



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 44 Anno 2021

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





Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Sommario

Comitato di redazione

5

Lo sviluppo dei territori riparte dalla Cultura
Alfonso Andria

8

Conoscenza del Patrimonio Culturale

Patrizia Lucci Un cavallo, un dipinto,
una storia territoriale

14

Ottavia Marini, Michelangelo Mendeni L'annoso caso
dell'Ex Fiera di Roma. Storia, Variante
Urbanistica e Proposta

42

Cultura come fattore di sviluppo

Francesco Moneta Destinazione vino, cibo e cultura:
nuovi linguaggi 'on line' e 'on life'

54

Giuseppe Di Vietri I territori marginali alla sfida
delle prossime programmazioni.
Le ipotesi Cilento ed Elea-Velia

58

Gabriele Sepio Le fondazioni culturali costituite
o partecipate dal MiC alla luce della Riforma
del Terzo Settore

68

Ferdinando Longobardi Lingua e cultura in Europa: da
questione irrisolta a motore di integrazione

78

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Matilde Romito Alma del Banco e Anita Rée: pittrici da
Amburgo a Positano negli anni Venti

84

Bruno Zanardi Un ricordo di Luigi Covatta

106

Silvana Balbi de Caro, Gianni Bulian Il Museo della
Zecca di Roma ovvero il teatro della memoria

140

Hamza Zirem Tahar Djaout, la scrittura ribelle

174

Hamza Zirem Un'idea sul pensiero poetico
di Giuseppe Iuliano, progetto e azione
al servizio degli uomini

180



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Comitato di Redazione

Presidente: Alfonso Andria

comunicazione@alfonsoandria.org

Direttore responsabile: Pietro Graziani

pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

redazione@qaeditoria.it

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

sclarocca@alice.it

Comitato di redazione

Claude Albore Livadie Responsabile settore
"Conoscenza del patrimonio culturale"

alborelivadie@libero.it

Jean-Paul Morel Archeologia, storia, cultura

moreljp77@gmail.com

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

schvoerer@orange.fr

Francesco Caruso Responsabile settore
"Cultura come fattore di sviluppo"

francescocaruso@hotmail.it

Piero Pierotti Territorio storico,
ambiente, paesaggio

pieropierotti.pisa@gmail.com

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

ferrigni@unina.it

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

dieterrichter@uni-bremen.de

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione
del patrimonio culturale

matilderomito@gmail.com

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo
sul turismo culturale

adamendola@unisa.it

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

univeur@univeur.org

Monica Valiante

Velia Di Riso

Progetto grafico e impaginazione

PHOM Comunicazione srls

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

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

Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

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

univeur@univeur.org - www.univeur.org

Main Sponsors:



ISSN 2280-9376

Comitato Scientifico



On. Alfonso Andria, Presidente

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

Dott. Eugenia Apicella, Segretario Generale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dott. Stefano De Caro, Archeologo, già Direttore ICCROM

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dott.ssa Giuseppina Padeletti, Dirigente CNR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dott.ssa Giuliana Tocco, Archeologo, già Soprintendente

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

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

Dott. Gabriel Zuchtriegel, Direttore Parco Archeologico di Paestum

Consiglio di Amministrazione



On. Alfonso Andria

Presidente e legale rappresentante

Prof. Jean-Paul Morel

Vice Presidente

Dr. Eugenia Apicella

Segretario Generale

Rappresentanti Enti Fondatori

Secrétaire Général Conseil de l'Europe

Dr. Marija Pejčinović Burić

Regione Campania

On.le Vincenzo De Luca, Presidente

Comune di Ravello

Avv. Salvatore Di Martino, Sindaco

Università degli Studi di Salerno

Prof. Vincenzo Loia, Rettore Magnifico

Comunità Montana "Monti Lattari"

Luigi Mansi, Presidente

Rappresentanti Soci Ordinari

Consorzio di Promozione Turistica Ravello-Scala

Antonio Mansi, Presidente

Centro di Cultura e Storia Amalfitana

Prof. Linda Di Lieto, Presidente

Comune di Scala

Luigi Mansi, Sindaco

Membri Cooptati

On. Alfonso Andria

Senatore

Prof. Jean-Paul Morel

Professore Emerito di archeologia, Université de Provence
- Vice Presidente

Prof. Francesco Caruso

Ambasciatore

Dr. Marie-Paule Roudil

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

Dr. Almerina Bove

Commissario Straordinario Fondazione Ravello

Prof. Claudio Cerreti

Presidente Società Geografica Italiana

Dr. Krzysztof Zyman

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

Prof. Manuel Núñez Encabo

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

Prof. p. Giulio Cipollone

Ordinario di Storia della Chiesa Medievale Pontificia
Università Gregoriana

Prof. Wail Benjelloun

Già Presidente Conferenza dei Presidenti delle Università
Marocchine e Presidente UNIMED

Dott. Riccardo Sessa

Ambasciatore, Vice Presidente Società Italiana per
l'Organizzazione Internazionale

Membri consultivi

Prof.ssa Claude Albore Livadie

Relatore del Comitato Scientifico

Revisore Unico

Dr. Alfonso Lucibello

Lo sviluppo dei territori riparte dalla Cultura

*Volentieri rinuncio al consueto 'editoriale' per portare a conoscenza dei lettori un primo sommario resoconto del recentissimo webinar sul tema:
"Pianificazione strategica, progettazione integrata e sistema delle imprese per lo sviluppo a base culturale".*

Alfonso Andria



Da Ravello, via Zoom, si è svolto in forma di webinar il convegno **'Pianificazione strategica, progettazione integrata e sistema delle imprese per lo sviluppo a base culturale'** una sorta di 'prologo' alla XVI edizione di Ravello Lab-Colloqui Internazionali, in programma dal 14 al 16 ottobre 2021, promosso congiuntamente da Federculture e dal Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali. Da quest'anno la partnership si allarga con l'ingresso del Formez.

Alfonso Andria, Presidente del Comitato Ravello Lab, nell'introdurre il convegno ha tra l'altro evidenziato come la misura della 'Capitale italiana della cultura', sul modello ECOC (Capitali europee della Cultura) sia frutto delle proposte di Ravello Lab e oggetto di un disegno di legge che egli presentò quando era Senatore. Inoltre ha richiamato l'importanza della rigenerazione urbana, del riequilibrio delle periferie rispetto alle zone centrali delle città e di una serie di altre azioni di "cultura urbana" su cui i decisori politici ad ogni livello dovranno puntare per un corretto e utile impiego delle risorse del PNRR.

Andrea Cancellato, Presidente di Federculture, ha sottolineato come la metodologia di approccio alle iniziative da intraprendere sia ormai un'esigenza imprescindibile per le imprese che operano nell'ambito della cultura. Questo significa lavorare per strategie, per obiettivi - a lungo e a medio termine -, costruire partnership culturali, istituzionali, economiche, cioè avviare un sistema di relazioni capace di condizionare poi la qualità finale del progetto, il tutto anche al fine di comunicarne in ma-



niera diretta e chiara risultati e ricadute. Che non saranno valutati più solamente in termini quantitativi (biglietti venduti per esempio) ma anche e soprattutto in termini qualitativi.

E a proposito di imprese culturali di servizio pubblico, **Stefano Karadjov**, Direttore della Fondazione Brescia Musei, ha raccontato la propria esperienza rimarcando la molteplicità di obiettivi di efficacia e di efficienza risultati dai servizi culturali forniti ai cittadini, ponendo, in questo modo, al centro della propria azione le finalità della Convenzione di Faro.

Cettina Lenza, Docente di Storia dell'Architettura Università della Campania Luigi Vanvitelli, dal proprio punto di vista di studiosa della storia e del restauro, si riaggancia alla stessa Convenzione e a come essa abbia ribaltato il rapporto tra tutela e valorizzazione del patrimonio culturale: dal diritto del Patrimonio al diritto al Patrimonio, per cui il fine ultimo della tutela e del restauro diventa la valorizzazione.

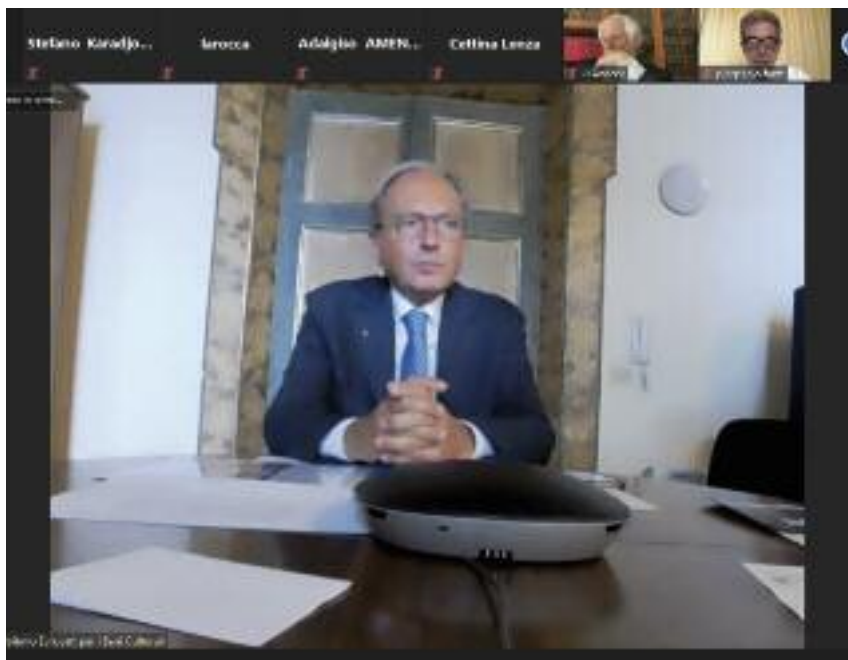
Fabio Pollice, Rettore dell'Università del Salento, ha evidenziato l'esigenza di non perdere di vista le 3 C: Cultura - Conoscenza - Creatività per affiancare i processi di spesa con le necessarie competenze professionali di giovani progettisti.

Pierpaolo Forte, Docente di Diritto Amministrativo e Istituzioni di Diritto Pubblico Università del Sannio, ha sottolineato come la complessità e la ricchezza della società contemporanea impongano a chi è preposto alla pianificazione degli interventi a sostegno dello sviluppo di seguire la logica dell'integrazione, e ciò è tanto più vero adesso che siamo alla vigilia di una stagione di grandi investimenti a livello internazionale.

Adalgiso Amendola, Ordinario di Economia Politica all'Università di Salerno, ha posto l'accento sull'opportunità di redigere il "Piano strategico di sviluppo culturale" e di valorizzare il concetto di 'Rete' calandolo nella pratica. Sull'argomento ha insistito **Maria Grazia Bellisario**, Codirettore Master Gestione Patrimonio mondiale Università Internazionale (Roma), che ha anche richiamato la precedente esperienza delle Reti dei Siti UNESCO quando era in servizio presso l'allora MiBACT.

Ferruccio Ferrigni, Coordinatore delle Attività del Centro e insieme con Gianni Villani Redattore del Piano di Gestione del Sito Unesco della Costiera Amalfitana, ha illustrato le linee direttrici di tale strumento di governo del territorio proprio improntate alla logica della progettazione integrata, della preservazione e della valorizzazione dell'esistente.

Claudio Bocci, Consigliere Delegato di Ravello Lab, ha proposto



di introdurre **un Fondo per la Progettualità Culturale** che, facendo tesoro dei risultati del bando ministeriale 'Progettazione per la cultura' del 2016, possa incoraggiare le Amministrazioni pubbliche a promuovere piani strategici di ambito territoriale in grado di collegare la tutela del patrimonio alla valorizzazione delle risorse culturali e finalizzati allo sviluppo dei territori.

Maurizio Di Stefano, Presidente di ICOMOS Italia, ha ricordato come lo sviluppo a base culturale abbia una natura prevalentemente sociale: negli anni scorsi Icomos ha partecipato alla pianificazione di Europa Creativa, il programma Europeo che vede nei sistemi di audience development e audience engagement gli strumenti per generare il cosiddetto empowerment, in cui le persone vengono stimolate a sviluppare le proprie competenze personali al fine di produrre contenuti culturali.

Giampaolo D'Andrea, Consigliere del Ministro Franceschini, nel concludere i lavori ha espresso viva soddisfazione per la qualità dei contenuti espressi da ciascuno degli intervenuti ed ha auspicato l'introduzione di un meccanismo che aiuti il sistema-paese ad efficientare le risorse coniugando tutela e valorizzazione attraverso la gestione dei molti interventi di salvaguardia. In vista delle ingenti risorse in arrivo tra PNRR e Fondi Strutturali (PON/POR), egli ha chiesto di redigere un documento di sintesi che raccolga i principali spunti emersi durante il convegno ritenendoli molto utili per il MIC e perciò impegnandosi a sottoporli all'attenzione del Ministro perché li faccia propri.

Il Centro di Ravello ha previsto di pubblicare a fine anno gli interventi di ciascuno dei partecipanti al webinar in un numero Speciale di "Territori della Cultura".



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Conoscenza del patrimonio culturale

Un cavallo, un dipinto, una storia territoriale Patrizia Lucci

L'annoso caso dell'Ex Fiera di Roma. Ottavia Marini,
Storia, Variante Urbanistica e Proposta Michelangelo Mendeni



Patrizia Lucci

Patrizia Lucci¹
Architetto.

Un cavallo, un dipinto, una storia territoriale

Premessa

Il grande ritratto di cavallo Napoletano (Fig.1), olio su tela cm 210x275 x 4, di Autore Anonimo di scuola italiana, databile dalla fine del XVI agli inizi del XVII secolo, si innesta nella antica e ricca tradizione figurativa della celebrazione del cavallo che segna ed esalta le radici remote del rapporto specialissimo che ha legato questo animale alla storia dell'uomo, ne ha interpretato aspetti privati e pubblici e la proiezione nel mito.

È un tema che molti artisti hanno rappresentato, in diverse ambientazioni e interpretazioni. La passione ed il rapporto simbiotico tra uomo e cavallo appartengono ad una storia lunga più di 5.000 anni, raffigurati con ricchezza di particolari su bassorilievi, nella statuaria, nella pittura, celebrati dalla letteratura con Esopo, Senofonte, Aristotele, Virgilio, Leon Battista Alberti, Montaigne, Voltaire, Shakespeare... e da figure epiche come il grande Alessandro e il suo Bucefalo.

Ed i cavalli più belli ed amati sono stati spesso rappresentati senza cavaliere, con il loro temperamento e carattere, la curiosità, impazienza, memoria e, a volte, con il nome proprio, a testimoniare la passione equestre del loro proprietario.

La composizione e la qualità del dipinto, alla luce anche dei contenuti della scheda tecnica della Casa d'Aste Bonham di Londra², hanno offerto l'occasione per avviare alcune considerazioni di storia territoriale, hanno funzionato da stimolo per analisi e ipotesi.

Alla base dei temi di approfondimento affrontati, i caratteri del soggetto che l'Autore ha voluto rappresentare, insieme alla qualità e natura del paesaggio in cui è immerso.

L'immagine è quella di un cavallo di razza Napoletana, per secoli favolosa e autorevole espressione del mondo cavalleresco italiano, inserita in un vasto paesaggio con più piani di approfondimento. Il *marchio* della *Annunziata di Sulmona* impresso sulla coscia dell'arto posteriore destro del cavallo, ha guidato la ricerca e dettato i codici di appartenenza.

Ci si è così rivolti a quella specifica realtà delle terre d'Abruzzo costituita dal *bacino intermontano di Sulmona (AQ)*, figlio di un ancestrale sistema fluvio-lacustre appenninico sempre celebrato per le acque e la fertilità, ben incastonato nelle vicende dell'Italia meridionale e rivolto verso il Molise e Napoli.

Montagne gagliarde e acqua, una natura che si è guadagnata rispetto e ammirazione, sono i grandi protagonisti della storia antichissima di queste comunità, all'interno delle quali la tra-

¹ Patrizia Lucci, architetto ed esperta di storia territoriale, è specializzata nel Restauro monumentale e urbanistico. Autore di pubblicazioni in tema di recupero dei centri storici, storia dell'architettura e sostenibilità urbana, ha lavorato come architetto presso lo studio del prof. G. Miarelli Mariani, in Società dell'IRI-Italstat dove ha svolto progetti di restauro architettonico e piani di recupero per i centri storici e presso l'Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale (ISPRA) come coordinatore per la sostenibilità urbanistica locale.

²Cfr. Scheda tecnica della Casa d'Aste Bonham, Londra. 2019 "ITALIAN SCHOOL, EARLY 17TH CENTURY - A dappled grey Neapolitan horse before an extensive landscape", oil on canvas <https://www.bonhams.com/auctions/25231/lot/39/?category=list&length=12&page=4>.

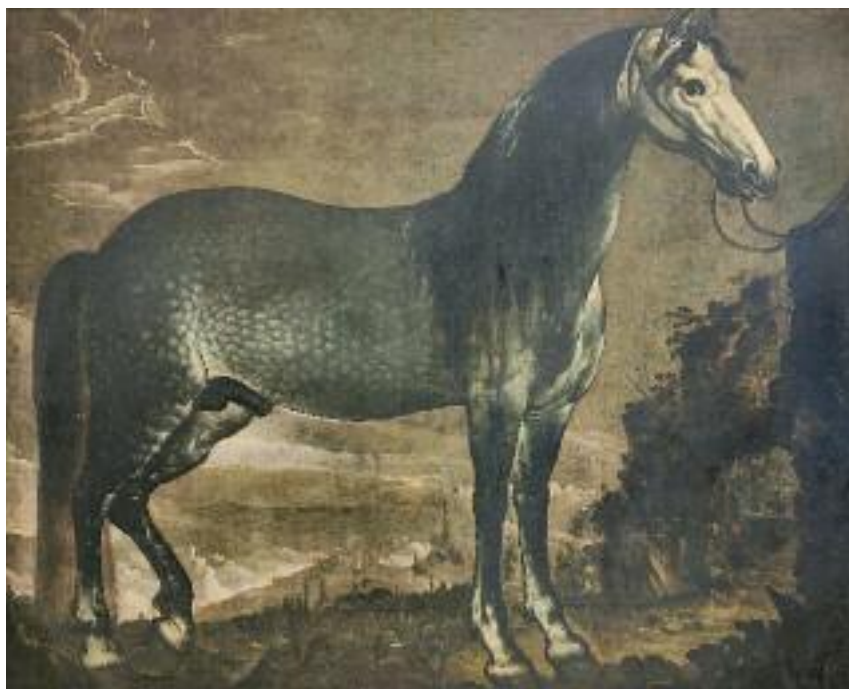


Fig. 1. Cavallo Napoletano grigio pomellato su vasto paesaggio. Scuola italiana, fine XVI - inizi XVII secolo.

dizione italica non ha mai smesso di esercitare un ruolo identitario.

Una strada attraversa in direzione nord-sud questo territorio di frontiera, è molto più di un tracciato. È un itinerario di conoscenza del mondo appenninico. Ha preso forma e vita da montagne e valli.

È la preromana *via degli Italici*, la medievale *via degli Abruzzi*, la *via Napoleonica* di inizio '800. Percorrendo da tempi immemori le montagne dell'Italia centrale ha strutturato l'Abruzzo e il Molise, ne ha esaltato e corroborato il rapporto con Napoli e il Regno, lo ha avvicinato all'Europa.

Cavallo e Territorio.

La tradizione equestre e la scuola napoletana

Il nostro Paese vanta una delle più antiche tradizioni equestri³ e fu l'Italia del rinascimento il territorio d'elezione per la trattatistica equestre europea⁴. In particolare è stato a Napoli che, dicono le fonti, caduta Costantinopoli in mano turca nel 1453, si fossero trasferiti scudieri bizantini con il loro antico sapere legato alla raffinata tradizione cavalleresca Persiana. Ed a Napoli, dove vennero per imparare cavalieri da tutta Europa, venne aperta nel 1532 la prima Accademia di arte equestre ad opera del ravellese *Federico Grisone* (fine XV sec. - seconda metà XVI sec.). Fu la prima Accademia⁵, faro d'Europa e figlia del nostro Rinascimento, dove si formarono ed insegnarono i padri dell'equitazione mondiale, *Antonio Pirro*, *Giovan B. Carracciolo*, *Cesare Fiaschi*, *Salomon de La Broue* e *Antoine de Pluvinet*. Grisone studioso di Senofonte⁶, scrittore e maestro



³ Il testo è stato redatto con il contributo di Giuseppe Maresca, protagonista del recupero, sopravvivenza e incremento della razza di cavallo Napoletano. In nome del rilancio del cavallo Napoletano, radice antica e contemporanea, iconografia viva del passato, leggendario simbolo della città di Napoli, Maresca ha fondato a Piano di Sorrento (NA) la Nuova Accademia Napoletana di Arte Equestre Federico Grisone.

⁴ Cfr. G. Ferri op.cit.

⁵ Cfr. Accademia Equestre Napoletana <http://accademiaequestre.napoli.it/>.

⁶ Il "*Peri ippikès*" di Senofonte tradotto nel 1580 anche in volgare, costituisce un modello in particolare nell'età classicistica.



di equitazione, tra i suoi allievi Giovanni Battista Pignatelli, grande esperto di cavalli, definito dai contemporanei il *padre dell'arte dell'equitazione*, fu il primo cavaliere a pubblicarne un trattato, *Gli ordini del cavalcare*, nel 1550.

La scuola napoletana, grazie anche alla riscoperta degli autori classici, rappresentò il riferimento culturale per l'equitazione accademica che dalle Corti principesche italiane divulgò nel Continente la nostra arte di cavalcare. Da Napoli a Mantova, Ferrara, Pavia, con l'invenzione della stampa, metodo e discipline dei maestri italiani si diffusero tanto da costituire la base per i centri di Alta scuola di Francia, Austria e Spagna⁷.

Le fonti attestano la presenza di maestri napoletani alla corte inglese. Già alla fine del XVI secolo la regina *Elisabetta I* (1533-1603) per migliorare gli allevamenti reali inglesi di Malmesbury e Tutbury, si avvalse delle capacità del napoletano *don Prospero D'Osma*, considerato al tempo il migliore in materia di allevamento e selezione dei cavalli, nominandolo maestro dell'Accademia Reale. Il D'Osma, segnalatole da Robert Dudley, conte di Leicester e capo dell'Accademia di corte, tenne una importante scuola di equitazione a Londra. Nel suo resoconto del 1576, redatto in italiano, dato che non conosceva l'inglese ma "*parlava con i cavalli*", si evidenziano le carenze riscontrate negli allevamenti inglesi e si definisce una serie di miglioramenti, consigliando in primo luogo l'utilizzo di fattrici italiane per la riproduzione.

Questo documento è stato considerato il primo sul purosangue inglese⁸.

Sempre in Inghilterra, *William Cavendish* (1592-1676) duca di Newcastle, il più importante cavaliere e maestro del maneggio del suo tempo, nel rispetto profondo dei suoi cavalli come esseri unici e particolari (ne possedeva di Turchi, Napoletani, Berberi...) scriverà nel suo *Trattato*⁹ che l'arte del cavalcare nasce in Italia, a Napoli, con l'Accademia di *Federico Grisone*. Tanto vasta e diffusa era questa fama in Europa che ve ne è traccia nel *Mercante di Venezia* di Shakespeare dove con tono satirico è citato l'eccessivo interesse dei cavalieri napoletani per i loro cavalli o nel Tasso, quando spiega come a Napoli si avesse maggiore considerazione per l'equitazione che per la letteratura¹⁰. E se nella nostra visione del mondo la tradizione, e non solo quella occidentale, ci ha consegnato la sorprendente sintonia tra cavallo e cavaliere come frutto del connubio tra natura e cultura, è stato il Rinascimento italiano a codificare l'esito realmente culturale tra bellezza e indole con studio, fatica e regole, disciplinate da capaci maestri.

⁷ Tra principali testi di equitazione pubblicati in Italia nel XVI secolo: F. Grisone "*Gli ordini di cavalcare*", Napoli 1550; C. Fiaschi "*Trattato dell'imbrigliare, maneggiare, et ferrare cavalli*", Bologna 1556; G. Ferraro "*Delle razze, disciplina del cavalcare...*" Napoli 1560; P. Caracciolo "*La Gloria del Cavallo*", Venezia 1566.

⁸ F. Tesio (1869-1954) allevatore italiano, le cui selezioni permangono nell'allevamento mondiale.

⁹ Cfr. G. de Cavendish, op.cit.

¹⁰ Cfr. A. Quondam op.cit.



Questi *Trattati di equitazione* accompagnati spesso a immagini di alta qualità rappresentativa, produrranno modelli precisi e dominanti in grado di dare nuova linfa e diffusione alle antiche tradizioni.

Il Cavallo Napoletano

È stato il cavallo più famoso, avvolto in una leggenda di bellezza, bontà, intelligenza e potenza. Se infatti le odierne grandi scuole di equitazione discendono da quella napoletana, per secoli la più celebre, questa dovette il primato certo all'abilità dei cavalieri partenopei ma anche e soprattutto alla natura dei loro cavalli, eredi di una grande razza equina autoctona, eccellenza del Sud Italia sin dall'età classica.

I coloni Greci raccontarono di aver visto correre cavalli eccezionali sulla lava infuocata; gli Etruschi vi innestarono i loro, dal collo inarcato e le orecchie piccole; i Romani immisero nei cavalli etrusco-campani il sangue di quelli berberi. Una razza equina indigena dunque: il ricco e fertile bassopiano campano da Capua a Nocera, tra il Volturno e il Sarno, definito da Plinio il Vecchio *Campania Felix*, ne fu il territorio di elezione. Qui Annibale si fermò per acquisire nuove cavalcature ed i consoli romani trovavano i cavalli per i loro trionfi e il re di Napoli la bianca *Chinea* per il tributo al papa. L'innesto di cavalli turchi con la Repubblica marinara di Amalfi, insieme agli importanti contributi apportati in età angioina, resero queste cavalcature famose e costituirono le fasi decisive per la nascita del *cavallo Napoletano*, indigeno e purosangue¹¹.

Peculiare ad ambienti sociali elevati e nello stesso tempo espressione di un popolo, presente nella cultura contadina e pastorale con bellezza e specificità leggendarie: "...dalla bellezza anco si conosce il cavallo napoletano" sintetizza Giovan Battista Galiberto¹², ancora nel secolo XVII.

Lo celebrano alcune rappresentazioni come lo splendido monumento funebre per l'ultimo dei re angioini, Ladislào Durazzo (1386-1414) rappresentato come un *guerriero spirituale* sul cavallo bardato da parata e in movimento, la zampa anteriore destra piegata in avanti. Il sepolcro, alto più di quattordici metri, denso di statue e considerato uno degli esempi più alti della scultura gotica, è conservato nell'abside della chiesa di S. Giovanni a Carbonara, Napoli.

Gli eventi, il territorio, la capacità dei cavalieri e degli allevatori hanno fatto entrare il *Napoletano* nel mito: pacifico e guerriero, vivace e intelligente, simbolo di tutto un mondo e del suo

¹¹ Cfr. M. Franchini & G.Maresca op.cit.

¹² Cfr G.B.Galiberto op.cit.



popolo per un legame secolare e irrinunciabile. Di buona taglia e di grande bellezza, obbediente, il più capace nel passo e galoppo, nella guerra con il collo eretto a difendere il cavaliere e la sgroppata posteriore contro il nemico, in grado di seguire la musica al cui suono poteva quasi danzare spontaneamente. Importante simbolo ancora vivo nel territorio e nelle popolazioni, specie nelle aree agricole.

