



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 24 Anno 2016

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





Territori della Cultura

Sommario



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Comitato di redazione

5

L'architettura rurale strumento di sviluppo
dei territori e di sostegno all'economia locale
Alfonso Andria

8

Beni Culturali e Formazione
Pietro Graziani

10

Conoscenza del patrimonio culturale

Luiz Oosterbeek The territory of cultures: is it possible
to re-invent a Guarani material culture?

14

Françoise Tondre Les itinéraires culturels du Conseil de
l'Europe: vers un tourisme durable

22

Massimo Pistacchi Il patrimonio discografico della
canzone napoletana: nuove prospettive di valorizzazione

34

Cultura come fattore di sviluppo

Piero Pierotti Gibellina Nuova. Museo *en plein air* o
utopia del bello?

48

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Matilde Romito Sigmund Pollitzer, un artista inglese fra
Positano e Venezia

70



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@alice.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

Max Schvoerer Scienze e materiali del
patrimonio culturale

alborelivadie@libero.it

Beni librari,

documentali, audiovisivi

schvoerer@orange.fr

Francesco Caruso Responsabile settore

francescocaruso@hotmail.it

"Cultura come fattore di sviluppo"

Piero Pierotti Territorio storico,

pierotti@arte.unipi.it

ambiente, paesaggio

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

ferrigni@unina.it

Dieter Richter Responsabile settore

dieterrichter@uni-bremen.de

"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione
del patrimonio culturale

matilde.romito@gmail.com

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo
sul turismo culturale

adamendola@unisa.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)

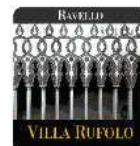
Tel. +39 089 857669 - 089 2148433 - Fax +39 089 857711

univeur@univeur.org - www.univeur.org

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

Per commentare
gli articoli:
univeur@univeur.org

Main Sponsors:



ISSN 2280-9376

Comitato Scientifico



On. Alfonso Andria Presidente

Prof. Jean-Paul Morel Professore Emerito, Université d'Aix-Marseille - Vice Presidente

Dr. Eugenia Apicella Segretario Generale

Prof.ssa Claude Albore-Livadie Directeur de Recherches au Centre Camille Jullian, Université Aix-Marseille (UMR 6573-CNRS) Docente di Preistoria e Protostoria dell'area vesuviana e di Etruscologia e antichità italiche, Università degli studi Suor Orsola Benincasa, Napoli

Prof. Adalgiso Amendola Docente di Filosofia del Diritto, Università di Salerno

Prof. Alessandro Bianchi Rettore, Università Telematica Pegaso

Prof. David Blackman Archeologo

Dr. Mounir Bouchenaki Unesco

Dr. Adele Campanelli Soprintendente Archeologia Campania

Prof. Francesco Caruso Ambasciatore, Consigliere del Presidente della Regione Campania per i Rapporti internazionali e Unesco, Rappresentante CdA

Arch. Francesca Casule Soprintendente Belle Arti e Paesaggio per le Province di Salerno e Avellino

Mons. José Manuel Del Rio Carrasco Congregazione del culto divino e la disciplina dei sacramenti, Curia Romana

Dr. Caterina De La Porta Eforo del Ministero della Cultura in Grecia

Dr. Stefano De Caro Direttore ICCROM, Roma

Prof. Maurizio Di Stefano Presidente ICOMOS Italia

Prof. Witold Dobrowolski Docente di archeologia classica, Università di Varsavia - già Conservatore del Dipartimento dell'Arte antica del Museo Nazionale di Varsavia

Ing. Ferruccio Ferrigni Dipartimento Pianificazione e Scienza del Territorio, Università Federico II, Napoli

Prof.ssa Rosa Fiorillo ICOMOS Italia

Dr. Mechthilde Fuhrer Deputy to the Executive Secretary, European and Mediterranean Major Hazards Agreement - Council of Europe

Prof. Pietro Graziani Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Università La Sapienza - Master in Architettura, Arti Sacre e Liturgia Università Europea di Roma e Ateneo Pontificio *Regina Apostolorum*

Ing. Salvatore Claudio La Rocca già Vice Direttore della Scuola Superiore per la Formazione e la Specializzazione dei Dirigenti dell'Amministrazione Pubblica - Roma

Prof. Roger A. Lefèvre Professore Emerito, Université de Paris XII - Val de Marne

Prof. Giuseppe Luongo Professore Ordinario Fisica del Vulcanismo, Università Federico II, Napoli

Prof. Ernesto Mazzetti già vicepresidente Società Geografica Italiana

Prof. Mauro Menichetti Docente di Archeologia Classica, Università degli studi di Salerno

Prof. Luiz Oosterbeek Coordinating Professor of Archaeology and Landscape Management, Instituto Politécnico de Tomar

Prof. Domenico Parente Dipartimento di Informatica, Università di Salerno

Dr. Massimo Pistacchi Direttore Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi

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

Prof. Fabio Pollice Direttore Dipartimento di Storia, Società e Studi sull'Uomo, Università del Salento

Prof. Dieter Richter Professore Emerito, Università di Brema

Prof.ssa Maria Giovanna Riitano Direttore Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale /DISPAC, Università degli studi di Salerno

Dr. Matilde Romito Dirigente Provincia di Salerno

Prof. Inguelore Scheunemann Coordinatore Programma Latinoamericano di Scienze e Tecnologia per lo sviluppo - CYTED

Prof. Max Schvoerer Académie Européenne des Sciences et des Arts (Salzburg, Austria); Professeure émérite Université Bordeaux Montaigne (France)

Prof. Gerhard Sperl Docente di Archeometallurgia e Materiali Storici - Università di Vienna - Università di Leoben

Dr. Giuliana Tocco Archeologo

Dr. Françoise Tondre Vice Présidente Institut Européen pour le Conseil en Environnement

Dr. Licia Vlad Borrelli Ispettore Onorario Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali

Prof. François Widemann Directeur de Recherches au CNRS - Laboratoire de Recherche des Musées de France - Paris

Arch. Giuseppe Zampino Architetto

Consiglio di Amministrazione



On. Alfonso Andria
Presidente e legale rappresentante

Prof. Jean-Paul Morel
Vice Presidente

Dr. Eugenia Apicella
Segretario Generale

Soci Promotori

Dr. Gaetano Adinolfi
già Segretario Generale aggiunto Consiglio d'Europa

Dr. Carla Magnoni
già funzionario Consiglio d'Europa

Dr. Jean-Pierre Massué
già segretario esecutivo di EUR.OPA Grandi Rischi, Consiglio d'Europa

Sen. Mario Valiante
già membro Assemblea Parlamentare del Consiglio d'Europa

Rappresentanti Enti Fondatori

Secrétaire Général Conseil de l'Europe

Dr. Thorbjørn Jagland

Regione Campania

On.le Vincenzo De Luca, Presidente

Provincia di Salerno

Dr. Giuseppe Canfora, Presidente

Comune di Ravello

Dr. Paolo Vuilleumier, Sindaco

Università degli Studi di Salerno

Prof. Aurelio Tommasetti, Rettore Magnifico

Comunità Montana "Monti Lattari"

Luigi Mansi, Presidente

Ente Provinciale per il Turismo di Salerno

Arch. Angela Pace, Commissario Straordinario

Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo di Ravello

Ing. Elisabetta Romano, Commissario Straordinario

Rappresentanti Soci Ordinari

Biblioteca S. Francesco, Ravello

Prof. p. Francesco Capobianco, o.f.m. conv., Direttore

Instituto Politécnico de Tomar (IPT)

Prof. Eugénio Manuel Carvalho Pina de Almeida,
Presidente

Comune di Scala

Luigi Mansi, Sindaco

Membri Cooptati

On. Alfonso Andria

Presidente

Prof. Jean-Paul Morel

Université de Provence, Aix-en-Provence

Prof. Francesco Caruso

Ambasciatore

Dr. Marie-Paule Roudil, *Direttore Unesco Office in New York e The UNESCO Representative to the United Nations*

Prof. Sebastiano Maffettone, *Presidente Fondazione Ravello*

Prof. Filippo Bencardino, *Presidente*

Società Geografica Italiana

Dr. Eladio Fernandez-Galiano

Segretario Esecutivo ad interim EUR-OPA Rischi Maggiori, Consiglio d'Europa

Prof. Manuel Núñez Encabo, *Presidente*

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

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

Pontificia Università Gregoriana

Membri Consultivi

Prof. David Blackman

Relatore del Comitato Scientifico

Revisore Unico

Dr. Alfonso Lucibello

L'architettura rurale strumento di sviluppo dei territori e di sostegno all'economia locale*



Il nostro Centro di Ravello, fin dalla costituzione, ha interpretato più funzioni: da *foyer* di incontri tra espressioni della comunità scientifica internazionale a struttura di servizio e a luogo di formazione per la gestione del patrimonio culturale. Via via è andato ritagliandosi altri spazi nel settore della ricerca, dei grandi rischi cui i beni culturali sono esposti, sino al disegno di nuove politiche di supporto nella declinazione del rapporto tra cultura e sviluppo locale.

È stata poi sempre crescente la sua attenzione al patrimonio cosiddetto minore, al patrimonio immateriale, al grande e affascinante tema dei paesaggi culturali, grazie anche al fondamentale contributo di Ferruccio Ferrigni, 'storico' coordinatore delle attività del Centro. Il tutto sempre affrontato attraverso un approccio interdisciplinare che *l'Esprit de Ravello* – una sorta di manifesto fondativo del Centro basato sul nesso tra le scienze umane e le scienze esatte – adottò come indirizzo peculiare.

Questo lo scenario nel quale si iscrive l'azione formativa e, ciò che più conta, questo in sintesi l'insieme degli 'ingredienti' con cui si è costruito ed è venuto maturando il *know how* del Centro.

È parso perciò naturale aderire al partenariato del progetto *ArchRur: "Definizione dei criteri tecnico-scientifici per la realizzazione degli interventi per il recupero dell'architettura rurale in Campania"*. All'interno di esso il contributo del Centro si è soprattutto concentrato sulle possibili procedure di supporto al recupero dell'edificato rurale. E tuttavia interpretiamo la valenza di questa attività, che è insieme di ricerca e di formazione, in modo più esteso – multidisciplinare, appunto – sotto il profilo delle ricadute del suo 'precipitato': una sorta di laboratorio da cui può discendere una serie di effetti dal significato fortemente emblematico. Tra questi l'applicazione agli strumenti di pianificazione del territorio; la concezione dell'agricoltura come presidio manutentivo e come sistema di difesa dal dissesto idrogeologico; il contrasto alla desertificazione delle campagne e al consumo di suolo, solo per citarne alcuni.

Una sintesi dei materiali prodotti nell'ambito della ricerca è racchiusa nella pubblicazione curata da Marina Fumo e da Roberto Castelluccio. Alla Prof. Arch. Marina Fumo, del DICEA dell'Università Federico II di Napoli, si deve l'efficace coordinamento dell'attività di ArchRur.

* Sintesi dell'intervento di Alfonso Andria al Convegno "Dal sapere alle buone pratiche. Strumenti e azioni per il recupero dell'architettura e del paesaggio rurale", svolto a Napoli il 24 Giugno 2016, presso l'Aula Bobbio della Facoltà di Ingegneria dell'Università Federico II.

L'autorevolezza dei partner con i quali compiamo questo tratto di strada, anche rafforzando progressi rapporti di proficua collaborazione, induce il Centro a confidare in un sano investimento sulle acquisizioni, che ormai rappresentano un comune patrimonio, e dunque nella possibilità di una prosecuzione di tale impegno intercettando nuove opportunità.

In ordine a tali prospettive, mi viene in mente oggi – letteralmente oggi, 24 giugno 2016, mentre commentiamo l'esito del referendum britannico favorevole alla Brexit – che sarebbe necessaria una PAC (Politica Agricola Comune) che esprima maggiore sensibilità verso la preservazione dell'ambiente, la valorizzazione dei paesaggi culturali, l'attenzione alle colture tipiche tradizionali, il recupero dell'edificato rurale, così puntando ad un concreto sostegno allo sviluppo attraverso l'economia rurale, piuttosto che nascondersi dietro l'aridità di parametri rigidi e invalicabili. È perciò indispensabile un'azione politica forte da parte della Regione e delle Regioni d'Italia e d'Europa, dello Stato centrale in alleanza con i Governi di altri Paesi membri dell'Unione i cui territori abbiano analogie geomorfologiche.

Nella fase attuale è necessario esigere un cambio di passo, mentre la Gran Bretagna – che in passato, proprio agitando lo spauracchio della uscita dall'Unione, ha lucrato oltre misura sulla PAC e su tant'altro – con l'indizione prima e l'esito poi del referendum, introduce elementi di fondata preoccupazione e di forte destabilizzazione nello scenario politico europeo.



Terrazzamenti in Costiera Amalfitana.

Beni Culturali e Formazione

Gli interventi sul patrimonio culturale e in particolare sulle cose di interesse storico-artistico presuppongono un elevato grado di professionalità, in parte riconducibile alla formazione universitaria post-laurea e in parte all'esperienza maturata sul campo. È noto che quando si utilizza il termine restauro si ha ben presente l'importanza delle operazioni tecnico-scientifiche cui ci si riferisce; per individuare quindi il livello di eccellenza formativo sia teorico che pratico dobbiamo metaforicamente pensare anche ad un meccanismo che vede il tecnico esperto affiancare un tecnico giovane e trasmettergli tutti i "segreti", le conoscenze acquisite negli anni, in una sorta di naturale staffetta generazionale. Non va mai dimenticato come questo aspetto assuma nel nostro settore un rilievo ed un'importanza enormi, trattandosi di interventi su beni "irripetibili", che una volta persi lo sono per sempre.

La formazione storicamente riconducibile al sistema italiano si basa sulle lauree specialistiche e sui corsi post laurea, in particolare le Scuole di specializzazione in Storia dell'arte, in archeologia, in architettura e in archivistica e biblioteconomia; quest'ultima poi coinvolge anche le Scuole di archivistica, diplomatica e sfragistica presenti in alcuni grandi Archivi di Stato. A questo panorama si aggiunge la Scuola dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro già Istituto Centrale del Restauro, che forma i restauratori di beni culturali, scuola abilitante alla professione, sia nella storica sede di Roma che a Matera. Le opere mobili oggetto del corso sono i

materiali lapidei, superfici decorate, dipinti su supporto tessile o ligneo, opere di glittica, avorio, argenti e ambra. Analoga attività formativa è svolta da quello che si chiamava una volta Istituto Centrale per la Patologia del libro – oggi, assorbite anche le competenze in materia archivistica, ha assunto la denominazione di Istituto Centrale per il Restauro e la Conservazione del Patrimonio Archivistico e Librario – che ha da qualche anno ripreso i corsi pluriennali per restauratori di materiali cartacei e membranacei. A tutto questo si aggiungono poi corsi di formazione regionali, connessi con le competenze dell'ente regione in materia



Territori della Cultura



di formazione professionale, sui quali da anni è aperto un dibattito circa la validità e valenza professionale acquisita.

In conclusione è mia opinione che vi sia un altro profilo sul quale richiamare l'attenzione, che è dato dal coinvolgimento formativo di base sul tema della tutela/conoscenza del valore dei beni culturali come testimonianza di civiltà. Si tratta in sostanza di introdurre significativi momenti formativi nei vari livelli curriculari scolastici, sia relativi alla storia dell'arte che alla conoscenza del vincolo costituzionale della tutela, richiamato in modo esplicito nei principi fondamentali della Carta del 1948, dove, all'articolo 9, si ricorda come compito della Repubblica è la tutela del patrimonio storico-artistico della Nazione e del Paesaggio. Si tratta di fare conoscere questo ed altri principi che la Costituzione Italiana ci ricorda, fin dalle prime classi delle Scuole Elementari e Medie. Il necessario indispensabile coinvolgimento del corpo docente dovrebbe in tale senso diventare strutturale anche attraverso forme di collaborazione tra il mondo scolastico e quello degli Istituti del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, superando le noiose formule di mere visite nei musei e nelle aree archeologiche. Questo meccanismo dovrebbe accompagnare anche una visione europea condivisa sul tema, in modo da fare nascere generazioni consapevoli visivamente dell'enorme eredità che il passato ha sedimentato nel continente europeo.

Pietro Graziani



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Conoscenza del patrimonio culturale

The territory of cultures: is it possible to re-invent a Guarani material culture? André Luís Ramos Soares
Jedson Francisco Cerezer
Luiz Oosterbeek

Les itinéraires culturels du Conseil de l'Europe: vers un tourisme durable Françoise Tondre

Il patrimonio discografico della canzone napoletana: nuove prospettive di valorizzazione Massimo Pistacchi



André Luís Ramos Soares^{1,2,5}

Jedson Francisco Cerezer^{2,3,5}

Luiz Oosterbeek^{2,4,5}

¹*Universidade Federal
de Santa Maria,*

²*Instituto Terra e Memória,*

³*Espaço Arqueologia,*

⁴*Instituto Politécnico de Tomar,*

⁵*Centro de Geociências da
Universidade de Coimbra*

The territory of cultures: is it possible to re-invent a Guarani material culture?

Abstract

This paper discusses an experience recently undertaken in the South of Brazil, within a project involving the states of Paraná, Santa Catarina and Rio Grande do Sul. It is an attempt of dialogue between the Guarani indigenous populations and the Earth and Memory Institute (Instituto Terra e Memória), presenting to contemporary Guarani people the techniques of production and the operational chain of archaeological ceramics that are thought to have been produced by their ancestors.

This ceramics made by “the ancient” is perceived by contemporary populations as a mere memory of a lost identity, of objects that are no longer made, but that belongs to the Guarani, thus marking a presence in the territory. Such territory is build and rebuild with tangible and intangible cultural elements, and one discusses to what extent is it possible to re-invent a culture and a cultural landscape through the recovery of past material culture remains?

Key-words

Ceramics – Guarani – Identity – Technology – Brazil



The Earth and Memory Institute, a member of the European University Centre for Cultural Heritage in Ravello (Italy), is a research and development organization focused on academic research, knowledge dissemination and the valorisation of cultural heritage and identities across the Atlantic, within a global concern on cultural landscape management. In this context, one of the research lines it pursues is experimental archaeology, including the reconstruction of techniques and operational chains, and their reproduction. This was undertaken in Brazil when studying Guarani ceramics. One of the authors (JFC) was responsible for a long process of technological reconstruction, as part of his Master dissertation in 2009 and, more recently, his PhD thesis research. The reproduction of ancient techniques of the Guarani people, from raw material collection, through its preparation for moulding, the shaping and its attributes, the drying and firing, were mastered in this research (fig. 1).

The choice to make replicas of objects from this group was not by chance. Guarani indigenous people are one of the best studied in South America, with a current territorial distribution including Paraguay, Bolivia, Argentina, Uruguay and Brazil, occupying in this later one the states from Mato do Grosso do Sul until Rio Grande do Sul, including the states of São Paulo, Paraná, Santa Catarina and the coastal part of Rio de Janeiro. In territorial terms, it covers over 2.000 Km North-South and 1.400 Km East-West. These human groups shared several aspects in prehistoric times, such as the language, myths or material culture. Yet, more recent studies suggest that the Guarani "unity" must be measured against the existence of a series of subgroups or ethnicities, each with linguistic and other specificities.

Among the elements that characterised and served as a basis for the identification of archaeological sites of the Guaranis, ceramics dominate, including types with specific surface treatments, paintings, shapes and non-plastic inclusions, all contributing for the definition of a so-called "Tupiguarani Tradition". This ceramics, often taken isolated from its context, allowed for assuming an even wider territory, covering all the shores of Brazil from the state of São Paulo up to the coasts of Bahia and, inland, including also the states of Minas Gerais, Bahia, Pernambuco and virtually all North-East states. Yet, research from the 1980's demonstrated that at least two sub-

Brazil – South region



Fig. 1 Location of the involved communities.



groups should be considered: the Tupinambá to the coast and the Guarani with the distribution presented above.

The relevance of the territory for the Guarani people, recorded from the 16th century in texts and from the 19th century in ethnographic accounts, is a key element of their culture. Those sources (historical, ethnographic and archaeological), allowed to create an explanatory model for different questions, such as the slow dispersal of these groups into such different biome environments (deciduous forest, evergreen forest, bush, dryland) while demonstrating a vast knowledge of the natural available resources, as well as their use and manipulation for the constitution of anthropic and anthropogenic forests. As a matter of curiosity, the farming capacity of these groups reached over 180 different domesticated species, including tobacco. Moreover, the available Jesuit dictionaries of the XVIII century indicate a great variety of hunting, fishing and ways to obtain protein that challenge the myth of low technological development or hunger associated to mere horticulture subsistence.

Besides, it is likely this group had complex social organization, given the indications available concerning kinship and political and religious structures. Villages were grouping up to hundreds of people, and territories including thousands of people in different villages, under the leadership of a single *cacique*, could be led by this one into war. This was the sociocultural network that would later integrate the Jesuit missions' project of the *Province of Paraguay*, establishing an alliance between ancestral knowledge of the territory by the Guaranis (that secured their prevalence over other native groups) and the complex technological knowledge of the Jesuits on water management (that consolidated such prevalence amidst the climatic oscillations of the 17th century, as suggested by one of the authors - LO). This would, ultimately, generate a dramatic reaction from the European powers, Portugal, Spain and the Vatican. Despite being a strong and demographically growing group, the Guaranis would, from the late 17th century, experience a gradual destruction of their sociocultural networks, through a combination of the extinction of the Jesuit missions, slavery and epidemics. Today, despite resuming demographic growth, they remain destructured, living in State reserves or in an erratic nomadism across territories they once dominated.

In such process, the memory of key identity markers, including

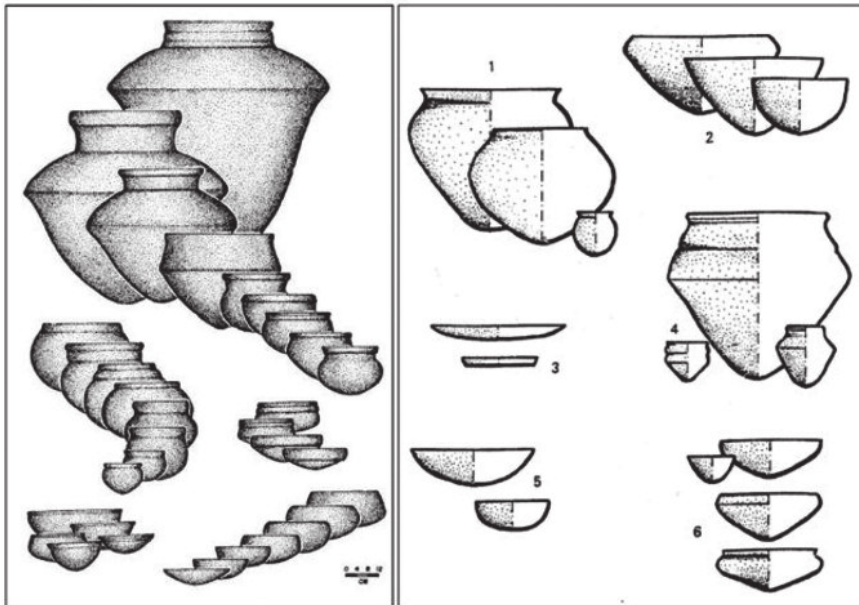


Fig. 2 Serial shapes of ceramic of Tupiguarani traditions (Schmitz 1991) and Guarani form and function (Brochado and Monticelli 1994).

the mastering of technologies related to ceramics, were forgotten. There was a drastic reduction of material culture diversity, and field work undertaken by one of the authors (AS) points to two basic elements of material culture within the Guarani ethnic group Mbyá: the survival of words on things and the designation of new objects with previously existing words. Hence, when designating domestic tools, words such as *panela* (pan), *tijela* (bowl) or *talha* (large jar) are used to designate tools in aluminium or plastic. On the other hand, objects related to religious cult, such as *mbaraká* (rattle), are occasionally used for new tools (in this case for designating a guitar (*to play the mbaraká* being used both for the rattle and the guitar) (Fig. 2).

These cultural dynamics raise the possibility that a large part of Guarani culture present in the dictionaries of the 17th and 18th centuries remain, since those words are the same even if used within a new context. The current context differs significantly from the past. While for the indigenous populations a close relation with the forest is fundamental, few territories now possess forests, even secondary ones. The placement of these groups in areas without the minimum agroforest conditions often prevents them from preserving several traits of their culture which are, often, essential. For this reason, in several groups handcraft took over the place of horticulture as a basis for survival.



Yet, the production of such handcraft implies two important elements. On one hand, the shortage of agricultural land in the indigenous forest model, to the opposite of the agricultural western model, obliges men and women to look for alternative income. On the other hand, handcraft often reveals the remaining knowledge on the environment, e.g. through the production of wooden miniatures of native animals, such as the toucan (gen. *Ramphastos*), the jaguar (*Panthera onça*), the owl (gênero *Tyto*), the frog (gênero *Bufus*), the coati (*Nasuanasua*), the armadillo (*Tolypeutestricinctus*) or the anteater (gen. *Myrmecophaga*). Likewise, the production of basketry presents decorative patterns that resemble the *geometric* archaeological pottery paintings. These cultural elements must be observed with care, since they do not allow for any statement but just for observations and reflections concerning the maintenance of an environmental memory.

In places where it is still possible to cultivate (since indigenous reserves are very poor for this purpose), one observes the maintenance of certain ancestral crops, such as maize (*Zea mays*), and their various subspecies (violet, red, white, yellow, orange and black grains), that may still be found as a non-industrialized or certified production. Also, traditional hunting or fishing traps may still be observed, in more remote areas.

