



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 4 Anno 2011

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
La nuova sfida di RAVELLO LAB Alfonso Andria	6
Beni Culturali e conflitti armati Pietro Graziani	8
Conoscenza del patrimonio culturale	
Maria Rita Sanzi Di Mino Il sacro e l'ambiente nel mondo antico	12
Claudio La Rocca Lo scavo archeologico di Piazza Epiro a Roma	16
Lina Sabino Maiori (SA), Complesso Abbaziale di Santa Maria de Olearia	20
Roger Lefèvre L'enseignement des sciences du patrimoine culturel dans un monde en changement: une Conférence à Varsovie et un Cours à Ravello en 2011	26
Massimo Pistacchi Storia della fonografia	28
Cultura come fattore di sviluppo	
Stefania Chirico, Giuseppe Pennisi Strategie gestionali per la valorizzazione delle risorse culturali: il caso di Ravenna	38
Teresa Gagliardi Costruire in Costiera Amalfitana: ieri, oggi e domani?	54
Fabio Pollice, Giulia Urso Le città come fucine culturali. Per una lettura critica delle politiche di rigenerazione urbana	64
Sandro Polci Cult economy: un nuovo/antico driver per i territori minori	72
Metodi e strumenti del patrimonio culturale	
Maurizio Apicella From the Garden of the Hesperides to the Amalfi Coast. The culture of lemons	84
Matilde Romito Artiste straniera a Positano fra gli anni Venti e gli anni Sessanta	90
Luciana Bordoni Tecnologie e valori culturali	106
Antonio Gisolfi La risoluzione del labirinto	112
Simone Bozzato Territorio, formazione scolastica e innovazione. Attuazione, nella provincia di Salerno, di un modello applicativo finalizzato a ridurre il <i>digital divide</i>	116



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

rvicere@mpmirabilia.it

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

sclarocca@libero.it

Comitato di redazione

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

jean-paul.morel3@libertysurf.fr;

Claude Albore Livadie Archeologia, storia, cultura

morel@msh.univ-aix.fr

Roger A. Lefèvre Scienze e materiali del
patrimonio culturale

alborelivadie@libero.it

Massimo Pistacchi Beni librari,
documentali, audiovisivi

lefevre@lisa.univ-paris12.fr

massimo.pistacchi@beniculturali.it

Francesco Caruso Responsabile settore
"Cultura come fattore di sviluppo"

francescocaruso@hotmail.it

Piero Pierotti Territorio storico,
ambiente, paesaggio

pierotti@arte.unipi.it

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

ferrigni@unina.it

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

dieterrichter@uni-bremen.de

Antonio Gisolfi Informatica e beni culturali

gisolfi@unisa.it

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione
del patrimonio culturale

matilde.romito@gmail.com

Francesco Cetti Serbelloni Osservatorio europeo
sul turismo culturale

fcser@iol.it

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

apicella@univeur.org

Monica Valiante

Velia Di Riso

Rosa Malangone

Progetto grafico e impaginazione

Mp Mirabilia - www.mpmirabilia.it

Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

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

univeur@univeur.org - www.univeur.org

*Per consultare i titoli delle
pubblicazioni del CUEBC:
www.univeur.org
sezione pubblicazioni*

*Per commentare gli articoli:
univeur@univeur.org*

La nuova sfida di RAVELLO LAB



COLLOQUI INTERNAZIONALI - INTERNATIONAL FORUM

CENTRO UNIVERSITARIO EUROPEO PER I BENI CULTURALI
FEDERCULTURE FORMEZITALIA

TRASFORMAZIONI URBANE, ECOSISTEMI CREATIVI
E COESIONE SOCIALE

Le Politiche Europee tra Crisi e Sviluppo

Ravello, 20-22 ottobre 2011



Il progetto di RAVELLO LAB si arricchisce anno per anno di ulteriori suggestioni, che lo rendono oltre che **innovativo**, fortemente **attraente**.

Il tema delle **Città**, per la sesta imminente edizione, sarà l'oggetto dell'attenzione.

L'idea portante dei Colloqui di Ravello è di stimolare una riflessione intorno alla ridefinizione di politiche pubbliche focalizzate sul rapporto tra cultura, industrie creative e sviluppo dei territori ed estendere la consapevolezza che lungo questo asse si gioca la capacità competitiva futura dell'economia europea sullo scacchiere globale.

La discussione prenderà in esame i processi di trasformazione delle città correlati all'emergere delle industrie creative e alle modalità con cui le nuove tecnologie a base relazionale impattano sulle forme del lavoro e sulla qualità dei rapporti tra le persone.

È ormai consuetudine che RAVELLO LAB si agganci ogni anno a un tema di attualità nel dibattito europeo: nel 2008 il Dialogo Interculturale, nel 2009 la Creatività e l'Innovazione, nel 2010 la Lotta alla Povertà e all'Esclusione Sociale.

Nell'Anno Europeo del Volontariato, il 2011 appunto, è d'obbligo il riferimento a uno strumento di crescita socio-economica rappresentato dall'impresa non-profit, specialmente giovanile, che nella circostanza viene posto in relazione al settore delle politiche culturali.

Del resto la recente grave crisi finanziaria, che ha colpito le economie di tutto il mondo, pone seriamente la questione di nuovi paradigmi intorno a cui rielaborare nuove strategie di rilancio: in alcuni ambienti scientifici si avanza l'ipotesi di una 'decrescita serena', in cui la componente culturale è assai rilevante. Si tratta di una crisi che colpisce duramente intere fasce di popolazione, specie giovane, che rischiano di vedersi preclusa per lungo tempo l'esperienza del lavoro, verso le quali l'intera filiera dell'economia della conoscenza, profit e no-profit, può giocare un ruolo cruciale.

Il "lessico" dell'Unione Europea, dalla Strategia di Lisbona all'Agenda 2020 - decodificati e inquadrati i differenti obiettivi - conferma le indicazioni di sostegno allo sviluppo basate sulla conoscenza e l'innovazione per una crescita competitiva, so-



stenibile e inclusiva che produca insieme nuova occupazione e maggiore coesione sociale.

È questo l'ambito dentro il quale è verosimile inquadrare ed esaltare, all'interno dei contesti urbani, il rapporto cultura - industria creativa - nuova offerta di lavoro. E a tal proposito le stesse trasformazioni urbane costituiscono una sorta di pre-condizione perché l'obiettivo si realizzi.

Concepire il ridisegno delle città, organizzarle con uno sguardo lungo, capace di proiettarle nel futuro, scommettere sulle periferie con un approccio radicalmente opposto a quello di un passato anche recente che ha prodotto separatezze, ghettizzazioni, fenomeni di segregazione spaziale, assenza di servizi e dunque conseguenti problemi di esclusione sociale, di solitudine, di devianza: è il nuovo banco di prova su cui dovranno misurarsi i governi locali e degli Stati nazionali.

Il Comitato Scientifico e i tre Enti organizzatori stanno lavorando ai contenuti della tre giorni del prossimo ottobre per animare un dibattito a tutto campo su questi temi. Un valore aggiunto è certamente rappresentato dal coinvolgimento di un campione di popolazione giovanile attraverso Ravello Lab Erasmo e dalla collaborazione con il Laboratorio di Economia Creativa che opera presso l'Università di Salerno, posto che la formazione e la "qualità" della formazione sono assunti come elementi prioritari.

RAVELLO LAB rigenera così la sua *mission* e lancia una nuova sfida.

Alfonso Andria

Beni Culturali e conflitti armati



Le vicende del secondo conflitto mondiale portarono alla definizione di un nuovo strumento di diritto internazionale, la Convenzione dell'Aja, sulla protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, del 14 maggio 1954. Si trattava, oltre 55 anni orsono, di definire un modello condiviso, in ambito Organizzazione delle Nazioni Unite - UNESCO, che, superando gli insuccessi della Società delle Nazioni, e i gravissimi danni subiti dai beni culturali nella seconda guerra mondiale, meglio rispondesse alle condivise esigenze di sottrarre questi beni dagli eventi bellici. Furono previsti meccanismi di governo, la creazione di apposite figure commissariali, un sistema di controlli, la designazione di delegati delle "Potenze Protettrici", con uno "status", assimilabile a quello di agenti diplomatici; furono definiti meccanismi di protezione speciale, di trasporto speciale e l'immunità dal sequestro, dalla cattura e dalla preda, oltre ad uno speciale contrassegno, una croce di Sant'Andrea, con il quale individuare siti e contenitori di beni culturali. Insomma i meccanismi approntati erano stati studiati nei dettagli.

Quello che accade sempre più spesso è che il patrimonio culturale è oggi sottoposto a rischi da vicende, spesso, non più riconducibili a conflitti tra Stati sovrani, ma a vicende interne ai singoli Stati, vere e proprie guerre civili, sommovimenti popolari, e fenomeni non facilmente comprensibili nella logica disegnata dalla Convenzione dell'Aja; la recente vicenda del nord-Africa conferma amaramente tale questione, l'assalto al Museo Archeologico del Cairo, in passato va anche ricordato l'assalto al Museo Archeologico di Baghdad, la vicenda delle rivolte in Tunisia, la guerra tribale in Libia, non fanno che confermare i gravi rischi che il patrimonio culturale di eccezionale importanza, in special modo archeologico, corre a seguito delle vicende di queste settimane.

Basti pensare, per allargare il quadro di lettura del problema, a quelle culle di civiltà oggi oggetto, quantomeno, di situazioni di forte criticità, penso alla Siria, al Libano, all'Algeria, al Marocco, oltre che naturalmente alla Libia, all'Egitto ed alla Tunisia.

Quali misure, quali meccanismi operativi prevedere, quale efficacia può oggi avere una Convenzione quale quella dell'Aja del 1954, sono domande alle quali non è facile rispondere. Resta il dato oggettivo del rischio che corre un patrimonio immenso custodito in quei territori. Credo che una serena analisi dei limiti e delle insufficienze giuridico-istituzionali in ambito

internazionale si imponga, anche in ragione del fatto che strumenti bilaterali tra Stati, trattati di cooperazione in campo culturale, funzionano, con risultati anche di grande rilievo in tempo di pace e vengono sostanzialmente a cadere al primo fermento, al primo conflitto.

Mounir Bouchenaki, direttore dell'ICCROM settore dell'UNESCO che si occupa del restauro del patrimonio culturale, che ha sede a Roma, ha segnalato in modo dettagliato quali siti siano da proteggere in applicazione della Convenzione dell'Aja, tuttavia, ma era prevedibile, i risultati sono scarsi. Nel suo appello, Bouchenaki sottolinea, proprio a sostegno dello scarso interesse e attenzione alla salvaguardia del patrimonio dell'Umanità, come con meno della metà del costo di un missile utilizzato nella vicenda bellica in Libia, sarebbe possibile organizzare un corso di formazione per la tutela e conservazione dei beni culturali per oltre trenta giovani, ovviamente moltiplicando la cifra, prosegue Bouchenaki, si potrebbe armare un vero e proprio esercito culturale.

È vero, come qualcuno sostiene, che con la cultura probabilmente non si mangia, anche se questo non è del tutto esatto, ma certamente le guerre, i conflitti diventano più difficili e, in ogni caso, il senso di appartenenza consentirebbe il pieno rispetto dei beni culturali, quali testimonianze del passato da tramandare alle generazioni future.



Pietro Graziani



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Conoscenza del patrimonio culturale

Il sacro e l'ambiente nel mondo antico Maria Rita Sanzi Di Mino

Lo scavo archeologico di Piazza Epiro a Roma Claudio La Rocca

Maiori (SA), Complesso Abbaziale
di Santa Maria de Olearia Lina Sabino

L'enseignement des sciences du patrimoine culturel
dans un monde en changement: une Conférence à
Varsovie et un Cours à Ravello en 2011 Roger Lefèvre

Storia della fonografia Massimo Pistacchi



Maria Rita Sanzi Di Mino

Maria Rita Sanzi Di Mino,
già Soprintendente
archeologo per il Lazio e
Direttore dell'Istituto Centrale
per il Catalogo e la
Documentazione del MiBAC

Il sacro e l'ambiente nel mondo antico

È merito della ricerca archeologica degli ultimi decenni l'aver attribuito particolare rilievo allo studio e all'interpretazione del contesto ambientale, sia naturale che antropizzato, nel quale sono inserite le vestigia delle antiche civiltà. Questo approccio, più ampio nella ricostruzione delle tracce dell'antichità classica, ha portato alla lettura delle complesse relazioni che intercorrono, ad esempio, tra l'ambiente geografico e i sistemi costruttivi impiegati dai Romani, sia nella realizzazione delle vie pubbliche, sia nella scelta di tipologie residenziali appropriate a valorizzare le caratteristiche paesaggistiche ed ambientali, come ad esempio le ville ad "alae" e gli edifici terrazzati. Questa maggiore attenzione alle specifiche componenti dell'ambiente naturale, quali geomorfologia dei suoli, sistema idrico, colture documentate, non solo consente di ricostruire le condizioni socio-economiche che determinarono lo sviluppo del tessuto urbano antico, ma anche di preservare gli elementi più significativi del paesaggio storicizzato ancora leggibili nel nostro territorio.

Dai centri fortificati d'altura che costituiscono una specifica componente del tessuto insediamentale dei popoli italici in epoca protostorica, al sistema delle ville rustiche, documentate nelle maglie del tessuto agrario antico, alle numerose ville marittime disposte lungo l'antica linea di costa sia tirrenica che adriatica, decantati luoghi di delizia e di "otium" per i Romani agiati, fino alla disposizione dei luoghi di culto frequentati nell'Italia antica, le vestigia della civiltà classica testimoniano dunque l'inscindibile rapporto intercorrente tra paesaggio storico e frequentazione del territorio. Ciò è particolarmente attestato nella sfera della religiosità; nell'antichità classica il concetto di sacralità è infatti strettamente connesso con l'ambiente naturale nel quale il divino si manifesta attraverso i suoi molteplici componenti. L'incontro tra l'uomo e la divinità è infatti generalmente mediato da contesti ambientali caratterizzati dalla presenza di grotte, di boschi, di corsi d'acqua o fonti, mediante cui si estrinsecano le proprietà salutari della divinità. Nei suoi *Commentarii* all'Eneide di Virgilio, il grammatico Servio osservava infatti: "nullus enim fons non sacer". Parimenti, i monti, i boschi, i "luoghi ombrosi sono", come rileva l'antropologo Lombardi Satriani, "spazi di mediazione con l'aldilà, sia esso inferico o celestiale". Lo stesso studioso specifica, inoltre, che i boschi, come le sorgenti, "affondano le loro radici nelle viscere della terra" e rappresentano pertanto varchi di comunicazione fra il mondo ctonio e quello catactonio.

Analogamente, sono spesso collegati ad aree geografiche dalle



Fig. 1 Villa romana di Minori



specifiche caratteristiche vulcaniche i culti di divinità a duplice valenza ctonia e catactonia, quali Demetra-Persefone e la figlia Kore. Molto diffusi, infatti, fin dall'epoca arcaica, sono i santuari dedicati a tali divinità in ambiente siculo e magno-greco (Megara Hyblaea, Agrigento, Siracusa, Camarina e Locri Epizefiri), dove le due dee sono frequentemente raffigurate mediante busti votivi, che si presentano allungati fin quasi all'altezza della vita negli esemplari più antichi, o tagliati sotto il seno in quelli più vicini all'epoca ellenistica. La forma del busto appariva, infatti, particolarmente indicata per rappresentare divinità emergenti dalla terra, quali appunto Demetra e Kore.

Vitruvio, nel libro VIII del trattato *De Architectura*, analizzando con interesse scientifico l'elemento acqua, ne riconosce come componenti inquinanti lo zolfo, il bitume e l'allume. Da questi elementi si genera nel sottosuolo un fuoco che porta alla fuoriuscita di gas maleodoranti. Proprio a luoghi caratterizzati da sorgenti solforose, dalle esalazioni mefitiche, fonti antiche come Virgilio (*Eneide* VII, 562) e Plinio (*Naturalis historia*, II, 97, 207/208) collegano il culto della dea Mefite, attestato particolarmente in Irpinia, nella valle del fiume Ansanto. Il sito del locale santuario di Rocca San Felice è, nello specifico, caratterizzato dalla presenza di un cratere vulcanico semispento e di un laghetto dalle acque calde ribollenti. Il già citato Servio definisce esattamente la peculiarità di questa divinità italica, che impersona il "puzzo della terra che esala dalle acque solforose e che nei boschi è reso più pungente dalla densità delle selve". Parimenti, nel santuario dedicato a Mefite individuato a Rossano di Vaglio, in Basilicata, è inscindibile il rapporto tra il luogo di culto, non monumentalizzato, e l'ambiente naturale in cui esso si colloca. Il culto di Mefite è attestato da testimonianze epigrafiche anche nel Lazio meridionale, ad Atina, in località Madonna del Canneto e inoltre sul monte Collicillo (Alvito), sempre in ambienti caratterizzati dalla presenza di sorgenti solforose.

Nel Lazio arcaico risultano connessi all'acqua e soprattutto ai laghi vulcanici alcuni importanti santuari federali, come quello di Ferentina, presso il *Lacus Turni*, ai piedi di Castel Gandolfo e quello di Diana Nemorense, sulla sponda dell'omonimo lago. Diana, nelle sue varie accezioni di Artemide, Ecate e Selene, è infatti anch'essa divinità dalle diverse valenze ctonie e catactonie. Il culto della dea veniva spesso praticato in luoghi ricoperti da boschi e prossimi a laghi. Un ambiente sacrale di questo tipo, ricordato anche da Livio, in cui si svolgeva il culto della dea presso un bosco sacro che si estendeva sulle sponde



Fig. 2 Pinax con Persefone e Ade sul trono, V secolo a.C., da Locri Epizefiri Italia



Fig. 3 Santuario della dea Mefite, Vaglio Basilicata



di un antico lago ora scomparso, è stato rinvenuto lungo la via Casilina presso Anagni.

La specifica divinità cui era sacro sia il fuoco sotterraneo che fuoriusciva dai vulcani, sia il fuoco celeste (la folgore), era Vulcano o Efesto. Le fonti antiche ricordano che alcune statue, colpite dal fulmine, erano rimosse dalla collocazione originaria e conservate nel Volcanal, il luogo sacro ai piedi del Campidoglio, posto tra il Comizio e il tempio di Saturno, che Romolo volle dedicare al dio.

La divinità femminile paredra di Vulcano era Vesta o Hestia, il cui culto, molto radicato nella religiosità latina arcaica, era certamente attestato anche ad Alba Longa, a Tivoli, ad Ariccia, dove è associata a Diana Nemorensis (CIL XIV, 2213) e a Lanuvio, tutte aree dalle caratteristiche geologiche vulcaniche.

Un fenomeno evidenziato dalla moderna antropologia culturale è, indubbiamente, quello della sovrapposizione di culti cristiani ad antichi culti pagani, dei quali essi conservano specifici rituali e forme devozionali. Per rimanere in area centro-italica, è frequentemente documentata la sovrapposizione del culto di santi cristiani, in particolare di San Michele Arcangelo e di Sant'Emidio a quello di Ercole, attestato da numerosi sacelli disseminati lungo i percorsi della transumanza. Ad una specifica connessione del culto di Ercole con fenomeni di natura sismica sembra, invece, indirizzare la giustapposizione del culto di Sant'Emidio su quello del semidio attestato a Treba Augusta, presso Ascoli Piceno. Nel territorio peligno, a Corfinio, la recente scoperta di un luogo di culto italico in località Fonte Sant'Ippolito, ha confermato la continuità nel mantenimento di forme devozionali praticate nel culto di Ercole, in rituali cristiani diffusi presso gli strati più umili delle popolazioni locali, come l'attingere l'acqua con ditali, che richiamano gli antichi vasetti miniaturistici presenti in molti depositi votivi.

In area centro-italica, la distribuzione dei luoghi di culto minori e di sacelli è infatti molto strettamente connessa con la presenza di fonti, le cui proprietà salutari erano esaltate nei caratteristici riti della "sanatio". Questo aspetto è stato particolarmente riaffermato nelle recenti scoperte intervenute, in particolare, in territorio peligno e subequano, come nel già citato santuario di Corfinio, Fonte S. Ippolito, in cui sono ancora leggibili le valenze naturali del paesaggio antico, e nei siti di Castel di Ieri e di Canzano (Sulmona), come attestato nel santuario di Venere Herentas. Parimenti, in alcuni rituali praticati nella devozione a San Do-



Fig. 4 Capena, *Lucus Feroniae*, Augusteum

menico, diffusa nell'area subequana, in particolare a Cocullo, è evidente il richiamo al culto della divinità marsa Angizia, rappresentata circondata da serpenti. Alla dea, cui si attribuivano proprietà magiche e oracolari, era dedicato proprio il santuario confederale dei Marsi, posto sulle rive dell'antico lago Fucino, in una località coperta da selve, nota come *Lucus Angitiae* (Luco dei Marsi).

Altra divinità italica che presiede alla fecondità della natura e ai cicli delle acque è Feronia, il cui culto, probabilmente originario dal territorio sabino, si è poi diffuso anche in area vestina e picena. I santuari di Feronia sorgevano generalmente in luoghi ricchi di vegetazione e, solo in epoca repubblicana o augustea, assunsero forme più monumentali. Così nel caso del famoso santuario di *Lucus Feroniae* presso Capena, ai piedi del monte Soratte, del tempio di Terracina e dei recenti scavi di Loreto Aprutino, in provincia di Pescara, dove è stato rinvenuto l'unico tempio dedicato alla dea pervenutoci in area vestina. Le strutture del santuario, insieme a significative testimonianze dei materiali votivi contenuti nella cella, sono stati incredibilmente preservati da un grande movimento franoso, risalente al III secolo d.C., che li ha sommersi a una profondità di 6-9 metri. Tra i reperti di maggiore importanza va citata una *phiale* (patera) ombelicata in bronzo sulla quale è incisa l'iscrizione dedicatoria: "*Fer[oniae] aedi*" da parte di tale Caio Vibio Carbone.

Altra caratteristica significativa del culto della dea era l'elemento acqua (Servio, *Commentari ad Aeneidem*, VIII, 564) rappresentata generalmente sotto forma di sorgenti sgorganti presso i suoi santuari. Che anche Feronia, come Demetra e Diana, avesse, inoltre, una duplice valenza di divinità terrestre e inferica, sembra desumersi dalla sua denominazione, in lingua greca, come Persefone, nome attribuito appunto da Dionigi di Alicarnasso (III, 32, 1-2) alla dea venerata nel tempio capenate.



Claudio La Rocca

Claudio La Rocca,
archeologo

Lo scavo archeologico di Piazza Epiro a Roma

Topografia dell'area

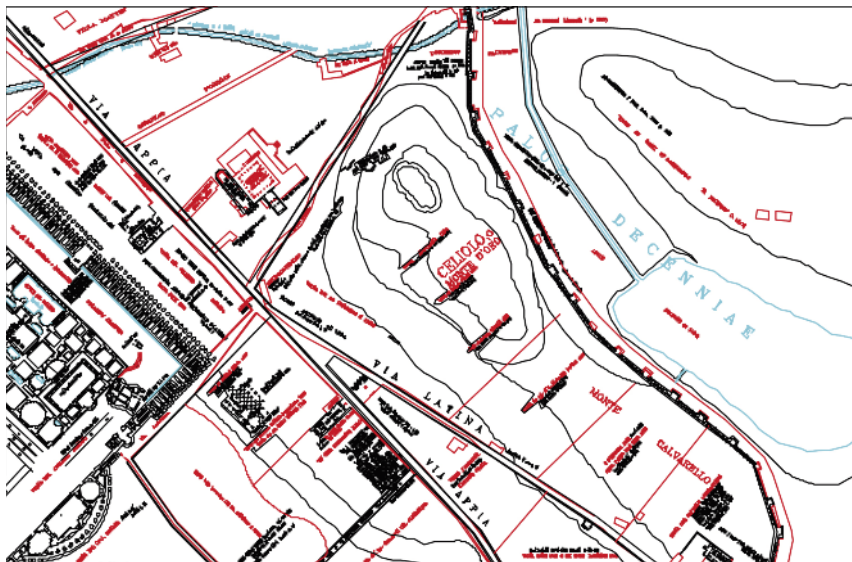
A piazza Epiro gli scavi eseguiti per la realizzazione di un parcheggio interrato hanno messo in luce i resti di un insediamento rustico di IV-V secolo d.C. presso l'incrocio con via Licia, circa 130 metri all'esterno del circuito delle Mura Aureliane (Fig. 1)¹. La *Forma Urbis Romae* di Rodolfo Lanciani rappresenta l'area compresa tra Porta Metronia e piazza Epiro come caratterizzata dalla presenza di un rivo che, giungendo dalla zona di Porta Metronia, sfruttando una depressione del terreno, formava un bacino naturale da circa metà di via Beata Maria de Mattias, denominato *Palus Decenniae* (Fig. 2)². Tale bacino avrebbe occupato tutta la metà occidentale dell'area di scavo e, seppure solo in parte visibile (in quanto la *Forma Urbis* rappresenta solo parzialmente l'area di scavo), se ne possono apprezzare le notevoli dimensioni: m 130 x 300 circa. L'area è denominata nelle antiche carte e nei documenti *Decenniae*. Il toponimo, attestato solo dal Medioevo, è di origine più antica e da riconnettere a *Decennenses*. I *Decennenses* erano gli abitanti di questo distretto della città. Questi vengono nominati nell'editto del 375 d.C. del *Praefectus Urbis Tarracius Bassus*³ che fu emesso contro le frodi di alcuni commercianti⁴. Vorrei fin da subito sottolineare che questo dato epigrafico potrebbe costituire una conferma dei dati archeologici emersi nel corso delle indagini, nel senso che sarebbe suggestivo riconoscere nell'insediamento rustico individuato una delle proprietà dei *Decennenses*, in considerazione soprattutto della cronologia dell'insediamento, contemporanea a quella dell'epigrafe.



Fig. 1 Piantina di Roma e
posizionamento dell'area di scavo
(archivio S.S.B.A.R.)

Zaccaria Mari ricorda che una serie di documenti medievali tramandano il toponimo *Decenniae* in relazione a un luogo paludoso, in un'area situata a margine del centro urbano. La località viene accostata a un pantano che si estendeva fuori porta Metronia e porta Latina, da identificare con lo stesso pantano rappresentato nella *Forma Urbis*⁵.

Va rilevato come il toponimo *Decenniae* sia anche citato in relazione a terre e campi, fraposti ad elementi edilizi, che evocano un paesaggio suburbano di orti. Dunque, si potrebbe ricostruire una zona pianeggiante paludosa (piazza Epiro), accanto ad una zona rilevata (via



Gallia e dintorni) utilizzata a scopo agricolo, che avrebbe favorito, almeno dal IV secolo in poi, l'insediamento dei *Decennenses*.

L'insediamento di piazza Epiro

Le indagini archeologiche sono state eseguite dalla GEA S.C. a r.l., con la direzione scientifica della dott.ssa Rossella Rea della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma.

Il complesso rinvenuto si trova circa 6 metri e mezzo al di sotto del piano asfaltato della piazza (Fig. 3). L'analisi dei materiali ceramici e di quelli numismatici rinvenuti nel corso degli scavi permette di attribuire la realizzazione e la frequentazione del sito a un periodo compreso tra la seconda metà del IV e il V secolo d.C. Le monete di bronzo rinvenute sono state complessivamente 119. Sarebbe più affascinante che verosimile mettere in relazione questo dato con la presenza dei commercianti citati nell'epigrafe, i *Decennenses*, nei confronti dei quali il prefetto dell'Urbe Tarracius Bassus emise, nel 375, un editto per limitarne le frodi.

Fase 1. Il primo nucleo insediativo

Ad una prima fase edilizia, corrispondente ad un primo nucleo insediativo (metà IV secolo), appartiene una porzione dell'edificio costituita da tre vani adiacenti, le cui strutture sono conservate solo al livello delle fondazioni (Fig. 4). Queste, realizzate con scaglie di tufo legate da malta, hanno una larghezza compresa tra 50 e 55 cm.

L'ambiente settentrionale si estende per una larghezza



Fig. 4 I muri del primo nucleo insediativo (archivio S.S.B.A.R.)



Fig. 2 L'area nella Forma Urbis di Lanciani

¹ Notizie dettagliate si trovano nel *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale*, CIX, 2008, p. 299 ss. (C. LA ROCCA, *L'insediamento rustico di Piazza Epiro*).

² R. LANCIANI, *Forma Urbis Romae* (Tav. XLII), Roma, 1988.

³ *Corpus Inscriptionum Latinarum*, VI, 31893b.

⁴ Z. MARI, s.v. *Decenniae* in *Lexicon Topographicum Urbis Romae. Suburbium* (a cura di A. La Regina), II, 2004, p. 196 ss.

⁵ MARI, 2004, p. 196 ss.



Fig. 3 Veduta generale dell'area di scavo (archivio S.S.B.A.R.)



Fig. 5 Particolare delle cortine murarie (archivio S.S.B.A.R.)



Fig. 6 Particolare delle cortine murarie (archivio S.S.B.A.R.)

di 3,35 m ed è stato esposto per una lunghezza di 3,50 m; quelli meridionali hanno il lato ovest, l'unico visibile per intero, di circa 2,50 m di lunghezza.

Fase 2. Ampliamento dell'insediamento

Alla seconda metà del IV secolo si possono attribuire una serie di fasi edilizie dell'insediamento. Le strutture murarie dell'edificio sono realizzate in opera laterizia e vittata, cioè a filari alternati di blocchetti di tufo e laterizi, e risultano maggiormente conservate nelle porzioni sud ed est dell'area di scavo, ciò che potrebbe essere attribuito ad una maggiore presenza di acqua nella depressione esistente ad ovest dell'area indagata. Anche questo dato si può mettere in relazione all'esistenza di una depressione paludosa nei pressi dell'area di scavo.

L'uso di materiali da costruzione di dimensioni differenti nelle opere vittata e laterizia e la casualità nella disposizione con cui tali materiali sono stati messi in opera è riconducibile alla disponibilità di materiali edilizi presenti sul posto. Al fine di economizzare i costi dei materiali e della manodopera è attestato anche il riutilizzo di materiali preesistenti, con la conseguente spoliatura dei limitrofi edifici di età romana.

Le cortine murarie non sono ben curate e sistematico è l'utilizzo di laterizi con impasti di colore rosso, rosa, arancio e giallo, di misure comprese tra 10 e 40 cm di lunghezza e di blocchetti quadrangolari di tufo misuranti tra 15 e 25 cm di lunghezza (Figg. 5, 6).

Fase 3. Ristrutturazione dell'insediamento

Al V secolo d.C. è riconducibile una nuova fase edilizia dell'insediamento e una generale riorganizzazione dei suoi spazi. A questo periodo sono riconducibili una tamponatura (Fig. 7) sul muro che delimita a sud l'ambiente I e la messa in opera di una struttura, una sorta di bancone, lungo il suo lato est (Fig. 9). L'attribuzione di questa struttura a questa fase si deve alla tecnica di costruzione, in scapoli di tufo legati con malta, del tutto



Fig. 7 Tamponatura sul lato sud dell'edificio (archivio S.S.B.A.R.)



simile a quella dei muri che delimitano lo spazio esterno dell'edificio. A questa fase è riconducibile una simile struttura lungo il lato est dell'ambiente II.

In questo periodo vengono realizzati anche i muri che delimitavano lo spazio esterno dell'edificio (Fig. 8). Tali muri formano una L: uno, con orientamento nord/ovest-sud/est, si diparte dal muro sud dell'edificio; l'altro piega ad angolo retto in direzione ovest fino ad infilarsi sotto al limite di scavo.

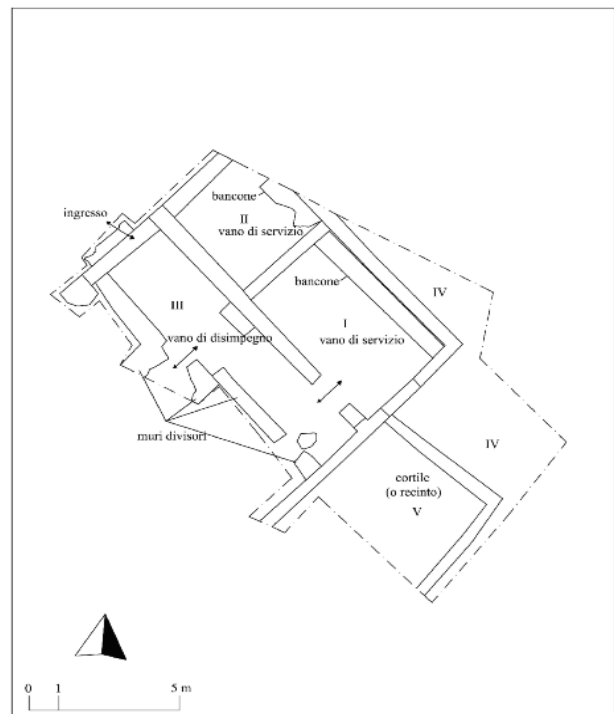
La planimetria e le dimensioni dell'ambiente III fanno ipotizzare la funzione di vano di disimpegno, dal quale si accedeva sia ai vani disposti ad est (ambienti I e II), sia a quelli che dovevano, presumibilmente, svilupparsi ad ovest (Fig. 9). Negli ambienti I e II si possono riconoscere vani di servizio per la presenza di due strutture, con probabile funzione di banchoni, a ridosso dei muri perimetrali est. Sulla base di una logica funzionale, si può ricostruire una copertura a due falde per gli ambienti interni, realizzata con una orditura lignea su cui si impostava il rivestimento in tegole e coppi, rinvenuti in gran numero negli strati di crollo del complesso edilizio.

Il rinvenimento di un certo numero di monete di bronzo di V secolo negli strati che attestano la destrutturazione dell'edificio collocerebbe le fasi di crollo e di obliterazione del sito a breve distanza di tempo da quelle della sua frequentazione.



Fig. 8 I muri dello spazio esterno dell'edificio (archivio S.S.B.A.R.)

Fig. 9 Ipotesi ricostruttiva delle funzioni dei vani (a cura di C. La Rocca, archivio S.S.B.A.R.)





Lina Sabino

Lina Sabino,
Funzionario della Diocesi
di Amalfi-Cava de' Tirreni,
Storico dell'arte, direttore
coordinatore della
Soprintendenza B.S.A.E.
di Salerno e Avellino

Maiori (SA), Complesso Abbaziale di Santa Maria de Olearia

Il complesso monumentale di Santa Maria de Olearia è certamente da considerare tra i più importanti insediamenti monastici benedettini dell'intero territorio amalfitano.

Collocato lungo la statale amalfitana che collega il promontorio di Capo d'Orso con Maiori, il monumento, preziosa testimonianza di arte e architettura del primo Medioevo, è stato reso noto, per la prima volta, nel 1871 dal Salazaro, che, nel volume *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, pubblicò alcuni disegni, di sua mano, riproducenti alcuni degli affreschi che ancora oggi vediamo.

Notizie della sua fondazione risalgono al primo arcivescovo di Amalfi, Leone - rivestì la carica dal 987 fino alla morte, avvenuta nel 1029 - che concesse a Pietro, un eremita che viveva in compagnia del nipote Giovanni, nel luogo in cui avveniva la lavorazione dell'olio, di edificare la chiesa di Santa Maria de Olearia, così come è riportato nel *Liber pontificalis ecclesiae amalfitanae*. Pietro era probabilmente un monaco eremita venuto in cerca di tranquillità e solitudine da qualche centro costiero della Sicilia o della Calabria, anche per sfuggire alle continue scorriere dei saraceni, che nel corso del X secolo avevano invaso quelle regioni e causato un massiccio esodo di monaci greci. Cresciuto in seguito il numero degli anacoreti, richiamati dalla fama di santità di Giovanni, si rese necessaria la costruzione di un vero e proprio fabbricato.

Ma l'evoluzione in senso monastico del sito avvenne dopo il 1087, allorquando l'eremo venne concesso dal Duca Ruggero Borsa a Pietro Pappacarbone, abate del monastero benedettino della SS. Trinità di Cava dei Tirreni.

"L'inglobamento" del piccolo monastero nell'area benedettina costituiva un'operazione molto frequente all'epoca e rientrava nel programma di latinizzazione dei centri cosiddetti basiliani. Il primo abate fu Taurus, così come ricordato in una lapide commemorativa priva di data, mentre l'ultimo fu, nel secolo XVI, Giacomo Silverio Piccolomini.

L'abbazia nel 1580 venne poi incorporata nel Capitolo della Cattedrale di Amalfi da papa Gregorio XIII.

La lunga storia di disinteresse e negligenza risale ai secoli lontani dell'amministrazione della Badia da parte degli abati commendatari prima e del Capitolo amalfitano poi; l'Ughelli (1721) ne riporta lo stato di abbandono già agli inizi del Settecento, condizione che si protrasse anche dopo il 1866, data di ingresso del vecchio convento nel Demanio dello Stato.