Se il territorio d'elezione fu la celebrata "*Campania Felix*", la pianura tra il Volturno e il Sarno circondata dalla corona di monti, la straordinaria storia di questo cavallo può considerarsi emblematica per il popolo napoletano e per tanta parte dell'Italia del sud. Un cavallo che è un racconto, una rappresentazione e sintesi della storia viva di uomini e luoghi, materializzazione di segni e simboli.

Viene da un passato lontano ma ci è contemporaneo. Razza considerata estinta è sopravvissuta all'oblio e si è meritata un'attenta opera di recupero e valorizzazione, fatta di passione, ricerca, analisi di tipo iconografico, tipologico e di rilevazione genetica¹³.

Il frutto di quest'impegno sono esemplari di Napoletani arrivati oltre la sesta generazione, che vivono e si riproducono, col pieno rispetto della tutela ambientale, nel piccolo allevamento di *Vicalvano* a Piano di Sorrento, dal 2003 con il riconoscimento del Ministero delle Politiche Agricole¹⁴.

Contesto territoriale di riferimento

Se tutto ebbe origine in Campania, nella Napoli cinquecentesca, la Città che vantava l'antica tradizione equestre e che del cavallo aveva fatto uno degli emblemi, il rinascimento ci ha lasciato testimonianza di tradizioni cavalleresche anche in terra d'Abruzzo e nel Molise.

Contado di Molise

Abbracciato dall'Appennino, con le Mainarde e il Matese, a baluardo tra l'altipiano sannita e la Campania, il Contado di Molise "*il centro dell'antico Sannio*"¹⁵ definiva la parte centrale dell'attuale Molise costituendo la regione storica posta tra la Capitanata al suo oriente, Terra di Lavoro ad occidente, e l'Abruzzo Citra a settentrione (Fig. 2).

Tante le ipotesi sulla genesi del suo nome, la più accreditata è forse quella che nel medioevo lo vede legato alla contea nor-

¹³ Ad opera dello studioso sorrentino Giuseppe Maresca.

¹⁴ Cfr. <http://accademiaequestre.napoli.it/la-storia/>

¹⁵ Cfr F. Longano op.cit.



Fig. 2. Mappa del Contado di Molise. Incisione, Pieter Schenk, 1660-1718.

manca dei *de Molisio*, i feudatari che sino al XIII secolo lo governarono. Territorio di strette conche e alte vette interne che corre verso le spiagge adriatiche, con Federico II fu sede di giustizierato, in un unico distretto con la *Terra di Lavoro* fino alla metà del cinquecento, quando venne unito alla *Capitanata*.

Nel 1806 con *Giuseppe Bonaparte* venne eretto a provincia autonoma. Nel Regno borbonico e fino all'Unità, il territorio fu suddiviso nei quattro giustizierati di Contado di Molise, Abruzzo Citra, Terra di Lavoro e Capitanata.

Il *Molise occidentale* è cuore dell'Appennino, testimone dei tanti passaggi di uomini e culture, alla cui radice ci furono i pelasgi, le stirpi sannitiche dei *pentri*, il mondo romano, e poi Longobardi, Normanni, Svevi, Angioini, Aragonesi, Borboni con tutto quello che è stato lo svolgersi della storia del Sud.

Per dotazione geografica fu snodo militare, con l'organizzazione sistematica dei suoi borghi di pietra, a difesa e controllo dei passi e delle vie di comunicazione da e per il Meridione, la dorsale del Matese e le trasversali, l'una parallela al corso del Biferno, l'altra che da Isernia e Venafro si raccordava alla via Latina. Ponte per i commerci, attraversato dagli importanti tratturi, le antichissime vie carovaniere battute dal nostro passato pastorale e dai percorsi dei pellegrini verso la Campania, la Puglia, l'Adriatico. Punti nodali Isernia e Bojano in direzione Brindisi, e Venafro, per le vie interne dalla Campania, Abruzzo, Umbria e Puglia.

Una terra di castelli, di borghi murati nati secondo le linee orografiche accidentate con importanti insediamenti monastici, primo fra tutti quello dell'abbazia benedettina di S. Vincenzo al Volturno.

Un territorio poco raccontato, misterioso e celato. Non molti lo visitarono nel loro *Viaggio in Italia*, tra questi Gregorovius,



Fig. 3. Il Castello Pandone di Venafro (IS), la Porta del Molise.



Mommsen, Lenormant: nelle guide ottocentesche spesso la città di Venafro rappresentava il limite da non superare. Ne ha descritto l'anima il molisano Francesco Jovine (1902-1950) con tutta la sua opera letteraria. Nel 1941 con il "*Viaggio in Molise*", tornando nei luoghi natii ne riflette le immagini di terra impervia, con borghi fitti e minuti, spesso dimenticata perché, come sempre accade in montagna, è l'orografia a decidere i destini.

Sulle tracce dei Pandone

Nel rinascimento molisano, la diffusione della tradizione equestre nel territorio del Regno e il primato di Napoli, portano ad alcune vicende avvenute a Venafro¹⁶, la città prossima alla valle del Volturno, che per Napoli costituiva la porta ad occidente. Essa, in una conca all'estremità sud orientale delle Mainarde, era nata infatti per il controllo dei tracciati viari da e per il sud, sull'asse di collegamento tra Sannio e Campania. La storia ha tramandato il suo passato sannita e romano, e la ricchezza di un contado tradizionalmente fiorente e favoleggiato, se già Orazio la rappresentava coperta di olivi¹⁷.

Qui sono feudatari i *Pandone* o *Pannone*, originari di Capua, potente famiglia baronale sin dal tempo della Napoli angioina e aragonese che, tra il XIV e XV secolo avevano acquisito castelli e terre tra Molise, Campania e Abruzzi. Un territorio organizzato in pianura e nei passaggi montani con sistemi difensivi spesso belli e imponenti. Tra questi Bojano, Campochiaro e Guardiaregia alle falde del Matese; Venafro, Capriati, Cerro, Rocchetta e Prata Sannita sul Volturno, Pettorano sul Gizio, affacciato sulla Conca Peligna.

Feudatario rinascimentale è *Enrico (Arrigo) Pandone* (1494-1528), duca di Venafro e Bojano, signore del Molise come i suoi antenati, personalità di temperamento con frequentazioni di rilievo nell'aristocrazia napoletana nonché importantissimo allevatore di cavalli. Sposato ad una Acquaviva, si è guadagnato la fama di guerriero presso la corte di Carlo V nella difesa di Roma dall'assedio di Giovanni Stuart, nel 1525, e in quell'occasione è stato nominato duca di Bojano.

¹⁶ Cfr. G.Masciotta op.cit.

¹⁷ Data la significatività paesaggistica, il Parco Regionale Agricolo Storico dell'Olivo di Venafro fa parte del Registro Nazionale dei Paesaggi Rurali di interesse storico, Ministero delle Politiche Agricole.



Fig. 4. Castello di Venafro (IS).
Affreschi.

Lo scenario del suo cupo destino è la contesa per il possesso di Milano e Napoli, tra le due superpotenze europee del tempo, impersonate da Francesco I di Francia e Carlo V d'Asburgo, contesa in cui egli si schierò a favore della fazione filo-francese e per questo, giudicato colpevole di alto tradimento, decapitato a Napoli nel 1528.

Nonostante la fine di Enrico, l'alienazione dei beni, e la scomparsa dei Pandone dalla storia abruzzese/molisana, restano nell'immaginario la grande valenza e la memoria dei suoi cavalli, quei purosangue favolosi, decantati dalla corte napoletana e allevati a Venafro nelle scuderie di Rione Palazzotto. Le fonti descrivono la passione di Pandone per le sue cavalcature sia in ragione dei debiti che egli per questo motivo aveva contratto sia per come questi superasse tutti i Principi del Regno in questa attitudine¹⁸.

A sigillare quegli eventi e la passione di Pandone per le sue cavalcature, a continuare una tradizione figurativa che non conosce tramonto, le sale del piano nobile nel Castello di Venafro¹⁹ (Fig. 3) ci offrono un ciclo di raffigurazioni ad affresco di ignoto Autore. Volute da Pandone stesso per ritrarre i suoi cavalli con colori e grandezza naturali del manto, in posizione ferma, sellati con eleganti finimenti, vennero realizzate nell'ambito delle opere di rinnovamento che egli dedicò alla fortezza venafra trasformandola, secondo il costume rinascimentale, in residenza, con l'inserimento del giardino all'italiana e del loggiato. Dei 26 ritratti originari, datati tra il 1521 e il 1527 e quindi precedenti all'esempio simile di Palazzo Te a Mantova²⁰, ne restano circa 10. Ciascun cavallo rappresentato riporta il marchio della casata, due quadrati ruotati e circoscritti con al centro l'H di *Henricus*, sormontati da una croce²¹. Un cartiglio per ciascuno di loro (diversi purtroppo perduti) ci ricorda il nome, la razza, le caratteristiche, l'anno della raffigurazione, il destino (Figg. 4-5-6-7). E i cartigli²² spiegano che alcuni di questi esemplari furono donati dal proprietario all'Imperatore Carlo V, a Napoli per il ricevuto titolo della contea di Bojano, o raggiunsero le corti più prestigiose d'Europa.



Fig.5. Castello di Venafro (IS). I
Napolitani di Enrico Pandone.



Fig. 6. Castello di Venafro (IS). Il
Marchio della scuderia di Enrico
Pandone.



Fig. 7. Castello di Venafro (IS). Il
cavallo che scalcia.

¹⁸ Cfr G.V. Ciarlanti op.cit.

¹⁹ Il Castello di Venafro (IS), eretto su preesistenze sannitiche, romane, longobarde, angioine, appartenuto alla famiglia Pandone da metà '400 al 1528, è oggi sede del Museo Nazionale del Molise.

²⁰ Nella Sala dei Cavalli di *Palazzo Te* a Mantova, il pittore e architetto *Giulio Romano* ritrasse per Francesco II Gonzaga le immagini di sei purosangue di corte.

²¹ Cfr F. Valente op.cit.

²² Ad es. nell'affresco del cavallo che scalcia l'epigrafe riporta "DONATO ALO S. ANIBALE PIGNATELLI / ... NEAPOLITANO ... CHE / LO A PORTATO A LA CORTE / NEL MESE DE MAGIO / MDXXIII".



In alcuni di questi ritratti sono riconoscibili cavalli di razza *Napoletana*. Riusciamo ad identificarne i caratteri tipici che per secoli si sono perpetuati, identificando la razza. Primo fra tutti il collo.

Nel 1528, con l'alienazione, le proprietà di Enrico Pandone vengono affidate dalla Corte napoletana a *Francesca Montbel*, principessa di Sulmona e vedova del viceré di Napoli *Carlo di Lannoy* (1487–1527). Di lui, grande esperto di cavalli, il suo contemporaneo Pasquale Caracciolo, ha lasciato un efficace ritratto nel Trattato *“La gloria del cavallo”*, dove cita un episodio raccontato dal Montaigne, secondo il quale *di Lannoy* stava saldo nel montare cavalli *“asprissimi” “portando tra la sella e lo stivale...monete d'argento che mai non se mossero”* e di come *“giostrava con lance di smisurata grandezza...”*. Le vicende di Venafro e Sulmona stanno per intrecciarsi.

Terra d'Abruzzo

I rapporti tra Napoli e la terra d'Abruzzo sono stati anch'essi strettissimi sotto il profilo culturale, economico, relazionale. Ne è protagonista il carattere fisico degli Abruzzi, con il loro grande altipiano sovrastato dalla poderosa catena dell'Appennino centrale ai cui piedi si allargano i tre bacini pianeggianti di L'Aquila, del Fucino e Sulmona con le valli dei fiumi. Dal medioevo quest'area si costituì infatti luogo privilegiato di attraversamento tra il Sud e il Nord dell'Italia, alternativa alla linea di costa del Tirreno, desolata da impaludamenti e malaria.

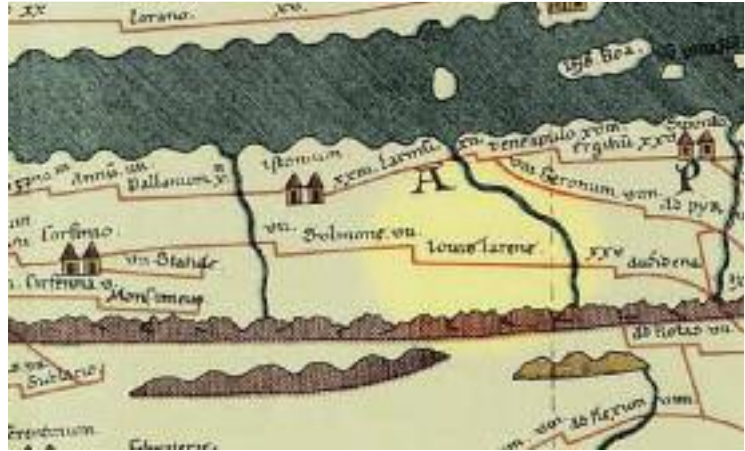
La posizione geografica, *“una terra di mezzo”*²³, ha disegnato la storia d'Abruzzo e le sue montagne gli hanno consegnato almeno fino a tutto il periodo borbonico, la funzione di bastione naturale contro i pericoli esterni ma anche quella di ponte tra nord e sud, tra costa tirrenica e adriatica. Costituì la porta d'accesso al Sannio utilizzata da Annibale e per Federico II la frontiera del Regno con l'Italia del nord e con la Chiesa di Roma.

La via degli Abruzzi

Il rango della struttura territoriale di cui parliamo si avvale di un altro elemento: dal XIII secolo il collegamento tra Napoli, nuova capitale del Regno e Firenze fu principalmente rappresentato dall'asse viario della dorsale appenninica abruzzese, che scorreva ben lontano dai percorsi dei tracciati vaticani e dai malsani transiti sulla costa, ripercorrendo in grossa parte la *via Minucia* o *via degli italici*. Questa strada romana inglobò gli ancestrali tratturi e da Corfinium²⁴ toccava Sulmona,

²³ Cfr. M. Becchis – R. Melchiorre, op.cit.

²⁴ Corfinium, l'odierna Corfinio (AQ), fu l'antica capitale dei Peligni, antico popolo italico.



Alfedena, entrava nel Sannio ad Isernia, Boiano, Sepino, volgendo a sud per Venafro fino al Volturno. Metteva in comunicazione le genti di Etruria, Sannio, Campania. Fu l'unica del territorio a rimanere in piedi durante le dominazioni barbariche, collegando i ducati longobardi di Spoleto e Benevento che diedero vita all'Abruzzo dell'evo moderno.

E l'Aquila nascerà sul suo tracciato settentrionale (Fig. 8). Anche importanti fonti, tra queste lo storico Pietro Giannone²⁵ e Giovanni Boccaccio²⁶, ci trasmettono la memoria del percorso dell'Appennino centrale. Il Giannone lo descrive come principale tracciato per gli eserciti che dal nord vollero conquistare Napoli dall'età federiciana in poi, Boccaccio lo cita in ben due novelle dove coglie la lontananza astratta e mitica dell'Abruzzo²⁷. Quello dell'isolamento resta però solo una suggestione letteraria, data la rilevanza dei suoi assetti viari e la qualità dei contatti con le comunità circostanti, ancora in età preromana. Fattori politici, culturali e religiosi, insieme all'economia della transumanza hanno costruito il suo essere di riferimento non solo per il Contado di Molise e Terra di Lavoro con i quali i limiti sono stati sempre labili, ma anche per capisaldi come Napoli, Roma, Firenze, il Tavoliere. D'altra parte già poco dopo l'anno mille si cominciò a parlare di un *giustizierato d'Abruzzo* i cui confini corrispondevano per lo più con quelli regionali attuali. E se "...le strade sono i fiumi della storia..."²⁸, è stata la "*via degli Abruzzi*"²⁹ (Fig. 9) ad attraversare il cuore dell'Appennino centrale e a rappresentare l'ossatura per il territorio, per la sua lingua, la sua economia. La grande strada maestra, commerciale, finanziaria, relazionale e militare di accesso al Regno di Napoli, il suo collegamento con il centro Italia³⁰. Il tramite

Fig. 8. Abruzzo Citra et Ultra. Mappa 1620, G.A. Magini.

Fig. 9. Tabula Peutingeriana Ocriticum, Itinerario stradale tra i centri di Corfinio, Sulmona, Aufidena, Anonimo XII-XIII secolo.

²⁵ Cfr. P. Giannone op.cit.

²⁶ G. Boccaccio nel suo "Decameron" cita due volte il percorso abruzzese.

²⁷ La prima testimonianza della esistenza del Decameron è del 1360, in una lettera del fiorentino Francesco Buondelmonti ove si dispone che "il libro delle novelle di messer Giovanni Boccacci, ... lo mi mandi a L'Aquila o a Surmona".

²⁸ G. Caselli op.cit.

²⁹ Il mercante fiorentino Francesco Balduccio Pegolotti (XIV sec.) scrive nella sua "Pratica della mercatura" che la *via degli Abruzzi* poteva essere percorsa in 11-12 giorni.

³⁰ Il tratto abruzzese toccava poi le aree pastorali di Campo Imperatore, Capestrano, Boiano per Napoli.



per le grandi abbazie di Montecassino, san Vincenzo al Volturno, san Clemente a Casauria, sostanziale per lo sviluppo dell'arte abruzzese.

Dalla fine del XVIII secolo se ne progettò un ammodernamento per mitigare i problemi del brigantaggio e ovviare ai tratti più pericolosi nei mesi invernali, la "*Strada Regia d'Abruzzo*" o "*Strada Napoleonica*", perché completata in periodo murattiano agli inizi del XIX secolo. Da allora la "*Messaggeria degli Abruzzi*" assicurava un servizio di posta veloce per due volte la settimana.

L'Abruzzo parte decisiva dell'*Italia di mezzo*³¹, una cerniera tra nord e sud, così lo interpreta lo storico aquilano R. Colapietra e, al di là delle connotazioni convenzionali, non una porzione di terra chiusa, stretta tra montagne e mare. Ma compenetrazione e reciproca condivisione, in un flusso continuo di commerci e cultura. Un territorio come costruzione complessa di un itinerario: un processo storico, urbanistico, letterario.

La *via degli Abruzzi* ne è l'allegoria.

Sulmona nell'area Peligna

Sul percorso dell'Appennino centrale in posizione di confine da sempre, in una piana fertile *Sulmona* è la città abruzzese patria del poeta *Ovidio* che ne affidò la nascita alla leggenda del troiano Solimo, compagno di Enea.

Al di fuori del mito, Tito Livio (59 a.C. - 17 d.C.)³² ne rappresenta l'origine di insediamento italico, nato in rapporto con la transumanza. Di incerta fondazione comunque, centro peligno, municipio romano, tra i più ferventi fulcri cristiani in terra d'Abruzzo, Sulmona seguì le sorti dei territori del sud con Normanni, Svevi, Angioini, Aragonesi, feudo dei *de Lannoy*, del *principato di Conca* prima e dei *Borghese* poi. I caratteri geografici dei luoghi, una conca intermontana pianeggiante alla confluenza del torrente Vella con il fiume Gizio, circondata ad oriente dai rilievi scoscesi del monte Morrone e ad ovest dalla Marsica Orientale, testimoniano di un antico sistema fluvio-lacustre mano a mano defluito verso il mare. A memoria restarono in epoca storica, e ancora nel XVIII secolo, nella vasta area ai piedi del Morrone, bacini e acquitrini³³.

Un viaggiatore di fine '700 *Michele Torcia*³⁴ definirà la valle di Sulmona "*La vera Tempe dell'Italia*" nel paragonarla alla gola tra il monte Olimpo e l'Ossa del mondo greco e ce ne lascia una delle immagini più vive quando ne descrive la felicità dei luoghi, fertili e umidi. Perché Sulmona è legata alle acque³⁵,

³¹ Cfr. R. Colapietra op.cit.

³² Cfr. E. Mattiocco, op.cit.

³³ Cfr. G. Marini op.cit.; a cura di L. Quilici, S. Quilici Gigli, op.cit.

³⁴ Cfr. M. Torcia op.cit.

³⁵ Nel 1589, citando Sulmona nel suo *Atlas*, il cartografo Gerardo Mercatore, riporta "*Urbs est pulchritudine loci, frequentia populi, aquarum abundantia in primis nobilis*".



vuoi per la copiosa presenza di sorgive nella fascia pedemontana e nel fondovalle, che per il concorso di Aterno, Gizio e Sagittario, i fiumi che solcano la sua terra. Qui fin dalla preistoria sorsero santuari dedicati al culto dell'acqua e a divinità agropastorali. Questa natura del territorio determinò l'evoluzione e l'ordinamento produttivo e mercantile della Città, agricoltura e pastorizia certo ma anche manifatture, protoindustrie, commerci.

Un luogo di confine, una linea estrema, a segnare il limite con i domini della Chiesa che ne aveva determinato, già nel 1176 e poi in età federiciana, la prestigiosa funzione di sede della Corte generale del giustizierato di Abruzzo³⁶, considerato una unica provincia.

Del resto autorevoli studiosi³⁷ hanno nel tempo rimarcato la sostanzialità nel territorio abruzzese dell'area peligna, con la Valle, la Majella e Sulmona.

La posizione strategica della città sulla *Via degli Abruzzi*³⁸, alla confluenza delle romane Valeria e Valeria Claudia volgendo lo sguardo verso oriente, le destinò un ruolo commerciale tra i sette più importanti del Regno di Napoli³⁹. Dall'età aragonese e fino a tutto il '700 il Regno infatti poteva contare su un sistema fieristico organizzato, dove i prodotti abruzzesi (lana, seta, lino, zafferano, grano, rame, argento, ceramiche...) raggiungevano attraverso i mercanti fiorentini le piazze del nord Europa e Sulmona fu il suo mercato più florido, almeno fino alla fine del XVII secolo.

La Giostra cavalleresca

Sulmona ha avuto una importante tradizione equestre. Vi si svolgeva un torneo cavalleresco⁴⁰ di vasta eco territoriale, documentato a partire dal 1475 e fino al 1643, quando venne dismesso per "*mananza di guerrieri*". Le origini vanno ricercate in età federiciana, quando la società sulmonese viveva tempi assai prosperi. Le tracce della giostra storica non sono molte e le migliori testimonianze documentali sono quelle del tardo Cinquecento. Oltre ad una documentazione di ordine parrocchiale, i punti di riferimento per una ricostruzione del torneo sono gli umanisti sulmonesi *Ercole Ciofano* (XVI secolo) interprete del legame tra la poesia di Ovidio e la terra sulmonese⁴¹ e il suo contemporaneo *Cornelio Sardi*⁴² *nobil'uomo*, grande esperto di equitazione.

Il loro racconto è sicuramente vivido. Ciofano spiega come il torneo fosse "*bellissimo*", che attirava cavalieri da tutto il

³⁶ Cfr. P.Giannone op.cit. Nel 1272 Carlo d'Angiò dividerà il giustizierato in *ultra* e *citra flumen Piscariae*.³⁷ Cfr. sul tema gli scritti dello storico Raffaele Colapietra op.cit.

³⁸ Cfr. precedenti pagine.

³⁹ Cfr. *Documenti geografici*, n.2, Roma 2013.

⁴⁰ Dal 1995 la città ospita una moderna Giostra cavalleresca.

⁴¹ Cfr. E, Ciofano op.cit.

⁴² Cfr. I. Di Pietro op.cit.



Fig. 10. Giostra tra cavalieri.
Incisione, 1540 c., Paulus H.
Mair, "De arte athletica".



Regno e che si teneva nella piazza principale della città due volte l'anno, in occasione delle fiere. Pochi anni dopo il Sardi⁴³ ne definisce il codice comportamentale nei "Capitoli della Giostra" e conferma che il torneo si svolgeva nei giorni dell'Annunciazione (25 marzo) e dell'Assunta (15 agosto) con grande "svago" per la popolazione (Fig. 10).

Testimonianza di un mondo in metamorfosi dove al guerriero degli antichi e cruenti scontri si sostituiva il gentiluomo letterato, alla luce della nuova arte della cavalleria che nell'Europa rinascimentale parlerà italiano. Chiunque poteva parteciparvi, i cavalieri si scontravano con tre assalti alla lancia cortese, ovvero con punta protetta ed un Mastrogiurato assegnava il punteggio ed alla fine proclamava il vincitore.

"*Sulmo Mihi Patria Est*", il verso ovidiano dedicato alla città natale impresso su una medaglia d'oro e un Palio di stoffa preziosa accompagnavano la vittoria finale.

Una terra mistica

Ma quella sulmonese è stata anche e soprattutto terra mistica: l'Abruzzo⁴⁴ montano con le più alte vette dell'Appennino e la realtà della Majella, a custodia di un profondo e vigoroso rapporto tra l'uomo e i luoghi, frugali e avversi, capaci di una fisicità imponente e stregata. Sono cambiati forme, segni, simboli ma ragioni tradizionali antichissime hanno reso gli eremi rupestri abruzzesi luoghi votati al culto sin dalla preistoria. Un paesaggio autentico eterno e primordiale come i cicli naturali.

In questo territorio prese avvio dal XIII secolo la storia del monachesimo celestiniano che, figlio ed erede della visione di *Gioacchino da Fiore*⁴⁵, da quelle montagne si espanse.

Fondatore di questo paesaggio monastico fu Pietro (1210-1296) nato nel *Contado di Molise* e futuro papa Celestino V. E in Molise *Pietro Angelerio* si formò, presso il monastero benedettino di S. Maria di Faifula, presso Montagano, dove nel 1276 diverrà abate. Eletto Papa nel 1294, e incoronato a L'Aquila nella Basilica di Collemaggio, nello stesso anno abdicò al soglio pontificio per una vita spirituale. Rinchiuso per questo da papa Bonifacio VIII nel *castello di Fumone* presso Anagni, vi morì. Anacoreta e cenobita sulle montagne del Morrone, comprese tra la valle Peligna, il massiccio della

⁴³ Cfr. C.Sardi op.cit.

⁴⁴ Il termine Abruzzi al plurale stava ad indicare le terre di montagna e quelle del versante marittimo.

⁴⁵ G. da Fiore monaco cistercense (1145 c. - 1202) eremita, costituì l'ordine *florense*. In G. ad ogni persona della Trinità corrisponde un'era storica: allo Spirito Santo, un'epoca ancora futura, l'età dello Spirito.



Majella e il fiume Aterno, fondò nel 1264 la comunità dei Celestini, in origine Spirituali o majellesi dalla Badia di Santo Spirito a Majella loro primo insediamento e poi Morronesi, dal monastero del Morrone.

Di tutto questo a Sulmona, l'importante *sistema religioso dell'Annunziata*⁴⁶, diventerà il cardine.

Strutture religiose nel territorio

L'Annunziata di Sulmona nel sistema delle Case Sante

Nel primo XIII secolo, ispirata a *Pietro Angelerio*, con Innocenzo III papa, si istituisce l'accoglienza dell'infanzia abbandonata presso gli istituti religiosi e, circa un secolo dopo nella Napoli angioina, nasce la prima *Casa Santa dell'Annunziata*, per l'accoglienza di orfani e infermi. Prende avvio il *sistema delle Annunziate*⁴⁷ intorno a cui ruotava una vasta organizzazione di servizi, rapporti, scambi in grado di permeare i diversi strati sociali della popolazione. Nato nella Capitale ebbe notevole fortuna caratterizzando tutte le province del Regno di Napoli, come una delle sue istituzioni più operose e durature.