It is in this context that the project of ITM calls for a debate: is it possible to re-think Guarani material culture, namely ceramic recipients, to be reintroduced and re-signified for generating a complementary income for the villages? The question is hard to answer. First, not only elements of material culture, but also of social organization, do remain. What we call "chiefdom" is, in fact, the symbolic expression of a power, not of leadership but of representation. In other words, Guarani people do not have "chiefs" but "public relations", who are the speakers on behalf of the village or the group. This role is not unlimited or hereditary, and is perceived more as "a burden rather than as a blessing". The chief rests with the responsibility of discussing with the group, convincing it, finding a consensus and then leading it into action. Consensus at 100% is a requirement on a number of issues, such as medical support, implementing bilingual schools or other. Hence, the chief is a mediator between the indigenous and contextual societies.

The implementation of any action, at a long, middle or short term, must go through all decision instances, that assess its impact on the group and if such impact is desired. Therefore,



a project like ours necessarily implicates discussion between the proponents and the indigenous people, including on the conditions of applicability, the revenue, the costs, but above all what implies the introduction of changes in the village daily life, in terms of positive or negative trends. Furthermore, in the Guarani organizational system, still prevail secular sociocultural traits such as extended family units, including besides the parents-children core also the uncles, nephews, grandparents, etc. all clustered around the leadership that secures their subsistence.

The ITM project therefore comprehends risks. First because it assumes that these societies, once facing lost technologies, will opt for re-signifying ancient ceramics for generating income. Secondly because it assumes they may establish other natural resources management models, resuming forgotten or abandoned knowledge, from clay properties to symbolic relations (Fig. 3).

While dialogue with Guarani communities in Santa Catarina and Rio Grande do Sul progress in the direction of the project implementation, in Northern Paraná occurred a major breakthrough. The anthropological work of the “*Habitus Assessoria e Consultoria*” company with the Guarani communities of the ethnic group *Ñandewa*, to the North of the State, where the hydroelectric power dam station of *Mauá* is located, led to an interest of that community to learn how to make ceramics. The company asked ITM to pursue with the project, involving three communities (Fig. 4).



Fig. 3-4 Pottery making with the Guarani community.



In the indigenous lands of Northern Paraná state the re-introduction of ceramics technology didn't find difficulties, since an anthropology survey preceded the activity and one of the members of ITM team was an anthropologist (Maurício Hepp) that already knew the leaderships and the internal dynamics of the communities. The activities counted with the explanation and presentation of the archaeological understanding of the Guarani ceramics and with exchanges of information on names and techniques of production – we noted that only two ancient names are still in use: *petynguã* and *yapepó*. We were also informed that the groups had tried to produce ceramics in a recent past, but always failing for lack of knowledge on ceramics techniques. All stages of ceramic production, from the raw material collection to the firing of vessels, were identified.

In the course of this project, still in its early stage, we have been able to observe that ceramics is perceived differently by the various communities involved. For some, and for the leadership, ceramics is understood as an identity element to strengthen their relation with the territories, as in the case of the community of Ywiporã, and it is viewed as a means to retrieve the “ancient Guarani”, a symbol also present in some worship and in craft work. For those communities that already obtained land ownership, though, ceramics is then perceived as an income extra source.

In both cases, as an identity marker or an income generator, ceramics has been accepted by all the involved communities as the recuperation of a lost element of Guarani life. Totally lost among current populations, it was apparently still mastered “by the ancient, that new how to make pottery”, i.e., by close ancestors. Yet, this survival of ceramics in the 20th century is not framed by current people as in relation to the archaeological Guarani, that we studied, nor to the historical Guarani as described by the Jesuit priest Antônio Ruiz de Montoya in the 17th century, nor even to the ethnographic Guarani described by Curt Nimuandajú. This pottery that “the ancient did” is merely understood as the memory of a lost knowledge on objects no longer contributing to define the territory. Because the perception of the Guarani territory is made through intangible but, to a large extent, tangible transportable elements.



Our driving question now, in face of these first results, is to what extent it is possible to re-invent a culture and its territory through the (re)introduction of objects (pottery or other)?

The project pursues, in full respect of an ethical relation of mutual respect with the Guarani communities, involving their absolute right to decide on their destinies and symbolic or material itineraries, and the scientific rigour of archaeological research. To date, questions prevail over answers, but in any case the project already contributes for re-thinking the relation between archaeology and the construction and management of contemporary cultural landscapes.

To know more:

- Brochado, J. P. E Monticelli, G. (1994). Regras práticas na reconstrução gráfica das vasilhas de cerâmica Guarani a partir dos fragmentos. IN: *Estudos Ibero-americanos*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 107-108.
- Cerezer, Jedson Francisco (2011). *Cerâmica Guarani. Manual de Experimentação Arqueológica*. Erechim: Habitus.
- Kern, Arno Alvarez; Jackson, R. (2006). *Missões Ibéricas Coloniais: da Califórnia ao Prata*. Porto Alegre: SBPH e CNPq.
- Prous, André; Lima, Tânia Andrade (ed. 2008). *Os Ceramistas Tupiguarani. Volume 1: sínteses Regionais*. Belo Horizonte: Sigma.
- Scatamacchia, M.C.M.; Oosterbeek, L. (2000). *Entre o Espanto e o Esquecimento – Arqueologia das sociedades brasileiras antes do contacto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Schmitz, Perdo I. (1991). Migrantes da Amazônia: a tradição Tupiguarani. IN: *A arqueologia do RS, Brasil*. São Paulo: Documentos, vol. V, 31-66.
- Soares, A. L. R. (2005). *Contribuição a Arqueologia Guarani: Estudo do Sítio Ropke*. Santa Cruz do Sul: Editora da UNISC.
- Soares, André; Oosterbeek, Luiz (2014). *Arqueologia brasileira para europeus. 20 caminhos de resposta para outras tantas questões*. Mação: Instituto Terra e Memória, série *Apheleia*.



Françoise Tondre

*Françoise Tondre
Vice-présidente du conseil
scientifique de la
Fondation culturelle
«Les Routes de l'Olivier»
Membre du conseil
scientifique du CUEBC*

Les itinéraires culturels du Conseil de l'Europe: vers un tourisme durable

A l'origine le mot "pèlerin", du latin "peregrinus", était l'exact synonyme des mots "étranger" et "voyageur, voyageuse" avant de désigner le voyageur marchant dans un but religieux vers un sanctuaire lointain, tout en conservant son sens premier.

Si la définition du terme pèlerin a pu être précisée, les démarches et les expériences de pèlerinage ont en revanche considérablement évolué au cours des temps. Il s'agit, en allant vénérer un saint, du salut de son âme, ou d'une guérison, ce qui mérite que l'on franchisse des obstacles, dont le premier est l'aventure d'une marche à pieds, plus ou moins longue et dangereuse, ou d'un voyage en bateau, ce qui n'est pas plus sûr. Nous évoquons les pèlerinages diplomatiques des rois, des princes, des hommes d'église. Il existe aussi un pèlerinage pénitentiel imposé par les autorités ecclésiastiques ou les tribunaux religieux à des laïcs ou des clercs. Certains deviennent même des pèlerins fréquents ou perpétuels: son mari disparu, Sainte Brigitte (Brigitte de Suède) visita encore Rome puis Jérusalem. Elle s'était rendue avec son mari à Saint-Jacques de Compostelle en 1341-1342 et mourut à Rome en 1373.

Très vite on a à faire à un réseau dans lequel de grands axes sont privilégiés, mais où les visites obligées et les pèlerinages intermédiaires sont également très importants. Evoquons également les pèlerinages d'enfants vers le Mont-Saint-Michel effectués avant leur entrée dans l'âge adulte. Aux XIV^e et XV^e siècles, le mouvement fut si fort que des troupes de mille enfants sont citées en provenance d'Allemagne.

Chemins de pèlerinage

Les grands pèlerinages ou "peregrinaciones mayores" du Moyen Âge cherchent ainsi à atteindre certains lieux privilégiés en raison des épisodes majeurs des textes saints: autrement dit trois sanctuaires incontournables, Rome, Saint-Jacques de Compostelle, Jérusalem.

Dès l'origine du pèlerinage vers Saint-Jacques de Compostelle, un accord intervient entre l'Espagne et l'Ordre de Cluny afin que les pèlerins soient accueillis dans les monastères. Mais très vite se met en place un réseau d'hôpitaux géré par des confréries hospitalières, qui leurs sont ouverts.

Le pèlerinage à Rome prend une grande consistance,



Fig. 1 L'Abbaye de Cluny.

spécialement après 640, lorsque Jérusalem tombe sous domination arabe. Il sera organisé de manière plus précise dès le début du XI^e siècle par les Abbés de Cluny à partir de l'abbaye principale (Fig. 1). Rome, centre de gravité de la chrétienté, restera un pèlerinage majeur dont les routes se diversifient.

Un phénomène aussi important que celui du pèlerinage a tout naturellement généré des ensembles de patrimoines. Certains sont liés d'une part à la nécessité de l'aménagement et du tracé de la route ainsi que de l'accueil profane et religieux (croix de chemins, chapelles, sanctuaires, cryptes, hospitalités, auberges), et d'autre part à la dévotion et à la transmission d'un message religieux (conservation et présentation des reliques, représentation de la vie des saints, textes et chants) (Fig. 2). Les ponts, tout comme les lieux de passage difficiles et les cols, sont aménagés. Mais mieux encore le pèlerinage crée la ville.



Fig. 2 Transromanica, Westerburg.



Fig. 3 Chemins de Saint-Jacques de Compostelle.

Les chemins de pèlerinage ont également joué un très grand rôle dans la diffusion des courants artistiques, et ce particulièrement au moment où les pèlerinages ont constitué un événement fort pour la Chrétienté, soit aux XI^e et XII^e siècles, lorsque l'art roman connut dans toute l'Europe une extension considérable. Il y eut des campagnes de construction des plus grands édifices tels que Saint-Jacques de Compostelle, Saint-Martin de Tours et Cluny, s'étalant sur un siècle et plus.

Historique

L'idée du Conseil de l'Europe était de faire du cheminement vers Compostelle un chemin hautement symbolique dans le processus de la construction européenne. Et c'est ainsi qu'est né en 1987 le programme des Itinéraires Culturels du Conseil de l'Europe avec les Chemins de Saint-Jacques de Compostelle (Fig. 3). Dans la conclusion de la première Déclaration du 23 octobre 1987, le Conseil de l'Europe a souligné l'importance des itinéraires de pèlerinage: "Que la foi qui a animé les pèlerins tout au long de l'histoire et qui les a réunis en une aspiration commune, par-delà les différences et les intérêts nationaux, nous inspire aujourd'hui, nous aussi et tout particulièrement les jeunes, à parcourir ces chemins pour construire une société fondée sur la tolérance, le respect d'autrui, la liberté et la solidarité".

Ce programme ouvrira la voie à une meilleure connaissance de mouvements comparables de renaissance de la pratique du pèlerinage qui ont eu lieu parallèlement en Italie, en Allemagne, au Royaume-Uni, au Portugal, et à partir de 1989 à une redécouverte de l'ampleur des pèlerinages dans les pays de l'Est et du Nord de l'Europe.

La grande histoire des Chemins de Compostelle, celle de la Via Francigena et des Sites Clunisiens en Europe, se sont écrites au Moyen-âge. Jusqu'à nos jours un mouvement exemplaire de va-et-vient de pèlerinages se perpétue.

En 1994 le Conseil de l'Europe a choisi d'intégrer au programme des itinéraires culturels un second chemin de pèlerinage: la Via Francigena, pour accorder également une certaine ampleur à la renaissance du pèlerinage vers Rome, dont le tracé suit celui du voyage entrepris par l'archevêque de Canterbury, Sigeric, qui se rendit à Rome en 990 pour y



Fig. 4a Martin, soldat, partage son manteau à Amiens.



Fig. 4b Basilique Saint-Martin à Tours.

rencontrer le pape Jean XV afin d'y recevoir le pallium de l'investiture. Plus récemment les Chemins de Saint Olav qui forment un réseau de sentiers à travers la Norvège, la Suède et le Danemark ont rejoint les chemins de pèlerinage certifiés. L'itinéraire Culturel Européen Saint Martin de Tours célèbre en 2016 la naissance de Saint Martin il y a 1700 ans. Partout en Europe, ses traces sont présentes, sur le plan matériel et immatériel. Basé sur le personnage européen de Saint Martin de Tours, symbole du partage (Fig. 4a), cet itinéraire permet de relier des villes européennes où a séjourné saint Martin au IV^e siècle: Szombathely, Pannonhalma, Pavie, Siccomario, Milan, Rome, Albenga, Amiens, Worms, Poitiers, Ligugé, Tours (Fig. 4b), Trèves, Luxembourg, Paris... Cet itinéraire cherche à sensibiliser un large public aux valeurs de partage, au principe éco-civique et au développement durable.

Ces itinéraires ont donc constitué un exemple pour les autres itinéraires culturels, une sorte de matrice pour l'ensemble d'un programme qui compte aujourd'hui 33 itinéraires ayant reçu la certification du Conseil de l'Europe (Fig. 5) (cf. Bibliographie).

Initialement ces itinéraires ont aussi été conçus pour démontrer, par un voyage à travers l'espace et le temps, que le patrimoine de différents pays et régions d'Europe représentait un patrimoine culturel commun qu'il faut protéger. Ils ont été considérés dès le départ comme des projets culturels transfrontaliers entre des organisations de la société civile et des collectivités locales qui permettent de mieux se comprendre et de construire ensemble une identité européenne. Derrière chaque itinéraire on trouve de nombreuses personnes et institutions, des bénévoles, des universités, des régions.



Fig. 5 Atlas des itinéraires culturels en six volumes.



Un itinéraire culturel est à la fois simple de par son essence – il s’agit de personnes et de patrimoines culturels – et complexe dans sa mise en œuvre. Un itinéraire n’est pas simplement et avant tout destiné au tourisme, même culturel. Il s’agit de recherche et de découverte de signifiants cachés, de création d’événements en ajoutant une nouvelle dimension à des lieux connus ou inconnus.

Conception démocratique du patrimoine

Les itinéraires culturels mènent à des lieux de mémoire, de voyage et de contemplation, de découverte. C’est pourquoi ils se prêtent à des programmes de coopération à long terme dans le domaine de la recherche, du patrimoine, de la culture et des arts, des échanges culturels et éducatifs de jeunes, du tourisme culturel et du développement durable en Europe.

Ils concernent près de 1000 collectivités locales, 170 organisations non gouvernementales et universités. Un millier de manifestations culturelles et éducatives sont organisées chaque année. Ils traversent en moyenne neuf pays. Ils sont un excellent vecteur, outil au service de la mission principale du Conseil de l’Europe qui est de promouvoir le respect des

Droits de l’Homme, la pratique de la démocratie, la diversité et l’identité culturelles, le dialogue interculturel. La culture est un élément et un facteur clé pour la réalisation effective de cette mission.

Les itinéraires culturels contribuent à compléter le récit vivant de l’histoire de l’Europe que des Européens voulant montrer concrètement leur identité présentent à d’autres Européens souhaitant retrouver des racines communes. Ils contribuent également à diffuser une conception démocratique du patrimoine. Le patrimoine lié à l’industrie, à

l’agriculture et au mode de vie est à la base de certains itinéraires culturels, comme la Route du fer, la Route européenne de la céramique, les Villes Thermales Historiques. Citons aussi les Routes de l’Olivier (Fig. 6).



Fig. 6 Oliveraie.



“Partout, à l’infini, des oliviers massifs, énormes, ventrus ou creusés de fissures profondes, bosselés, tordus, craquelés, éventrés, évoquant de façon saisissante des gnomes monstrueux, la face ricanante et figée d’esprits des bois englués en ces arbres, comme des héros transformés en plantes et immobilisés à mi-chemin de leur métamorphose”. C’est ainsi que l’écrivain Jacques Lacarrière évoquait la mer d’oliviers qui s’étend au pied du Mont Parnasse.

L’olivier est un symbole fondamental des civilisations de la Méditerranée (Fig. 7 et 8), devenu un symbole universel de paix. Les responsables de la Fondation Culturelle “Les Routes de l’Olivier”, à l’origine de cet itinéraire, basent leurs recherches sur la promotion de l’esprit de dialogue et de paix entre les pays de la Méditerranée. Ces itinéraires qui parcourent les pays de la Méditerranée de l’Est jusqu’au Moyen Orient ont pour objectif la mise en valeur de la civilisation de l’olivier à travers son histoire, son patrimoine et ses produits au profit des régions oléicoles. Un réseau comprenant des dizaines d’institutions réunit des universités, des centres de recherche, des musées de l’olivier, des Chambres de Commerce et d’Industrie, des clubs de motos et des organisations non gouvernementales. C’est l’occasion de découvrir des huileries traditionnelles (Fig. 9), les plus anciennes oliveraies et savonneries ainsi que la gastronomie locale à base de produits oléicoles. Des «boutiques de l’olivier» ont été créées. En outre des formations sont régulièrement organisées à l’intention des jeunes.

Fig. 7 Olivier, fresque d’époque minoenne, Crète.

Fig. 8 Cueillette des olives, miniature d’époque byzantine.



Fig. 9 Ancien pressoir à olives, Portugal.



En 2016 et 2017 un projet intitulé AGORA portera sur la création d'un itinéraire qui traversera des pays européens non oléicoles tels que l'Allemagne, l'Autriche et le Luxembourg. L'AGORA sera une fête méditerranéenne ouverte à tous les citoyens dans les villes qu'elle traversera. Divers événements seront organisés, tels que des expositions de peinture et de photo, des ateliers pour enfants, des rencontres musicales, gastronomiques et commerciales basées sur l'histoire, le symbolisme, le patrimoine de l'olivier et la valeur nutritive de ses produits.

Dialogue interculturel

Le programme des itinéraires culturels du Conseil de l'Europe constitue également une réponse concrète et riche aux défis du dialogue interculturel, de la prévention des conflits, de la tolérance, du respect, et à la continuité paneuropéenne des actions.

Ainsi l'itinéraire culturel du Patrimoine juif ou l'Héritage D'Al-Andalus qui présente la contribution du monde arabe à la philosophie, à la science, à la littérature et aux arts occidentaux, sont des exemples d'itinéraires qui encouragent la connaissance et la reconnaissance réciproques entre différentes composantes culturelles de nos sociétés plurielles.

Accord Partiel Elargi sur les Itinéraires Culturels du Conseil de l'Europe

Face au succès grandissant des itinéraires culturels, le Comité des Ministres du Conseil de l'Europe a adopté en décembre 2010 la Résolution CM/Res (2010) 53 instituant un Accord Partiel Elargi sur les Itinéraires Culturels (APE) afin de faciliter la coopération renforcée entre des pays particulièrement intéressés par le développement des itinéraires culturels.

L'Institut Européen des Itinéraires Culturels à Luxembourg, outil au service du développement des itinéraires culturels du Conseil de l'Europe, accueille le siège de cet Accord qui compte 24 Etats Membres: Allemagne, Andorre, Arménie, Autriche, Azerbaïdjan, Bulgarie, Chypre, Espagne, France, Grèce, Hongrie, Italie, Lituanie, Luxembourg, Monaco, Montenegro, Norvège, Portugal, Roumanie, Fédération de Russie, Serbie, Slovaquie, Slovénie, Suisse. Cet Accord



Fig. 10 Clunypedia, nouvelles technologies.

contribue à renforcer le potentiel des itinéraires culturels en matière de coopération culturelle, de développement durable du territoire et de cohésion sociale, en insistant particulièrement sur des thèmes ayant une importance symbolique pour l'unité, l'histoire, la culture et les valeurs européennes et la découverte de destinations méconnues.

Tourisme durable

Fort de la dynamique européenne des itinéraires culturels et de leur succès grandissant, le Conseil de l'Europe a souhaité amplifier et diversifier une approche touristique et patrimoniale qui correspond à une volonté de développement durable. Si l'Europe est la première destination touristique au monde, l'heure est venue de diversifier l'offre, et c'est le tourisme culturel qui a les plus grandes perspectives de développement (15% par an). On estime que l'intérêt pour la culture est à l'origine de 35 à 70% du tourisme en Europe.

La Recommandation sur le thème "développement durable et tourisme vers une croissance qualitative" adoptée en avril 2008 par l'Assemblée Parlementaire du Conseil de l'Europe (cf. Bibliographie) souligne que le développement de la qualité du tourisme culturel présente de nombreux avantages qui ne sont pas facilement quantifiables en termes économiques, comme l'accroissement de la sensibilisation du public à la diversité culturelle ou la promotion du dialogue interculturel. Il peut aussi amplifier l'impact du tourisme sur l'infrastructure locale et diversifier la gamme des services.

En effet, de nouvelles formes de tourisme émergent, où les itinéraires culturels transmettent des valeurs fortes mais font encore appel à l'imaginaire, et mettent sur les routes de nouvelles catégories de touristes à la recherche de l'authenticité et du partage avec ceux qui les accueillent.

Les nouvelles technologies de la communication (Fig. 10 et 11) ont changé l'approche d'un voyage en permettant de consulter



Fig. 11 Clunyvision, réalité augmentée.



Fig. 12 Le salon du tourisme clunisien.



Fig. 13 Statuette phénicienne.

des informations en amont et d'échanger avec d'autres leurs impressions.

Un des aspects du tourisme culturel qui le rend particulièrement pertinent pour la politique du Conseil de l'Europe est la dimension interculturelle, car de nombreuses cultures différentes sont rassemblées dans le développement et la communication du tourisme culturel. Il dispose donc d'un potentiel pour influencer les attitudes au sein des populations locales et des touristes (Fig. 12). En particulier, les jeunes voyageurs cherchent le contact avec les populations et la culture locales.

Ils représentent donc une plus-value pour le tourisme. En effet, ils peuvent contribuer à un tourisme de qualité (par opposition à la quantité) dans l'ensemble des pays européens pour permettre à ce secteur de contribuer, sur le long terme, à un développement général durable et équilibré fondé sur une synergie des critères économiques, sociaux, environnementaux et culturels. Il peut avoir des conséquences positives comme d'engendrer une protection accrue du patrimoine, la fierté des origines, le développement local.

Néanmoins tous les itinéraires culturels ont à cœur de maintenir leurs objectifs initiaux de recherche, de partage d'un savoir, d'un patrimoine tout en développant un tourisme citoyen, participatif, durable. Pour assurer leur développement et leur durabilité il faut encourager la formation en y assimilant les principes fondamentaux d'intégration de la protection du patrimoine culturel et naturel, matériel et immatériel, la croissance économique et la cohésion sociale.

Il faut cependant être attentif aux dangers d'un succès qui peut s'avérer parfois destructeur. Au-delà des conséquences positives concernant la prise de conscience d'une citoyenneté européenne active et de l'effet de désenclavement des territoires ruraux traversés, ce succès peut provoquer un déséquilibre dangereux. Il risque de compromettre un esprit de partage durable des chemins entre tous, par suite d'une exploitation purement commerciale épuisant le patrimoine dans tous les sens du terme. La Fédération Française des Itinéraires Culturels (FFIC), qui vise à promouvoir 12 itinéraires culturels qui traversent la France, met aussi en garde contre une telle éventualité.

Une coopération s'est établie entre le Conseil de l'Europe, la



Commission Européenne, l'Organisation Mondiale du Tourisme (OMT) et l'UNESCO autour des potentialités touristiques des itinéraires. Preuve du succès du concept d'itinéraire culturel s'il en est, l'UNESCO et la Commission européenne lancent un projet pour développer les Routes culturelles du développement durable qui démarrera en 2017. Il s'agit de s'appuyer sur le prestige des sites du patrimoine mondial pour attirer les touristes et promouvoir des institutions culturelles comme des musées et des festivals, le long d'itinéraires européens.

Les itinéraires Culturels du Conseil de l'Europe, qu'ils soient constitués de Chemins de pèlerinage, de chemins historiques, de la mise en réseau de patrimoines ayant connu une histoire commune, du parcours de personnages emblématiques, des grandes valeurs fondatrices de l'Europe, de la destinée de langues et d'idées ou de grands axes de circulation, d'échanges ou de migration, constituent autant de lieux de rencontre et de dialogue entre Européens de toutes sensibilités, de toutes religions et de toutes origines géographiques et culturelles. Ils sont le reflet d'identités culturelles et spirituelles multiples et doivent donc rester des espaces de dialogue interculturel et interreligieux et permettre aux patrimoines d'être ouverts à tous dans un esprit de dialogue, de tolérance, de respect d'autrui, de liberté et de solidarité. Il s'agit ici essentiellement de la société civile qui ouvre simplement des portes à la compréhension et au dialogue, en ouvrant aussi de larges coopérations sur de grands chemins transfrontaliers.

Pour conclure: les projets du Conseil de l'Europe cherchent à ce que les rencontres du patrimoine soient interactives et déterminées par les hommes. Ils offrent une chance réelle aux minorités culturelles d'établir un lien entre leur patrimoine et la communauté au sens large. Enfin, ils donnent des orientations pour restaurer des relations harmonieuses entre le peuplement humain et l'environnement et relier les pratiques et coutumes locales passées et présentes.

Selon Lao Tseu, "même le voyage le plus long commence par un seul pas". Les itinéraires culturels du Conseil de l'Europe ont bien entendu entrepris plus qu'un petit pas. Ils œuvrent avec efficacité pour définir – intellectuellement et culturellement – leur initiative, pour trouver des partenaires et organiser des activités, trouver des ressources et développer un tourisme de qualité.