Dell'antico complesso monastico rimangono oggi le tre chie-



Fig. 1 e 2 Complesso abbaziale
di Santa Maria de Olearia



sette sovrapposte, mentre il restante edificio è stato completamente trasformato per essere adibito a civile abitazione.

Ricavato all'ombra di un grande antro roccioso naturale, a lato della provinciale che collega Salerno con Amalfi, prima della realizzazione della strada, doveva presentare le conformazioni di un insediamento rupestre.

La caratteristica costruttiva delle architetture è data dai materiali che, ad eccezione dei marmi come colonne, capitelli, lastre, realizza una muratura in semplice pietrisco di roccia e malta ricoperta da intonaco.

Per quanto suggestivi siano i connotati architettonici ed ambientali del sito, i dipinti che lo decorano però costituiscono il dato di maggiore interesse.

Essi rappresentano uno tra i più importanti gruppi di dipinti murali in Campania che ci siano pervenuti dal primo Medioevo, tanto che alcuni di essi sono probabilmente i più antichi rimasti dell'epoca del ducato medievale amalfitano.

Si tratta di tre diversi cicli pittorici, tutti medievali, ma eseguiti in tempi diversi, dislocati in altrettanti ambienti sovrapposti di destinazione culturale.

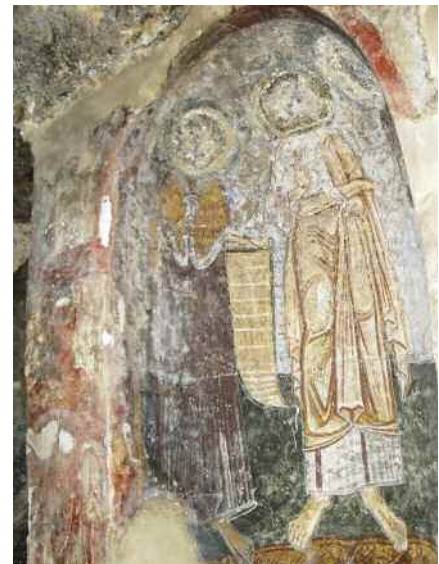
Il primo ambiente, la cosiddetta cripta, si trova a poco meno di dieci metri dal piano stradale e vi si accede, oggi, attraverso una doppia rampa di scala. Questo evidentemente costituisce il primo nucleo del romitorio.

Quello che sembra essere l'ambiente principale è costituito da un'aula a pianta quadrata con tre absidi che si aprono sul lato orientale.

Tutti i muri dovevano, in origine, essere dipinti, così come dimostrano frammenti di affresco presenti sulla parete occidentale, ma le zone affrescate più estese riguardano l'abside centrale e quella meridionale, risalenti presumibilmente all'insediamento primigenio.

In quella centrale si riconoscono le immagini di *Cristo benedicente*, vestito di una tunica bianca e mantello d'oro, recante nella mano sinistra velata un rotolo. La testa e la parte superiore del busto sono andate distrutte. Ai due lati sono raffigurati *due angeli* che indossano tuniche porpora e i *loros* bizantini con pietre preziose. L'angelo di destra è relativamente ben conservato.

Nell'abside meridionale sono rappresentate tre figure acefale: quella centrale, con ogni probabilità *Cristo* o un altro santo, indossa una tunica bianca e un mantello dorato e regge un rotolo nella mano sinistra velata. La figura laterale a destra po-



Figg. 3, 4 Cripta





Fig. 5 Cripta



Figg. 6 e 7 Pietra tombale dell'Abate Taurus



trebbe essere identificata come *San Giovanni Battista*, per l'indumento di pelle che indossa; anche questa reca un rotolo svolto. La figura a sinistra, forse, *San Giovanni Evangelista*, esibisce invece un libro.

Il muro tra le due absidi conserva frammenti di un personaggio a figura intera che regge una croce.

Dal punto di vista stilistico questi affreschi, per il trattamento del panneggio abbastanza rigido davanti con pieghe a tubicino e zigzagate sul lato, riconducono alla cultura medievale campana tra X e XI secolo.

A sud dell'ambiente descritto, in un secondo spazio rettangolare, sono gli affreschi, meglio conservati, in cui si riconosce una teoria di Santi composta da quattro figure: la prima, acfala e senza aureola, regge con le mani il modellino di una chiesa, ad indicare evidentemente il committente dell'opera, da riconoscere forse in Giovanni, nipote di Pietro il primo eremita; una seconda figura con la barba, veste bianca con clavi rossi, reggente un rotolo con la mano velata, è da identificarsi con *San Paolo*; al centro la *Vergine orante*, con la tunica rossa e il manto blu ed un santo barbuto in abito militare, forse *San Giorgio*. Sulla stessa parete in alto, è raffigurato un monticello da cui sgorgano i quattro fiumi del Paradiso.

Il cattivo stato di conservazione non permette più di vedere ciò che in origine doveva essere un gruppo di figure e alla sommità la rappresentazione di Cristo sotto forma di agnello. Questo tipo di composizione è presente in molti esempi paleocristiani e del primo medioevo.

È evidente in questi dipinti la prevalenza di caratteri bizanteggianti, trasferiti qui attraverso la pittura eremitica pugliese del primo trentennio del XI secolo.

Le diverse datazioni da parte degli studiosi che si sono occupati dello studio di questi dipinti, indicano la difficoltà di costruire una cronologia attendibile in assenza di dati documentari.

Una scala esterna alla cripta conduce a una spianata, antistante la parte più ampia della grotta, dove si trova una vera e propria chiesetta, la cappella della Vergine.

La parte sud di tale terrazza, recintata da un moderno parapetto che la divide dagli ambienti privati, si apre direttamente verso il mare. Lo spazio ad occidente è definito da un'edicola a tre archi sostenuti da colonne e capitelli di spoglio. Sul muro è sistemata la ricordata pietra tombale dell'abate Taurus.

La piccola chiesa ha subito chiaramente notevoli rifacimenti nel corso dei secoli. È costituita da un ambiente monoabsi-



dato, coperto da una volta a crociera, e da altri due spazi con volta a botte. Il primo, che funge da nartece, comunica con lo spazio principale attraverso una grande arcata; il secondo si collega alla navata centrale, attraverso due archi sostenuti da una colonna con capitello di spoglio.

Il secondo ciclo di affreschi deve il grave degrado all'alto tasso di umidità presente nella grotta e in buona parte allo sciagurato intervento di scialbatura ordinato nel 1602 dall'arcivescovo Giulio Rossini, rimosso negli anni Ottanta dalla Soprintendenza BAAAS di Salerno.

La realizzazione della cappella esprime l'evoluzione del sito verso una forma più organizzata in senso monastico da collocarsi successivamente al 1087, cioè quando l'eremo venne concesso dal Duca Ruggero Borsa a Pietro Pappacarbone, abate del monastero benedettino della SS. Trinità di Cava de' Tirreni. L'epigrafe dipinta sulla sua facciata, *A.D. M.C.X.*, sembra indicare l'anno della sua edificazione e con ogni probabilità dei dipinti che ne rivestono la volta e buona parte delle pareti. Nella navata meridionale, il ciclo di affreschi medievali, con scene cristologiche dell'*Incarnazione* e le figure di *Santi* del registro inferiore, convive con le decorazioni e le figure cinque



centesche dell'abside. Quest'ultima, infatti, è occupata dalle figure di due *angeli musicali* nella parte più alta della calotta, mentre in basso il dipinto è quasi del tutto scomparso. Ancora esistente, a testimonianza di questa fase tarda, è la decorazione dell'arco con motivi "a grottesca" e la figura di un *santo monaco* sul lato meridionale.

Le scene che compongono il ciclo di affreschi più antico



Figg. 8-12 Cappella della Vergine



sono attinte da repertori bizantini, ma presentano una chiara impronta culturale campano-laziale, vicina alla coeva produzione degli Exultet.

Nella volta figura al centro un clipeo, che in origine probabilmente conteneva il busto di *Cristo Pantocratore*, ora del tutto perduto, sostenuto da quattro angeli a figura intera; i quattro restanti settori sono occupati da angeli a mezzo busto alternati ai simboli degli Evangelisti. Sotto ciascuno dei simboli è raffigurata una ruota da cui fuoriescono le fiamme, identificabili come le ruote e le fiamme descritte nella visione di Ezechiele. Nei quattro angoli che connettono le pareti con la volta, all'interno di cornici cruciformi, sono inserite le figure a mezzobusto dei *Profeti* del Vecchio Testamento.

Scene narrative dell'*Infanzia di Gesù Cristo* occupano la maggior parte dei muri: l'*Annunciazione*, la *Visitazione* e una frammentaria *Presentazione al Tempio* compaiono sulla parete meridionale, mentre su quella occidentale sono rappresentate la *Natività*, l'*Annuncio ai pastori* e la *Lavanda del Bambino*; molto frammentario è ciò che resta dell'*Adorazione dei Magi* della parete settentrionale. Sotto le scene narrative, su ciascuna parete, sono raffigurati tre santi: uno in piedi con il rotolo svolto; sull'angolo opposto una figura di monaco con la tonsura e infine una santa monaca con un libro in mano.

Chiaramente afferente allo stesso ciclo decorativo è la frammentaria *Crocifissione*, raffigurata nella curvatura della volta nello spazio indicato come nartece, dove presumibilmente vi erano dipinti gli episodi della *Passione*.

Sulla stessa parete in basso si staglia la figura di un santo tonsurato riferibile al secolo XV.

Sull'esterno, attraverso una scala inserita nell'edicola sopra descritta, si accede alla cappella di San Nicola, edificata sul tetto della cappella dedicata alla Vergine e quasi incassata nella roccia sovrastante.

È costituita da una piccola aula absidata con copertura a botte. Sul lato meridionale si apre una finestra e sul muro occidentale il varco di ingresso. Sull'esterno della facciata, che dà sul piazzale sottostante, al di sopra della finestra è dipinto un medaglione contenente la mano di Dio verso cui sono rivolti due eleganti angeli osannanti.

L'abside del piccolo vano voltato è collocata a settentrione e mostra la *Vergine con il Bambino*, del tipo della *Hodegetria*,



Fig. 13 Cappella di San Nicola



affiancata da *San Nicola* e *san Paolino*, in abito vescovile, con un chiaro richiamo al ruolo svolto dai due nella difesa dell'ortodossia contro l'eresia). Sull'arco absidale sono dipinti *San Giovanni Battista* e *San Giovanni Evangelista*, entrambi con il roto. All'interno della facciata sud, di fronte all'abside, sulla finestra ad arco, è raffigurato un medaglione contenente il busto del *Cristo* e ai due lati *San Cesareo* e *San Nicola*. Sulla volta si staglia un clipeo, contenente il *Cristo Pantocratore*, sostenuto da quattro angeli.

Sulla parete orientale sono raffigurate scene di *miracoli di San Nicola*: *San Nicola salva tre uomini dall'esecuzione*; *San Nicola appare a Costantino*; *San Nicola appare ad Abalabio*; *Tre generali ringraziano San Nicola*; *Storia di Mare*; sulla parete opposta si svolgono due *teorie di santi*, il cui riconoscimento risulta di difficile interpretazione a causa del cattivo stato di conservazione dell'affresco.

L'articolata ambientazione spaziale delle figure, rese con consapevole plasticità, ha spinto la moderna critica ad avvicinare questi dipinti alla pittura medievale romana tra XI e XII secolo, di cui il dato peculiare è costituito dai rimandi alla cultura carolingia e tardoantica.

Nella visione moderna il complesso sembra esaurirsi agli edifici con le rilevanze artistiche, separati dalle abitazioni che si trovano sul lato orientale. Il fabbricato con la facciata sulla strada, probabilmente doveva contenere le strutture monastiche del periodo di espansione nei secoli tardo-medievali.

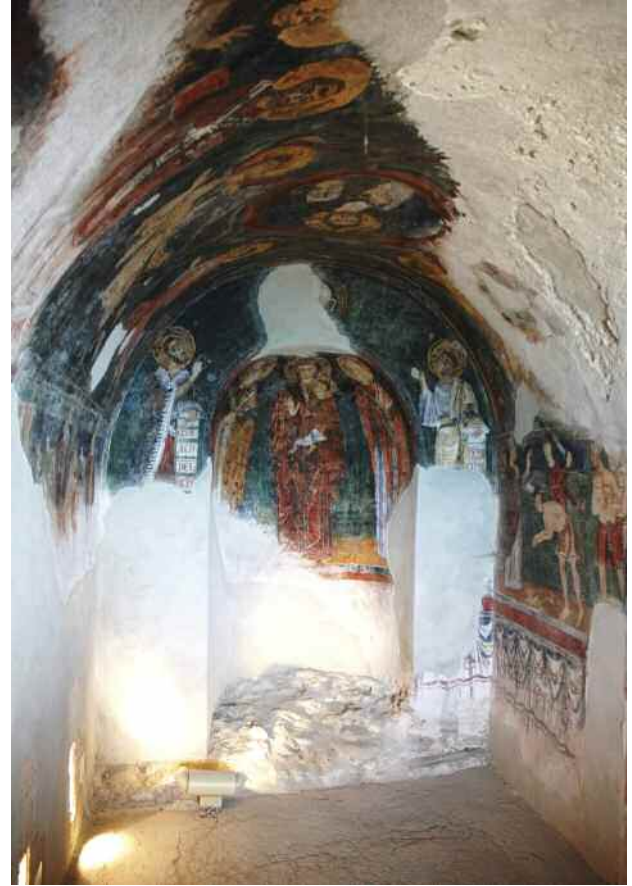


Fig. 14 Cappella di San Nicola



Fig. 15 Vista dalla terrazza della Cappella della Vergine



Roger Lefèvre

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

L'enseignement des sciences du patrimoine culturel dans un monde en changement : une Conférence à Varsovie et un Cours à Ravello en 2011

Le Réseau européen «**NET-HERITAGE**» est la première tentative de coordination des programmes nationaux et européens de recherche sur la protection du Patrimoine culturel matériel et immatériel, en intégrant les domaines «Art-Conservation-Maintenance-Restauration» et «Architecture-Chimie-Physique-Ingénierie». Il met aussi l'accent sur l'importance sociale et économique du Patrimoine culturel et sur les programmes d'enseignement et de formation dans ce secteur. Il regroupe 9 ministères, 5 agences de développement de la recherche et de la technologie, et une fondation, dans 14 pays européens. Il est coordonné par le Ministère italien des Biens et Activités Culturels (www.netheritage.eu).

C'est précisément ce Réseau européen qui a organisé le 6 avril 2011 à Varsovie la Conférence intitulée «**HERITAGE SCIENCE EDUCATION IN A CHANGING WORLD**». Le Professeur Peter Brimblecombe y a ainsi présenté le profil d'un doctorant du 21^{ème} siècle en ce domaine dans son Université d'East Anglia.

Au cœur de la Conférence, un exposé par le même Professeur Peter Brimblecombe sur l'impact du changement climatique global sur l'architecture et la conservation des matériaux situés en extérieur, ainsi que sur les habitudes et les préférences des visiteurs. Ces nouveaux comportements influenceront les modes d'usage du patrimoine, leurs retombées économiques et sa gestion. Une simulation de l'impact potentiel du changement climatique sur cinq villes imaginaires situées sous des latitudes variées, ayant des environnements et des patrimoines variés, a entraîné les participants à la Conférence dans un jeu interactif. La description d'une de ces villes imaginaires, «Carnussa», est donnée ci-contre.

C'est une démarche similaire à celle de la Conférence européenne de Varsovie qui est suivie dans la série des Cours et Colloques internationaux organisés depuis 2007 au **Centre Universitaire Européen pour les Biens Culturels de Ravello** sur le thème «**CLIMATE CHANGE AND CULTURAL HERITAGE**». Du 3 au 7 octobre 2011, le sujet en sera: «**Climate Change, Cultural Heritage and Risk. Energy, Mobility and Policy**».

L'idée centrale du Cours de Ravello en 2011 est la constatation qu'aujourd'hui la consommation non maîtrisée d'énergie et la mobilité privée changent le climat de notre planète, en diminuent les ressources naturelles et comportent des risques pour le patrimoine culturel et pour les modalités d'accès aux sites historiques et archéologiques. Ainsi, de nouveaux défis pour la gestion du patrimoine culturel et une nouvelle philo-





sophie de la conservation apparaissent-ils. Ce cours abordera les incertitudes et la complexité de la prise de décision dans un monde en changement. Il donnera un aperçu des liens existant entre énergie, mobilité, accessibilité et politique dans le domaine du changement climatique et du patrimoine culturel, ainsi que des perspectives de gestion des sites culturels pris comme exemples de durabilité pour un large public. Le but ultime est de créer un dialogue entre les gestionnaires du patrimoine et les décideurs pour une politique plus volontariste dans ces domaines. L'atelier de Varsovie sur les cinq villes imaginaires, dont «Carnussa», sera à nouveau organisé à Ravello durant ce Cours d'octobre 2011.

Heritage
science
education
in a changing
world

Warsaw,
6th April 2011
International
Workshop

Copernicus Science Centre in Warsaw
ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 20

3. CARNUSSA

- temple over 3000 years old on a Mediterranean island with strong influences from Egypt
- originally known as Ipet-isut (most select of places) by the ancient Egyptians
- temples dedicated to Theban triad of Amon, Mut and Khonsu.
- later Greek and Roman additions to Apollo
- extensive 18th and 19th C sulfur mining
- modest contemporary brick-making
- overgrazing removed most groundcover
- temple now attracts many tourists.

Storia della fonografia

Massimo Pistacchi

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

Il Disco a 78 giri

Emile Berliner (1851-1929), emigrato olandese in America impiegato della Bell Telephone Company, inventa e brevetta nel 1887, il Grammofono, un apparato che utilizza dei dischi del diametro di 18 cm per incidere dei solchi a spirale concentrica. L'incisione è laterale e la durata inferiore ai due minuti a seconda della velocità di incisione.

Verranno denominati, durante il periodo della loro presenza sul mercato discografico in vario modo, *disco grammofonico*, *disco a 78 giri*, *disco gommalacca*, ecc. facendo riferimento alla tecnologia di produzione, alla velocità di rotazione (lo standard di 78 giri/min. viene stabilito alla metà degli anni venti), o al materiale di cui si presume sia composto.

Periodo di produzione

Il disco a 78 giri fa la sua comparsa nel 1887, e viene utilizzato fino agli inizi degli anni Sessanta quando verrà definitivamente soppiantato dal disco microsolco in vinile.

Dimensioni e formati

I primi dischi prodotti hanno un diametro di 7 pollici (18 cm) o di 5 pollici (12,5 cm) ed erano incisi direttamente su una sola facciata. L'incisione è laterale e la lettura procedeva dall'esterno verso l'interno.

Nel 1901 venne introdotto il disco a doppia faccia e nel 1903 si realizzarono i primi dischi da 12 pollici (30 cm) e 10 pollici (25 cm) diffusi fino al 1956.

Altri formati vennero prodotti negli anni per applicazioni particolari come le bambole parlanti e altri giocattoli.

La velocità di incisione poteva variare da 70 giri/minuto (r. p. m. run per minute) a 100 giri/minuto, i solchi potevano essere larghi da 100 a 200 µm. e la densità variava da 96 a 120 solchi per pollice.

Lo standard definitivo ufficiale per la velocità di rotazione è di 78,26 giri al minuto.

Materiali

La denominazione anglosassone dei primi dischi "shellac disc" fa riferimento a un particolare materiale presente in molte realizzazioni di tale supporto anche se in percentuali variabili per le varie etichette e per le varie epoche.



28

Pubblichiamo la terza e ultima parte della mostra "Fonografica. Storia della riproduzione del suono da Edison al digitale". Un altro importante capitolo per comprendere l'evoluzione tecnologica dei nostri giorni.



La parola "shellac" è un termine composto da due parti, shell (guscio) e lac, nome indù di un piccolo parassita di una particolare palma presente nel continente indiano. Il guscio di questo piccolo insetto veniva raschiato dalla corteccia degli alberi e triturato finemente diventando la base per la realizzazione della gommalacca.

Altri materiali utilizzati per la realizzazione dei dischi grammofonici sono stati, oltre alla cera d'api su base di zinco, la gomma vulcanizzata, miscele a base di gommalacca e una grande varietà di materiali poveri utilizzati come riempitivi fra cui carta, tessuti (stracci), ecc.

In alcuni casi il disco era prodotto a partire da una base di cartone rigido rivestito di materiale plastico.

Solo nel 1925 appare il primo 78 giri inciso elettricamente.

La *Bell Labs* sviluppa un sistema di incisione laterale ad armatura mobile per la registrazione elettrica su disco.

Contemporaneamente viene presentato al pubblico il Victor Orthophonic Victrola, "Credenza" model.



Durata

A secondo delle dimensioni del disco, del numero delle facciate, della densità dei solchi e della velocità di rotazione cambiava la durata della riproduzione.

Le durate maggiormente diffuse fra i dischi vanno da 2 e 4 minuti per facciata.

Metodi di incisione e duplicazione

L'incisione del disco era realizzata con un metodo pressoché identico a quello dei cilindri.

L'energia sonora convogliata da un cono metteva in movimento un ago posto al centro di una membrana che gravava sulla superficie del disco stesso. L'incisione poteva essere verticale ma più frequentemente laterale.

Questo fonografo completamente acustico è considerato un salto di qualità nel design di questi apparecchi.

Con l'avvento dell'incisione elettrica vengono introdotti sistemi di controllo del segnale e di riduzione del rumore di



fondo delle incisioni basate sul sistema di enfasi e deenfasi delle frequenze.

Il segnale sonoro acustico veniva trasformato in segnale elettrico e opportunamente equalizzato per garantire una uniformità di potenza a tutte le frequenze in fase di incisione, per poi essere amplificato e inversamente riequalizzato in lettura.

La diversa conformazione fisica e geometrica del disco ha permesso, sin dall'inizio della sua storia, la duplicazione seriale. Il sistema utilizzava un processo di galvanoplastica che a partire da un disco master di lacca, inciso per mezzo di uno stilo, veniva metallizzato con successivi bagni galvanici che producono una serie di supporti intermedi (master metallico o "padre" in nitrato di argento rinforzato con solfato di nickel, duplicato positivo dell'incisione o "madre").

Dopo aver verificato la qualità del master positivo, da questo viene prodotto, sempre per laminazione elettrolitica, il cosiddetto "stamper" utilizzato per centinaia di stampe.

La "madre" poteva essere laminata più volte per produrre numerosi altri stamper.

Con il disco Berliner e il procedimento elettronico di Johnson si apre l'epoca delle applicazioni industriali della registrazione del suono.

L'adozione della tromba consente l'uso collettivo: nasce così quella forma a calice di fiore che diverrà la caratteristica del grammofono.

Il cilindro è ormai destinato a finire e anche Edison nel 1913 deve produrre ciò che il mercato domanda: il disco.

Inghilterra

L'Inghilterra è la prima ad interessarsi al fonografo. La rappresentanza legale della Edison House nata nel 1888, a cui si aggiungerà la *Edison Bell* (1892) divenuta *Edibel I*.

Berliner concede i suoi brevetti alla *Gramophone Company Seaman* (Universal) che cerca spazio in Europa con il suo zoonophone e fonda sempre in Inghilterra la *International Zoonophone*. Intanto la Gramophone, in seguito al successo del marchio acquistato dalla Victor, quello con il cagnolino Nipper, cambia il suo nome nel 1908 in *His Master's Voice* (la Voce del Padrone).

Sarà la *Gramophone Company* di Londra a proporre a Enrico Caruso l'incisione di dieci arie da opere liriche, **10 brani per 100 sterline**. Nel 1903 Caruso è già famoso negli Stati Uniti per le sue pionieristiche registrazioni, tra cui la famosissima "O



sole mio". La produzione di Caruso, una star dal rimato in-contrastato, dal 1903 al 1921, è di 2.000.000 di dischi venduti.

Francia

I Fratelli Charles ed Emile Pathé sono i primi ad interessarsi di fonografia collegandosi anche al nascente cinematografo.

I Pathé sono i classici imprenditori europei, con una gran voglia di arrivare senza dare troppo peso ai brevetti. Nel negozio di Rue de Richelieu vendono apparecchi fonografici, cilindri vergini e preincisi e poi dischi.

Germania

La più importante casa discografica tedesca è la *Deutsche Gramophone*, nata nel 1899 come succursale della Gramophone inglese. L'industria tedesca si specializza nella stampa delle copie di dischi con sistema Johnson e molte delle registrazioni fatte in altri Paesi vengono mandate in Germania per l'edizione.

Italia

Nel 1901, a Napoli, nasce la *Società Fonografica Napoletana*, fondata da Amerigo Esposito, che registra non solo canzoni ma pezzi lirici di grandi cantanti napoletani.

Fiore all'occhiello sarà la voce del tenore Fernando De Lucia che inciderà per l'etichetta i più importanti capolavori della letteratura musicale napoletana per una somma allora enorme di 36.000 lire.

La Società Fonografica diventa Phonotype Record.

A Milano nel 1904 la neonata Società Italiana di *Fonotipia*, con la direzione artistica di Umberto Giordano, realizza dischi di diverse dimensioni, dapprima a una sola facciata e successivamente a due, diffondendo la voce dei più importanti esecutori e personaggi dell'epoca come Alessandro Bonci, Aureliano Pertile, Ferruccio Corradetti, Nicolò Maldacea e Leopoldo Fregoli. La *Odeon* è la serie economica della *Fonotipia*, affiliata con Berlino e nel cui consiglio di amministrazione figura anche Tito Il Ricordi.

La *Fonotipia* lavora d'intesa con la Scala di Milano.





La crescita delle vendite di apparecchi e di dischi è impressionante tra il 1880 e il 1900: milioni di esemplari di fonografi e grammofoni vengono prodotti e commerciati in America e in Europa che progressivamente investe nel settore, brevetta proprie invenzioni, immette dischi di interpreti vari e consolida una rete sempre più stretta di società produttrici e distributrici.

Grammofono
Gramophone "Dog"
Gran Bretagna 1889-1890 c.

È il più celebre dei grammofoni che prese questo nome dal noto quadro del pittore Francis Barraud del 1899 con il cagnolino "Nipper". Il pittore sostituì al precedente Edison questo gram-

mofono che divenne l'emblema della "His Master's Voice", marchio diffuso in tutto il mondo e in Italia come "La Voce del Padrone". Fu il primo grammofono dotato di un semplice motore a molla parzialmente esterno al mobile. Fu denominato "Trade Mark" oltre che "Dog Model" ed ebbe un vastissimo successo commerciale.

Questo modello, tra i primi realizzati, presenta una caratteristica manovella verticale che ben presto, nei modelli successivi, fu collocata molto più opportunamente su lato destro del mobile.

Derivato dal "Berliner Improved" del 1887, il modello qui esposto, prodotto dalla *Gramophone Company*, è databile tra il 1889-1890. È di particolare pregio anche per avere in dotazione la sua cassetta originale in noce con tutti i suoi accessori.

Suonava i dischi Berliner da sette pollici. Alcuni di questi dischi, peraltro molto rari, sono anch'essi contenuti nella cassetta originale. Una particolarità tecnica è quella che con il cambio del piattello centrale era possibile anche la riproduzione di dischi di formato convenzionale.





Grammofono

Klingsor

Lipsia, Germania 1907 c.

Grammofono caratterizzato dalla presenza sul frontale di una serie di corde metalliche accordabili che, trovandosi davanti all'apertura della tromba interna, vibrando al passaggio del suono, creavano particolari effetti armonici. Fabbricato in Germania dal 1907 dalla *Stefen Main* di Krefeld e dalla *Polyphon* di Lipsia (casa rinomata soprattutto per la fabbricazione di splendidi carillons). Venne costruito in diverse forme e dimensioni. Questo modello è importante sia per la forma elegante del mobile (caratteristica di tutti i diversi Klingsor) sia per la coppia di ballerini in biscuit che si muovevano al suo interno utilizzando un piccolo motore elettrico. Ebbe molto successo soprattutto in Inghilterra dove è stato venduto fino a tutti gli anni '20.

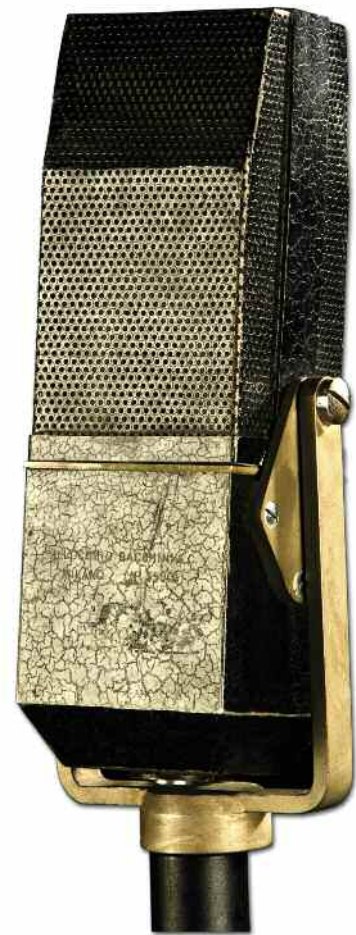
L'avvento della prima guerra mondiale provoca una stasi nel progresso tecnico e nella qualità dei prodotti dell'industria discografica. Tuttavia alcune ricerche tecnologiche, condotte per scopi bellici, contribuiscono allo sviluppo tecnico nella riproduzione del suono. Il traguardo più importante è l'elettrificazione delle incisioni. Con lo scadere quasi contemporaneo dei brevetti di Edison, di Bell, di Tainter e di Berliner, dal 1914 comincia la corsa incontrollata alla fabbricazione di fonografi e grammofoni: ormai i due nomi hanno lo stesso significato essendo svanito il cilindro.

L'incessante evoluzione del disco è dovuto in particolare al mutamento delle tecniche di incisioni che dalla tromba arriva a utilizzare il microfono elettrificato. La dimensione elettrica e microfonica della presa del suono, incrementando l'ampiezza spaziale dell'informazione registrabile fa decollare repertori ancora preclusi quale quello della musica sinfonica. Migliorie tecniche consentono inoltre un maggior minutaggio, doppia facciata, due brani per disco, trasformazione chimica dei supporti, affermazione dei contenuti in musica colta europea e di voci operistiche.

L'incisione elettrica

Sembra che i primi a sperimentare l'incisione elettrica siano due militari inglesi che nel 1919 realizzano le prime incisioni elettriche nella Cattedrale di Westminster.

Applicativi più definiti vengono condotti nei laboratori della *Bell Telephone* e nella *Western Electric* usando amplificatori a valvola.





Nel 1924 nasce il sistema di incisione e di riproduzione elettrica. Per passare dalla incisione meccanica dovuta alla sola energia della membrana oscillante sotto la pressione delle onde sonore a quella elettrica, occorre un traduttore, dispositivo capace di trasformare l'energia elettrica proveniente dal

microfono attraverso l'amplificatore in energia meccanica per far oscillare la punta di incisione.

Realizzata l'incisione elettrica si ripercorre il processo inverso per avere la riproduzione elettrica.

Al posto della membrana, lo stilo di lettura mette in movimento un traduttore che lavorando all'inverso del traduttore di incisione trasforma le oscillazioni meccaniche imposta dalla traccia sul disco, in variazioni elettriche. Queste, amplificate, vengono inviate all'altoparlante che le trasforma in vibrazioni sonore.

Intorno al 1922 inizia la diffusione della radiofonia (in Italia, il 6 ottobre 1924, Maria Luisa Boncompagni annuncia il primo programma ufficiale della radiofonia italiana messo in onda dall'URI che nel 1927 diventerà EIAR).

Attraverso la radio la gente può ascoltare musica gratuitamente in luoghi pubblici senza acquistare dischi.





La crisi del mercato del disco è inevitabile ma il disco diventa sinonimo di qualità di ascolto e di lunga durata.

L'esperienza sonora, grazie al disco, si avvia a una dimensione di massa soprattutto in America dove, a partire dagli anni Venti, si collega alla nascita di nuove mode e stili musicali (il jazz, nuovi balli, tango compreso) e all'avvento di una società multietnica. Nascono piccoli produttori con l'emergere di nuovi soggetti sociali: la comunità nera, le donne, le minoranze, italiani compresi.

Nel 1927 nasce il Juke box, una macchina a moneta per uso pubblico, derivata da un grammofono per uso domestico in grado di riprodurre più di un 78 giri. In America, il successo di questi "mobili", in un momento peraltro di crisi del mercato discografico, è tale che il loro numero, negli anni Trenta, raggiungerà le 500.000 unità.

Nel 1928, sulla base di un fondo risalente al 1924, denominato "La parola dei Grandi", nasce in Italia la Discoteca di Stato con il compito di "raccolgere e conservare per le future generazioni la viva voce dei cittadini italiani che in tutti i campi abbiano illustrato la patria e se ne siano resi benemeriti". L'assetto dell'istituto va delineandosi durante gli anni Trenta, prima dell'estensione dell'ambito di attività anche "a manifestazioni interessanti la cultura nazionale, scientifica, letteraria e le tradizioni ed i costumi del paese" e poi con la legge di riordinamento che sancisce la funzione della Discoteca di Stato come istituzione nazionale per la raccolta e conservazione delle registrazioni sonore, all'interno del Ministero per la cultura popolare. Riconosciuto il valore culturale delle pubblicazioni discografiche, considerate parte integrante del patrimonio dello Stato, le collezioni della Discoteca di Stato hanno un notevole incremento e si afferma il carattere prevalentemente musicale delle raccolte dell'istituto.

Alla fine della guerra la Discoteca di Stato viene posta alle dipendenze della Presidenza del Consiglio dei Ministri, dove rimane fino al 1975, quando entra a far parte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, appena istituito.



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Cultura come fattore di sviluppo

Strategie gestionali per la valorizzazione
delle risorse culturali: il caso di Ravenna

Stefania Chirico,
Giuseppe Pennisi

Costruire in Costiera Amalfitana:
ieri, oggi e domani?

Teresa Gagliardi

Le città come fucine culturali. Per una lettura critica
delle politiche di rigenerazione urbana

Fabio Pollice, Giulia Urso

Cult economy: un nuovo/antico driver
per i territori minori

Sandro Polci



Stefania Chirico*, Giuseppe Pennisi**

* *Dottoranda di Ricerca in "Progetto e tecnologie per la valorizzazione dei beni culturali" presso il Politecnico di Milano, Dip. BEST. Collaboratrice alla didattica per il corso di "Economia e Istituzioni del Turismo" presso la Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano.*

** *Consigliere del Cnel e del Consiglio Superiore dei Beni Culturali ed Ambientali. Docente all'Università Europea di Roma.*

L'articolo deriva dal lavoro congiunto di Stefania Chirico, che ha analizzato il territorio e le risorse culturali di Ravenna, i soggetti pubblici e privati operanti e il Sistema Museale (paragrafo 1) e di Giuseppe Pennisi che ha esaminato il Ravenna Festival e l'apporto dello stesso (paragrafo 2).

Strategie gestionali per la valorizzazione delle risorse culturali: il caso di Ravenna

Dal Sud al Nord: Stefania Chirico e Giuseppe Pennisi ci offrono una completa radiografia del caso di Ravenna "Strategie gestionali per la valorizzazione delle risorse culturali".

Completa ed obiettiva è la rassegna delle varie potenzialità, criticità, necessità, successi e miglioramenti da affrontare per una città Museo che offre ed ancor di più potrebbe offrire rari tesori culturali al visitatore.

Il bilancio presentato appare come positivo e basato su solide e collaudate realtà. Certo, le risorse finanziarie allocate, sia pubbliche che private, dovrebbero essere più ingenti per il costante adeguamento e miglioramento delle strutture, la manutenzione degli spazi, i restauri, la riqualificazione degli Edifici ecc. Ma gli Enti locali da una parte e taluni Istituti Finanziari ed Associazioni private dall'altra hanno reso possibile realizzazioni quali il Ravenna Festival (dal 1989), il Sistema Museale della Provincia (dal 1997), diventati appuntamenti ed occasioni di grande richiamo turistico e, soprattutto, culturale.

Certo, non mancano le criticità: dalla logistica e cioè l'esclusione dalle tradizionali traiettorie di viaggio, alla insufficiente ricettività alberghiera o ancora al poco soddisfacente rapporto sinergico tra i vari "soggetti gestori".

Ma il bilancio della "strategia gestionale delle risorse culturali di Ravenna" mi sembra presenti più luci che ombre, specialmente se, come auspicano nelle loro conclusioni gli autori, si pervenisse a breve a fare di Ravenna un Distretto Culturale Museale a livello Regionale, suscettibile di generare economie di scala ed utili raccordi con altri forti attrattori culturali, come Venezia.

Francesco Caruso

¹ Cfr. *Schéma de Développement de l'Espace Communautaire (Sdec)* (European Commission, 1997).