Le *Annunziate*, frutto della collaborazione tra la Corona e la Chiesa, con la loro presenza costituirono per il nostro meridione continentale una vera e propria catena ospedaliera, una rete sociale ante litteram. Infeudate per cessione diretta delle case regnanti di domini, andarono a costituire un patrimonio economico, morale e culturale ricchissimo.

In particolare, a sostegno della Casa Santa napoletana venne istituito nel 1587 il *Banco dell'Ave Gratia Plena*⁴⁸ o *Banco dell'Annunziata*, in attività fino al 1702.

È del 1320 l'atto fondativo della *Nunziata di Sulmona*, nata sul modello delle Case Sante di Napoli, Capua ed Aversa, con una stipula tra i maestri della confraternita laica della Penitenza di Sulmona e il vescovo, con sede nella preesistente Abbazia celestiniana di *Santo Spirito al Morrone*.

La corona angioina doterà la Casa Santa sulmonese di molti privilegi. Florida in tutto il '500 e '600, subì conseguenze drammatiche nel rovinoso terremoto del 1706 a cui seguì la ricostruzione nelle attuali forme. Soppresso nel 1807 l'Ordine dei Celestini, il Monastero conobbe diverse destinazioni, collegio e istituto di pena. Dal 1902 è monumento nazionale ed oggi sede del Parco Nazionale della Majella.

Limitrofa ma esterna alla città, l'*Abbazia dell'Annunziata di*

⁴⁶ Cfr. S. Marino, op.cit.

⁴⁷ Citiamo tra le altre anche le Annunziate delle civitates di Aversa, Benevento, Capua, Gaeta.

⁴⁸ L'Istituto fu alla base della formazione del Banco di Napoli.



Fig. 11. Veduta della Badia di Sulmona e de' suoi dintorni, Incisione, Anonimo 1836-37.



(Veduta della Badia di Sulmona, e de' suoi dintorni.)

Sulmona (Fig. 11) è la più grande dell'Italia Centrale. Appartata e insieme partecipe della storia di questa comunità, luogo di incontro tra dimensione spirituale e adesione attiva alla realtà contingente, visse e si originò, non accidentalmente, in rapporto implicito con *l'eremo di S. Onofrio* prediletto da Celestino e gli avanzi del grande *Santuario di Ercole Curino*.

Forte l'impronta territoriale: il complesso celestiniano edificato fuori le mura cittadine estende il suo corpo quadrangolare murato per oltre 16.000 mq e si distribuisce in ben cinque cortili, 250 stanze, lunghissimi corridoi, vaste sale, scalinate solenni.

Nell'area peligna il *complesso della SS. Annunziata*, con un ospedale tra i più efficienti del Regno che accoglieva anche i viaggiatori sulla grande *via degli Abruzzi* e una potenza economica di lasciti, immobili e sconfinati terreni tra Sulmona, Pacentro, Cansano, andò mano a mano ad assorbire le analoghe preesistenti strutture, costituendosi simbolo della città, identità culturale e artistica per i suoi sette secoli di vita. In pieno cinquecento l'Annunziata sulmonese contava su 770 diverse proprietà e deteneva il 15% dei terreni coltivabili del contesto, per 110 ettari. Dai marmorei "*portali del feudo*" si accedeva alle estese proprietà terriere dell'Abbazia. Con i canali di irrigazione che derivavano dal fiume Gizio e con il tratturo che ne percorreva la riva diede vita, tra la Città e il Morrone, ad un sistema protoindustriale dotato di mulini, spezierie, cartiere, ramerie, opifici tessili, lanerie, allevamenti di animali che superava oltremodo i confini urbani⁴⁹. Forte della presenza al suo interno di oltre 80 monaci, fino a tutto il XVIII secolo poté contare su entrate superiori ai 6.000 ducati annui.

Monasteri, abbazie e certose

Il profilo territoriale di "*signoria rurale ecclesiastica*", con feudi e ingenti fortune tramite cessioni da parte delle Case regnanti e delle classi aristocratiche, disegnato dal sistema delle

⁴⁹ Nel XVI secolo la Nunziata di Sulmona possedeva poste fisse per il pascolo di 5.700 pecore.



Annunziate, si inserisce in un contesto già fortemente caratterizzato sin dai primi secoli dell'evangelizzazione, con insediamenti monastici determinanti per gli assetti agrari, urbani, istituzionali. Partì dai monasteri con i presupposti dell'auto-sufficienza economica, il processo di riavvio di molte attività dopo la dissoluzione di fine impero e le invasioni. Il monachismo, con ambiti di differente potenzialità, origine e cronologia, come tessere diverse di uno stesso mosaico, determinerà dinamiche sociali e insediative, in altre parole la vita materiale stessa delle comunità.

Espressione dell'Europa preromanica, la grande esperienza benedettina, con camaldolesi, trappisti, olivetani, vallombrosani rappresentò il nodo cruciale nella vita monastica occidentale e il generatore economico del suo tempo. Nell'ambito del piano di ricostituzione delle istituzioni ecclesiastiche tra il Gargigliano e il Volturno e le terre dell'Appennino centro meridionale, operato dalla Chiesa di Roma dopo l'annientamento subito per l'invasione longobarda, l'espansione monastica conosce numerose attuazioni: gli avamposti della riconquista.

Le sedi vescovili erano infatti troppo spesso soggette al potere dominante.

Furono molte nel centro-sud le comunità affiliate alle case madri benedettine di *Montecassino*, *Farfa*, *San Clemente a Casauria* e all'*Abbazia di San Vincenzo* nell'alta valle del Volturno. Questa, tra le più importanti del Mezzogiorno, attuata nei primi dell'VIII secolo anche con il favore dei duchi di Benevento fu un polo vitale. Ai suoi monaci spesso rappresentanti dell'aristocrazia longobarda e franca si dovette la gestione di una vasta base socio economica di grandi patrimoni fondiari e di uomini, addetti al lavoro dei campi. Versata al settore dell'allevamento anche equino e della coltivazione agricola essa sarà il luogo di redazione di quel *Chronicon Vulturnense*⁵⁰ che tanta parte ha avuto per la conoscenza delle vicende storiche del monastero nel più ampio contesto delle terre abruzzesi, molisane, campano occidentali.

Col progredire della feudalizzazione l'attività principale dei monaci si volse però alla trascrizione e miniatura di testi e codici e alla preghiera. Solo la nascita dell'ordine cistercense nel XII secolo, originato dalla regola benedettina e con casa madre a *Cluny* in Francia, ridarà essenzialità al lavoro manuale ed esprimerà, con priorati, abbazie, monasteri una potenza ramificata in tutta l'Europa cristiana. Nel corso dell'XI e XII secolo la presenza degli ordini si andò infatti consolidando

⁵⁰ Il *Chronicon* venne compilato dal monaco Giovanni attivo nella comunità di S.Vincenzo nella prima metà del secolo XII.



anche nei territori tra Abruzzo, Molise, Campania, attraverso le fondazioni celestiniane, cistercensi, certosine, cui si affiancheranno via via francescani, domenicani, agostiniani, con insediamenti di formidabile valore architettonico e contestuale. Le *certose*, frutto di quel monachesimo eremitico fondato da *Brunone di Colonia* (1030-1101) nelle Alpi del Delfinato in Francia, nei pressi di Grenoble, in *Cartusia* poi *Chartreuse* nel 1084, alla luce del motto benedettino *ora et labora*, fanno riferimento nel centro-sud d'Italia, alle principali esperienze di *S. Bartolomeo* a Trisulti (FR), di *S. Martino* a Napoli, di *S. Lorenzo* a Padula (SA), manifestandosi in forme altissime sia a livello tipologico che strutturale. Si ispirò al trascendente il modello costante delle abbazie certosine, frugali nelle forme architettoniche e nei decori, con il grande chiostro, le abitazioni ai lati, una chiesa nuda. Realtà materiale e categorie dello spirito, storia istituzionale e religiosa, nuovi modelli per la conoscenza e la gestione del territorio devastato dalle invasioni e dall'abbandono. Questa rinnovata attenzione si volge alla conformazione dei terreni, reimmette coltivi tradizionali, governa le risorgive, i canali, i fontanili, i boschi, bonifica gli impaludamenti, conserva allevamenti e razze. Si rinsaldano le *grangie* benedettine, fattorie e presidi, unità economiche ove confluiscono contadini, pastori, artigiani. Si ricostruisce la memoria, si custodiscono i saperi, si tramandano le conoscenze in una geografia monastica con strutture insediative estese e colte, che segna la rinascita del paesaggio agrario e della immagine territoriale.

Circondata da un enorme bosco di querce, *S. Bartolomeo* a Trisulti, monumento nazionale dal 1879 e fondata nel primo '200 sui Monti Ernici, è la più antica. Ampliata e modificata nel corso della sua lunga vita, con una splendida farmacia del XVIII secolo, si mostra nella sua veste barocca.

A Napoli, la *Certosa di San Martino*, dedicata a san Martino di Tours⁵¹, ci appare sulla collina del Vomero, immanente sulla città, affiancata alla mole di Castel Sant'Elmo e in uno sfondo verde che circonda il camminamento verso *Vigna S. Martino*, l'unica pertinenza che resta delle terre certosine che si estendevano sino alla Riviera di Chiaia. In diretto rapporto con la Certosa di Padula, venne fondata nel 1325 per volere della Casa angioina e magistrali trasformazioni dalle originarie forme gotiche, tra il XVI e XVII secolo, le hanno dato l'aspetto attuale.

Dal 1882 monumento nazionale e dal 1998 patrimonio dell'UNESCO, *S. Lorenzo* a Padula con i suoi poderosi 52.000 metri quadri di biblioteca, chiostri, la chiesa, cucine, cortili, celle, scu-

⁵¹ *Martino di Tours* (316 – 397) originario della Pannonia, fu vescovo cristiano della Gallia di tardo impero.



derie, giardini e uno scalone ellittico a doppia rampa, è tra le certose più grandi d'Europa. Definita "una città monastica nell'Appennino Salernitano" si offre alla storia dal primo XIV secolo, con trasformazioni rilevanti nel '500, '600 e '700 ed una continuità costruttiva che si protrasse fino all'800. Voluta da Tommaso Sanseverino, signore del Vallo di Diano, per ingraziarsi il potere angioino, fu la seconda grande certosa del Meridione dopo quella di *Serra S.Bruno* in Calabria. I Certosini la lasciarono una prima volta nel 1807 con l'avvento del potere murattiano, vi fecero temporaneamente ritorno al declino dei napoleonidi e le diedero un addio definitivo dopo l'unità italiana.

La potentissima Certosa fu centrale in tutto il territorio del Regno peninsulare con il suo vasto sistema insediativo, la regimentazione delle acque, l'organizzazione fondiaria strutturata a colture e a uso boschivo, le pratiche di allevamento in cui i monaci furono maestri. Le sue grandi scuderie ospitavano ad esempio oltre 150 cavalli, le fonti ne descrivono e riportano il marchio, confermando la tradizione secondo cui i Certosini sono stati anche capaci allevatori di cavalli⁵². E probabilmente da qui doveva provenire il favoloso stallone *Neapolitano*⁵³ di mantello baio nato nel 1790, che da Napoli raggiunse la corte degli Asburgo a Vienna, poiché selezionato per fondare la reale razza dei Lipizzani⁵⁴.

Una terra di continuità

Le diverse forme di monachesimo hanno scandito la storia di molta parte del territorio italiano, ne hanno attraversato le diverse e mutevoli stagioni sociali, politiche ed economiche, ne hanno interpretato natura e peculiarità. Come punti nevralgici disegnano le linee della nostra irripetibile *geografia sacra*.

Un ambito territoriale quello descritto, denso di testimonianze, segni e simboli identitari racchiusi tra l'Abruzzo montano, il Contado di Molise e una porzione di *Campania Felix*. Itinerari spesso lontani dai circuiti umani più affollati, in contesti storico-naturalistici di eccezione. Terre di continuità, fedeli a sé stesse, lo sguardo volto a Nord con Napoli onnipresente, immanente e magnetica, dove secondo ancestrali realtà etniche, politiche, culturali, non sono inusuali luoghi cultuali che mantengono anche in età successive la loro natura religiosa.

Siti, reperti, testimonianze documentano una continuità di frequentazione dai tempi più lontani, attestano la profondità del rapporto tra società umane e territorio, tra elementi naturali e segni dell'antropizzazione.

⁵² L'analisi delle fonti ci segnala i marchi della razza di S.Bartolomeo di Trisulti, della razza di S.Martino a Napoli, della Certosa di Padula. Cfr. G.Gattini op.cit. e F.Liberati Romano op.cit.

⁵³ M. Franchini "Il Napoletano, il cavallo che rese l'equitazione un'arte" in *IdentitàInscritti* 2019.

⁵⁴ Cfr "Libro Genealogico del Cavallo lipizzano" op.cit.



Fig. 12. L'Eremo di S. Onofrio al Morrone.



Fig. 13. Resti del Santuario di Ercole Curino.

Tra questi, in terra d'Abruzzo, sempre a Sulmona, tra l'Annunziata e l'Abbazia dei Celestini, ai piedi dell'eremo di S. Onofrio, i resti del santuario italo-romano di *Ercole Curino*⁵⁵ (Figg. 12-13) ci mostrano le vestigia di una vasta area sacrale sorta alla confluenza dei due tratturi Celano-Foggia e l'Aquila-Foggia, nei pressi delle sorgenti, alle falde del Morrone. Forte e simbolica la connessione col territorio: Ercole, protettore dei mercanti, delle greggi, dei pastori e custode delle fonti è Curino, ovvero custode del popolo in armi e delle curie, le assemblee degli uomini liberi.

Scoperto nel 1957 e, nel passato ritenuto parte della villa del poeta Ovidio, è strutturato su terrazze lungo il pendio montano da cui si coglie in uno sguardo l'intera conca peligna e costituisce una delle più importanti aree di culto dell'Abruzzo antico. Alla base dell'importante gradinata ancora visibile, da cui si saliva agli edifici templari, si apriva una serie di ambienti voltati, affacciati sulla pianura sulmonese. Il luogo fu dedicato al culto anche in età cristiana.

Luoghi e segni di intensa religiosità, immutabili pur nella diversità rituale. Canoni e itinerari spirituali insieme, che attraversano con persistenza dalle origini la storia umana e culturale di queste terre. Una religiosità popolare che affonda radici nel rapporto profondo e confidenziale con la natura nel senso più pragmatico, boschi, acqua, animali. I santuari rupestri protostorici, i templi per le divinità agropastorali, le abbazie e le grotte per santi e pastori prossime a sorgenti salutari ne rappresentano il paradigma.

Il dipinto, alcuni elementi di lettura

Dopo avere esaminato i caratteri del contesto territoriale di riferimento, ci sono tre argomenti che possono rispondere al principale quesito. Se il cavallo del dipinto è una espressione simbolica del territorio rappresentato.

Esaminiamo i due fattori realmente oggettivi, l'analisi del marchio impresso con evidenza sulla coscia dell'arto posteriore destro del cavallo e le caratteristiche morfologiche del soggetto

⁵⁵ Il santuario ha una datazione che va dal IV-III sec. a.C. a metà del II sec. d.C.



raffigurato. Per ultimo le interpretazioni sul contesto territoriale dello sfondo.

Ad immagine intera, in primo piano è la figura di un cavallo sicuramente di pregio, con muscolatura e potenza visibilmente accentuate. La massa della vegetazione scura ne definisce meglio i contorni. È in posizione ferma su un ripiano di roccia, aperto ad un largo paesaggio, sotto un cielo non limpido e forse all'imbrunire. Il soggetto è di profilo, non ha bardatura, l'arto posteriore sinistro in lieve movimento e sollevato rispetto al resto. Una scelta compositiva a dimostrare la conoscenza e la familiarità dell'Autore con il mondo equestre.

La luce che lo attraversa mostra il mantello grigio pomellato, il collo *rilevato*, leggermente inarcato alla nuca, gli occhi grandi e vividi che guardano lo spettatore, le orecchie piccole e attente. In secondo e terzo piano le aperture di tipo paesaggistico rimandano a caratteri naturalistici e ad uno scenario antropico a cui si è cercato di dare lettura, alla luce e sulla base dell'analisi territoriale dei precedenti capitoli. L'atmosfera è calma, come sospesa, forse a segnare un momento di sosta magari dopo una corsa nella campagna.



Fig. 14. Il monogramma del marchio dell'Annunziata di Sulmona sulla coscia dell'arto dx del cavallo del dipinto.

Il marchio

Il marchio facilmente ravvisabile sulla coscia dell'arto posteriore destro del cavallo consiste in un monogramma a forma di "m" arrotondata su cui è una corona sormontata da tre fioroni visibili (Fig. 14).

Una disamina delle fonti afferenti il tema del marchio delle cavalcature ha potuto rilevare la presenza di questo monogramma presso due Autori.

In particolare lo storico materano Giuseppe Gattini⁵⁶ nel suo *"Delle razze di cavalli nel Regno di Napoli e Specie in Matera e contorno"*, nel porre l'accento sulle razze storiche dei cavalli del Meridione d'Italia e soprattutto sulla fama dei cavalli napoletani in tutta Europa e in particolare in Inghilterra, cita il testo di un autore francese del XVIII secolo, J.B. Huzard⁵⁷, accademico di Francia ".....*Les chevaux d'Italie jouissaient autrefois d'une grande réputation dans toute l'Europe, soit pour le manège, soit pour l'attelage; les Napolitains étaient recherchés particulièrement jusques en Angleterre...*".

Nel descrivere i *marchi dei cavalli italiani* Gattini riporta tra questi quello della *razza della Nunziata di Sulmona* (Fig. 15). Il marchio è con ogni evidenza lo stesso di quello contrassegnato sul cavallo del dipinto, lo si evince facilmente nel confronto.

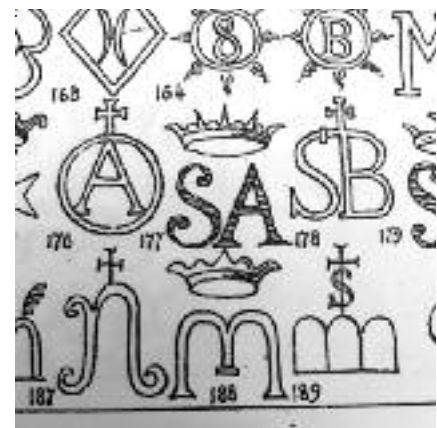


Fig. 15. Il Marchio della Annunziata di Sulmona, voce 188 in G. Gattini, op.cit.

⁵⁶ G.Gattini (1843-1917) politico e storico italiano, senatore del Regno d'Italia.

⁵⁷ J.B. Huzard op.cit.



XCIV	188 del marc di S. Lorenzo la Padula Ch. Co- lebre Mercurio Carliantoni.
	189 del marc di S. Paolo di Matera Ch. V. pag. 27.
XCV	184 del marc di S. Martino di Napoli. Ch.
	185 del marc della Madonna d'Ambrin. Ch.
XCVI	195 del marc di Monte Grande. Ch.
	197 del marc di S. Nicola la Certosa de Basilica- mba. Ch. era nella valle di Chiaromonte.
XCVII	188 del marc della Nunziata di Sulmona. Ch.
	189 del marc di S. Spirito di Sulmona. Ch.
XCVIII	190 del marc di S. Stefano del Bosco. Ch. Il più antico del marc Carliantoni.
	191 del marc di S. Vincenzo del Bosco. Ch.
XCIX	192 del marc di S. Pio li Scherri. Ch.
	193 del marc della SS. Trinita della Terra. Ch.
	194 del SS. Ch.

Fig. 16. Il Marchio della Annunziata di Sulmona, voce 188 in G. Gattini, op.cit.



Fig. 17. Marchio della Annunziata di Sulmona in F. Liberati op.cit.

Alla voce 188 della pag. 53 nel testo di Gattini (op.cit.) il marchio viene così identificato "del mon: della Nunziata di Sulmona. Cfr." (Fig. 16).

Un altro Autore, *Francesco Liberati Romano* (XVII secolo) nel III libro del suo "La perfezione del cavallo"⁵⁸, dedicato a *Giovan Battista Borghese* Principe di Sulmona, nel parlare in larga misura delle caratteristiche dei cavalli italiani e stranieri, spiega come le razze equine italiane siano le migliori "...Però non fono da paragonarfi alle razze Italiane quelle de'forastieri, e di qualfiuoglia parte del Mondo...".

Egli fornisce poi una estesa elencazione dei marchi delle migliori razze italiane che risultavano essere, a suo avviso, rilevanti per importanza di appartenenza, censo, bellezza, capacità e amabilità dei soggetti. "...Ma veramente se la bontà delle razze fuol procedere da più cose come dal temperamento dell'aere, dalla commodità del Paese, e della buona scelta delle Giumente, e finalmente della cura degli habitanti delle Prouincie, che di sì fatto esercizio si dilettono, incredibile non deue essere, che questa maggioranza fiorisca nell'Italia ". E ancora "...Di tutte le quali parti, Roma, & il Regno di Napoli, e Toscana, & altre Prouincie d'Italia fioriscono".

Il Liberati affronta nel suo testo le diverse tematiche dell'allevamento equino, il mantenimento, la riproduzione, le malattie e le cure da apportare agli animali, la buona tenuta delle stalle, i caratteri delle razze antiche e contemporanee, insieme alla traduzione dal greco del trattato di Senofonte "Dell'arte di cavalcare". Il testo è poi illustrato con oltre 60 pagine, ognuna delle quali mostra quattro esempi di marchi di cavalli appartenenti ad animali allevati in Italia.

Nel descrivere i marchi dei cavalli l'Autore li suddivide in relazione alla provenienza degli allevamenti, ed in particolare alla pagina 222 del Libro III, alla voce *Vescovi, Abbazie, Hospedali, e altri Religiosi*, si ritrova il marchio della razza denominata della *Nunziata di Sulmona* (Fig. 17) con la seguente definizione "Mercato della razza della Nuntziata di Sulmona, è buonissima, e vengono Caualli di buona tacca, di molta bellezza, e di gran lena". Ed anche in questo caso la tipologia del marchio coincide con quello contrassegnato sul cavallo del dipinto.

Morfologia

Nella relazione per la Casa d'aste inglese (cfr. nota 2) si definisce il dipinto raffigurante un *cavallo Napoletano* in base alle notizie, alla storia e alla provenienza del quadro. Viene

⁵⁸ Cfr. F. Liberati Romano, op.cit.



usata come pietra di paragone, non a caso, l'incisione del *van Diepenbeeck* (Fig. 18) ove viene raffigurato il cavallo napoletano *Nobilissimo* di proprietà di *William Cavendish* duca di Newcastle che fa parte delle illustrazioni di cui al *Trattato*⁵⁹ sull'equitazione del Newcastle stesso.

I cavalli di sangue nobile tra il 1500 e il 1600 erano cinque: andaluso (cavallo spagnolo), berbero, turco, napoletano, siciliano. Queste erano riconosciute come le razze più importanti dell'epoca e furono allevate per la guerra, per la giostra e per le parate. Il napoletano e lo spagnolo, in particolare anche per l'arte equestre.

Si tratta delle stesse razze descritte dal Newcastle, fatta eccezione del siciliano (ormai già scomparso) quali turco, berbero, spagnolo, il limusine e il napoletano. Il Duca di Newcastle fornisce quindi una riconferma delle principali razze presenti in quel periodo.

Il dipinto in argomento (vedi Fig. 19), venduto ad un'asta di Londra come ritratto di cavallo Napoletano, si dimostra tale grazie all'analisi del fenotipo, paragonandolo al cavallo napoletano di nome *Nobilissimo* (di proprietà della scuderia del duca di Newcastle) in una raffigurazione nel citato testo sull'equitazione del Newcastle stesso "*Methode Nouvelle et Invention Extraordinaire de Dresser les Chevaux et les Travailler selon la Nature...*" (op.cit.) di cui alla Fig. 19.

Il Cavallo raffigurato nel dipinto è un soggetto dell'allevamento dei monaci dell'*Annunziata di Sulmona negli Abruzzi*, come peraltro si evince dal marchio che compare sulla coscia destra (cfr. voce 188 in G. Gattini op.cit., vedi precedenti pagine) e come "*Napoletano*" viene definito nel catalogo della casa d'aste inglese (cfr. nota 2) in base alle notizie, alla storia e alla provenienza del quadro.

Morfologicamente si presenta come ascrivibile alla selezione della razza napoletana, ed il fenotipo *Napoletano* era molto presente nel territorio ed usato come miglioratore in moltissimi allevamenti. Lo si evince inconfutabilmente dalla conformazione della testa, dalla posizione dei bulbi oculari, dalla posizione e dimensione delle orecchie, dalle *barbette*, dal *pastorale*, dal piede, dalla forma e grazia del collo, più in generale dalla sua



Fig. 18. *Nobilissimo*, Corsiero Napolitano. Incisione, A. van Diepenbeeck, 1596-1675.



Fig. 19 Il Cavallo del dipinto.

⁵⁹ Cfr. Guillaume de Cavendish, Duc, di Newcastle op.cit.



Fig. 20. *Nobilissimo, Corsiero Napolitano. Particolare arti anteriori.* Incisione, A. van Diepenbeeck, 1596-1675.

Fig. 21. *Il cavallo del dipinto. Particolare arti anteriori.* Scuola italiana, fine XVI - inizi XVII secolo.



Fig. 22. *Nobilissimo, Corsiero Napolitano. Particolare arti posteriori.* Incisione, A. van Diepenbeeck, 1596-1675.

Fig. 23. *Il cavallo del dipinto. Particolare arti posteriori.* Scuola italiana, fine XVI - inizi XVII secolo.



conformazione complessiva e dalla colorazione grigio pomellato precipua del *Napolitano* e presente di frequente nel periodo storico di realizzazione del dipinto.

Questo ci fa pensare che ci sia uno stretto collegamento tra il cavallo del dipinto, a cui diamo il nome immaginario per identificarlo, "il Favorito di Sulmona", e il cavallo *Nobilissimo* del Newcastle; sono quindi dello stesso ceppo, di razza Napolitana come si può anche ravvisare dal confronto delle immagini (Figg. 20-21-22-23).

La fortuna del cavallo Napolitano come miglioratore fu proprio questa particolare morfologia di un posteriore molto potente incline alla riunione, con arti posteriori leggermente falciati; mentre l'anteriore appare più leggero con l'incollatura più lunga, a differenza del cavallo spagnolo che esprime nella sua morfologia un collo più corto con minore leggerezza nell'anteriore.

Il paesaggio di riferimento

L'appartenenza del marchio impresso sulla coscia destra del cavallo al Monastero dell'Annunziata di Sulmona e l'immagine del dipinto aprono a diverse riflessioni e offrono rimandi e suggestioni a quelli che possono essere i luoghi descritti.



Lo spazio sullo sfondo e la qualità degli elementi del ritratto sono una rappresentazione in veste di racconto. Una narrazione di luoghi, forse con approccio sentimentale, nella volontà di racchiudere in un'immagine una pluralità di temi, raccordare elementi geografici con i valori storici, urbanistici, letterari. Il passaggio umano in un territorio.