Liste des itinéraires culturels du Conseil de l'Europe

- Les Chemins de Saint Jacques de Compostelle (1987)
- La Hanse (1991)
- Itinéraire Heinrich Schickhardt (1992)
- Les Routes des Vikings (1993)
- La Via Francigena (1994)
- Les itinéraires Vauban et Wenzel (1995)
- Les itinéraires de l'héritage al-andalusí (1997)
- Les voies européennes de Mozart (2002)
- La Route des Phéniciens (2003)
- La Route du Fer dans les Pyrénées (2004)
- L'itinéraire européen du Patrimoine Juif (2004)
- L'itinéraire Saint Martin de Tours (2005)
- Les Sites clunisiens en Europe (2005)
- Les Routes de l'olivier (2005)
- La Via Regia (2005)
- Transromanica (2007) (Fig. 14)
- Iter Vitis, les Chemins de la vigne (2009)
- La Route des abbayes cisterciennes (2010)
- La Route européenne des cimetières (2010)
- Chemins de l'art rupestre préhistorique (2010)
- L'itinéraire européen des villes thermales historiques (2010)
- L'itinéraire des Chemins de Saint Olav (2010)
- Les sites casadéens (2012)
- La Route européenne de la céramique (2012)
- La Route européenne de la Culture mégalithique (2013)
- Sur les pas des Huguenots et de Vaudois (2013)
- Atrium, sur l'architecture des régimes totalitaires du 20^e siècle (2014)
- Le Réseau Art Nouveau Network (2014)
- Via Habsburg (2014)
- Route des Empereurs romains et du vin du Danube (2015)
- L'itinéraire européen de l'empereur Charles V (2015)
- Destination Napoléon (2015)
- Sur les traces de Robert Louis Stevenson (2015)



Fig. 14 Transromanica, la Cathédrale de Halberstadt.

Fig. 15 Panneau des itinéraires culturels.





Bibliographie

Résolutions CM/Res(2010)52 et CM/Res(2010)53 instituant un Accord partiel élargi sur les Itinéraires Culturels; [www.RésolutionCM/Res\(2010\)53](http://www.RésolutionCM/Res(2010)53).

Résolution CM/Res(2010)52 sur les règles de l'octroi de la mention "Itinéraire culturel du Conseil de l'Europe"; [www.RésolutionCM/Res\(2010\)52](http://www.RésolutionCM/Res(2010)52).

Résolution CM/Res(2013)66 confirmant l'établissement de l'Accord partiel élargi sur les itinéraires culturels(APE); [www.RésolutionCM\(2013\)66](http://www.RésolutionCM(2013)66).

Résolution CM/Res(2013)67 révisant les règles d'octroi de la mention "Itinéraire culturel du Conseil de l'Europe"; [www.RésolutionCM/Res\(2013\)67](http://www.RésolutionCM/Res(2013)67).

Gestion des itinéraires culturels: de la théorie à la pratique; Vademecum des itinéraires culturels du Conseil de l'Europe. Les Éditions du Conseil de l'Europe. Strasbourg, 2007.

Itinerarios Culturales Europeos. Conseil de l'Europe 2007, Centro Editor PDA 2007, Barcelona. ATLAS en 6 volumes et 15 DVD.



Massimo Pistacchi

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

Il patrimonio discografico della canzone napoletana: nuove prospettive di valorizzazione

È difficile e controverso dare definizioni univoche all'espressione **canzone napoletana**, peculiare forma artistica musicale i cui inizi si fanno risalire ai primi anni del XIX secolo.

Alcuni rimandi alla canzone napoletana sono ascrivibili ad elementi costitutivi precedenti, presenti già nel XV secolo, allorché si iniziarono a comporre farse, frottole e ballate, e ancora alla fine del Cinquecento, quando la "villanella alla napoletana" conquistò l'Europa.

La canzone napoletana trovò poi nel Seicento un'ulteriore ascendenza nella tarantella (si pensi alla celebre *Michelemmà* attribuita al poeta, musicista ed artista Salvator Rosa) e successivamente, nel '700, nell'opera buffa napoletana, che influenzò non solo il canto ma anche la teatralità delle esecuzioni. Basti rievocare, come esempio, *Lo guarracino*, composta da autori anonimi intorno al 1768 e divenuta una delle più celebri tarantelle con molte rielaborazioni nel secolo seguente.

Intorno ai primi dell'Ottocento si situano dunque i primi esiti ufficiali della canzone napoletana e con essi le sue prime cifre stilistiche, dove è tuttavia ancor oggi difficile, come si è detto, dare riferimenti ufficiali sulla data d'inizio. Per alcuni fu il 1839 con *Te voglio bene assaje* per altri il 1880 con *Funiculi funicolà*.

In quegli anni a Napoli nascevano case editrici e negozi specializzati per la diffusione di prodotti musicali (strumenti, spartiti ecc.) ad opera di figure ed imprese, quali Guglielmo Cottrau, Bernardo Girard, Francesco Azzolino o come la Calcografia Calì, i Fratelli Fabbricatore, i Fratelli Clausetti che nel-

l'insieme contribuirono all'affermarsi della canzone e a recuperare, elaborare, aggiornare e pubblicizzare un gran numero di brani tradizionali.

Vanno evidenziati, inoltre, i modi efficacissimi di propagazione della canzone napoletana attraverso l'organizzazione di feste tradizionali (vedi la Piedigrotta) e l'attività di un gran numero di interpreti, quali i cosiddetti "posteggiatori", musicisti vagabondi che suonavano le canzoni al chiuso o davanti alle stazioni della posta o lungo le vie della città, talvolta vendendo le "copielle", fogli contenenti testi e spartiti dei brani parzialmente modificati.

Carro allegorico della Fonotipia
Napoli, Piedigrotta.





A tali elementi si aggiunse – come vedremo – il contributo della fiorente attività delle case di produzione fonodiscografiche, a partire dai primi del Novecento. In questo senso non è casuale la presenza di un importante giacimento discografico di documenti di musica napoletana presso l'Istituto Centrale per i beni sonori ed audiovisivi, il più grande archivio sonoro ed audiovisivo pubblico del nostro Paese.

Va detto – per inciso – che l'Istituto è legato particolarmente a Napoli non solo per il citato patrimonio, ma anche perché deve la sua prima idea costitutiva come Discoteca di Stato, nel 1924, ad un interprete e compositore napoletano, Rodolfo De Angelis e sempre da Napoli proviene il primo nucleo fondante, la Collezione degli strumenti di riproduzione del suono, acquistata, nel 1933, dai Fratelli Loreto.

Proprio la ricchezza e la varietà delle fonti documentarie, dischi, *macchine parlanti* unitamente ai beni librari e archivistici – che esamineremo successivamente – ci riconduce alla storia della canzone napoletana ed a quello che può essere riconosciuto – fuori da generiche letture – il suo segno caratteristico: la sua estrema complessità.

Annotava il M° De Simone:

“la canzone napoletana è un fenomeno estremamente complesso di cui è difficile definire i diversi livelli (colto, medio colto, semi colto, popolare, popolareggiante) ed isolarne le componenti per studiarne le interazioni, le simbiosi, le parodie, le ascese, le discese...”.

Fermo restando il livello della bellezza, della godibilità e dell'emozione che oggi come ieri ci affascina e ci conquista nell'ascoltare le melodie e i testi delle canzoni, in fase di studio e di analisi proprio la complessità del fenomeno ha dato origine a discussioni di quale fosse la *vera* canzone napoletana, quali i suoi inizi, i suoi tratti distintivi, quale la conclusione, quale il suo effettivo repertorio, quali i veri esponenti, quali gli imitatori ecc.

Ma è utile evidenziare fin d'ora che, quale che sia l'ottica di partenza, ogni definizione di canzone napoletana ha accettato il suo essere fenomeno composito, espressione artistica *nuova* (musica e testi), per un *nuovo* contesto della città, frutto di profondi mutamenti sociali, produttivi, economici e culturali. La canzone napoletana, tra Ottocento e Novecento, fu dunque la peculiare forma musicale di un mondo che cambiava, di una società rurale che si *inurbava*, a partire dagli inizi dell'800 e via via per tutta la Belle Epoque; una forma musicale innovativa,



Rodolfo De Angelis (Napoli, 27 febbraio 1893 – Milano, 3 aprile 1965).



fatta in gran parte *da e per* un pubblico borghese ma con ampie ramificazioni popolari che definirono nell'insieme una produzione artistico-musicale multiforme e di grande rilievo.

Attraverso la Canzone furono narrati sentimenti, vicende amoro-rose, storie, sullo sfondo di una Napoli capitale del Regno prima, e grande polo urbano postunitario poi, in evoluzione sotto la spinta, tra l'altro, di un profondo riassetto urbanistico e sociale, (pensiamo non a caso all'inaugurazione della Funicolare) con un diverso rapporto con l'entroterra ed una modificata dislocazione delle attività economiche nel suo stesso tessuto, compresi i molteplici luoghi dedicati allo spettacolo (piazze, caffè, teatri, cinema, stabilimenti balneari, ecc.) dove trovava linfa artistica e insieme diffusione la nascente *industria dello spettacolo* napoletano, nella quale operava – come ricordato – anche l'imprenditoria discografica.

Tali imprese con le loro produzioni rappresentarono, fin dagli inizi del secolo, uno degli indici concreti della costante crescita del fenomeno della canzone napoletana a livello nazionale, europeo ed anche oltre oceano.

Non è secondario evidenziare che Napoli non solo fu tra le prime città ad avere una casa fonodiscografica fin da 1908/9 (la Società Fonografica Napoletana poi Phonotype Record), la cui produzione fu subito considerevole, sia per cilindri che per dischi, ma di fatto fu anche territorio prescelto dalle grandi *major* del tempo come la tedesca Beka, la Favorite Record, la Gramophone/Victor (è del 14 aprile del 1896 un'incisione di *Funiculi Funiculà* da parte di Ferruccio Giannini!) o la Columbia, con produzioni rivolte ad un pubblico europeo e americano, fortemente legato alle comunità degli emigranti.

Sono indicativi i risultati dell'analisi di alcuni cataloghi storici tra il 1900-1917. Essi mostrano come il *genere* della canzone napoletana comparve fin dagli esordi della produzione fonodiscografica (e cioè a pochi anni dall'invenzione stessa di Edison del 1877) per affermarsi velocemente da sezione indistinta, molto spesso accomunata a quella della canzone di varietà o di altri generi dialettali e popolari, a vero e proprio campo autonomo e definito.

Lo studio dei cataloghi storici evidenzia infatti non solo la crescita costante del repertorio discografico della canzone napoletana ma anche una sua progressiva individuazione in termini di interpreti e autori fino a raggiungere uno spazio indipendente a partire dagli anni Dieci del secolo, come è facilmente constatabile nel catalogo Phonodisc Mondial nel 1911,



in quello Pathé del 1913 e nel catalogo Columbia del 1917. Ad eccezione della milanese Fonotipia, caso che meriterebbe un capitolo a parte, i cataloghi indicano una crescente affermazione della canzone napoletana che partendo da una percentuale media del 6% della produzione discografica dall'anno 1900 almeno fino al 1911, giunse fino al 10% circa negli anni attraversati dal primo conflitto mondiale.

Ma tale crescita si caratterizzò successivamente al periodo di esordio, alle soglie degli anni Dieci, composto da una produzione di incisioni centrate sul genere musicale partenopeo in modo indistinto.

Nel 1900, all'interno del catalogo Anglo-Italian Commerce Company, la canzone napoletana era ancora un settore marginale. Collocato verso la fine dell'opuscolo, dopo la lirica ma prima della musica per banda, comprendeva 51 titoli dei quali non era riportato né l'autore né l'interprete.

Tra le canzoni napoletane erano presenti titoli di recente composizione, canzoni, cioè, degli anni Novanta, insieme a vecchi successi quali *Santa Lucia* (1848) e *Funiculi funiculà* (1880).

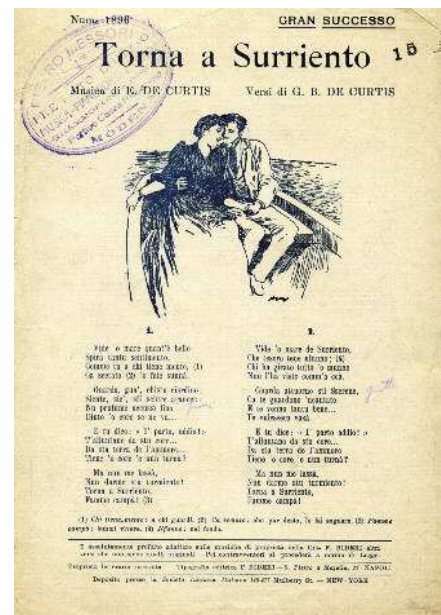
Già all'inizio del secolo la canzone napoletana, nel neonato mondo della riproduzione del suono, era settore comunque rilevante pur non godendo di particolare considerazione sia artistica che di mercato.

Ancora nel 1908-12 la produzione di cilindri Edison per il mercato italiano, così come emerge dal repertorio dei *Cilindri Edison Amberol - Serie italiana* (1908-1912), presentava una produzione molto limitata dal punto di vista quantitativo e circoscritta essenzialmente al 1909, anno nel quale vennero incisi 15 cilindri di canzoni e romanze provenienti dal repertorio della canzone napoletana.

Tra i titoli in catalogo figuravano gli autori più rappresentativi del genere, da Gambardella a Di Chiara, da Cannio a Di Capua, da Falvo a De Curtis e Capolongo¹.

Successivamente, per un breve periodo di transizione di tre-quattro anni, l'elemento comunicativo si spostò dal *genere* napoletano all'*interprete*, in special modo sul cantante, che assurse quindi al ruolo di indiscusso protagonista della produzione.

La consultazione di alcuni cataloghi discografici storici italiani rileva infatti che nel 1911 il catalogo *Phonodisc Mondial* di Milano, pur riproducendo la disposizione tipografica dei precedenti, introduceva un'importante novità riportando, per tutti i brani, sia gli autori che gli interpreti. Inoltre i brani di varietà e le scene comiche venivano distinti dalle 'Canzoni napoletane'



Copiella di 'Torna a Surriento'.

¹ Sono almeno 14 i titoli di canzoni napoletane composte da Giuseppe Capolongo (1877-1928) che ritroviamo nei cataloghi oggetto di questo studio. Tra le più note risultano senz'altro *Compagnò*, *Nuttata* e *sentimento*, *'O core* e *Catarina*, *Sturnellata napoletana*, *Suono* e *fantasia*, *Uocchie 'arragunate*.



che usufruirono così di un proprio settore e di accompagnamento orchestrale!

Molto presente era la produzione contemporanea e gli autori più noti². Gli interpreti, tra i quali spiccavano Florez, Paganini, Mimì Maggio e Diego Giannini, si occupano però esclusivamente di questo repertorio.

Il 1913 fu l'anno di un profondo mutamento: la produzione Pathé per il mercato italiano, ad esempio, collocò le 'Canzonette napoletane' in una posizione di riguardo rispetto agli altri generi musicali. I brani di 'Canzonette napoletane' furono infatti per la prima volta, organizzati per interprete.

All'interno del catalogo Pathé dello stesso anno la rappresentanza della canzone napoletana nell'insieme della produzione fonodiscografica attuava un considerevole salto di qualità sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo dove il ruolo dell'interprete divenne primario.

Un'ampia parte della produzione, che sfiorò le cento incisioni, fu totalmente organizzata in maniera alfabetica, secondo il nome dell'interprete.

A tale corposo blocco si aggiunse un secondo gruppo di incisioni, minore come quantità, organizzato secondo il titolo.

Tutti i cantanti ingaggiati per l'esecuzione del repertorio napoletano furono personalità di spicco, nomi quali Diego Giannini, Nina de Charny e Jole Baroni ai quali si aggiungono importanti interpreti del Varietà quali Rodolfo De Angelis, Bernardo Cantalamessa e Olimpia d'Avigny ed Ettore Petrolini.

Dal catalogo Pathé non risultava ancora quella 'contaminazione' tra gli interpreti che diverrà fenomeno assolutamente abituale già negli anni del primo conflitto mondiale, una sorta di *mobilità* degli interpreti, che vide cantanti lirici volgere sempre più la loro attenzione al repertorio della canzone partenopea. Sempre nel catalogo Pathé i cantanti erano classificati rigidamente secondo i generi da loro praticati e così gli esecutori delle 'Canzonette napoletane' che, nell'elenco posto alla fine dell'introduzione del catalogo, venivano definiti 'canzonettisti'.

Se il catalogo Pathé del 1913 sembrava segnare il confine tra due tendenze, aprendo la strada ad una consuetudine che accomunerà tutte le grandi marche europee ed internazionali, a partire dalla metà degli anni Dieci, la milanese Società Italiana di **Fonotipia**, confermando il ruolo di *apripista* nel mondo della fonoriproduzione, inserì nel 1911 un grande interprete della lirica, il tenore napoletano Fernando De Lucia (1860-1925), che incise un corposo repertorio di canzoni napoletane³.

² Tra i titoli più significativi troviamo: *Torna a Surriento* del 1902, *Comme facette mammeta e Palomma 'e notte* del 1906, *Tarantelluccia, Serenata a Surriento* e *Manella mia* del 1907, *L'arte d' 'o sole* e *A fussetella* del 1908 e, infine, *'A luntanza d' 'o surdato*, di Enrico Cannio, che ripropone il tema della malinconia del soldato che pensa all'innamorata, un *topos* che lui stesso riutilizzerà, di lì a pochi anni, nella celeberrima *'O surdato 'nnammurato*, composta nel 1915 in collaborazione con Aniello Califano.



Per la verità questo esperimento era stato avviato da De Lucia già due anni prima presso la Gramophone, azienda con la quale il tenore lavorava in esclusiva fin dal 1902.

Nel maggio del 1909, sempre all'interno del listino Gramophone, il grande cantante incise *'O sole mio* (Di Capua), *Carmela* (De Curtis), *Non mi guardate* (Gambardella), *'A Surrentina* (De Curtis) e *Luna Lù* (Ricciardi)⁴.

La Società Italiana di Fonotipia inserì, dunque, De Lucia nell'ambito della canzone napoletana e di varietà, settore che era caratterizzato dall'essere monopolio di pochi personaggi importanti del settore quali Bernardo Cantalamessa, Nicola Maldacea e Leopoldo Fregoli⁵ mentre i titoli delle canzoni propriamente napoletane si restringevano ad un numero limitato e di consolidato successo.

Nel cuore del primo conflitto mondiale la produzione fonodiscografica, e in particolare quella della canzone napoletana, non ebbe rallentamenti ed il listino di incisioni offerto, ad esempio, dal catalogo *La Voce del Padrone* del 1916 ne era un'evidente riprova.

Il catalogo era estremamente nutrito: il settore 'Canzoni, Stornelli, Canzonette napoletane, ecc.', oltre ad essere il terzo per volume di produzione, comprendeva ben 191 dischi interpretati da oltre 50 cantanti.

Seguendo una strada già tracciata dal catalogo Pathé di tre anni prima, la centralità dell'interprete divenne un fatto consolidato: il catalogo apriva con la sezione 'Celebrità' che poneva l'interprete, come appunto l'intestazione faceva chiaramente intendere, al centro dell'interesse.

Il genere *canzone napoletana* venne così *nobilitato* e consolidato, manifestandosi attraverso la pratica della *contaminazione* degli interpreti: ben sette tra i cantanti presenti nel settore 'Celebrità' inserirono tra le loro incisioni brani tratti dal repertorio partenopeo.

Tra questi figuravano grandi nomi della lirica quali i tenori Enrico Caruso e Fernando De Lucia o i baritoni Mattia Battistini e Titta Ruffo. Anche all'interno della teoria di cantanti che componevano la rosa di interpreti del settore era presente una discreta varietà di tipologie che va dai tradizionali 'posteggiatori', come i celeberrimi Figli di Ciro, fino alle voci tenorili di Oreste D'Ascoli e Gennaro Pasquariello, passando per importanti nomi del mondo del varietà, dello spettacolo e della canzone, quali Nina De Charny, Olimpia D'Avigny, Elvira Donnarumma, Armando Gill e Peppino Villani.

³ Di questa produzione è importante testimone il disco Fonotipia 92719-92720 contenente le canzoni *Palomma 'e notte* e *Luna lù* presente nel catalogo ICBSA (inv. 41588).

⁴ Anche se l'importanza della testimonianza del ruolo di De Lucia all'interno della Società italiana di Fonotipia rimane comunque indiscutibile, è giusto però ricordare che la stessa società, già nel 1907, affida a Ferruccio Corradetti e a Giuseppe Anselmi l'esecuzione di tre capolavori del repertorio partenopeo: *'O sole mio* (dischi Fonotipia 62260 xPh 2540 e 62284 xPh 2825), *Maria Mari* (disco Fonotipia 62261 xPh 2544) e *Scètate* (disco Fonotipia 62285 xPh 2826). Anche se in maniera sempre piuttosto contenuta, questa attenzione proseguirà con le incisioni del triennio 1908-1910. Sul ruolo di Corradetti cfr. M. Lopez, *Società Italiana di Fonotipia. Il fondo discografico storico dell'ICBSA*, in 'Accademie e Biblioteche d'Italia', 2016 pp.175-206, cfr. pp.185-186: «L'eccellente baritono Ferruccio Corradetti, cantante dalla lunghissima carriera discografica (incide fino al 1922) ed uno dei pionieri della voce registrata, è quindi probabilmente il primo grande nome che si dedica con una certa continuità a questo repertorio: già nel 1901 interpreta, per la Gramophone, cinque capolavori del repertorio partenopeo: *'O sole mio* (Di Capua), *Santa Lucia*, *Maria Mari* (Di Capua), *Occhi di fata* (Denza), *'E spingole francesi*».

⁵ Dei 108 brani incisi tra gli anni 1906-1910 che potremmo far rientrare in maniera un po' generica nel settore della musica napoletana e di Varietà, quasi la metà (46) sono interpretati da Berardo Cantalamessa. Gli altri interpreti coinvolti, oltre ai citati Nicola Maldacea e Leopoldo Fregoli, sono Ferruccio Corradetti, che incide nel 1906 e nel 1907, Elisa Petti (*Occhi turchini*, 1906), Giovanni Zenatello (*Vieni*, 1907), Giuseppe Anselmi, Amelia Karola, Pasquale Amato e Giuseppe Bellantoni. Interessante è il fenomeno del coinvolgimento della banda della Regia Marina Italiana che esegue, oltre a titoli famosi, diversi adattamenti di brani noti o *poutpourri* dal sapore esotico e popolare (*O sole mio*, *Funiculi funiculà*, *Poutpourri neapolitanischer Melodien*).



A conferma del successo oramai ottenuto dal repertorio partenopeo nel mondo della fonoriproduzione, il catalogo *Columbia* del 1917 rappresentò una particolarità sia per la destinazione d'uso che per il contenuto della produzione: le 290 'Canzonette napoletane' furono interamente elencate sotto il nome dell'interprete, al quale venne aggiunto anche il nome dell'autore del brano musicale

Abbiamo esaminato solo alcuni esempi a testimonianza di come ed in quale misura la produzione fonodiscografica accompagnò la crescita della canzone napoletana rappresentandone, in fondo, un indice di crescita, quasi un naturale derivato e in continua espansione, che portava il fenomeno ben oltre la sfera territoriale di Napoli.

Esaurita la spinta propulsiva della Belle Epoque, anche nel periodo tra le due guerre (anni 1918/1940) la canzone si sviluppò costantemente, forte dei grandi momenti di diffusione e produzione quali la citata Piedigrotta, con la relativa editoria nonché con la seconda generazione di autori (Bovio, Mario, Murolo padre) e di interpreti, tra i quali i posteggiatori continuarono a svolgere il ruolo di diffusori del repertorio di canzoni diremmo *borghese* verso gli strati più popolari.

Nel passaggio epocale tra gli anni '50 e '60 la canzone napoletana venne integrata con la musica leggera (forse salvandosi per i testi utilizzati e per il repertorio proletario della malavita e della sceneggiata).

La scena, più che da una produzione originale, allora sempre più olografica, venne dominata dalla reinterpretazione *in stile napoletano* e dalla fusione con altri ritmi: si pensi a Renato Carosone, che mescolava melodie con strumentazioni proprie del jazz contribuendo così ancor di più all'esportazione in America della canzone napoletana. Altri contributi furono quelli di Aurelio Fierro, vincitore di cinque Festival di Napoli, che ottenne molto successo con *'A pizza e Guaglione*.

Tra i rappresentanti della canzone melodica, vanno ricordati interpreti di grande rilievo artistico quali Sergio Bruni, Mario Abbate, Mario Merola, Maria Paris, Mario Trevi, Franco Ricci, Giacomo Rondinella, Nunzio Gallo, che arricchirono il repertorio napoletano della seconda metà del '900, portando al successo brani come *Malafemmena*, *Indifferentemente*, *Vierno*, *Luna Rossa*, e re incidendo brani del cosiddetto repertorio classico della prima metà del '900.

Oggi, nell'era digitale, la canzone napoletana è attiva e viva anche se spesso caratterizzata da discusse, e discutibili, pro-



paggini artistiche e non di rado modellata sui canoni musicali di maggior consumo.

Ma di contro, come per gli inizi, essa si conferma specchio, *narrazione*, della difficile contemporaneità della città e della sua società.

Parlare di canzone napoletana significa dunque riferirsi ad un fenomeno complesso e per di più *in movimento*, non musealizzato, solo schematicamente ascrivibile ad una scansione temporale o alla suddivisione della produzione per sottogeneri quali, ad esempio, canzoni liriche (repertorio classico), umoristiche (teatro di varietà), drammatiche (le cosiddette canzoni di giacca).

È indubbio che attività di ricerca, di scavo, di organizzazione e di valorizzazione sono possibili oggi attraverso i vasti patrimoni cioè all'interno di quell'importante serie di raccolte archivistiche, bibliotecarie discografiche diffuse in maniera disomogenea su tutto il territorio nazionale.