² Su proposta del Comitato tecnico-scientifico di Economia della Cultura, nel 2008, l'Ufficio Studi del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC) ha commissionato l'analisi della città di Ravenna e delle risorse culturali. Per ragione di vincoli di tempo e di bilancio, si è deciso di escludere dallo studio le aree provinciali. I dati sono stati successivamente aggiornati al 2011. Si ringrazia il MiBAC per il supporto fornito nel 2008 alla ricerca e l'autorizzazione che le sue analisi vengano utilizzate in questo articolo.

Introduzione

Negli ultimi anni un ampio dibattito culturale a livello nazionale e internazionale ha messo in luce lo stretto rapporto tra valorizzazione delle risorse culturali e processi di sviluppo del territorio. Sono stati così individuati gli strumenti per rendere il patrimonio culturale leva dello sviluppo territoriale e componente di radicamento, di identità e di attrazione di valore; inoltre, sono state specificate le dinamiche per trasformare un territorio in una destinazione turistica, il cui elemento caratterizzante sia il patrimonio culturale.

Dagli studi condotti sono emersi strumenti di intervento definiti *cultural planning* e politiche culturali conosciute come *cultural districts* o *sistemi culturali locali e territoriali*¹ (Valentino-Mi-



Giulio Cesare, I Atto



Giulio Cesare, II Atto

siani, 2004. Il territorio di Ravenna è stato scelto, a ragione della ricchezza dei suoi beni ed attività culturali²).

1 Le risorse culturali della città di Ravenna e il ruolo dei soggetti pubblici e privati

1.1 L'offerta culturale e il ruolo del settore pubblico

Ravenna, capitale per ben tre volte rispettivamente dell'Impero Romano d'Occidente (402-476), del Regno Gotico (493-553) e dell'Impero di Bisanzio in Europa (568-751), è conosciuta per il ricco patrimonio di mosaici del V e del VI secolo, conservati nelle Basiliche e nei Battisteri della città, e perché ospita ben otto monumenti, di cui cinque di appartenenza ecclesiastica, inseriti nella lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO³. Inoltre, a Ravenna si contano ben undici musei civici, otto biblioteche, sei aree archeologiche e tre teatri.

A Ravenna varie sono le tipologie di soggiorno per eventi specifici e nel corso dell'anno: si può fruire dei monumenti storico-artistici e si può visitare la città attraverso vari itinerari di tipo culturale, naturalistico⁴, spirituale⁵ e sportivo.

Allo sviluppo complessivo del territorio hanno contribuito gli accordi di gemellaggio stipulati a partire dal 1996 con le città di Chichester, di Chartres, di Speyer e quelli di collaborazione con Meknes, Samarcanda, Laguna, Sultanato dell'Oman, Evora, Cracovia, Caceres, Petrozavosdk, Zalau, Kaunas, Gniezno, Istanbul, Stato del Gujarat - India⁶.

Notevole il contributo anche del polo universitario ravennate, che conta cinque facoltà e circa 3500 iscritti.

La vastità e la varietà dell'offerta culturale richiedono una pianificazione strategica e integrata di tutte le risorse per massimizzare benefici dalla utilizzazione di scarse risorse. Dai dati si evince un aumento costante dal 2000 al 2009 dei flussi finanziari destinati al settore culturale: Regione, Provincia e Comune impiegano consistenti risorse per migliorare l'offerta culturale⁷. In materia di attività culturali non museali, la Provincia e il Comune operano soprattutto nei settori teatrali e cinematografici con progetti⁸ volti allo sviluppo culturale e al miglioramento delle strutture, curando la manutenzione degli spazi, i restauri e la riqualificazione degli edifici.



³ Basilica di Sant'Apollinare in Classe, Basilica di San Vitale, Battistero degli Ariani, Battistero di Neoniano, Battistero di Sant'Apollinare Nuovo, Cappella Arcivescovile, Mausoleo di Teodorico, Mausoleo di Galla Placidia.

⁴www.turismo.ravenna.it/contenuti/index.php?t=itinerari&cat=4.

⁵www.turismo.ravenna.it/contenuti/index.php?t=itinerari&cat=5.

⁶ Tali relazioni con l'estero si sono concretizzate attraverso l'istituzione dell'Ufficio Politiche Europee del Comune di Ravenna, istituito nel 2001. Cfr. www.comune.ra.it/La-Citta/Rapporti-internazionali/Politiche-europee.

⁷ Ad esempio di ciò si citano La Loggetta Lombardesca del Museo d'Arte della Città, il Museo Ornitologico e il Planetario.

⁸ Cfr. i progetti "Teatro Scuola", "CinemA scuola" e "Mosaico d'Europa Film Fest".



Giulio Cesare, III Atto



Ravenna, Cappella Arcivescovile

⁹ Governo per il 18,90%; Regione Emilia Romagna per il 7,11%; Comune di Ravenna per il 7,89% e altre istituzioni pubbliche per lo 0,91%.

¹⁰ Fondazioni, Sponsorizzazione e Associazione Amici di Ravenna con il 38,13%.

¹¹ Esso è composto dall'antica città di Classe, dalla Basilica di Sant'Apollinare in Classe, dalla Domus dei "Tappeti di Pietra", dalla Chiesa di Sant'Eufemia e dalla Chiesa di San Nicolò.

¹² I soci fondatori sono il Comune di Ravenna, l'Amministrazione Provinciale di Ravenna, l'Università degli Studi di Bologna, l'Arcidiocesi di Ravenna e Cervia, la Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna e la Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna.

¹³ Cfr. progetto "Ravenna" che riguarda il Parco Archeologico di Classe e la riqualificazione di Piazza Kennedy.

¹⁴ Nel 2008 la Fondazione ha contribuito per: Ravenna Festival; la promozione alla lettura e valorizzazione del patrimonio bibliografico e archivistico della Fondazione Casa di Oriani; la mostra documentaria e la pubblicazione sul restauro di "Madonna con il Bambino in trono, una Santa Martire e San Sebastiano" di Nicolò Rondinelli; la pubblicazione di materiale promozionale per "Critica in Arte; il sostegno alla catalogazione e alla valorizzazione di tutte le decorazioni musive del Mediterraneo, da Ravenna ad Istanbul; la tutela e la valorizzazione di raccolte dell'Ottocento per la Biblioteca Clas-

Piano Museale	Allestimenti, attrezzature, hardware (investimenti)		Valorizzazione (spesa corrente)
	Fondi Provinciali	Fondi Regionali	Fondi Provinciali
2000	71.271 euro	105.873 euro	34.705 euro
2001	68.172 euro	118.785 euro	56.293 euro
2002	103.209 euro	129.144 euro	49.013 euro
2003	51.646 euro	128.430 euro	34.913 euro
2004	220.000 euro	132.000 euro	49.262 euro
2005	120.000 euro	135.000 euro	77.960 euro
2006	120.000 euro	79.000 euro	58.058 euro
2007	120.000 euro	135.000 euro	53.500 euro
2008	120.000 euro	138.000 euro	55.000 euro
2009	120.000	176.250 euro	43.100 euro

Quadro riassuntivo degli stanziamenti provinciali (investimenti e corrente) e regionali in ambito museale (2000-2009), Provincia di Ravenna 2009.

1.2 Il ruolo dei privati

Ai soggetti pubblici si affiancano i privati e prima tra tutti la Fondazione Ravenna Manifestazioni che, costituita nel 1989, si impegna a promuovere la cultura teatrale e musicale, soprattutto attraverso l'organizzazione annuale del Festival.

Alla struttura della Fondazione hanno aderito le associazioni di categoria, offrendo il loro contributo sul profilo economico e gestionale della produzione teatrale (Ricci, 2004).

La Fondazione Ravenna Manifestazioni conta una media annuale di entrate pari a 4,2 milioni di euro. Alla formazione di tale ammontare, contribuiscono le istituzioni pubbliche per il 34,82%⁹, i soggetti privati¹⁰, il botteghino con 16,49% circa ed altri ricavi per il 10,56% circa e per il 65,18%. I ricavi derivanti dal settore privato, costituiti in buona parte anche dal botteghino (69,87% circa dalla vendita dei biglietti e 30,13% circa dagli abbonamenti), sono pari a 2/3 del totale e, confrontati con quelli derivanti dai soggetti pubblici (circa 1/3) durante il Festival, costituiscono annualmente una quota che conferma il grado di partecipazione dei fruitori e soprattutto il successo dell'evento, diventato - come si vedrà in seguito - una delle massime manifestazioni a livello nazionale ed europeo.

In materia di valorizzazione del patrimonio archeologico, artistico e architettonico¹¹, la Fondazione RavennAntica¹² opera nella promozione di campagne di scavo nella città di Classe, di progetti di allestimento museale, di interventi di restauro musivo, di attività di conservazione e di valorizzazione del ter-



*Ravenna, Basilica di San Vitale,
spettacolo teatrale*

sense; il proseguimento di attività di scavo e la realizzazione dell'evento espositivo "Otium" a S. Nicolò per il Parco Archeologico di Classe RavennAntica; la pubblicazione del magazine "Benvenuti a Ravenna"; la ricerca "Donne nella Cooperazione ravennate"; "Da presenza silenziosa a ruolo dirigente" gestita dal Circolo Cooperatori Ravennati; la ricerca storica sull'ARCI di Ravenna e l'avvio della costituzione di un centro di documentazione sulle Case del Popolo, per l'Associazione ARCI di Ravenna; la seconda edizione del Festival delle Culture del Mediterraneo per l'Associazione Meditaeuropa; la rassegna estiva di eventi e spettacoli "Ravenna Bella di Sera", per il Comune di Ravenna.

¹⁵ Nell'anno 2008 la Fondazione Cassa di Risparmio ha finanziato circa il 47,7% dei progetti, per una somma pari a euro 5.912.521, su un totale di 8.089.767 euro. I beneficiari dei contributi della Fondazione sono state soprattutto le Fondazioni (37,8%), seguite poi dagli Enti Pubblici Territoriali (26,3%), dalle Associazioni (21,9%), dagli Enti religiosi (5,3%), dai Comitati (3,2%), dalle Società (3%) da Enti privati (1,3%) e dalle Cooperative sociali (1,2%). In dettaglio, sono stati erogati: euro 1.140.000 alla Fondazione Parco Archeologico di Classe RavennAntica; euro 354.000 per l'evento "Dante09, Settimana di eventi culturali dedicati al Sommo Poeta"; euro 200.000 alla Fondazione Ravenna Manifestazioni per l'evento "Ravenna Festival"; euro 20.000 per il progetto "A Scuola in Teatro"; euro 200.000 all'Istituzione Museo d'Arte della Città di Ravenna per l'organizzazione di mostre d'arte; euro 250.000 all'Istituzione Biblioteca Classense per l'acquisizione di materiale librario, multimediale e documentario e per la realizzazione di eventi espositivi e culturali organizzati dalla Biblioteca per promuovere e divulgare le collezioni; euro 150.000 per il restauro e recupero del Complesso Monumentale della Biblioteca Classense; euro 100.000 alla Fondazione Casa di Oriani per iniziative di ricerca, catalogazione realizzazione di convegni e incontri volti alla diffusione di cultura.

torio per i residenti e per i turisti. La realizzazione di tali progetti è ottenuta anche grazie alla collaborazione con l'Associazione Amici di RavennAntica che, istituita nel 2004, offre donazioni e forme di sponsorizzazione. La Fondazione cura anche i rapporti con le scuole e con le Università, suggerendo proposte didattiche e favorendo la sensibilizzazione e l'educazione alla cultura del patrimonio ravennate e la pubblicazione di quaderni didattici per studenti per migliorare la qualità di fruizione del patrimonio artistico e culturale.

Altro soggetto privato di rilievo è la Fondazione e Biblioteca Casa di Oriani, istituita nel 1927 dallo Stato in memoria di Alfredo Oriani con lo scopo di gestire la casa-museo "Il Cardello" di proprietà dello scrittore a Casola Valsenio e di promuovere una biblioteca di storia contemporanea. Essa si rivolge per lo più a un pubblico adulto e a studenti universitari e "fa parlare" il territorio ravennate organizzando convegni, incontri, lezioni di storia contemporanea, politica e sociale e presentando opere di illustri personaggi ravennati.

A queste si aggiungono due fondazioni bancarie, la Fondazione del Monte di Bologna e di Ravenna e la Fondazione Cassa di Risparmio. La Fondazione del Monte di Bologna e di Ravenna si occupa del settore culturale e sociale, della ricerca scientifica e dello sviluppo delle comunità locali. Il contributo della Fondazione alla città di Ravenna è volto alla strutturazione di progetti pluriennali per la riqualificazione urbana¹³ e per l'integrazione scolastica dei giovani immigrati. Per questi ultimi la Fondazione stanziava annualmente 1.000.000 euro e prevede la collaborazione di partner istituzionali¹⁴.

Anche la Fondazione Cassa di Risparmio collabora da tempo per la valorizzazione e la promozione del territorio: nel 2008 la città di Ravenna ha ricevuto circa il 73,1% dei contributi de-



MAR Museo d'arte della città di Ravenna e Santa Maria in Porto

¹⁶ Cfr. art. 30 del T.U.E.L. che definisce il Sistema una rete territoriale istituita mediante convenzione.

¹⁷ Cfr. Gennaro E., *Il Sistema Museale della Provincia di Ravenna. Strategie e soluzioni gestionali per difendere la qualità dei musei (nonostante tutto), Appunti del Corso di Perfezionamento in Economia e Management dei Musei e dei Beni Culturali, Università di Ferrara, 18 febbraio 2011.* La Provincia di Ravenna possiede circa 50 musei pubblici o privati e per lo più di piccole dimensioni. Musei aderenti al Sistema: 11 del Comune di Ravenna, 6 del Comune di Cervia e Russi, 10 dell'Unione Bassa Romagna, 7 di Faenza e Castelfiorentino e 5 dell'Unione di Brisighella, per un totale complessivo di 39 musei. Tipologia museale: 16% scienze naturali; 6% scienza e tecnica; 15% storia; 15% demo-etnologia; 15% archeologia; 6% casemuseo; 2% industria e artigianato; 23% arte. Proprietà dei musei: Comunale 59%; Privato 36%; Statale 5%.

¹⁸ Cfr.: Codice deontologico di ICOM; Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (art. 150 D. Lgs 112/98) (Decreto ministeriale 10 maggio 2001); Del. Giunta Regionale Emilia-Romagna n. 309/2003: "Standard e obiettivi di qualità per biblioteche, archivi storici, musei e beni culturali".

¹⁹ Cfr.: "Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (art. 150 D-Lgs 112/98); "La Carta nazionale delle professioni museali" (2006; "Profili e qualifiche professionali per i Musei della Regione Emilia-Romagna" (2007).

stinati all'intero territorio per le attività progettuali¹⁵, mentre nel 2010 l'Ente ha destinato una cifra complessiva di euro 7.700.000, di cui 4.100.000 per l'arte e per le attività e i beni culturali. Inoltre, la Fondazione Cassa di Risparmio ha collaborato con la Fondazione RavennAntica per rendere fruibile il Museo Archeologico di Classe, offrendo un contributo di 700.000 euro nel 2010 e di 2.100.000 per gli anni 2011 e 2012.

1.3 Il Sistema come strategia di gestione dei musei del territorio

Una delle maggiori criticità della valorizzazione di Ravenna come città d'arte e di cultura riguarda la logistica: a meno che il visitatore non sia automunito o non preveda Ravenna nel proprio programma di visita, la città è esclusa da qualsiasi traiettoria di viaggio. Per raggiungere la città con i mezzi ferroviari, è necessario effettuare dei cambi nelle stazioni di Bologna o di Ferrara. È essenzialmente fuori dall'asse turistico principale Firenze-Venezia, un asse - si badi bene - che contribuisce in maniera limitata allo stesso turismo di città d'arte come Bologna e Ferrara.

Un altro aspetto importante concerne i giovani e l'offerta universitaria: sarebbe necessario potenziare la formazione e l'offerta didattica e incentivare rapporti con gli istituti di cultura italiani all'estero e con gli istituti stranieri a Roma, tramite stage o prestiti di opere a musei internazionali.

Inoltre, la presenza turistica in città è piuttosto bassa e caratterizzata per lo più da escursionisti. Questa criticità pare derivi soprattutto dalla mancanza di posti letto nelle strutture alberghiere in Ravenna città.

Tuttavia, l'aspetto maggiormente critico riguarda il rapporto tra i "soggetti gestori" del territorio: il dialogo tra gli enti coinvolti, soprattutto tra quelli laici e religiosi, è meno attivo di quanto sarebbe auspicabile per più efficaci e meno dispendiosi interventi di gestione e di valorizzazione.

La Provincia di Ravenna ha strutturato una strategia di ge-



stione che ha permesso di ottenere buoni risultati nell'ambito museale. Si tratta del Sistema Museale della Provincia di Ravenna¹⁶, creato nel 1997 con lo scopo di strutturare un'offerta ricca e diffusa dei musei presenti sul territorio¹⁷.

Il Sistema è una rete territoriale pluri-ente di tipo "leggero" che, attraverso il coordinamento e lo sviluppo delle attività dei musei aderenti alla convenzione, mira alla valorizzazione museale realizzando strumenti di promozione, erogando contributi su progetti, favorendo la crescita collettiva dei musei, supportando in particolare quelli più piccoli.

Nel rispetto degli Standard di Qualità dei Musei¹⁸, il Sistema Museale della Provincia di Ravenna è dotato di un regolamento in cui sono specificati natura, obiettivi e finalità di ciascun museo aderente al Sistema, i ruoli principali e le responsabilità dei soggetti operanti nei musei. Inoltre, il Sistema Museale della provincia di Ravenna si adopera per garantire qualità nell'ambito delle professioni museali¹⁹, attraverso un laboratorio didattico per gli operatori e per le scuole e attraverso l'offerta di formazione e di consulenza in materia di professioni museali e di assetti organizzativi.

Per quanto riguarda le collezioni, il Sistema sostiene i musei erogando contributi per gli allestimenti e per le attività di restauro e di catalogazione. Per la comunicazione e i rapporti con il pubblico, è stato creato un sito web²⁰ per operatori e visitatori allo scopo di facilitare il reperimento d'informazioni ed esplorare i percorsi culturali; sono stati realizzati una collana monografica dei musei del sistema, alcuni quaderni didattici e una guida alle attività didattiche per le scuole e disponibile anche online, una collana di guide a fumetti per gli adolescenti, un gioco di ruolo sulla guerra e sulla resistenza, delle audio guide per la fruizione museale. Per il mantenimento di rapporti costanti e trasparenti con il pubblico, il Sistema Museale ha definito anche un modello di carta dei servizi, declinato da ciascun museo nell'osservanza delle proprie caratteristiche.

Gli investimenti effettuati per i musei dal 2006 al 2010 sono cresciuti notevolmente, passando da un importo di poco inferiore ai 200.000 euro ad uno pari quasi a 300.000 euro.

Le spese in valorizzazione dal 2006 al 2010 attestano un costante impegno economico che quasi raggiunge i 50.000 euro annui. Rispettando i principi di sussidiarietà, adeguatezza e differenziazione²¹, l'amministrazione è riuscita a strutturare un Sistema funzionale, specializzazione delle strutture nuovi servizi, coor-



Ravenna, Basilica di Sant'Agata



Ravenna, Basilica di Santa Maria Maggiore

²⁰ www.sistemamusei.ra.it

²¹ Cfr. art. 118 Cost.; artt. 3 e 4 T.U.E.L.



*Ravenna, Mausoleo di Teodorico
veduta generale*

dinamento delle attività, capacità progettuale. Il 70% circa dei Musei del Sistema ha raggiunto l'accreditamento regionale ed è riconosciuto "museo di qualità"; il numero dei visitatori è cresciuto costantemente, raggiungendo una media annua di circa 250.000-300.000 visitatori nella totalità dei musei aderenti e, per quanto riguarda l'apertura al pubblico, quindici musei su trentanove raggiungono lo standard regionale²².

Sul totale di trentanove musei, trentatré sono in gestione diretta o mista, quattro sono gestiti tramite Fondazione, uno tramite un'istituzione ad hoc e uno tramite una cooperativa esterna. I servizi affidati a terzi riguardano soprattutto la

sorveglianza e l'accoglienza, per la quale ventidue musei del Sistema si avvalgono di soggetti esterni. Dodici musei hanno esternalizzato i servizi educativi e le visite guidate; nove i servizi di pulizia; otto la manutenzione degli impianti; sei la biglietteria; cinque musei la promozione e l'attività editoriale; quattro i servizi accessori; quattro le attività di conservazione e di ricerca; due le esecuzioni espositive; altri due la direzione e cinque tutti i servizi e le funzioni. Difficile stabilire in che misura queste differenziazioni siano il risultato del caso o di una strategia. La questione merita di essere esaminata dal Sistema.

Tanto più che il Sistema favorisce la messa in rete dei know how e quindi induce a condividere le specializzazioni necessarie, ad accrescere la capacità di attirare nuove entrate, a ridurre di contro le spese e a garantire l'offerta costante dei servizi fondamentali, quali la conservazione e la cura delle collezioni e del patrimonio museale; i servizi educativi e didattici; la sorveglianza, la custodia e l'accoglienza; le funzioni tecniche e direttive.

²² Apertura al pubblico: 47% aperto meno di 24 ore settimanali; 38% aperto più di 24 ore settimanali; 10% aperto solo su richiesta; 5% è chiuso.

2 Ravenna Festival

2.1 Breve Storia del Festival

Il Ravenna Festival nasce nel 1989 per contribuire a fare riscoprire la grandezza della città e introdurre il mondo, sotto forma di musica, danza, teatro, poesia, cinema. Una elegante pubblicazione del 2009 riassume i primi venti anni del Festival ed include un'utile serie di saggi per comprenderne obiettivi, spi-



rito e risultati (Mazzavillani, Muti, 2009) della manifestazione. Il Festival ha luogo nelle basiliche, nei teatri, nelle chiese consacrate, sotto la cupola imponente del Pala De André, lungo le strade, nelle piazze, sulle banchine del porto, nei magazzini di vecchie fabbriche, nei chiostrini, nei giardini e sulle spiagge ai bordi della pineta.

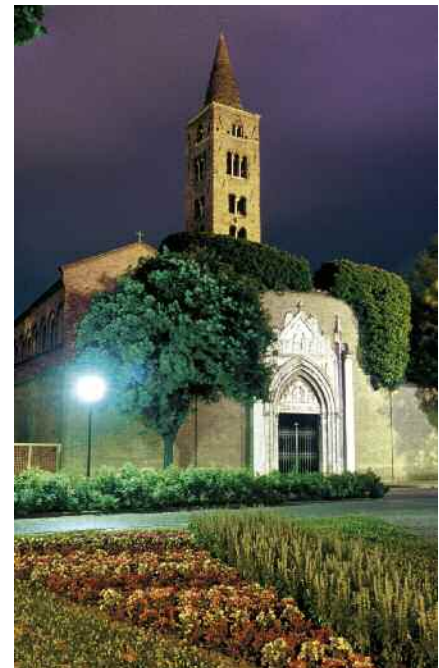
In tempo di Festival, anche le liturgie vere e proprie diventano spettacolo e nelle chiese della città la consueta messa domenicale prende la forma dell'antico canto gregoriano oppure dei grandi capolavori di Palestrina e Monteverdi, o ancora delle liturgie armena o etiopio-ortodossa. Ravenna, da sempre crocevia di popoli e di culture, ha adottato la musica come proprio linguaggio per proiettarsi in una dimensione senza confini.

Da qui l'idea delle "Vie dell'amicizia", gemellaggio nato in nome della musica intesa come "parola di fratellanza che unisce i popoli" nel 1997 con Sarajevo e poi con Beirut nel 1998, Gerusalemme nel 1999, Mosca nel 2000, Erevan e Istanbul nel 2001, New York nel 2002, Il Cairo nel 2003 e Damasco nel 2004, a Sarajevo nel 2009, a Nairobi nel 2011.

Così i "temi" che hanno ispirato la rassegna sono passati da indagini all'interno della storiografia musicale ("Cherubini e la scuola francese", "Intorno a Rossini", "Bellini e Wagner") ad itinerari di viaggio e cammini di pellegrinaggio ("Cantastorie, gitani e trovatori...", "Dalla via dell'ambra alla via della seta... in compagnia del grande bardo", "Ravenna visionaria, pellegrina e straniera").

La rassegna ha celebrato, di volta in volta, quasi tutti i nomi di coloro che hanno creato il "moderno" in musica: Poulenc, Mahler, Richard Strauss, Britten, Debussy, Ravel, Satie, Bartók, Schönberg, Berg e Webern, gli americani Bernstein, Copland e il visionario Varèse, poi Busoni, Milhaud, Weill, Messiaen, Janáček, Petrassi, e i russi Rachmaninov, Mussorgskij, Stravinskij, Prokof'ev, Shostakovich, e ancora i 'post-weberniani' Nono, Boulez, Donatoni, Maderna, Berio, fino a Sciarrino, Manzoni, Mansurjan, Górecki, Pärt, Kancheli, Sollima, ma anche Piazzolla, Morricone, Nyman. Senza, peraltro mai rinunciare alla tradizione operistica classica, riproposta in versioni particolari come la trilogia italiana di Mozart e Da Ponte realizzata da Riccardo Muti insieme ai Wiener Philharmoniker, o gli atti unici di Mascagni e Leoncavallo riletti dallo stesso Muti per la regia di Liliana Cavani.

Un Festival da sempre interdisciplinare, dunque, all'insegna della commistione tra i generi, che ha proposto le voci dei



Ravenna, San Giovanni Evangelista



maggiori interpreti della tradizione classica, quali Luciano Pavarotti, Barbara Frittoli, Juan Pons, Plácido Domingo, Renato Bruson, Barbara Hendricks, José Cura, insieme a quelle di Bob Dylan, Marianne Faithfull, Lou Reed, Paolo Conte, Renato Zero, Franco Battiato, Youssou N'Dour.

I palcoscenici della città hanno ospitato nel tempo i grandi nomi della danza, da Alessandra Ferri ad Emio Greco, da Antonio Gades a Cristina Hoyos a Julio Bocca e tanti altri, fino ai prodigiosi "galà" del Bolshoi di Mosca e del teatro di prosa: Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, Marco Martinelli ed Ermanna Montanari.

2.2 Il finanziamento del Festival

Il Festival è sostenuto, principalmente da enti locali, fondazioni bancarie ed imprese private che ne coprono oltre due terzi del bilancio; di conseguenza, il Consiglio d'Amministrazione è composto principalmente dai loro rappresentanti. Circa l'80% della spesa è direttamente per fini artistici. Un buon 12% è destinato alla manutenzione e al miglioramento degli impianti. La spesa per promozione, marketing e comunicazione non supera il 4% del totale. Il Festival chiude regolarmente i propri conti in pareggio e ha la reputazione di essere una delle manifestazioni musicali meglio gestite in Italia. Il pubblico (circa 60.000 presenze l'anno, a cui aggiungere 5-10.000 ogni anno al concerto delle "via dell'amicizia") è in gran misura (70%) italiano e la partecipazione di residenti in Emilia-Romagna è pari ad oltre la metà del totale; a differenza di altre manifestazioni – ad esempio il Rossini Opera Festival di Pesaro – il cui pubblico è per due terzi non italiano e per circa l'80% non residente nella Regione, il Ravenna Festival ha un forte radicamento nel territorio. I suoi programmi e le sue attività di collaborazioni con altre istituzioni artistiche i nel corso degli anni (da quella con il Teatro dell'Opera Helikon di Mosca a quella con il Festival di Pentecoste di Salisburgo) hanno avuto tra i loro obiettivi principali di offrire a spettatori italiani, e specialmente della Regione, spettacoli di alto valore culturale, di cui altrimenti non avrebbero potuto fruire.

Mentre da oltre 40 anni esiste una letteratura economica molto ricca sulle arti sceniche (Besharov, 2003; Asuag, Lecuerder, 2009; Palma, Auguado, 2010), la letteratura economica sui festival è molto limitata²³; alcune analisi empiriche, basate su Festival italiani (Pesaro, Macerata), utilizzano principalmente l'aumento dei

Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia





*Ravenna, Rocca di
Brancaleone - esterno*

flussi turistici da imputarsi all'evento come misura approssimativa principale e dei benefici e degli effetti. Tale approccio viene considerato obsoleto; in materia di economia della cultura sta prendendo gradualmente piede anche in Italia il metodo delle "valutazioni contingenti" – ossia della valutazione puntuale che si riesce ad ottenere tramite sondaggi con i fruitori²⁴. L'applicazione del metodo delle "valutazioni contingenti" è particolarmente complessa per Festival multidisciplinari e richiede notevoli risorse (per l'approntamento dei questionari, la loro somministrazione e la loro analisi). Le volte che il metodo è stato applicato (Turriziani, 2003) ha lasciato a desiderare.

Tuttavia, ci sono tre aspetti specifici che possono essere utili per un esame quantitativo del Festival di Ravenna, un'analisi che supera gli obiettivi di questo articolo ma che può prendere spunto da articoli come questo:

in che misura il Festival ha contribuito e contribuisce a ridurre l'asimmetria informativa e logistica, che, come si è visto nei paragrafi precedenti, pare avere penalizzato il ruolo di Ravenna come città d'arte, rispetto a altre meno dotate in termini di architettura, musei e paesaggio;

in che misura il Festival ha contribuito alla crescita economica di Ravenna e del suo hinterland;

in che misura il Festival ha contribuito a rafforzare il "capitale sociale" alla base dello sviluppo economico di qualsiasi territorio (North, 1994).

A tal riguardo si possono dare alcune risposte preliminari.

In primo luogo, il Festival di Ravenna è nato proprio quando l'altro maggiore Festival multidisciplinare italiano (il Festival di Spoleto) stava attraversando una profonda crisi, peraltro non ancora superata. Ciò ha rappresentato, indubbiamente, una determinante che, unitamente alla qualità e varietà dell'offerta, alla durata (circa sei settimane) e alle partnership internazionali, ha contribuito ad attrarre attenzione sull'evento, anche in quanto si differenziava marcatamente da altri o monografici (come i Festival dedicati a Rossini e a Puccini) o dedicati esclusivamente alla musica lirica (Sferisterio, Verona). Il mix di of-

²³ Il principale testo di riferimento tradotto in Italiano Frey, - Pommerehne. Successivamente B. Frey è tornato sul tema in B. Frey 2000.

²⁴ Per una rassegna: Necula Bucharest, 2008. Per applicazioni italiane, Signorello, 1994; M. Pollicino 2003; Cioffi, Palombini, G.Pennisi, 2005.



Ravenna, Basilica di San Vitale

ferta è stato tale da attirare varie fasce di età e la vasta gamma di preferenze è stato elemento importante per fare conoscere Ravenna e indurre ad affrontare le stesse difficoltà logistiche afferenti la localizzazione della città e del suo hinterland.

In secondo luogo, occorre notare che non solo nei periodi storici in cui Ravenna è stata capitale, ma anche nell'Ottocento le arti dal vivo sono probabilmente state un motore dello sviluppo economico della città. Ravenna - vale la pena ricordarlo - ha un bellissimo teatro, il Teatro Alighieri, nel pieno centro della città. Non c'è un esame quantitativo del tema. Lo si può tuttavia dedurre per analogia raffrontando il "caso" Ravenna con quello di un recente studio condotto in Germania (Flick, Fritsh, Hebllich, 2010).

Lo studio analizza la localizzazione di 29 teatri d'opera barocchi in luoghi che ancora oggi godono di un benessere economico relativamente elevato. L'analisi affronta quello che potrebbe essere chiamato "il problema dell'uovo e della gallina": la decisione di costruire un teatro è il risultato della crescita economica oppure il fatto di disporre di un teatro ha attirato capitale umano, ha teso reti di capitale sociale e ha, quindi, stimolato lo sviluppo. Seguendo un metodo statistico innovativo, i tre economisti tedeschi concludono che il teatro è stato il magnete che ha attratto altre risorse, specialmente quelle immateriali che hanno innescato un processo di sviluppo sostenibile. A Ravenna, dopo una lunga fase in cui le leve per la crescita sono state il settore agro-alimentare e il petrolchimico, il Festival ha verosimilmente permesso di tornare ad uno sviluppo di lungo periodo ancorato al capitale umano e al capitale sociale.

2.3 Alcune considerazioni economiche

A questo punto, si inserisce un'altra riflessione che parte dal secondo dei lavori di Bruno Frey sui Festival in generale e su quello di Salisburgo in particolare. Il primo dei due lavori di Frey analizza le distorsioni economiche (specialmente informative e posizionali) derivanti dall'elevato livello d'intervento pubblico. Nel secondo, Frey sottolinea due aspetti di politica dell'intervento pubblico:

- a) l'esigenza che abbia un contenuto di "premiabilità", ossia che il livello d'intervento venga agganciato alla generazione di risorse proprie (biglietteria, sponsorizzazioni) tale da testimoniare il gradimento della varietà e della qualità dell'offerta;
- b) che la mano pubblica debba interferire il meno possibile.

²⁵ Considerando il fatto che il concetto di distretto presuppone l'idea di prodotto, generalmente industriale, può risultare difficile accettare questa stretta corrispondenza tra distretto industriale e distretto culturale: la chiave di volta è data dal fatto che lo stesso patrimonio culturale, i musei, il territorio, sono dei prodotti, possono articolarsi in filiere e possono essere organizzati e gestiti sotto forma di distretti, attraverso la formazione di imprese integrate nel territorio e nella comunità locale, con specifiche conoscenze e competenze.



Il Ravenna Festival – come si è visto – ha un finanziamento statale limitato al 18% del suo budget e un finanziamento pubblico totale pari a meno di un terzo del totale, è strutturato in una Fondazione e in un'Associazione a cui partecipano tutti i principali soggetti pubblici e privati presenti sul territorio; da un lato ciò promuove giochi ripetuti e cooperativi alla base dal capitale sociale e, da un altro, ciò minimizza interferenze della mano pubblica in materie artistico-organizzative-gestionali.

Conclusioni

Ravenna è città molto attiva a livello culturale grazie alla notevole importanza che rivestono i musei, riuniti attualmente in sistema e l'evento Ravenna Festival.

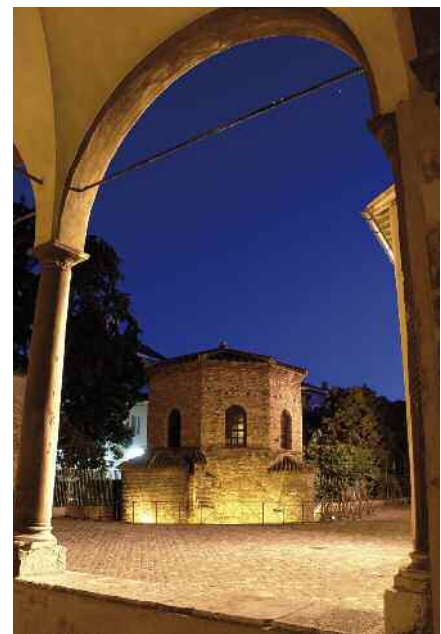
Sulla base dei risultati raggiunti con l'attuazione del Sistema museale e grazie al Festival (elemento trainante per fare conoscere la città e la sua dotazione di beni culturali), nonché consapevoli dei vantaggi che il lavoro in "rete" comporta, le amministrazioni non dovrebbero trascurare l'ipotesi di fare di Ravenna un distretto culturale museale: il concetto di distretto culturale deriva dal distretto industriale e di questo conserva alcuni aspetti come il legame tra "prodotto"²⁵ e territorio, la qualità dei beni e dei servizi offerti, lo scambio di saperi e di competenze, la presenza del settore pubblico a sostegno della produzione culturale e soprattutto il forte "capitale sociale".

La strutturazione di un distretto comporterebbe ulteriori vantaggi, poiché agevolerebbe l'organizzazione del lavoro e incentiverebbe un'elevata specializzazione e flessibilità delle competenze specifiche che variano in base alla domanda.

Inoltre, nel distretto culturale museale l'attività di comunicazione è di fondamentale importanza e, considerate le finalità educative e divulgative dei musei, la strutturazione del distretto agevolerebbe la diffusione di informazioni e di conoscenza (Bagdadli, 1997).

A proposito sia del Festival, sia delle altre risorse storico-artistiche, si crede che una collaborazione e cooperazione provinciale (per esempio con Faenza, vista l'importanza della lavorazione della ceramica) e interregionale (per esempio, la creazione di circuiti con Verona per l'aspetto Festival e con Venezia per quanto riguarda i legami storico-artistici) possano essere efficaci per migliorare l'attuale percezione, conoscenza e fruizione della città, aumentando così investimenti in cultura e limitandone i costi.

Ravenna, Battistero degli Ariani





Riferimenti bibliografici

Asuaga M., Lecuerder M. " *The Output of Performing Arts*", Universidad la Republica Argentina, March 2009.

Bagdadli S. " *Il museo come azienda. Management e organizzazione al servizio della cultura*", Etas, 1997.

Besharov G. " *The Outbreak of the Cost Disease: Baumol and Bowen's Case for Public Support for the Arts*", Duke University Working Papers N. 03, 06, 2003.