Il cielo senza aperture di azzurro, è attraversato da nubi poco minacciose, addensamenti di nebbie che forniscono l'indizio per la condensazione di vapori, allusione a bacini, acquitrini, specchi d'acqua forse lacustri.

Il *Favorito di Sulmona* è immerso nel paesaggio, ne fa parte. Ha grande respiro, è presentato in primo piano, da solo, senza cavaliere e apparentemente senza conduttore. È un esemplare di pregio, orecchie piccole, occhi vivaci grandi ed espressivi, folte la coda e la criniera. Pure se non si può attribuirgli un'età si può immaginare che possa essere un soggetto ancora giovane. È raffigurato su di una sorta di terrazzamento che affaccia su uno scenario non uniforme, una conca lontana delimitata da quieti specchi d'acqua e circondata da picchi rocciosi e speroni dai colori cupi dove non si avverte presenza umana. Tra le strette rientranze della roccia lo sguardo si ferma, è un luogo di eremi forse. Il pensiero va alla conca Peligna sovrastata dal monte Morrone. Guardiamo da qui il territorio. Del resto il cavallo appartiene al luogo che lo ha espresso: quello dell'*Annunziata di Sulmona*. Abbiamo visto la consistenza dei possedimenti abbaziali nell'area, manifestazione concreta del ruolo svolto dalle Case Sante nel territorio del Regno di Napoli, in qualità di enti del sistema signorile ecclesiastico. Sulla destra del *Favorito di Sulmona*, tra la folta vegetazione ci sono delle rovine, grossi conci e un arco antico diruto che conserva le tracce dell'aspetto monumentale originario (Fig. 24).

Il colore scuro della vegetazione definisce cavità rocciose, grandi massi, il dettaglio delle rovine, quasi le sovrasta. L'Autore evoca le sostruzioni e le arcate del santuario italico-romano di *Ercole Curino* (vedi Fig. 8) che nel tempo in cui egli opera si credeva fossero i resti della villa di Ovidio. Il suggerimento è anche per una delle più importanti memorie celestiane, l'*Eremo di S. Spirito a Majella* nato sull'enorme parete rocciosa alla base della quale sorge il santuario di Ercole.



Fig. 24. Le rovine e l'arco diruto.



Fig. 25. *Lo specchio d'acqua.*

Il paesaggio procede in profondità e presenta un altro dei simboli storicamente ricorrenti della pianura sulmonese, l'acqua. Ci mostra un vaso tranquillo, limpido (Fig. 25) dove si specchiano cespugli e alberature. Memoria del territorio protostorico occupato dalle acque ma che ancora nel XVII secolo, ai piedi del Morrone, conservava aree palustri, tra le frazioni di *Badia* e *Fonte d'Amore*, prossime al santuario di Ercole e alle immagini celestiniane. A riprova arcate di ponti si affacciano sulla pianura.

Sulla pianura e sulle propaggini dei monti si compongono altri segni dell'antropizzazione.

Da sinistra, scoscesi declivi illuminati dalla luce in fondo, lontani, costruiscono l'immagine dei borghi con castelli e torri (Fig. 26), un succedersi di alture con architetture fortificate che declinano nel pianoro. La vista che si offre rimanda ai profili urbani disegnati da *Pettorano sul Gizio*,

Pacentro, *Introdacqua*, agglomerati di media entità ma di grande carattere difensivo, nel loro mondo montano pastorale (Fig. 27).

Ulteriori piani descrittivi mostrano, nella pianura, scenari con architetture, ottenute con tratti sfumati. Tra questi si riesce a



Fig. 26. *L'immagine dei borghi.*



Fig. 27. *Pettorano sul Gizio. Veduta.*



Fig. 28. Il corpo centrale della Badia Celestiniana dell'Annunziata e alle spalle la città di Sulmona.



Fig. 29. Sulmona e la sua conca. Veduta.



Fig. 30. Il corpo centrale della Badia Celestiniana dell'Annunziata di Sulmona.

cogliere il profilo del corpo centrale più antico dell'Annunziata e, alle spalle, una città adagiata ed estesa in senso longitudinale. È ravvisabile il profilo di *Sulmona* (Figg. 28-29-30).

Un *paesaggio simbolico* dunque, il prodotto della relazione tra il soggetto e la natura circostante offre la possibilità di raccontare lo spirito dei luoghi.

Gli elementi ci sono tutti: rovine su un fondale pastorale, un'immagine di paesaggio montano, un altopiano, specchi d'acqua, la raffigurazione di un cavallo di razza *Napoletana* dell'allevamento dei monaci nel territorio sulmonese in una delle baronie religiose di pertinenza dell'Annunziata. L'immagine riflessa è ciò che importanti autori chiamano il "*carattere monte-piano dell'Abruzzo*" e che il paesaggismo e vedutismo dei secoli a venire avrebbe valorizzato, con la riscoperta delle montagne, dei pascoli, dei castelli e delle gole.



Bibliografia

- Ercole Ciofano, " *Antiquissimae ac nobilissimae vrbis Sulmonis descriptio Hercule Ciofano auctore. Una cum Ouidij vita et effigie*", Aquilae 1578.
- Cornelio Sardi " *Capitoli della Giostra*", Sulmona 1581.
- G.B.Galiberto " *Il cavallo da maneggio ove si tratta della nobilissima virtù del cavalcare...*", 1659.
- Francesco Liberati Romano, " *La perfettione del cavallo*", libri tre, Roma 1669.
- Guillame de Cavendish, Duc de Newcastle " *Methodo Nouvelle et Invention Extraordinaire de Dresser les Chevaux et les Travailler selon la Nature...*", 1671.
- Pietro Giannone " *Istoria civile del regno di Napoli*", Venezia 1766.
- Francesco Longano " *Viaggio per lo contado di Molise*", 1786.
- Michele Torcia " *Saggio Itinerario nazionale pel Paese dei Peligni*", 1792.
- Jean Baptiste Huzard " *Instruction sur l'amélioration de chevaux en France*", 1802.
- Ignazio Di Pietro " *Memorie storiche degli uomini illustri della città di Solmona...*" " *L'Aquila* 1807.
- Giovanni Vincenzo Ciarlanti " *Memorie storiche del Sannio*", Campobasso 1823.
- Giuseppe Gattini " *Delle razze di cavalli nel Regno di Napoli e Specie in Matera e contorno*", Matera 1892.
- Giambattista Masciotta " *Il Molise dalle origini ai nostri giorni*" Napoli 1914.
- Federico Tesio " *Puro sangue, animale da esperimento*", Milano 1947.
- Gabriele Marini " *Il Lago pleistocenico della Conca de L'Aquila*", Lanciano, 1967.
- Ezio Mattiocco, " *Sulmona nel cartulario Casauriense*", 1982.
- Raffaele Colapietra " *L'articolazione feudale di Abruzzo, Molise e Capitanata in età moderna in rapporto al sistema della dogana*", 1988.
- Giovanni Caselli " *Guida alle antiche strade romane*", 1994.
- Lorenzo Quilici, Stefania Quilici Gigli a cura di " *Interventi di bonifica agraria nell'Italia romana*", 1995.
- Maria Franchini & Giuseppe Maresca " *La fabuleuse aventure du cheval napolitain*", 2003.
- Franco Valente " *I cavalli di Enrico Pandone nel Castello di Venafro*", 2007.
- Eveline Cruickshanks " *The Stuart Courts*", 2012.
- Salvatore Marino, " *Ospedali e Città nel Regno di Napoli. Le Annunziate: istituzioni, archivi e fonti (secc. XIV-XIX)*", BIBLIOTECA DELL'ARCHIVIO STORICO ITALIANO XXXV, 2014.
- Michela Becchis – Roberto Melchiorre, " *L'Abruzzo medievale. Guide alpine d'Abruzzo*", 2015.
- Giuseppe Ferri " *Passato Presente: La Nuova Accademia di Arte Equestre: Federico Grisone e la rinascita del cavallo Napoletano*" in *Territori della Cultura* n.33, 2018.
- Raffaele Colapietra " *L'Italia di mezzo...*", 2018.
- Amedeo Quondam " *La gloria del cavallo*", Università degli Studi di Roma «La Sapienza» -IULCE, 2019.



Sitografia

[https://www.beniculturali.it/mibac/opencms/MiBAC/sito-MiBAC/Luogo/MibacUnif/Luoghi-della-Cultura/visualizza_asset.html?id=155992&pagenome=40;](https://www.beniculturali.it/mibac/opencms/MiBAC/sito-MiBAC/Luogo/MibacUnif/Luoghi-della-Cultura/visualizza_asset.html?id=155992&pagenome=40)

[http://moliseweb.it/info.php?id=20228&tit=Venafro-II-Castello-Pandone-%22presta%22-il-Polittico-della-Passione-a-Matera-;](http://moliseweb.it/info.php?id=20228&tit=Venafro-II-Castello-Pandone-%22presta%22-il-Polittico-della-Passione-a-Matera-)

[http://accademiaequestre.napoli.it/la-storia/;](http://accademiaequestre.napoli.it/la-storia/)

<http://www.aia.it/CMSContent/Libro%20Genealogico%20LIPIZZANO.pdf>

<https://www.bonhams.com/auctions/25231/lot/39/?category=list&length=12&page=4>



Ottavia Marini, Michelangelo Mendeni

Ottavia Marini,
Architetto

Michelangelo Mendeni,
Architetto

L'annoso caso dell'Ex Fiera di Roma. Storia, Variante Urbanistica e Proposta

Premessa

Ci troviamo troppo spesso di fronte a situazioni di fermo, di abbandono, a luoghi che hanno perso la propria funzione, senza assumerne una nuova, ci troviamo di fronte a realtà immobili, a spazi austeri che sono rimasti privi di qualunque funzione.

Sono molteplici i contesti che trovano riscontro in questo stato, tra cinema, depositi, immobili e vecchie fabbriche, ci sarebbe una parte della nostra *Italia abbandonata* ad aver bisogno di acquisire e una nuova identità in memoria dei luoghi in rovina.

Più nello specifico, nella Capitale sono diverse le aree abbandonate lasciate in stallo da ormai troppi anni. Ricordiamo, per esempio la *'Ex fabbrica Mira Lanza'* nonché storico complesso industriale di Marconi. *'L'ex Filanda'* di Viale Castrense, nel quartiere San Giovanni, *'L'ex Mercato'* di Torre Spaccata, e così via, tutti luoghi preceduti dall'appellativo *'Ex'*, come anche il grande complesso de *'L'Ex-Fiera di Roma'*.



Fig. 1. Planimetria generale.



Fig. 2a Viale Cristoforo Colombo, nevicata 1985.

Fig. 2b Viale Cristoforo Colombo, 2020.



Fig. 3. Antica insegna 'Fiera di Roma'. Fig. 4. Accesso da Via dell'Arcadia.

Fig. 5. Stato di abbandono dei capannoni.

Relazioni con il contesto e stato proprietario

L'Ex Fiera di Roma si inserisce in un contesto urbanistico ricco di storia e situato in un'area centrale della Città. Infatti, l'intera area è in continua relazione con la Via Cristoforo Colombo, la quale si comporta come asse vertebrale per la città di Roma Capitale attraversandola da Ostia fino alle terme di Caracalla e lungo il suo percorso si assiste ad una sfilata di tessuti edilizi in continuo mutamento.

Il complesso risulta completamente abbandonato da troppo tempo e per fortuna, allo stato attuale, in procinto di riqualificazione, grazie all'approvazione della delibera sulla variante del PRG da parte dell'Assemblea Capitolina, che pone tra gli obiettivi della trasformazione: direzionalità, spazi pubblici, servizi e qualità urbana. Finalmente potrà essere avviato l'iter di riqualificazione dell'area che avverrà attraverso un concorso internazionale.



Fig. 6. Ex fiera di Roma ieri e oggi a confronto.



Fig. 7. E42, veduta del cantiere.



Fig. 8. E42, veduta aerea.



Fig. 9. Palafiera.

(Attualmente lo stato proprietario, risulta il seguente: Investimenti Spa 59%, Camera di Commercio di Roma 22%, Comune di Roma, Regione Lazio e Lazio Innova 19%).

Storia del luogo e vicende temporali; dalla nascita dell'Ex-Fiera alla Nuova Fiera di Roma

Questa grande arteria, oltre a veder nascere parti di città diverse tra loro, ospita nel corso del tempo eventi di rilevante importanza a livello universale. Facciamo riferimento a L'E42, l'Esposizione Universale di Roma del 1942, basata sulla realizzazione di un complesso urbanistico e architettonico che



vede la Città di Roma protagonista. Contestualmente a questo avvenimento si parla del progetto di una fiera campionaria, *La fiera di Roma*. Purtroppo, verrà fatto morire sul nascere per via della guerra, che bloccò tutto, se ne riparerà nel 1959, anno in cui la Fiera inizierà a prendere posto negli spazi di Via Cristoforo Colombo. Nel decennio successivo, la Fiera diviene ente pubblico-economico, accrescendo il suo prestigio e ospitando importanti eventi fieristici, motivo per il quale nel 1990 venne costruita la più grande sala congressi della capitale: il Palafiera. Con l'avvento del XXI secolo, nacque la "Fiera di Roma S.p.a." che ebbe, tra i primi compiti, quello di realizzare un nuovo polo fieristico a Ponte Galeria. Nel vicino 2004 si aprirono i lavori, conclusi solo due anni dopo con il trasferimento definitivo di quella che tutti conosciamo come "Nuova Fiera di Roma", negli spazi di Fiumicino.

Il Consiglio d'Europa - Convenzione Europea del Paesaggio - Firenze 20 ottobre 2000, ratificata dall'Italia con Legge n° 14 del 9 gennaio 2006 (Gazzetta Ufficiale n° 16 del 20 gennaio 2006 - Supplemento ordinario) ha operato una sorta di rivoluzione, spostando l'interpretazione del paesaggio da una visione di derivazione ottocentesca, che lo confinava soltanto ai paesaggi particolarmente rilevanti, significativi e belli affermando quindi che il paesaggio è l'ambiente di vita, è il luogo delle esperienze e delle relazioni.

Fig. 10. Nuova Fiera di Roma.



Fig. 11. Assonometria generale.



Fig. 12. Tra le residenze.



“Il paesaggio designa una parte di territorio così come percepita dalle popolazioni, il cui carattere risulta dall’azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni” (Convenzione Europea del paesaggio).

Ipotesi di proposta coerente con il contesto

Sulla base di queste riflessioni si può affermare che l’area occupata dai capannoni dell’Ex Fiera di Roma delinea a tutti gli effetti un nuovo paesaggio in continua relazione con i quartieri circostanti diventando l’habitat contemporaneo in cui si rac-



colgono relazioni di prossimità, riflessioni sulla memoria e sogni per il futuro.

Il muro che segna i confini dell'Ex Fiera auspica a diventare abitato, percepire il muro significa riprogettarlo e se riferiamo questo approccio alla città contemporanea ci rendiamo conto che esprime una funzione mobile, riconoscibile in quei brani di paesaggio eterogeneo, sospeso tra città, natura, infrastrutture, la cui identità è incerta, troppo pieno o troppo vuoto, e che modifica i comportamenti e richiedono nuovi approcci sociali e funzionali.

Si passa quindi dal muro abitato, elemento generatore di questo nuovo paesaggio, allo spazio per l'abitare caratterizzato da un susseguirsi di edifici passanti al piano terra che riportano a forme dei grandi maestri dell'architettura come Adalberto Libera o Luigi Moretti, visionari per la loro epoca su quello che è stato definire un luogo dell'abitare dinamico, passante, in continua relazione con le persone e la natura.

La rigidità delle forme è scaricata della sua potenza da un disegno morbido delle fughe della pavimentazione che articolano anche gli spazi verdi, le zone playground, i passaggi, le parti alberate.

Un altro modo di raccontare un'evoluzione del territorio è di conservarla dagli utilizzi agli orientamenti; nel progetto si assisterà dunque ad un risultato di processi che partendo dal muro, passando per la residenza volgerà l'interesse al riscontro sociale pensando a degli edifici per servizi attrattori di persone e relazioni a memoria di quello che ha sempre rappresentato il posto in quanto polo fieristico.

Al centro dell'area d'intervento si erge quindi l'edificio per uffici; questo è pensato per ospitare svariate attività offrendo ai fruitori degli spazi per il co-working, sale riunioni e uffici privati. Forte al progetto di Giuseppe Terragni del 1937 per il palazzo dei ricevimenti e dei congressi del 1942.

Figg. 13 e 14. Gli uffici.



Fig. 15. Relazioni di prossimità.



Fig. 16. Accesso dalla Piazza coperta.



Fig. 17. Scalinate Piazza ribassata.





Posizionato di fronte all'edificio per uffici, ci imbattiamo in un altro edificio dedicato ad ospitare il mercato di quartiere.

Il prospetto ha le sembianze di un volume sospeso su supporti monolitici e l'attacco al cielo è articolato da *cannon lumière*, che riportano la dinamicità dell'attività all'esterno.

Queste architetture moderne sono, al di fuori di ogni formalismo, gli elementi centrali attrattori di persone posizionati nel punto in cui si elevava il palafiere.

Al loro interno si assiste ad un mix di spazi culturali e commerciali e la loro posizione, all'interno del progetto, ottimizza la relazione tra visitatori e residenti del quartiere.

Continuando la scansione da sinistra a destra, e a chiudere l'area di progetto, abbiamo ipotizzato l'inserimento di una zona in cui sorge una Piazza ribassata rispetto al livello urbano, dedicata per lo più agli studenti, introducendo alloggi e servizi per questi ultimi. L'edificio dedicato alle abitazioni studentesche è caratterizzato dalla dinamicità dei prospetti e, grazie all'utilizzo del ballatoio per l'accesso agli appartamenti, si instaurano situazioni diverse che permettono la socialità e donano carattere a questo spazio pensato anche come appendice alle singole unità immobiliari.

Centralmente alla Piazza, sorge l'edificio polifunzionale, leggermente rialzato rispetto alla quota di terra. Spazi aperti in cui si articolano aree per lo studio ed il coworking. Abbiamo preso come riferimento architettonico, il *Museo di Berlino di Ludwig Mies Van der Rohe*, anch'esso volume unitario con pareti mobili che assumono diverse forme, chiudendo o aprendo lo spazio, in base all'esigenza e con un blocco fisso centrale per i servizi.

Conclusioni

In conclusione, possiamo dire che l'anno che ci lasciamo alle spalle ha senza dubbio stravolto la percezione dello spazio che ci circonda. Lo stare chiusi in casa ha cambiato quindi il modo di osservare gli spazi privati e no, è cambiato anche il rapporto tra uomo e natura, portandoci a riflettere sul modo in cui ci poniamo nei confronti del pianeta in cui viviamo. La riqualificazione dell'area dell'ex Fiera di Roma auspica un cambiamento nel modo di vivere e fruire lo spazio, generando una molteplicità di azioni e svariati protagonisti.



Bisogna rispettare la trasformazione, sì, ma è necessario permettere che essa avvenga, e il risultato finale deve essere l'inizio di una serie di sblocchi e sbocchi.

Fig. 18. Inaugurazione della vecchia Fiera, 1959 (da Istituto Luce).





Bibliografia e Sitografia

<http://www.arvaliastoria.it>

<https://www.comune.roma.it>

Dipartimento Programmazione e Attuazione Urbanistica | Direzione e Pianificazione Generale | U.O. Piano Regolatore

<https://www.romasparita.eu>

Secchi B. (2007), *Prima lezione di urbanistica*, Laterza, Roma-Bari

Corboz A. (1985), Il territorio come palinsesto, in "*Casabella*", n. 516, p.27

Gilles Clément (2005) - *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet

Consiglio d'Europa - Convenzione Europea del Paesaggio - Firenze 20 ottobre 2000, ratificata dall'Italia con Legge n° 14 del 9 gennaio 2006 (Gazzetta Ufficiale n° 16 del 20 gennaio 2006 - Supplemento ordinario

Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio - Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n° 42 e successive modifiche e integrazioni



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Cultura come fattore di sviluppo

Destinazione vino, cibo e cultura: nuovi linguaggi 'on line' e 'on life' Francesco Moneta

I territori marginali alla sfida delle prossime programmazioni. Le ipotesi Cilento ed Elea-Velia Giuseppe Di Vietri

Le fondazioni culturali costituite o partecipate dal MiC alla luce della Riforma del Terzo Settore Gabriele Sepio

Lingua e cultura in Europa: da questione irrisolta a motore di integrazione Ferdinando Longobardi



Francesco Moneta

*Francesco Moneta,
fondatore di The Round Table
progetti di comunicazione e de
'Il Nuovo Enoturismo',
(con la collaborazione
di Maria Gobbi)*

Destinazione vino, cibo e cultura: nuovi linguaggi 'on line' e 'on life'

È accaduto tra il primo e il secondo lock-down, nel 2020, e accadrà anche quest'anno: l'Enoturismo può essere considerato a tutti gli effetti 'il Turismo della Ripartenza'.

È di prossimità: in ogni parte d'Italia, dalla Val d'Aosta alla Sicilia, difficile non poter disporre di Vigne e Cantine nell'arco di un centinaio di chilometri.

È economicamente accessibile – con poche decine di migliaia di euro si può vivere un'esperienza enoturistica memorabile – e temporalmente modulare: si possono pianificare visite in Vigna e in Cantina nell'arco di una mezza giornata, o ci si può concedere un week-end per esplorare diversi luoghi del Vino e i loro dintorni. Può essere vissuto a mobilità sostenibile: sempre più frequenti sono i tour enoturistici organizzati con le e-bike, potendo contare sulla crescente diffusione dell'e-commerce per associare la visita all'acquisto. È 'open air' e corrisponde quindi al forte e diffuso desiderio di vivere esperienze all'aria aperta dopo oltre un anno di chiusura pandemica: per questo le visite alle Cantine hanno fatto posto alle visite in Vigna, a 'Cantine Aperte' prima in Lombardia e ora in tutta Italia si è aggiunto il programma 'Vigneti Aperti'.

È integrato con il Territorio: il recente *Decreto Attuativo sull'Enoturismo* del 12 marzo 2019 a firma dell'allora MIPAAFT, che ha finalmente ed efficacemente regolamentato l'Enoturismo, invita i Produttori di vino a promuovere non solo la propria realtà, ma a creare link e collaborazioni con il territorio circostante, con *'l'esposizione e la distribuzione di materiale informativo sulla zona di produzione in ambito vitivinicolo, agroalimentare, turistico, artistico, architettonico e paesaggistico del territorio'*. Ovvero valorizzando gli asset che oggi rendono sempre più praticato il 'turismo dei borghi' e di prossimità.



Enoturismo + Turismo Culturale

La sinergia tra Enoturismo e Turismo culturale diventa quindi un asset strategico per il marketing di buona parte dei territori italiani, considerando che il Turismo enogastronomico – turismo di esperienze sensoriali e culturali, fondato sulle 'storie' e sulle relazioni – è un trend in forte crescita a livello italiano e internazionale, elemento di intersezione ad elevato valore aggiunto per le due economie del Vino e del Turismo. Il 'turismo delle esperienze', che associa ad esempio l'enogastronomia alla cultura, ha preso il posto del 'turismo dei luoghi', e l'Italia



è considerata la destinazione più desiderata per esperienze enogastronomiche dai turisti di tutto il mondo. Nel confronto con i maggiori competitor europei – Spagna e Francia – l'Italia si colloca ai vertici in sette degli indicatori considerati: produzioni di eccellenza, aziende vitivinicole, aziende olearie, imprese di ristorazione, musei del gusto, birrifici e Città Creative UNESCO legate all'enogastronomia.

In pratica i Territori del Vino e del Cibo italiani connessi con le Istituzioni e gli Operatori culturali dei relativi territori possono contare su un enorme potenziale di crescita economica e sociale.

I turisti enogastronomici sono 'onnivori culturali': come emerge dal *Rapporto sul Turismo Enogastronomico-World Food Travel Monitor 2020*, questi amano l'enogastronomia, ma vogliono anche cultura, spettacoli, musica e sport. Sempre più esigenti, cercano proposte di accoglienza costruite in base alle proprie preferenze, attitudini e passioni. Secondo il Rapporto, a livello generazionale sono i Millennials a guidare il trend: oggi rappresentano un importante segmento di mercato per il Turismo enogastronomico internazionale. Si affacciano anche i nuovi "super foodie", i nati della Generazione Z.

La centralità dei canali di comunicazione Web

Qui si pone la questione degli strumenti e dei canali di comunicazione più efficaci: i viaggiatori più giovani dichiarano di essere stati motivati a visitare una specifica destinazione e/o partecipare ad un'esperienza a tema da video, recensioni e post pubblicati nella Rete. Il Web è la dimensione obbligatoria della promozione turistica. Secondo il *Rapporto sull'innovazione tecnologica nel turismo enogastronomico*, il 62% dei turisti italiani desidera un'applicazione o un sito che conducano alla scoperta delle tipicità enogastronomiche del luogo, mentre il 52% vorrebbe visitare luoghi di produzione che utilizzano tecnologie multimediali per arricchire l'esperienza di visita. Quali sono gli strumenti 'phygital' su cui puntare per promuovere il settore del turismo esperienziale? L'Enoturismo ha





l'opportunità di poter contare sulle esperienze anche pilota che il nostro Paese ha generato in materia di Turismo culturale, tra le quali la *'gamification'*.

Oggi sempre più spesso comparti economici di diversa natura – dal mondo della finanza alle telecomunicazioni – si avvalgono della *gamification* come tecnica di engagement, di coinvolgimento dei propri pubblici. Il mercato dei videogiochi è infatti in ampia espansione: è cresciuto dell'1,7% rispetto al 2019, arrivando a quota un miliardo e 787 milioni di euro, e gli italiani che ne fanno parte sono oltre 17 milioni. Per il 2021 Newzoo prevede che l'industria crescerà del 9,3, toccando la cifra record di 159,3 miliardi di dollari. Se le misure di contenimento dovessero continuare, il rapporto prevede che nel 2023 il mercato dei videogiochi, unito a quello degli eSports, varrà più di 200 miliardi di dollari.

In Italia il mondo della Cultura sperimenta questo linguaggio ormai da qualche anno, merito anche del progetto che ha indicato la strada, rappresentando un benchmark internazionale: *Father&Son* creato da *TuoMuseo* di *Fabio Viola* per il MANN di Napoli (il primo videogioco al mondo dedicato a un Museo archeologico) che ha superato i 2 milioni di download con giocatori di tutto il mondo, oltre 100.000 dei quali hanno visitato il Museo per continuare l'esperienza di gioco.

Oggi *Fabio Viola* opera nella *gamification* della Cultura e del Turismo con progetti che vedono protagonista la Toscana come la Sardegna, l'Archeologia come il Teatro d'Opera (il Progetto *'A life in Music'* realizzato per il Teatro Regio di Parma ha vinto la Menzione Speciale *'Digital Innovation in Arts'* del Premio CULTURA + IMPRESA 2020-2021).

La gamification dell'Enoturismo: WINEXPLORERS

Dall'esperienza congiunta di *Fabio Viola* nella Cultura e di *The Round Table* progetti di comunicazione nell'Enoturismo è nato il progetto WINEXPLORERS, il primo progetto integrato di *gamification* dedicato alla scoperta dei territori del Vino e del Cibo.



Studiato inizialmente per favorire nel Web la promozione dei territori del Vino in tempo di Covid-19, WINEXPLORERS ora si pone a tutti gli effetti come strumento strategico per raggiungere contemporaneamente obiettivi di comunicazione, promozione della visita on site e incentivazione agli acquisti on- e off line, declinando il percorso CONOSCERE VIAGGIARE GUSTARE.