Accanto a istituzioni pubbliche, che comprendono istituti del MiBACT (ad esempio le Biblioteche Nazionale e Universitaria di Napoli) e del MIUR (basti pensare alle raccolte possedute dal Conservatorio di San Pietro a Majella) esiste una galassia di associazioni, enti e privati collezionisti che, in modo spesso sommerso, compongono nel loro insieme una massa critica di assoluto rilievo.

Tra i più significativi giacimenti storici (quelli per intenderci che vanno dalla seconda metà dell'800 fino al 1940/50) vanno citati in particolare la **Biblioteca Lucchesi Palli** - sezione della Nazionale di Napoli - dedicata alle arti dello spettacolo, che fu per un trentennio diretta da Salvatore Di Giacomo e che conserva un ricco fondo di testi e spartiti di canzoni napoletane pubblicati tra il 1850 e il 1960.

I titoli censiti di tale collezione consentono di percorrere un itinerario storico, musicale ed editoriale, dalle pubblicazioni ottocentesche di Cottrau e Girardo, nell'ambito della festa della Piedigrotta, che divennero la ribalta ufficiale della canzone napoletana, i prodotti dell'editoria musicale quali i fascicoli con le nuove composizioni o fogli volanti usati dalle fasce popolari fino ai socialmente più alti album da salotto.

Erano realizzazioni, giova ricordarlo, dalla veste editoriale spesso ricca e ricercata nella grafica (le illustrazioni erano affidate ad artisti di fama come Scoppetta e Migliaro) e nei testi, opera di firme illustri come Di Giacomo, Serao, Russo.

Tutta la storia della canzone napoletana, e dei suoi grandi



autori – da Di Giacomo a Di Capua, Russo, Bovio (solo per citare alcuni nomi) – passa attraverso queste pagine.

Di tale materiale è stata attuata un'opera di digitalizzazione integrale che ha riguardato complessivamente più di 2500 documenti tra spartiti, testi, fascicoli delle "Piedigrotte" e miscellanee.

Nell'ambito del settore bibliotecario va citato anche il **Legato Imbriani** della Biblioteca Universitaria di Napoli riferito a pubblicazioni editoriali, libretti e fogli popolari.

Tale materiale fu il frutto di indagini, concentrate sulla ricerca di brevi novelle popolari, testimonianze stampate di racconti spesso tramandati per tradizione orale, canzoni patriottiche pre e post unitarie, canzoni popolari, alcune con spartiti, canti garibaldini con tutte le varianti delle strofe inserite di volta in volta, vite di santi e operette di argomento religioso, contrasti amorosi, tutti di area meridionalistica.

Infine va aggiunto il patrimonio dell'**Istituto Centrale per i beni sonori ed audiovisivi**, la più grande collezione pubblica di settore, con oltre 450.000 supporti, per centinaia di migliaia di brani, con almeno 200.000 dischi a 78 giri in cui sono comprese le pubblicazioni discografiche storiche della canzone napoletana che assommano a circa 10.000 brani suddivisi in cilindri, dischi a 78 giri, a 33 giri, 45 giri e CD.

Patrimoni sono presenti, in modo episodico, anche in altre biblioteche ma i casi citati rappresentano in modo emblematico la parte più importante del posseduto sulla canzone napoletana.

Attualmente non esiste un vero collegamento tematico organico tra tali patrimoni, capace di ruotare intorno ad una proposta culturale sulla canzone napoletana condivisa dai soggetti diversi. La discussione, più volte sollecitata, è centrata sempre intorno alle possibili modalità di riproposizione e di fruizione da parte del pubblico di trascrizioni in digitale secondo modalità aggiornate ed amichevoli.

In questo senso, bisogna constatare che le esigenze espresse dai fruitori sono profondamente mutate; in termini concettuali, superati i confini dell'accesso e dell'informazione relativi al patrimonio - aspetti ormai dati per scontati - oggi l'esigenza è di favorire la *navigazione* nei contenuti.

In altri termini, non è sufficiente garantire l'accesso e la fruizione al patrimonio con strumenti rivolti a fasce di utenza più o meno esperte, sia pur con l'applicazione di rigorosi criteri di catalogazione, di soggettazione, di spoglio ecc..



È invece necessario riproporre – fermi restando i criteri di scientificità – i patrimoni documentari, in termini tematici, semantici, con percorsi ed itinerari culturali guidati ed orientati, che ne rendano possibile la fruizione sfruttando la pluralità di canali distributivi dell'informazione (dal pc, al tablet o via phone).

La necessità di studiare nuovi approcci di valorizzazione assume particolare evidenza proprio nel caso dei giacimenti culturali della canzone napoletana, rivolti non solo ad esperti ma ad un più ampio bacino di pubblico, presente a livello territoriale (con la variegata composizione del pubblico napoletano) ma anche a livello nazionale ed estero.

È evidente che affrontare in forme aggiornate iniziative di valorizzazione sulla canzone napoletana implichi non solo un'allargata collaborazione tra soggetti detentori di patrimoni, pubblici e privati, ma anche la partecipazione di esperti nel rispetto di tutte le interpretazioni, verso una condivisione di criteri ed obiettivi, di programmi e professionalità e, non da ultimo, per la parte pubblica, di oneri finanziari, poiché strumenti di valorizzazione, come ad esempio un portale, devono essere permanenti nel tempo, aggiornati ed aggiornabili, capaci di ricevere ed elaborare quanto viene realizzato in termini di prodotti editoriali e musicali, di attività didattiche e formative, di gestione integrata di patrimoni.

Last but not least, ferma restando la complessità del fenomeno, affrontare un progetto di valorizzazione relativo alla canzone napoletana significa definire strumenti con caratteristiche e criteri interpretativi adeguati e quindi riferiti al fatto che tale fenomeno è difficilmente arginabile o limitabile, riunendo in sé, come abbiamo visto, fattori culturali e sociali, e quindi artistici e storici (pensiamo alla pre-canzone napoletana dal '600 all'800) frutto di relazioni geografiche, economiche e direi antropologiche.

Ma soprattutto non è solo passato e /o patrimonio, ma è attività artistica in atto sia pur con traiettorie diverse.

I suoi retaggi storici, classici, le varie tappe della sua narrazione, forse inconsapevolmente, rivivono e si sviluppano nel presente, non solo nelle iniziative di ricostruzione, nelle collezioni, nei corsi sulle tecniche, in ambito musicale, letterario, interpretativo, negli studi storici ma anche, volenti o nolenti, nelle sue attuali reinterpretazioni di più o meno alta qualità.

Così, dentro o fuori dai canoni, la canzone napoletana è, esiste, non sopravvive, non è solo patrimonio di illustri memorie e come tale non deve essere musealizzata.



Certamente registra un *cambio scena*, un mutamento di palcoscenico che, come il mondo, è profondamente mutato.

È necessario includere queste realtà presenti, intercettarne gli snodi artistici e a nostra volta agire su di esse promuovendo la diffusione e la promozione di iniziative e di strumenti didattico-formativi per le nuove elaborazioni.

Dobbiamo dunque chiederci *come e dove* concentrare la nostra attenzione e i nostri obiettivi.

Soprattutto come utilizzare il digitale in favore della realtà della canzone napoletana in senso attivo, produttivo e non solo elencativo di prodotti; insomma con quali indirizzi, obiettivi, criteri, strumenti e azioni affrontare la questione.

Il digitale è uno strumento e non un fine; è tecnologia capace di far interagire una pluralità di elementi e di ambiti: sonoro, video, immagini, foto, documentari, dirette ed eventi.

Se l'obiettivo è evitare stereotipi nazional-popolari, esso deve comprendere anche la rinuncia all'esposizione di patrimoni senza connessioni con il presente.

Penso sia utile porsi delle indicazioni di fondo: mettere a fattor comune competenze, conoscenze, pratiche, studi dei testi e degli stilemi (ad es. da un punto di vista tecnico e letterario) e farne oggetto di studio e di didattica, per connetterli alla realtà d'oggi, "circuitando" in rete materiali documentari in chiave attiva, comprendendo gli aggiornamenti e la registrazione di eventi, fino alla creazione di attività artistiche in rete.

Per capirci, non pensare tanto ad un *portale*, chiuso in sé, ma piuttosto ad una *piattaforma* con forti caratteristiche didattico formative, interagenti ed interattive, in grado di erogare documentazioni e notizie, patrimoni storico-documentari, itinerari ragionati e guidati, interventi di esperti e *testimonial* capaci di intersezioni con l'arte, la letteratura e di illustrare le tecniche applicate ai testi.

Infine prevedere la registrazione di tutte quelle iniziative artistiche che *da attività*, appunto, *divengano patrimonio* e quindi concerti, interviste, lezioni, campagne di rilevazione di memoria storica dedicate non solo agli interpreti ma anche alle professioni (tecnici di studio, musicisti, produttori ecc.).

Solo così non si interromperà la *narrazione* della canzone napoletana portando nell'oggi la memoria di ieri.

Nel 2009, in occasione del convegno internazionale dell'IFLA, cioè di quell'organismo che raccoglie le biblioteche e le asso-



ciazioni bibliotecarie di tutto il mondo di fronte al problema di provvedere ad un dono per gli oltre 5000 convegnisti che rappresentasse l'Italia, l'Istituto decise di realizzare un'antologia della canzone napoletana (di tipo storico) tratta dal nostro patrimonio.

Le 10.000 copie andarono a ruba ed ancor oggi ci vengono richieste copie.

L'IFLA ha dimostrato che la canzone napoletana è già sentita come un patrimonio internazionale, vero esempio di *cultural heritage* (ne ha le caratteristiche), è *già* patrimonio dell'umanità; il suo pubblico non è solo italiano o napoletano ma in termini numerici è molto più numeroso fuori dai nostri confini come dimostrano peraltro le collezioni di istituzioni prestigiose quali la Library of Congress, la British library o la Bibliothèque Nationale de France.

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
DIREZIONE GENERALE PER I BENI LIBRARI, GLI ISTITUTI CULTURALI E IL DIRITTO D'AUTORE
ISTITUTO CENTRALE PER I BENI SONORI ED AUDIOVISIVI



La Canzone Napoletana
le voci degli anni '30

World Library and Information Congress: 75th IFLA
General Conference and Assembly
"Libraries create futures: Building on cultural heritage"
23-27 August 2009, Milan, Italy



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Cultura come fattore di sviluppo

Gibellina Nuova. Museo *en plein air* Piero Pierotti
o utopia del bello?



Piero Pierotti

*Piero Pierotti,
componente Comitato
Scientifico CUEBC*

Gibellina Nuova. Museo *en plein air* o utopia del bello?

Ludovico Corrao fu assassinato il 7 agosto 2011, all'età di 84 anni, nella sede della Fondazione Orestyadi di cui era presidente e dove aveva il suo appartamento privato. Lo uccise un bengalese ventunenne, Mohammed Saiful Islam, suo convivente. Era diventato sindaco di Gibellina, per la prima volta, nel 1985, quando aveva 57 anni. Entro questo periodo possiamo inscrivere la storia della costruzione di Gibellina Nuova. Ebbe un peso politico di rilievo, non solo nell'ambito della ricostruzione dopo il terremoto del 1968. Aveva iniziato l'attività politica nelle ACLI e nella Democrazia Cristiana. Nel 1955 fu eletto deputato all'Assemblea regionale siciliana nella lista della DC, collegio di Trapani.

Nel 1958 seguì Silvio Milazzo nella scissione del gruppo cattolico e divenne assessore regionale ai Lavori pubblici. Fu uno dei teorici del "milazzismo", ossia del distacco dalla DC di un gruppo di dissidenti che costituirono maggioranza con il PCI e il MSI. Nel 1959 fu rieletto, stavolta nell'Unione Siciliana Cristiano Sociale. Divenne nuovamente assessore al fianco di Milazzo nei due successivi governi, prima ai Lavori pubblici e poi all'Industria e commercio. Terminata l'era del milazzismo, si avvicinò alla sinistra.

Nel 1963 fu eletto deputato alla Camera, come indipendente nella lista nel PCI. Dal 1968 fu senatore nella V e VI Legislatura e aderì al gruppo degli Indipendenti di sinistra, fino al 1976.

Divenuto sindaco di *Gibellina*, gestì in prima persona la nascita di Gibellina Nuova. Nel 1981 dette vita alle Orestyadi, che avevano il compito di animare con attività teatrali estive la vita culturale del nuovo insediamento. Tornò senatore nel 1994 e nel 1996, eletto col PDS, fino al 2001. Dal 1995 al 2000 fu di nuovo sindaco di Gibellina, poi l'Ulivo lo emarginò. Mantenne la presidenza della Fondazione Orestyadi fino alla morte.

I giudizi espressi sulla persona di Ludovico Corrao sono assai diversi, di contenuti e soprattutto di tono: si va da quelli più tolleranti, per esempio di Vittorio Sgarbi¹, ad altri decisamente forti². Sulla qualità dell'esperimento di Gibellina Nuova i pareri sono invece pressoché unanimi, in senso negativo. A consuntivo, lo stesso Corrao sentiva la necessità di mettersi sulla difensiva, ricordando le motivazioni che lo avevano portato a promuovere quell'esperienza.

Abbiamo in proposito un documento particolarissimo, quasi un testamento spirituale rilasciato in punto di morte. È la prefazione per un libro di Salvatore D'Agostino, scritta pochi

¹<https://www.youtube.com/watch?v=E9qY7c7FyTM>

²<http://www.francescomerlo.it/2011/08/14/corrao-e-saiful-lutopia-di-gibellina-un-disastro-spettrale/>



Fig. 1 Renato Guttuso, *Studio per la notte di Gibellina*, 1970. Olio su tela, Archivio Museo Civico di Gibellina.

giorni prima di morire e pubblicata in realtà due anni dopo, nell'agosto 2013³.

“Il primo problema che si pose, innanzi a chi era corresponsabile della rinascita di questa città, fu quello di restituire la forza della speranza a gente che fuggiva per ogni parte del mondo temendo di non più tornare. Il Governo offriva le navi per andare in Australia o in Venezuela. Si negava ogni possibile ricostruzione. Il Genio Civile aveva affidato alle ruspe il compito di distruggere tutto quel che il terremoto aveva lasciato in piedi”. Così introduceva appunto Ludovico Corrao.

Questa era stata la scelta. Nei pochi filmati che abbiamo si vede l'abbattimento di edifici, lo sgombero di macerie, non per mettere in sicurezza o cercare superstiti ma semplicemente per demolire. Fu perfino emanato un DPR per ratificare la decisione: niente più doveva essere ricostruito com'era e dov'era. La distruzione totale di Gibellina non era conseguenza del terremoto: fu una risoluzione politica.

“Serviva una ricostruzione – ne deduce Corrao – che facesse ricongiungere i fili della storia di un piccolo centro di contadini, servi della gleba, ai grandi centri culturali che nel passato s'erano insediati in quel territorio e avevano lasciato traccia del loro passaggio. E che cosa, se non l'arte, la cultura, la musica e la poesia potevano tessere le trame della rinascita? Non dimentichiamo che era il 1968, l'epoca delle grandi utopie... Da qui, l'appello degli artisti e degli uomini di cultura italiani guidati da Leonardo Sciascia, Carlo Levi, Cesare Zavattini, Renato Guttuso (Fig. 1), perché si ponesse rimedio alla tragedia del dopo terremoto: la tragedia delle baracche, dove per il

³<http://wilfingarchitettura.blogspot.it/2013/08/agosto-2011-ludovico-corrao-una-citta.html#.VzRRMYSLTPY>



freddo e per il caldo morivano decine e decine di persone. Non era bastato il lutto delle migliaia rimaste sotto le macerie. La morte continuava nelle baracche. Si levava forte l'appello per evitare il genocidio di quelle popolazioni. A dare speranza e forza a questa volontà tenace di restare sul territorio furono gli artisti. Essi risposero all'appello: non per realizzare un bel'arredo urbano, non per donare le proprie opere o venderle per costruire le case, ma per impegnarsi insieme agli uomini e alle donne di Gibellina a costruire le case della gente".

Il vecchio Corrao di quell'esperienza rammemorava solo la forza dell'utopia, nella quale insisteva a credere: il potere demiurgico dell'arte, che estendeva fino alla soluzione delle questioni economiche e sociali. "Il terremoto sanciva anche il fallimento di un'altra tragica esperienza: la riforma agraria siciliana, la rottura del feudo. Per molti secoli, Gibellina era stata un piccolo villaggio al servizio di un feudatario che disponeva di una torre e un palazzetto d'avvistamento sulle campagne. Alle tre di notte, i contadini dovevano svegliarsi e andare in campagna, giù nelle valli, a coltivare i terreni del feudatario. Tra il Settecento e i primi del Novecento, vi erano state continue rivolte per conquistare la terra. Le insurrezioni erano state domate con il sangue e la galera. Basti ricordare gli episodi dei Fasci Siciliani di Gibellina e Castelvetro: dal campanile della chiesa di Gibellina l'esercito sparava sulle donne e sui bambini in rivolta per abolire il dazio, la dogana e gli usi feudali. Dovevamo trarre alimento dalla storia per la resistenza e la riconquista del territorio e della casa, per la costruzione di un futuro migliore".

Tace tutto ciò che c'è stato in mezzo, di corretto e di scorretto, di lecito e d'illecito, durante la realizzazione. Ma sarebbe improprio parlare di "mafia" e attribuire tutto a questo: servirebbe solo a non capire o, anzi, a rimuovere. È vero: Matteo Messina Denaro, il più citato fra i superlatitanti, viene da Castelvetro, boss, figlio di boss secondo gli inquirenti, e in mezzo alla ricostruzione di questi paesi c'è cresciuto. Ma gli appalti truccati, i costi sovrastimati, la lievitazione degli stanziamenti, i piani urbanistici della ricostruzione ricondotti ai vantaggi di persone precise, i subappalti spinti allo spasimo, la cattiva qualità dei materiali, perfino i crolli in corso d'opera, sono storia d'Italia, non storie di mafia né tanto meno della sola Sicilia.

"I critici dimenticano poi che i Comuni, secondo le leggi di quegli anni, non avevano alcun potere né decisionale né finan-



ziario d'intervento diretto nella ricostruzione delle loro città. Era un organo appositamente costituito dal Governo nazionale, l'Ispettorato Generale delle Zone Terremotate, con sedi a Roma e a Palermo, che decideva sugli impianti urbanistici, sulle infrastrutture e sulle opere. L'Ispettorato sceglieva architetti e progettisti. Mi fu chiesto se volessi segnalare qualcuno. Un architetto. Un ingegnere. Un amico, insomma. Opposi un netto rifiuto e dissi: mettete in campo le forze che rappresentano la cultura di questo tempo. Gibellina fu l'unica città che seguì questo criterio. Ludovico Quaroni e gli altri riflettevano questo ircocervo di linguaggi e d'intelletti".

Letta in chiave etica questa interpretazione sembra avere una motivazione credibile ma, vista nell'effettività delle cose, cela una delle ragioni più profonde del fallimento progettuale di quell'esperienza. Corrao era un organizzatore, una sorta d'imprenditore politico. Esercitava la professione di avvocato. La sua notorietà era maturata quando aveva tutelato, nel 1966, gli interessi di Franca Viola, la prima ragazza italiana che rifiutò il matrimonio riparatore. Non aveva nessuna competenza specifica né in fatto di arte contemporanea né in tema di progettazione urbanistica e architettonica. Il rifiuto di fare scelte di persone era coerente con la sua formazione intellettuale ma nei fatti ebbe un esito rovinoso, perché mancò completamente il coordinamento culturale di un'impresa ambiziosa e gigantesca come quella di Gibellina Nuova. Riuscì soltanto il proposito peggiore: per rimediare al genocidio si dette spazio all'etnocidio.

Corrao godeva di un sostegno politico sicuramente esteso. Già sindaco di Alcamo, la sua città natale, era stato poi proposto come sindaco di Gibellina, presumibilmente proprio in funzione del genere di ricostruzione che si aveva l'intenzione di realizzare: una sorta di Città del Sole, una Freudenstadt, una Cosmopolis dell'Arte, destinata a conferire gloria durevole a tutti i Principi che occasionalmente si erano trovati a promuoverla. In un'occasione simile, tanto favorevole alla cultura artistica quanto rara, nessuno degli intellettuali proponenti prese però in mano il guinzaglio dell'ircocervo (lo ammette lo stesso Corrao) e forse non c'era l'intenzione o la volontà di farlo. Anche Renato Guttuso, il più politicizzato e salottiero degli artisti promotori, non andò molto oltre l'input iniziale dell'impresa. Già si sapeva che, per contare su un'adesione nutrita di maestri importanti, non si poteva vincolarli a una programmazione preventiva delle loro scelte né inquadrarli in un prodotto



Fig. 2 Ludovico Quaroni e collaboratori, Chiesa Madre, accesso principale (le foto originali sono di Lucia Del Punta e Piero Pierotti, aprile 2016).



culturale preconfezionato. Si sapeva anche – e questo lo avevano deciso le ruspe – che non si prospettava un lavoro di recupero, né funzionale né sociale né architettonico: l’invenzione era assolutamente libera, il nuovo insediamento, creato a venti chilometri dal precedente, era una pagina completamente bianca.

La Chiesa Madre

Il riferimento a Ludovico Quaroni è molto pertinente, a questo proposito. “Un grattacielo in Piazza Navona? Perché no, purché sia bello”. Vera o immaginata che fosse questa frase, che gli viene attribuita, essa si adattava bene al carattere della sua progettazione. Il nuovo era comunque una variante dell’esistente. La creatività dell’architetto era una sorta di codice etico, che non poteva subire limitazioni. Non era il solo a pensare così, ovviamente: aveva davanti a sé modelli allora considerati vincenti. “Le case si fanno per le persone”, usava ripetere. Ma il modello di vita che si proponeva per le persone qual era? Quello abituale o quello coniato per loro, al momento, dall’architetto?

Il progetto creato da Quaroni per la Chiesa Madre di Gibellina Nuova ci fa da guida per cercare di sciogliere questo nodo. Fu tra i primi edifici messi in programma e fra gli ultimi a concludersi (fu consacrata il 24 marzo 2010).⁴ Subì anche un crollo parziale in corso d’opera, nel 1997. Quaroni, che morì il 22 luglio 1987, non la vide mai completata.

L’edificio sorge in una parte elevata dell’insediamento, piuttosto defilata, in prossimità di uno slargo della viabilità destinato a parcheggio e contiguo a una piccola area a verde (Fig. 2). La planimetria si basa sul rapporto tra un quadrato di circa cin-

⁴ Progettisti: Ludovico Quaroni, Luisa Anversa Ferretti, Giangiacomo D’Ardia (collaboratore), Sergio Musmeci (progetto delle strutture). Progetto preliminare: 1972. Progetto definitivo: 1981. Progetto esecutivo: 1985. Avvio dei lavori (primo lotto): 17 settembre 1985. Fine dei lavori (primo lotto): 25 giugno 1987. Crollo parziale del tetto: 14 agosto 1994. Progetto di ricostruzione 2002: Giuseppe Buffa, Domenico Messina, Filippo Carcara. Inaugurazione: 28 marzo 2010. (<http://wilfingarchitettura.blogspot.it/2010/04/0018-citta-la-chiesa-di-ludovico.html#.VznoMfmLTPY>)



quanta metri di lato e un centro simbolico costituito da una cupola gigantesca a profilo interamente liscio (la “cupola abside”, come la definisce Quaroni). L’intero impianto vive dei “dolorosi incastri” fra volumi e materiali diversi, che compongono “un luogo introverso e autoriflessivo”. Dall’esterno è “visualizzato fortemente il contrasto tra la cupola e il resto dell’edificio” (Fig. 3), mediante l’impiego di cordoli di cemento a facciavista tamponati con bozze di pietra locale color ocra.⁵ Il recinto è alto, massiccio, e le aperture d’accesso che lo interrompono sono sottili, quasi a escludere più che a richiamare. La campana è collocata su un telaio di metallo, montato sopra uno di questi inviti, che dovrebbe essere quello principale. In realtà si accede all’interno della chiesa da un angolo seminascosto, dopo avere percorso un tratto assai articolato all’interno del recinto: segno del carattere fortemente riservato del progettista piuttosto che dei costumi domenicali della gente siciliana.

La tipologia della “chiesa madre” cui Quaroni avrebbe potuto fare riferimento aveva un senso completamente diverso: radicata nell’insediamento compatto di cui era un terminale visivo, accessibile di solito tramite una lunga scalinata che ne esaltava la prospettiva monumentale, vistosa, maestosa, generalmente barocca nei suoi arredi esterni. Il modello si ripete una quantità notevole di volte, quasi in gara paese per paese, perché i significati devono essere omologhi e confrontabili. Anche la Chiesa Madre di Ghibellina era organizzata in maniera simile. Non aveva la tradizionale monumentalità ma concludeva, ai margini della “strada grande”, ossia della mulattiera di corso Umberto I, il percorso visivo del passeggio, delle persone sedute fuori delle abitazioni occupate a osservare e parlare di tutto e, la domenica, del rito dello “struscio”, in linea con lo slargo del municipio che precedeva il sagrato.

La scalinata delle chiese siciliane aveva una funzione sociale, oltre che visiva. Mostrava chi andava a messa e chi andava a messa vi si mostrava, abbigliato nella maniera che conveniva alla persona e al suo rango, con la famiglia, con le ragazze da marito. Era uno strumento di esibizione e al medesimo tempo di controllo sul privato, anche quello più riservato. “Santuzza, in chiesa non vai?” “Non vo”: sono battute prese dalla “Cavalleria Rusticana” di Pietro Mascagni, l’opera lirica tratta dalla novella omonima di Giovanni Verga. Il “peccato” consumato con Turiddu si materializzava nel non andare a messa



Fig. 3 Ludovico Quaroni e collaboratori, Chiesa Madre, accesso secondario e cupola.