Cioffi S., Palombini I., Pennisi G. " *La valutazione della transizione da television analogical a digitale terrestre: lezioni dall'esperienza*" in: Bezzi C. (a cura di) " *Valutazione in Azione*", F. Angeli, Milano 2005.

Comune di Ravenna " *Relazione previsionale e programmatica 2006-2008*".
Comune di Ravenna " *Rendiconto della gestione esercizio 2008 e Relazione della Giunta Comunale*", aprile 2009.

Frey B., Pommerehne W.W. " *Muse e Mercati*", Bologna, Il Mulino 1991.

Frey B. " *Rise and Fall of Festivals - Reflections on the Salzburg Festival*", Working Paper n. 48, University of Zurich, June 2000.

Falck O., Fritsch M., Heblich St. " *The Phantom of the Opera: Cultural Amenities, Human Capital and Regional Economic Growth*", IZA DP No. 5065, 2010.

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna " *Regolamento per l'esercizio dell'Attività istituzionale della Fondazione*", adottato ai sensi dell'art. 2.2 dello Statuto.

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna " *Documento programmatico previsionale, Esercizio 2010*".

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna " *17° Bilancio dell'Esercizio*", 2008.

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna " *17° Bilancio di Missione*", 2007.

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna " *18° Bilancio di Missione*", 2008.

Fondazione Ravenna Festival " *Indagine sul pubblico di Ravenna Festival, Report della ricerca*", Fitzcarraldo srl, ottobre 2005.

Gennaro E. " *Il Sistema Museale della Provincia di Ravenna. Strategie e soluzioni gestionali per difendere la qualità dei musei (nonostante tutto)*", Appunti del Corso di Perfezionamento in Economia e Management dei Musei e dei Beni Culturali, Università di Ferrara, 18 febbraio 2011.

Mazzavillani Muti M.C. (a cura di) " *Ravenna Festival 2009*", Fondazione Ravenna Manifestazioni, 2009.

North D.C. " *Istituzioni, cambiamento istituzionale, evoluzione dell'economia*", Il Mulino, Bologna 1994.



Necula C. "Options Pricing in a Fractional Brownian Motion", Academy of Economic Studies, Bucharest October 2008

Palma L., Aguado L.F "Cultural Economics- A Recent Specialization of Economics" in "Revista de Economía Istitucional", n. 22, 2010.

Pollicino M. "La domanda d'investimenti culturali: il metodo delle valutazioni contingent" in "Economia della Cultura", n. 4, 2003.

Provincia di Ravenna "Progetti ed interventi del Piano Museale per l'anno 2007", redatto ai sensi degli artt. 4 e 8 della L.R. 18/2000 e della delibera dell'Assemblea Legislativa Regionale 16 maggio 2007, n.116 "Programma degli interventi in materia di biblioteche, archivi storici, musei e beni culturali (L.R. 24/3/2000 n. 18). Obiettivi, linee di indirizzo e procedure per il triennio 2007-2009". Settore Cultura, Sport e Tempo libero, Istruzione, Sanità e Servizi Sociali, Università U.O. Beni Culturali, Luglio 2007.

Provincia di Ravenna "Progetti ed interventi del Piano Museale per l'anno 2008", redatto ai sensi degli artt. 4 e 8 della L.R. 18/2000 e della delibera dell'Assemblea Legislativa Regionale 16 maggio 2007, n.116 "Programma degli interventi in materia di biblioteche, archivi storici, musei e beni culturali (L.R. 24/3/2000 n. 18). Obiettivi, linee di indirizzo e procedure per il triennio 2007-2009". Settore Cultura, Sport e Tempo libero, Istruzione, Sanità e Servizi Sociali, Università Ufficio Beni Culturali, Aprile 2008.

Provincia di Ravenna "Progetti ed interventi del Piano Museale per l'anno 2009", redatto ai sensi degli artt. 4 e 8 della L.R. 18/2000 e della delibera dell'Assemblea Legislativa Regionale 16 maggio 2007, n.116 "Programma degli interventi in materia di biblioteche, archivi storici, musei e beni culturali (L.R. 24/3/2000 n. 18). Obiettivi, linee di indirizzo e procedure per il triennio 2007-2009" in attuazione delle Linee guida provinciali per il triennio 2007-2009 (approvate dal C.P. di Ravenna con delibera n. 78 del 26/07/2007), Settore Cultura, Sport e Tempo libero, Ufficio Beni Culturali, Aprile 2009.

Provincia di Ravenna "Bilancio Consuntivo 2008".

Ricci F. "Il management degli eventi: risorse e competenze (Il caso Ravenna Festival)", Tesi di Laurea, Università di Bologna, 2003.

Sacco P. "Il distretto culturale evoluto: Paesi più competitivi con l'industria culturale", L'impresa 1, pag. 100-101, 2003.

Sacco P. "La cultura rinnova i distretti", Il Sole 24 Ore, 2005.

Sacco P. L., Blessi G. T. "Verso un nuovo modello di sviluppo sostenibile: distretti culturali e aree urbane", Università luav di Venezia, Dipartimento delle Arti e del Disegno Industriale, 2006.

Sacco P. L., Pedrini S. "Il distretto culturale, mito o opportunità?", Working Paper n°05/2003, eBla Center, Università di Torino, 2003.

Santagata S. "I distretti culturali museali. Le collezioni sabaude di Torino", Working Paper n° 08/2002, Università di Torino - Dipartimento di Studi Politici, 2002.



Santagata W. "Distretti Culturali, Diritti di proprietà e crescita economica sostenibile", in "Rassegna economica", n°1, anno LXIV, gennaio-giugno 2000.

Santagata W. "I distretti culturali nei paesi avanzati e nelle economie emergenti", in "Economia della Cultura", 2, 2005.

Santagata W. "La fabbrica della cultura. Ritrovare la creatività per aiutare lo sviluppo del paese", il Mulino, 2007.

Signorello G. "Valutazione contingente della "disponibilità a pagare" per la fruizione di un bene ambientale: approcci parametrici e non parametrici", in "Rivista di economia agraria", a. XLIX, n. 2, 1994.

Turriziani C. "Un esempio dell'applicazione dell'analisi costi benefici: il Festival Musicale di Ravello", Università di Roma Tor Vergata, 2003 (manoscritto).

Valentino P. "I distretti culturali: nuove opportunità di sviluppo del territorio", Associazione Civita, Roma, 2001.

Sitografia

www.comune.ra.it/La-Citta/Informazioni-generalisulla-citta/Il-comune-in-pillole

www.comune.ra.it/La-Citta/Rapporti-internazionali/Politiche-europee

www.economiaemanagement.it

www.eblacenter.unito.it/working_papers.html

www.fondazioneasadioriani.it

www.fondazioneecassaravenna.it

www.fondazioneedelmonte.it

www.fondazioneflaminia.it/home.php?Lang=it&Item=presentazione

www.good-will.it

www.lididiravenna.com/ita-2488-evento-mostra-mercato-dellantaquariato-e-dellartigianato-ravenna.php

www.provincia.bologna.it/cultura/Engine/RAServeFile.php/f//allegati_normativa/Lr_18-2000.pdf

www.ravennantica.it

www.ravennafestival.org

www.sistemamusei.ra.it

www.spazioinwind.libero.it/scuolarestauro mosaico/index.html

www.statistica.beniculturali.it/Rilevazioni.htm

www.ssrn.com

www.tourismeconomics.com

www.turismo.ravenna.it/contenuti/index.php?t=itinerari&cat=4

www.turismo.ravenna.it/contenuti/index.php?t=itinerari&cat=5



Interviste

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Bologna, Ferrara, Forlì/Cesena, Ravenna e Rimini:

Dott. Franco Faranda

Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia Romagna
dott.ssa Laura Carlini, Responsabile Servizio Musei e Beni Culturali

Provincia di Ravenna:

dott.ssa Rosella Cantarelli, Responsabile delle Attività Culturali

dott.ssa Eloisa Gennaro, Responsabile delle Attività Museali

Comune di Ravenna:

dott.ssa Maria Grazia Marini, Dirigente del Servizio Turismo e Attività Culturali

dott.ssa Stefania Canosani, Responsabile dell'Ufficio Informazione ed Accoglienza Turistica

dott.ssa Francesca Masi, Responsabile dell'Ufficio Promozione Culturale

Fondazione Casa di Oriani:

dott. Dante Bolognese, Direttore

Fondazione Ravenna Manifestazioni:

dott. Antonio De Rosa, Sovrintendente della Fondazione

dott. Fabio Ricci, Responsabile Ufficio Stampa



Teresa Gagliardi

*Teresa Gagliardi,
Ricercatrice CUEBC*

Costruire in Costiera Amalfitana: ieri, oggi e domani?

Teresa Gagliardi con motivata passione e validi argomenti tecnico-culturali esalta il sapere individuale, che è anche collettivo, dell'artigiano della "Divina Costiera Amalfitana".

Fin dal titolo: "Costruire in Costiera: ieri, oggi e domani?" invita a riflettere su come tale sapere, che è del resto presente con analogie significative in tutto il Mediterraneo, possa essere salvaguardato e trasmesso.

Chi sa recuperare una volta - Ella scrive - è l'erede della tradizione dell'architetto - contadino - marinaio "con un piede nella barca ed un altro nella vigna" sopravvissuta nei secoli, antica, non vetusta e persino attuale perché suscettibile di garantire necessaria continuità alla salvaguardia non solo del patrimonio abitativo e monumentale del territorio, ma anche e soprattutto alla sua salvaguardia dal principale pericolo per la sua stessa sopravvivenza, quello del dissesto idrologico.

Attore sociale quindi e custode del paesaggio culturale, l'artigiano svolge una vera e propria "missione professionale" quando si ingegna, edifica, crea nelle varie forme di quella che a giusto titolo deve essere considerata l'arte del mantenimento delle Tecniche Costruttive Tradizionali.

Tecniche di cui la Gagliardi offre nel suo articolo una rassegna delle principali e più significative, capaci di illustrare il paesaggio urbano, marinaro e contadino della Costiera, ampiamente descritte ed illustrate da foto.

Francesco Caruso

"Il simbolo del cerchio si manifesta nel culto solare dei primitivi e nelle religioni moderne, nei miti e nei sogni, nei *mandala* dei monaci tibetani, nei piani regolatori delle città: indica sempre l'aspetto essenziale della vita, la sua complessiva globalità.

È il tentativo di riportare l'armonia del macrocosmo, nell'uomo microcosmo, al fine di trasformare positivamente tutto ciò che ne venga a contatto, dagli aspetti materiali ai caratteri psico-spirituali dell'individuo".

Così l'ecologo Memmi sentenziava riguardo la necessità intrinseca di ogni essere razionante di ritrovare dentro di sé un simbolo - archetipo, dal quale partire prima di realizzare qualunque struttura.

Il termine *mandala*, infatti, è una parola sanscrita che significa: "centro", "cerchio", "ciò che circonda".

La storia universale dell'uomo è scandita dalle tappe evolutive che ha raggiunto e che ne hanno modificato il corso degli eventi nella sfera sociale, culturale ed economica.



Quindi, il microcosmo sociale, con tutto il suo tessuto storico e le attività produttive ad esso connesse, tra le quali le più antiche sono la caccia e la pesca e poi gli scambi commerciali, si inserisce perfettamente in un macrocosmo che fa capo ad una vasta area geografica, che, in questo caso, è l'area mediterranea. Fin dall'VIII secolo lo sviluppo delle tecniche costruttive assume una spiccata rilevanza.

In Costa d'Amalfi, in particolar modo, gli abitanti dei centri rivieraschi, sono depositari di tutto quel bagaglio culturale acquistato nel tempo e scaturito dal loro essere sia agricoltori-architetti che marinai.

Da ciò ne consegue non solo una rinomata unitarietà nella loro identificazione con il paesaggio prima e poi con il territorio al quale appartengono, ma una stretta relazione tra il modo di vivere degli uomini stessi ed il loro modo di operare in edilizia. Per questo le tecniche non sono solo puramente costruttive ma la loro completezza sta nel fatto che sono soprattutto tradizionali perché attraverso di esse possiamo risalire alle fonti di quell'antico sapere che ha caratterizzato secoli di storia.

Nella fattispecie, grazie alla presenza di nuclei di tipiche case a volta sparse sui pendii collinari dei borghi marinari dei Comuni della Divina Costiera, abbiamo degli esempi tangibili del paesaggio culturale, identificativi di una determinata collettività, che sono dei validi rimandi che ci fanno risalire a quel patrimonio sotteso, più recondito che è per l'appunto quello intangibile e rappresenta l'intera umanità.

Ammirando le tradizionali volte a botte, a crociera, a sesto ribassato o meno, a schifo e a padiglione, si pone attenzione anche alla cromia delle stesse, che è di un colore biancastro in quanto gli abitanti della costiera preferivano costruire utilizzando materiale locale e quindi calce e pomice.

Questa millenaria e complessa esperienza dell'uomo lascia tracce indelebili nel modo di vivere e di costruire le abitazioni della collettività.

Nel lungo ed impervio cammino dell'edilizia, nonostante i numerosi processi selettivi, sono giunti fino a noi i valori spaziali e le tecniche costruttive.

Nel suo meccanismo evolutivo l'impianto abitativo non ha mutato alcuni elementi come il muro, la volta, l'arco, la scala.

Anche i materiali naturali come la pietra e il legno di castagno e quelli artificiali come il mattone crudo e la malta non solo non sono scomparsi ma, per l'esperienza acquisita nel tempo con il loro utilizzo da parte degli artigiani, hanno dato vita a forme



sempre più composite, ampliando così anche il loro valore che da semplice e funzionale è divenuto molto più creativo.

Ciò testimonia che l'equilibrio geomorfologico è rimasto pressoché intatto perché la sopravvivenza di tali materiali sul territorio significa che quell'intangibilità non ha perso le sue caratteristiche e non è svanito nell'oblio dei tempi.

Per cui si può affermare che laddove l'architettura naturale è ben inserita negli elementi architettonici degli edifici stessi presenti sul territorio, il paesaggio culturale pulsa in tutta la sua vetusta bellezza ed è iscritto in quella territorialità antica, medievale e moderna al tempo stesso.

Infatti, la *domus* medievale è molto simile a quella moderna in tema di proporzioni, in quanto entrambe hanno le strutture orizzontali e verticali molto ridotte.

Anche in questo particolare si ravvisa un elemento tangibile di continuità del patrimonio intangibile.

Accanto alle case in pietra, particolare rilevanza assumono anche i cosiddetti battuti in cocchiopesto o in calce e pomice, i quali, adoperati fin da tempi antichi non solo in costiera amalfitana ma su tutta la costa del bacino mediterraneo, delle isole greche del Mar Egeo, negli agglomerati rupestri in Cappadocia e finanche nei Paesi Nordafricani, hanno un alto valore rituale, che va di pari passo, se non al di sopra, col valore puramente funzionale di fungere da dirottatore delle acque piovane in cisterne adibite alla raccolta d'acqua e situate ai lati delle mura delle case a volta.

Infatti, il battuto è così definito perché veniva letteralmente battuto energicamente da uomini e donne con delle piccole mazzeranghe, volgarmente denominate "mazzuole" o "mazzoccole", finché non si raggiungeva il livello di compattezza desiderato del battuto, rendendo più che mai lineari i vari strati dello stesso.

Poi, a seconda della tecnica adoperata, calce e pomice, il battuto assumeva un colore biancastro se veniva tinteggiato con la calce, oppure un colore rossastro se venivano macinate le tegole e la polverizzazione ottenuta veniva posta sul battuto: cocchiopesto.

L'uso del cocchiopesto è testimoniato nei locali romani e nei ninfei delle Ville Romane della Costiera Amalfitana, per cui ha origini antiche.

Dal modo in cui le comunità locali cooperano l'una con l'altra, si evince anche l'alto grado di civiltà delle stesse, in quanto hanno dimostrato una grande attenzione nei riguardi dell'ambiente, adoperando materiali del tutto naturali e sapendo ben sfruttare e preservare una risorsa primaria: l'acqua.



In maniera congeniale i nostri avi sono riusciti a creare un “*microecosistema*”, che parte dal sistema unitario delle abitazioni, fino a toccare le coltivazioni a terrazze, ove le tipiche macere o macerine sono altri elementi di continuità con il passato e rappresentano un lato quanto mai attuale sia dell’economia che della società della collettività locale.

Le macere sono dei muretti a secco, che, anticamente, costituivano insieme con le peschiere un sistema di irrigazione per le colture locali.

Grazie alle macere l’ambiente non è sottoposto ai rischi di dissesto idrogeologico e le stesse offrono agli agrumeti che preservano una ottima impermeabilizzazione che fa sì che ancora oggi, dall’epoca arabo-normanna, possano costituire l’humus del territorio e parte integrante del paesaggio culturale.

Allo stato attuale le politiche comunitarie e le politiche nazionali adottano nelle loro linee strategiche misure di protezione ambientale in materia di politica agraria e contemporaneamente adottano nuove forme di sostegno economico per coloro che si adoperano nell’incentivazione delle produzioni tradizionali, nella diversificazione delle colture ed in tutte quelle misure finalizzate al rispetto e alla protezione delle risorse naturali.

In un siffatto scenario è d’uopo provvedere alla tutela dell’integrità fisica del territorio sotto l’aspetto idrogeologico ed agrario, ma è soprattutto necessario salvaguardare le emergenze storico-culturali.

A tal proposito Ludovico Quaroni, un grande maestro dell’architettura contemporanea afferma: “Ragioni di economia e di ‘gusto’ (il discorso sarebbe lungo) hanno quasi messo al bando il mattone come mezzo tecnico per coprire gli ambienti anche grandi. Per ragioni non del tutto chiare la cultura moderna ha rinunciato all’emergenza della cupola e con la cupola è sparita la volta e l’arco”.

Questo obiettivo deve essere attuale e prioritario in quanto il paesaggio rurale, insieme con tutte le risorse umane e materiali che racchiude, è la risultante di un armonico connubio tra cultura e natura.

Dagli anni Cinquanta, con l’utilizzo sempre più diffuso del cemento armato nell’edilizia, questa fusione è stata alterata da elementi eterogenei che hanno modificato e addirittura generato un nuovo equilibrio, apportando inequivocabilmente una perdita di una cultura plurisecolare legata alle antiche tradizioni sia contadine che marinare.

Ciò che possiamo ammirare oggi in Costa d’Amalfi è il risultato



di un continuo e instancabile operare di una moltitudine di artigiani anonimi, che hanno dato vita ad un concetto-base di unitarietà economica, sociale e culturale di questo ambiente marittimo, adoperando con un meccanismo iterativo gli elementi costruttivi, interpretandoli di volta in volta e sprigionando la propria creatività.

Grazie a ciò, le tecniche costruttive si sono caricate di soggettività pur rimanendo nella loro oggettività di materia; ed è in questo punto d'incontro che l'artigiano fa un balzo di qualità e può definirsi un artigiano che supera le "colonne d'Ercole" e asurge alle vette dell'artista.

Il termine artigiano ha un duplice significato: autore, artefice e operaio nel senso di abile in una determinata tecnica.

Ciò significa che l'artigiano ha in sé accanto alla componente manuale, anche una componente artistico-intellettuale, in quanto le sue mani creano ciò che è già disegno e idea nella sua mente.

Così l'artigiano del costruito è un artefice di sé stesso e del contesto ambientale entro il quale opera.

Ogni artigiano, nella sua umiltà ha dimostrato di possedere un'altezza di stile e di ingegno e da ciò è stato possibile reperire informazioni essenziali e molto dettagliate sul loro mondo e soprattutto sul loro modo di operare.

Gli artigiani che sanno costruire o recuperare una macera conoscono non solo le componenti prettamente tecniche come la quantità di malta che occorre, il tipo di pietrame, la tipologia dell'impasto tra inerti e calce, ma sono consapevoli di un sistema agricolo secolare che è alla base dell'economia di un popolo e che riduce i rischi di dissesto idrogeologico (coltivazioni a terrazza) del loro territorio di appartenenza.

Chi sa recuperare una volta ha ereditato dai suoi antenati quella tradizione di architetto-contadino-marinaio che è sopravvissuta nei secoli, anche se con sfumature differenti e soprattutto ne conosce e capisce il valore.

Chi sa realizzare un battuto in pomice o in cocciopesto è detentore di una tradizione altrettanto importante che coinvolgeva non solo l'artigiano stesso ma un'intera comunità perché il valore funzionale del battuto si intreccia con i canti corali della collettività.

Tutti questi elementi strutturali fanno parte della tipica architettura meridionale e sono caratteristici solo dei Paesi Mediterranei perché nell'habitat mediterraneo c'è l'identificazione e l'identità dell'essere mediterranei, figli della tradizione greco-romana e arabo-normanna e portavoce di un futuro i cui argini devono



essere liberati e non frenati per garantire una continuità.

Il sapere locale profuma d'antico ma non di vetusto e gli artigiani sono l'esempio tangibile della ricchezza del patrimonio umano della Divina Costiera; anzi possono definirsi il tramite tra ciò che è terreno e l'eterno, ovvero ciò che è al di là delle case a volta, delle coltivazioni a terrazze con i loro limoni e i pergolati verdeggianti: la maestranza di un sapere e di un saper fare che non ha tempo.

Colloquiando con i detentori delle tecniche costruttive tradizionali si può comprendere non solo il come, ma soprattutto il perché della loro "missione professionale".

Per addentrarsi in maniera più analitica nel percorso culturale dell'artigianato locale è opportuno passare in rassegna e fornire informazioni più dettagliate su coloro che sono i veri attori sociali e i custodi del paesaggio culturale della Costiera Amalfitana.

Dalle interviste che sono state raccolte e opportunamente corredate dalle relative documentazioni fotografiche si evince un grande interesse e una profonda consapevolezza da parte degli artigiani dei saperi delle tecniche costruttive tradizionali.

Ogni intervista rappresenta una scheda informativa e informatizzata in cui sono contenuti dei dati e delle parole chiave di un tecnicismo peculiare, che possono entrare a pieno titolo anche in un glossario esplicativo specifico.

I caratteri morfologici e dimensionali sono fondamentali e i parametri di valutazione si basano sulle variabili geolitologiche e orografiche del territorio di appartenenza, grazie alle quali si può dedurre anche il quadro normativo, politico e sociale del contesto preso in esame.

Dalle interviste emerge che gli elementi architettonico-costruttivi comuni a tutti sono tre: la volta, il battuto e la macera; tra le tecniche costruttive tradizionali, invece, spiccano: il pomciamento, il cocchiopesto, la tecnica della muratura a secco, la tecnica della centina, la stilatura e la bocciardatura.

I materiali adoperati sono: la calce, il gras-



*Fig. 1 Chiesa di S. Giovanni del Toro in Ravello.
Realizzazione dei due archi della cupola con la tecnica della centina
(fonte Tiziano Ferrigno)*

*Fig. 2 Chiesa di S. Giovanni del Toro in Ravello.
Realizzazione del manto di copertura della volta a crociera con la tecnica del battuto
(fonte Tiziano Ferrigno)*





Fig. 3 Chiesa di Santa Caterina in località Santa Caterina a Scala. Realizzazione del rinforzo con iniezioni di malta nella pilastratura della suddetta chiesa (fonte Raffaello Gambardella)

sello di calce, la calce idraulica, la malta, le resine acriliche e inerti come lapillo, pomice e turecina, il legno di castagno o di abete per le capriate, la sabbia, le pietre locali.

Attraverso di essi si può determinare il grado di tipicità del tessuto esaminato.

Per ogni artigiano intervistato l'elemento o la tecnica costruttiva sono un concetto prima di essere materia concreta e ben definita. Ciò fa capire quale significato millenario sia racchiuso nelle tecniche e nei materiali costruttivi tradizionali.

Procedendo per ordine, per Tiziano Ferrigno la volta è un elemento architettonico caratteristico dei Paesi Mediterranei.

Il battuto, invece, chimicamente è il risultato dell'impasto tra calce e pomice con l'aggiunta di una piccola quantità di sabbia dopo il processo di battitura.

Anch'esso è un elemento caratteristico della Costa d' Amalfi - e non solo - e, a differenza della volta, costituisce un mero abbellimento estetico ed è tornato in voga soprattutto nell'ultimo lustro trascorso.

La macera è un muretto a secco, ovvero senza malta, realizzata con riempimento di pietrisco senza l'aggiunta di terreno perché si può incomberare in un cedimento strutturale della stessa.

Per Mimmo Cavaliere il battuto è un impasto di calce e pomice ed è così chiamato perché veniva ripetutamente battuto con la mazzoccole anche per un paio di giorni.

Poi, in un secondo momento veniva bagnato con l'acqua e letteralmente battuto fino ad essere compatto.

La volta, invece, è stata da lui definita una struttura portante adoperata come copertura di case o di chiese in sostituzione dei solai in legno.

La macera è un insieme di pietre, un muro di contenimento a secco.

Per Giuseppe Cordoglio, la volta si identifica con il solaio di oggi. A seconda del punto in cui si scaricava il peso e a seconda dell'altezza dei piani la volta assume una caratteristica: è a padiglione, a crociera e a vela se il peso si scarica sulle quattro pareti perimetrali; diviene a botte se il peso si scarica sulle due pareti perimetrali.

Nella volta si riuscivano a creare ambienti sovrapposti che potevano essere a pianta quadrata o a pianta rettangolare (in quelli a pianta rettangolare si potevano dividere più ambienti). Il battuto è una vecchia pavimentazione formata da materiali locali, per cui chi aveva a disposizione la pomice ed abitava in campagna la utilizzava, chi viveva vicino al mare utilizzava la



sabbia e chi viveva nei pressi di un corso d'acqua fluviale utilizzava la sabbia del letto del fiume.

Da tempi antichissimi, oltre la pomice, veniva adoperata anche la pozzolana. Per Giuseppe Cordoglio il cocchiopesto è una pavimentazione tipica romana formata da materiali di risulta come cocci di vasi rotti che, uniti alla calce, diventano molto più forti e compatti. Per Raffaello Gambardella il battuto è una sorta di antichissima pavimentazione realizzata con materiali poveri. La volta, invece, è una struttura portante orizzontale realizzata senza l'ausilio di strutture di sostegno e la macera è un muro di contenimento a secco.

Per Antonio Amato la volta è un solaio ricurvo che permette di costruire al di sopra di esso qualunque cosa; inoltre, è dotato di molta più resistenza rispetto ai solai dritti.

Il battuto è una pavimentazione povera realizzata con materiali che si potevano facilmente reperire in loco.

La macera, invece, è un muro di pietra a secco che serve per realizzare le cosiddette piazzole di terra, cioè i tipici giardini della Costiera Amalfitana che degradano dalla montagna al mare.

Per Tudor Dinkà il battuto è una sorta di antica pavimentazione che deve avere 7/8 cm di spessore; esiste anche il battuto per le cisterne.

La volta, invece, è un elemento costruttivo-architettonico che può avere varie forme e funge da copertura.

L'intonaco è un battuto da parete, in quanto la lavorazione è più sottile.

La bocciardatura è un modo per qualificare la superficie della pietra e ha origini che risalgono ai Romani; da allora non è cambiato nulla in quanto gli strumenti sono sempre gli stessi.

La macera è un muro a secco ed è legata all'antica attività del cosiddetto MURUCINARO, che è colui che realizzava i muri, li ri-



Fig. 4 Chiesa di Santa Caterina in località Santa Caterina a Scala. Interni e affreschi della sovramentionata chiesa realizzati con stucchi e gesso (fonte Raffaello Gambardella)



Fig. 5 Chiesa di S. Salvatore de' Birecto ad Atrani. Esempio di restauro in atto di arco con rinforzi di tufo grigio e malta (fonte Luciano Russo)

parava e li ripuliva dalle erbe; quindi la sua funzione è legata all'aspetto prettamente agricolo.

Per Luciano Russo la volta è un elemento architettonico che si è originato dall'arco romano, il quale a sua volta oltre ad essere un elemento squisitamente strutturale è anche un elemento decorativo nel contesto globale della struttura.

Per capire il valore della volta è necessario tener presente il concetto di arco.

I Romani, infatti, furono i primi a scoprire la calce e la pozzolana e con l'innovazione della malta impastata hanno iniziato a costruire l'arco di scarico semplificando enormemente le costruzioni.

Il battuto ha una preparazione molto particolare in quanto è formata da vari strati di cui il primo, partendo dalla base, è composto da elementi di granulometria molto grandi e man mano che si procede verso l'alto tali elementi si assottigliano.

A seconda del contesto geografico in cui si opera il battuto cambia il materiale di cui è composto: se ci troviamo nel Lazio sarà facile imbattersi in battuti in travertino, nella costa sorrentina e anche amalfitana e nelle isole di Capri, Ischia e Procida, sono presenti battuti in calce e lapillo, data la vicinanza al Vesuvio. La macera è un muro di contenimento formato da pietre vive l'una sull'altra che non venivano fissate con la malta. Le macere servivano per costruire le cosiddette piazzole, ovvero i giardini caratteristici della coltivazione a terrazze della Costa d'Amalfi e le stesse fungevano anche da sostegno per evitare eventuali frane.

Questi concetti si rivelano quanto mai attuali perché chi si cimenta in qualunque tipologia costruttiva aggiunge un tassello alla propria storia e a quella dell'umanità.



Le TCT, ovvero le tecniche costruttive tradizionali, determinano non solo le coordinate e i connotati fisici, stilistici del P.C., cioè del paesaggio culturale, ma sono lo specchio in cui si riflette il paesaggio stesso, nel quale ci sono le tradizioni, i costumi, il tessuto socio-economico di un popolo e quindi la sua identità.

A tal proposito la Costa d'Amalfi si inserisce in questo contesto in quanto detentrica di un messaggio di bellezza, autenticità, fruibilità, cultura e tradizioni sia visibili che evocative ed entrambe da rispettare e preservare. Se a questa insottraibile componente culturale si aggiunge l'antropizzazione del paesaggio, si ha il risultato di una fotografia scattata in epoche diverse e con sfumature cangianti, a seconda dei materiali utilizzati e del contesto geografico, ambientale e culturale che si prende in esame.

La Costiera Amalfitana con le sue sinuosità territoriali rappresenta un corpus organico da un punto di vista economico, socio-ambientale e culturale. Ciò è visibile nel suo paesaggio ricco di macere per le tipiche coltivazioni a terrazze, edifici antichi e moderni, coperti da volte estradossate e peculiari manufatti stradali.

In tutto ciò c'è quel patrimonio intangibile, ovvero l'humus della Costiera e dei suoi abitanti, che erano architetti-marinaicontadini; o meglio, come afferma il Del Treppo, erano con "un piede nella barca, un altro nella vigna" e secondo Alvaro, questi architetti-contadini furono i principali fautori della piccola ma intraprendente Repubblica marinara.

Fig 6 Chiesa di S. Salvatore de' Birecto ad Atrani. Esempio di restauro degli interni della suddetta chiesa (fonte Luciano Russo)





Fabio Pollice* e Giulia Urso**

* *Professore Ordinario di geografia economico-politica. Università del Salento*

** *Dottoranda di ricerca, Università del Salento*

Le città come fucine culturali. Per una lettura critica delle politiche di rigenerazione urbana

Un invito ma anche un campanello, se non addirittura un grido di allarme, troviamo nel contributo di Fabio Pollice e Giulia Urso "Le città come Fucine Culturali. Per una lettura critica delle politiche di rigenerazione urbana".

Un invito ad adoperarsi affinché la rigenerazione culturale, sganciata da opportune pianificazioni democratiche e da necessaria ideologia sociale, non subisca forme di neoliberalismo tendenti alla mera produzione di interessi e di profitto. E, ancor peggio, non produca effetti negativi sul piano culturale e sociale attraverso la "spettacolarizzazione di una cultura globale favorita dall'esigenza di attrarre segmenti nazionali ed internazionali della domanda turistica".

Quanto alle politiche di rigenerazione culturale nella pianificazione strategica territoriale - posto il punto di rottura nella destrutturazione della economia urbana operatasi nel passaggio dal modello fordista, incentrato sul settore industriale, al modello post-fordista, che vede piuttosto l'ascesa dei servizi - un nuovo approccio pianificatore di ordine "strategico" di lungo periodo si impone insieme al necessario coinvolgimento delle comunità locali.

La città deve allora diventare "fucina culturale" in grado di innescare processi "auto-propulsivi". Ciò che si può rigenerare infatti - sostengono gli autori - più che la cultura in sé deve essere la capacità di generare cultura, procedendo al recupero del senso del luogo, della storia e dell'appartenenza alla comunità locale. Questo, ci dicono Pollice ed Urso, dovrebbe costituire il vero orizzonte competitivo della città post-industriale.

Francesco Caruso

1. Il ruolo della cultura nei processi di rigenerazione urbana

Da anni si riscontra un'ampia convergenza sul fatto che l'ascesa della cultura come settore trainante del rinnovamento urbano sia una conseguenza del declino della città fordista e dell'affermarsi di un modello urbano di tipo post-industriale in cui i vuoti urbani creati dalla dismissione industriale vengono ad essere progressivamente occupati da attività del terziario e di tipo *knowledge-based*, che assumono così la funzione di assets strategici dell'economia urbana. Come sostenuto da più parti, «l'effetto congiunto indotto dalla svolta post-fordista nell'economia capitalistica e dalla "post-modernizzazione" delle relazioni sociali e degli spazi urbani ha conferito una centralità precedentemente inedita alla "cultura" nelle traiettorie di sviluppo economico e territoriale» (Rossi, Vanolo, 2010, p. 53).



In realtà, a determinare entrambi i processi, è stata piuttosto l'innovazione tecnologica e la conseguente ridefinizione dei vantaggi comparati a livello internazionale, nazionale e locale con l'affermarsi di una nuova e più complessa divisione internazionale del lavoro; fenomeni accelerati dalla globalizzazione che, al di là delle ben note determinanti geopolitiche, può essere interpretata anch'essa come una conseguenza dell'innovazione tecnologica (Amato, 2009). Nell'attuale sistema economico internazionale le città possono dunque acquisire o consolidare una posizione di rilievo all'interno dei network nazionali e internazionali solo sfruttando in maniera intensiva ed orientata il fattore produttivo più abbondante, quello che da sempre qualifica le città e che, ad oggi, costituisce il fattore critico dell'economia della conoscenza: la ricchezza e la varietà del sistema di relazioni che ne è alla base. Una caratterizzazione, quella appena richiamata, che è a sua volta intimamente collegata alla cultura come fenomeno localmente determinato e sostrato imprescindibile del tessuto relazionale (Scott, 2000). Se si accetta questa interpretazione, la diffusione di politiche *culture-led* a scala urbana vengono ad essere direttamente o indirettamente riconducibili a un obiettivo di riposizionamento della città all'interno dello scenario economico internazionale. La cultura viene ad essere promossa e sostenuta non solo in quanto "espressione di civiltà" ma, anche e soprattutto, in quanto asse prioritario di sviluppo; una tendenza che si manifesta tanto a scala locale e nazionale, quanto a livello internazionale, come del resto testimoniato dagli indirizzi programmatici di organizzazioni sovranazionali come l'OECD (2005) o l'UNESCO (1998). Il riposizionamento "culturale" della città, proprio per le caratteristiche del fattore su cui si incentra, non si esaurisce sul piano meramente produttivo, ma investe in maniera profonda



*Città delle Arti e delle Scienze,
Valencia*



Guggenheim Museum, Bilbao

e pervasiva la sfera sociale, perché è in essa che si producono i vantaggi competitivi che la città deve consolidare per rendere efficace tale riposizionamento. Questo spiega l'importanza del perseguimento dell'obiettivo della coesione sociale (Sacco, Tavano Blessi, 2009, p. 1118), identificato come una delle priorità strategiche dei piani di rigenerazione urbana basati sulla cultura. Una coesione sociale che può essere conseguita solo attraverso il coinvolgimento attivo delle comunità locali nelle loro diverse componenti sociali e, dunque, realizzando un modello di governance dei processi rigenerativi che assicuri la rappresentanza degli interessi diffusi, il controllo sociale sugli investimenti culturali e una reinterpretazione coerente e condivisa della matrice identitaria dei luoghi. E, d'altra parte, non potrebbe essere diversamente visto che «*la produzione di cultura è fondamentale legata al luogo o, in senso sociale, a una comunità e alla sua storia*» (Santagata, 2005, p. 143). Tuttavia, molte delle esperienze sin qui maturate prescindono, in tutto o in parte, dal coinvolgimento della comunità locale e si incentrano su interventi di infrastrutturazione culturale che, oltre all'eccessiva enfaticazione degli investimenti materiali rispetto a quelli immateriali, determinano processi di *gentrification* che hanno effetti opposti sul piano della coesione sociale e del rafforzamento del tessuto relazionale urbano.