Come funziona? I “winexplorers” del territorio protagonista del gioco – ad esempio il Piemonte o le Langhe e il Monferrato – ricevono gratuitamente un passaporto digitale: l’obiettivo è arricchirlo di timbri digitali in corrispondenza di sfide vinte, problemi risolti, informazioni acquisite in merito alla conoscenza di prodotti e territori e quindi visitando luoghi ed effettuando acquisti.

Si conoscono così i Vini di un territorio, i cibi con i quali accompagnarli, le esperienze di accoglienza in Cantina e in Vigna, le peculiarità artistiche, culturali, naturalistiche, sportive dei dintorni con le quali arricchire la visita enoturistica. Il meccanismo del gioco stimola a superare i diversi livelli per diventare un “esploratore” sempre più esperto e ottenere timbri che non solo certificano il proprio status, ma possono essere monetizzati in occasione di nuove visite e acquisti.

Quando si passa all’azione ‘in presenza’, infatti, l’esperienza personale viene ulteriormente premiata con nuovi timbri, visitando ad esempio cantine e vigne, praticando un’esperienza enoturistica con le e-bike piuttosto che visitando un museo o un bene culturale circostanti.

Il principio già collaudato in giochi anche ‘cult’ a livello internazionale (Il Borgo di Monteriggioni in Toscana deve al gioco ‘Assassin’s Creed’ una parte della propria fortuna turistica) è che una volta conosciuti giocando on line un luogo e un contesto, il giocatore è fortemente incentivato a visitare di persona quegli stessi luoghi, offrendosi una motivazione di visita ‘esperienziale’ ed esclusiva.

I timbri si ottengono anche acquistando ad esempio una bottiglia di Barbera al supermercato o in enoteca; scegliendo una bottiglia di Gavi al ristorante o acquistando un Chianti classico via e-commerce. Il tutto associato alle attività di promozione nei siti e nei canali digitali, fino ad aggiungere un modulo di CRM per creare e coinvolgere la community dei WINEXPLORERS, conquistandone di nuovi.

I luoghi d’Arte e di Cultura oggi possono contare sulle Vigne e sulle Cantine per rendere ancora più peculiare e attraente la propria promozione turistica.





Giuseppe Di Vietri

I territori marginali alla sfida delle prossime programmazioni. Le ipotesi Cilento ed Elea-Velia

*Giuseppe Di Vietri,
Avvocato,
Presidente Genius Loci*

Il nostro Paese, l'Europa e il mondo intero si trovano ad affrontare la più grande crisi dal secondo dopoguerra. L'emergenza sanitaria, che è anche una crisi sociale ed economica, si è innestata in uno scenario già provato dalla crisi economica del 2006 da cui non siamo mai effettivamente usciti. Una crisi inedita perché mondiale, una crisi non congiunturale ma strutturale, in cui si è innestata la pandemia coi suoi risvolti drammatici e i successivi, attuali, bisogni di rilancio, di riscatto, di futuro. In questo 2021 l'Europa e il nostro Paese daranno avvio ad un percorso senza precedenti perché nei prossimi anni si sovrapporranno una serie di attività parimenti senza precedenti: la chiusura, entro dicembre 2023 della Programmazione 2014-2020 la cui metà, circa, dei finanziamenti di 84 miliardi totali deve ancora essere utilizzata; si darà avvio e si negozierà la Programmazione 2021-2027; si impegneranno le risorse del programma **Next Generation EU** (*Recovery fund*), il pacchetto di aiuti di emergenza che integrerà il bilancio dell'Unione Europea con ulteriori finanziamenti che per l'Italia saranno intorno ai 200 miliardi di euro: fino al 2023 le sovvenzioni a fondo perduto (circa 65 miliardi) e fino al 2026 i prestiti (circa 131 miliardi) da restituire dal 2027 in poi. Una enormità di fondi, come non si vedevano dal Piano Marshall del 1949, per contrastare la più grande crisi dal secondo dopoguerra e creare un'Europa di nuova generazione e per le nuove generazioni. Lo scorso aprile è stato presentato dal Presidente del Consiglio il testo definitivo del **Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza** (PNRR), definito come un "*intervento epocale*" per il rilancio del Paese, incardinato nelle prospettive che l'Assemblea Generale dell'ONU ha fissato nel 2015 nell'*Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile* che riconosce lo stretto legame tra il benessere umano, la salute dei sistemi naturali e la presenza di sfide comuni per tutti i Paesi.

Le risorse finanziarie sono fondamentali ma non sono da sole sufficienti, tutt'altro, poiché in uno scenario in cui l'Europa investe per ripensare e rilanciare se stessa, anche i territori devono ripensare e rilanciare se stessi perché molto, se non tutto, dipenderà dalla loro capacità di risposta nel declinare strategicamente le proprie specificità in una visione attiva e autopoietica di sé quali sistemi locali. Il patrimonio culturale materiale e immateriale, ma più segnatamente la cultura,



svolge un ruolo fondamentale per imbastire processi di sviluppo endogeno autocentrato, soprattutto per quei sistemi locali fortemente caratterizzati da risorse culturali nei quali queste devono assumere centralità non solo nelle politiche pubbliche ma anche nell'azione delle singole componenti dei sistemi locali, superando la considerazione ancillare degli attori quali *stakeholder*, vale a dire di meri passivi portatori di interessi, ma soprattutto come *assetholder* vale a dire portatori di risorse, competenze e capacità che rendono tutte le componenti di un ecosistema attori fondamentali nella co-produzione di valore; come del resto affermato dalla Convenzione di Faro.

Il caso Cilento

Il Parco Nazionale del Cilento, Vallo di Diano e Alburni è un'area di particolare interesse ai fini delle nostre riflessioni, immaginata in linea con l'Agenda 2030 fin dai celebri incontri internazionali di Castellabate del 1973 sui parchi costieri mediterranei in cui per la prima volta emerse l'idea di creare un parco naturale nel Cilento e in cui si realizzò una profonda riflessione individuando l'area come un laboratorio ideale in cui praticare prospettive unitarie di sviluppo facendo confluire istanze socio-economiche e di tutela dell'ambiente: e per far ciò non sarebbe bastato un decreto istitutivo ma necessarie una nuova cultura di governo del territorio e un'alleanza delle diversità in campo. Da lì si arriva dopo un lungo e ricco percorso alla Legge Quadro sulle Aree Protette con cui si istituì il Parco e, poco dopo, all'inserimento nel 1997 nella rete delle *Riserve di biosfera* del programma **MaB-Unesco**: in tutto il pianeta esistono circa 350 di queste particolari aree protette che servono per tutelare le biodiversità e promuovere lo sviluppo compatibile con la natura e la cultura. La presenza di specie protette colloca il Parco tra i primi attori della conservazione della biodiversità dell'intera Regione Mediterranea e dell'intero pianeta. Quindi nel dicembre 1998 il Parco viene inserito nella **World Heritage List** assieme ai siti archeologici di Paestum e Velia e la Certosa di Padula con cui forma un unico sito UNESCO. Questo riconoscimento dell'Area quale "*paesaggio culturale*", cioè un sito in cui si riscontra una millenaria interazione tra uomo e natura ("*the combined works of nature and man*"), sancisce come i valori significativi e l'identità del territorio non trovino fondamento esclusivo nelle sue compo-



Atti dei Convegni di Castellabate del 1973.



nenti naturali e ambientali ma, a ben vedere, si riscontrano “*eccezionali valori universali*” nella cultura che il Cilento ha espresso nel rapporto tra popolazioni e ambiente, tale da costituire una “*modernità*” nell’epoca preistorica, antica e medievale. Nell’ottobre 2010 il Parco entra a far parte della Rete

europea e mondiale dei Geoparchi e, dal 2015, è **UNESCO Global Geopark**. I Geoparchi mondiali UNESCO sono territori che possiedono siti e paesaggi geologici di valore internazionale, gestiti in stretta connessione con il patrimonio naturale e storico-culturale, secondo un approccio integrato per quanto concerne la tutela, l’educazione e lo sviluppo sostenibile. Il PNCVDA coordina il Comitato Nazionale Geoparchi UNESCO. Nel novembre 2010 l’UNESCO inserisce la *Dieta Mediterranea* nella **Lista rappresentativa dei patrimoni immateriali** individuando nel Cilento uno dei suoi luoghi emblematici.

Proprio per questa sua complessità valoriale il Cilento è stato spesso al centro dei colloqui di Ravello Lab in cui ne è stato evidenziato il problema dell’eccessiva frammentarietà dei livelli decisionali, essendo un’area con ben 80 Comuni e una densità abitativa di circa 84 abitanti per kmq rispetto ai 280

della Provincia di Salerno: questo è un elemento frenante perché bisogna far convivere più strumenti di gestione del territorio e far dialogare più livelli istituzionali e centri decisionali. In ordine alle prospettive della nuova programmazione su cui qui ci soffermiamo dobbiamo evidenziare come l’Ente Parco e i Comuni stanno procedendo e procederanno alla rielaborazione del **Piano per il Parco** e del **Piano Pluriennale Economico e Sociale**: due documenti strategici per il futuro dell’intero territorio che, oggi più che in passato, incardineranno le prospettive di rilancio e l’avvio di un ciclo di sviluppo.

“Affinché la creazione di un’area di conservazione sia chiaramente considerata compatibile con il miglioramento delle condizioni di vita attraverso tutta l’area rurale, la conservazione necessiterebbe di essere pienamente integrata con un programma di avanzamento sociale ed economico. [...] Climaticamente ed in termini di potenziale turistico, il Cilento è situato mirabilmente per progetti sperimentali in questo campo, il cui successo po-



Pubblicazione per i 20 anni della iscrizione nella WHL.



Ventennale dell'iscrizione di Velia nella WHL.

trebbe costituire un notevole esempio per molti altri posti dell'Europa, costruendo un sistema per una base più diversificata per continuare la prosperità rurale"¹.

Il caso Elea-Velia

Il *Parco Archeologico di Elea-Velia* è una emergenza UNESCO sita nel Comune di Ascea, in provincia di Salerno, nella zona costiera del *Parco Nazionale del Cilento - Vallo di Diano - Alburni*. Si tratta di un'area di circa 10 ettari di proprietà statale insistente sul sito di circa 90 ettari dell'antica città di Elea, colonia magnogreca fondata intorno al 540 a.C. dagli esuli greci provenienti dalla città di Focea, nell'attuale Turchia, assediata dai Persiani. I resti di questa antica città si trovano nel territorio di Ascea Marina, importante località balneare posta in una posizione centrale rispetto alle principali località turistiche dell'area quali Palinuro, Marina di Camerota, Acciaroli, Pioppi, Castellabate e Agropoli. Elea-Velia dista circa 40 Km dal Parco archeologico di Paestum (con cui forma un unico istituto ad autonomia speciale) e 80 Km dalla Certosa di San Lorenzo di Padula, tre emergenze che insieme formano un unico sito UNESCO, quello del *Parco Nazionale del Cilento-Vallo di Diano-Alburni*, riconosciuto nel 1998 quale "*paesaggio culturale*" di rilevanza mondiale (criterion iii - iv). L'Ente Parco Nazionale del Cilento-Vallo di Diano Alburni, quale ente gestore del sito UNESCO, è referente responsabile per Elea-Velia presso l'UNESCO. Posta su un promontorio che anticamente si protendeva sul mare nei pressi della foce del fiume Alento (il "*nobile fiume Alento*" come definito da Cicerone, oggi sito Natura 2000 e importante perché da esso deriva il coronimo "Cilento") l'antica città di Elea deriva il suo nome dalla locale

¹ E. Max Nicholson, *Castellabate 1973*.



Pianta di Velia.



sorgente *Hyle* ed è strettamente legata al tema dell'acqua: la presenza di terme romane e di terme ellenistiche e quindi l'uso dell'acqua nelle pratiche mediche, il *water management* e la gestione della complessità orografica e idrogeologica degli eleati (su cui è incentrato il progetto "Velia Città delle acque" a cura della Soprintendenza di Salerno e Avellino e finanziato con il POR Cultura Sviluppo 2014-2020). Le strutture architettoniche sono immerse in una vasta area di macchia mediterranea e rigogliosi uliveti e fanno di Elea-Velia un esempio significativo di ciò che si intende per Parco archeologico ai sensi dell'art. 101, c.2, lett. e) del D.Lgs 42/2004, ossia "ambito territoriale caratterizzato da importanti evidenze archeologiche e dalla compresenza di valori storici, paesaggistici o ambientali, attrezzato come museo all'aperto". Attualmente Elea-Velia si configura come una vasta area archeologica, poco nota e poco visitata (mediamente 30.000 visitatori all'anno), che non consente assolutamente la percezione di una grande metropoli mediterranea, di una società molto organizzata e con una classe dirigente culturalmente dotata e famosa che ha potuto convivere con la preesistente popolazione dei Lucani, organizzare attraverso di loro produzioni agricole di consumo in un vasto territorio, gestire porti militari e commerciali. Ciò premesso, per riprendere le fila del discorso, la necessità di procedere con progetti integrati e strategicamente orientati che si strutturano attorno a dei valori baricentrici, unificanti e caratterizzanti i sistemi locali, può trovare nel sito archeologico di Elea-Velia uno spunto interessante per una riflessione che vuol porre la risorsa culturale quale matrice e motrice di uno sviluppo locale a base culturale in cui si investa utilizzando



tale risorsa quale spinta per la trasformazione di un ecosistema orientata al suo miglioramento da un punto di vista sociale, economico, ambientale ed urbano. In linea sì con le varie convenzioni internazionali attuali ma più pregnamente intriso di quegli orientamenti originari di lungo periodo di cui agli incontri di Castellabate del 1973. Nella definizione quindi di un indirizzo, di una visione di futuro entro la quale far convergere le azioni degli attori che operano nel contesto territoriale, siano essi pubblici e privati, sia nel caso Elea-Velia ma anche nel caso di altre realtà territoriali, diviene fondamentale conoscere quali sono state le visioni di futuro che nel corso del tempo il territorio ha avuto di sé e quali orientamenti strategici ha immaginato e, più o meno parzialmente, realizzato.

Dallo *Studio di Fattibilità* al P.I. *Grande Attrattore* alla Legge Daniele

Nel 1993 si ha la prima programmazione per Velia, da parte della Soprintendenza Archeologica di Salerno guidata da Giuliana Tocco, grazie all'opportunità offerta dagli investimenti straordinari per il Mezzogiorno di cui alla Legge 64 del 1986 che consentì la realizzazione di uno ***Studio di Fattibilità per il progetto di restauro, riuso e valorizzazione dell'area archeologica di Velia*** terminato nel 1995. Lo SdiF, che prevedeva interventi soltanto interni all'area archeologica, ha costituito un momento fondamentale, poiché molteplici e diversificate competenze hanno dato vita ad uno studio di ampio respiro, con una significativa analisi della realtà nel suo complesso, fornendo basi conoscitive rigorosamente scientifiche su cui si sono sviluppati progetti e proposte negli anni successivi. Da un lato conservazione e valorizzazione specifica del parco archeologico (accessibilità, restauro, scavo, spazi espositivi, attività editoriale) ma contemporaneamente ricostruire il rapporto tra il sito archeologico ed il suo contesto, a ricercare l'equilibrio turbato dalla linea ferroviaria e dalla crescita urbanistica. Sarebbe utile valorizzare l'esperienza dello Sdif digitalizzandolo al fine di renderlo conoscibile.

“La scelta di operare attraverso la preliminare predisposizione di uno SdiF costituiva, per quei tempi, una novità, ma ha permesso alla Soprintendenza di acquisire una visione complessiva del quadro delle esigenze da soddisfare, delle relative priorità e attuabilità. L'aver a disposizione uno studio dettagliato e



Elea-Velia, 1966, Venturino Panebianco, Pietro Ebner, Mario Attilio Levi, Giovanni Pugliese Carratelli.

rigoroso ha permesso, inoltre, di poter produrre, senza difficoltà, progetti definitivi in ogni occasione in cui fosse possibile ottenere finanziamenti”².

Nel 2000 la Regione Campania approva il *Complemento di Programmazione 2000-2006* definendo, quale ambito di applicazione della progettazione integrata, i *Grandi Attrattori Culturali*. L'anno successivo Paestum-Velia viene individuato tra i grandi attrattori culturali campani e, nella medesima data, viene siglato l'*Accordo Quadro di Programma sui Beni Culturali* da parte del MiBAC e della Regione che prevedeva un sistema di interventi per il restauro e la valorizzazione delle principali emergenze archeologiche all'interno dei parchi archeologici di Paestum e di Velia, da attuarsi con risorse statali e regionali, per un importo indicativo di circa 55 milioni. Questa somma ebbe a coprire molti interventi del **Progetto Integrato Grande Attrattore Paestum-Velia**, lasciandone molti altri fuori tra i quali il Museo di Velia. Il PI Grande Attrattore trasse linfa, conoscitiva e di orientamento, nello *Studio di Fatibilità* del quale diversi interventi hanno trovato realizzazione proprio attraverso il PI. Successivamente, in una crescente riflessione sulle questioni paesaggistiche ed ambientali, nel 2005 viene approvata dal Consiglio Regionale la Legge Regionale n.5 dell'8 febbraio di "*Costituzione di una zona di riqualificazione paesistico-ambientale intorno alla antica città di Velia*". Tale legge, nota anche come **Legge Daniele**, prevedeva l'elaborazione di un **Piano particolareggiato di riqualificazione** (poi definito Piano Urbanistico Attuativo) e la dotazione di 9 milioni di euro per realizzare gli interventi nel triennio 2006-2007-2008. Tale Piano Urbanistico Attuativo, che riguardava sia il Parco archeologico ma anche il contesto insediativo nel Comune di Ascea nonché quello di Casal Velino, è stato elaborato (tra il 2014 ed il 2017) da un pool di professionisti ma non è stato mai adottato e né approvato e quei nove milioni, semmai ci fossero stati, sono andati perduti. Nel 2014 la Legge Regionale n. 16 ha disposto che dall'entrata in vigore del **Piano Paesaggistico Regionale** saranno abrogate una serie di disposizioni tra cui *la legge regionale 8 febbraio 2005, n. 5*. Per i fini di comprensione complessiva dei fenomeni, non appare fuori luogo evidenziare come la Legge Regionale 5 del 2005, promossa dall'allora consigliere Regionale Nino Daniele e da un folto gruppo di personalità, sia stata mal percepita dalla comunità locale quale un mero vincolo – sulla scorta del vincolo di inedificabilità della Legge Zanotti-Bianco per Pae-

² Valeria Frasca, responsabile del PI. Grande Attrattore, in "*Paestum Velia. Due colonie in cerca d'Europa: POR Campania 2000-2006 Progetto Integrato Grande Attrattore Culturale*", (2008).



stum – cosa che in realtà questa legge per Velia non voleva e non poteva essere: non mirava a congelare l'esistente stato di inedificazione ma a modificare quanto già edificato.

Il contesto paesistico-ambientale attorno ad Elea-Velia

L'area di Ascea e di Velia, già riconosciuta di *notevole interesse pubblico* ai sensi della legge 1497 del 1939, al pari di altre aree di interesse archeologico come Pompei o la Valle dei Templi di Agrigento, ha fatto da attrattore a fenomeni di **abusivismo edilizio** e, nel 1997, col solidificarsi di giudicati penali, si sono avuti anche diversi abbattimenti da parte della Procura della Repubblica di Vallo della Lucania grazie al supporto dell'Ente Parco che aveva attivato il Ministro Ronchi all'impiego dell'esercito per procedere alle demolizioni. Le prime avvengono proprio nei pressi della foce del fiume Alento, nel Comune di Casal Velino, alla presenza dello stesso Ministro. Gli spazi prossimi all'area archeologica di Velia si presentavano e si presentano degradati, con un edificato di modesta e pessima qualità, non idoneo e del tutto avulso rispetto all'importanza e ai valori dell'area. Nel *Documento di Orientamento Strategico* elaborato nella fase preparatoria del **Progetto Integrato Grande Attrattore** - e nella cui scia si è inserito anche il PUA della Legge Daniele - si evidenziava l'opportunità "di valorizzare e



Cartolina postale degli anni '70 con panorama ripreso dall'acropoli di Elea verso il mare e verso i primi fenomeni di urbanizzazione dell'area.



di riqualificare un contesto ambientale di pregio che in più punti è stato devastato dall'edilizia e da attività urbanistiche compromettendo il bene stesso"; una "occasione irripetibile: rimeditare sull'assetto territoriale e urbanistico per riqualificare l'area territoriale nel suo insieme, programmando a scala vasta gli interventi in una logica di conservazione e sviluppo sostenibile in cui la risorsa va considerata come bene da non consumare". Sul punto v'è da evidenziare, come più volte emerso durante i colloqui di Ravello Lab in tema di abusivismo e di detrattori ambientali attorno ai siti culturali, che per creare sviluppo attraverso la valorizzazione del patrimonio culturale vi è la necessità di una strategia e di una buona gestione che coinvolgano non solo la *core zone* del sito ma anche il suo intorno, come la perla e la valva che insieme formano l'ostrica; ciò anche con riferimento ai riconoscimenti Unesco i quali sono riconoscimenti d'area che funzionano solo se irradiano e se si completano con il territorio circostante: il contesto racconta del sito e fa parte pienamente dell'offerta culturale e turistica.

Conclusioni. Un *masterplan* per Elea-Velia

L'area archeologica di Elea-Velia, collocata in ambito territoriale così sommariamente descritto, incardina icasticamente temi e questioni cruciali dello sviluppo locale a base culturale e una ipotesi di percorso che la riguarda potrebbe risultare occasione di riflessione utile anche per altre realtà. Di tal guisa, risulterebbe interessante riproporre la centralità di questa risorsa culturale – già baricentrica nella storia millenaria del territorio della *Chora Velina* – nei processi aggregativi delle

Elea-Velia, Quartiere meridionale





componenti in campo, nella definizione dei sistemi locali e nella determinazione delle loro prospettive di sviluppo. Elea-Velia può costituire il baricentro di una idea forte su cui strutturare una progettazione di qualità – condivisa e partecipata – con un approccio basato sulla consapevolezza delle circostanze storiche, valoriali ed istituzionali incidenti, che ci inducono a porre il sito archeologico di Elea-Velia non esclusivamente come storia da apprendere ma come conoscenza da produrre nella contemporaneità, nella più generale valorizzazione del Parco archeologico, nella riqualificazione e rigenerazione del contesto insediativo più prossimo all'area e nella realizzazione di un Museo Nazionale di Elea-Velia. Oggi ci avviamo a definire l'enormità di risorse che arriveranno tra Recovery Fund e Programmazione 2021-2027 e questa potrebbe essere l'occasione giusta per sollecitare gli attori in campo a determinarsi in una prospettiva strategica rinvigorita, e se necessario anche rinnovata, che tenga conto anche delle priorità e delle opzioni emerse nei precedenti orientamenti. La nuova programmazione potrebbe essere l'occasione giusta per immaginare un **masterplan** in cui recuperare tutte o solo alcune proposte del PUA della Legge Daniele e del PI Grande Attrattore, inserirvi la realizzazione del tanto auspicato e dibattuto museo oltre che la previsione di altri interventi da definirsi. Un nuovo **Progetto Integrato della Chora Velina**. Un obiettivo ambizioso non solo nella somma da erogare ma negli obiettivi che si pone. In tale quadro immaginare la realizzazione di un museo, calibrato su istanze innovative di tipo museografico, museologico, funzionale, paesaggistico: un programma sperimentale di rigenerazione urbana, territoriale e paesaggistica con fulcro sul Parco archeologico dove il Museo è sempre più laboratorio di valorizzazione sostenibile del territorio: il territorio della Chora Velina.



Gabriele Sepio

Gabriele Sepio,
Avvocato

Le fondazioni culturali costituite o partecipate dal MiC alla luce della Riforma del Terzo Settore

Premessa

Nell'ottica di favorire una più efficace valorizzazione del patrimonio artistico e culturale italiano, in attuazione del principio di **sussidiarietà orizzontale**, il **MiC** ha inteso favorire un ampio coinvolgimento di enti di natura privata nella gestione dei beni pubblici. Ciò è avvenuto, in larga parte, attraverso **fondazioni culturali** costituite o partecipate dal Ministero e regolate da un'apposita disciplina *ad hoc*. In vista dell'attesa operatività del Registro unico nazionale del Terzo settore - RUNTS e superate alcune questioni in ordine alla possibilità per tali enti di iscriversi nel Registro, le fondazioni culturali devono valutare i **vantaggi**, anche **fiscali**, conseguenti all'acquisizione della qualifica di **Ente del Terzo settore** (ETS).

Le fondazioni culturali come strumento di gestione, valorizzazione e promozione del patrimonio culturale

L'affermazione del principio di sussidiarietà orizzontale¹ nel nostro ordinamento, si è tradotta, nel campo della cultura, in un crescente interesse da parte del MiC verso lo strumento fondazionale², quale luogo strumentale a valorizzare e gestire il patrimonio culturale, in cui concretizzare l'incontro, la collaborazione e la sintesi tra pubblico e privato. La possibilità per il Ministero di costituire o partecipare in soggetti di diritto privato, anche mediante il conferimento in uso di beni culturali nella propria disponibilità, è stata in un primo tempo stabilita dall'art. 10 del d.lgs. n. 368/1998, mentre, ad oggi risulta disciplinata dagli articoli 112 e 115 del Codice dei Beni Culturali, d.lgs. n. 156/2006.

Le disposizioni da ultimo richiamate delineano una cornice aperta che facoltizza in maniera ampia l'impiego e la partecipazione del MiC in strutture giuridiche di diritto privato, purché se ne rispetti il vincolo di scopo, ovvero la valorizzazione del bene culturale.

In tal senso, in attuazione delle disposizioni codicistiche, il Ministero ha adottato un apposito decreto ministeriale (D.M. 491/2001), che regola alcuni aspetti dello statuto e dell'atto costitutivo delle fondazioni partecipate, in ragione dello scopo

¹ Il principio è ormai sancito anche a livello costituzionale a seguito della riforma attuata con la legge costituzionale 3/2001, nella nuova formulazione dell'art. 118 Cost.

² A tale riguardo si veda: G. MORBIDELLI, *Le fondazioni per la gestione dei beni culturali*, in *Fondazioni e attività amministrativa*, Torino, 2006, 91 ss.; S. DE GÖTZEN, *Le "fondazioni legali" tra diritto amministrativo e diritto privato*, Milano, 2011, *passim*; S. DE MARCO, *Le fondazioni culturali*, Torino, 2012, *passim*; F. MANGANARO, *Le amministrazioni pubbliche in forma privatistica: fondazioni, associazioni e organizzazioni civiche*, in *Dir. Amm.*, 1-2/2014, 45 ss.; E. BATELLI, *I soggetti privati e la valorizzazione del patrimonio culturale*, in *Patrimonio culturale. Profili giuridici e tecniche di tutela*, Roma, 2017, 53 ss.



di pubblica utilità che persegue, della partecipazione ministeriale e del coinvolgimento di beni culturali.

In primo luogo, il decreto stabilisce che il conferimento in uso di beni appartenenti alla suddetta categoria deve essere ragionevolmente giustificato dall'obiettivo di reperire risorse finanziarie finalizzate alla conservazione, a migliorarne la fruizione oppure conseguire esternalità positive derivanti dall'integrazione della valorizzazione del bene in concessione con quella dei beni culturali conferiti dagli altri partecipanti.