⁵ <https://www.flickr.com/photos/charlesbegniamino/2636346336>



e doveva comparire, diventare pubblico, per dare diritto al matrimonio riparatore.

La gradinata compare anche nella Chiesa Madre di Quaroni ma è interna al recinto, introversa, girata intorno alla sfera-abside come la cavea di un teatro, non visibile da fuori. Rimanda a un'idea di culto più riservata, personale, intimamente spirituale, da vivere anche collettivamente ma in un luogo deputato e comunque distaccato dall'ostentazione pubblica (Fig. 4). Il senso che Quaroni le attribuisce – a questa e all'insieme – probabilmente ci appare più accettabile, sul piano etico e devozionale, rispetto a quello della chiesa demolita. Aggiungo che, a mio parere, questo complesso è fra i migliori progettati da lui. Si lascia percorrere con mutamenti continui di prospettiva che lo animano di sorprese e lo rendono "architettura" nel senso zeviano del termine. Entra nella sensibilità, perché la sfera è il contenitore per eccellenza: è l'archetipo della madre, del nido, del cibo, della sicurezza personale. Svolge cioè per intero il ruolo che è stato assegnato all'edificio. Sicuramente è il più interessante dei fabbricati costruiti a Gibellina Nuova, tuttavia, se lo vediamo nel suo contesto insediativo, è anche il più isolato, il meno legato al resto dell'insediamento, quasi repulsivo dentro il suo recinto fortezza. Un assoluto dell'arte, una contraddizione, la negazione della partecipazione.

Qui sta appunto il nodo. A quale modello sociale, a quale cultura dell'abitare intendeva fare riferimento il progetto di Quaroni? E alla cultura di chi?

Fig. 4 Ludovico Quaroni e collaboratori, Chiesa Madre, gradinata interna e cupola.



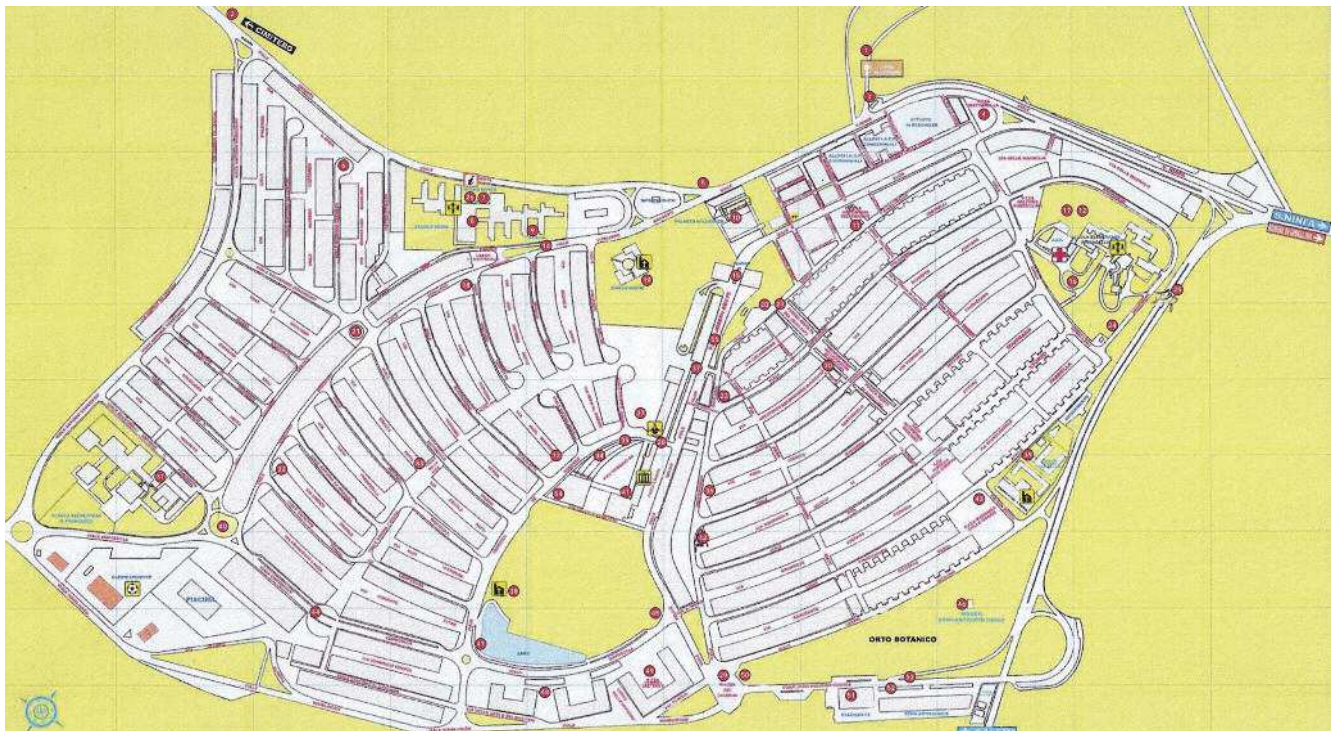


La cultura dell'abitare

Sarebbe molto interessante rispondere ma non si può. La risposta non c'è perché non esisteva la domanda. Nessuno in quel frangente si poneva un interrogativo simile, né in termini generali né nello specifico. Non si faceva ecostoria, non si studiava la cultura dell'abitare. In un ambito come quello siciliano, per quanto ricchissimo di modelli insediativi, variegati e consolidati nel tempo, niente faceva dottrina. Si può eventualmente cercare di capire per quali motivi o per quali circostanze la questione non comparve sul tavolo delle attività progettuali. Il fatto è che solo da poco, ma a distanza di un trentennio, si comincia a trattarne, a livello di memoria dei residenti (Fig. 5).

“Un tappeto di auto strette le une alle altre, anziani che arrivano in macchina con i figli, ragazzi che si affrettano a mettere la catena al motorino. Durante la settimana il viale su cui si affaccia la Chiesa Madre di Gibellina Nuova è una strada deserta e silenziosa. Ma la domenica mattina si trasforma in un enorme parcheggio. “La chiesa è troppo lontana, raggiungerla a piedi sarebbe impossibile”, spiega Ciccio Ienna, ex ferroviere

Fig. 5 Mappa di Gibellina Nuova (stato attuale).





di 71 anni. Progettata negli anni '70, si trova nella parte più alta del paese. Da qui, con la sua cupola bianca sferica, domina la città, ma la scelta di mettere la chiesa ai margini del paese e non nella piazza principale, come invece era a Gibellina vecchia, ha cambiato in profondità le abitudini degli abitanti. Così giovani e vecchi si trovano uniti nel disagio verso questa chiesa, raggiungibile solo in auto invece che con la più classica passeggiata della domenica. Una chiesa che per di più è anche moderna. E con una forma talmente bizzarra da essere subito diventata per tutti "la chiesa palla".

"A chiamarla così sono soprattutto gli anziani – racconta Nino Plaia, ragioniere di 44 anni – ma non lo fanno per screditarla. Gibellina era un paesino di agricoltori e per loro capire questa città non è stato facile". "Eravamo abituati a cose semplici", spiega Antonietta Verde, 78 anni, che ricorda bene il paesino raso al suolo dal sisma.

Nel paese vecchio la domenica si andava a messa a piedi. La chiesa era nel centro della città, facilmente raggiungibile. I più anziani ricordano bene come la tradizionale messa domenicale fosse occasione per incontrarsi e passeggiare insieme lungo il corso principale della vecchia città. "Le distanze non erano enormi come qui e per quelle vie si respirava il calore umano", dice Antonietta Verde. "La domenica la strada maestra (il corso principale) era talmente piena di gente che le donne per non farsi vedere percorrevano una strada secondaria – racconta Ciccio Ienna ammiccando alla figlia Enza – ma adesso in chiesa ci vado in macchina".

"Raggiungere la chiesa Madre è un problema soprattutto per i più anziani – sostiene Maria Verde, bibliotecaria di 62 anni – non tutti hanno la patente e i più fortunati chiedono a amici e parenti di accompagnarli". E c'è anche chi alla messa domenicale ha già rinunciato. "Mia moglie – spiega Ienna – ci andava tutte le mattine ma adesso ha dei problemi alla gamba e non può arrivare fin lassù. Io quando posso l'accompagno ma avere la chiesa a due passi da casa sarebbe stata un'altra cosa"⁶.

La cultura dell'abitare è un valore che non si avverte finché si possiede: si riconosce quando si perde. Si riconosce ancora di più quando nasce la necessità di ricostituirlo.

Nel 1964 era uscito in Italia il libro di Lloyd Rodwin sulle *new town* inglesi⁷. Il primo governo laburista del dopoguerra aveva messo in cantiere questo progetto, che aveva lo scopo di assicurare una residenza decorosa ai lavoratori e contemporaneamente alleggerire la pressione demografica su Londra.

⁶<http://ifg.uniurb.it/static/lavori-fine-corso-2014/ferrara/villette-a-schiera-e-strade-larghe-20-metri-gibellina-nuova-e-stata-costruita-come-una-citta-inglese-ma-e-in-sicilia/index.html>

⁷ Lloyd Rodwin, *Le città nuove inglesi*, Padova, Marsilio, 1964.



Rodwin – americano, MIT – descrive con precisione lo sviluppo della sua realizzazione e annota una discrasia. Alcuni dei nuovi insediamenti avevano avuto una progettazione integrale, altri invece prevedevano uno sviluppo contiguo ad aree già moderatamente urbanizzate. Ebbene, la scelta dei nuovi residenti era sconcertante: in questo secondo caso, dopo qualche anno di ambientamento, se potevano si trasferivano dalle case nuove in quelle di più vecchia data, mentre nei centri creati totalmente ex novo era forte la tendenza a tornare nella capitale. Nel giro di due decenni o anche meno il programma fu considerato ufficialmente chiuso.

In parallelo, sul continente, si sviluppava l'esperienza delle *villes nouvelles* francesi (cinque intorno a Parigi). Il metodo era diverso: si creavano aggregazioni di comuni (almeno una diecina) e vi si costruiva un capoluogo artificiale con una serie di nuclei abitativi a questo raggruppati. Si poneva molta attenzione ai sistemi di comunicazione. Esempio è il caso di Marne-la-Vallée: prima si progetta la RER (Réseau Express Régional: la rete regionale veloce) e poi la distribuzione delle residenze lungo questo asse. Nel modello francese la progettazione dell'edificato è meno impegnativa, anche perché si punta a risolvere le esigenze elementari dell'abitare, ma appunto per questo poco vincolante.

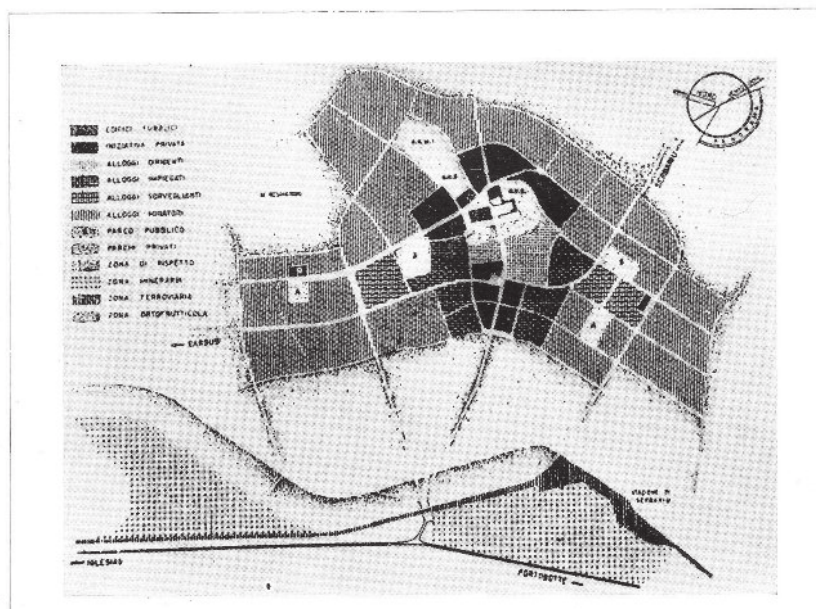
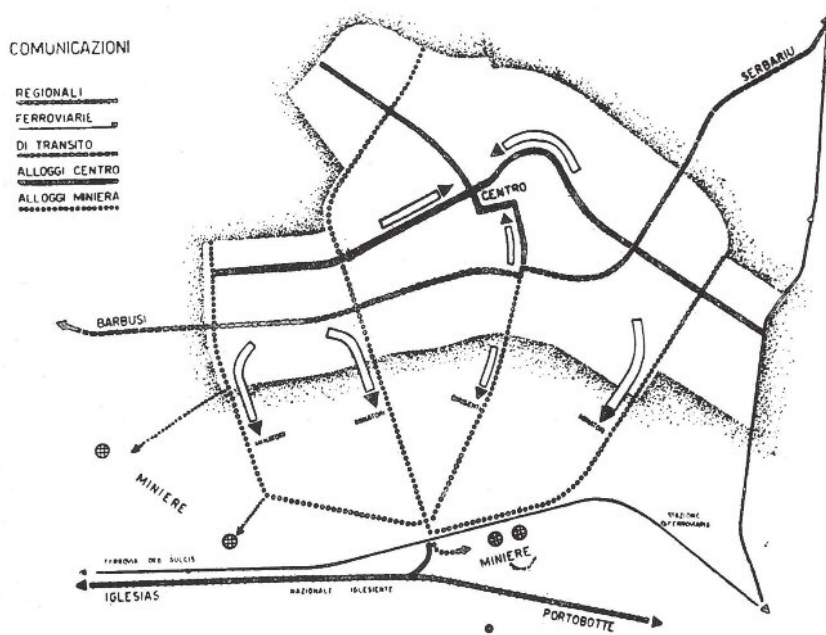
Qualche problema di rigetto nasce ugualmente. Nel 1987 esce un noiosissimo film di Éric Rohmer, *L'ami de mon amie*, finanziato dal governo francese e interamente ambientato a Cergy-Pontoise: appartamenti minimi, mobili di batteria, spazi esterni frequentabili ma non enormi. I protagonisti (giovani) insistono nel ripetere che in questa città non si può fare a meno di incontrarsi più di una volta ogni giorno, come a dire che la socializzazione è agevolata.

Il film di Rohmer, molto parlato come di consueto, sembra quasi un manuale d'istruzioni per l'uso. Ma può essere una lezione, o una ragione di riflessione: la modestia dell'urbanista consente al residente di impossessarsi dei suoi nuovi spazi con maggiore facilità. Il programma delle *villes nouvelles* ha effettivamente consentito di spostare nella banlieue buona parte della richiesta di nuove abitazioni, anche se non ha potuto impedire la più problematica delle conseguenze: trasferirvi altresì il disagio.

Queste due esperienze sono state richiamate spesso, come precedenti possibili per la progettazione di Gibellina Nuova. Ebbene, a mio parere, non vi è nessuna relazione specifica. Il



Fig. 6 Ignazio Guidi e Cesare Della Valle, progetto per Carbonia (1937-38).



progetto nasce piuttosto nella tradizione urbanistica delle città nuove italiane e richiama caso mai episodi progettuali come Carbonia, un insediamento affetto in origine da una falsa e inutile grandiosità, legata nello specifico all'importanza d'immagine che s'intendeva dare alla "città del carbone"⁸ (Fig. 6). Lo schema planimetrico è praticamente il medesimo, quello a farfalla, con le residenze che si articolano su due lati dei grandi vuoti della parte centrale. Anche qui abbiamo una residenza monotematica, destinata a una medesima categoria di produttori (minatori in un caso, agricoltori nell'altro), e spazi lastricati immensi, inservibili ai residenti, predisposti nell'attesa di affollamenti eccezionali ma comunque occasionali.

Il caso di Gibellina, se si vuole, è ancora più pesante rispetto a Carbonia, perché la struttura del nuovo insediamento siciliano

⁸ Ignazio Guidi e Cesare Della Valle, poi Eugenio Montuori, 1937-38.



Fig. 7 Pietro Consagra, *Porta del Cimitero*.

è inventata ma la popolazione no. A fronte delle famiglie di minatori provenienti da varie parti d'Italia, che avrebbero dovuto comunque costituire *ex novo* una qualche forma di prossimità, sta invece un nucleo omogeneo di agricoltori legati alla loro terra, compatto socialmente, che il nuovo progetto disperde e dissemina mettendo in crisi i vecchi rapporti di vicinato, di consuetudini domestiche e collettive. Basta un dato di base per verificare: si passa da una superficie coperta di 1,87 ettari del vecchio insediamento a 15 ettari di quello nuovo e da una densità di 3200 abitanti per ettaro a 350.⁹

Il progetto arrivò dal ministero, come previsto. Per quel progetto si fanno i nomi di Giuseppe e Alberto Samonà, Vittorio Gregotti, dello stesso Quaroni, ma poi anche (1982) di Oswald Mathias Ungers con Franco Purini e Laura Thermes, fino a Pierluigi Nicolini (1991).¹⁰ Tuttavia lo scultore Pietro Consagra, mazarino, sembra proporsi come *genius loci* del nuovo insediamento *in fieri*. Sua è la "Porta del Belice", l'enorme margherita di acciaio, alta 26 metri, posta a cavallo della Provinciale, ma interviene anche con una serie di sculture collocate in luoghi strategici, tra cui "La città di Tebe" (scenografia per la rappresentazione di una tragedia, poi stabilizzata in piazza del Municipio), la "Porta dell'orto botanico", la "Porta del cimitero" (Fig. 7). Inoltre Consagra si fa architetto: progetta il "Meeting" (edificio mai usato: oggi ospita solo un bar) e il Teatro (non finito), entrambi posti a chiusura della vasta piazza Joseph Beuys e sigle, entrambi, delle velleità con cui fu implementato lo sviluppo di Gibellina Nuova.

Senza coordinamento, ma in numero notevolissimo, arrivarono le opere degli artisti, sia quelle da esporre all'aperto sia quelle museabili: il Museo Civico, da solo, ne possiede circa 1800, in parte esposte in parte magazzino, alle quali si devono aggiungere le raccolte – alquanto casuali ma anch'esse interessanti – del Museo delle Trame Mediterranee, gestito dalla Fondazione Orestadi. I nomi che ricorrono sono assolu-

⁹ Sia pure con un calo demografico, da 6410 abitanti a 4298 (dati desunti dalla tesi di laurea di Antonio Selvaggio, citata in <http://ifg.uniurb.it/static/lavori-fine-corso-2014/ferrara/2014/04/15/la-parola-allesperta/index.html>)

¹⁰ <http://www.tizianosalamone.it/gibellina.html>



Fig. 8 Fausto Melotti, *Sequenze*.



tamente di prestigio, come quelli di Scialoja, Paladino, Arnaldo Pomodoro, Andrea Cascella, Franchina, Mirko, Uncini, Staccioli, Schifano, Beuys, Xenakis, Kokkos, Isgrò, Colla, Cucchi, Briggs, Accardi, Noetti, Ciussi, Rotella, per ricordare solo quelli più citati ¹¹. (Figg. 8-9)

Poi ci fu Alberto Burri. Rispose anch'egli alla chiamata, dalla quale era difficile esimersi, ma ebbe una sorta di rigetto. "Con questi non ci faccio nulla", fu sentito dire quando fu sul posto. Dal suo rifiuto – transitorio – nacque la più monumentale opera di *land art* realizzata in Europa.



Fig. 9 Cosimo Barna, *Mediterraneo*, particolare.

Il Cretto di Burri

Sergio Porta è professore di Urban Design e direttore dell'UDSU (Urban Design Studies Unit) presso l'Università Strathclyde di Glasgow. Così racconta la sua esperienza nel Cretto (marzo 2015):

"Pensavo di argomentare, in questo post, la conclusione cui il titolo allude¹², cioè il legame tra il Cretto di Burri e la fine dell'umano, ma francamente non so da dove cominciare. Sono disorientato di fronte all'enormità del compito, che richiederebbe un corso interdisciplinare di cultura del moderno, linguaggio della comunicazione, storia dell'architettura, psicologia ambientale e chissà cos'altro.

Rinuncio. E ricomincio dallo stupore mio personale, dal completo annichilimento in cui sprofondai quando visitai l'opera del Maestro Burri in Sicilia, nel pieno di un rovente pomeriggio di sei anni fa. Mi aggiravo basito tra – come definirle? – le trincee di cemento, calcinate da ormai quarantasei estati Siciliane. Il sole colpiva gli occhi a martellate, riflesso da ogni parte dall'incredibile deserto lunare in cui stavamo immobili, fulminati da un calore irrealmente. Non c'era riparo possibile, non un angolo, non una fuga. Potevi sentire la pelle arrossarsi secondo dopo secondo, il sudore inondare la schiena e scendere fino a inzuppare le scarpe. Ricordo esattamente le parole che cominciarono a girare come un mantra maledetto, dopo lunghi minuti di stupefazione, nella mia mente intorpidita e spenta: "Ma come si fa? Ma come si fa?".

Arrivai a non capire più se si trattava di sudore o di lacrime: di fronte a me c'era la fine dell'umano, la sua rappresentazione

¹¹ Si veda questo elenco (sommaro): http://pti.regione.sicilia.it/portal/page/portal/PIR_PORTALE/PIR_LaStrutturaRegionale/PIR_AssBeniCulturali/PIR_Decretiassessoriali/DA%2020_2015%20-%20LIM%20Corrao%20Allegato%202.pdf

¹² http://www.glistatigenerali.com/architettura-urbanistica_paesaggio/il-cretto-di-burri-canne-e-la-fine-dellumano/



Fig. 10 Franco Purini e Laura Thermes, Sistema delle piazze.

plastica diretta attraverso la cifra che più le si addice: la violenza. In quella violenza io annegavo, e con me l'umanità intera, non ho alcun ritegno a dirlo, in quel pomeriggio siciliano. Mio figlio Tommi mi raggiunse a un certo punto insieme alla piccola Ada, zampettando in salita in una delle trincee (oh la vita, come i fili di capperi tra le crepe di questo cemento, come le prime ginestre nella roccia di lava). Erano persi nel labirinto: troppo bassi di statura, non riuscivano a vedere oltre il bordo e stavano cominciando ad avere paura. Quando mi videro corsero verso di me. Li abbracciai entrambi e tentai di nascondere la tempesta che mi attraversava".

Il Cretto è l'immagine, il manifesto teorico di ciò che s'intese fare a Gibellina. Trattarne le rovine con le stesse modalità riservate di solito ai depositi di scorie nucleari fu un'operazione raggelante. Tutto fu seppellito sotto otto ettari di cemento bianco interamente depersonalizzato¹³. La memoria della vita quotidiana, della cultura dell'abitare doveva essere cancellata, il destino delle persone diventava una pagina altrettanto bianca sulla quale solo i professionisti del costruire avevano il diritto di scrivere. Quanto al nuovo, si dette spazio a un'arte contemporanea che attraversava un momento contraddittorio e incoerente, di confusione dei linguaggi, talora perfino di afasia elevata a ricerca del comunicare: "non penso dunque sono". Così tendeva a essere, per esempio, il decostruttivismo eletto a sistema da Purini e Thermes (Fig. 10): il rifiuto del linguaggio come struttura. Da qui le architetture soprammobile, le case manifesto abitabili per un terzo del volume, i percorsi pedonali a misura di maratona, le grandi piazze senza destinazioni d'uso, oppure le evocazioni prive di senso materiale, come la falsa mulattiera che collega gli spazi ludici alla Chiesa Madre e intende richiamare la memoria di corso Umberto I

¹³ Il Cretto di Alberto Burri fu completato nella ricorrenza del centenario della sua nascita e inaugurato il 17 ottobre 2015, trent'anni dopo che era stato cominciato.



nella vecchia Gibellina, senza averne né l'aspetto né la capacità d'invito né il ruolo partecipativo.

“Il risultato – commenta Sergio Porta – è sotto i nostri occhi ancora oggi: Gibellina Nuova è una città fantasma, dove le folie metafisiche tanto evocative nel mondo dell'arte si dimostrano altrettanto irriducibili a quello della vita, sancendo l'abissale separazione di questo da quello. Un fenomeno prettamente novecentesco nel quale affogò per un secolo, e tuttora annaspa, l'architettura moderna. Una “creative industry” che noi oggi, come le mosche nella bottiglia, assumiamo senza riflessione né coscienza, come se fosse “naturale”, insieme alla definizione dei territori del potere accademico e del mercato artistico, dei loro linguaggi e dei loro riti, impegnati a dare di gomito per conquistare il nostro posto al banchetto (sempre più stanco, sempre più povero). Dentro lì tutto ha senso compiuto; ma lì dentro termina il suo senso.