La rigenerazione culturale, sganciata da una pianificazione democratica e da un'ideologia sociale, diviene così un'altra manifestazione – ancor più pervasiva e ingannevole in ragione dell'aggettivazione che la contraddistingue – di quella forma di neoliberalismo che tende ad asservire la città alle logiche del mercato globale; un mercato in cui la competitività non è finalizzata al miglioramento delle condizioni di benessere della comunità locale, ma alla mera produzione di ricchezza a beneficio delle reti internazionali e dei soggetti economici che ne sono alla base. A tal proposito, vi è chi, criticamente, sostiene che la rilevanza acquisita dalla “cultura” nelle strategie di svi-



luppo e nell'interpretazione dei fenomeni sociali sia espressione di un processo di reificazione e strumentalizzazione di una delle poche dimensioni della vita associata non ancora assoggettata alle logiche di mercato (Mitchell, 1995). Un orientamento, questo, che troverebbe conferma nella stessa natura di alcuni interventi di infrastrutturazione culturale, sempre più spesso guidati da tendenze omologanti, determinate dall'esigenza di attrarre segmenti transnazionali della domanda turistica; esigenza assoluta prevalentemente attraverso la spettacolarizzazione di una cultura "globale" piuttosto che mediante una reinterpretazione autentica delle culture locali. Con ciò non si vuole criticare la rigenerazione culturale come strategia di riposizionamento competitivo della città, ma unicamente l'uso strumentale che se n'è fatto a livello politico negli ultimi decenni, evidenziando gli effetti negativi che da ciò sono derivati sul piano economico, sociale e culturale. Occorre dunque de-strumentalizzare questo indirizzo strategico e sottrarlo alle logiche neoliberiste che ne hanno sin qui orientato lo sviluppo, utilizzando, ove possibile, le sue stesse categorie concettuali in modo da dimostrare come queste si prestino ad interpretazioni diametralmente opposte e possano costituire il fondamento di un nuovo modello di rigenerazione culturale incentrato sul "luogo" piuttosto che sul "mercato".



Tate Modern, Londra

2. Le politiche di rigenerazione culturale nella pianificazione strategica

Le strategie di rigenerazione culturale non possono tuttavia essere disgiunte da un progetto territoriale di più vaste proporzioni che riproponga la complessità sistemica della scala urbana e metropolitana, risultando efficaci solo se iscritte all'interno di una pianificazione strategica che investa l'intero spettro delle dimensioni urbane. Un tema centrale nell'interpretazione dei processi di rigenerazione culturale è quello del rapporto con la pianificazione strategica, intesa quale strumento di riqualificazione urbana incentrato su un modello di governance allargata e preordinato al conseguimento di obiettivi di riposizionamento della città, dettati, a loro volta, dalle modificazioni intervenute nello scenario economico mondiale. E ciò non perché i due fenomeni siano direttamente correlati, ma perché condividono la medesima matrice causale, essendo entrambi una conseguenza del processo di destrutturazione e dematerializzazione dell'economia urbana che passa, nel giro di pochi decenni, dal modello fordista, incentrato sul settore in-



dustriale, al modello postfordista che vede, invece, l'ascesa dei servizi quale settore trainante dell'economia urbana ed elemento di confronto competitivo tra le città in una sempre più marcata "culturalizzazione" dello sviluppo urbano. C'è dunque un elemento di rottura rispetto al passato che richiede l'adozione di un nuovo approccio pianificatorio di ordine "strategico"; strategico in quanto incentrato sull'adozione condivisa di un comportamento di lungo periodo – orizzonte temporale del piano – e preordinato ad una radicale trasformazione delle componenti strutturali, simboliche e funzionali della città (Martinelli, 2003). Non si tratta cioè di adeguare la città ai processi di cambiamento che investono le diverse scale geografiche di cui essa stessa è parte (comportamento adattivo), ma di reinterpretare il ruolo stesso della città, anticipando peraltro l'evoluzione dello scenario di riferimento. È negli anni Ottanta che, con la crisi del paradigma fordista e i processi di declino che investono molte città occidentali, si avverte l'esigenza di promuovere il rilancio economico delle città e il loro ri-posizionamento competitivo. Al modello pianificatorio gerarchico e prescrittivo viene affiancato il modello pianificatorio strategico di derivazione aziendalistica con l'obiettivo di rendere più efficace ed efficiente l'azione di governo del territorio, e realizzare intorno ad esso il più ampio coinvolgimento della comunità locale e dei vari stakeholders, visto il ruolo irrinunciabile che viene a questi attribuito in presenza di risorse pubbliche limitate e, comunque, insufficienti ad affrontare il progetto/processo di ri-posizionamento urbano. Il coinvolgimento della comunità locale diviene pertanto un momento imprescindibile della pianificazione strategica e per taluni aspetti ne costituisce uno degli elementi maggiormente caratterizzanti, tanto che la sua assenza tende non solo ad inficiare l'efficacia dello strumento pianificatorio in sé, ma anche a privarlo della sua stessa connotazione strategica (Rinaldi, 2006). Se inclusione (partecipativa) e coesione sociale possono considerarsi come obiettivi specifici della pianificazione strategica, questi ne costituiscono di fatto anche il presupposto, andando peraltro ad evidenziare, se non una contraddizione, almeno un limite di questo tipo di progettualità territoriale. Non può infatti negarsi che questa abbia maggiori possibilità di successo proprio laddove vi sia una consistente dotazione di capitale sociale; diversamente essa appare difficilmente perseguibile proprio perché vengono a mancare le condizioni territoriali perché si ottenga un coinvolgimento effettivo della comunità locale ed una convergenza



strategica degli attori. E tutto ciò è ancor più vero quando si voglia incentrare il progetto di rigenerazione urbana proprio su quegli assets, come la cultura, che richiedono un coinvolgimento attivo della comunità locale.

Le prime esperienze di rigenerazione “culturale” risalgono agli anni Ottanta e sono contestuali all’affermazione della pianificazione strategica come strumento di governo del territorio e al processo di territorializzazione delle politiche di sviluppo che passano, proprio in questo periodo, da un approccio funzionale a uno territoriale, attribuendo sempre maggiore centralità alle risorse immateriali del territorio. Una tendenza, quest’ultima, che viene tuttavia a consolidarsi solo nei decenni successivi con l’affermarsi delle politiche di sviluppo *knowledge based* e *culture-centered* (Camagni, 1993). Ad una visione meramente patrimoniale della cultura che in-

Tate Modern, Londra





terpreta la città stessa come “prodotto” culturale, viene a sostituirsi o, per taluni aspetti, a sovrapporsi una visione processuale che vede nella città una “fucina” culturale in grado di innescare e sostenere processi autopropulsivi incentrati sulla cultura o legati ad essa da un rapporto di reciprocità e interdipendenza. La città postindustriale ha vissuto infatti un processo di riconfigurazione della sua base economica che si è andata progressivamente spostando su un insieme di settori che se non specificamente culturali, risultano fortemente influenzati dal fattore culturale, tanto che Grossi arriva ad affermare che *“il percorso verso una società della conoscenza non può che attraversare la città della cultura”* (Grossi, 2007, p. 31), rimarcando il forte legame sinergico che nell’economia della conoscenza si instaura tra la produzione e riproduzione del sapere e la cultura. La città come fucina culturale è dunque un luogo in cui convergono e si sovrappongono, come espressioni diverse – e, tuttavia, interdipendenti e complementari – della stessa matrice territoriale cultura, conoscenza e creatività; elementi che hanno il loro minimo comune denominatore nella specificità del tessuto relazionale urbano e in altre condizioni di contesto, materiali (infrastrutture, buona qualità della vita, servizi avanzati) e immateriali (reti locali forti, elevato livello di apertura internazionale, cultura aperta e dinamica) (SGI, 2008, pp.88-90). L’efficacia in sé di queste politiche è la risultante di un insieme di fattori che attengono tanto alle condizioni territoriali, quanto all’approccio strategico utilizzato e al modello di governance ad esso sotteso. Una città per rimanere economicamente competitiva e culturalmente attraente deve *“definire e consolidare delle forme auto-propulsive e auto-rigeneranti di vitalità culturale ed economica”* (Cumunian, Sacco, 2006, p. 9). Le politiche di rigenerazione urbana – al pari della pianificazione strategica a cui afferiscono e da cui traggono obiettivi d’intervento e finalità strategiche – devono pertanto mirare non alla realizzazione in sé di interventi di infrastrutturazione culturale, ma all’attivazione di circuiti virtuosi che siano in grado, in maniera autonoma e tuttavia non autoreferenziale, di produrre e riprodurre “cultura” nelle sue diverse e poliedriche manifestazioni, tenendo conto che un vantaggio competitivo di ordine culturale non può, al pari degli altri, essere acquisito e conservato nel tempo; ciò che si può rigenerare, infatti, non è la cultura in sé, ma la capacità di produrre cultura.



Conclusion

Se, da un lato, emerge il ruolo strategico che la cultura può assolvere nei processi di rigenerazione urbana, dall'altro appaiono chiari e incontrovertibili i limiti di un approccio strategico marcatamente esogeno, incentrato più sulla spettacolarizzazione della cultura a scopi propagandistici che non sulla creazione di un insieme di condizioni territoriali che attivino meccanismi di produzione e riproduzione della conoscenza, che siano in grado di generare cultura, intesa quale processo di creazione e trasformazione di simboli. La matrice esogena e il contenuto troppo spesso emulativo di molti progetti di rigenerazione urbana *culture-led* tradiscono il significato stesso di cultura e finiscono per ottenere risultati opposti sotto il profilo sociale, economico e culturale, vanificando quell'effetto inclusivo che dal punto di vista sociale li rende, quantomeno sul piano teorico, così auspicabili. Le strategie di rigenerazione *culture-led* "non dovrebbero tendere verso la città multi-culturale e multi-identitaria, che si propone in primo luogo di offrire la più vasta scelta di opportunità culturali alla classe creativa, ma verso il recupero del senso del luogo, della storia e dell'appartenenza alla comunità locale" (Cumunian, Sacco, 2006, p. 14). La rigenerazione culturale deve essere allora un processo che muove dal basso, attingendo alla matrice identitaria del luogo e interpretandone in maniera innovativa la carica propositiva che in essa risiede. Parallelamente le strategie di supporto non possono esaurirsi nella sola realizzazione di interventi infrastrutturali – che pure risultano indispensabili per la loro forte valenza simbolica e funzionale – ma devono necessariamente contemplare l'adozione di un insieme integrato di azioni volte a creare le condizioni locali per uno sviluppo territoriale legato alla cultura nella sua duplice manifestazione di filiera economico-produttiva, da un parte, e determinante territoriale dei processi di accumulazione della conoscenza e del capitale sociale, dall'altra. La cultura, infatti, costituisce un asse strategico e per molti aspetti insostituibile nei processi di rigenerazione urbana, non in quanto settore economico o filiera produttiva, ma in quanto presupposto ineludibile per creare le condizioni territoriali perché si manifesti e si rafforzi quell'economia della conoscenza che costituisce l'orizzonte competitivo della città postindustriale e in virtù della sua capacità di contribuire allo sviluppo attraverso la sua intrinseca "sostenibilità sociale".



Sandro Polci

Sandro Polci, architetto

*Alcuni incarichi ricoperti:
Membro della Presidenza
del Comitato Scientifico Nazionale
di Legambiente Onlus.*

*Consigliere Delegato Serico S.r.l.
Gruppo Cresme.*

*Già Consulente junior,
successivamente senior
del Gruppo CRESME.*

*Membro del Comitato di Redazione
della Rivista italiana di
Comunicazione Pubblica.*

*Già Responsabile Osservatorio
Nazionale Aree Protette di Compagnia
dei Parchi (Federparchi,
Legambiente, ecc.).*

*Fondatore, membro del Comitato
Tecnico Scientifico e Docente della
Scuola di formazione Ambientale
"Antonio Cederna"
di Rispecchia - Grosseto.*

*Fondatore di "Symbola",
Fondazione per le qualità italiane.*

*Già Segretario Generale
dell'Associazione Civita.*

*Membro del Comitato Tecnico-
Scientifico della Associazione
Francesco Saverio Nitti
di Melfi e Roma.*

*Membro del Comitato Direttivo della
Fondazione Gianfranco Imperatori
di Roma.*

*Svolge attività di ricerca, progettuale e
didattica, ha curato molte pubblicazioni
e ha ricevuto premi, anche
internazionali, per interventi di
architettura del paesaggio in aree
naturali e archeologiche. Ha
recentemente pubblicato:*

*1996/2016. I piccoli comuni, dal disagio
insediativo al buon vivere italiano
(IV Rapporto Nazionale
Confcommercio - Legambiente)
ed. "La biblioteca del Cigno" 2010*

*Il Paesaggio è solo una Convenzione?
Gli osservatori e la Convenzione
Europea del Paesaggio
Tau Editrice 2011*

Cult economy: un nuovo/antico driver per i territori minori

"Cult economy: un nuovo/antico driver per i territori minori" così l'Arch. Sandro Polci, Membro della Presidenza di Legambiente, intitola un suo contributo per la Rivista nel quale riprende in sintesi le attente analisi e le proposte sviluppate in un suo recente libro.

La "vision" è a tutto campo: i benefici presenti nella salvaguardia ambientale, nella tutela della Cultura, nella creazione di ricchezza, nella coesione sociale fondata sul paesaggio armonico sono resi evidenti non solo da cifre e dati significativi e comparati tra l'industria culturale e quella di altri grandi settori economici, ma anche dalla necessità dell'analisi e dell'approccio macroeconomico e non "riduzionista" non legata cioè al solo svolgimento dell'evento culturale, ma posta ad interagire con tutte le altre variabili - economiche e non - del territorio coinvolto.

Parimenti pertinente la necessità di un "paradigm shift" di un cambiamento strategico dell'approccio alla gestione della cultura capovolgendo l'offerta "statica e ripetitiva" di bene culturale e volgendo piuttosto l'attenzione verso un patrimonio erroneamente chiamato minore e viceversa ricchissimo in suggestioni e connessioni storiche, culturali, religiose, ludiche che rappresentano risorse tutte da valorizzare per non rischiare di trasferire, è la appassionata conclusione di Polci, "le residue funzioni pubbliche negli iperluoghi commerciali e di rottamare definitivamente i borghi storici, scrigni nostalgici per la sola arte e i vecchi".

Francesco Caruso

"...in questa luce il futuro non inquieta e il passato è domestico" (Plinio il Giovane a Domizio Apollinare descrivendo l'alta Val Tiberina)

"We live in a project not in a landscape", affermava il celebre surrealista Sebastian Matta per indicare che il paesaggio muta, fortunatamente muta e la dimensione conservativa è soltanto una delle molteplici maniere per considerarlo. E allora, perché tanto parlare di conservazione e tutela? È presto detto: per i benefici che genera nella salvaguardia ambientale, nella tutela delle culture e delle identità, nella creazione di ricchezza. Terza, ma non per importanza, proprio la creazione di ricchezza si impone - in momenti economicamente cruciali - quale spada di Damocle che ci rammenta il pericolo di ogni fuga in avanti. Ma i vantaggi della tutela, non della fissità naturalmente, sono molteplici. Ad iniziare dalla coesione sociale - cioè della sicu-



rezza e convivenza civile di una comunità che in un paesaggio armonico trova fondamento. “Chi è sradicato, sradica” mentre una positiva “identità percepita” è elemento essenziale perché il ben vivere prosperi.

Autenticità, altro che identità! È inoltre necessario superare il concetto di identità, ormai abusato e che pascola nei nostri cuori dimentico di ogni senso concreto. La favola dell’Identità è lo scudo contro ogni cambiamento quando invece proprio l’identità è concetto mutevole per sua natura. Forse il termine utile su cui oggi riflettere è autenticità, cioè l’accettazione del reale da cui muovere per disegnare il proprio destino e quello di un territorio, comunque ad alta densità genuina e vitale. E proprio un sano realismo farà riscoprire l’antico fare del contadino, parsimonioso nell’uso delle risorse scarse e capace di istintiva tutela per “sua natura”. Analogamente a quanto avviene per la biodiversità, si può affermare che una ricchezza insediativa fortemente differenziata come quella italiana è una componente di qualità dell’insediamento e della potenzialità del territorio e dunque va tutelata. In altre parole come la biodiversità, dobbiamo tutelare la “sociodiversità”.

Tale vision, ambiziosa ma non forzosamente ottimista, mira a rimettere in gioco la “NonCittà”, lo scrigno infinito di culture e colture materiali, opifici, lavorazioni originali, “nuovi distretti”, “geocomunità” e, insieme, anche 4.000 musei, numerosissime chiese, conventi, centri storici, rocche e castelli, dimore e giardini, migliaia di archivi e biblioteche ma anche sagre popolari, feste religiose, mercati e fiere, 30.000 dimore storiche, 1.250 Riserve e Parchi nazionali, regionali e marini, 600 località termali. Ed ancora: 33.000 alberghi, 2.000 campeggi, 500 villaggi turistici, 13.000 agriturismi, 7.000 bed and breakfast, 900 rifugi di montagna, 300 ostelli, 67.000 altri esercizi, circa 750.000 abitazioni per vacanza, ovvero l’universo ricettivo del Belpaese [1]. Un potenziale d’offerta che innerva il sistema paese fino al segmento del turismo culturale fatto di città d’arte e natura, che secondo molteplici analisi, cresce certamente più delle località marine e delle località montane. Inoltre quasi mai vengono quantificati gli escursionisti - vera ossessione per Roberto Gambassi e me - che, ad esempio nelle sole aree naturali protette, duplicano le presenze e, pur non spendendo nella ricettività, si spostano, visitano musei, chiese, parchi; si alimentano e acquistano memoria (gadget, prodotti tipici, ecc.). [2]

[1] Fonti Unioncamere, Istat, Mercury S.r.l.

[2] Una moltitudine di escursionisti, eroi per un giorno, vedi Polci, Gambassi – Rapp. Tur. Ital. 2004-2005.



*Nuova piazza del quartiere
alessandrino, Roma.
(Progetto dell'architetto
paesaggista Maria Cristina Tullio
con arch. Sandro Polci e altri. Ha
ottenuto riconoscimenti nazionali
anche per l'uso dell'acqua che
torna a dialogare con le
preesistenze archeologiche
dell'antico acquedotto.*

Per esempio, per denominazioni certificate tra i paesi della Ue, l'Italia è prima di fronte alla Francia con 194 prodotti agroalimentari Dop, Igp e Stg (anno 2009), con fatturato al consumo in crescita del 3,5% (Qualivita 2009). Se leggiamo i nomi dei prodotti primi per fatturato emerge l'aroma e il sapore della campagna e della montagna italiana nelle sue migliori espressioni: Speck dell'Alto Adige, Olio extravergine di oliva toscano, Parmigiano reggiano, Prosciutto di Parma, Gorgonzola, Pecorino romano e così via. Anche in questo caso è una nazione a più velocità ma - detta con una

espressione di Mauro Rosati - "se gli agrumi seguissero le esperienze delle mele, territori come la Sicilia e la Puglia non faticherebbero a raggiungere molte regioni del centro nord".

Parallelamente assistiamo a interessanti ibridazioni che possono rappresentare future opportunità. Ad esempio, la cultura è divenuta industria culturale, ovvero si è strutturata con una domanda significativa che cerca eventi significativi. Più spettatori al teatro che allo stadio, rappresentano un'indicazione importante che dalle città si diffonde anche nei territori meno antropizzati e comunque scrigni culturali, sia per la diffusione di manufatti di eccellenza (teatri, palazzi storici, ecc.) che per la qualità degli eventi. Una buona notizia per contrastare il fenomeno dell'esodo di giovani "cervelli" (ricercatori certamente ma anche artisti, organizzatori, artigiani d'eccellenza, ecc.) e una buona notizia anche per l'infoltirsi di fruitori che guardano con occhi nuovi le risorse del territorio rurale e più ritroso.

1.300 festival culturali (M. Smargiassi, *La Repubblica*) punteggiano il Belpaese con una modalità innovativa che unisce turismo, relazione sociale, identità dei luoghi ed espressione artistica e culturale. Uno strumento efficacissimo e di gran successo - visto che in Europa sono almeno 3.000 - che permette di motivare il "nomadismo vacanziero" di un target culturale qualificato anche verso i piccoli e inaccessibili centri appenninici, alpini o insulari. Una risorsa che permette di muovere dalla specificità identitaria di un luogo per costruirvi una linea di ricerca che, se accompagnata da buon gusto e professionalità, garantisce risposte turistiche ed economiche interessanti, al pari del turismo delle città d'arte. Una risorsa che poggia sullo "straordinario di ogni giorno", ovvero quella coesione sociale che fa del volontariato una specificità fortissima dei piccoli e medi centri, tanto nelle espressioni di assistenza so-



ciali (presenti in verità anche nei grandi agglomerati urbani) che, soprattutto, in quelle religiose, folkloriche, rievocative e culturali. Montare nottetempo un palco in piazza, predisporre le luminarie in paese, cucinare menu di tradizione e molte altre abilità collettive stanno peraltro alla base dei 200 mila eventi (stima Serico, 2008) che, solo in estate, animano le piazze del Belpaese!

Si riparla di turismo negli antichi borghi abbandonati, destinati a cenacoli artistici, centri salute e spa d'eccellenza ma anche a soste lungo vie storiche e del sacro con più francescane dotazioni e necessità logistiche. Luoghi che possono alimentare numeri certamente più significativi degli attuali se sapranno aggirare, tra i tanti problemi, anche quello dell'indeterminatezza della filiera proprietaria, spesso frazionata tra decine di eredi. Sciogliere tale nodo, una volta per tutte, significa immettere sul mercato opportunità imprenditoriali, occupazionali, *labour intensive* e sociali, suscettibili di positivi sviluppi, come dimostrato dalla impetuosa crescita del turismo rurale dell'ultimo decennio.

Ma c'è anche il Cohousing nei piccoli comuni, ovvero riservare i necessari spazi della privacy essenziale al residente ma allargare la soglia della socialità fino alla condivisione di alcune funzioni complementari, dagli acquisti alla mutua assistenza, alla manutenzione degli spazi, ecc. È innanzitutto una operazione conveniente - razionalizza l'uso delle superfici residenziali - e inoltre squarcia lo spesso muro della solitudine: una concreta *dieta dimagrante per ogni presuntuosa autosufficienza*. Perché non pensare ai 6 milioni di nuclei unipersonali (il 27% delle famiglie italiane, di cui la metà ha oltre 65 anni e, di questa, un milione stenta per arrivare a fine mese) per favorire la condivisione di spazi abitativi solitamente troppo grandi ed onerosi? L'*homefare*, cioè l'opportunità di dare casa e assistenza personale, passa soprattutto attraverso l'organizzazione e non la sola realizzazione edilizia. Dunque, razionalizziamo l'esistente e la sperimentazione potrebbe partire proprio dai borghi. La leva decisiva? Un buon lavoro di mediazione culturale e, a regime, di assistenza domiciliare. È un disegno sociale in divenire, ovvero l'antitesi della vecchiaia solitaria, e una opportunità di abbattimento dei costi sanitari per ospedalizzazioni inutili o premature.

Da tali stimoli emerge con forza la necessità del rispetto delle risorse esistenti e dunque la necessaria sostenibilità ambientale di ogni azione. Per definirla con il sociologo W. Sachs, la



sostenibilità è l'offerta di benessere collettivo con un consumo calante di natura e di risorse, in tal modo liberate per chi non è ancora partecipe del nostro livello di benessere. È l'invenzione di nuove forme di "benessere leggero" che funzionino con sempre minore necessità energetiche, anche diffondendo le migliori pratiche per non ribadire errori già fatti in precedenza ("frog jump"). Tale "leggerezza ambientale" non ha ricadute soltanto ecologiche ma tutela anche le peculiarità del paesaggio naturale e antropico; valorizza le identità e la partecipazione collettiva ad uno sviluppo equilibrato. In un concetto, **supera i modelli di competitività territoriale e li rivolge all' "equilibrio dinamico del territorio"**.

Cult Economy: un nuovo/antico *driver* per i territori minori

Qualità, innovazione, crescita economica e sviluppo sociale sono temi al centro dell'agenda europea fin dalla elaborazione della ormai storica strategia di Lisbona, il cui obiettivo era promuovere l'Unione europea come "l'economia più dinamica, competitiva e *knowledge based* del mondo, capace di sostenere la crescita economica con ancor più posti di lavoro e maggiore aggregazione sociale". Tante cose sono cambiate ma tra i documenti strategici è interessante soffermarsi su quello inerente l'economia della cultura [3] che riporta come, per la scarsità di dati e di informazioni sul ruolo della cultura e della creatività nelle diverse realtà economiche, si fosse sempre ritenuto che esse avessero un apporto trascurabile alla crescita economica e all'occupazione. Il rapporto evidenzia invece come tale concezione è molto lontana dalla realtà, ed evidenzia che **il binomio "cultura e creatività"** - i cui scrigni sono ampiamente presenti nei piccoli borghi - presenta una grande rilevanza e tassi di crescita ben più elevati del resto dell'economia europea.

È interessante vedere la riorganizzazione della filiera, innanzitutto dividendo il settore "culturale e creativo" in attività "non industriali" e "attività industriali", dove fra le prime sono inclusi tutti i contributi artistici puri (pittura, scultura, musica, teatro, musei e patrimoni artistici, per citarne alcuni) e fra le seconde i prodotti culturali per la riproduzione di massa (film, libri e musica, ad esempio). Al settore creativo afferiscono inoltre prodotti non culturali nel senso tradizionale del termine, quali moda, design, architettura e advertising. Secondo alcuni dati interessanti [4], il settore culturale e creativo in Europa ha avuto un giro d'affa-

[3] The Economy of Culture in Europe (http://ec.europa.eu/culture/eac/sources_info/studies/economy_en.html).

[4] (in nota: KEA European Affairs-Media Group-MKW Wirtschaftsforschung GmbH, "The Economy of Culture in Europe", European Commission, Brussels, october 2006)



ri di 654 miliardi di euro, contro i 271 miliardi della produzione automobilistica o i 541 miliardi dell'ICT, e ha rappresentato il 2,6% del PIL, superiore a quello dell'industria alimentare e del tabacco (1,9%) e a quello dell'industria chimica e della plastica (2,3%). Nel periodo 1999-2003 il settore ha contribuito alla crescita dell'economia europea per il 19,7%, ovvero con un tasso di crescita di 12,3 punti percentuali superiore a quelli della media dell'economia, arrivando nel 2004 ad impiegare 5,8 milioni di addetti, pari al 3,1% del totale della popolazione attiva in Europa. Questi dati evidenziano come il settore sia determinante per lo sviluppo e la crescita economica, in ragione sia della sua capacità di attrarre investimenti, sia perché è un settore che impiega creatività, attiva domanda turistica, supporta la crescita dell'ICT, in quanto lo sviluppo di nuove tecnologie è strettamente legato alla possibilità di utilizzarle a scopi culturali e artistici. Il rapporto infine evidenzia come centri di ricerca, famosi per la loro creatività, contribuiscono alla crescita locale e come la cultura (in tutte le sue declinazioni) sia un forte strumento di coesione sociale e territoriale. È questo il *bene immateriale*, ovvero il *valore aggiunto culturale* derivante dalla stratificazione storica e sociale dei nostri campanili e che può combattere l'obsolescenza e lo spopolamento dei borghi. Infatti solo dalle radici profonde - identitarie, agricole, artistiche e antropologiche - del territorio può partire la costituzione di omogenei distretti culturali, turistici e d'impresa.

In Europa i lavoratori laureati del settore culturale sono in numero ben superiore all'Italia, il che evidenzia che l'industria culturale è un settore a forte impiego di competenze di elevata professionalità. Ma non solo. Certamente una bassa percentuale di laureati si traduce anche in una minore domanda culturale, e quindi non solo in una minore qualificazione e capacità di offerta. Inoltre mettendo in relazione l'occupazione culturale con i livelli di sviluppo e di innovazione tecnologica, emerge che proprio i paesi che hanno i più elevati livelli di reddito procapite e i maggiori indici di competitività internazionale sono anche i paesi nei quali l'occupazione culturale esprime gli indici più elevati. In questo contesto è importante ricordare che gli Stati Uniti presentano valori in linea con quelli del gruppo di testa europeo. Infine un dato interessante e curioso è che nessuno di questi paesi si colloca ai primi posti della *World Heritage List* dell'Unesco, mentre l'Italia in questa lista è al vertice [5]. Da tali dati generali e di contesto emerge



*Progetto "Paesaggi d'acqua".
Comune di Penna San Giovanni
(Progetto dell'architetto
paesaggista Maria Cristina Tullio
con arch. Sandro Polci. Ha
ottenuto riconoscimenti nazionali
per il recupero degli antichi percorsi
e la valorizzazione tematica dei
corsi d'acqua esistenti)*

[5] Cfr. al proposito il sito: <http://whc.unesco.org/en/list>



[6] Ci si riferisce in particolare al concetto schumpeteriano di sviluppo economico, inteso secondo un approccio "dinamico", dove lo sviluppo dipende soprattutto dalle innovazioni tecnologiche introdotte dagli imprenditori. Secondo tale approccio, l'innovazione è un processo di pianificazione aziendale e non di semplice iniziativa imprenditoriale. L'intuizione di Schumpeter è che la produttività di un sistema economico si possa aumentare attraverso una differenziazione del comportamento degli imprenditori, in modo tale che si generi un extraprofitto per quelli più capaci. Ma per fare sì che questo extraprofitto da temporaneo diventi permanente devono essere soddisfatte tre condizioni: invenzione, innovazione e diffusione dell'innovazione. L'invenzione rappresenta lo stimolo al sapere, ma anche come fatto individualistico si traduce in innovazione solo se condivisa e internalizzata nell'impresa, altrimenti rimane un fattore esogeno. La vera caratteristica in grado di accrescere il sistema economico infine è la diffusione dell'innovazione, ovvero la sua condivisione, che diventa dunque innovazione diffusa.

in ogni caso tutta la potenzialità del settore in Italia, anche se a livello occupazionale l'offerta e la domanda sembrerebbero, in qualche modo, in deficit competitivo rispetto al resto d'Europa, e in particolare dei paesi a più elevata incidenza occupazionale culturale.

Tuttavia la cultura non contribuisce al benessere sociale solo per le relazioni esistenti tra la domanda e l'offerta, ma anche per i nuovi modelli di uso del tempo e delle risorse che oggi evidenziano una potenziale e profonda capacità di innovazione. Un'economia basata sempre più sulla conoscenza, sulle informazioni, sul capitale umano (i saperi), stimola la capacità di innovazione. E le esternalità positive che si generano da questo circolo virtuoso hanno ricadute su tutti i settori economici e sociali. E i dati visti in precedenza dimostrano come vi sia uno stretto legame tra economie in forte sviluppo e ad elevata capacità competitiva e crescita dell'"industria culturale", nell'accezione Eurostat.

Per la valorizzazione di tale patrimonio - solo erroneamente da alcuni chiamato minore perché non ne viene valutata l'estensione e il radicamento - non si può operare solo per punti - attraverso monumenti, singole architetture o borghi - ma va valorizzato secondo un approccio per reti, ovvero sistemi culturali che strutturano il territorio. Ad esempio le molteplici vie storiche che hanno organizzato e in alcuni casi ancora organizzano economie locali e relazioni sociali, a partire dalle "Rete dei tratturi" - estesa dall'Abruzzo alla Puglia - o come la Via Francigena che accompagnava i pellegrini a Roma muovendo da tutta Europa, varcando le Alpi per poi proseguire oltre Roma fino agli imbarchi pugliesi per la Terra Santa. E ancora il disegno minuto delle *vie della fede*, che ad esempio in Basilicata rendono percepibile "l'aspetto arcaico del sacro" con le chiese rupestri e le processioni storiche. E questi sono solo alcuni esempi dei numerosi connettivi storici, culturali, religiosi, ludici che nei secoli si sono stratificati e che rappresentano una risorsa nodale ancora da valorizzare.

Una tale convergenza esprime la necessità di un *paradigm shift*, un cambiamento strategico dell'approccio alla gestione della cultura e dell'offerta dei beni culturali. Nell'offerta culturale dei nostri territori deve avvenire oggi ciò che nel settore industriale è avvenuto con la rivoluzione schumpeteriana e tayloriana legata all'innovazione come processo costruito, progettato, ricercato e non casuale [6]. La concezione tradizionale con la quale spesso l'offerta culturale è identificata è quella di un bene vo-



luttuario, un bene che vede regolato il suo uso e consumo in ragione di una relazione *cultura-economia* basata sulla cultura come valore morale, sul mecenatismo dell'offerta, nel gioco elitario dell'esclusività.

leri più di oggi, anche se permangono in questo senso molti elementi che confortano questa lettura tradizionalista, a partire ad esempio dai meccanismi di sponsorizzazione che rappresentano la ricerca di visibilità e di esclusività nell'offerta. La cultura in questo senso è sempre stata identificata come un bene di tipo posizionale, nel quale non si esprimono particolari esigenze innovative, se non quelle legate alla comunicazione.

Ma la cultura oggi non è più un bene esclusivamente posizionale. L'evoluzione della società, la crescita economica e lo sviluppo culturale hanno prodotto un insieme di effetti che si sono tradotti anche nel parziale superamento della ricerca dei beni essenziali. È in tal senso che la cultura è un bene oggi utilizzato come misura della qualità della vita, essendo un indicatore in grado di rappresentare lo stato di salute di un paese, di una economia, di una società. La cultura negli ultimi anni ha avuto uno sviluppo che ha trasformato il suo essere "bene posizionale", prima in "bene di merito" e poi in vero e proprio mercato. Oggi il vero cambiamento, il vero *paradigm shift* è che la cultura è anche, fortemente, un mercato.

È questa la prima e vera innovazione con la quale ci si deve confrontare. La crescita o comunque la tenuta dei consumi culturali delle famiglie, anche in congiunture economiche sfavorevoli, è l'espressione di un passaggio forse ancora non del tutto colto dal sistema produttivo generale, ma ben evidenziato dalle statistiche Eurostat e Istat.

Nel nostro Paese stenta a consolidarsi l'idea che il patrimonio culturale possa favorire una generale crescita della qualità del vivere e del lavorare. Ciò a causa di un approccio *riduzionista* che limita l'analisi degli impatti al solo svolgimento dell'evento, secondo un approccio *microeconomico*. Ma un evento culturale è solitamente in perdita economica. Numerosi musei - anche dei più celebri, sia italiani che stranieri - coprono generalmente con gli introiti diretti (biglietteria, ristorazione, merchandising) il 30-40 per cento dei costi di gestione (scendendo in certi casi perfino al 10%); ne consegue che un contributo esterno - dello Stato o degli enti locali o delle Fondazioni bancarie o di sponsor e stakeholder territoriali - è indispensabile.



Allestimento effimero nella piazza San Tommaso di Ascoli Piceno a cura dell'Università di Catalogna, nell'ambito del festival "Saggipaesaggi" diretto dall'arch. Sandro Polci



Ma cambia radicalmente la valutazione applicando un approccio macroeconomico nel quale l'evento in discussione interagisce con tutte le altre variabili - economiche e non - del territorio coinvolto. Così una iniziativa artistica o culturale può generare benefici diretti o indiretti il cui portato è superiore agli oneri strettamente necessari alla sua concreta realizzazione. Così, ad esempio, i citati festival possono innescare strategie vincenti di competitività territoriale. Ed è proprio la crescita del turismo culturale a rivelare che la spesa diretta alla conservazione, valorizzazione e creazione culturale può avere una precisa contropartita di tipo economico. Tale certezza nasce da alcune considerazioni sullo stato attuale del "fenomeno cultura":

- la sensibilità crescente verso eventi e manifestazioni culturali che coinvolgono sempre più ampi strati della pubblica opinione;
- l'entità delle risorse pubbliche investite nel settore;
- la presenza, non più pionieristica, dell'imprenditoria privata nei segmenti dell'organizzazione di eventi, dell'editoria elettronica e tradizionale e dell'*edutainment*;
- il circolo (abbastanza) virtuoso che negli ultimi anni ha visto decollare il dialogo fra pubblico e privato nello *sponsoring*, nel mecenatismo e (poco) nel *project financing*, facendole diventare buone occasioni di investimento anche per le aziende private;
- la produttività scientifica e culturale, oggettivamente incrementata dall'innovazione tecnologica (possibilità di un'acquisizione più rapida ed economica delle informazioni, di immagini, di ricerche critiche, ecc.).

Scrisse Stendhal: «ero giunto a quel livello di emozione dove si incontrano le sensazioni celesti date dalle arti ed i sentimenti appassionati. Uscendo da Santa Croce, ebbi un battito del cuore, la vita per me si era inaridita, camminavo temendo di cadere.» Tale epigrafe è il miglior modo per chiudere la riflessione sulla dimensione culturale, muovendo dalle sue caratteristiche, particolarità ed elementi di diffusione. L'Italia dei territori e dei borghi è, nell'immaginario collettivo, l'idea dell'urbanità, della classicità, della genialità dei suoi figli e, anche dal punto di vista paesaggistico, l'esempio per eccellenza di quanto agognato dai tanti stranieri che la visitano o la pongono ai vertici dei luoghi da conoscere e di cui godere.