Pertanto, si richiede che l'impiego del patrimonio culturale da parte del MiC trovi adeguata motivazione in un miglioramento dei livelli di valorizzazione di questo. Inoltre, sempre con riguardo ai beni culturali in uso, l'estinzione della fondazione ne determina inderogabilmente il ritorno in mano pubblica.

Quanto all'organizzazione della fondazione culturale, il richiamato D.M. 491/2001 ne delinea la struttura prevedendo separati organi di indirizzo, amministrazione, consulenza scientifica e controllo, soggetti a rinnovo quadriennale, disponendo che ognuno di questi abbia adeguata consistenza numerica e che i relativi membri siano dotati del necessario expertise. Si segnala infine che nel solo organo di controllo si prevede in ogni caso la presenza di un componente nominato dal Ministero.

Difatti, il rapporto tra MiC e fondazione culturale, non si sostanzia in un controllo di carattere dirigitico dell'ente o nella obbligatoria predeterminazione di quote all'interno degli organi di indirizzo o amministrazione, quanto piuttosto è leggibile attraverso la lente della vigilanza, di cui agli artt. 13 e 14 del D.M. 491/2001.

Le attribuzioni previste dai richiamati articoli possono essere ragguagliate lungo alcune principali direttrici: controllo sugli atti di straordinaria amministrazione, tra cui, le modifiche statutarie; poteri ispettivi e di accesso agli atti della fondazione; poteri disciplinari sugli organi di amministrazione e controllo; imposizione degli oneri previsti per gli intermediari finanziari in termini di revisione e certificazione del bilancio per le fondazioni di maggiore rilevanza; poteri generali di indirizzo.

In breve, la disciplina limita dirette ingerenze del Ministero nella vita dell'ente solo in caso di sostanziose violazioni o su richiesta degli organi della fondazione stessa. A ciò si accompagna l'attività di controllo, doverosa in ragione del fatto che le fondazioni sono tenute a valorizzare efficientemente i beni culturali di cui sono concessionarie.





Per quanto invece riguarda la struttura dell'ente, tanto il D.M. 491/2001 quanto la prassi, concorrono ad avvicinare la fondazione culturale al più generale modello della fondazione di partecipazione³, figura nata in ambito notarile che si specifica dalla fondazione "tradizionale" mutuando alcuni elementi peculiari degli enti associativi, tra i quali, il carattere aperto della compagine sociale ed un maggior coinvolgimento, rispetto al modello tradizionale, di fondatori e partecipanti nella gestione dell'ente.

Le suesposte ragioni rendono questa fattispecie indicata alla realizzazione di azioni di partenariato pubblico-privato nei settori di pubblica utilità, rendendo possibile la formazione di una massa patrimoniale non solo destinata alla realizzazione di obiettivi concordati, ma consentendo anche un modello di gestione partecipativo, strutturalmente aperto a successivi conferimenti e all'ingresso di nuovi fondatori.

Le fondazioni culturali partecipate e l'iscrizione al registro unico nazionale del Terzo settore

La Riforma del Terzo Settore e l'imminente operatività del RUNTS impongono agli operatori della cultura una importante riflessione relativamente all'ingresso nel Registro; nel novero di tali operatori le fondazioni culturali partecipate o costituite dal MiC possono astrattamente generare alcune questioni.

In tal senso, sebbene le attività culturali vengano espressamente annoverate tra le attività di interesse generale degli enti del Terzo Settore (ETS), a rigore dell'art.4 c. 2 d.lgs.117/2017 (Codice del Terzo settore o "CTS"), gli enti sottoposti a direzione e coordinamento o controllati da amministrazioni pubbliche non possono accedere al RUNTS, in quanto soggetti esclusi. Si rende quindi necessario procedere ad una disamina delle attribuzioni in termini di vigilanza al MiC dal richiamato D.M. 491/2001, al fine di determinare se le medesime comportino *tout court* l'esclusione dal RUNTS delle fondazioni partecipate dal Ministero. Per quanto concerne la nozione di controllo, ci si può riferire, anche in ragione del rinvio *ex art.* 3 c.2 d.lgs. 117/2017, a quanto dispone l'art. 2359 c.c., il quale considera controllate le società ove un'altra società disponga della maggioranza dei voti esercitabili nell'assemblea ordinaria, oppure eserciti un'influenza dominante nella stessa, sia in virtù del numero di voti a disposizione, sia in ragione di particolari vincoli contrattuali.

³ E. BELLEZZA-F. FLORIAN, *Le fondazioni di partecipazione*, Piacenza, 2006, *passim*; M. CHITI, *La presenza degli enti pubblici nelle fondazioni di partecipazione tra diritto nazionale e diritto comunitario*, in *Quaderni del Notariato*, 2006, 32 ss.



Roma, Fontana di Trevi.

Si tratta di un inquadramento che trova, peraltro, conferma anche nella stessa prassi, tenuto conto che il Ministero del lavoro e delle politiche sociali, con Nota direttoriale n. 2243 del 4 marzo 2020, nel fornire prime indicazioni in tema di controllo, direzione e coordinamento degli enti del Terzo settore, ha richiamato la normativa dettata dal codice civile in materia societaria, in quanto compatibile.

I requisiti per l'integrazione del controllo, se declinati per le fondazioni qui esaminate, non appaiono espressi dalle attribuzioni di cui gode il MiC a norma del D.M. 491/2001: i poteri generali di indirizzo, infatti, non sono diretti ad esercitare un'influenza dominante sulla vita dell'ente, essendo principalmente funzionali alla definizione degli *standard* di professionalità, competenza, onorabilità e *performance* dell'ente e dei membri che lo compongono, né tantomeno vi è alcuna prescrizione riguardo la presenza di membri nominati dal Ministero negli organi di indirizzo o amministrazione; salva la necessità che almeno un membro dell'organo di controllo sia di nomina ministeriale.

Quanto alle nozioni di coordinamento e direzione in assenza di una compiuta definizione legislativa, possono cogliersi indicazioni da parte della dottrina e della giurisprudenza nel considerare tale concetto quale espressione concreta di un potere di controllo. Pertanto, la direzione si concretizza nella regolare predisposizione di atti di indirizzo da parte di un ente che incidano sulla gestione e le scelte di un altro ente; il coordinamento, invece, nella capacità di porre in essere una sistematica azione sinergica tra i due enti.

Sul punto, si evidenzia l'estraneità dei poteri del MiC al merito della gestione degli enti partecipati, poiché le attribuzioni ministeriali si esprimono in un'azione orientata al controllo esterno dell'operato della fondazione in termini di legittimità, trasparenza, efficienza e pertinenza allo scopo e non riguardano



invece alcuna ingerenza, diretta o indiretta, di carattere gestorio. Resta, peraltro, fermo che tale inquadramento non ricorrerebbe, ove il citato Dicastero sia chiamato ad esercitare poteri di nomina direttamente nella *governance* delle fondazioni. In conclusione, può in linea di principio ammettersi l'astratta compatibilità per le fondazioni culturali partecipate o costituite dal MiC con l'ingresso nel Terzo Settore. In concreto, però, risulta necessaria anche una verifica caso per caso, poiché nulla vieta che le disposizioni del D.M. 491/2001 possano essere derogate da norme statutarie che invece delineino gli estremi del controllo sulla fondazione da parte del Ministero. Tutto ciò premesso, tali fondazioni, in considerazione della loro struttura e attività, possono iscriversi al RUNTS quali fondazioni del Terzo Settore (nella sezione "Altri ETS"), Enti filantropici - se la fondazione svolge attività di carattere erogativo, oppure, alle condizioni prescritte dall'art. 4 c.3 d.lgs 112/2017, imprese sociali.

Le Fondazioni culturali partecipate nel Terzo Settore: le opportunità della riforma

L'iscrizione al RUNTS apre per le fondazioni culturali un organico ventaglio di possibilità per quanto concerne la fiscalità, i rapporti con la P.A., le incentivazioni allo sviluppo, alla promozione e alle erogazioni liberali.

Bologna, Piazza Maggiore.





In primo luogo, tra gli strumenti messi a disposizione dal CTS, il novero delle attività di interesse generale nel campo della cultura è delineato da caratteri piuttosto ampi, poiché prevede, oltre alla tutela e valorizzazione del patrimonio culturale ai sensi del d.lgs. 42/2004, di cui alla lett. f) art. 5, anche l'organizzazione e gestione di attività culturali, artistiche e ricreative di interesse sociale (lett. i)) e la riqualificazione di beni pubblici inutilizzati (lett. z)). La scelta del Legislatore appare, quindi, orientata ad estendere il più possibile l'area delle attività di interesse generale afferenti all'ambito della cultura, con i benefici e le agevolazioni che ne conseguono e delle quali si darà conto.

Oltre alle suddette, vi è poi la espressa previsione delle attività diverse⁴ di cui all'art. 6 CTS, che consente agli ETS di svolgere anche attività strumentali e secondarie a quelle di interesse generale.

Al contempo, il successivo art. 7 CTS prevede la possibilità di effettuare raccolte pubbliche di fondi⁵, anche in forma organizzata e continuativa o attraverso la cessione di beni o servizi di modico valore.

Relativamente alla costituzione dell'Ente si segnala l'importante deroga al d.P.R. 361/2000 posta dall'art. 22 CTS in materia di personalità giuridica⁶, che consente l'acquisto della stessa mediante l'iscrizione al RUNTS e demandando il controllo di legalità al notaio che riceve l'atto costitutivo della fondazione, meccanismo significativamente più snello e requisiti patrimoniali più contenuti rispetto all'ordinario regime concessorio.

Quanto all'organizzazione della fondazione culturale-ETS, le disposizioni del D.M. 491/2001 sulla struttura dell'ente, rendono questo di fatto già provvisto degli organi di cui un ETS è chiamato a dotarsi, in particolare dell'organo di controllo, obbligatorio per le fondazioni del Terzo Settore a norma dell'art. 30 c.1 CTS.

Altro pilastro fondamentale della Riforma e di spiccata utilità per le fondazioni culturali partecipate è costituito dalla disciplina sui rapporti con gli Enti Pubblici⁷, segnatamente dall'opportunità a norma dell'art. 55 all'ETS di partecipare attivamente a forme di co-programmazione e co-progettazione. La co-programmazione prevede l'individuazione dei bisogni da soddisfare, dei relativi interventi, modalità di realizzazione e risorse a ciò deputate, mentre la co-progettazione attiene al processo attraverso il quale la P.A. definisce ed eventualmente realizza i progetti di



⁴ A. FICI, *Profili e principi generali della riforma del Terzo Settore*, in *Dalla parte del Terzo Settore*, Bari, 2020, 34 ss.

⁵ G. SEPIO, *La fiscalità della raccolta fondi nel quadro della Riforma del Terzo Settore*, in *Rivista di Diritto Tributario (Supplemento Online)*, 2019.

⁶ A. BUSANI-D. CORSICO, *Atto costitutivo e Statuti degli enti del terzo settore*, 2020, IV, §2.3.

⁷ A. LOMBARDI, *Il rapporto tra enti pubblici e terzo settore*, in *La riforma del Terzo Settore e dell'impresa sociale*, Napoli, 2018, 219 ss.



servizio ed intervento individuati nella precedente fase coprogrammatica.

Oltre ai menzionati aspetti collaborativi, la relazione tra istituzioni e fondazioni culturali del Terzo Settore è altresì caratterizzata dall'accesso a strumenti di sostegno economico, ovvero al Fondo per il finanziamento di progetti e attività di interesse generale di cui all'art. 72 CTS, e da un ruolo attivo di Stato ed Enti locali al fine di promuovere l'accesso degli ETS al Fondo Sociale Europeo (art. 69 CTS). Queste misure, più oltre, si aggiungono ai previgenti contributi, triennali o annuali, ripartiti annualmente in attuazione della L. 534/1996 in favore degli istituti culturali, cui possono accedere anche le fondazioni che rispettino i requisiti previsti all'art. 2 c.1 L. 534/1996.

Inoltre, gli ETS fiscalmente non commerciali, relativamente ai quali si dirà *infra*, possono beneficiare dei titoli di solidarietà ex art. 77 CTS, ovvero di obbligazioni, titoli di debito o certificati di deposito emessi dagli istituti di credito con la finalità di finanziare attività di interesse generale.

Altro tassello fondamentale del Terzo Settore è costituito dalla fiscalità⁸, il cui regime si svolge lungo i fondamentali assi della decommercializzazione delle attività di interesse generale e dell'utilizzo della leva fiscale come stimolo alle erogazioni liberali in favore dell'ETS.

Riguardo il primo punto l'art. 79 c.2 CTS specifica che la non commercialità è determinata dallo svolgimento dell'attività di cui all'art. 5 CTS a titolo gratuito o dietro versamento di corrispettivi non superiori ai costi effettivi; inoltre, solo se queste attività risultano essere svolte dall'ente in via esclusiva o principale l'ETS assume la qualifica, ai fini fiscali, di ETS non commerciale.

La fondazione del Terzo Settore così inquadrata può accedere altresì al regime forfetario previsto dall'art. 80 CTS, che permette la determinazione del reddito d'impresa attraverso l'applicazione di un coefficiente di redditività ai proventi di carattere commerciale. Regime spiccatamente più conveniente rispetto a quanto attualmente previsto per gli enti non commerciali dall'art. 145 TUIR, difatti, l'art. 80 CTS considera coefficienti inferiori fino alla metà rispetto a quelli previsti dal Testo unico, oltre a non prevedere il requisito dell'ammissione a contabilità semplificata, che indirettamente pone dei limiti dimensionali per l'accesso al regime forfetario del TUIR.

A *latere* di quanto esposto si ricorda che le fondazioni culturali, possono beneficiare della riduzione alla metà dell'IRES, allor-

⁸ Sulla quale si rimanda a: G. SEPIO, *Il sistema tributario del Terzo Settore nell'ambito delle prospettive disegnate dalla riforma*, in *Dalla parte del Terzo Settore*, Bari, 2020, 95 ss.



Firenze, Battistero.



quando rientrano tra gli enti di cui all'art. 6 c.1 lett. b) d.P.R. 601/1973 («[...]fondazioni e associazioni storiche, letterarie, scientifiche, di esperienze e ricerche aventi scopi esclusivamente culturali»). Questo beneficio però, conseguentemente all'abrogazione dell'art. 6 ad opera dell'art. 1 c. 51 della L. 145/2018, così come modificata dalla L. 12/2019, continuerà a trovare applicazione solamente fino a quando il legislatore non disporrà le misure di favore, coordinate con il CTS e compatibilmente con la normativa UE, di cui all'art. 1 c. 52 bis della L. 145/2018.

Quanto alle agevolazioni per le erogazioni liberali⁹, il CTS, racchiudendo l'intera disciplina all'art. 83, supera la disorganicità del sistema previgente, prevedendo la possibilità sia per le persone fisiche che per le persone giuridiche di dedurre integralmente la liberalità in denaro o in natura erogata a favore di un ETS (comprese le cooperative sociali ed escluse le imprese sociali costituite in forma societaria), nel limite del 10% del reddito e con la possibilità di imputare l'eccedenza ai periodi d'imposta successivi (fino al quarto). In alternativa, le sole persone fisiche possono scegliere di fruire di una detrazione IRPEF del 30% degli oneri sostenuti per l'erogazione liberale con il limite di 30.000 euro per periodo d'imposta.

Per di più, sempre con riguardo alle misure agevolative cui possono fruire le fondazioni culturali iscritte al RUNTS e mutuando alcune caratteristiche dal c.d. 'Art bonus' (L. 83/2014),

⁹ A. MAZZULLO, *Il nuovo codice del Terzo Settore*, Torino, 2017, 241 ss.



Venezia, Ponte Rialto.



la Riforma istituisce il '*Social bonus*', che consta di un credito d'imposta del 65% delle liberalità effettuate da persone fisiche e da enti non commerciali, nel limite del 15% del reddito imponibile, e del 50% per i soggetti titolari di reddito d'impresa, nel limite dello 0,5% dei ricavi annui, ed effettuate in favore di ETS che presentino al Ministero del lavoro e delle politiche sociali un progetto per il recupero di immobili pubblici inutilizzati e dei beni mobili e immobili confiscati alla criminalità organizzata, assegnati ai suddetti ETS ed utilizzati esclusivamente per lo svolgimento di attività di interesse generale con modalità non commerciali.

Accanto a quanto esposto, valido sia per quelle fondazioni che si iscrivano nella sezione "altri ETS" o nella sezione "Enti Filantropici", vi è ulteriormente la possibilità per la fondazione di acquisire la qualifica di *Impresa Sociale*¹⁰. Ciò appare particolarmente indicato per quelle fondazioni culturali che siano più spiccatamente orientate ad un'attività economica non lucrativa ma di carattere imprenditoriale (che pur non è preclusa agli altri ETS di cui *supra*) e che abbiano una certa forza nell'attrarre capitale di investimento.

Per le fondazioni-impresе sociali, oltre ai predetti limiti riguardanti il controllo, la direzione e coordinamento degli Enti Pubblici, i rappresentanti di quest'ultimi non possono assumerne la presidenza (Art. 7 c.2 d.lgs. 112/2017). Inoltre, non potrà applicarsi né la disciplina fiscale del Titolo X del CTS, né l'art. 3 c.3 lett. a) d.lgs.112/2017 che prevede per le sole imprese sociali costituite in forma societaria una limitata distribuzione degli utili.

Di contro però, l'ente così qualificato potrà beneficiare dell'art. 18 d.lgs.112/2017, che dispone l'esclusione dall'imponibile degli utili e degli avanzi di gestione ove siano impiegati per lo svolgimento dell'attività statutaria, per l'incremento di patrimonio ai sensi dell'art. 3, c. 1 e 2 e al versamento del contributo ex art.15 per l'attività ispettiva.

La disciplina fiscale è inoltre accompagnata da misure volte ad incentivare la capitalizzazione delle imprese sociali, sul

¹⁰ Più diffusamente: A. Fici, *La nuova impresa sociale*, in *La riforma del Terzo Settore e dell'impresa sociale*, Napoli, 2018, 343 ss.



punto, l'art. 18 introduce una detrazione dall'Irpef ed una deduzione dall'Ires pari al 30 per cento degli importi apportati al capitale sociale di imprese sociali, entro determinate soglie quantitative e subordinando l'accesso al beneficio al mantenimento dell'investimento per almeno cinque anni.

Dalla breve disamina qui compiuta emerge come la Riforma del Terzo Settore possa costituire un habitat particolarmente favorevole per le fondazioni culturali partecipate e, in un'ottica di mutualità, possa affermarsi che anche le esaminate fondazioni possano costituire uno dei comparti trainanti l'attuazione della Riforma.

L'architettura normativa delineata dai dd.lgss. 112/2017 e 117/2017 si segnala soprattutto per la capacità di inquadrare tali enti fondazionali sulla base della modalità con le quali è esercitata l'attività di interesse generale: non commerciale, erogativa o imprenditoriale.

Più oltre vi è il merito di aver riordinato coerentemente la materia della fiscalità, prevedendo ulteriori e più convenienti regimi agevolativi, razionalizzando il sistema dei benefici per le erogazioni liberali e altresì elaborando strumenti di contribuzione pubblica ed investimento privato nel Terzo Settore, ridefinendo in termini nuovi relazioni sinergiche, collaborative e di reciproco beneficio tra ETS ed Enti Pubblici e tra ETS e mercato.





Ferdinando Longobardi

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



Lingua e cultura in Europa: da questione irrisolta a motore di integrazione

Una delle difficoltà maggiori riscontrate nel processo di unificazione europea è quella della comunicazione linguistica all'interno della Comunità. Il peso di una simile posizione è evidente; la ragione è nel rischio identitario (e democratico: non si possono scrivere le leggi in una lingua che i cittadini non comprendono) che il suo rigetto comporterebbe. E d'altronde l'Unione Europea è frutto di una scelta libera e di un atto volontario: non c'è stata la conquista del continente da parte di una singola nazione che poi imponesse a tutti, con la forza, la propria lingua e cultura. L'Europa, al contrario, è nata proprio per evitare un rischio di questo genere. Il processo di integrazione culturale europeo va incontro, di conseguenza, a una sorta di 'piccola schizofrenia' inevitabile: si cerca un terreno comune ma non si può rinunciare a proteggere le culture nazionali e regionali.

Forse il progetto di una identità culturale europea non è per adesso, o forse non è desiderabile in assoluto, come non lo è una lingua unica 'europea'. Nel nostro continente esiste da secoli un'altra confederazione, dotata di moneta comune (il franco svizzero), di esercito comune e perfino di squadra nazionale di calcio; non, però, di lingua comune (non esiste una lingua che si chiami 'lo svizzero'); la letteratura 'svizzera' (Filippini, Dürrenmatt, Frisch ecc.) è dunque scritta in lingue collegate ad altre culture nazionali. Forse questo è, almeno per qualche secolo a venire, il destino europeo. Non sono sicuro che, per ciò che concerne la dimensione culturale, ce ne dobbiamo dolere.

Più di trent'anni fa Morin scriveva: *la nuova coscienza europea è sempre più sensibile alla diversità culturale senza uguali dell'Europa; essa comprende che questa differenza costituisce il suo patrimonio; concepisce sempre meglio che la cultura europea è una policultura*¹.

Proviamo a ricapitolare. L'unità sopranazionale è irrinunciabile. D'altra parte, la ricchezza culturale complessiva di quella formazione sopranazionale è direttamente proporzionale a quanto le singole culture riescono a conferire, di proprio, al totale generale. Aggiungere, non semplificare.

Dunque, la responsabilità nei confronti della cultura dell'Europa si esprime in primo luogo attraverso la responsabilità nei confronti della propria cultura.

Sulla base del riconoscimento della responsabilità è possibile, in questi termini, dare un senso ad una responsabilità "comune" o "collettiva", rifacendosi al senso originario di comunità. È

¹ E. Morin, *Pensare l'Europa*, Milano, 1990, p. 35.



ripresa e (ab)usata in tutta la manualistica la relazione lessicale tra il *koinoo* ↔ *koiné* → *communio* ↔ *communis* ↔ comunicare e, pertanto, vale la pena occuparsene brevemente, ma da un punto vista particolare.

Che cosa vuole dire in concreto?

L'uso del linguaggio verbale umano è il principale mezzo di socializzazione umana. Come hanno dimostrato da tempo, sia gli studi di etnolinguistica, sia quelli di sociologia del linguaggio, lo strumento principale - anche se ovviamente non l'unico - di mantenimento delle relazioni tra esseri umani è dato dall'uso del linguaggio verbale umano, vuoi nella conversazione faccia-a-faccia, vuoi in altre interazioni che manifestano un carattere fondamentalmente rituale volto alla "coesione sociale"².

Come confermano gli studi di sociolinguistica la relazione cultura-linguaggio riveste un'importanza fondamentale nella costruzione di un equilibrato processo di sviluppo della persona. Il linguaggio è infatti il più potente mediatore di orientamenti di pensiero culturalmente condivisi, è il veicolo principale per la trasmissione della cultura essendo «creatore e organizzatore dell'esperienza» e «sistema di comunicazione che usa suoni o simboli con significati arbitrari ma strutturati»³.

Come sostengono gli studi di Sapir e Whorf e quelli di Bernstein, la natura della lingua influenza la visione del mondo e quindi ogni attività mentale⁴. Il linguaggio, quindi, oltre ad essere uno strumento del pensiero e un oggetto culturale è un organizzatore cognitivo dei dati dell'esperienza, un mezzo per stabilire rapporti sociali, un veicolo di esperienze razionali e affettive, di sentimenti, pensieri, emozioni. Il linguaggio assume, perciò, una sua precisa importanza, vedendo la comunicazione linguistica e non linguistica come uno dei modi di interazione tra individui e gruppi. Frequentemente, inoltre, si può rilevare la presenza di una stratificazione sociale che corre parallela alla stratificazione sociolinguistica⁵. E se è ac-

² A puro titolo di esempio, a tale riguardo, si vedano E. Goffman, *Le Forme del parlare*, Bologna, 1987 e P. Giglioli, G. Fele (a c. di) *Linguaggio e contesto sociale*, Bologna 2000.

³ N.J. Smelser, *Manuale di sociologia*, Bologna, 1987, pp.217 - 218.

⁴ M. Arcangeli, *Lingua e identità*, Roma, 2007.

⁵ E. Rigotti, *Linguaggio*, in F. Demarchi, A. Elena, B. Cattarinussi, *Nuovo dizionario di sociologia*, Milano, 1987.



cettabile considerare il linguaggio come organizzatore dell'esperienza, ne discende che il linguaggio, come la cultura nel suo complesso, porta a significati comuni, ove appunto la «comunicazione dipende dalla condivisione di significati accettati, usati e compresi da entrambe le parti»⁶.

Se codici socio-linguistici e culturali comuni rinsaldano i legami tra chi li condivide, è altrettanto vero, però, che essi possono sottolineare la separazione, l'estraneità e l'alterità di chi non li pratica. È così quindi che un linguaggio comune presuppone anche un certo livello di coesione sociale: crea legami di comprensione e di simpatia, aiuta le persone a coordinare le loro azioni, stimola un senso di identità di gruppo, etc.

A ragione si può dunque dire che la cultura è l'anima di un popolo e che la lingua è lo strumento del pensiero. La cultura è il motore e il regolatore della crescita umana, né si può pensare vi possa essere sviluppo autentico di una società senza cultura. La cultura è la risposta ai problemi che l'uomo incontra nel suo vivere, ci ricorda Freire⁷.

È «un sistema che fa comunicare (che dialettizza) un'esperienza esistenziale con un sapere costituito», sostiene Morin⁸. «La cultura è quel che aiuta lo spirito a contestualizzare, globalizzare e prevedere. Non è frutto di accumulo, ma è una forza che si auto-organizza: coglie le informazioni principali, seleziona i problemi di fondo, utilizza principi di intelligibilità che colgono i nodi strategici del sapere»⁹.

È strumento analitico in grado di cogliere i processi dinamici che tendono a modificare non solo la composizione dei processi culturali, ma anche la loro stessa struttura pluralistica. La cultura non va quindi identificata o confusa con le culture. La cultura è un sistema di dinamiche di molteplici culture, ciascuna non omogenea.

In altre parole la cultura è un campo dai circuiti specifici capaci di veicolare valori arcaici e valori moderni anche tra loro conflittuali. È un 'sistema significante' attraverso il quale un sistema sociale viene trasmesso, riprodotto, 'sperimentato ed esplorato'. È cioè una nozione capace di porre in relazione le esperienze soggettive, la produzione e la pratica culturale¹⁰. Cultura è un pensare, ma è anche un sentire. Essa permette il riconoscimento reciproco delle rispettive diversità culturali in vista di un universalismo culturale, di un codice di comportamento sovraculturale.

Sarà proprio dal confronto, attraverso l'uso del pensiero critico, che potranno scaturire nuove risposte e nuovi scambi

⁶ N.J. Smelser, *Manuale di sociologia*, Bologna, 1987, p.218.

⁷ P. Freire, *La pedagogia degli oppressi*, Milano, 1971

⁸ Citato da E. Minardi, *Cultura*, in F. Demarchi, A. Ellena, B. Cattarinussi, *Nuovo dizionario...*, op. cit., pp.640 - 641.