Fuori, fuori dalle accademie, dalle gallerie e dalle riviste, a partire dai primi anni Settanta Gibellina Nuova fu costruita attraverso una serie di magistrali piani urbanistici e progetti artistici d'autore. Lavorarono a Gibellina Nuova nomi del calibro di Gregotti, Quaroni, Ungers, Nicolini, Anversa, D'Ardia, Samonà, Purini, Thermes, Venezia, Collovà, Consagra, Paladino, Accardi, Mendini, Pomodoro e molti altri. E Burri, appunto. La vergogna coprirà il loro nome per sempre, per essere stati corresponsabili in prima persona di un simile delitto, per essersi fatti strumento – come minimo – di una tale distorsione narrativa, mentre Danilo Dolci scriveva sui muri diroccati di Gibellina “LA BUROCRAZIA UCCIDE PIÙ DEL TERREMOTO”. La storia non si fa con i se e con i ma, ma sono del tutto sicuro che se un decimo di quella somma, un centesimo, un millesimo, fosse stato messo a disposizione dei contadini perché ricostruissero i loro paesi con le mani, loro lo avrebbero fatto, sistemando le proprie case, riutilizzando i propri materiali, riavviando la propria economia, soffrendo quello che c'era da soffrire, educando a ciò i loro figli, e morendone orgogliosi. Ci avrebbero forse messo due o tre generazioni, ma lo avrebbero fatto, perché lo hanno sempre fatto, gli uomini, dovunque, comunque, in ogni occasione, in ogni tempo, di fronte a ogni circostanza, esercitando il diritto umano fondamentale, individuale e inalienabile, a costruire la propria casa, un diritto che appartiene alla stessa classe del diritto alla libertà, alla salute, all'istruzione e al lavoro. Che ne fu allora di questo diritto, a Gibellina? Che ne è stato al-



Fig. 11 Esempio di edilizia seriale.

l'Aquila? E che ne è in ogni altro posto, nel quotidiano delle nostre città?". (Fig. 11)

Autoprogetto

Sarebbe mai stato possibile, nella pratica e non solo in auspicio, lasciare che fossero gli stessi abitanti del Belice – di Gibellina, di Castelvetro, di Salaparuta, di Menfi, di Montevago, di Partanna, di Poggioreale, di Salemi, di Santa Margherita, di Santa Ninfa – a gestire in prima persona e in autoprogetto la ricostruzione? Ebbene, abbiamo la risposta certa: sì, sarebbe stato possibile.

Il 6 maggio 2016 ricorrevano i quarant'anni del terremoto del Friuli. Danni enormi, circa mille morti (tre volte quelli del Belice). Quando arrivarono le ruspe per completare l'opera di demolizione, gli abitanti di Venzone si opposero, le cacciarono via. Venzone, col suo duomo monumentale quasi interamente distrutto, è diventato esempio di ricostruzione filologica del "dov'era com'era" (Fig. 12). Anche a Gemona, sia pure con qualche piccolo *vulnus*, la situazione fu gestita alla stessa maniera. Un governo che rinunciò al protagonismo per delegare alla Regione Friuli Venezia Giulia l'intera materia, un commissario non autoritario e sensibile come Giuseppe Zamberletti assecondarono l'opera di ricostruzione condotta nel rispetto non solo dell'edificato storico ma anche

Fig. 12 Venzone (Friuli), Duomo ripristinato, interno.





Fig. 13 Scalinata che congiunge piazza Joseph Beuys alla Chiesa Madre.



della storia delle persone e dei gruppi sociali esistenti. Il ripristino dei vecchi abitati cominciò subito, sotto il controllo dei sindaci, con la presenza costante di Zamberletti, in maniera organizzata ma sostanzialmente, appunto, in autoprogetto.¹⁴

Nel piccolo museo della Memoria che il comune di Gemona mantiene attivo in via Giuseppe Bini si può visionare il documentario RAI realizzato da un giovanissimo Bruno Vespa¹⁵, dove compare una sequenza subito divenuta emblematica: una signora anziana, sfollata, che portava da mangiare al gatto, rimasto ostinatamente nella vecchia casa. Il gatto, come si sa, è un formidabile esperto di domotica. I friulani seguirono forse i suoi consigli nel non rinunciare alle vecchie abitazioni, e le ripristinarono, con lo slogan “prima le fabbriche, poi le case, poi i monumenti”. Non solo ci riuscirono ma la ricostruzione creò effetti moltiplicatori, che trasformarono un’area non meno povera della valle del Belice in un modello di sviluppo. La ricostruzione del Friuli poteva fare da esempio per eventi simili ma non fu così. Non lo fu in Irpinia (1980), dove pure era commissario Zamberletti ma le persone di governo erano altre. Non lo fu per San Giuliano di Puglia, dove si evacuò il paese vecchio, praticamente indenne, senza alcuna necessità né rischio reale. Non lo è per L’Aquila. Né sono questi i soli casi in cui la ricostruzione eterodiretta ha confinato le popolazioni nei consueti container, ha incoraggiato la logica della questua senza fine, ha favorito la corruzione, ha disamorato i residenti rispetto alle case di origine, ha cancellato le vecchie consuetudini.

Stiamo vivendo praticamente in diretta le vicende del centro storico aquilano, desolato da sette anni di abbandono, quando

¹⁴ <http://messengeroveneto.gelocal.it/udine/cronaca/2016/05/04/news/zamberletti-durante-i-giorni-del-terremoto-ho-imparato-molto-1.13410452>

¹⁵ Non sono riuscito a trovarlo in rete.



ormai una buona parte dei vecchi residenti si è organizzato la vita altrove. E Nuova Gibellina che senso può avere, oggi, in un contesto del genere?

Fig. 14 Pietro Consagra, Teatro (incompiuto) e Meeting.

Didattica museale

Nuova Gibellina c'è. Non si può parlare di arte contemporanea né di architettura contemporanea in Italia a prescindere da questa esperienza. Non si può tuttavia neppure parlarne come di "museo *en plein air*" senza rivisitare le motivazioni di fondo in base alle quali esso fu concepito (Figg. 13-14).

Nuova Gibellina è il risultato di un feroce *experimentum in corpore vivo* con il quale ci si deve comunque confrontare. Da tale confronto può appunto nascere una nuova destinazione sociale ed economica dell'insediamento, oltre che l'organizzazione di una differente cultura dell'abitare.

Nuova Gibellina non è inabitabile per definizione. Non consente di recuperare la massima parte dei valori che andarono persi nel trasferimento coatto della popolazione ma, se si proponesse di farlo, a distanza di quasi mezzo secolo dall'evento sismico questo sarebbe un nuovo, inutile artificio.

La capacità di una popolazione di appropriarsi di un impianto urbanistico preordinato è tradizionale e proprio la Sicilia, nella sua lunga storia pluri-etnica, conosce una casistica senza limiti. La stessa Gibellina, del resto, che sicuramente non fu una fondazione araba come il toponimo potrebbe lasciare intendere¹⁶, aveva una pianta a schema approssimativamente ortogonale: forma comunissima, quando la finalità originaria di un inse-

¹⁶ Si fa riferimento all'arabo "gibil", cioè "collina", ma la pronuncia locale è "ibiddina". L'italianizzazione dei toponimi risale alla prima redazione delle tavolette al 25.000 curata dall'Istituto Geografico Militare (ultimi decenni dell'Ottocento). I rilevatori chiedevano ai residenti il nome delle località e poi trascrivevano ciò che riuscivano a capire. Abbiamo deformazioni clamorose che poi sono entrate nell'ufficialità amministrativa e quindi nell'uso corrente. Del resto, per effetto di una deformazione giornalistica iniziale, perfino il "Belice" è diventato "Bèlice". La topografia degli insediamenti arabi è comunque diversa da quella di "Gibellina".



diamento nuovo era quella di vendere o assegnare con equità gli spazi edificabili. Immancabilmente, sia pure a distanza di secoli, la regolarità geometrica gradualmente si perde e lo schema si adegua agli usi delle persone.

Nuova Gibellina fu progettata a dimensione di automobile. Ciò sconvolse le abitudini pedonali dei vecchi residenti ma in compenso si adegua meglio agli usi contemporanei. I vuoti urbani esagerati e perfino incomprensibili, benché al momento scoraggianti, sono in realtà meglio disciplinabili di eventuali ingombri inamovibili. Non è questa la vera difficoltà. La domanda più imbarazzante invece è: di questo enorme patrimonio culturale che possediamo, che cosa ne facciamo? Possiamo collegarlo con qualche forma solida di economia che infine motivi l'esistenza stessa dell'insediamento?

Si pensa al turismo, ovviamente, ma il turismo tradizionale – quello del “selfie” e della modalità “mordi e fuggi” – non regge. Qualche opera di grande richiamo ci può essere, come la chiesa di Quaroni ad esempio, o anche, per versi opposti, del Cretto di Burri, ma non basta per configurare nuove modalità di reddito. Forse però si può pensare a qualcosa di più stabile e, insieme, di meglio motivato.

Tra le utopie degli anni '70 ve ne fu una che può essere richiamata. Non fallì: piuttosto si sfilacciò in una serie di malfunzionamenti o di fraintendimenti sulle sue effettive potenzialità. Possono invece tornare a riproporsi, in questo vastissimo museo *en plein air* che comunque esiste, i canoni della “didattica museale”: non quelli banalizzati nel motto “portare gli studenti al museo” ma quelli autentici, enunciati dal non dimenticato Franco Russoli, quando era soprintendente della Pinacoteca di Brera, che a livello ministeriale avevano incontrato il supporto di un efficientissimo Pietro Romanelli. Questi in sintesi i temi essenziali:

- *In linea generale, ogni cosa od opera, ogni documento sulla natura, della storia, della scienza e dell'arte, consente ed esige le più diverse forme di approccio e di rapporto, di lettura e di interpretazione. Non si deve mai ridurre la funzione di una determinata raccolta esclusivamente all'educazione specialistica, ma è necessario proporre l'utilizzazione più aperta, in un tessuto di relazioni;*
- *il museo deve essere proposto come luogo in cui si trovano non tanto delle informazioni o dei “documenti originali” su un dato argomento, quanto delle inattese e rivelatrici scoperte sulla polivalenza dei significati e messaggi delle opere*



che esso conserva. Deve essere un luogo dove si va per alimentare i propri problemi di conoscenza, più che per subire alienanti e coercitive lezioni;

- *occorre spezzare l'immagine cristallizzata del museo, dimostrando che si può vivere, attraverso il più libero dialogo, con le cose della natura e con le testimonianze della storia, la vicenda quotidiana del nostro rapporto con la realtà. Per questo si chiamino a svolgere l'attività didattica, la lettura delle diverse collezioni, non soltanto gli esperti della materia, ma gli storici e i conoscitori di altre discipline. Una raccolta di opere d'arte, ad esempio, sia visitata, anche, con la guida di un sociologo, di uno psicologo, di uno storico, di un economista. Lo stesso valga per un museo di storia naturale, per una collezione antropologica, per una raccolta di documenti storici; in questo modo il museo si rivelerà agli occhi del pubblico terreno fertile di nuove curiosità intellettuali;*
- *per quanto riguarda i rapporti con la scuola, sussiste la necessità di offrire il museo alle scuole di ogni grado come strumento formativo e non puramente nozionale, mettendo ogni museo a disposizione delle scuole come un "laboratorio" aperto a ogni indirizzo di ricerca¹⁷.*

Non solo museo dunque ma forse (o soprattutto) laboratorio; possibile sede di stage, oltre che di visite occasionali; luogo di studio oltre che di contemplazioni aproblematiche; accordi convenzionali non solo con agenzie turistiche ma con Università o Accademie; non alberghi a quattro stelle ma ospitalità diffusa. Non esiste in Italia, a mia conoscenza, un sito che possieda un numero altrettanto consistente e altrettanto vivace di materiali diversi riferibili a poco più di un ventennio. Recuperare il contemporaneo, costruire il decostruito, dare senso al non senso, in simbiosi con la nuova popolazione di Gibellina: la sfida è interessante e questa può essere, a mio parere, una direzione da seguire.

¹⁷ *Il museo come esperienza sociale, atti del convegno di studio, Roma, 4-5-6 dicembre 1971.*

Vedi

http://r.search.yahoo.com/_ylt=A7x9UnclMEdXEHAAdzIHDvwx.;_ylu=X3oDMTByam1ucWFtBHNIYwNzcgRwb3MDNwRjb2xvA2lyMgR2dGkAw—/RV=2/RE=1464311973/RO=10/RU=http%3a%2f%2fwww.antoniothiery.it%2fDidattica%2520Museale%2520%2520breve.mht/RK=0/RS=HuQldyb4xNiaB1I824UUjeOajik-



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Sigmund Pollitzer, un artista inglese fra Positano e Venezia

Matilde Romito



Matilde Romito

Matilde Romito, già Dirigente
Provincia di Salerno e
componente Comitato
Scientifico CUEBC



Fig. 1 Victoria and Albert Museum,
Londra. Placca in vetro sabbato,
1933-'38.

* Questo studio è legato ad una mostra
in programma a Positano, nella sede
della Pinacoteca, dal 17 giugno al 3 luglio
2016, sotto l'egida del Comune di
Positano, esponendo le collezioni dei
positanesi Enzo Esposito e Giulio
Gargiulo.

Sigmund Pollitzer, un artista inglese fra Positano e Venezia *

Esiste una memoria del 1986 di Alberto Carrain, colto antiquario di Padova, che nel 1951 si era recato a Positano su invito di Irene Kowaliska. Alberto Carrain conosce gli artisti stranieri di Positano: "(Irene Kowaliska) frequentò assiduamente a Positano i pittori tedeschi: Kurt Craemer, i cui consigli influirono sulla sua evoluzione, il pittore Karli Sohn Rethel, il pittore Max Peiffer Watenphul, un romantico innovatore allievo di Paul Klee alla Bauhaus, il pittore inglese Sigmund Pollitzer che eseguì bellissimi disegni a punta di penna, il pittore americano Randy Morgan che ora vive a Praia a Mare ed esegue una interessante ricerca figurativa. Tutti pittori che definisco romantici, innamorati dell'Italia... Tutti artisti di cui si ignora quasi l'esistenza e che tanto meno possono contare su una monografia, escluso Watenphul di cui la città di Monaco di Baviera ha tenuto recentemente una ricca retrospettiva di oli e acquerelli".

La testimonianza di Carrain è interessante per la citazione di due rappresentanti dell'Art Workshop che nasce ufficialmente a Positano di lì a due anni: Sigmund Pollitzer e Randy Morgan.

Da Londra a Cipro a Positano

A Sigmund Pollitzer (Londra, 11 ottobre 1913-1982) è riconosciuta grande abilità in tutte le discipline artistiche, dalla pittura al disegno alla scultura alla fotografia. Eseguita, secondo il citato collezionista e conoscitore d'arte Carrain, "bellissimi disegni a punta di penna".

Londinese di nascita e di adozione, ha studiato alla School of Art di Londra, poi si è trasferito in Svizzera per specializzarsi nei suoi studi. Pittore, si è occupato di interior design e architettura, campi nei quali iniziò la sua carriera artistica, diventando, dopo breve tempo, il capo designer di una delle maggiori ditte europee nel settore vetrario. Nel Victoria and Albert Museum di Londra esiste una placca in vetro sabbato, larga cm 35,8 (n. C230-1991 del Museo), creata da Pollitzer e realizzata dalla Pilkington Glass, che rappresenta il profilo di una donna africana che tiene nella mano un ramo semplificato ad un filo con foglie (fig. 1). Il pezzo, datato 1933-'38, mostra caratteristiche della ripresa dell'art déco da parte di artisti e designer in Gran Bretagna, stile al quale diede un grosso contributo la passione per gli aspetti della "cultura nera", già in voga grazie al primitivismo.



Eseguì anche importanti decorazioni in vetro per esposizioni internazionali e per i transatlantici "Queen Mary" e "Mauretania", ma pure per edifici pubblici.

Durante il servizio militare ebbe occasione di sviluppare il suo talento per il disegno e da allora dedicò la sua attività con passione alle arti grafiche. Dopo la guerra si è dato dunque soprattutto alla grafica e ha esposto frequentemente a Londra, soprattutto nelle gallerie Hanover e Redfern.

Nel gennaio del 1948 egli si recò per la prima volta a Cipro, dove rimase per otto anni. "A quel periodo appartengono (sic) una serie di elaborate nature morte in bianco e nero, opere in terracotta e ceramica, e una grande decorazione murale in ceramica eseguita per i nuovi uffici di Lawrence Durrell¹, che a quell'epoca era il capo dell'Ufficio Propaganda inglese a Nicosia". È un lavoro enorme, lungo 18 metri e alto 9 metri, con una immagine centrale di un sole circondato da emblemi di Cipro: un minareto, una caraffa, un capitello di una colonna, e così via. Del lungo soggiorno a Cipro resta l'acquerello *Ahmet con Basket* (o *Seated boy, basket at feet*) del 1948, che raffigura un giovane ragazzo turco seduto con un cesto posto tra i piedi, un inchiostro e acquerello di cm 58,42x45,72, firmato e datato "12 48".

Al periodo cipriota appartiene anche un interessantissimo progetto di una grande villa con la seguente dicitura "Villa Fortuna at Agios Epiktitos, Kyrenia Cyprus – Designed for Miss Marie Millington-Drake by Sigmund Pollitzer" (fig. 2). Kyrenia è una città sulla costa settentrionale di Cipro, famosa per lo storico porto e il castello; Agios Epiktitos è un villaggio 6 km a

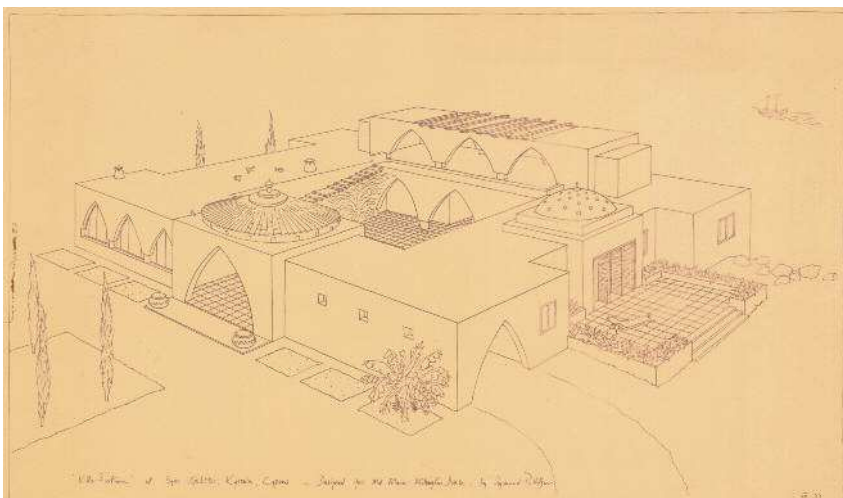


Fig. 2 Progetto di Villa Fortuna, Cipro.

¹ Lawrence Durrell (Jalandhar, 27 febbraio 1912-Sommières, 7 novembre 1990) venne educato in Inghilterra, trascorse gli anni della seconda guerra mondiale nel Medio Oriente come addetto al servizio informazioni britannico e, in seguito, a Belgrado e a Cipro. Noto scrittore e poeta britannico, autore della quadrilogia *The Alexandria Quartet*, lasciò Cipro nel 1956.



² Edgar Louis Vanderstegen Millington-Drake (Londra, 5 luglio 1932-Patmos, 5 settembre 1994) ha vissuto fin da piccolo in giro per il mondo, poiché il padre era Ministro della nazione britannica nel 1934-1940. Nel 1940 si stabilì a Londra: a Eton ha vissuto soprattutto in Scuole d'arte. Poi a Oxford e nella Brigata Rifle per il suo Servizio Nazionale. Quindi l'Egitto, durante la crisi di Suez e l'India, e ha cominciato a viaggiare nel Vicino e Medio Oriente, attraverso Libano, Siria, Iraq e Iran: amava questa parte del mondo, soukhs, vita di strada, suoni e colori, e fu abbagliato dall'architettura islamica. Si stabilì in Italia subito dopo, vicino Venezia, dove fu spesso ospite di Peggy Guggenheim, negli anni Cinquanta. Durante un tour delle isole greche, si innamorò di Patmos, dove ha acquistato nel 1963 due case antiche: qui Millington-Drake ha fatto base per il resto della sua vita e molto delle sue opere migliori è stato lì prodotto. Visti in retrospettiva, i suoi quadri formano una seducente narrazione di viaggi che abbracciano più di 30 anni. Cfr. Matilde Romito, "Vieni qui, il paese è una fiaba... Pittori di Positano nel '900, Pandemos, 2013, p. 315, fig. 424.

³ Christopher Hurst (24 dicembre 1929-20 aprile 2007) è stato il fondatore e presidente della casa editrice Bloomsbury C Hurst & Co dal suo inizio nel 1967, e la sua passione era la pubblicazione di libri. E non ha mai fatto grandi profitti né grandi perdite: il suo scopo era quello di fornire un elenco di qualità e di interesse prevalentemente specialistico. Di antecedenti anglo-tedeschi, è nato in una famiglia di medici, nel Berkshire, e studiato a Eton e Oxford, anche letteratura inglese. Dopo 15 anni di vita professionale, fece un lungo viaggio in Africa e in altre parti del terzo mondo che lo concentrarono sull'idea che avrebbe potuto fare un business editoriale. L'azienda è diventata la casa editrice di scelta per autori di libri di particolare interesse.

est di Kyrenia. Il disegno mostra un grande complesso su due livelli, ricco di rimembranze mediterranee, con ampi patii circondati da passaggi ogivali imponenti e cortili pavimentati a lastroni; le coperture sono piane, per la maggior parte, ma anche a volta, con pinnacoli modanati al centro di notevole impatto arabeggiante. La vegetazione vede un grande albero di banane angolare e alberi di alto fusto tipo cipressi, nonché muretti cavi per contenere diverse tipologie evidentemente floreali. L'insieme suggerisce un impianto architettonico di forte spessore e ci ricorda gli studi di architettura di Pollitzer che poi appaiono evidenti nella resa delle architetture di Venezia e Positano. Di grande interesse anche la menzione della committente dell'opera, Miss Marie Millington-Drake, probabilmente sorella o parente di quel Teddy Millington-Drake², pittore, già ricordato fra i pittori di Positano, ma anche linguista, *bon viveur*, esteta e giardiniere, che resterà famoso soprattutto per le sue molte serie di acquerelli.

Pollitzer partecipò alla EOKA (Organizzazione Nazionale dei Combattenti Ciprioti), una organizzazione nazionalista greco-cipriota che ha combattuto per la fine del dominio britannico a Cipro. Quando Pollitzer ne vide la violenza se ne staccò. Il libro dell'inglese Christopher Hurst³, *The View from King Street: An Essay in Autobiography*, del 1997, spiega la posizione di Pollitzer contro la sua stessa nazione: "Sigmund Pollitzer morì agli inizi degli anni Ottanta così non c'è alcun danno nel dire qui qualcosa che egli non mi aveva mai detto: che durante la guerra egli e un piccolo gruppo di omosessuali – uno dei quali, Brian X., noto *homme fatal*, era il grande amore della sua vita – sono stati denunziati alla polizia, processati e incarcerati, non per corruzione di giovani o qualsiasi reato, ma per atti omosessuali in privato".

Il 20 settembre del 1957 arriva a Roma da Cipro per raggiungere Positano, dove visse nel rione Fornillo, dedicandosi principalmente alla pittura. Visitava annualmente Venezia, della quale ha lasciato parecchi disegni. Fece parte dell'Art Workshop creato da Edna Lewis nel 1953.

A metà degli anni Sessanta, la Lewis invita i suoi amici a fare un quadro su di lei: nascono così tre opere conservate nella raccolta del Comune di Positano, due disegni del volto, con l'enorme cappello che usava portare, realizzati da Sigmund Pollitzer e Vassilis Voglis e la figura di una donna seduta di Suzanne Temp. Infatti i tre quadri sono datati 1966 e quello di Pollitzer è del maggio



1966, un olio su tela di cm 66x84, datato e firmato in alto a destra, in nero, in corsivo "Pollitzer V 66" (inv. Comune n. 38)⁴.

Le Mostre

Le sue mostre iniziano negli anni Quaranta. Tra il 18 giugno e il 14 luglio del 1945, dunque poco più che trentenne, tenne una mostra di dipinti e disegni a Londra, alla Peter Jones Gallery con 34 opere, scelte in base ad una selezione operata dopo tre anni di lavoro⁵: nel breve depliant sono tracciati alcuni aspetti importanti della regia pittorica di Pollitzer. "Sembrirebbe che le fantasie qui esposte non siano rappresentazioni di sogni né immagini dell'inconscio. Sono non più di un tentativo di esprimere, nella forma dell'opera d'arte, esperienze personali quotidiane. Esse possono solo richiedere di essere approssimazioni ad uno stato d'animo che può passare in un istante o essere per sempre fissato nella memoria. Tali sentimenti possono avere un significato intimo, ma anche, poiché sono tutti umani, essere universali. L'artista li può rappresentare in parole, in musica, o in una forma pittorica e noi li riconosceremo se essi sono stati onestamente interpretati e li avviciniamo con mente aperta. Noi tutti facciamo la nostra mitologia, in modo cosciente o meno, e le sue forme sono prese in prestito dalla Natura. Negli schemi della Natura noi cerchiamo e troviamo l'essenza dei fenomeni, non meno del loro aspetto superficiale. Ed è con l'essenza dei fenomeni che queste pitture sono ampiamente connesse. Questo sforzo di guardare dietro il significato nascosto si trova comunemente nell'arte contemporanea. ... E non è per caso che l'osso, il nucleo degli alberi ricorra così spesso in questi quadri, né è premeditato, ma piuttosto si sente che le loro forme evolvono per una sconosciuta inevitabilità. Ogni dipinto rappresenta il risultato della crescita. Figure e radici e rocce e fiori si congiungono senza sorpresa e in base alle stesse leggi che legano corpo e anima, bene e male".

Aveva già esposto alla Redfern Gallery nel 1943 (11-29 maggio): *French Paintings. Etchings by Picasso, Dalì, Chagall. Drawings by Sigmund Pollitzer*.