Attrattività culturale e comunicazione: un nesso fondamentale. L'Italia è un leader mondiale per numero di presenze turistiche, anche se affetta da forte frammentarietà di progetto e di strategie d'offerta. Il turismo culturale relativo alle città d'arte, secondo Federculture, è il settore che sembra reggere più di altri ai colpi della crisi e si candida ad essere uno dei fattori trainanti della ripresa. Nel 2009 il pubblico del teatro è aumentato del 3,9% rispetto al 2008, quello dei concerti del 3%, quello delle mostre dell'1%. Si conferma pertanto una tendenza di lungo periodo: dal 1999 al 2009 l'incremento per il teatro è del 28,7%; per i concerti il 13,5%; per musei e mostre del 7,5%. Il ruolo trainante della cultura, dal 1988 al 2008, nella spesa delle famiglie italiane è passata da 48 a 64 miliardi con un incremento del 34%. D'altronde il peso economico della cultura è pari al 2,6% del Pil nazionale, con circa 550 mila occupati (il 2,3% della forza lavoro del Paese, dati Federculture). In tale ambito le città d'arte rimangono il prodotto più venduto dai tour operator esteri, europei in particolare, nei pacchetti che hanno come destinazione il nostro Paese.

Nel 2009 infatti tra i prodotti turistici commercializzati le città d'arte rappresentano il 63% (VI Rapporto Annuale Federculture, dicembre 2009).

Nel nostro Paese non è dunque possibile dividere la valenza culturale di un territorio dal turismo e l'offerta di turismo culturale è - e sempre più sarà - il *brand globale*, il *sale della terra* che, direttamente o indirettamente, sostanzia ogni altra offerta. Occorre dunque muovere dal suo ruolo pervasivo nella "*semiosfera turistica*", valorizzando le emozioni e le fragranze dell'offerta, spesso statica e ripetitiva poiché il fine del turismo culturale è rievocare/produrre il "bel malessere di Sthendal". Se la merce rara è sempre più la *particolarità identitaria*, i piccoli comuni e i territori ritrosi sono ancora densi di opportunità. Per far ciò è necessario azzerare l'inutile consumo di paesaggio - da quello perimetropolitano al collinare appenninico - perché milioni di persone lentamente si contaminano con la bruttezza, proprio come con le polveri sottili. Altrimenti trasferiamo le residue funzioni pubbliche negli iperluoghi commerciali e rottamiamo definitivamente i borghi storici, scrigni nostalgici per sola arte e vecchi.



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

From the Garden of the Hesperides
to the Amalfi Coast. The culture of lemons Maurizio Apicella

Artiste straniere a Positano
fra gli anni Venti e gli anni Sessanta Matilde Romito

Tecnologie e valori culturali Luciana Bordoni

La risoluzione del labirinto Antonio Gisolfi

Territorio, formazione scolastica e innovazione.
Attuazione, nella provincia di Salerno, di un modello
applicativo finalizzato a ridurre il *digital divide* Simone Bozzato



Maurizio Apicella

*Maurizio Apicella,
Docente Istituto Tecnico
per il Turismo di Amalfi*

From the Garden of the Hesperides to the Amalfi Coast The culture of lemons

Lemon gardens

In the winter, lemons on trellises wrapped in straw or nets and in the spring, deep green leaves intertwined with white flowers: humanity and agriculture distinguish the Amalfi Coast, and together, give it extraordinary aesthetic value. The cultivation of lemons represents the cultural, economic and scenic identity of the Coast. The great demand for these lemons resulted not only in turning much of this steep, rocky terrain into terraced gardens, but, at the same time, this cultivation helped to safeguard and protect this territory, making it recognizable to tourists who immediately identify this singular agriculture that clings to the soil above the sea.

The Amalfi Coast's landscape is part of the historical and cultural identity of the people who live there and it is also a "gift" for the tourists who enjoy its vistas, its fragrances, its cuisine. The Amalfi Coast is so particular that it cannot be mistaken for any other place in the world and much of its success in the travel industry is thanks to the lemon gardens that the colossal efforts of the men and women living there created out of its impervious stony terrain.

This area has become one of the places that people dream of visiting at least once in their lifetime, for the beauty of the landscape and for the area's historic significance, factors of great importance for today's tourist industry increasingly in search of places that respect both environmental and cultural values.



*L'articolo è tratto da:
Ezio Falcone e Apicella Maurizio
Illustrazioni di Sally Spector
Il limone della Costa d'Amalfi
The lemon of the Amalfi Coast
Ricette Storia Arte
Recipes History Art*

© Costa d'Amalfi edizioni 2010, cm
2x24, pp. 176, ill. col., ⇄ 20,00
ISBN: 978-88-904891-0-5
info@costadamalfiedizioni.com

Maiori lemons, world famous for their delicious flavor

During the 1800's, the ever growing demand for lemons by foreign markets, especially in England and North America, was

*Tissue paper for wrapping lemons
of the Amalfi Coast, early 1900's,
G. Liguori, Erchie (Salerno)*



particularly beneficial for the Amalfi Coast. By the end of the century, new developments in communications brought greater speed and efficiency which in turn led to increased production and exporting became more regular and dependable. Local growers entered a market that, until then, had been monopolized by merchants in Genoa who worked almost exclusively in Sorrento and Sicily.



"Under the Lemons", Amalfi Coast, postcard printed by E. Mahler, Rothenburg, Germany, early 1900's: Heliograph no.16 – Heliogravure Obernetter, Munich

Records and registries indicate a rapid expansion of lemon cultivation, especially in the area of Maiori¹, which served mostly for export with only a minimal part devoted to national and local markets.

The possibility of having more than one crop a year permitted growers to obtain a larger piece of the continually growing market. In addition, the Coast's terrain is extremely fertile, its soil very rich in nutritive elements left by volcanic eruptions, which give these lemons their unique flavor and fragrance².

At first, lemons were grown only for their ornamental value. The discovery in 1747³ that they could prevent scurvy, the disease caused by the lack of Vitamin C that afflicted sailors all over the world, led to this fruit's commercial cultivation.

Thanks to this medicinal power, in the late 1700's the British Admiralty included lemon juice in food rations for seamen. This produced a new demand for citrus and thus this product began to be traded in the principal ports of the Mediterranean. At the same time, lemons were also being used to prepare refreshing drinks, first made in Italy in the 17th century. The first carbonated drinks with lemon were created in the late 1800's (the Abbondio Company in the Piedmont and the Verga Company in Lombardy were the earliest producers) as well as the first drink using citron (now called "acqua di cedro" or citron water). The first fruit drinks appeared in the 1930's, containing real citrus juice, such as orange juice and lemonade.

The export of lemons was profitable. Steam powered English ships arrived even during the winter when the seas were not always calm.



¹ "The name "lemon of Maiori" comes from the fact that it is cultivated mainly in this town, although it has spread along the rest of the Amalfi Coast and is also found in Sorrento. Of medium size, elongated in form, its skin is thin and its pulp is juicy, quite acidic and very fragrant. It is exported in great quantity to London". From the First Italian Gastronomic Guide, Touring Club d'Italia, 1931.

² In addition to commercial success and international fame, the Amalfi "sfusato" lemon shares certain features with that of Sorrento: late harvest (from March to October) and cultivation on terraced gardens planted on steep limestone cliffs which distinguish the local landscape.

³ In 1747 the Scottish surgeon, James Lind, carried out the first scientific study in this area.

"Do you want lemons?", Amalfi Coast, postcard printed by E. Mahler, Rothenburg, Germany, early 1900's: Heliograph no.13, Heliogravure Obernetter, Munich



"Amalfi lemons – view from the Grand Hotel dei Cappuccini, Amalfi", postcard printed by A. Fusco Dipino, Amalfi early 1900's



In the late 1880's, 50% of local production was exported to the United States, partly thanks to the absence of protectionism: in 1832 there were no excise duties on imported lemons and an economic treaty of 1846 encouraged their export. However, within a short

⁴ A protective tariff, called Dingly, was imposed to defend California and Florida citrus fruit from foreign competition.

⁵ In a bit more than two decades, from 1860 to 1890, the amount of terrain cultivated increased ten-fold, most of it being in the area of Maiori, with about 40% of the total area.

⁶ These canals provide a constant, controlled flow of water supplied by rain as well as underground springs.

time this situation changed radically and the export market collapsed. In 1897 the duty on lemon imports rose from 2.75 lire to 11 lire for one "quintale", or about 220 pounds and by 1909 it had risen to 16,5 lire⁴.

The high price of lemons, with maximum values around 100 lire for one thousand lemons (about 250 kilograms) made this crop extremely attractive to farmers, who abandoned others such as olive trees, grape vines and fruit trees. New areas were terraced in order to increase the land devoted to lemons which provoked a major transformation of this territory as agricultural expansion onto steep, rocky, seemingly inaccessible cliffs dramatically changed many parts of the Coast⁵.

This enormous intervention helped safeguard the terrain against damage and destruction caused by hydro-geological factors and created the Amalfi Coast's singular, distinctive landscape. It is very difficult to imagine this Coast without its fascinating, fragrant lemon gardens: tiny pieces of land enclosed and reinforced by thick stone walls, connected by steep stairways carved out of stone, irrigated by ingeniously constructed canals⁶.



"Crating lemons on the Amalfi Coast, Maiori", G. Capone, postcard printed by A. Brangi, Palermo, early 1900's

The myth of Masaniello captures the lemon market

A product so precious and delicate required great care in harvesting it, carrying it, packaging it and transporting it to distant markets. Women played a major role in each of these phases, from carrying the heavy baskets made of chestnut wood on their shoulders – due to their canvas lining these baskets were called "bonboniere", or "candy boxes"- to selecting the fruit and arranging it in shipping containers. Because the lemons



were carefully chosen by hand for high quality, it is not surprising that finger nails were almost obsessively controlled, for they had to be very short, and thin cotton gloves had to be worn to avoid damaging the fruit when handling it: the lemons had to cross the ocean and arrive in perfect condition, preserving those qualities for which they were so famous⁷.

Nothing was left to chance: shipments were labelled indicating their exact destination, little advertising posters and tissue paper wrapping were created for the lemons and specially cut metal stencils were used to write identifying words and signs on the shipping crates. The lemons were carefully selected according to quality and size, wrapped one by one in plain, soft tissue paper and meticulously arranged in crates of varying dimensions made of poplar wood⁸. Only the lemons on the top layer were wrapped in brightly colored, decorated tissue. Before the case was closed, some companies inserted a “fodera”, or lining, a sheet of paper with the label of the exporter which completely covered the layer of lemons. In addition, to be sure that buyers would not mistakenly think that the lemons in the layers below were of lesser quality, the words, in English, “Uniform quality from top to bottom” were written on the case.

Work was highly specialized and was organized into specific tasks. When preparing the shipping cases, the fruit was not weighed; instead, packers sang “...one handful makes five lemons and every 105 handfuls are counted as 100, because the buyer always gets five extra for every hundred lemons...” The colored tissue paper used to wrap the top layer of fruit made those lemons seem even more precious and added to their value when up for auction. This packaging was one of the first examples of advertising publicity, serving the double function of identifying the producer and of guaranteeing the quality of the merchandise.

When auctions were held, the



“Loading lemons on ship on the Amalfi Coast, Maiori”, G. Capone, postcard printed by Modiano, Milano, early 1900’s

⁷ In the early 1900’s the lemon of Maiori was quoted on the New York Stock Exchange, with a price for each individual lemon.

⁸ Poplar wood was used not only because it was economical, light and easy to work with: it also contributed to the fruits’ ripening process and conservation. Crates were constantly produced and were often not reused.



“Port of Maiori: loading lemons onto boats, to be then transferred to ships anchored nearby”, postcard, F. Lusi, photograph printed by Basilio Sarno, Maiori, early 1900’s



Port of Maiori. Anchored ships waiting for their cargo of lemons, postcard printed by G. Amura, Maiori, early 1900's



advertising posters were exhibited. There was one for every place that lemons were sent to, showing something representative of it, and these individual images became identifying icons that were also a form of publicity. The labels, posters, etc. dating

from the 1800's to 1940 that accompanied the simple crates of citrus fruit tell an extraordinary story, through images and design, of our past taste and social evolution, as if on a voyage through history, art and graphic design⁹.

⁹ A product's symbolic sphere triggers mythological considerations: for this reason, the images used represented indigenous archetypes, such as seen on the poster of the Ciampa Company which promoted Maiori lemons through the historic figure of Masaniello. (Masaniello, nickname of Tommaso Aniello (1620-1647), extremely intelligent though uneducated fishmonger who led Neapolitans in a revolt against the Spanish ruling the city.) Symbols served in the past in much the same way as they do today.

¹⁰ After World War I, the predominance of Italian lemons was threatened by numerous new producers whose introduction into this market created a new and difficult situation for the Amalfi Coast.

¹¹ After World War II, southern Italy continued to enjoy commercial pre-eminence in certain products: oil, wine, lemons, oranges and essence of bergamot and of jasmine continued to be the "stars" of Italy's exports in Europe and overseas, and were far more attractive than shoes and parmesan cheese are today.

A future equal to its splendid past

The "sfusato" lemon: the Amalfi Coast's most original and enthralling postcard

IN the early 1900's, in addition to problems relating to exporting¹⁰, overproduction made it more difficult to market this product¹¹. This crisis forced people less economically secure to emigrate to North America, especially to the area around New York City¹², and to other places in Europe. Where once lemons had been exported, entire families were now "exported". Sometimes these Italian immigrants were associated with their native products, as in Switzerland, where they were called "zydrooneschittler" or "lemon pickers".

Lemon growing has been of enormous social and economic importance, a tradition that continues to this day. Its future depends on how much and how well this product's unique characteristics are made known, in order to respond to the present demand of consumers for quality. One must also consider the very significant role of the landscape, its terraced gar-



Port of Amalfi. Women carryng baskets of lemons to be loaded on ships. Épstacard printed by Bidery, Naples, early 1900's



dens of deep green leaves, golden-yellow fruit, the fragrant orange blossoms, which are a priceless legacy. Safeguarding the cultivation of lemons goes beyond just saving an agricultural tradition: it becomes a model for the preservation of a dominant component of the Amalfi Coast's landscape, so present in the collective imagination of Europeans and North Americans.



The language of this landscape, its cognitive-aesthetic qualities, are of symbolic and communicative value, a true gift for the visitor. Without the typical, terraced gardens, without the dramatic contrasts between the blue sea and the yellow fruit with its deep green leaves, a triumph of color exalted by the sparkling sunlight, this landscape, among the world's most beautiful, would be less unique, less breathtaking and these factors are all further enriched by the area's great historic importance¹³.

This remarkable environment will remain intact only if these terraces and their cultivation are not abandoned, only if the lemons continue to be harvested, especially in the areas which are more difficult to get to, making the transport of the fruit more expensive. Recognition must be given to those growers, past and present, who, through their labor and tenacity helped, and continue to, conserve this landscape and protect this precious territory¹⁴.

The lemon of the Amalfi Coast recently was awarded the title IGP ("Indicazione Geografica Protetta," reserved for quality products which are guaranteed authentic only if they are grown in a very specific, limited area), a prestigious distinction which indicates its value and uniqueness: unfortunately, today it must fight unlawful competition from "false" Amalfi lemons. It may be hard to imagine but the lemons in our shopping bags could be "Amalfi" lemons grown in Turkey¹⁵!

Erchie. Selecting the lemons and wrapping them in tissue paper before crating them. Postcard printed by N. Caterinici, Erchie. Stampa Sansaini, Roma. Early 1900's

¹² Significant numbers of natives have left the Amalfi Coast, emigrating to North and South America as well as to several European destinations.

¹³ It is not only such features as color etc. that fascinate the countless tourists, because the lemon gardens give this area other important benefits, including defence of the territory.

¹⁴ In spite of its great historic and cultural value, the lemon cultivation along the Amalfi Coast is facing a serious crisis due to various factors: high production costs that are not reflected in the (too) low sales price; competition from extensive plantations in Sicily and outside Europe; difficulty in finding qualified workers.

¹⁵ "Nuovi gusti e prezzi più bassi, mai così alta l'importazione di frutta e verdura", in *La Stampa di Torino*, 22 settembre, 2007. ("...new tastes and lower prices, more imported fruit and vegetables than ever before...", in *La Stampa of Turin*, 22 September, 2007.

Artiste straniere a Positano fra gli anni Venti e gli anni Sessanta¹

Matilde Romito

*Matilde Romito,
Dirigente Provincia di Salerno,
Membro del Comitato
Scientifico del CUEBC*

¹ Questo testo è tratto da un poderoso libro che sto ultimando, dal titolo *La pittura di Positano nel Novecento*, ed è stato in parte utilizzato per una conferenza tenuta a Positano, nel Museo del Viaggio, il 10 aprile 2011, nell'ambito della Settimana "Valore Donna".

² Lo sostiene Kurt Craemer in *Mein Panoptikum*. Craemer scelse di vivere nella "città verticale" nonostante fosse costretto su una sedia a rotelle: stabilitosi definitivamente nel 1941, vi rimase fino alla morte prematura nel 1961.

Cfr. MATILDE ROMITO (con la partecipazione di ANTONIO D'AVOSSA), *Kurt Craemer. Espressionismo mediterraneo*, Catalogo della mostra (Pinacoteca Provinciale di Salerno, 27 marzo-17 maggio 2009; Palazzo De Conciliis di Torchiara, 24 maggio - 27 giugno 2009), Salerno 2009.

Dopo un lungo e triste periodo di isolamento e decadimento economico che portò Positano ad essere addirittura dichiarato "Comune chiuso" (1864-1907), questo magnifico borgo, aggrappato alle scoscese cime dei Monti Lattari, a seguito del collegamento viario tramite il prolungamento della strada Salerno-Amalfi fino a Sorrento (1888), cominciò ad essere frequentato da personalità artistiche italiane ma soprattutto straniere. A tal punto la fama si espanse che il pittore Kurt Craemer poteva a ragione sostenere che a metà degli anni Venti non vi era mostra in Germania dove un terzo non riguardasse paesaggi positanesi². Qui si esaminano alcune figure di donne-artista straniere che soggiornarono per periodi più o meno lunghi a Positano, fra gli anni Venti e Sessanta.

Anita Clara Rée (Amburgo, 9 febbraio 1885 - Kampen in Sylt, 12 dicembre 1933) è una delle figure più forti della rassegna e la prima, di mia conoscenza, arrivata all'inizio degli anni Venti a Positano. I quattro anni di soggiorno qui vissuti (1922-'25) influirono fortemente sullo sviluppo del suo modo di dipingere, creando un nuovo stile di paesaggi e ritratti: i dipinti italiani ebbero una accoglienza fantastica ad Amburgo, sua città natale, e la Rée acquisì una grande reputazione.

Con delibera del Consiglio Comunale n. 60 del 26 luglio 1993, con voto unanime, il Comune di Positano ha intitolato ad Anita Rée i giardini della Biblioteca Comunale.

Era la seconda figlia del mercante Israele Rée e di sua moglie Clara, nata Hahn. Dal 1905, Anita Rée ha preso lezioni di pittura dall'artista di Amburgo Arthur Siebelist. In relazione alla possibilità di continuare a dipingere, ha chiesto consiglio, nel 1906, a Max Liebermann a Berlino: egli ha riconosciuto il talento e ha consigliato la Rée di continuare la sua formazione come pittrice. Poi si è iscritta, con Franz Nölken e Ahlers Friedrich-Hestermann, a una comunità di studio insieme. Nell'inverno 1912/1913 è stata a Parigi e ha imparato il disegno di figura: vi sono anche influenze di Picasso, Matisse e Cézanne nel suo lavoro. Nel 1913 ha partecipato ad una prima mostra ad Amburgo. Nel 1919 è stato membro fondatore degli Artisti della Secessione di Amburgo e ha riscosso grande attenzione; ha incontrato artiste come Alma del Banco. Durante il periodo positaneese tornò ad Amburgo solo per le mostre. Dal 1926 Rée ha ancora vissuto ad Amburgo; nel 1929 e 1931 ha realizzato due grandi murali. Nel 1930 Anita Rée è denunciata come ebrea; nel 1932 lascia Amburgo e si trasferisce a Sylt. Il 25 aprile 1933 l'Istituto d'arte di Amburgo la definisce "socio straniero", dun-



Fig. 1 Foto d'epoca di Anita Rée
(1885-1933)



Fig. 2 Selbstbildnis, olio su tela, 1915

Fig. 3 Selbstbildnis, olio su tela, 1929

Fig. 4 Selbstbildnis, olio su tela, 1933

que diffamata ed esclusa. Si suicida nel 1933. Nell'ultimo decennio varie mostre alla Hamburger Kunsthalle le hanno riconosciuto il suo valore: *Arte degli anni '20* ad Amburgo nel 2004; *Esclusi* nel 2005; *Artisti di avanguardia* nel 2006; *Il cielo in tempo. Arte degli anni '20 ad Amburgo* nel 2010.

Anita Rée (fig. 1) soggiornò a Positano in via Mangialupini, creando scorci paesaggistici e ritratti dei locali oggi conservati in buona parte nella città anseatica. Proveniente da una famiglia mercantile ebraica, con ascendenze materne dagli indiani d'America, si suicidò a 48 anni nel dicembre del 1933, scrivendo che non poteva più vivere in un tale mondo e dunque desiderava lasciarlo. È istintivo pensare che, se si fosse fermata a vivere a Positano, avrebbe potuto salvare la vita.

Oltre ai magnifici autoritratti (figg. 2, 3, 4) e quello di una ragazza (fig. 5), veramente particolare risulta il ritratto di una bambina, *Vittoria*, in un acquerello dove ci appare anche un altro particolare tipo di firma della Rée, una A e una R in nesso entro un cuoricino (fig. 6). Rappresenta chiese, come la Chiesa Madre e la Chiesa di San Giacomo, e tra i paesaggi appare via Mangialupini, dove abitava, nella gouache *Wei e Bäume* (fig. 7), e l'amore per gli alberi nella tecnica mista *Nussbäume* (fig. 8).

Non sappiamo se Annemarie Hennings ebbe una frequentazione con Positano, ma esistono due sue opere ceramiche murate nella torre di Gilbert Clavel. Grazie alle ricerche di Dieter Richter, sappiamo che nel gennaio 1926 la madre Emmy Hennings, moglie di Hugo Ball (fig. 9) – fondatori del movimento dadaista a Zurigo con Hans Arp, Tristan Tzara e altri al Cabaret Voltaire –, va a trovare Gilbert Clavel³. Ed è molto probabilmente in quella occasione che Clavel riceve le opere di Annemarie, poiché muore l'anno successivo. Nella torre sono murati due grandi piatti (diam. cm 42, siglati en-



Fig. 5 Mädchenbildnis, olio su carta, 1922

Fig. 6 Kinderbildnis Vittoria (Positano), acquerello, 1922



Fig. 7 Wei e Bäume, gouache, 1925

Fig. 8 Nussbäume, tecnica mista, 1922



Fig. 9 Foto d'epoca di Hugo Ball ed Emmy Hennings (anni Venti)

³ Hugo Ball, *Briefe 1911-1927*, Benziger, Einsiedeln 1957.



Fig. 10 Annemarie Hennings, La Crocifissione e Gli dei indiani, piatti di ceramica murati a Torre Clavel, 1926



Fig. 11 Annemarie Hennings, Gli dei indiani, matita, acquerello e oro su carta, 1 agosto 1925

trambi "AH", fig. 10), uno con una scena religiosa, una Crocifissione e l'altro con una scena di tono indiano: quest'ultima trova confronto totale in un disegno, datato 1 agosto 1925, a matita e acquerello e oro su carta della stessa Annemarie (fig. 11). Ella visse con la madre ed Hugo Ball dal marzo 1925 alla primavera del 1926 a Vietri sul Mare (Marina e Albori), dopo un incontro casuale con Richard Dölker nella sede del consolato tedesco a Napoli: a lui dedica il citato disegno "Per il buon signor Dölker i popoli indiani ... la tua bellezza ha fatto sì che io arrivassi fin qui ...". Nel disegno, infatti, Siva troneggia in alto al centro, contornato da numerosissimi personaggi, in parte coronati, in parte con alti cappelli a cono a mò di maghi, in parte con copricapi settecenteschi, mentre in alto a sinistra una donna, al chiaro di luna, porta in testa un'anfora, secondo una iconografia molto cara ai tedeschi della costiera amalfitana e in genere del Sud. Annemarie Hennings impara l'arte di fare ceramica da Dölker ed Emmy si recherà, nella Pasqua del 1926 a Roma sperando di vendere, in occasione dell'Anno Santo, ceramiche con motivi religiosi.

Annemarie Hennings (Penzig, Slesia, 1906 – Lugano, 1987) può essere considerata una bambina estremamente precoce: a soli 11 anni espose alla Galerie Dada di Zurigo suoi disegni, in contemporanea ad una mostra di lavori di Picasso. Due anni dopo, nel luglio del 1919, Walter Benjamin - critico, saggista, traduttore, filosofo, uno dei più influenti intellettuali del XX secolo - riceve opere di Annemarie che aveva dipinto "i suoi sogni e fantasmi"⁴, che gli ricordano quella che riteneva la sola forma d'arte interessante, l'Espressionismo di Chagall, Klee e Kandisky. Fece pressioni per promuovere l'arte della giovanissima artista affinché il gallerista Friederich Möller organizzasse una sua mostra a Berlino, suggerendo anche il titolo "Exspressionist Children's Picture". Fra ottobre 1924 e febbraio 1925 Annemarie frequenta a Roma la Scuola Libera dell'Accademia delle Belle Arti. Tra aprile e maggio 1926 Annemarie è a Firenze, Monaco e Obino, allieva del pittore Albert Miller; tra il 1928 e il 1930, al Bauhaus di Dessau, studia tessitura con Kandisky e Klee. Dal 1932 al 1943 vive a Roma con il marito Gottfried

⁴ Esther Leslie, *Walter Benjamin (Critical Lives)*, 2007.



Schott, dal '43 al '48 è in Germania e dal 1948 a Lugano. Negli anni Sessanta tiene una esposizione di arazzi a Heidelberg. Dal 1927 al 1930 è a Positano Lisel Oppel (Brema, 14 ottobre 1897 - ivi, 11 luglio 1960), pittrice e ceramista, ottava figlia di un professore di ginnasio, Edmund Alwin Guido Oppel. Aveva studiato pittura alla Kunstgewerbeschule di Brema e poi in Baviera; nel 1919 è a Worpswede dove si era costituita una importante colonia di artisti fra cui Heinrich Vogeler, Otto Moderson, Paula Moderson-Becker, Rainer Maria Rilke. A Positano la Oppel incontra, fra gli altri, il pittore Karli Sohn-Rethel del quale eseguirà il ritratto ritornando a Positano nel 1950. Nella lettera all'amica Martha Vogeler da Positano, il 4 luglio 1930 scrive: "È indescrivibile. Adesso ho una magnifica casa proprio tutta per me, molto spaziosa, con un giardino circondato da arcate bianche con vista sul mare e su altri giardini. È fantastico. Ogni sera passano in lunga fila sul mare le barche dei pescatori con le loro piccole luci, un ragazzo spande nell'aria mite la melodia di una canzone malinconica, i grilli cantano, le foglie frusciano nell'oscurità". Dal 1930 lavorerà nella ceramica a Vietri sul Mare, entrando nell'ICS, la fabbrica ceramica di Max Melamerson. Poi si reca ad Ischia dove il 7 agosto 1932 nasce il figlio Claudio, avuto dal salernitano Umberto Boni, restando in Italia fino al 1935 (fig. 12). Quindi torna a Worpswede, ma tra il 1936 e il '37 è di nuovo in Italia, in Calabria. Dal 1937 al 1950, in Germania, lavora nella ceramica, a Brema e in Baviera. Altri lunghi viaggi la porteranno in Spagna e Africa. Quando muore è nota come pittrice della Germania del nord; la scoperta del suo amore e del suo lavoro nel sud Italia, in particolare a Positano, di cui restano acquerelli e ceramiche, è scoperta recente.

La conoscenza di questa artista è stata infatti molto casuale: a Positano nell'agosto 1996, scendendo lungo le innumerevoli scalinatelle, a un bivio fui colpita da una mattonella firmata "Lisel Oppel" (fig. 13). Una testimonianza molto importante cominciò a far luce su Lisel Oppel. Grazie ad Annette von Bodecker, direttrice della Fondazione Kempff (Casa Orfeo), ho ricevuto dall'artista Michael Theile dati molto interessanti. Sua madre (la Signora Bondi come era chiamata a Positano), nata nel 1898, era intima amica di Lisel Oppel, probabilmente sua coetanea: dopo l'allontanamento della Oppel da Positano, fra loro era intercorsa una fitta corrispondenza, della quale non è



Fig. 12 Foto d'epoca di Lisel Oppel con il figlio Claudio, 1932



Fig. 13 Lisel Oppel, "Pariser", mattonella ceramica a Positano (trafugata)

⁵ Mi racconta di suo padre Umberto Boni, salernitano, che aveva 23 anni quando lui era nato, mentre Lisel ne aveva 35; della non accettazione del padre; della telefonata a Como ad un numero di telefono che rispondeva all'abbonato Umberto Boni; di aver parlato con una donna, Laura, sua sorella, che ha considerato questo fratello il più bel dono della vita e, in qualche modo, un dono, seppur tardivo, del padre.

⁶ Pariser, ebreo, sembra suggerire un'origine francese: Roberto Pariser, figlio di Paolo e Cecilia Mend era nato a Berlino il 9 dicembre 1887, ma è indicato come di nazionalità americana e di attività "commercianti" in un elenco del 27 ottobre 1941 dell'Archivio storico del Comune di Positano.

purtroppo restata traccia. Lisel Oppel era nata a Brema e aveva vissuto a Worpswede, luogo sito a circa 16 km da Brema frequentato da artisti, dove aveva conosciuto la signora Theile. Non si era sposata ma aveva avuto un figlio di nome Claudio. Una volta assodata l'origine tedesca della Oppel, la consultazione dell'Archivio dell'anagrafe di Brema era l'auspicabile ulteriore passo per convalidare, con dati cronologici certi, tale provenienza. Dieter Richter, esperto delle presenze straniere sulla costiera amalfitana e vivente proprio a Brema, entra in scena: all'anagrafe trova Lisel Oppel e mi manda un fax con le notizie che aspettavo. "Anna Elisabeth Amalie Oppel nasce a Brema il 14 ottobre del 1897, ottava figlia del professore Edmund Alwin Guido Oppel; pittrice a Worpswede, viaggia in Italia e in Nordafrica. Muore l'11 luglio del 1960 nella città natale". Eravamo intanto giunti all'inizio del 1998. A febbraio Brema rende omaggio a Lisel nel centenario della nascita e Dieter Richter riesce a rintracciare, attraverso la Galleria dove si teneva una mostra sulla Oppel, il figlio Claudio, nato ad Ischia nel 1932. Claudio, professore di latino e greco oggi in pensione, legge con grande gioia il numero XIII della rivista dei Musei Provinciali «Apollo» dove avevo intanto pubblicato la mattonella e il 22 novembre 1998 viene a Salerno e insieme andiamo a Positano perché possa vederla da vicino⁵.

Scomponendo gli elementi della figurazione si coglie la qualità pittorica dell'opera: la mattonella è la tela sulla quale la Oppel rappresenta uno scorcio di paesaggio urbano sintetizzandovi Positano. Felice è l'inserimento dell'elemento umano che campeggia ingigantito sulla destra: una donna e un ragazzo, il cui incrocio delle braccia è sapientemente disposto in modo chiastico, guardano lo spettatore, che è egli stesso viandante su per antiche scale, come loro. La scalinata che sfuma in lontananza oltre l'arco resta il fulcro centrale della scena, mentre il soprastante aggregato urbano suggerisce una chiesa; a sinistra un fico d'India in più toni di verde contorna le sue pale con una sottile linea blu, e con puntini ugualmente blu indica le spine. Sopra, una torre rosa chiude la figurazione, mentre, sulla fascia bassa un fondo antracite consente di far risaltare il nome dell'autrice reso in modo elegante e femminile in bianco, in basso a destra. Sulla fascia di contorno, in basso, appare, accanto ad una sorta di stemma, il cognome Pariser⁶.

Altre opere, come alcuni vasi (conservati a Ischia, presso i discendenti della donna che fece da balia al piccolo Claudio) sono testimonianza dell'attività nel mondo della ceramica vie-



Fig. 14 Lisel Oppel, Vaso ceramico con donne dalle anfore in testa (conservato a Ischia)



Fig. 15 Lisel Oppel, Donna e giovane con anfore e grappoli d'uva, acquerello su carta, fine anni Venti

Fig. 16 Lisel Oppel, "Die Dame", acquerello su cartone, anni Trenta

trese della Oppel: molto suggestivo un grande vaso con scena di donne con anfore in testa che scendono per scale (fig. 14); il motivo della portatrice/portatore d'anfora ebbe sugli artisti stranieri, in particolare tedeschi, come già Gregorovius, un grandissimo impatto, come nell'acquerello della Oppel *Donna e giovane con anfore e grappoli d'uva* (fig. 15) e nell'immagine che la Oppel usa per la copertina della rivista tedesca degli anni Trenta «Die Dame» (fig. 16).

Gli acquerelli, di grande freschezza, hanno come set la spiaggia grande e una donna, probabilmente la stessa Lisel, fra barche e marinai: ora la prospettiva è verso Praiano, ora verso Ovest dove è Fornillo, chiamata "la spiaggia degli stranieri" (figg. 17-18-19).

A Positano visse dal 1936 al 1952 Brunhilde Kind (Mira, vicino Venezia, 12 settembre 1884 - Francia meridionale, 16 febbraio 1978) il cui nome d'arte sarà Damira. È probabilmente del 1930 il primo soggiorno positanese, seguito da altri fino al trasferimento in pianta stabile nel 1936. Abita con la figlia Solveig nella casa del pittore Vincenzo Caprile, morto l'anno precedente e si cimenta, oltre che con la pietra, l'argilla e la pittura, ancora con il legno, i colori ad olio, la penna e il carboncino. La figlia si sposa il 1939 e va a vivere in Germania; dal dopoguerra vive con lei una sorella. È presente alla Mostra di Positano del 1938, dove espose sculture e pitture, definita dalla Sanvitale "un tipo interessante di donna incontentabile, di ribelle desiderosa di quell'ardore spirituale"⁷.

A questa mostra stringe amicizia con gli altri artisti, da Karli Sohn-Rethel a Kurt Craemer a Bruno Marquardt, Irene Kowalska, Giovanni Zagorui, Ettore Pignone e con emigrati come Ilse Bruck-Bondy e Maria Hellersberg. Con buona parte di que-



Fig. 17 Lisel Oppel, Giovane donna sulla spiaggia di Positano, acquerello su carta, 1927

Fig. 18 Lisel Oppel, Pescatori e barche sulla spiaggia di Positano con scorcio degli scogli "Mamma e figlio", acquerello su carta, 1928

Fig. 19 Lisel Oppel, Giovane donna sulla spiaggia di Positano con scorcio verso Ovest, acquerello su carta, 1928

⁷ Cfr. MILA SANVITALE, *Opere di artisti sardi in una mostra eccezionale*, in "L'Unione Sarda", Cagliari, 1 gennaio 1939.



Fig. 20 Foto d'epoca di Brunhilde Damira mentre lavora ad una scultura



Fig. 21 Brunhilde Damira, Giovane donna, scultura in terracotta, anni Quaranta

sti pittori espone infatti alla Mostra degli Artisti di Positano nel 1947 a Napoli, mettendo in mostra otto opere, due sculture in marmo (*La portatrice*, *Busto*), un rilievo in legno (*I superstiti*) e "5 Terrecotte". Nel 1948 partecipa alla I Annuale Nazionale d'Arte a Cava dei Tirreni, esponendo nella sala n. 7 una *Scultura in legno* e un *Rilievo in legno*. Su questa personalità così inquieta e, direi, vibrante, esiste una vasta documentazione, ma per avvicinarsi a questa artista basterà citare alcuni brani frutto di un incontro fra Damira e Maria Teresa von Hackwitz. Quest'ultima riporta alcuni momenti biografici, come "il ricordo di Torino che la vide fanciulla, scoperta dal grande maestro Bistolfi, il quale in una testina di donna da lei modellata per gioco seppe vedere l'impronta indiscutibile dell'artista"; e quindi il grande dolore della giovane cui la famiglia impose di non frequentare più lo studio del maestro, dolore amplificato poi dalla morte dell'adorato padre. Ma la passione fu più forte e la portò a lavorare di nascosto: così la realizzazione di un busto del padre, poi collocato sulla tomba di famiglia, convinse amici e parentado che l'arte era la sua sola strada.