⁹ E. Morin, *I miei demoni*, Roma, 1999, pp.47 - 48.

¹⁰ E. Minardi, *Cultura*, in F. Demarchi, A. Ellena, B. Cattarinussi, *Nuovo dizionario...*, op. cit., p.641.



reciprocamente arricchenti, capaci di far tesoro dei processi di incontro/scontro fra culture. E tale confronto, che può leggersi anche come conflitto – sottolinea Rifkin – assume, forse soprattutto oggi, anche la dimensione della lotta tra globalità e culture locali, tra reale e virtuale, tra civiltà e mercato; e se si vorrà salvare la potenza di espressione dei significati condivisi, anche le reti commerciali e virtuali e le culture dominanti dovranno trovare una controparte nella realtà e nelle esperienze, e relazioni sociali e culturali specifiche, territorialmente definite¹¹.

Si abbraccia cioè una visione di cultura capace di non sotto-stimare tensioni e conflitti, ma che, orientata da un approccio globale e integrato, sappia attentamente studiare gli squilibri/equilibri che possono aversi quando, per esempio, un gruppo minoritario, generalmente subalterno e/o periferico, si incontra (o si scontra) con quello dominante e centrale¹².

Alla ideologia dell'uniformità, dell'etnocentrismo e del relativismo culturale più o meno mascherati si tratta cioè di sostituire la cultura del confronto, dell'incontro/scontro, dei processi sinergici tra culture e popoli, tutti indistintamente avviati sullo stesso cammino di umanizzazione dell'uomo e di autentica promozione di ogni individualità e di ogni diversità. Diversità che non è affatto da considerarsi come esclusiva manifestazione di opposizione, incomunicabilità o conflitto fra culture e civiltà differenti.

Dalla diversità – come si può constatare da tante esperienze – possono scaturire ricchezza e nuovi impulsi di vita.

¹¹ J. Rifkin, *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new economy*, Milano, 2000.

¹² Unesco, *Conférence mondiale sur les politiques culturelles*, Messico, 26 luglio - 6 agosto 1982, «Problèmes et Perspectives», Doc. Clt - 82/Mondialcult/3.



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Alma del Banco e Anita Rée: pittrici da Amburgo a Positano negli anni Venti Matilde Romito

Un ricordo di Luigi Covatta Bruno Zanardi

Il Museo della Zecca di Roma ovvero il teatro della memoria Silvana Balbi de Caro,
Gianni Bulian

Tahar Djaout, la scrittura ribelle Hamza Zirem

Un'idea sul pensiero poetico di Giuseppe Iuliano, progetto e azione al servizio degli uomini Hamza Zirem



Matilde Romito

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

Alma del Banco e Anita Rée: pittrici da Amburgo a Positano negli anni Venti

Ho “conosciuto” queste due pittrici in tempi molto diversi: Anita Rée oltre dieci anni fa e ho studiato continuamente le sue opere che affluivano sul web numerose¹. Alma del Banco è invece una conoscenza recente, avendo avuta notizie di lei nella corrispondenza con l’amico e studioso Rainer Pauli soltanto nello scorso anno. Ma il bisogno di accomunarle è stato immediato, entrambe di Amburgo ed entrambe pittrici di grande spessore, entrambe ebreo, e purtroppo entrambe morte suicide per la persecuzione nazista. L’ultimo gesto mi ha impressionato molto in entrambe: Anita Rée di soli 48 anni, Alma del Banco di ben 81 anni.

Anita Rée si suicidò a Sylt il 12 dicembre 1933 con il Veronal. Il 2 dicembre 1933, dieci giorni prima del suicidio, scrisse una lettera per il compleanno ad un amico svizzero: “Io sono molto, molto grata per avermi inviato Basler Zeitung, altrimenti non riesco mai a vederlo, ma ho pianto amaramente mentre leggevo questo orribile saggio di Berlino. Queste cose mi fanno perdere la calma; non riesco mai a orientarmi in un mondo del genere e non ho altro desiderio che lasciarlo, non vi appartengo più. Solo a vegetare in un mondo così indescrivibile, folle, per le sue atrocità –, senza famiglia e senza l’arte, una volta amato e senza la gente? ... Se non penso a morire (e il giorno della morte di mamma raddoppia quel desiderio), allora conosco solo il pensiero di andare lontano, lontano da questa terra! Ma dove? e dove è meglio ?? ... saluta caldamente le tue figlie”.

Alma del Banco, ormai ultra ottantenne, quando viene a conoscenza di un imminente arresto e deportazione da parte dei nazisti, nella notte tra il 7 e l’8 marzo del 1943 si suicida. La pronipote aveva visitato l’artista il pomeriggio prima della sua morte. La sua decisione di separarsi dalla vita era – secondo la pronipote – già presa. Alma del Banco era allegra come sempre. Il cognato ricordò le ultime ore: cenarono insieme. “Oh, non abbiamo qualcos’altro di carino?” chiese la pittrice. Si ricordò dei gettoni di burro che una amica le aveva dato, e così mangiarono il loro pane con il burro. Poi ha preso un’overdose di morfina e ha detto euforica: “Non puoi avere di meglio”. Verso la mattina morì..

Nei motivi che le accomunano vi è, per fortuna, anche l’interesse per Positano.

¹ Di Anita Rée ho anche già parlato su questa rivista nell’articolo *Artiste straniere a Positano fra gli anni ‘20 e gli anni ‘60*, n. 4, 2011, pp. 90-105.



Alma del Banco (Alma Alina del Banco, Amburgo, 24 dicembre 1862-8 marzo 1943, fig. 1, Ernst (Wilhelm Heinrich E.) Eitner, *Portrait of Alma del Banco*, ca. 1900-1910, olio su tela di cm 50x39,5, provenienza sconosciuta, in asta il 28 febbraio 2015, Mutualart²), uno dei pittori e artisti grafici più illustri dell'avanguardia di Amburgo, nacque da una famiglia ebrea il giorno di Natale del 1862: è cresciuta come la figlia più giovane di una famiglia ebrea assimilata in condizioni benestanti. Il nome di sua madre era Therese del Banco; suo padre Eduard del Banco gestiva un commercio di prodotti del tabacco, setole e piuma. Sigmund del Banco, il fratello maggiore di Alma del Banco, ha ampliato questa attività e dopo la morte prematura dei suoi genitori è stato in grado di finanziare le sue sorelle e sé stesso seguendo uno stile di vita generoso. Lui e Alma rimasero entrambi nubili e condivisero un appartamento a Jungfernstieg 50 fino alla morte di lui. Inizialmente ha lavorato come artigiana prima di dedicarsi alla pittura all'età di 30 anni.

Ha studiato presso la rinomata "Scuola d'arte privata per donne" di Valeska Röver, allieva di Ernst Eitner e Arthur Illies, 1895-'97; una foto (fig. 2) la ritrae con Ernst Eitner e con gli studenti della scuola di pittura della Röver durante un viaggio di studio a Neustadt in Holstein nel 1897 (è la quarta da



Fig. 1. Ernst Eitner, *Portrait of Alma del Banco*.



Fig. 2. Foto del 1897. Alma del Banco è la quarta da sinistra.

² MutualArt.com è un sito di informazioni sull'arte che fornisce prezzi d'asta, aggiornamenti personalizzati e dati su un certo numero di artisti; include anche un servizio di valutazioni d'arte online.



sinistra). Frequenta il corso di Ernst Eitner, noto esponente della pittura all'aria aperta e dal 1897 il club degli artisti di Amburgo. Ernst Eitner ha avuto una forte influenza sui primi lavori: Alma del Banco inizialmente divenne un pittore all'aperto. L'artista si recò a Parigi intorno al 1913. Ispirata da questa visita di studio, è iniziata una lunga fase di intenso impegno, nell'amicizia con artisti e conoscenza dei movimenti artistici moderni: Paul Cézanne, Fernand Léger, Henri Matisse e Franz Marc; e dunque espressionismo, cubismo.

Ha viaggiato con Eitner e prima della prima guerra mondiale ha studiato a Parigi con André Lhote e Fernand Léger: ha sviluppato il proprio modo di esprimersi dopo Parigi.

Intorno al 1918, l'artista, che ora ha più di cinquant'anni, dipinge i primi quadri con una calligrafia, che caratterizza il suo lavoro principale: disegnando le linee di contorno in un colore straordinariamente scuro ed estraendo i soggetti in superfici colorate leggermente spigolose, ha combinato elementi abbozzati e pittorici per creare composizioni molto forti. L'artista ha trovato i suoi motivi nei dintorni della Germania settentrionale, ma anche durante un viaggio nell'Europa meridionale. Quando la Secessione di Amburgo si riunì nel 1919, Alma del Banco era uno dei membri fondatori. Analogamente alle più note secessioni di Berlino e Vienna, fondate intorno alla fine del secolo, l'istituzione ad Amburgo significava anche il rifiuto di una concezione convenzionale dell'arte. I pittori, gli scultori e gli architetti che si raggrupparono qui formarono l'avanguardia di Amburgo e Alma del Banco fu uno degli artisti riconosciuti della Secessione. Inoltre, faceva parte dell'Associazione delle artiste tedesche e austriache (oggi GEDOK - Association of Artists and Art Funders) fondata da Ida Dehmel nel 1926 come ramo della "Women's Association for the Promotion of German Fine Art". Alma del Banco è stata coinvolta nel comitato consultivo del dipartimento di pittura.

Negli anni Venti ha posto gli elementi grafici al centro dell'osservazione, ponendo l'accento sul disegno; influenzata dal cubismo, i motivi dell'immagine erano leggermente distorti. L'applicazione sottile di vernice e aree non verniciate nella tela danno un'impressione generale volutamente abbozzata. La del Banco, co-fondatrice della Secessione di Amburgo dal 1919 al 1933 e membro fino al 1933, con Anita Rée e Gretchen Wohlwill apparteneva al trio molto rispettato di donne pittrici ebreo ad Amburgo. Inizialmente lavorò come impressionista; intorno al 1918 ha sviluppato uno stile di pittura indipendente



con elementi e spunti tratti dal cubismo e dall'espressionismo. Come appena accennato, dipinse acquerelli con colori sottili e divenne un ritrattista molto ricercato: dipinse numerose personalità della società di Amburgo come il sindaco Wilhelm Amsinck Burchard-Motz, Ida Dehmel e Max Sauerlandt.

Nel 1920 entra a far parte della comunità degli artisti di Amburgo (Hamburgische Künstlerschaft) e un anno dopo nell'associazione tedesca degli artisti (Deutscher Künstlerbund). Il suo studio si è sviluppato in un punto d'incontro per artisti. Tra i suoi amici c'erano Gretchen Wohlwill, Anita Rée, Frederick Ahlers-Hestermann e la moglie Alexandra Povorina.

Ha fatto viaggi in Italia (con Gretchen Wohlwill, 1922), Francia e Balcani, che ha usato a scopo di studio. Tra il 1925 e il 1932 fece viaggi di studio di nuovo in Italia, fra cui la Sicilia, Jugoslavia, Spagna e Romania. Nel 1931 fu tra i membri fondatori del primo Zonta Club tedesco.

All'inizio degli anni Trenta, lo stile dell'ormai settantenne pittrice cambiò. Ora ha incorporato nel suo lavoro elementi della secessione in via di sviluppo di Amburgo. Il suo lavoro più vecchio si allontana quindi dagli schizzi e sembra più elaborato, le linee di contorno ora formano morbide pennellate scure.

Alma del Banco è stata una delle figure più importanti della scena artistica di Amburgo nella Repubblica di Weimar, così come i suoi colleghi di secessione Anita Rée e Gretchen Wohlwill.

Durante il suo viaggio nell'Europa meridionale, nel 1937, tredici delle sue opere della Kunsthalle di Amburgo furono sequestrate dai nazisti come "degenerate". Durante l'era nazista aumentarono le tele dipinte su entrambi i lati. L'ultimo dipinto è un'immagine invernale di tempesta di neve.

Le sue opere sono ad Amburgo (Kunsthalle, Altonaer Museum) e a Rendsburg (Jüdisches Museum).

L'allontanamento di Alma del Banco dalla sua professione e dal pubblico è avvenuto passo dopo passo. Il 30 marzo 1933, la dodicesima mostra della Secessione di Amburgo fu chiusa dalla polizia perché "la stragrande maggioranza degli oggetti della mostra erano adatti a promuovere il bolscevismo culturale". Poco dopo, a causa della legge di equalizzazione approvata per tutte le associazioni, al gruppo di artisti fu chiesto di confessarsi incondizionatamente al nuovo regime, di praticare il principio del Führer e di espellere i suoi membri ebrei. Né l'uno né l'altro potevano essere accettati dai membri



della secessione per la loro coscienza politica e morale. Gli artisti decisero quindi all'unanimità di sciogliere la secessione e insieme soffocarono i beni dell'associazione. Con la Secessione di Amburgo, l'Alma del Banco perde il suo più importante gruppo artistico di riferimento. Anche GEDOK ha subito sentito il trasferimento del potere ai nazionalsocialisti. Alla fine dell'aprile 1933 si tenne un'assemblea generale nella quale si sarebbe discusso lo scioglimento del gruppo locale. Ma i nazionalsocialisti hanno superato questa richiesta degli artisti presentandosi alla riunione, sostituendo il consiglio eletto con uno scelto da loro e imponendo l'esclusione di tutti i membri ebrei.

La terza associazione a cui apparteneva l'artista era di tipo socio-politico: lo Zonta Club. L'associazione delle donne, che è ancora attiva in tutto il mondo oggi e accetta solo donne lavoratrici autonome, sostiene i diritti e il sostegno delle donne agendo politicamente e promuovendo progetti individuali attraverso borse di studio. Alma del Banco ha co-fondato il primo club tedesco del club americano nel 1931. Per evitare di essere allineate, le ragazze hanno fatto rimuovere il loro club dal registro delle associazioni e si sono incontrate solo in privato. La del Banco si trasferì nel suo studio in Grosse Theaterstrasse 34/35 nel 1934. Nel 1935 si dimette dalla comunità ebraica nella speranza di evitare l'esclusione degli ebrei. L'iscrizione obbligatoria alla Camera della Cultura del Reich era un'ulteriore misura contro gli artisti spiacevoli e "razzialmente" ostracizzati: ogni artista doveva entrare a far parte della Camera e dimostrare la sua ascendenza "ariana". La mancata accettazione o l'esclusione comportava automaticamente l'eliminazione dell'assicurazione sanitaria e sociale nonché il divieto di esporre e lavorare. Tra il 1936 e il 1938, furono esclusi tutti gli ebrei che erano stati inizialmente ammessi per motivi che non erano stati ancora adeguatamente studiati, compresa Alma del Banco. Nel 1937 la campagna "Arte degenerata", che fu accompagnata da un enorme vortice propagandistico, catturò anche le foto di Alma del Banco. Durante questa ondata di confische di opere d'arte dal demanio pubblico, 13 opere dell'artista sono state confiscate dalla Hamburger Kunsthalle, come detto prima, 9 quadri sono stati distrutti, uno manca. I nazionalsocialisti bandirono il modernismo dai musei e consentirono solo l'applicazione di una pittura naturalistica in stile tedesco. L'artista un tempo di grande successo, che era uno dei grandi della scena artistica regionale e che Ida Dehmel



ha descritto come l'indiscussa "prima pittrice di Amburgo", ha sperimentato l'ostracismo e la distruzione della sua arte. Nel 1938 suo fratello Sigmund morì all'età di oltre 80 anni. Alma del Banco ha lasciato il suo monocale e si è trasferita con suo cognato. Dopo la morte della moglie a metà degli anni Trenta, questi si costruì una casa a Hasenhöhe 95 a Blankenese e la progettò in modo che Alma del Banco potesse trasferirsi con lui in un secondo momento: al piano superiore, arredò due stanze con grandi finestre a studio. L'ordinanza del 2 settembre 1941 annunciava la fine: dal 19 settembre tutti gli ebrei dovevano indossare in pubblico la stella esagonale gialla con l'iscrizione Giuda. Alma del Banco ora, ricorda la sua pronipote, raramente usciva di casa. In effetti, era agli arresti domiciliari. Le deportazioni iniziarono nell'ottobre 1941. All'inizio di marzo 1943, l'ottantenne Alma del Banco ricevette un ordine di espulsione per il 10 marzo a Theresienstadt. Nella notte tra il 7 e l'8 marzo, tre giorni prima, si è suicidata (fig. 3, foto d'epoca).

Nel libro di Friederike Weimar, *Alma del Banco. Un artista di Amburgo, 1862-1943*, del 2011, una monografia corposa e ricca di immagini, si presenta il percorso artistico della pittrice (fig. 4). Lo sviluppo di Alma del Banco viene analizzato criticamente e messo in relazione con i suoi insegnanti, fonti di ispirazione e colleghi. Il fulcro del lavoro è l'analisi iconografica del suo lavoro. Inoltre, viene determinata la sua posizione nella storia dell'arte, soprattutto ad Amburgo. Infine, viene illuminato il quadro storico-sociale in cui l'artista si è mossa: per lei come artista, donna ed ebrea, questo è stato determinante in modo speciale. La sua carriera artistica è integrata nell'ambiente artistico e storico-sociale. Il libro fu presentato il 23 ottobre 2011, circa un mese prima dell'apertura della Kunstausstellung Alma del Banco, dal 20 novembre 2011 al 14 gennaio 2012.

Al termine del ciclo di mostre di artisti ebrei a Blankenese, l'Associazione per la Ricerca sulla Storia degli Ebrei di Blankenese, insieme al Gruppo di Lavoro Chiesa e Arte, presentò infatti in inverno una mostra con quadri della pittrice Alma del Banco.

L'artista è stata una delle persone che l'associazione ha ricordato nella mostra del 2004 *Viermal Leben – Jüdisches Schicksal in Blankenese*, Quattro volte la vita: destino ebraico a Blankenese (distretto periferico di Amburgo) di tre donne e un uomo. Le ricerche furono effettuate e i testi furono realizzati



Fig. 3. Alma del Banco, foto inizi anni Quaranta.



Fig. 4. Copertina del libro di Friederike Weimar, *Alma del Banco. Eine Hamburger Künstlerin, 1862-1943*, 2011.



Fig. 5. *Alma del Banco, Positano, fine anni Venti.*

Fig. 6. *Alma del Banco, Alfonso a Mare bei Praiano, 1929.*



da Sabine Boehlich, Petra Bopp, Hannes Heer, Lars Ole, Friederike Weimar e altri; la drammaticità con cui i fatti sono stati vissuti e la suggestione dolorosa che esprimono mi hanno spinto a riproporre un brano. “La mostra si propose di mostrare la profonda diversità di queste esistenze e l’importanza che hanno avuto per la vita culturale ed economica tedesca. Ma vuole anche descrivere la normalità di queste persone nelle rispettive strutture sociali: famiglia e amici, associazione di artisti. E la svolta brutale che il trasferimento del potere ai nazisti nel 1933 significò per ciascuno di loro. Tutti hanno sperimentato questo terrore in modo diverso e le fasi della graduale distruzione hanno avuto un ritmo specifico. Ma il modo in cui furono emarginati, isolati, derubati dei loro mezzi di sussistenza, minacciati dalla deportazione e portati alla disperazione, faceva allo stesso tempo parte di un destino che dividevano con centinaia di migliaia di altri ebrei in Germania: alla fine era la morte. Il fatto che la loro morte non sia avvenuta nei lontani campi di sterminio e sotto le forme consolidate di sterminio anonimo, ma nei propri appartamenti, sotto gli occhi dei vicini, a Blankenese, fa sì che la loro vita e l’improvvisa fine siano sentite più vicine. Sono morti tra noi – forse è per questo che la memoria è così intensa. Se gli dai una stanza. Questo è ciò che vuole questa mostra”.

Quattro mondi di vita e di lavoro molto diversi. Quello che avevano in comune queste quattro persone: vivevano a Blankenese, erano ebrei – dal 1933 emarginati e minacciati –, scelsero il suicidio. Di queste quattro persone una è Alma del Banco; un’altra che si interrela alla vita della del Banco è la già nominata Ida Dehmel. Le altre due persone erano Sophie Jansen³ e Julius Asch⁴.

Nel territorio di cui tratto, Alma del Banco realizzò due acquerelli: *Positano*, acquerello di cm 47x36, firmato con il monogramma “AdB” in alto a sinistra (fig. 5); *Alfonso a Mare” bei Praiano*, 1929, acquerello di cm 47x35,8 (fig. 6). Nel primo c’è come una

³ Sophie Jansen ha smesso di uscire dopo l’approvazione della legge sulla stella ebraica. I vicini e gli amici non si sono fatti scoraggiare e sono stati al suo fianco in questo isolamento auto-scelto. All’inizio di luglio 1942 ricevette l’ordine di espulsione per Theresienstadt, datato 19 luglio. Il 17 luglio, mentre sua figlia stava ancora cercando invano di scongiurare la deportazione della madre ottantenne, Sophie Jansen ha aperto il rubinetto del gas sulla sua stufa e ha posto fine alla sua vita. Mentre scriveva in una lettera d’addio a sua figlia che non poteva più sopportare la corsa avanti e indietro. “Spero che i miei inseguitori siano soddisfatti ora se lascio il modesto posto che mi ero riservato nel mondo”. Il rettore della parrocchia evangelica di Blankenese, Schetelig, ha rifiutato di seppellire i morti. I beni rimanenti sono stati confiscati a favore del Reich tedesco. Delle 771 persone deportate da Amburgo a Theresienstadt il 19 luglio 1942, ne sopravvissero 102.

⁴ Il 10 dicembre voleva imbarcarsi con la moglie sulla nave per l’Inghilterra. Ma il giorno della partenza è trascorso senza che la domanda di uscita sia stata esaminata e il passaporto è scaduto il 31 dicembre 1938. Professionalmente rovinato, derubato della sua fortuna e impedito di lasciare il paese, la vita aveva perso ogni significato per lui. Morì volontariamente il 2 gennaio 1939. Il 12 gennaio, bambini che giocavano hanno trovato il suo corpo, trasportato a riva dai lastroni di ghiaccio dell’Elba, sul sentiero della spiaggia di Blankenese. Julius Asch era stato membro della comunità ebraica di Altona fino alla fine.



atmosfera un po' fiabesca, quasi che le cime delle montagne azzurre stiano come scivolando a nascondere il bel paese, sintetizzato nella Chiesa Madre e poche case, con sulla spiaggia qualche ombrellone e poche barche. Nel secondo acquerello, la baia, come stretta fra costoni rocciosi, ospita casette, numerose piccole barche colorate e lunghe reti marroni stese ad asciugare; veramente particolare la resa del mare che appare come uno specchio d'acqua nel quale un masso lanciato dall'alto ha provocato una serie di cerchi concentrici; sulla destra la suggestiva sagoma scura della cilindrica torre Asciola.

Nell'articolo *"Ich bin in der Welt abhanden gekommen"* A portrait of Anita Rée (Io sono persa nel mondo. Un ritratto di Anita Rée) scritto un anno fa, Eva Casini, che è una italiana trapiantata a Berlino che si occupa di arti visive, poesia e altre forme d'arte, traccia un quadro molto interessante di Anita Rée, dal quale si evincono nuovi ulteriori elementi di lettura. Tutte le numerose pubblicazioni edite negli ultimi anni stanno delineando un quadro sempre più dettagliato di questa straordinaria quanto infelice artista. Io mi ritrovo ad ogni nuova occasione di esame della sua figura, sia come donna sia come pittrice, a verificare tasselli che si vanno a incastrare nei precedenti, o al contrario, li stravolgono. Nella prima fase di ricerca non conoscevo nulla della sua vita personale come donna, e siamo nel 2011 con il primo volume su Positano. Due anni dopo, nel 2013 con il secondo volume su Positano, si continua ad arricchire il numero delle sue opere, ma ugualmente la sua esistenza sotto il profilo affettivo resta ignota. Nel terzo volume rivedo invece la sua vita dall'inizio, essendo emerse numerose nuove notizie; le biografie precedenti non delineavano un quadro ampio come in quest'ultimo libro su Positano, del 2019⁵.

Nel 1986 fu pubblicata una monografia sulla sua vita e sul suo lavoro, e da allora l'interesse per i suoi dipinti è aumentato costantemente. È Maïke Bruhns a pubblicare questo libro su Anita Rée nel 1986, intitolato *Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885-1933* (Anita Rée. Vita e lavoro di una pittrice di Amburgo 1885-1933, fig. 7), con in copertina il più celebre degli autoritratti, quello del 1930, tre anni prima del suicidio. La stessa Bruhns realizza un catalogo nel 2018, intitolato *Das Werke* (L'opera) – riccamente illustrato, che sfaccetta l'opera ancora poco conosciuta dell'artista (1885-1933), realizzata in soli tre decenni, tra il 1904 e il 1933: circa 180

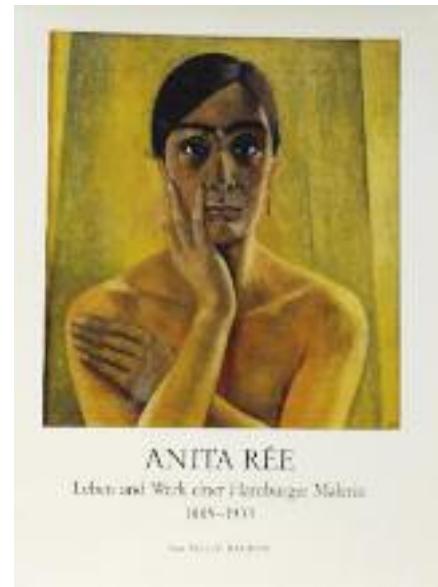


Fig. 7. Copertina del libro di Maïke Bruhns, *Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin, 1885-1933, 1986*.

⁵ Positano I. Matilde Romito, *La Pittura di Positano nel '900*, Pandemos, Arte & Storia 1, Paestum, 2011; Positano II. Matilde Romito, *"Vieni qui, il paese è una fiaba ..."* Pittori di Positano nel '900, Pandemos, Arte & Storia 2, Paestum, 2013; Positano III. Matilde Romito, *Positano "dove le onde e le montagne si incontrano". Testimonianze figurative fra Ottocento e Novecento*, Opera Edizioni, Salerno, 2019.



Fig. 8. Copertina del libro di Maike Bruhns, *Anita Rée Das Werk*, 2018.

Fig. 9. Copertina del libro di Karen Schick, *Anita Rée Retrospective*, 2017.

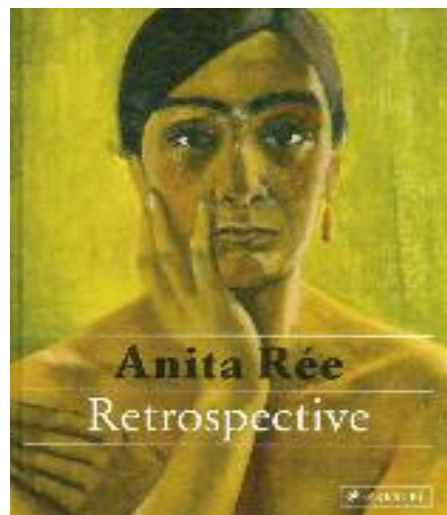


Fig. 10. Copertina del libro di Karen Grol, *Himmel auf Zeit Die vergessene Künstlerin Anita Rée*, 2020.

dipinti, 300 acquerelli, 400 disegni, oltre ad alcune cartoline collage e oggetti di artigianato, sorprendentemente ampio e vario⁶. Basandosi sul primo catalogo ragionato del 1986, la pubblicazione presenta anche nuovi risultati di ricerca e importanti opere recentemente riscoperte dell'artista. L'immagine di copertina è *Weißer Bäume in Positano* (Alberi bianchi a Positano, fig. 8), l'opera su Positano che la Rée amava di più e considerava la più riuscita.