In "The Spectator Archive Art", 23 maggio 1946, leggiamo: "... alla Redfern Gallery, si possono vedere disegni e acquerelli dal Sig. Sigmund Pollitzer. Mi viene in mente il detto di Picasso che si tratta di coloro che seguono l'innovatore che fanno le

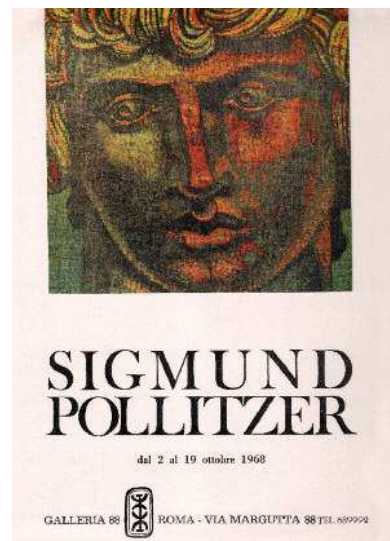
⁴ Cfr. Matilde Romito, *La pittura di Positano nel '900*, Pandemos, 2011, pp. 307-308, fig. 446.

⁵ *Head of a Youth, Head of a Boy, Portrait of a boy in yellow, Christopher, David, Portrait of a Medical Student, Two Cockerels, Sunflowers, Dead Hen, Dead Hydrangeas and Sunflowers Husks, The people, Zeitgeist, Espèces de canaille militaire, Combat, Day-labourer, Barn yard, European Fetish Figure, Midsummer growth, Earth Memories, Farmhand, Idyll, Self-portrait, Winter Legend, In a Summer Garden, Daphne and Apollo, "Cease ye from man, whose breath is in his nostrils" ("Cessate di confidare nell'uomo la cui vita è un soffio" Isaia, 2,22), Red Spring, Flower by Night, Intimations of Elsewhere, Danse Macabre, Return of the Prodigal, Luna Emblems, Beryl, Portrait of an old woman.*



Fig. 3 A sinistra. Locandina della mostra *Dipinti e disegni su temi italiani*, Roma, 9-23 aprile 1964.

Fig. 4 A destra. Locandina della mostra *Sigmund Pollitzer*, Roma, 2-19 ottobre 1968.



sue scoperte attraenti e appetibili. Mr. Pollitzer trova il suo tema principale in quelle forme di alberi che sono state sfruttate prima da Graham Sutherland, ma manca quella pressione misteriosa di comprensione intuitiva che rende il lavoro di Sutherland così straordinariamente potente. Invece, egli offre una versione rilassata e decorativa, che è estremamente forte tecnicamente. Questo mi sembra essere un lavoro accademico della miglior specie, che, in un mondo ben ordinato, potrebbe trovare una casa nella Royal Academy. I suoi acquerelli a volte sembrano mancare di tensione e di contenuti sufficienti per le loro dimensioni, ma che superba calligrafia abita sulla superficie del legno, lacerato e contorto come la complessità dei girasoli che formano l'altro suo tema principale! Questi disegni potrebbero essere proprio in qualsiasi esposizione".

Torna alla Redfern Gallery nel 1947; espone alla Hanover Gallery nel 1949.

Fra il 9 e il 23 aprile 1964 espone *Dipinti e disegni su temi italiani* alla Galleria 88, in via Margutta a Roma (fig. 3); vi torna nel 1968, tra il 2 e il 19 ottobre (fig. 4), e ancora fra il 6 e il 23 maggio del 1970: il depliant, che illustra in breve la sua vita ed esperienza artistica, sottolinea come egli "sentì che soltanto il Mediterraneo è l'habitat degno dell'uomo. Da allora vive in Italia e precisamente a Positano dove coltiva la sua vocazione artistica e il suo giardino". Espone ancora qui negli anni 1969 e 1974. Le opere esposte alla Galleria 88 si trovano in numerose collezioni in Europa e in America.

Tra il 27 settembre e il 4 ottobre 1975 è nel gruppo di artisti presenti a Sorrento, in Corso Italia 211, "*Aquae Romanum Opus Sorrento*": "Nell'ambito delle manifestazioni degli incontri internazionali del cinema la Galleria Gargiulo Arci Positano presenta una Mostra di pittura Internazionale con opere di Arroyo, Biras, Cagli, Charlton, Distler, Franceschini, James, Harloff, Kodra, Marinucci, Marquardt, Moriconi, Pansini, Pollitzer, Romano, Sandulli, Temp, Theile, Thomson, Voglis".



Alla Gallerie Besson⁶ vengono esposte, dopo la sua morte, alcune delle opere pertinenti il mondo antico.

Le Opere: Giovani nudi, il Mondo Antico, Venezia e Positano, Nature Morte

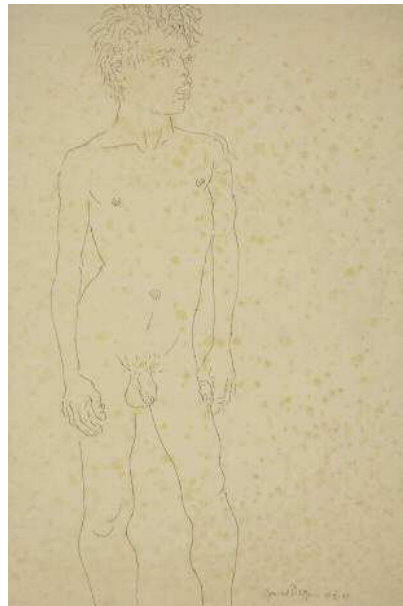
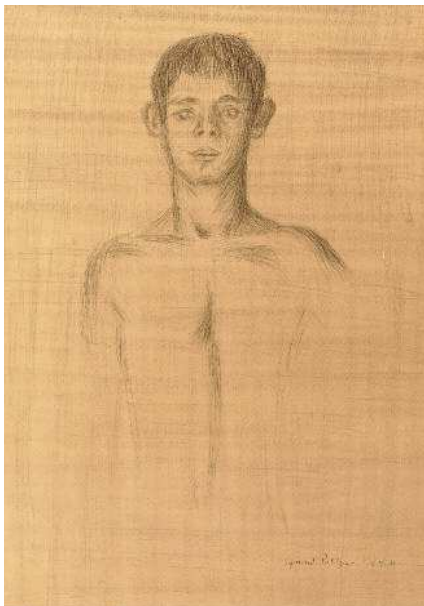
Complessivamente l'opera di Pollitzer potrebbe essere suddivisa in vari capitoli: i Giovani nudi, il Mondo antico, Venezia e Positano, le Nature morte.

Sigmund Pollitzer è meglio conosciuto per i ritratti ispirati all'antichità e i paesaggi figurati.

I **Giovani nudi** sono in totale 14: queste opere si datano dal 1955 al 1970. Poiché Pollitzer arriva in Italia il 20 settembre del 1957, i disegni datati fino a luglio 1957 sono stati eseguiti a Cipro e il modello prescelto ha infatti caratteri somatici non europei (Figg. 5-14).

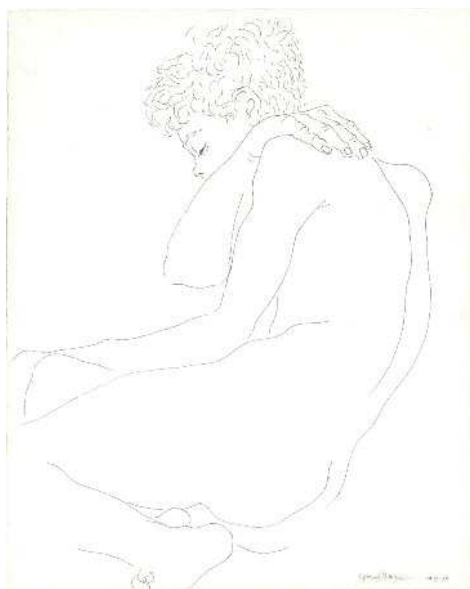
Il primo disegno è datato 14 giugno 1955 e raffigura il busto di un ragazzo di prospetto nudo, dove solo il volto è profilato con nettezza, mentre dalle spalle in giù il disegno è solo accennato; in basso a destra, su un solo rigo, è la firma con la data "Sigmund Pollitzer 14.VI.55".

Il 19 febbraio 1957 il giovane ritratto è stante, appena rivolto a sinistra; in basso a destra, su un solo rigo, sono la firma e la data "Sigmund Pollitzer 19.II.57".



Figg. 5-6 I Giovani Nudi, disegni, 1955-'58.

⁶ Galerie Besson, Summer Exhibition, 9 agosto-15 settembre 2005. La Galerie Besson è esistita nel West End di Londra dal 1988 al 2011. La galleria superò le 200 mostre nei suoi 23 anni di storia.



Figg. 7-11 I Giovani Nudi, disegni, 1955-'58.





Il 19 aprile 1957 il modello è disteso sul fianco sinistro, con le gambe leggermente flesse e le braccia piegate verso la testa, come in atto di dormire; in basso a sinistra, su un solo rigo, firma e data "Sigmund Pollitzer 19.IV.57".

Il 29 giugno 1957 il giovane è ancora disteso con le gambe flesse, come rannicchiato, e il braccio destro è portato sulla spalla sinistra, dando rilievo alle nocche delle mani, mentre il sinistro scivola sulle cosce; gli occhi sono chiusi, con le ciglia evidenziate. In basso a destra, su un solo rigo, è la firma con la data, su un solo rigo, "Sigmund Pollitzer 29.VI.57".

Il 6 luglio 1957 il ragazzo è ripreso due volte. Nel primo disegno è ancora disteso, con la gamba destra piegata e la sinistra distesa, la mano destra poggiata sulla corrispondente coscia; la posizione permette di evidenziare gli attributi sessuali con pienezza. Nel secondo, invece, è disteso sul fianco destro, con le gambe rannicchiate e le braccia e il capo sottolineano lo stato di riposo assoluto; delineato anche il cuscino su cui poggia il capo. La firma "Sigmund Pollitzer 6.VII.57", su un solo rigo, è presente in basso a sinistra nel primo disegno descritto e in basso a destra nel secondo.

Un altro disegno datato e firmato in basso a destra "Sigmund Pollitzer 11.VII.57" si pone nello stesso arco cronologico per la presenza del medesimo modello: il giovane è ritratto di spalle con il volto retrospiciente; nell'altro, privo di firma e data, il ragazzo è disteso di spalle fino all'altezza delle natiche comprese e il fondo attorno alla figura è fortemente tratteggiato in nero per evidenziarla.

Nel 1958 si colloca un solo disegno, firmato e datato in alto a sinistra "Sigmund Pollitzer 21.IV.58", dove il ragazzo è seduto con le gambe ritratte, di profilo a sinistra, la mano destra sulla coscia sinistra ed emerge il grosso ciuffo di capelli che ricade sulla fronte.

Pollitzer è da quasi un anno a Positano. Circa dieci anni dopo, il 2 ottobre 1967, con la stessa tecnica dei precedenti disegni,

Figg. 12-14 I Giovani Nudi, disegni, 1955-'58.



Figg. 15-18 I Giovani Nudi, disegni acquerellati, 1969-'70.

ritrae il volto di un giovane dai lineamenti molto ben profilati, con una capigliatura che scende sulla fronte e crea notevoli bassette. La firma "Sigmund Pollitzer" è in basso a destra, mentre la data "2.X.67" appare in basso a sinistra.

Le ultime quattro opere della serie "Giovani nudi" cadono nel 1969 e 1970 e vedono l'utilizzo anche dell'acquerello (Figg. 15-18). I quattro ragazzi ritratti sembrano diversi fra loro.

Il primo è del 24 luglio 1969 e il modello è di prospetto, con il volto leggermente rivolto a destra, e si tiene con le mani il ginocchio sinistro piegato all'altezza quasi della caviglia; la firma e la data sono in basso a sinistra, su due righe, "Sigmund Pollitzer / 24.VII.69". Il secondo disegno acquerellato fu realizzato dopo soli quattro giorni, il 28 luglio: la posa assomiglia al precedente, con la differenza che viene inclusa l'intera figura e le mani tengono il ginocchio destro, mentre le gambe alquanto divaricate consentono

l'evidenziazione degli attributi maschili. Il volto è più decisamente ruotato a destra; la firma e la data sono in basso a destra, su due righe, "Sigmund Pollitzer / 28.VII.69".

Nell'estate del 1970 Pollitzer ritrae due giovani dalle fattezze più raffinate. Il 27 giugno 1970 il modello ha una ricca chioma riccioluta che sottolinea la bellezza dei lineamenti, volge il capo lievemente a destra e la mano sinistra poggia sul ginocchio corrispondente; in basso a sinistra si legge, su due righe, "Sigmund Pollitzer / 27.VI.70". Il 18 agosto il giovane ritratto, con una chioma quasi a caschetto, è quasi totalmente di prospetto, con lieve torsione del corpo a destra; il braccio destro è portato dietro la testa, il sinistro sull'omero destro; in basso



Fig 19 Gay love scene.



Fig. 20 Corpo femminile, china, senza data.



Fig. 21 Corpo femminile, china acquerellata, senza data.

⁷ Matilde Romito, *Kurt Craemer Espressionismo Mediterraneo*, Catalogo della Mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 27 marzo-17 maggio 2009; Torchiara, Palazzo De Conciliis, 24 maggio-27 giugno 2009), Grafite, 2009.

a sinistra si legge "Sigmund Pollitzer 18.VIII.70". In questi ultimi due disegni acquerellati l'evidenziazione delle fattezze maschili è più marcata, mentre i volti sono particolarmente fini. Nell'ambito di questo tema va inserita anche l'opera *Gay love scene*, matita, firmata e datata in basso a destra 17.5.41, di cm 24x17 (fig. 19).

Le raffigurazioni dei Giovani Nudi sottolineano la omosessualità di Pollitzer, sulla quale peraltro si ci è già soffermati a proposito di Cipro. Positano ha sempre avuto la caratteristica di accogliere il "diverso" quando tale condizione poneva molte difficoltà e paletti; pensiamo ancora a Kurt Craemer⁷, per citare un artista che viveva già da tempo a Positano prima dell'arrivo di Pollitzer. Sarebbe interessante porre a confronto le loro opere aventi tali soggetti.

Ma due opere di Pollitzer raffigurano anche il corpo femminile: vi sono infatti due nudi di donna, presumibilmente la stessa modella, una china (fig. 20) e una china acquerellata (fig. 21), prive entrambe di firma e di data. La giovane ha lunghi capelli sciolti a ciocche sulle spalle; il corpo è presentato di prospetto e la posizione delle braccia enfatizza la fisicità femminile.

Il **Mondo antico** consta di 8 opere, cui bisogna aggiungere altri



Fig. 22 Adonis, acquerello, 1934.

quadri di proprietà del positane Giulio Gargiulo, molto belli. Sigmund Pollitzer si è ripetutamente ispirato per i ritratti al mondo greco-romano, e in generale all'antichità. E questo interesse lo rivela già al tempo del suo lavoro alla Pilkington Glass, quando realizza, nel 1934, l'acquerello di cm 12,7x17,8 "ADONIS"⁸, come è scritto in basso a sinistra, firmando a destra, in basso sul passepartout a matita, "Sigmund Pollitzer 1934" (fig. 22). Da non dimenticare che anche uno dei quadri esposti nel 1945 a Londra (v. *supra* nota 5) si intitolava *Daphne and Apollo*.

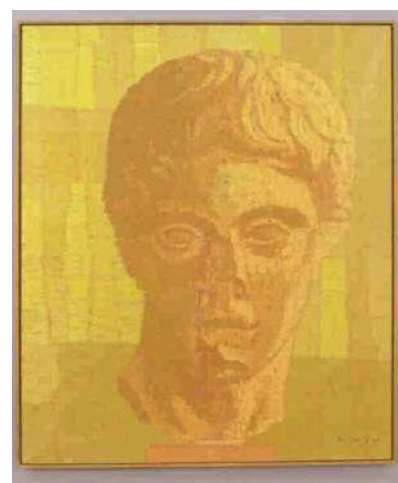
Sullo scorcio degli anni Sessanta, fra il 1967 e il 1970, dipinge su tele di grandi dimensioni tre volti antichi, dal volto del giovane efebo ai busti di due personaggi celebri dell'antichità, Aristotele e Alessandro Magno. Soprattutto da quest'ultimo si evince la fedeltà ai modelli statuari conservati nei musei italiani e stranieri, dal Museo dell'Acropoli di Atene e il Museo Archeologico di Istanbul, al Louvre e al British Museum, alla Gliptoteca di Monaco, ai Musei di Francoforte, Lipsia, Madrid, e in America Boston e Brooklyn, agli straordinari esemplari dei Musei Capitolini e di Napoli, per citarne solo una parte.

In ordine cronologico, il primo è *Greek bust of Aristotle* (Busto del greco Aristotele), del 1967, un olio su tela di cm 90x79,5; esposto alla Galerie Besson (fig. 23).

Segue *Greek Head of a Boy* (Testa di ragazzo greco), del febbraio 1969, un olio su tela di cm 100,33x85,09. Sul retro scrive "Greek head of a boy"; andato in asta a Dallas il 13 maggio 2014 (fig. 24).

Fig. 23 Sinistra. *Greek bust of Aristotle*, olio su tela, 1967.

Fig. 24 Destra. *Greek Head of a Boy*, olio su tela, 1969.



⁸ La bellezza di Adone fu alla base della contesa fra Persefone e Afrodite, risolta da Zeus con l'assegnazione ad entrambe le dee del giovane per metà anno ciascuna: sei mesi con Persefone agli inferi, sei mesi con Afrodite sulla terra, chiaro riferimento ad un culto di tipo stagionale. All'amore fra Venere-Afrodite e Adone è legata la nascita del fiore della rosa: un idillio di Bione (1,72) racconta che la dea della bellezza versò tante lacrime quante furono le gocce di sangue che Adone perse morendo: da ogni lacrima nacque una rosa, da ogni goccia di sangue un anemone. Le rose divennero così il simbolo dell'amore che vive oltre la morte e della rinascita. Altrove il mito dice che le rose divennero rosse quando Venere-Afrodite, accorrendo in aiuto di Adone che era stato aggredito a morte da un cinghiale, ferendosi ad un piede, macchiò le rose con il suo sangue.



Quindi *Greek bust of Alexander the Great* (Busto del greco Alessandro Magno), del 1970, un olio su tela di cm 80x100; esposto alla Galerie Besson (fig. 25). Ed è stato proprio dal confronto con l'opera su Alessandro Magno di Pollitzer che ho tratto lo spunto per rettificare una iconografia invalsa da circa ottant'anni riguardo alla bellissima testa di bronzo conservata nel Museo Archeologico Provinciale di Salerno, considerata la "testa di Apollo" fin dal rinvenimento nel 1930, immagine che aveva dato il nome anche al "Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano", denominata appunto "Apollo"⁹.

In ambito greco è veramente particolare un tratto del famoso Fregio dei Cavalieri del Partenone, del V secolo avanti Cristo, conservato nel British Museum a Londra, dove sicuramente Pollitzer lo riprodusse (figg. 26-27). È raffigurato il tratto con tre uomini a cavallo, di cui due elmati, in galoppo a sinistra, dove i corpi umani si sovrappongono splendidamente con le imponenti masse dei cavalli che solo la mano di Fidìa poteva rendere in modo così perfetto¹⁰. È firmato in basso a destra, su due righe, "Sigmund Pollitzer / VIII.71".



Fig. 25 *Greek bust of Alexander the Great*, olio su tela, 1970.



Fig. 27 *Fregio dei Cavalieri del Partenone*, British Museum, Londra.



Fig. 26 *Particolare dal Fregio dei Cavalieri del Partenone*, china acquerellata, 1971.

⁹ Nell'ambito del ciclo "I venerdì di maggio a Palazzo D'Avossa", la terza conferenza, tenuta dalla sottoscritta e dalla collega Rosaria Perrella il 29 maggio 2015, dal titolo *Ma raffigura davvero Apollo la testa di bronzo del Museo Archeologico Provinciale di Salerno?* ha illustrato come il prezioso reperto fosse ascrivibile alla iconografia del grande macedone piuttosto che a quella del dio Apollo.

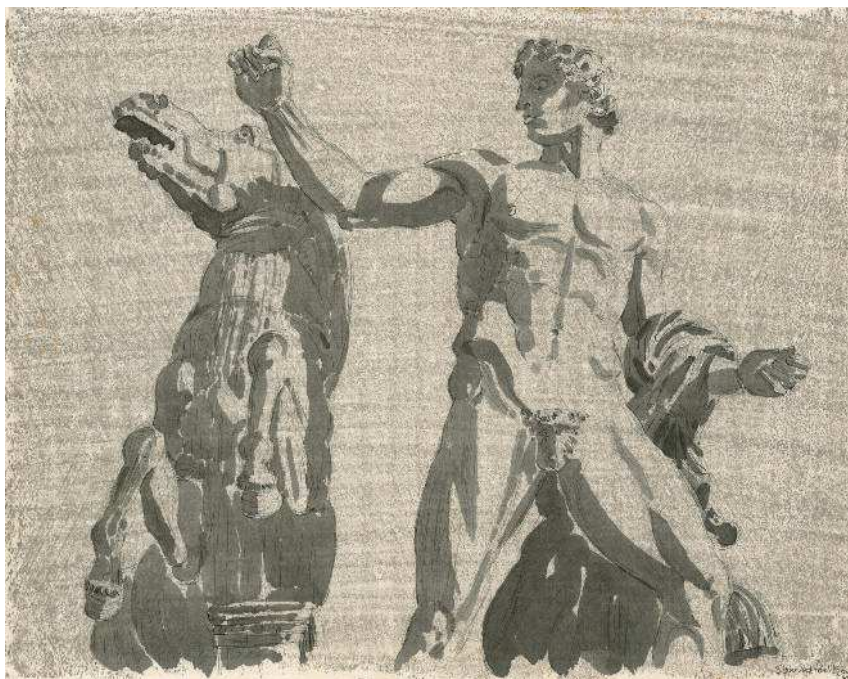
¹⁰ Il brano fa parte del lungo fregio ionico, ad altorilievo, posto lungo le pareti esterne della cella: interpretato come la solenne processione che si teneva ogni quattro anni in occasione delle feste panatenaiche, è stato anche ipotizzato come riferimento ad un momento storico preciso come le guerre persiane per la rappresentazione della cavalleria.



Fig. 28 Dioscuro, china acquerellata, 1970.



Fig. 29 Dioscuro, Piazzale del Quirinale, Roma.



L'uomo con cavallo, del giugno 1970 "VI. 70", riproduce uno dei due Dioscuri, mitologici cavalieri figli di Giove, che si vedono sul piazzale del Quirinale, i celebri Colossi del Quirinale, detti i divini gemelli di Montecavallo (figg. 28-29). L'iconografia è legata all'età greca arcaica quando i Dioscuri vengono considerati essenzialmente divinità guerriere ed agonistiche, per cui sono o a cavallo o vicini a cavalli. Le statue sono copie romane del II-III secolo dopo Cristo di originali greci del V secolo avanti Cristo¹¹.

Dell'amore di Pollitzer per il mondo antico sono ancora esplicite attestazioni altre due opere del 1968-'69: due figure femminili, *capite velato*, come si evince da quella più integra, ammantate stanti, di cui una priva della testa, in un inchiostro datato su due righe "XII / 68" (fig. 30), nonché un togato privo della testa, dell'ottobre 1969 "X . 69" (fig. 31).

Fig. 30 Sinistra. Figure femminili capite velato, china acquerellata, 1968.

Fig. 31 Destra. Togato, china acquerellata, 1969.



¹¹ I due gruppi erano posti all'entrata delle Terme di Costantino che occupavano le pendici del Quirinale e, anche quando delle terme non rimasero che ruderi, la loro imponenza (sono alti ben metri 5,60), li ha salvati dall'intero e da qualsiasi tentazione di essere trasportati altrove. Sin dal Medioevo tutti i visitatori di Roma hanno potuto ammirarle nello stesso luogo dove sono ancora oggi e addirittura il Quirinale venne chiamato Montecavallo proprio per la loro presenza.

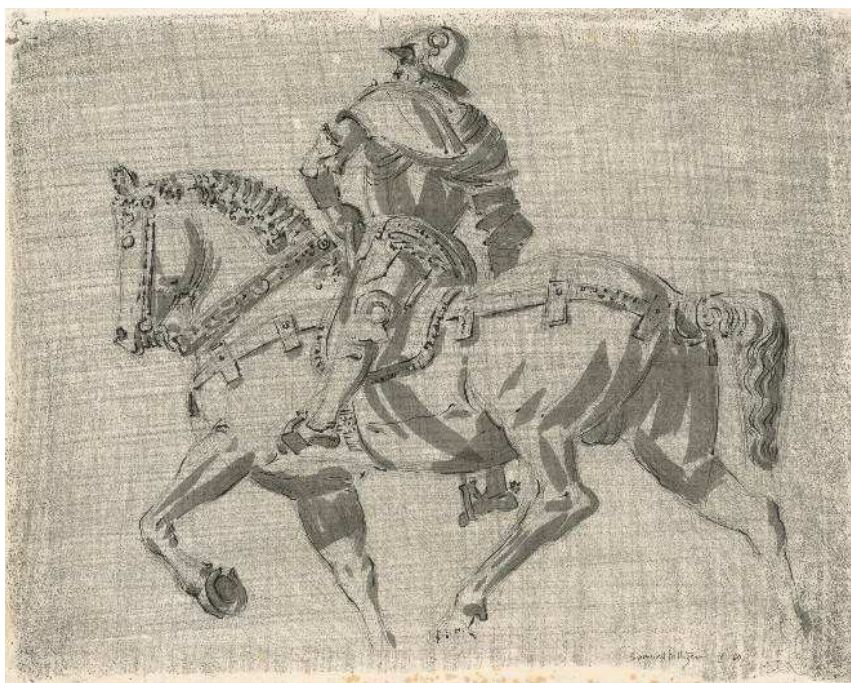


Fig. 32 Statua equestre di Bartolomeo Colleoni a cavallo, china acquerellata, 1969.



Fig. 33 Statua equestre di Bartolomeo Colleoni a cavallo del Verrocchio, Venezia.