Il timore nutrito dai familiari nasceva in effetti dal pensiero che la fatica fisica avrebbe potuto nuocerle; e Brunhilde, in realtà, sopportò un lungo periodo di malattia, superato il quale, si diede con tutta l'anima al suo lavoro. A tal proposito la von Hackwitz si chiede "come una creatura minuta e fragile al par dei rari vetri soffiati della laguna, da cui prese i natali, abbia avuto la forza fisica di creare opere di tale impegno e potenza, specie per le sculture" (fig. 20). Ma ciò che davvero va sottolineato è lo spirito che animò l'artista nelle sue creazioni e ce lo spiega Damira con le sue parole: "Per me il più grande problema che tormenta l'umanità è certo il dolore, la sofferenza che accompagna l'uomo nel suo ciclo vitale: le grandi calamità naturali a cui assiste impotente e da cui è travolto senza pietà alcuna; le guerre orrende, le persecuzioni, le limitazioni brutali alla libertà individuale, le frustrazioni morali, tutte cose cui va incontro inconsapevole senza possibilità di difesa o di ribellione: la Tragedia Umana". Espose molto e le sue opere sono sparse davvero per il mondo, soprattutto in Svizzera; in Germania riscosse molto successo, partecipando a mostre con Arkipenco, Barlach.

A Positano, in collezione privata, vi è una magnifica scultura in terracotta (fig. 21). Dipinge anche tanti quadri i cui titoli riecheggiano quella tragedia vissuta quotidianamente dall'umanità: a Positano, sebbene addolcito dalla bellezza del luogo e dalla solidarietà della gente, ella visse il tempo della guerra,



Fig. 22 Brunhilde Damira, *La guerra*, inchiostro marrone, post 1943

Fig. 23 Brunhilde Damira, *Positano*, carbone e gessetti, 1947

Fig. 24 Brunhilde Damira, *Positano*, carbone e gessetti, anni Quaranta

della fame, della paura e ne emergono immagini forti. L'opera a inchiostro marrone fu realizzata probabilmente dopo il 1943 (fig. 22); la seconda, a gessetti o carbone, è segnata sul retro "Positano 1947" (fig. 23); la terza, a carbone e gessetti anch'essa, fu con ogni probabilità eseguita a Positano (fig. 24).

La pittrice ebrea Paula Bärenfänger, nata in Germania nello stesso anno della Damira, 1884, e morta a Positano - dove è sepolta - nel 1953, giunse a Positano sicuramente prima della guerra (e comunque prima del 1943). Era paralizzata e dipingeva dal letto, tenendo il pennello sotto il braccio e spingendolo con la mano (secondo le testimonianze dirette sia di Michael Theile che di Christian Stegen). A Positano, dove si era rifugiata prima presso l'attuale Villa Nettuno (allora proprietà Attanasio), in via San Giovanni vicino alla omonima chiesa, poi, nel dopoguerra, a Casa Soriano, ricevette - come gli altri esuli - sostegno e appoggio dai locali che dividevano il poco che avevano con gli sfortunati ospiti del loro paese. Michael Theile ricorda l'incredibile buonumore della Bärenfänger quando egli, ragazzino, le portava qualcosa da mangiare: la pittrice, a letto per via della paralisi, senza alcuna risorsa economica, completamente a digiuno di italiano, affamata, sosteneva di stare bene e si rallegrava del poco che poteva ricevere. Gli acquerelli, la tecnica più usata come è dato registrare nella penuria delle sue opere, restituiscono immagini che attestano come fosse in grado di riprendere a Positano solo gli scorci paesaggistici che vedeva dal letto, nelle varie abitazioni dove visse. *La chiesa di San Giovanni a Positano* colpisce subito per l'armonia cromatica, dove i radi tocchi di bianco - dal piccolo campanile alle sequenze di scalette all'albero in primo piano sulla sinistra - risaltano sui beige-rosati delle murature, con le belle macchie di verde che, al centro, alludono ad uno dei terrazzamenti che accompagnano le abitazioni (fig. 25).

Si comprende che l'autrice doveva essere affascinata dallo scagliarsi dei volumi architettonici, nei quali amava sottolineare piccoli particolari - balconi, ringhiere, grate, vasi con piante e verde. In *Paesaggio positanese* i beige molto chiari delle strutture abitative, oltre a beneficiare dei tocchi di bianco - concentrati ora in basso sulla destra - si avvalgono, per con-



Fig. 25 Paula Baerenfanger, *La chiesa di San Giovanni a Positano*, acquerello, fine anni Trenta



Fig. 26 Paula Baerenfanger,
Paesaggio positanese,
acquerello, anni Quaranta



Fig. 27 Paula Baerenfanger,
La chiesa di San Giacomo
a Liparlati, acquerello,
anni Quaranta

trasto, di qualche punto di azzurro brillante, e ancora di macchie di verde: il tutto calibrato e distribuito a rispecchiare la felice "verticalità" del paese (fig. 26). *La chiesa di San Giacomo a Liparlati* è sicuramente la chiesa più dipinta di Positano, nonostante l'imponenza e centralità di posizione della Chiesa Madre giù alla marina: il grazioso campanile, semplice ma dal felice abbinamento cromatico, risalta particolarmente sotto i monti che incombono alle spalle, alti oltre 1400 m. Così il contorno di casette, rampe di scale, terrazzini, ringhiere - qui resi attraverso variegate macchie di colore - non gli impedisce di ergersi svelto fra i vari agglomerati abitativi, come richiamo al diffuso culto del santo spagnolo (fig. 27).

L'unico olio è *Marina di Positano*, un prezioso documento dei due scogli noti come "Mamma e figlio" di Positano scomparsi nel 1943. Al pari dei più famosi "Faraglioni" di Capri o de' "I due fratelli" di Vietri sul Mare, rappresentano un motivo ricorrente che si ritrova anche sulle cartoline, puntando sulle prospettive più ad effetto. Di qui la sua datazione ante 1943. La forza del dipinto è nella luce mediterranea del verdeazzurro del mare e nel riflesso della costa presso la torre Clavel; in primo piano due barche tirate sulla riva della spiaggia alla Marina Grande, ancora nei toni del verde (fig. 28).

A Positano visse dal 1942 al 1956 Irene Kowaliska (ritratta da Josef Dobrowsky nella fig. 29) già ceramista a Vietri sul Mare, con lo scrittore Armin Theophil Wegner, testimone dello sterminio degli Armeni. La Kowaliska arriva in Italia nel 1931, e attraverserà numerose stagioni artistiche, in parte vissute a Positano, che, nella sua memoria, che ho avuto la fortuna di raccogliere, era un luogo straordinario. Una delle prime cose che mi raccontò fu il suo matrimonio con Armin a Positano con l'allora sindaco Paolo Sersale. Il suo cammino artistico proprio a Positano imbroccherà una nuova stagione: dopo la ceramica, le stoffe e le icone su vetro, i parati.

Irene Kowaliska (Varsavia, 11 giugno 1905 – Roma, 13 marzo 1991), artista di dimensione europea, si trasferisce bambina con la famiglia a Vienna, dove si diploma nel 1927 alla Kunstgewerbeschule, ma per l'incalzante inflazione dell'epoca svolge ruoli di insegnante privata e governante, finché, nel 1929, si impiega presso l'editore Ullstein a Berlino. Si licenzia nel 1931, partendo per l'Italia del Sud, per Vietri sul Mare dove vuole lavorare nel campo della ceramica. Dopo i primi successi, parte per la primitiva Sardegna spinta dall'amico Richard Dölker. Dopo un duro periodo in Francia, a Vallauris,



Fig. 28 Paula Baerenfanger, Marina di Positano, olio su carta su tavola, inizi anni Quaranta
Fig. 29 Josef Dobrowsky, Ritratto di Irene Kowaliska, carboncino e tempera su carta, 1933

dove invano cerca di ottenere buoni risultati dalla lavorazione della ceramica, torna a Vietri e vi si stabilisce: è il 1934. Tre anni dopo comincia ad operare in proprio con una piccola fornace che sarà distrutta da un bombardamento nel 1943 (dei prodotti della sua "fabbrichetta" restano dei pavimenti e pannelli notevolissimi a Cava dei Tirreni). Ma il legame con il poeta dissidente Armin T. Wegner si stringe in questi anni e nasce il figlio Misha nel 1941. I suoi numerosi trasferimenti fra Vietri, Positano, dove si è fermato Wegner, e Roma si legano al crescente successo delle sue realizzazioni, aperte anche allo stampaggio di stoffe tramite serigrafie. A Positano si trasferisce nel 1942 per restarci fino al 1956, quando si sposterà definitivamente a Roma. La Kowaliska creò anche piccole mattonelle per pavimentazione, come quelle di forma quadrata che ornano gli impianti esterni del Municipio di Positano (fig. 30 a sinistra). Bisogna ricordare che in «Architettura» del 1937 vengono pubblicati dei pavimenti di Giò Ponti realizzati dalla fabbrica salernitana D'Agostino: fra i brani pavimentali appaiono alcune delle nostre mattonelle (fig. 30 a destra). Nel 1937 Irene aveva ancora la sua "fabbrichetta" che verrà poi bombardata; a Giò Ponti la legava una forte amicizia come, tra l'altro, si evince da una lettera che lui le invia negli anni Cinquanta. Questo è un capitolo meno esplorato: i quadrelli maiolicati per pavimenti nella produzione tradizionale cominciano ad acquistare sempre più largo posto. Inizia negli anni Venti, soprattutto nella seconda metà (1925-1930), l'utilizzazione di mattonelle singole decorate a mano da intercalare al fondo unito, soprattutto cotto. Questo uso, però, troverà notevole impiego nelle case di villeggiatura in Campania soprattutto nel secondo dopoguerra.

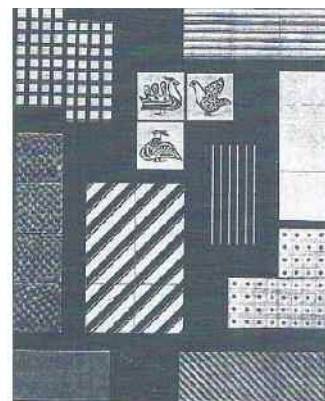
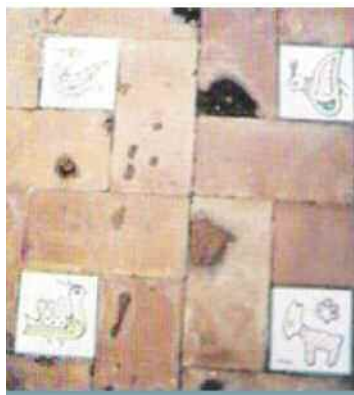


Fig. 30 Irene Kowaliska, mattonelle del Municipio di Positano; Giò Ponti, Tipologie di pavimenti, in "Architettura Italiana", 1937

Al trasferimento a Positano si lega il crescente successo delle sue realizzazioni su stoffa, aperte anche allo stampaggio tramite serigrafie. Nulla più di una immagine di Ingrid Bergmann sulla copertina di «Cinémond» del 1950 con un vestito della



Fig. 31 Cinémondé 1950, Ingrid Bergmann con una gonna realizzata da Irene Kowaliska



Kowaliska esemplifica meglio la sua produzione (fig. 31). Con la Kowaliska la "moda Positano" riceve una forte accelerazione (fig. 32). Utilizzava stampe in linoleum per creare i decori sulle stoffe, numerosissimi e in ottime condizioni, che hanno un tale fascino da vivere quasi

una vita a sé stante: di grandi, piccole e medie dimensioni, alcuni sembrano talvolta accattivanti sculture di sapore africano,

o, come nel caso presentato, volti - maschile e femminile - affiancati (fig. 33).

Le carte da parato destinate ai mercati tedeschi, nelle due varianti "Positano", l'una con figure profilate in nero su fondo giallo e l'altra con figure in celeste su fondo grigio scuro, de-



Fig. 32 Irene Kowaliska, stoffe con immagini di Positano, anni Quaranta

Fig. 33 Irene Kowaliska, stampe di linoleum per le stoffe, anni Quaranta-Cinquanta

scrivono un pantheon completo delle immagini elaborate a Vietri sulla ceramica, giustapponendo in una fitta sintassi decorativa le scene create in origine con uno, due, massimo tre soggetti, per le superfici dei suoi, generalmente, piccoli vasi. Ora c'è Positano come sfondo delle sue figurine, con le case a cupola e le scalette che serpeggiano le une sulle altre, mentre uomini e donne svolgono lavori semplici. Sulla variante a fondo giallo, Positano è la parola che corre lateralmente, accanto al nome di Irene Kowaliska, lungo la linea punteggiata che indica dove tagliare le strisce; le scritte laterali non sono state apposte dalla Kowaliska, vista la presenza di ben tre errori, "Kovaliska" invece di "Kowaliska", "Erzeugni" per "Erzeugnis" e un "Foreicn" che sembra alludere più all'inglese "Foreign" (fig. 34). Nella variante a fondo scuro le indicazioni sono concentrate sul retro, apposte tramite timbro, su quattro righe: "RASCH Künstlertapete / Positano 6 Gr. 5365 / Wasserfest / Entwurf: Irene Kowaliska". Durante un viaggio in treno Irene Kowaliska incontrò Margarete Guldán, la moglie del direttore della Biblioteca Herziana di Roma, la quale, venendo a parlare di Positano, vantava la carta da parato della sua camera da



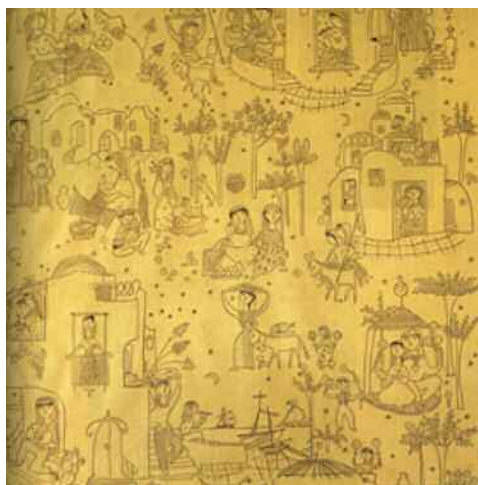


Fig. 34 Irene Kowaliska, Positano, Positano, *parato di carta*, anni Quaranta-Cinquanta

Fig. 35 Irene Kowaliska, Maria, vetro dipinto, 1950

letto in Germania, intitolata appunto "Positano". Irene, a bassa voce, le rivelò di esserne l'autrice.

La stagione dei vetri inizia quando Irene Kowaliska è ancora a Positano: *Maria* è infatti del 1950 (fig. 35). Ella si riallacciava a una vecchia tradizione polacca, ma metteva nelle immagini il ricordo della Polonia filtrato attraverso l'espressione meridionale, ricca di inventiva e così creava un prodotto misto tra due culture, sempre personalizzato. Nella prima fase dipingeva l'intera lastra con colori a olio, davanti a uno specchio per ribaltare l'immagine: raffigurava soprattutto *Madonne con bambino*, molto spesso prive di aureola, con grandi occhi orientaleggianti inseriti in volti triangolari ed il capo avvolto in un fazzoletto decorato come usavano le donne del sud. Naturalmente non dipingeva solo immagini sacre di *Madonne* e di altri *Santi*, ma questi avevano senz'altro la preponderanza sui soggetti cosiddetti profani.

In seguito aggiunse ai volti dipinti oggetti vari, "oggetti trouvés". Il già citato Alberto Carrain racconta "Comunque era sempre gradevole sentirla raccontare come nascevano questi vetri".

I quattordici anni trascorsi a Positano crearono una profonda e affettuosa amicizia con Kurt Craemer: insieme realizzano due opere, due collages dietro acetato, *Natura morta con peperoni rossi*, *Natura morta con limoni e piatto d'oro*, nati probabilmente su imbut di Irene che sperimentava queste forme di collages sotto vetro (fig. 36).

Vali Myers (Canterbury, Sydney, 2 agosto 1930 – Melbourne, 12 febbraio 2003), già partecipe della Parigi di Jean Cocteau e Jean-Paul Sartre, arriva a Positano nel 1952 con l'architetto austriaco Rudi Rappold: dopo una breve parentesi a Capri, nel 1958, Vali e Rudi decidono di andare a vivere nel Vallone Porto (fig. 37). Vali così scrive in in-



Fig. 36 Irene Kowaliska e Kurt Craemer, *Collages polimaterici sotto acetato*, anni Quaranta

Fig. 37 Foto d'epoca di Vali Myers e Rudi Rappold a Positano, anni Cinquanta





glese: "Sud Italia 1958. Sulla costa di Amalfi, non lontano dal villaggio di Positano, noi trovammo una verde valle selvaggia chiamata 'Il Porto' con un elevato strapiombo e un corso d'acqua montano a cascata. Là noi scoprimmo un piccolo padiglione in un giardino abbandonato recintato da un alto muro. Questo doveva diventare il mio Regno vicino al mare". Le sei righe furono scritte, o forse sarebbe meglio dire disegnate per l'eleganza della grafia, con il finissimo pennino inserito in una piuma d'oca che era solita usare, quando, soprattutto di notte, sul letto del soppalco, realizzava le sue opere. Nel Vallone organizzano una vita in assoluta sintonia con la natura e gli animali del posto. A Positano Vali conobbe Tennessee Williams e lo ispirò per il personaggio di Carol nella commedia "Orpheus Descending". All'inizio degli anni Sessanta ottengono la concessione del sito per 99 anni. Il sindaco dell'epoca, il marchese Paolo Sersale, sosteneva il loro progetto; invitava spesso Vali a danzare sulle terrazze dell'hotel Le Sirenuse. Quando Sersale chiuse con il suo lungo mandato di primo cittadino, dal 1944-1960, la difesa del sito si fece difficile, ma la resistenza è stata sempre strenua, portando Vali ad avere rapporti complessi con la popolazione locale.

Quando Vali arrivò, ma ancora oggi, il Vallone Porto era una

oasi naturalistica e faunistica particolare, una sorta di Eden dove le rocce, i ruscelli, gli strapiombi e gli anfratti alloggiavano specie botaniche rare, come felci e orchidee e sono popolati da animali, come rapaci di ogni genere, salamandre e volpi (una sola tenuta separata, l'amata Foxy, fig. 38), e specie comuni come cani, gatti, polli, pecore, asini, una scrofa chiamata Ramona e la tartaruga centenaria Winnie.

Le strutture trovate furono restaurate da Rudi e così il piccolo padiglione acquisì un tono moresco, con un soppalco che funzionava

da letto. Tutto sottolineava l'*horror vacui* congeniale alla personalità di Vali: statue religiose, ex voto, collane e oggetti di ogni genere si affastellavano gli uni a gli altri come in un antro magico. Vali stessa aveva un aspetto misterioso. La nota sce-



Fig. 38 Vali Myers con l'amata volpe Foxy, ripresa accanto a penna fine e inchiostro





nografa e costumista Raimonda Gaetani così la ricorda: “Non poteva passare inosservata. Incantava e atterriva con quella sua bellezza imprendibile, ipnotica, l’aria trasgressiva, quei capelli fiammanti e gli intricati tatuaggi ovunque, anche intorno alla bocca, gli occhi bistrati, circondata da una muta di cani. Il suo modo di vestire da gitana, l’accrocchio magnifico, quei suoi leggings realizzati con broccati ecclesiastici, precorrevano l’ondata hippie successiva di almeno un decennio”. Vali si recava al mercato di Resina a Ercolano a cercare sulle bancarelle quegli abiti usati che poi, in modo casuale e sontuoso, sovrapponeva e abbinava realizzando vesti di tono regale.

La biografia di Gianni Menichetti “Vali Myers: A memoir”⁸ ci racconta di Vali, del suo amore per il disegno e la danza, del suo spirito indomito (‘I suoi antenati provenivano dalle Highlands scozzesi, ne portavano impresso il codice genetico riottoso e irriducibile’). “Era un’amazzone, una creatura indomita, nomade nell’anima, stoica e spartana. Uno spirito pagano, tellurico, originario. Aveva il dono di entrare come nessuno nella natura, di capirne i segreti e la ritmica più arcaica, di parlare con gli animali ... A settant’anni pareva straordinariamente giovane”.

Ella ha diviso la sua vita tra la sua patria d’adozione, Melbourne, il Chelsea Hotel a New York City, e un antico cottage nella Valone Porto a Positano. Vali è morta, dopo una breve battaglia con il cancro, all’età di 72 a Melbourne il 12 febbraio 2003.

Quanto alla sua produzione artistica, Vali era una artista specializzata in disegni a penna fine e inchiostro. Ricordando il suo amore per il disegno, registriamo ancora le parole di Raimonda Gaetani: “Faceva disegni stupendi, stregati, intrisi di apparizioni”, con *legende* in inglese.

Figura ricorrente nei suoi disegni è Sherazad, la protagonista della celebre raccolta di novelle orientali, intitolata *Mille e una notte*, donna bellissima e intelligente che, con un espediente, riesce a escogitare un trucco per salvarsi la vita. Vali amava anche vestirsi al modo di Sherazad. La figura di Vali Myers è stata fermata in documentari e film, dal documentario “Vali” con lei e Rudi, del 1966, girato interamente a Positano che vinse il primo premio al XV Festival del Film-Documentario di Mannheim in Germania, al documentario “Patti e Vali” di Sandra Dailey, New York 1972⁹, a “Death in the Port Jackson hotel” di Ed van der Elksen, ancora del 1972, a “The tightrope dancer” di Ruth Cullen, australiana, del 1989, a “A painted lady”, ancora della Cullen del 2002. Danny Fitzgerald e Lina

⁸ Il libro è stato presentato il 28 settembre 2007 presso la Galleria ristorante “Mediterraneo” di Enzo Esposito.

⁹ Patti Smith raccoglieva le opere e i ritratti fotografici di Vali per la quale provava grande ammirazione; Vali è menzionata anche nella *Autobiografia* di Marianne Faithfull 1994.



Fig. 39 Sigmund Pollitzer, Ritratto di Edna Lewis, olio su tela, 1966



Fig. 40 Magda Bittner Simmet, Positano, Häuser am Weg zum Monte Pertuso, acquerello, 1959



Fig. 41 Magda Bittner Simmet, San Giacomo, Positano, acquerello, 1959

Eve hanno realizzato nel 2009 "His savage mistress", riscontrabile su "YouTube".

L'Art Workshop di Positano, riconosciuto come centro culturale di carattere internazionale da un decreto del governo italiano, fu fondato nel 1953 dalle americane Irma Jonas ed Edna Lewis (fig. 39, nel disegno che ne fece Sigmund Pollitzer nel 1966 a Positano), entrambe note per la loro continuata opera nella promozione delle arti. La Lewis, giunta a Positano l'anno prima (secondo Enzo Esposito già nel 1949), fu direttore e anima del centro, che infatti finì quando ella si ammalò, morendo nell'agosto del 1972: Edna Lewis e Eugene Charlton sono entrambi seppelliti nel cimitero di Positano. La sua collezione d'arte

pervenne al Comune di Positano grazie ai buoni auspici di Giulio Gargiulo, il quale era molto vicino al gruppo (come attestano tra l'altro bellissime foto) e ha spinto il Comune, insieme a Enzo Esposito, per farle intitolare la piccola piazza vicino alla chiesa di Santa Caterina, nei pressi di una delle sedi del Workshop.

Magda Bittner Simmet (Monaco, 1916 - ivi, 2008), fra gli anni Cinquanta e Settanta, viaggia molto nell'Italia del sud e a Positano realizza vari dipinti: al 1959-1960, appartengono opere che sembrano privilegiare la chiesa di San Giacomo a Liparati, non escludendo Monte Pertuso e puntando, in un'opera del 1971, sulla Chiesa Nuova. Nel 1959 realizza l'acquerello *Positano, Häuser am Weg zum Monte Pertuso* (fig. 40), uno schizzo della chiesa di San Giacomo e ancora un acquerello *San Giacomo, Positano*, dove la chiesa con la grande curva che delinea la strada in basso sono spostate sulla destra, proiettando sul fondo il rione della Chiesa Nuova (fig. 41).

All'anno successivo è datato l'olio *Monte Pertuso* (fig. 42) che, con l'altro olio di oltre dieci anni dopo, *Chiesa Nuova, Positano* (fig. 43), consentono, certo con l'ausilio della tecnica, una esplosione di colori, giocata su un cielo profondamente azzurro, alberi con mille sfumature di verde e montagne di varie nuances marrone: entrambe le opere vedono sulla sinistra una lunga scalinata, simbolo della verticalità positanese. Non appaiono figure umane; solo in *Monte Pertuso* una donna sale per le scale con, presumibilmente, un pesante carico di fascine sulla testa.

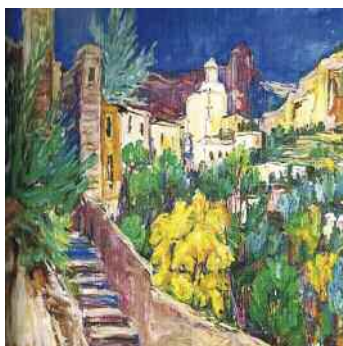


Fig. 42 Magda Bittner Simmet, Montepertuso, olio su tela, 1960

Fig. 43 - Magda Bittner Simmet, Chiesa Nuova, Positano, olio su tela, 1971

Non posso infine non ricordare, attraverso un gruppo di biglietti di auguri natalizi da metà anni Sessanta alla fine degli anni Ottanta (fig. 44), il rapporto di amicizia e affetto che legò le due figure femminili di Dorothee Andres e Irene Kowaliska dai tempi di guerra a Positano. Tali biglietti, realizzati da Irene Kowaliska e inviati a Dorothee Andres, ricoprono una particolare rilevanza come preziosa memoria di un'antica amicizia fra due donne ritrovatesi a vivere a Positano gli anni dell' "emigrazione" con le rispettive famiglie, e poi entrambe a Roma. I noti dissapori fra i relativi mariti - Armin T. Wegner e Stefan Andres - non inficiarono mai la cordialità e l'affetto dei loro rapporti, nel ricordo delle tragiche comuni esperienze che avevano dovuto affrontare per sopravvivere, nell'amore per il paese che le aveva accolte e salvate, dove entrambe tornavano con grande commozione e che nei loro ricordi - che ho avuto la fortuna e il privilegio di raccogliere dalla diretta testimonianza - rappresentò sempre un'isola felice, nonostante le privazioni e le difficoltà della guerra e della persecuzione agli ebrei. Un destino comune per molti versi: entrambe ebrei, entrambe sposate a intellettuali dissidenti verso il nazionalsocialismo, entrambe rifugiate a Positano, entrambe residenti a Roma dagli anni Cinquanta in poi; ma soprattutto entrambe dotate di una straordinaria forza d'animo e di volontà e capaci di lavorare sempre con grande impegno e tenacia, Dorothee per scrivere a macchina i testi del marito, Irene per portare a termine i suoi personali impegni lavorativi. Questa la differenza fra loro: Dorothee annullò le sue personali aspirazioni per dedicarsi al lavoro del marito, Irene attraversò numerose stagioni artistiche, sperimentando la ceramica come i vetri dipinti, o le stoffe o i ricami, ma non smettendo mai di calare nell'applicazione pratica il suo profondo retroscena culturale. Anche fisicamente le due donne si somigliavano, almeno in tarda età: minute, con i capelli a caschetto, il volto - sempre dolce - segnato profondamente dalle tante traversie affrontate. I biglietti ripropongono l'universo figurativo della Kowaliska, impaginati in una regia che si proponeva uno scopo particolare, augurale: in buona parte su stoffa-carta, si avvalgono spesso di fondi colorati che concedono alle immagini un particolare risalto.



Fig. 44 Biglietti natalizi di Irene Kowaliska a Dorothee Andres, stoffa-carta, anni '60-'80



Luciana Bordoni

*Luciana Bordoni,
ENEA-UTICT*

Tecnologie e valori culturali

Il percorso che lega le tecnologie, il turismo e la valorizzazione culturale, ha subito negli ultimi anni, una notevole accelerazione grazie a molteplici fattori. La pervasività di Internet e la diffusione delle cosiddette “tecnologie mobili” costituiscono un rilevante incentivo alla creazione di iniziative e progetti di valorizzazione turistico-culturale.

Turismo culturale

Il turismo culturale è un tipo di turismo relativamente nuovo basato sull’offerta di fattori culturali (arte, storia, tradizioni) unita a quello che è generalmente noto come ‘Italian style of life’. Esso costituisce una importante voce economica per l’Italia, come attestano statistiche e indagini di settore, e offre un vastissimo mercato. Da una indagine ENIT emergono, sia la forte richiesta di accostare al classico circuito turistico delle città d’arte il turismo archeologico e museale, sia il forte interesse del mercato per i centri minori. In particolare si evidenzia la forte crescita del turismo archeologico, tipicamente di nicchia e, nel recente passato, solitamente praticato da una clientela dal profilo socio-culturale elevato: fenomeno che indica nell’identità del territorio il valore aggiunto del turismo culturale. Ciò induce a progettare e sviluppare sistemi di supporto e assistenza capaci di introdurre elementi di personalizzazione al fine di appagare anche il turista più esigente. Il grado di cultura, di curiosità, la disponibilità di risorse quali il tempo e il danaro, influiscono in modo determinante sulle modalità di fruizione personalizzata del bene artistico/culturale. La necessità di “sperimentare per valutare” l’impiego delle tecnologie nella valorizzazione del patrimonio culturale di un territorio rappresenta il tema principale di numerosi progetti. Il sistema informativo della via Francigena (<http://www.via-francigena.eu/>), progetto avviato dalla Regione Toscana, ne costituisce un esempio. L’obiettivo è l’individuazione di un “corridoio” che comprenda il percorso a piedi, a cavallo e ciclistico, strutturato in punti tappa ed aree di sosta strategiche, connesse anche con la rete di trasporto locale, e con un sistema di segnaletica unico, coordinato ed omogeneo per tutto l’itinerario della Via Francigena. Tutte le informazioni sono organizzate con tecnologia GIS/GPS e Abbadia, il minuscolo borgo medioevale a due passi da Monteriggioni, ospiterà il



centro di documentazione internazionale, che costituirà il punto di riferimento per la via Francigena. Delle sette regioni italiane attraversate dall'itinerario che va da Canterbury a Roma, la tratta toscana che comprende 38 comuni e 5 province è la più lunga e particolarmente interessante sia per gli aspetti paesaggistici che artistici e culturali.

Di particolare rilievo è anche il progetto Cantabria's Cultural Heritage Ontology [1], promosso dalla Fondazione Marcelino Botín (<http://www.fundacionmbotin.org/>), il cui intento è rivolto alla costruzione di un portale semantico sul patrimonio culturale (storia, geografia, arte, letteratura, biblioteche, archivi, musei, ecc.) della regione Cantabria (Spagna). Tale sistema consente di essere consultato sia dagli specialisti del settore che dagli utenti generici offrendo la possibilità di avere a disposizione diversi criteri di ricerca delle informazioni. È possibile, infatti, ottenere un valore aggiunto all'informazione turistica online attraverso la presentazione di percorsi culturali costruiti seguendo una particolare tematica, quale ad esempio può essere quella di un autore famoso, o di un periodo storico, ecc.

"Parole di Pietra", sistema informatico realizzato dall'ENEA in collaborazione con la Soprintendenza Archeologica di Roma [2] è un applicativo che, in analogia con quanto detto, ha come scopo quello di avvicinare il pubblico alla conoscenza del mondo antico. Esso costituisce un tentativo di descrizione di un percorso di scambio e assimilazione culturale attraverso l'esame di documenti archeologici, l'approfondimento dei temi storici e sociali in cui essi si inseriscono e la ricostruzione della loro interazione con il territorio.

In questo viaggio si percorre la via Appia, analizzando una selezione di epigrafi provenienti dal suo tratto urbano, compreso tra Porta Capena e il Grande Raccordo Anulare.

Le diverse sfaccettature dei reperti toccati dal percorso sono fruibili grazie all'ausilio di questo strumento informatico fruibile da Web; ogni epigrafe, consultabile direttamente, è tradotta in italiano, spiegata con un commento e corredata da una o più fotografie a colori. Le iscrizioni sono state integrate da commenti che costituiscono gli approfondimenti di carattere storico-archeologico, sociale e tecnico, anch'essi corredata da immagini che ne rendono più vivido il contenuto. La presenza di una carta tematica consente non solo di visualizzare le epigrafi nel loro contesto originario, ma costi-

Riferimenti bibliografici

[1] F. Hernández, L. Rodrigo, J. Contreras, F. Carbone "Building a Cultural Heritage Ontology for Cantabria", 2008 Annual Conference of CIDOC, Athens, September 15-18, 2008.

[2] M. Bertinetti, L. Bordoni "Parole di pietra: La Roma antica nelle epigrafi della Via Appia", Rivista ENEA "Energia, Ambiente e Innovazione", Anno 54, settembre-ottobre 2008.



Fig. 1 Un esempio di ricerca sulla cartografia



tuisce anche un valido supporto alle valutazioni e agli interventi di riqualificazione dell'area, di gestione e di valorizzazione del patrimonio artistico (Fig.1).

Dall'esigenza di personalizzare i percorsi culturali e in considerazione del valido supporto fornito dalla tecnologia mobile sono sorte ultimamente numerose iniziative rivolte alla realizzazione di sistemi per percorsi culturali personalizzati. Tali applicazioni intelligenti, contenute nel palmo di una mano, sono in grado con un semplice *touch* di generare dei percorsi di visita che comprendono soltanto gli oggetti culturali adeguati agli interessi, preferenze, esperienze e quanto è di personale nello stile di vita dell'utente. L'analisi dei siti culturali visitati e del relativo livello di gradimento dell'utente, nonché delle informazioni di approfondimento preferite (le curiosità, i collegamenti con gli elementi culturali corrispondenti, la visualizzazione di materiale multimediale, i riferimenti bibliografici, ecc.), determina la generazione di un profilo culturale personale, grazie al quale il sistema indica di volta in volta il luogo da visitare più adatto all'utente e fornisce le informazioni di approfondimento nel modo e nella quantità generalmente preferite dallo stesso. Per ogni sito culturale da visitare, il sistema ha come obiettivo quello di rendere massima la sod-



disfazione dell'utente: ciò avviene facendo evolvere il profilo culturale contestualmente alla visita e all'interazione con il sistema stesso. L'adozione di questa tecnica permette di ottenere un sistema versatile in grado di imparare le preferenze richieste ed integrarle con le caratteristiche dell'ambiente per raggiungere la massima soddisfazione dell'utente [3].

Paesaggio archeologico

Il paesaggio, bene vitale e deposito di elementi naturali e valori culturali, contesto in cui è custodita la chiave per lo studio della storia dell'umanità, costituisce un interessante e stimolante ambito di applicazione per le tecnologie avanzate dell'informatica. La ricostruzione di paesaggi archeologici, con particolare riferimento all'uso di software specialistico, consente di ottenere una lettura del territorio, come indagine sul mondo, sulle trasformazioni segnate nel sistema paesaggio dall'elemento uomo. In questo ambito, di recente, è stata sviluppata presso l'ENEA in collaborazione con l'ISPRA e la Sovrintendenza Comunale ai Beni Culturali di Roma, un sistema WebGis sugli acquedotti di epoca romana costruiti tra il III secolo a.C. e il III secolo d.C. [4]. Gli acquedotti non costituiscono un bene culturale agevolmente fruibile: la loro divulgazione è pressoché unicamente affidata a testi e documentazioni attraverso immagini (fotografie e rappresentazioni figurative). Peraltro, i resti visibili nel tessuto urbano e nelle campagne romane costituiscono soltanto una piccola porzione dell'intero sistema acquedottistico romano. In altre parole, essi possono essere "visti" solo in parte attraverso visite parziali a frazioni di essi. La loro "visione" non è mai complessiva ma limitata ad immagini (fotografie, rappresentazioni pittoriche) slegate dal proprio contesto territoriale. Inoltre, alcune caratteristiche costruttive (ingegneria delle costruzioni, idraulica) di questi acquedotti suscitano interessi scientifici e tecnologici. Per questi motivi le tecniche impiegate per "vedere" gli acquedotti di epoca romana non possono essere le stesse adottate per altre categorie di beni culturali, quali ad esempio opere figurative, sculture, ville, siti archeologici anche vasti ma ben localizzati. Numerosi sono gli interventi compiuti al fine di "vedere" meglio un bene culturale: in alcuni casi (la ricostruzione e la rappresentazione virtuale) per "vedere" opere distrutte o disponibili solo in pochi fram-

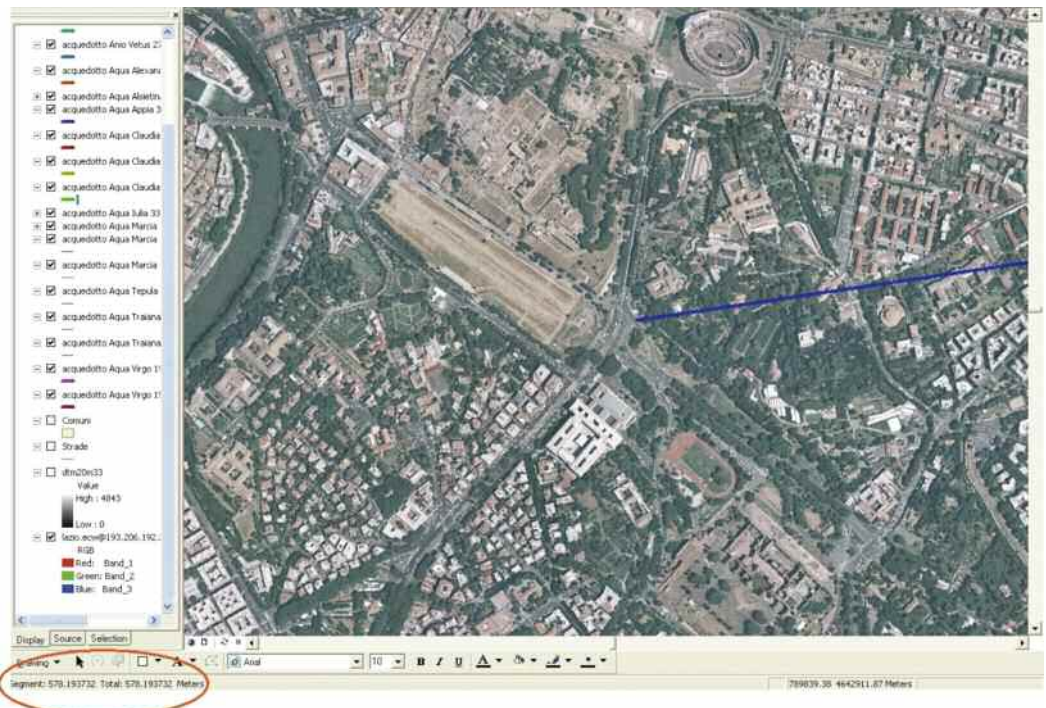
Riferimenti bibliografici

- [3] L. Bordoni, A. Trezza, G. Ariano "ADMIRE: a personal assistant for tourist itineraries", VI International Conference: Science and Technology in Archaeology and Conservation, 10-13 Dicembre 2008, Roma.
- [4] L. Bordoni, A. Colagrossi, L. Felli "Gis and WebGis Technologies for Enhanced Seeing in Archaeology. The Case of the Roman Aqueducts", CHArt TWENTY-FOURTH ANNUAL CONFERENCE, University of London, 6-7 November 2008.



menti; in altri casi (copia digitale) per “vederle” in maggior dettaglio; in altri casi ancora (indagini chimico/fisiche) per saperne di più, in modo di ‘vedere’ anche quello che non è visibile con i soli occhi. Il punto è proprio questo: per “vedere” un’opera figurativa o un reperto archeologico, è necessario e sufficiente il solo uso degli occhi? Si può, ad esempio, “vedere” un’opera seguendo una sua descrizione “parlata”, definita cioè con il solo uso del linguaggio? Questa questione, come noto, è stata affrontata da Michel Foucault nel suo celebre libro “Les mots et les choses”. L’irriducibilità reciproca della pittura alla parola, affermata da Foucault, indica come un’opera figurativa di cui si fornisca anche la descrizione “parlata” risulti maggiormente “visibile”, nel senso che di essa si possa così “vedere” anche ciò che non è descrivibile con la sola pittura perché attiene al linguaggio. Quanto affermato da Foucault è stato applicato al caso dei siti archeologici in generale, verificando se la visione dei reperti archeologici e la loro descrizione attraverso l’uso del linguaggio, insieme siano sufficienti a “vedere” in tutte le sue sfaccettature i resti archeologici. In altre parole, assodato che il visibile è tutto sotto

Fig. 2 Aqua Appia.
Distanza dal Colosseo





i nostri occhi, ci si chiede se l'uso del linguaggio sia sufficiente a rappresentare tutto quello che non è visibile nei siti archeologici. A tale proposito si ritiene che una migliore "visione" sia ottenibile soltanto avendo accesso a un insieme di informazioni non descrivibili con il linguaggio: le misure delle distanze, delle aree, delle altezze e in genere dei parametri fisici dei siti archeologici. I valori che assumono i parametri fisici non è possibile descriverli con il linguaggio perché si tratta di informazioni che provengono da una attività di misurazione, da effettuarsi di volta in volta a seconda dell'interesse dell'osservatore. Queste informazioni aggiuntive sono quelle che comunemente vengono chiamate "dati", e non sono esprimibili né visivamente né attraverso l'uso del linguaggio. La visita in loco di un sito archeologico permette di eseguire l'attività di misurazione e di ricavare anche i valori che ci interessano. Senza però la possibilità di recarsi in loco, potendone fruire soltanto a distanza o su di un media, la completa "visione" dei reperti archeologici potrà essere assicurata soltanto utilizzando tecnologie che rendano disponibili funzionalità per l'accesso anche ai dati dei parametri fisici del sito, tecnologie cioè che consentano di eseguire attività di misurazione pur non trovandosi in loco. La divulgazione degli acquedotti di epoca romana può, quindi, ben avvantaggiarsi dall'appropriato e corretto uso di queste tecnologie. La tecnologia Gis sembra effettivamente rispondere alle esigenze della diffusione della conoscenza degli acquedotti: trattandosi di monumenti archeologici distribuiti sul territorio, essa ne permette la precisa collocazione geografica, la misurazione di varie grandezze (distanze, aree), la rappresentazione tridimensionale (altitudine), la determinazione dei limiti dei bacini idrografici, dei corsi d'acqua e di altre vestigia di interesse culturale presenti sul territorio. L'iniziativa della Sovrintendenza Comunale di Roma, ENEA ed ISPRA, ha come intento la realizzazione di un insieme di prodotti e servizi informatici accessibili su rete Internet (Fig. 2), altamente qualificati per contenuti scientifici, a disposizione di utenti quali turisti, curiosi e anche studenti, esperti e studiosi di storia dell'arte, archeologia, architettura, ingegneria idraulica ed altro. In tale sistema l'inscindibile connubio del paesaggio naturale con la "bella rovina" torna ad essere riscoperto.



Antonio Gisolfi

*Antonio Gisolfi,
Membro del Comitato
Scientifico CUEBC*

La risoluzione del labirinto

Nella scuola studenti e docenti accedono a una biblioteca di dati praticamente illimitata, impostano la didattica come ricerca, individuano e applicano pratiche e percorsi didattici individualizzati, vivono un rapporto di alta intensità emotiva, culturale e intellettuale con il passato e con il presente, tra loro e con l'ambiente scolastico. Usano, insomma, il calcolatore e il paradigma della conoscenza ipermediale come strumenti e modelli di ricognizione e apprendimento.

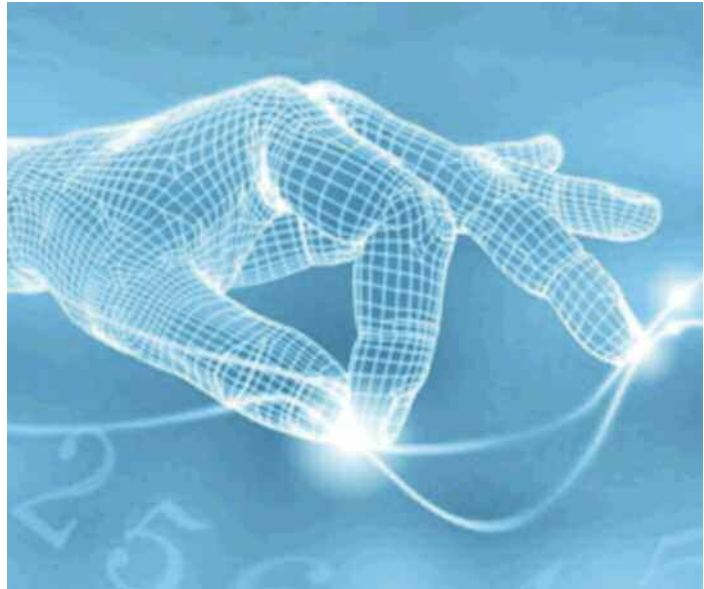
Nella nostra scuola ogni studente accede a una base di dati centralizzata attraverso un terminale che egli ha sul proprio banco. Dalla matematica alla letteratura mondiale, dalla chimica alla storia dell'arte, dal mondo classico alle culture extra-europee, ogni dato è disponibile in tempo reale. E insieme ad esso è disponibile ogni relazione tra i dati. Relazioni che legano tra loro nodi e granuli di conoscenza che nell'impostazione tradizionale del sapere appartengono a campi di studio e ricerca privi di intersezione. Non solo banali collegamenti e commistioni di scienza e tecnica o di filosofia e fisica, ma una visione labirintica della conoscenza, che è tuttavia capace di evitare lo stordimento del viaggiatore nel labirinto e di "risolvere" il labirinto stesso. "Il labirinto è una metafora e la circolazione di idee che lo riguarda, è sempre da porre in relazione ad un essere umano - il viaggiatore del labirinto, l'esploratore, il risolutore. [...]. Il problema è allora quello di effettuare osservazioni locali compatibili tra loro, nel senso di unirsi a dare un unico dato globale, relativo alla soluzione complessiva del labirinto. [...]. Il labirinto diventa così un prodotto della stessa attività conoscitiva in una dinamica senza termine: la risoluzione di una porzione del labirinto è anche la creazione di nuovi labirinti, come ben afferma l'ideale platonico della conoscenza. [...]. Ciò che fa di un archivio un labirinto [...] è la complessità delle loro relazioni. Le relazioni, piuttosto che i singoli oggetti separati l'uno dall'altro, sono l'elemento dominante dell'archivio-labirinto. Le connessioni tra gli oggetti consentono di superare le entità discrete, isolate l'una dall'altra, e di tener conto delle azioni di un oggetto su un altro, delle reciproche dipendenze, di affrontare sistematicamente il principio per cui grandi quantità di oggetti agiscono gli uni sugli altri e generano quelli che sono noti come "sistemi complessi" [Betti, 1981].

Si tratta, dunque, di un labirinto ipermediale, dotato, a richiesta, di uno o più "navigatori" intelligenti che guidano il viaggiatore-studente nella rete della conoscenza presente nel labirinto e lo aiutano a risolvere la porzione di labirinto esplorata. Risolvere nel senso di ricavare dalla esplorazione una modifica e un ac-





crescimento del proprio sapere, delle proprie capacità e abilità disciplinari, ma più in generale, dei propri strumenti di lettura e comprensione della realtà. Un labirinto sul quale l'insegnante, il navigatore irrinunciabile, può intervenire per configurare le risorse didattiche del sistema in modo compatibile con il profilo psicologico e lo stato cognitivo dello studente, senza proibire che ognuno, mostrando consapevolezza e capacità di ricerca, possa organizzare percorsi liberi nel labirinto. Ogni studente può, attraverso il "labirinto", accedere ad una conoscenza estesa nel tempo e nello spazio, senza limiti [Crane, Mylonas, 1988]. Egli può visitare e indagare ogni luogo e ogni evento, ogni fatto fisico e ogni concetto, la sistemazione teorica e le validazioni di qualunque dominio del sapere. In tal modo egli ha la possibilità di avvicinare ed esplorare tutta l'esperienza e la conoscenza che gli uomini hanno accumulato in merito a determinati problemi.



Una navigazione libera o assistita all'interno di una base ipermediale accresce la reattività dello studente e dello stesso insegnante, migliora il senso del proprio "sé", amplia gli interessi, produce soddisfazione. Questa realizzazione fisica della borgesiana Biblioteca di Babele non è certamente infinita, ma illimitata sì, perché illimitate sono le possibili associazioni tra i nodi della rete, in dipendenza della sensibilità, degli interessi, delle curiosità e della concezione della complessità della rete da parte dell'utilizzatore. Ogni insieme di associazioni materializza una personale visione della realtà, materiale e intellettuale, e consente ad ogni utente di costruire immagini della storia e della civiltà altamente individualizzate.

Il futuro è andare alla ricerca di quella Biblioteca perché è vero che, "come tutti gli uomini della Biblioteca, anch'io in gioventù ho viaggiato, ho peregrinato in cerca di un libro, forse del catalogo dei cataloghi. [Così] quando si proclamò che la Biblioteca comprendeva tutti i libri, la prima impressione fu di straordinaria felicità. Tutti gli uomini si sentivano padroni di un tesoro intatto e segreto. Non esisteva problema personale o mondiale la cui eloquente soluzione non esistesse. [...]. L'universo era giustificato, l'universo attingeva bruscamente le dimensioni illimitate della speranza"¹.

¹ Jorge Luis Borges, *La Biblioteca di Babele*



Estratti dall'opera di J. L. Borges

“Ho detto che la Città s’innalzava su un altopiano di pietra. L’ardore del sole fece sì che mi rifugiassi in una caverna; nel fondo era un pozzo. Discesi; v’erano nove porte in quel sotterraneo; otto s’aprivano su un labirinto, la nona attraverso un altro labirinto su una seconda stanza circolare, uguale alla prima. Ignoro il numero totale delle stanze; la mia sventura e la mia ansia le moltiplicarono...

Avevo percorso un labirinto, ma la nitida Città degli Immortali mi impaurì e ripugnò. Un labirinto è un edificio costruito per confondere gli uomini: la sua architettura, ricca di simmetrie, è subordinata a tal fine”².

“Ma non c’è piacere più complesso del pensiero e mi abbandonavo ad esso. Tutte le parti del sotterraneo si ripetono, qualunque luogo di esso è un altro luogo. Esso è grande come il mondo, tutto esiste molte volte, infinite volte. Vivevano lì molte persone. Erano prigionieri, e non si vedeva la prigioniera; cavalcavano, ma non si vedeva il cavallo; combattevano, ma le spade erano di canna; morivano e poi si rialzavano. “Gli atti dei savi eccedono le previsioni dei savi”. “Non sono dei pazzi, rappresentano una storia”. La storia che un solo uomo può formare non tocca nessuno. Infinite sono le cose sulla terra; una qualunque di essa può essere paragonata a qualunque altra. Paragonare le stelle a foglie non è meno arbitrario che paragonarle a pesci o a uccelli. Tutti invece hanno sentito qualche volta che il destino è forte e stupido, innocente e inumano. Ricordai Averroè, che chiuso nell’ambito dell’Islam non poté mai sapere il significato delle voci *tragedia* e *commedia*. Sentii che la narrazione era un simbolo dell’uomo che ero io mentre la scrivevo, e che, per scriverla, avevo dovuto essere quell’uomo e che, per essere quell’uomo, avevo dovuto scrivere quella storia, e così all’infinito”³.

“Salendo, giunsi al labirinto. Questo, da vicino, parve loro una diritta e quasi interminabile rete di mattoni non intonacati. Unwin ricordò Nicolò da Cusa, per il quale ogni linea retta è l’arco d’un circolo infinito. Nel labirinto gli uomini prudenti non si avventuravano a entrarvi, e chi vi entrava si perdeva. Quella costruzione era uno scandalo, perché la confusione e la meraviglia sono operazioni proprie di Dio e non degli uomini e nel labirinto ognuno vaga offeso e confuso. L’assurdo labirinto era un simbolo e una chiara prova della pazzia perché nessuno ha bisogno di erigere un labirinto, perché l’universo già lo è. Nella parte inferiore della scala, sulla destra, vidi una piccola sfera cangian-

² *L’Immortale*

³ *La Ricerca di Averroé*



te, di quasi intollerabile fulgore. Il diametro dell'Aleph sarà stato di due o tre centimetri, ma lo spazio cosmico vi era contenuto, senza che la vastità ne soffrisse. Ogni cosa era infinite cose, perché io la vedevo distintamente da tutti i punti dell'universo. L'universo visibile è illusione, o - più precisamente - sofisma; gli specchi e la paternità sono abominevoli perché lo moltiplicano e lo divulgano. Si pensa che questo *new brave world* sia opera di una società segreta di astronomi, di biologi, di pittori, di geometri ... sotto la direzione di un oscuro uomo di genio" ⁴.

"Al principio si credette che ... fosse un puro caos, una irresponsabile licenza dell'immaginazione; si sa ora che è un cosmo, e le intime leggi che lo reggono sono state formulate, anche se in modo provvisorio" ⁵.

"Nessuno pensò che libro e labirinto fossero la stessa cosa. Mi chiedevo in che modo un libro potesse essere infinito. Non potei pensare che a un solo volume ciclico, circolare: un volume la cui ultima pagina fosse identica alla prima, con la possibilità di continuare indefinitamente. Mi colpì naturalmente la frase: 'Lascio ai diversi futuri (non a tutti) il mio giardino dei sentieri che si biforcano'. In tutte le opere narrative, ogni volta che si è di fronte a diverse alternative, ci si decide per una e si eliminano le altre. Si creano così diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta proliferano e si biforcano. Si creano infinite serie di tempi, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi che si accostano, si biforcano, si tagliano o si ignorano per secoli, comprende tutte le possibilità" ⁶.

"Nella maggior parte di questi tempi noi non esistiamo. L'argomento è sempre la memoria e la Biblioteca registra tutte le possibili combinazioni di 25 simboli ortografici, cioè di tutto ciò che è dato di esprimere, in tutte le lingue. Mi inganneranno la vecchiezza e il timore, ma sospetto che la specie umana stia per estinguersi e che la Biblioteca perdurerà: illuminata, infinita, solitaria, incorruttibile, inutile. Dico che non è illogico pensare che il mondo sia infinito. La Biblioteca è illimitata e periodica. Se un eterno viaggiatore la traversasse in una direzione qualsiasi, constaterrebbe alla fine dei secoli che gli stessi volumi si ripetono nello stesso disordine (che, ripetuto, sarebbe un ordine: l'Ordine). Questa elegante speranza rallegra la mia solitudine" ⁷.

⁴ *L'Aleph*

⁵ *Tlon, uqbar, orbis tertius*

⁶ *Il giardino dei sentieri che si biforcano*

⁷ *La biblioteca di Babele*





Simone Bozzato

Simone Bozzato,
Segretario generale della
Società Geografica Italiana

¹ Per quel che riguarda il progetto "Geographic Information System (GIS) opportunità di integrazione tra natura e tecnologia e nuovo strumento per la diffusione della cultura scientifica" l'applicazione, e che ha visto la partecipazione della Società Geografica Italiana, che ha operato di comune accordo con l'Associazione Italiana Insegnanti di Geografia, le Università di Roma "Tor Vergata" e "La Sapienza", la società privata Mondogis e cinque istituti romani: i licei Aristofane e Azzarita, gli istituti statali di istruzione superiore Pirelli, Asmara e Baffi, si veda (a cura di) Simone Bozzato GIS tra natura e tecnologia. Strumento per la didattica e la diffusione della cultura scientifica, Carocci editore, Roma, 2010.

² Oltre alle istituzioni già segnalate nel testo partecipano al progetto "Geographic Information System (GIS) opportunità di integrazione tra natura e tecnologia e nuovo strumento per la diffusione della cultura scientifica" l'applicazione, anche l'Associazione Italiana Insegnanti di Geografia, Gis Meeting e istituti scolastici della provincia di Salerno di cui più avanti si dirà.

³ In letteratura molti sono gli studi che permettono di comprendere le tante potenzialità che il GIS è in grado di fornire e che, per esigenze di sintesi, in questo articolo non mi è possibile sviluppare. Un accurato lavoro di analisi viene proposto nel volume di A. Favretto, Strumenti per l'analisi geografica: GIS e telerilevamento, Bologna, Patron, 2006.

⁴ Per cfr. si veda Simone Bozzato "Scuola, Università e Istituzioni private a servizio di una formazione innovativa. Prime elaborazioni tratte da un progetto utile a orientare e ridurre le distanze tra formazione secondaria, scelte formative universitarie e mondo del lavoro" in "Istruzione e territorio. Governance e sviluppo locale" (a cura di) Bernardo Cardinale, Memorie della Società Geografica Italiana, in c.s.

Territorio, formazione scolastica e innovazione. Attuazione, nella provincia di Salerno, di un modello applicativo finalizzato a ridurre il *digital divide*

Premessa

Dopo una prima fase che ha visto la presenza di molte istituzioni, pubbliche e private, del mondo della formazione e della cultura, il modello applicativo, appositamente realizzato nella prima fase di realizzazione del progetto di ricerca *Geographic Information System (GIS) opportunità di integrazione tra natura e tecnologia e nuovo strumento per la diffusione della cultura scientifica*, vede oggi un secondo importante momento di attuazione¹. L'incontro tra il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali e la Società Geografica Italiana ha, infatti, dato vita a un nuovo momento di progettazione che sta permettendo, grazie al supporto del Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca, di sperimentare, dopo una fase di riorganizzazione dell'applicativo GIS con i dati territoriali riferibili alla contesto salernitano, il nuovo applicativo in scuole secondarie della stessa provincia².

Quanto si sta facendo ha il chiaro intento di dare vita a forme di didattica integrata, condivisa tra istituzioni scolastiche, mondo della ricerca, enti privati, al fine di creare attività nelle scuole in grado di fornire strumenti innovativi e allo stesso tempo formativi. Scopo, tutt'altro che sotteso, è anche quello di fare dello strumento GIS un elemento di diffusione della cultura scientifica, fruibile tramite percorsi didattici atti a potenziare e arricchire le attività scolastiche concentrando le stesse in percorsi laboratoriali³. Per l'obiettivo da raggiungere i partecipanti alla progettazione hanno voluto incentivare l'accoglimento delle nuove tecnologie; rendere tali processi di apprendimento quanto più possibile interattivi; determinare progressivi percorsi di apprendimento che poggiano su una sempre più importante conoscenza del territorio di appartenenza, costruendo e fornendo dati analitici sulla storia e sulla geografia, con particolare attenzione alle trasformazioni ambientali⁴.

La sperimentazione nel territorio salernitano

Determinati, in premessa, gli obiettivi generali che si sta cercando di perseguire prendendo in esame il contesto territoriale salernitano, si sta operando al fine di dare luogo a un percorso di conoscenza attrattivo e che possa garantire una attenzione che si ritrova proprio nell'interpretazione di dati che provengono dal contesto specifico.

Si vuole ottenere il risultato di fare emergere i fattori maggiormente caratterizzanti il GIS - non dando grande attenzione alle dinamiche tecnologiche - peraltro ormai ben note, ma vo-



lendo attrarre l'attenzione dello studente sulle possibili varietà di applicazione che intercettano una moltitudine di interessi disciplinari. In tale direzione, risulta importante il coinvolgimento di interlocutori attenti, interessati direttamente a queste finalità progettuali e capaci di mediare diverse forme di apprendimento. Rispetto all'ultima necessità segnalata, è stato demandato agli stessi insegnanti il ruolo molto delicato di interazione con gli interessi degli studenti.

La figura dei docenti è, nella logica della progettazione, quella di mediatori attivi che, non limitandosi all'arco temporale del progetto, saranno in grado di stimolare l'attenzione e il coinvolgimento rispetto a una modalità conoscitiva del territorio innovativa e interattiva. Ben sapendo dunque che la presenza degli insegnanti diviene essenziale forza motrice delle successive fasi, fin dal momento iniziale del progetto si è cercato di determinare un percorso di condivisione con il sistema scolastico, individuando proprio nei docenti le figure che fossero in grado di misurare, in modo selettivo, non solo il carico didattico delle singole lezioni, ma soprattutto le modalità di linguaggio attraverso le quali "somministrare" la formazione.

Individuate le scuole, grazie al coinvolgimento della Provincia di Salerno e condiviso l'inserimento nel POF (Piano dell'Offerta Formativa), si sta dando vita a un piano di interventi formativi che si basa su una stretta conoscenza del contesto locale. Si è poi proceduto alla creazione di un tavolo di lavoro che ha permesso di individuare i dati quantitativi utili a una definizione puntuale del contesto. Scopo di questa fase è stato appunto quello di creare una base dati cospicua che permettesse di costruire quel castello di informazioni che diverrà la base dei materiali didattici sulla quale costruire le prossime fasi.

Successivamente a questa fase, si è proceduto alla creazione di uno specifico applicativo su software GIS le cui caratteristiche essenziali sono quelle di essere un impianto didattico in grado di fornire una strumentazione attrattiva e di facile fruizione per docenti e studenti⁵.

Ottenuto il "prodotto" informatico, fortemente aderente al contesto geografico di perti-

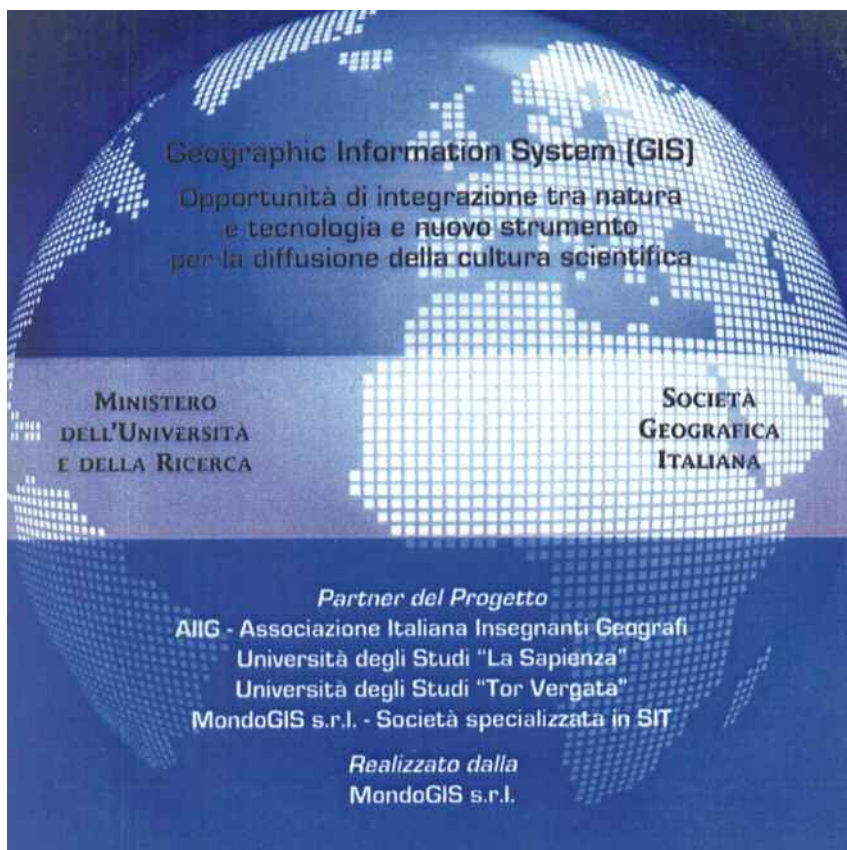


⁵ Il "prodotto" realizzato è il frutto di un modello già sperimentato nella prima esperienza progettuale nella provincia di Roma e scaricabile gratuitamente, in linea con la filosofia dell'accordo siglato con il Ministero dell'Istruzione, Università e della Ricerca, e che si prefigge di diffondere la cultura scientifica e tecnologica, dal sito internet www.geoforus.it, e linkato ai siti della Società Geografica Italiana www.societageograficaitaliana.it e dell'Associazione Italiana Insegnanti di Geografia www.aiig.it. Tale applicazione ha visto la partecipazione, nelle diverse sperimentazioni, di diversi ricercatori per la realizzazione dei dati: Eugenia Apicella, Giovanni Biallo, Luisa Carbone, Gianluca Casagrande, Salvatore La Rocca, Sandra Leonardi, Pierluigi Magistri, Miriam Marta, Riccardo Morri, Cristiano Pesaresi, Elodia Rossi, Alessandro Vagnini che hanno svolto le attività sotto il coordinamento dei professori Gino De Vecchis, Antonello Biagini. Un ringraziamento particolare va al professor Franco Salvatori, responsabile scientifico del progetto.





⁶ Le scuole, individuate grazie al coinvolgimento e al patrocinio al progetto della Provincia di Salerno, sono il Liceo scientifico Parmenide (Rocccaspide), l'Istituto tecnico S. Caterina da Siena (Salerno), l'I.P.S.A.R. Virtuoso (Salerno), l'I.P.S.S.A.R. (Nocera Inferiore), l'I.T.I S. Gatta (Sala Consilina), l'I.P.S.I.A. Marconi (Vallo della Lucania) e il Liceo Scientifico Da Procida (Salerno). A queste si aggiungono poi l'Istituto tecnico economico indirizzo turismo "Flavio Gioia" e il Liceo scientifico con annessa sezione classica "Ercolano Marini", entrambi di Amalfi.



nenza delle scuole individuate, nei mesi che seguiranno e prima della vera e propria sperimentazione in aula che avverrà nell'anno scolastico 2011/2012, si procederà alla definizione di una demo che verrà, in via preventiva, analizzata da quanti sono preposti alle attività di monitoraggio e dagli insegnanti coinvolti nel progetto⁶. Sarà questo il momento nel quale si passerà dalla fase di realizzazione del software alla fase di applicazione e somministrazione didattica, non prima però di misurarsi con un campione di docenti al quale sarà destinato un primo ciclo seminariale.

Seguirà, a questo primo anno di lavoro, la seconda parte del progetto, che si svolgerà attivamente nelle scuole. Si privilegerà infatti un percorso formativo in presenza, individuando forme di didattica diversificate per docenti e discenti.

Le attività formative saranno concentrate esclusivamente in laboratori e tenderanno a una gestione volta a creare forme di insegnamento fortemente orientate alla conoscenza del territorio salernitano, fornendo dati essenziali che potranno essere arricchiti e gestiti a diverse scale dagli studenti. Le stesse avranno lo scopo di dare la possibilità, a quanti ne fruiranno, di operare su un contesto noto facendo interagire gli utenti direttamente con il supporto informatico. Il percorso di apprendimento si strutturerà su un pacchetto di lezioni definite, suddivise in un itinerario utile alla costruzione di una specifica cartografia, così come contribuirà a fornire gli strumenti per comprendere l'informazione geografica e per interagire attivamente con la stessa. Sarà un percorso fortemente orientato al pieno



coinvolgimento dell'utente, dandogli la possibilità di essere attivamente coinvolto, facendogli comprendere le sue capacità di interazione con il territorio nel quale opera e rendendolo un fruitore attento e informato.

Ultimato il processo formativo nelle diverse scuole coinvolte, l'applicativo Gis sarà gratuitamente fruibile e troverà una collocazione sui siti dei partner coinvolti e delle scuole interessate, mentre parte degli elaborati realizzati troveranno spazio in una specifica pubblicazione. Non mancheranno, peraltro, attività di comunicazione su quanto si sta realizzando e che troveranno un momento di condivisione tra tutti i soggetti e gli interlocutori interessati in un convegno che si svolgerà, in chiusura del progetto, presso la sede istituzionale del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali.

Formazione e ricadute professionali

Tra gli elementi che maggiormente vogliono essere considerati e che trovano già riscontro nella forte adesione alle diverse fasi progettuali degli insegnanti, il progetto si è dotato di un osservatorio permanente per il monitoraggio continuo che è in grado di intervenire e di valutare, oltre che i materiali prodotti, anche le ricadute sul contesto territoriale di riferimento.

Si sta, peraltro, costruendo un sistema ulteriore di controllo attraverso la formulazione di questionari che verranno sottoposti agli studenti e ai docenti e che permetteranno di considerare il grado di apprendimento e di poter così intervenire nei punti di debolezza, oltre a far emergere i fattori di massima rilevanza. Le domande inserite nei questionari mirano a definire un processo fortemente orientato a comprendere gli aspetti essenziali del progetto; gli elementi riferiti all'attrattiva del percorso formativo; la compatibilità dello stesso con gli obiettivi preposti. L'obiettivo che si vuole cercare di far emergere ricade nella capacità del progetto di avvicinare gli studenti ad opportunità professionali che, anche attraverso il Gis, si potrebbero avviare.

La logica che spinge il progetto ha dunque la finalità, tutt'altro che recondita, di mettere in relazione, attraverso le attività laboratoriali sopra segnalate, gli studenti degli istituti scolastici, con uno strumento in grado di fornire un quadro di specializza-





⁷ M. Tabusi, in Attori, territorialità e «limiti» del cyberspazio, in L. Carbone e F. Salvatori (a cura di), La geografia al tempo di internet, *Ricerche e studi* 19, Società Geografica Italiana, Roma, 2008, sottolinea il divario digitale presente tra chi possiede e chi non possiede la rete, individuando uno scenario molto interessante dei divari presenti. Nell'articolo citato il digital divide viene considerato in una visione di una sperequazione sociale, visibile non dal paragone con altre culture, ma insita nell'organizzazione sociale del nostro Paese. La versione proposta in questo articolo è invece orientata ad individuare la sperequazione esistente tra chi utilizza nei percorsi scolastici o meno le tecnologie e in particolare il GIS. Quest'ultima interpretazione è stata sviluppata in modo più analitico, in Simone Bozzato "Scuola, Università e Istituzioni private a servizio di una formazione innovativa. Prime elaborazioni tratte da un progetto utile a orientare e ridurre le distanze tra formazione secondaria, scelte formative universitarie e mondo del lavoro" in "Istruzione e territorio. Governance e sviluppo locale" (a cura di) Bernardo Cardinale, *Memorie della Società Geografica Italiana*, in c.s.

zione che apra ad un ambito di interlocutori molto ampio. La direzione intrapresa è dunque quella di una formazione orientata ad accostare le nuove generazioni alle più recenti tecnologie oltre a far comprendere che queste stesse tecnologie possono essere di supporto alle esigenze quotidiane di conoscenza e programmazione del territorio attraverso un processo che sia fruibile già nelle scuole.

Con tale finalità si vuole peraltro contribuire, in termini sostanziali, ad una presenza della disciplina geografica nel percorso didattico-scolastico. Fattore quest'ultimo che risente di sempre minori spazi di presenza e che va considerato in tutta la sua rilevanza. Il GIS, con tutte le sue potenzialità espresse ed inesprese, è in grado di ridisegnare nuove modalità di insegnamento che poggiano su una base di conoscenze che non possono esulare da una forte base di dati geografici.

Il progetto si propone dunque l'obiettivo di divenire un volano di conoscenza territoriale, attraverso uno strumento applicativo fortemente innovativo.

Conclusioni

Avendo già dato indicazione degli obiettivi che si è voluto perseguire nei precedenti paragrafi, un ulteriore proposito che il progetto vuole ripromettersi, è riferibile alla esigenza di ridurre il *digital divide* ancora esistente in molti contesti geografici e in altrettanti sistemi di insegnamento. Tale esigenza è sempre maggiormente presente, non più solamente tra chi è in possesso e chi non possiede le tecnologie, bensì per quanti non considerano o non valutano gli effetti positivi e le tante potenzialità presenti nei sistemi di insegnamento che utilizzano percorsi informatici e nello specifico il GIS ⁷.

Emerge, peraltro, la necessità di fornire, proprio attraverso il GIS, un sistema di analisi e di gestione in grado di ridurre profondamente il processo di frammentazione dei dati e di fornire stimoli che provengono dalle diverse sollecitazioni territoriali.

Il progetto aspira ad annoverare tra i propri risultati l'obiettivo di fornire strumenti didattici che contribuiscano a far depositare meglio le conoscenze del territorio della provincia di Salerno, fornendo così uno strumento di analisi che è in grado di ricomporre - quanto più possibile - il mosaico di conoscenze, stimolando a riorganizzare, in modo ordinato, gli interessi degli utenti.

In tale direzione è auspicabile immaginare che quanto si sta facendo, alla scala della provincia di Salerno, possa contribuire

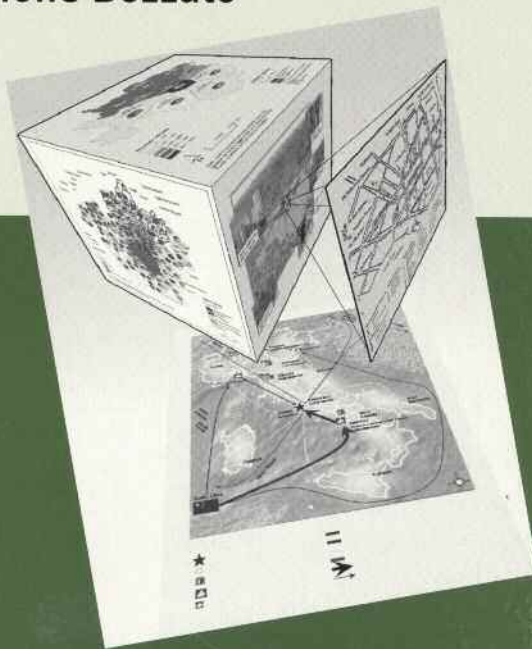


a dar vita a un processo di formazione delle generazioni future che abbiano una conoscenza omnicomprensiva del territorio nel quale vivono, stimolando in loro forme di apprendimento organico e aprendo loro le strade per operare scelte consapevoli, sia nel selezionare il proprio percorso di studio universitario, sia nel determinare una immissione, anch'essa consapevole, verso scelte che possano portare ad un inserimento avveduto nel mondo del lavoro.

GIS tra natura e tecnologia

Strumento per la didattica e la diffusione della cultura scientifica

A cura di Simone Bozzato



Carocci

Collana "Ambiente Società Territorio"