Un mese prima, "IX 69", aveva realizzato la celebre statua equestre di Bartolomeo Colleoni a cavallo del Verrocchio a Venezia¹² dove Pollitzer si recava periodicamente (figg. 32-33): l'attenzione alle finiture e agli ornamenti sia del cavaliere che delle bardature del cavallo sottolineano l'attenzione e lo spirito di osservazione dell'artista.

Da non dimenticare, nell'ambito dell'antichità, il volto proposto sul depliant della mostra del 1968 alla Galleria 88 a Roma (fig. 4).

Bisogna inoltre aggiungere i citati quadri di Gargiulo.

La raffigurazione della testa colossale di Costantino, alta m. 2,60, dalla Basilica di Massenzio a Roma, ora nel Museo dei Conservatori, è un ritratto grandioso e solenne con mento prominente, occhi enormi e volti verso l'alto nel volto squadrato, pupilla profondamente marcata, mentre i capelli formano una frangia compatta. L'opera è stata considerata uno dei capolavori della rinascenza costantiniana, che nella dimensione classica usata vuole alludere al rapporto dell'imperatore con il divino. Era pertinente ad una statua seduta di cui si conservano anche parti delle mani e piedi in marmo (essendo rivestito di vesti nel resto). Pollitzer ha riprodotto la testa dove è ora collocata, raffigurando anche sui lati altri reperti colà conservati. Datato e firmato "Pollitzer XII / 1964", è un olio su tela di cm 97x74 (figg. 34-35).

Riproduce inoltre una statua nuda, priva della testa e di parte delle gambe e delle braccia, che ha la fare-



Fig. 34 Testa di Costantino, olio su tela, 1964.



Fig. 35 Testa di Costantino, Museo dei Conservatori, Roma.

¹² Il Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni è una statua bronzea (alta quasi 4 m senza la base) di Andrea del Verrocchio, realizzata tra il 1480 e il 1488 e situata a Venezia in Campo dei Santi Giovanni e Paolo.



Fig. 36 Sinistra. Uomo con faretra e mantello (Apollo?), olio su tela, 1965.

Fig. 37 Destra. Heroic Roman Head with Beard, olio su tela.

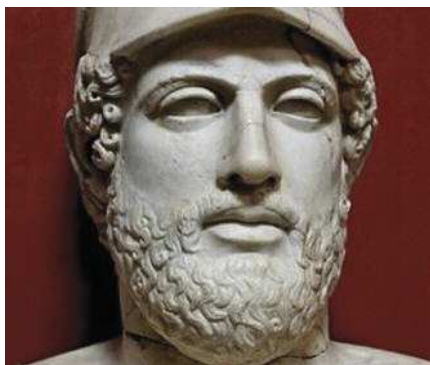
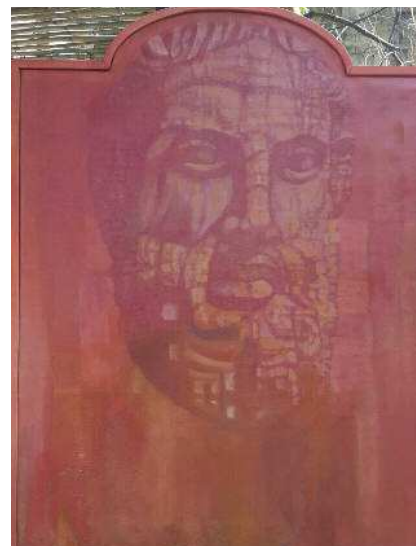


Fig. 38 Volto di Pericle, copia romana in marmo, Musei Vaticani.

tra a tracolla e il mantello poggiato sulla spalla sinistra, elementi che inducono alla identificazione con Apollo, come da innumerevoli confronti; firmata e datata "Pollitzer XII 1965", è un olio su tela di cm 99x74 (fig. 36).

Un volto maschile barbato dai caratteri pienamente classici, inserito in un telaio che è sagomato superiormente ad arco, al centro, in modo da ospitare la testa con più enfasi, merita alcune riflessioni. L'opera, con altezza massima al centro di cm 97 e larghezza di cm 74, è firmata dall'artista sul retro, con il titolo attribuito "Heroic Roman Head with Beard" (Testa eroica romana con barba, fig. 37). L'immagine richiama nell'immediato il volto di Pericle, lo straordinario statista ateniese del V secolo avanti Cristo, protagonista dell'età d'oro di Atene¹³: penso, per esempio, alla copia romana in marmo nei Musei Vaticani di un busto di Pericle da un originale greco del 430 avanti Cristo realizzato dallo scultore Cresila (fig. 38). L'escamotage di allargare lo spazio sulla testa fa pensare al desiderio di eliminare l'elmo che solitamente accompagna le sue immagini. Gli ultimi tre quadri andrebbero in realtà inseriti nelle Nature Morte, ma Pollitzer ha creato un fondo di color rosso pompeiano a imitazione, a mio parere, delle tante Nature Morte pompeiane. E dei frutti rappresentati alcuni sembrano limoni. Si è ritenuto per molti anni che l'introduzione degli agrumi fosse avvenuta ad opera degli Arabi intorno all'anno Mille e che probabilmente nel I secolo dopo Cristo fosse conosciuto soltanto il cedro, menzionato da Teofrasto, Virgilio e Plinio. Gli studi

¹³ Nobile di nascita, ma fortemente convinto della necessità di dare agli strati più bassi della cittadinanza ateniese maggiore giustizia sociale e politica, riuscì a realizzare una forma di democrazia avanzatissima per quel tempo.

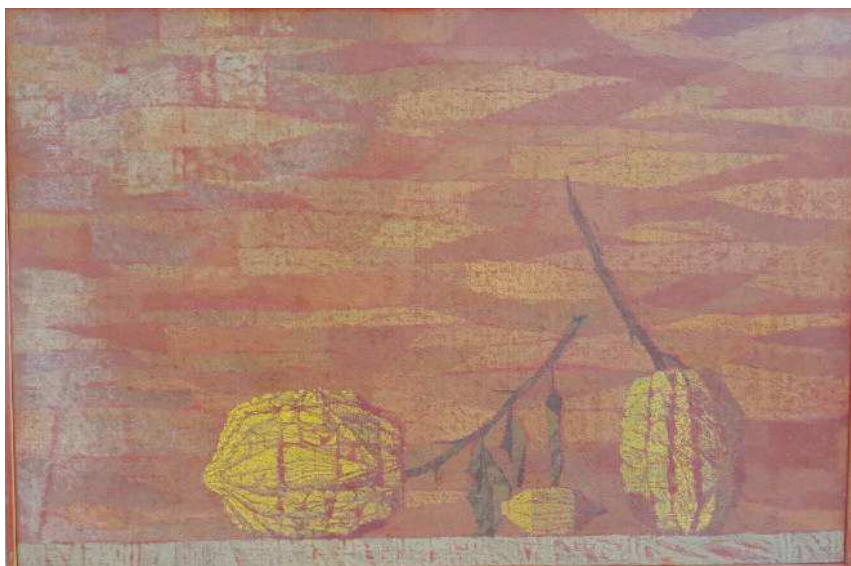


Fig. 39 *Limoni, olio su masonite.*

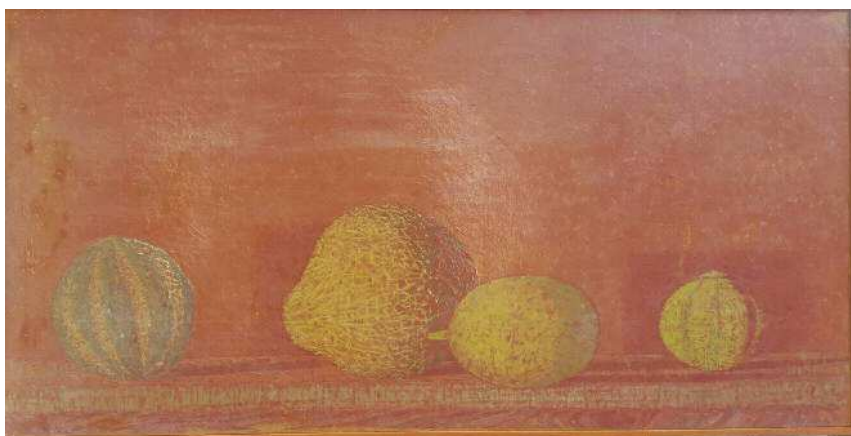


Fig. 40 *Limoni e melone, olio su masonite.*

iconografici sulla flora pompeiana effettuati più recentemente attestano invece che nel I secolo dell'impero erano conosciuti il cedro, il limone, l'arancio e la limetta. E sono state identificate anche alcune varietà, con il caratteristico polimorfismo (dipendente dalle caratteristiche pedoclimatiche delle zone di coltivazione) del frutto¹⁴.

Dunque secondo alcuni studiosi gli antichi romani conoscevano già i limoni. Tale ipotesi è supportata dalle raffigurazioni di tali frutti presenti in alcuni mosaici a Cartagine e in affreschi a Pompei. L'esempio più chiaro viene dal cubicolo a sinistra dell'atrio della Casa del frutteto nella Regio I, Insula 9 di Pompei, dove il pannello superiore della parete A riproduce una pianta di limone. Limoni sono inoltre raffigurati nei festoni n°8525 e n° 8526 del Museo Nazionale di Napoli su un vaso blu con amorini vendemmiatori, ornato con viti e festoni di foglie e frutti diversi e limoni.

Si tratta di due oli su masonite, non firmati, di cm 65x97 e cm 55x111 (figg. 39-40): il primo raffigura tre limoni di cui due con gambo e foglie; il secondo unisce a tre limoni di differente morfologia anche un melone, frutto di forma ovale o tondeg-

¹⁴ Limetta (*Citrus limetta* Risso): il frutto si presenta di varie dimensioni, umbonato; la buccia può essere liscia o rugosa o bitorzoluta, colorata in giallo aranciato; la polpa è di colore verde giallastro. Limone (*Citrus Limon*): ovale comune o Sorrentino, o di Amalfi: la pianta è di medio vigore con foglie medie e spesso polimorfe, il frutto di forma ellittica ha una pezzatura medio-grossa, con buccia di colore giallo-citrino molto uniforme e di spessore medio a grana fine, il succo è abbondante, acido e profumato. Pianta vigorosa ricca di spine, foglie grandi, ellittiche, acuminate; il frutto è allungato, umbone ben sviluppato e acuto, la buccia si presenta di spessore medio a grana fine, il succo è abbondante, acido e profumato.



Fig. 41 *Utensili da lavoro*,
olio su tela, 1960.



giante e sulla cui buccia sono visibili delle divisioni "a fette". Infine un olio su tela di cm 55x110, firmato e datato in basso a destra "Pollitzer V 60", sembra raffigurare utensili da lavoro, quali vanghe, secchi, per lo più in cattive condizioni e quindi rientra in un ambito diverso (fig. 41). Ritorna alla mente il racconto di Salvatore Di Giacomo sulla rivista "La Tribuna Illustrata" dell'agosto 1895, durante la visita della Villa di Boscoreale quando il suo accompagnatore dice: "In questa camera sono stati rinvenuti arnesi e istromenti rurali, vanghe, forcine, falci, zappe, in numero considerevole. Ponga mente alle pareti: ecco i chiodi da' quali parecchi di quelli utensili pendevano".

Venezia vede poche immagini della città, tutte senza data e senza firma, ma con differenze interessanti: non può mancare la facciata della Basilica di San Marco, del XIII secolo, di pro-

Fig. 42 *Facciata della Basilica di San Marco, Venezia, china.*

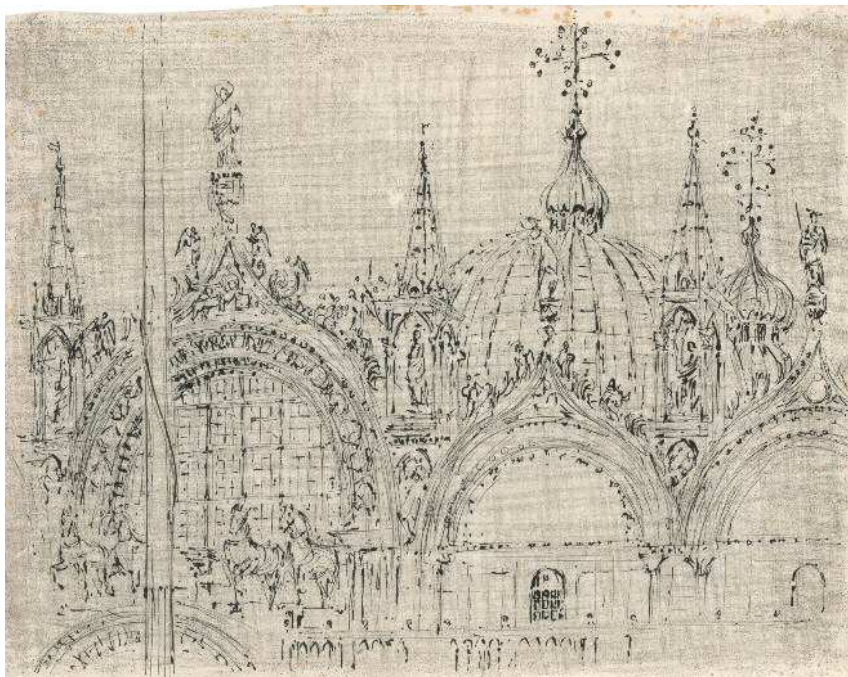
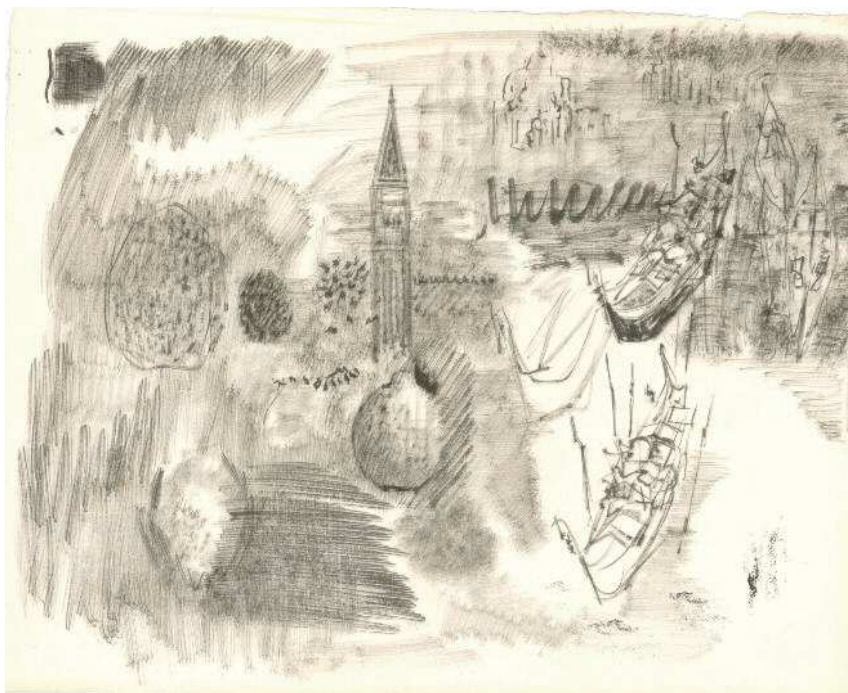




Fig. 43-44 Piazza San Marco, Venezia, china.



Fig. 45 Venezia, incompiuta, china.



spetto, nella parte alta soprattutto, evidenziando la statua di San Marco e il Leone, sulla sommità del frontone e i famosi cavalli¹⁵ (fig. 42). Piazza San Marco con il campanile sveltante è presente in due opere di diverse dimensioni (figg. 43-44). Un'opera sembra rappresentare il Canal Grande come non completata, con il campanile di San Marco, varie gondole ed elementi difficilmente decifrabili (fig. 45).

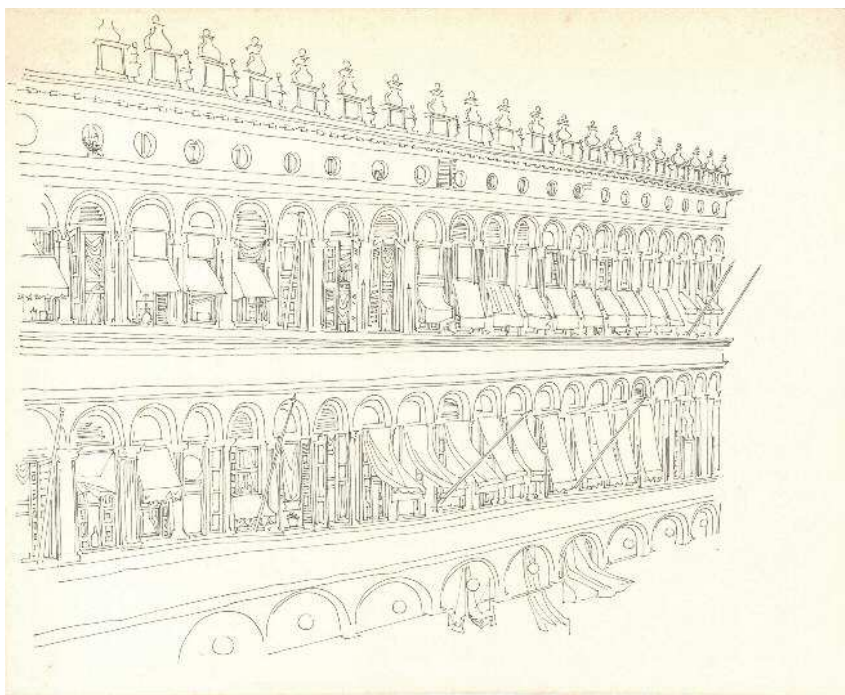
¹⁵ Tra le opere d'arte provenienti da Costantinopoli, la più celebre è rappresentata dai famosi cavalli di bronzo dorato e argentato, di incerta origine, che furono razzati dai Veneziani da Costantinopoli e posti sopra il portale centrale della basilica. Delle molte quadrighe che ornavano gli archi trionfali dell'antichità, questa è l'unico esemplare al mondo rimasto. Dopo un lungo restauro, i cavalli di San Marco sono oggi conservati nel Museo di San Marco all'interno della basilica, sostituiti sulla balconata da copie.



Fig. 46 Facciata delle Procuratie Nuove, Venezia, china.



Fig. 47 Procuratie Nuove, Venezia.



Molto affascinante anche la facciata della Procuratie Nuove con i suoi vari livelli, lievemente di scorcio (figg. 46-47), utilizzata anche per la locandina della mostra del 1964 alla Galleria 88 di via Margutta a Roma (v. *supra* fig. 3). Durante il Regno Italico furono adibite a Palazzo Reale, funzione che mantennero anche sotto i Savoia dal 1866 al 1946. Oggi ospitano ai piani superiori parte del Museo Correr, il Museo del Risorgimento, il Museo Archeologico, la direzione dei Musei Civici e parte della Biblioteca Nazionale Marciana. Vi si colloca inoltre il settecentesco Caffè Florian. Sempre da sottolineare la meticolosità delle raffigurazioni di Pollitzer che indulge sui particolari architettonici.

Fig. 48 La Chiesa Madre di Positano, china.



Positano è presentata attraverso un maestoso primo piano della Chiesa Madre con le splendide scandole, al centro dell'agglomerato di case: qui la perizia calligrafica di Pollitzer raggiunge a mio parere uno dei punti più alti per la estrema precisione delle suddette scandole minuziosamente raffigurate (fig. 48).

Un grande foglio, poi, riporta brani esemplificativi dell'immagine di Positano sintetizzata da Pollitzer attraverso simboli, dalla cupola della Chiesa Madre, alla pistrice, i fichi d'India, barca e ombrellone, una carrozzella con cavallo bardato. Sono prove per un depliant pubbli-



citario richiestogli dall'Azienda di Soggiorno e Turismo di Positano (fig. 49).

In tema di paesaggi conviene ricordare anche un acquerello firmato e datato in basso a destra "Sigmund Pollitzer 1935", che riprende la St. Anna ad Alassio (Chiesa di Sant'Anna ad Alassio), di cm 34,93x38 circa, proveniente da The Brooks Street Art Gallery di Londra e poi andato in asta (fig. 50).

Fin dagli anni Trenta, attraverso le aste, si evincono titoli, tecniche e date delle sue opere: *Fisherman Houses* (Case di pescatori), disegno acquerellato del 1935, all'asta nel Regno Unito nel 2002; *New York, 5th Avenue, centro di ricerca di 51st Street*, acquerello datato e firmato di cm 64x48, del 1939; *Red Spring* (Primavera rossa), disegno acquerellato del 1944, all'asta in Francia nel 2010, esposto alla mostra del 1945; *Two Cockerels* (Due galli), acquerello di cm 56x39, firmato e datato 1945, esposto alla mostra del 1945, all'asta a Dorking (casa d'aste Windibank) il 29 novembre 2008; *Hölgy Lorgnonnal* (Signora Lorgnonnal), olio di cm 41,3x29,9, venduto in Ungheria, alla Nagyhazi Galeria di Budapest, il 9-12-2008; *Seated Boy, a Basket at his Feet* (Ragazzo seduto con palla da basket ai piedi), disegno acquerellato di cm 56x46, del 1948, all'asta negli Stati Uniti nel 1998.



Fig. 49 Prove per un depliant pubblicitario per l'Azienda di Soggiorno e Turismo di Positano.



Fig. 50 Chiesa di Sant'Anna ad Alassio, acquerello, 1935.



E ancora *Tunnelled Wood* (Passaggio in una foresta), acquerello, di cm 47x66, firmato e datato 1945, Redfern Gallery, Londra, maggio 1946; *Study with Vegetables* (Studio con verdure), firmato e datato "XII '46", sul verso etichetta della galleria, pennello e inchiostro, di cm 43x70 circa; *Landscape with Stooks* (Paesaggio con covoni), firmato e datato in basso a sinistra, VIII '47, di cm 49x65, proveniente dalla Redfern Gallery, Londra 1947, in asta alla Bonhams e in mostra a Londra, Arts Council of Great Britain, *Country Life* nel 1952, con il no. 28; *Boatyard* (Cantiere navale), firmato e datato in basso a sinistra "PolliterXI.48", penna e inchiostro, di cm 43x57; *Still life - thistles and skull*, (Natura morta - Cardi e cranio), firmato e datato in alto a destra "Sigmund Pollitzer/XI 50", matita e acquerello nero, di cm 58,5x48,5; *Untitled* (Senza titolo), del 1947, di cm 90x90, su setaTwill. Ricordiamo infine *Sunflowers* (Girasoli), firmato e datato, su due righe in basso a destra, 9.IX.55, penna e inchiostro, di cm 48,5x63,5, venduto per £60 (€ 76) premio d'asta incluso, Bonhams, 16 agosto 2006.

Testimonianze

Esistono due interessanti testimonianze del 2011.

Robin Norris, il 25 aprile 2011, ricorda: "Nei primi anni Sessanta la mia famiglia passò l'estate a Positano, dove Sigmund anche ha passato molto tempo. Mio fratello, John Norris, fu notato da Sigmund che gli chiese di posare per un ritratto. I miei genitori erano d'accordo e nel corso di diversi mesi John posò per Sigmund che ha creato uno splendido ritratto di mio fratello. L'opera di Sigmund ha catturato l'intenso spirito di quel giovane. I miei genitori acquistarono il ritratto che abbiamo ancora in famiglia. Mio fratello è morto solo poche settimane fa ed io ero così molto contento di vedere che ero in grado di trovare alcune informazioni su Sigmund del cui lavoro siamo tutti molto ammirati. Egli ha anche fatto un ritratto a me che è altrettanto caro come quello di mio fratello. Sigmund divenne amico intimo nel corso degli anni, quando mi capitava spesso di tornare a Positano durante i mesi estivi. Era un uomo molto riservato, ma abbiamo apprezzato la cena insieme in parecchie occasioni negli splendidi ristoranti semplici che esistevano al momento a Positano. La cena era sempre



pronta sul presto per la sua abitudine di andare in pensione presto la sera. Abbiamo apprezzato molto una conversazione interessante, di solito sull'arte, e Sigmund mi ha fornito la sua guida personale per molti dei tesori di Venezia dove mi permetto di andare di volta in volta. Mi piacerebbe avere notizie da qualcuno che conosceva e ammirava questo distinto Essere Umano e la sua arte".

Marie Lorimer, il 23 settembre 2011, scrive: "Anch'io ho interesse per Sigmund Pollitzer, anche se non l'ho mai conosciuto. L'interesse è nato quando abbiamo comprato la nostra casa, White Lodge, a Harrogate, e acquisito una copia di un articolo pubblicato sulla casa, poi di recente costruzione. Una foto degli interni ha mostrato un grande quadro di vetro inciso sul muro, e anche se la qualità della fotografia è scadente, è sufficiente a dimostrare che si trattava di un bel lavoro (fatto quando era molto giovane). Siamo stati colpiti e cercato informazioni su di lui su internet, ma 10 anni fa c'era molto poco (anche adesso non c'è molto) e suppongo che ha stuzzicato il mio interesse e mi sono messa alla ricerca di informazioni da allora. Alcune sono venute da un articolo sulla rivista "XX secolo", e alcune da riviste d'arte o anche libri (uno scrittore incontrato a Cipro). Ho comprato anche tre dipinti economici di diverse fasi della sua carriera artistica (una pittura del dopoguerra piuttosto allarmante), anche se non sono mai stata in grado di acquistare quello che avrei voluto – una sua opera in vetro. Ero in contatto con un gallerista londinese che lo conosceva bene in Italia, ma era del tutto ignaro dei suoi primi lavori con Pilkington".



ISSN 2280-9376