Nello stesso anno, Barry Schwabsky scrive un articolo, *Anita Rée: Hamburger Kunsthalle*, in "Artforum International" - vol. 56, n. 8 - aprile 2018.

La Hamburger Kunsthalle, che gestisce la più grande collezione di Anita Rée con più di 30 dipinti e numerose grafiche, ha presentato in retrospettiva nel 2017/2018 il poliedrico lavoro dell'artista. Karen Schick (editore) pubblica *Anita Rée: Retrospective*, 2017, di 248 pagine.

Si è tenuta una mostra alla Kunsthalle di Amburgo nel 2017, con catalogo rivisto e completo delle sue opere, 6 ottobre 2017-4 febbraio 2018 (fig. 9). La retrospettiva all'Hamburger Kunsthalle invita i visitatori a scoprire una grande artista.

Di recente è stato pubblicato un romanzo biografico della Rée da Karen Grol, *Himmel auf Zeit: Die vergessene Künstlerin Anita Rée* (Paradiso temporaneo. L'artista dimenticata Anita Rée), 2020⁷, opera definita romanzo (fig. 10).

Oggi Anita Rée è considerata una delle più importanti pittrici di inizio XX secolo di Amburgo.

Ella affronta nella sua arte questioni di identità, esplorando il rapporto dell'individuo con la società e il sentimento di appartenenza a un mondo in rapida evoluzione. Come pittrice a cavallo tra tradizione e modernismo, donna indipendente sulla scena artistica, artista con aspirazioni internazionali e persona con radici sudamericane ed ebraiche cresciuta in una Amburgo protestante, Rée ha vissuto in molti sensi tra mondi diversi.

Ancora emergono autoritratti. *Selbstbildnis in Hittfeld* (Autoritratto a Hittfeld), olio su tela, cm 41x46, 1904, Hamburger

⁶ Con testi ben fondati e numerose illustrazioni a colori, il volume consente di comprendere passo dopo passo l'evoluzione della pittrice, l'alta qualità delle sue opere, l'attenzione decisiva su determinati contenuti e il suo linguaggio visivo originale.

⁷ Editore ebersbach & simon; 1° edizione (19 agosto 2020).



Fig. 11. Anita Rée, *Selbstbildnis*, 1904.



Fig. 12. Anita Rée, *Selbstbildnis im Atelier*, 1908.



Fig. 13. Anita Rée, *Self-portrait*, 1910.

Kunstalle (fig. 11): in questo autoritratto del 1904, Anita Rée guarda già direttamente sé stessa e lo spettatore, come per chiedere: “Chi sono io?”. Durante tutta la sua opera, ha esplorato il proprio essere e ha utilizzato l’intero potenziale del colore, della forma e della composizione per dare espressione al suo mondo interiore. Per tutta la sua carriera, Anita Rée si è sempre impegnata per ottenere una rappresentazione esatta della propria somiglianza.

Ispirata da artisti come Paul Cézanne e Fernand Léger, si concentra sempre più sul valore intrinseco della forma e del colore e inizia a sperimentare, come si vede dalle tecniche diverse degli autoritratti. Anita Rée si è occupata della questione dell’identità e delle origini. In numerosi autoritratti, ha sottolineato il suo aspetto esotico. Nell’oscuro *Self-Portrait on Pantelleria* (nella Sala 3 della Hamburger Kunstalle), fonde la propria figura con il paesaggio del Sud Italia.

Selbstbildnis im Atelier (Autoritratto nello studio), 1908 (fig. 12).

Self-Portrait (Autoritratto), gesso rosso, cm 41x28, firmato in basso a destra con AR nel cuoricino, 1910 (fig. 13).

Self-Portrait (Autoritratto), carboncino e acquerello su carta, cm 44,5x32, 1913 ca. (fig. 14).

Self-Portrait (Autoritratto), gesso, cm 28,2x39,7, 1930 (fig. 15).

Selbstbildnis mit Pinsel (Autoritratto con pennello), grafite strofinata in alcuni punti, 1932-’33 (fig. 16).

La Costiera Amalfitana era una destinazione popolare negli anni ‘20, in particolare tra scrittori e pittori tedeschi. Anita Rée ha trovato nuovi colleghi artisti a Positano, tra cui Carlo Mense e Richard Seewald. Dato che parlava fluentemente l’italiano, prese facilmente contatti anche con la gente del posto, e dipinse e disegnerà numerosi abitanti del villaggio. Mentre viveva a Positano dal 1922 al 1925, i ritratti femminili divennero



Fig. 14. Anita Rée, *Self-portrait*, 1913 circa.



Fig. 15. Anita Rée, *Self-portrait*, 1930.



Fig. 16. Anita Rée, *Selbstbildnis mit Pinsel*, 1932-'33.



Fig. 17. Anita Rée, *Assa*, disegno preparatorio.

Fig. 18. Anita Rée, *Assa*, disegno preparatorio.

il suo motivo principale. Per i suoi disegni sedevano semplici donne del villaggio. Anita Rée ha anche preparato il ritratto di Assa in diversi disegni, di cui sono noti due studi a matita (Z 224, Z 225, figg. 17-18), uno dei quali intitolato "ASSA" sul retro. In termini di stile, le persone raffigurate fanno riferimento all'esame dell'artista delle prime opere del Rinascimento italiano. Tuttavia, Anita Rée ha trovato un modo unico per perpetuare i ritratti di donne nella sua opera, la posizione delle mani e delle braccia: le mani della persona ritratta svolgono un ruolo molto speciale nei ritratti dell'artista; racchiudendo guance e mento, sono espressione sia di cura amorevole che di forza potente, sottolineando i tratti caratteristici essenziali.

Fra gli autoritratti, avevo sottolineato come l'autoritratto sulle copertine di due libri (figg. 7 e 9) vede la posizione delle braccia che ricorda quella di un tipo statuario ellenistico, la *Pudicitia*, utilizzato, per la mestizia che esprime, nelle statue funerarie romane (Positano II, p. 83, figg. 75-76): autoritratto realizzato solo qualche anno prima del suicidio (Positano I, fig. 64). L'avvicinamento delle mani al volto o al petto sottolinea quel raccoglimento su se stessa che la Rée vuole esprimere (vedi *Filomena stupefatta*, *Portrait of Bertha*, *Italian woman* in Positano III, pp. 70-73 e relative figure).

Assa, olio su tela di cm 54,5x45, del 1931, con monogramma in basso a sinistra (fig. 19), dalla collezione privata Max G. Bollag, Zurigo, stimato Euro 30.000,00, fu venduto per Euro 37.500,00.



Fig. 19. Anita Rée, *Assa*, 1931.



Fig. 20. Anita Rée, *Frauenbildnis*, 1923.



Nel 1922-'25, a Positano, Anita Rée realizzò a carboncino su carta marrone, il ritratto preparatorio della ragazza a mezzo busto nudo avanti ai fichi d'India, di cm 70x49,5; sul retro c'è il disegno a carboncino che diventerà nel 1931 "Ritratto di Assa (testa di ragazza sostenuta dalle mani)" (fig. 18).

Tra le opere realizzate nel periodo 1922-'25, altre ancora possono essere recuperate al periodo positane, che abbraccia appunto questi anni, anche se Positano costituì la base di altri viaggi in Italia. Penso a *Frauenbildnis*, *Toni Uhde's Cousine* (Ritratto di donna, cugina di Toni Uhde), disegno a matita di cm 28x21,5, 1923 (fig. 20); monogramma "AR" e iscrizione "270" in basso a sinistra, intitolato "TONI U'S COUSINE" a destra; in basso a destra il timbro con il nome dell'artista (leggermente ridisegnato). Proviene da una collezione privata ad Amburgo.

Credo si possa anche includere *Young Italian Woman* (Giovane donna italiana), dipinto ad olio, firmato in basso a sinistra "Rée", collezione privata (fig. 21), che vede una donna del sud con i lunghi capelli neri raccolti sulla nuca e orecchini e



Fig. 21. Anita Rée, *Young Italian Woman*, 1922-'25.



crocetta al petto d'oro, secondo un diffuso costume del meridione.

Nello stesso 1931, l'anno del dipinto *Assa*, tornò a Positano, questa volta accompagnata dalla sua amica e mecenate Valerie Alport. In quel momento, circoli nazionalisti e razzisti si stavano già agitando contro di lei a causa delle sue origini ebraiche, criticando i suoi murales e le sue opere. I nazionalsocialisti sostenevano che un ebreo non poteva dipingere opere cristiane. Tre anni dopo la morte di Anita Réé, si aprì una controversia sulla questione dell'ebraismo e dell'arte. Nel 1936, lo storico dell'arte Carl Georg Heise, che era stato amico di Anita Réé, intendeva pubblicare un libro commemorativo con i contributi dei suoi amici. Durante il lavoro preliminare, si è verificata una situazione che getta una luce particolare sul periodo di tempo, ma anche sulla politica personale di Anita Réé. Era cresciuta come cristiana e apparteneva alla classe di ebrei altamente assimilati di Amburgo chiamata "Pöseldorfer Juden", dal nome del quartiere borghese in cui vivevano. Come menzionarono rispettivamente i suoi amici Maria Wolff-Elkan e Carl Georg Heise nel 1935 e nel 1936, lei aveva inclinazioni antisemite ed "espressamente non desiderava essere annoverata nella comunità ebraica". Nel 1936, Franz Landsberger, direttore del Museo ebraico di Berlino, aveva chiesto a Valerie Alport alcune opere della Réé e le aveva ricevute. Quando non solo riprodusse i dipinti nella newsletter della comunità ebraica di Berlino *Jüdisches Gemeindeblatt Berlin*, ma li presentò anche come prove del vigore artistico e della potenza dell'ebraismo, provocò indignazione sia tra i suoi amici ebrei che non ebrei. In un momento così precario e pericoloso per quelli di origine ebraica, si pensava che il giudaismo si fosse appropriata e quindi avesse etichettato come un'artista ebrea una donna che non si considerava ebrea e aveva scelto esclusivamente soggetti del Nuovo Testamento per i suoi dipinti religiosi. Il focus del suo lavoro artistico era stato quello di entrare a far parte e sviluppare il modernismo nell'arte. Pertanto, il libro commemorativo non fu pubblicato negli anni '30 e non fu realizzato che molti anni dopo (vedi sopra).

Con tutti i diversi media in cui ha lavorato Anita Réé, inclusi dipinti, acquerelli, disegni e opere artigianali, si vede un'opera poliedrica che spazia dalla pittura impressionista all'aperto, ai paesaggi cubisti del Mediterraneo, ai ritratti, ispirati dalla Nuova Oggettività. Come donna indipendente del mondo dell'arte, Anita Réé esisteva tra tradizione e modernità, un'artista



tedesca con aspirazioni internazionali e un'ebrea cresciuta come protestante. Di conseguenza, il lavoro della Rée fa riferimento alla sua esistenza intermedia in una società moderna in evoluzione durante la Repubblica di Weimar, mentre affronta la questione sempre presente dell'identità. I suoi autoritratti rivelano il sé come un essere straniero, raffigura persone di origini diverse, nudi femminili intimi e gentiluomini della società esagerati, mentre i suoi paesaggi meridionali sono un luogo di desiderio.

Nel mondo degli artisti della Repubblica di Weimar, dominato dagli uomini, ad Amburgo prevaleva un certo numero di donne. Anita Rée è una delle poche artiste tedesche di questo periodo che è stata a livello internazionale per molto tempo.

Se l'insicurezza è ciò che non ha permesso ad Anita Rée di arrivare a una posizione artistica sicura, non le ha impedito di realizzare alcuni lavori davvero notevoli. Ma è significativo che questo fosse nel suo modo più sfrenato, più energico e meno circospetto, quando poteva dimenticare le esigenze della pittura – in opere che probabilmente non considerava affatto opere, ma una sorta di offerte usa e getta agli amici. Ad esempio, una serie di una dozzina di cartoline inviate nel 1929 a una coppia in luna di miele in Francia abbaglia con ciò che la curatrice Karin Schick chiama giustamente "fuochi d'artificio di fantasia, umorismo e gioia di vivere". Le loro parole e immagini – disegnate e dipinte con inchiostro e tempera e collage, ma in ogni caso comprendenti un paio di seni – si mescolano promiscuamente con un dinamismo incurante più vicino al Dada, al Futurismo o ad una certa art brut che a qualsiasi altra cosa la Rée avrebbe considerato come arte. Produceva ancora questa arte postale nel 1932, dopo essersi trasferita da Amburgo a Sylt, dove, per l'ultimo anno circa della sua vita, si occupò principalmente di acquerelli. Ha prodotto per lo più paesaggi, a volte popolati da animali, ritratti con un naturalismo nuovo nel suo lavoro, cupo ma in qualche modo infinitamente morbido nella rappresentazione delle dune ondulate. Apparentemente, Rée si è lamentata di non essere in grado di lavorare durante il suo tempo a Sylt. Forse non ha preso sul serio questi disegni di paesaggi.

Un'anima sensibile che è stata prolifica nella pittura, nella musica e nella drammaturgia; una donna di discendenza sudamericana ed ebrea, durante l'ascesa del nazismo in Germania tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta; un'intellettuale che ha preso molto sul serio la sua professione di



artista, nonostante la mancanza di una formazione accademica e una fiducia costante nel proprio talento, Anita Rée è stata un'artista il cui tragico destino ha messo a tacere la memoria del suo lavoro.

Ahlers-Hestermann ospitava spesso Anita nel suo studio, insieme alla moglie russa Alexandra Povorina – che aveva conosciuto a Parigi nel 1912 –, e si servivano a vicenda come modelli gratuiti. Sia a parole che nei ritratti, la coppia ha descritto Anita Rée come ambiziosa, irrequieta, laboriosa ed energica, feroce, orgogliosa, irritabile, incline a esagerare gli sfoghi di esasperazione; ma anche generosa, affettuosa, intensa e capace di scoppiare in una risata argentea che illuminava una stanza. Grazie all'amicizia con Alexandra Povorina, abbiamo avuto in eredità un manifesto dell'ideale d'arte della Rée in quel momento. In una lettera del 23 luglio 1916, Anita dichiarava infatti di non poter più rimandare l'attraversamento dell'espressionismo tedesco, la cui impulsività era lontana dalle qualità riflessive che apprezzava in artisti come Picasso e Cézanne. In seguito avrebbe ritirato queste dichiarazioni; ma il 1916 era ancora il momento per la Rée di assimilare i contorni netti dei contemporanei francesi e la fredda tavolozza dei colori di Derain, Picasso e, sorprendentemente, Van Gogh.

In questi anni, Rée ha confermato la sua amicizia con Gustav Pauli, che fungeva da anello di congiunzione con il Gotha artistico di Amburgo. Nell'ambito della sua cerchia culturale in Adolfstraße, intrattenne conversazioni con Aby Warburg ed Erwin Panofsky. Conosce anche la cerchia di Richard e Ida Dehmel e il pittore e letterato Carl Hauptmann. Quest'ultimo intendeva trattare la Rée da pari a pari: l'ha invitata a concerti e conferenze, e ha applaudito il gusto esotico e straniero dei suoi dipinti. Tuttavia, la Rée non si è lasciata sfuggire l'occasione di un ritratto per rappresentare con sarcasmo l'arroganza autoreferenziale degli intellettuali. Ella poteva permettersi un tocco di satira pungente qua e là, perché dopotutto era a suo agio tra artisti, curatori, scrittori e musicisti. Negli stessi anni ha la possibilità di interpretare il direttore della Hamburg Philharmonie, Siegmund von Hausegger, e diversi musicisti, come l'amica Ilse Fromm-Michaels. Tuttavia, mentre la sua stella stava sorgendo, le circostanze della sua vita privata furono in qualche modo sfortunate.

Nel 1917 morì suo padre; all'età di trentadue anni, Anita Rée era ancora una donna che non aveva avuto alcuna relazione sentimentale, cosa che desiderava costantemente; le mancava



il riconoscimento che invidiava nei suoi colleghi maschi; l'indipendenza finanziaria era ancora un argomento dolente. Dal 1917 in poi, introduce nei suoi dipinti un soggetto che svela un disperato bisogno di tenerezza e vicinanza umana. Numerosi dipinti e schizzi sono illustrati con madri che tengono in braccio i loro bambini; molti di loro assomigliano alla stessa Anita e ai bambini dei suoi amici, stretti in un abbraccio quasi morboso. Gli amici sottolineavano spesso come Anita si fosse trovata nei panni di una donna non convenzionale, contro la sua volontà: ha compensato la sua solitudine riversando i suoi istinti materni sui figli degli altri. E in questi dipinti, l'anima di Anita è equamente divisa nei due personaggi: lei è sia i bambini inerti, perennemente malati e dipendenti dagli altri per la sopravvivenza, sia le madri emaciate ma forti, che portano il peso del mondo sulle loro spalle.

La fatica della Rée fu ripagata negli anni successivi. È stata rappresentata nel 1918 in una mostra organizzata da Ida Dehmel all'Hamburger Kunsthalle, Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst (Associazione delle donne per la promozione delle belle arti tedesche); nel 1919 (settembre-ottobre) in una mostra alla Kunsthaus Lochte (Casa d'arte Lochte), ad Amburgo, con Margarethe Vollbracht; nel 1920 alla Frühjahrsausstellung der Hamburgischen Kunstlerschaft (Mostra primaverile dell'Associazione artistica di Amburgo) ed è stata presentata per la prima volta in una mostra all'estero, all'Exposition internationale d'art moderne di Ginevra (Esposizione Internazionale d'arte moderna di Ginevra), accanto a nomi illustri come Derain, Utrillo e Kokoschka. Nel 1921 (così come, successivamente, nel 1928 e nel 1931) decise di non partecipare alla mostra della Secessione di Amburgo, poiché erano esposte pochissime donne e, semmai, gli slot gratuiti erano stati assegnati a pezzi provenienti da collezioni private di Franz Marc, Karl Schmidt-Rottluff, Alexej von Jawlensky, Vasilij Kandinsky, Paul Klee, Pablo Picasso, Marc Chagall, André Derain e Maurice de Vlaminck. Il gruppo che aveva stabilito un programma del genere per l'edizione del 1921 si sarebbe presto separato e riunito sotto il nome di Hamburger Revolutionsexpressionismus. Ciò che, invece, la Rée lodò nell'edizione del 1921 e incoraggiò i suoi compagni a mantenere, fu l'introduzione di appuntamenti musicali e la presentazione di manufatti africani, sulla scia della richiesta degli artisti di emanciparsi dal centrismo occidentale. Il 1922 segnò l'inizio della fase forse più felice della vita della Rée. Coniugando un desiderio di indipendenza con



fantasticherie attorno alla promozione della sua cultura visiva con un viaggio nei paesi del Mediterraneo, Anita Rée partì per l'Italia, dove risiederà fino al 1925. Già nell'estate del 1921, si era avventurata in un viaggio in Tirolo, che le aveva riempito gli occhi di immagini di una vita più semplice, ma appagante. Inoltre, una spinta di fiducia è arrivata dalla sua mostra personale alla Galerie Commeter e dalla partecipazione a mostre a Travemünde, Stoccolma e Helsinki. In questa fase particolare, la Rée si è sentita più sicura del suo successo come artista, e poteva affrontare un nuovo capitolo a Positano, nel sud Italia. Come sostiene Eva Casini la costiera amalfitana, bagnata dal sole, abitata da piccole comunità di amabili persone la cui vita scorreva più lentamente, assumeva per Anita un significato magico. È stata particolarmente affascinata dai gruppi di case sulle scogliere. Ha organizzato elementi naturali, come il mare e le palme, in composizioni quasi metafisiche. Le cupole arabo-bizantine sono i coperchi di edifici prosaici, come i mulini, che raggiungono proporzioni monumentali e condannano gli esseri umani a dimensioni minuscole; le scale sono nascoste dietro un reticolo di alberi spogli. Le strutture architettoniche esagerate rappresentavano un simbolo delle sue difficoltà nel superare alcuni punti di riferimento essenziali della vita. Il periodo italiano coincise con l'interiorizzazione di diversi stili: De Chirico, Morandi, Carrà furono mescolati dalla Rée a Rosseau, Derain e la Neue Sachlichkeit (Nuova Oggettività). Inoltre, viaggi in Calabria, a Pantelleria, Assisi, Ravenna, Firenze, Arezzo e Napoli, in compagnia di una cotta appena incontrata, il bibliotecario Christian Selle, e l'amica Valerie Alport, hanno offerto alla Rée l'occasione di intrecciare la sua arte con gli esempi degli antichi maestri italiani, come Giotto, Duccio di Buoninsegna, Piero della Francesca e Botticelli.

I volti incontrati durante il pellegrinaggio italiano sono stati catturati dalla Rée con un pizzico di esotizzazione. Molti dei ritratti, compreso il suo, hanno tratti arabi e sono disegnati come se fossero stanchi per il sole cocente, o inebriati dalla beatitudine dionisiaca di una vita semplice, in armonia con la natura e non ancora inquinata dalla stessa rigidità dei paesi del Nord. Nel *Selbstbildnis auf Pantelleria*, Rée si è ritratta in disparte, la sua pelle e i suoi capelli mimetizzati con i colori dello sfondo. Nell'*Halbakt vor Feigenkaktus*, i seni della modella emulano la forma di frutti succosi. L'abito di Teresina replica la vegetazione lussureggiante dietro di lei. Una volta tornati ad Amburgo, questi dipinti hanno determinato alcune



delle più grandi fortune economiche e critiche della Rée. Teresina fu acquistata da Gustav Pauli per essere esposta alla Hamburger Kunsthalle; *Halbakt vor Feigenkaktus* è stato acquistato da Max Warburg. Al suo ritorno ad Amburgo, Rée ha scoperto di essersi costruita la reputazione di uno degli artisti più talentuosi in Germania.

Nel 1926 la Galerie Commeter le dedica un'altra mostra personale, incentrata sul nucleo delle opere di Positano. Nonostante abbia beneficiato del consenso sulla sua maturità come artista, Rée ha scoperto che il sentimento comune era che i prezzi dei suoi dipinti fossero troppo alti, il che produceva un sentimento di discriminazione e mancanza di comprensione, che l'avrebbe ossessionata per molti anni a venire. Altri momenti hanno contribuito ad aumentare un senso di solitudine straziante. Lei, infatti, ha dovuto rinunciare allo studio a casa dei genitori, e così ha iniziato una serie di rapidi trasferimenti in appartamenti di altre persone. L'indipendenza guadagnata duramente dei mesi precedenti stava svanendo, così come lo slancio della sua routine lavorativa. Inoltre, alla fine del 1925, fu raggiunta dalla notizia del matrimonio di Christian Selle (v. supra). Il colpo di grazia fu la rottura con la Secessione di Amburgo, a causa del rifiuto del suo dipinto *Weißer Nussbaum* (Albero di noce bianca) all'edizione del 1928 della loro mostra.

All'età di 41 anni, Anita Rée ha subito il colpo di depressione: senza il conforto di una sua famiglia, né la sicurezza finanziaria, ha iniziato a soffrire di eruzioni cutanee e giorni di stato catatonico. Fu a questo punto che iniziò a meditare sulla possibilità di suicidio. Agnes Holthusen, una delle dottoresse e amiche più intime di Anita, ha riunito una cerchia di donne di cultura attorno alla pittrice, anche per cercare di risollevare il suo spirito; ma la sua testimonianza rivela come la Rée fosse in uno stato terribile, e il suo atteggiamento presuntuoso, dispotico e irascibile ha allontanato preziose connessioni. Negli anni 1926-'30, Anita Rée si è appropriata completamente del linguaggio della *Neue Sachlichkeit* per eseguire un'analisi spietata delle sue relazioni. Delusa dall'elitarismo della comunità artistica di Amburgo, ha ritratto alcuni dei suoi amici come individui freddi, da soli o circondati da cose invece che da persone. La politica aveva senza dubbio iniziato a svolgere un ruolo decisivo nel garantire la sua ammirazione, poiché la popolarità del nazismo era in aumento e la Rée si trovò improvvisamente a dover giustificare la sua ascendenza ebraica e straniera.



Fig. 22. Anita Réé, *Die Mutter auf dem Totenbett*, 1930.

Il 3 dicembre 1930, Clara Réé, la madre di Anita, morì di tubercolosi. La perdita di sua madre ha causato in Anita l'aggravarsi della sua depressione e un desiderio più forte di morire e finalmente essere libera da ogni dolore.

Il ritratto della madre sul letto di morte ricorda stranamente la stessa Anita. *Die Mutter auf dem Totenbett* (La madre sul letto di morte, fig. 22), carboncino su carta, 1930, misure e collocazione sconosciute. Il rapido schizzo a carboncino incornicia il profilo appuntito e i lunghi capelli sparsi con una poesia (Cosa sarà dopo quell'ora / quando questo è accaduto / nessuno lo sa, nessuna conoscenza / è mai venuto da lì / si riaccenderà di nuovo / dalla gola soffocata / dalla luce rifratta? / Non credo. / Ma vedo un segno: / oltre la terra delle ombre / da lontano, da un luogo vasto / una mano grande e bella / che non mi toccherà, / la distanza non lo permetterà: / ma che io sentirò / e che sei tu). Il ritratto della madre appare come un presagio funesto se confrontato con il più noto *Selbstbildnis* del 1930.

Gli ultimi anni di Anita Réé sono segnati da un'insostenibile condizione di provvisorietà e da una netta frattura con la sua vita precedente. Incapace di continuare a risiedere ad Amburgo, quando la vendita dei suoi quadri non era più sufficiente per procurarle una somma vivibile, accettò l'offerta di un'organizzazione per l'aiuto reciproco tra artisti e fuggì a Sylt. Se fino ad allora Anita era stata ricordata dai suoi amici per avere alcune bizzarre abitudini di cura di sé, come vestiti stravaganti, mangiare patate crude o uova con il guscio, il caos iniziò a comunicare alle sue abitudini lavorative, e nascose tutte le sue opere nella cantina della Kunsthalle, continuando a dipingere su cartone e diluire i vecchi tubi di colore fino all'ultima goccia. Oltre alle circostanze ristrette, Anita Réé fu rattristata



dalla partenza di Carl Vorwerk, la sua ultima infatuazione, per il Cile in seguito alla persecuzione nazista; il clima e la ridotta vita sociale su cui poteva contare mentre era a Sylt, che era ben lungi dall'essere esente dal veleno del nazismo; l'incapacità paralizzante di lavorare in tali condizioni, che alla fine portò a una spirale di depressione e suicidio.

Il 12 dicembre 1933, Anita Rée si tolse la vita ingerendo una quantità letale di Veronal, come già detto; un estratto di un giornale che riportava di un banchiere che si suicidava con la stessa droga, fu trovato nella rubrica degli indirizzi della Rée, facendo pensare ad una premeditazione sul come porre fine alla sua vita. La lettera scritta il 2 dicembre 1933 che menzionai in Positano III cadeva proprio nel giorno della morte della madre ed è lei che la disegna sul letto di morte, in un'opera che sottolinea l'estrema somiglianza nei tratti decisi del volto. Le ultime opere di Anita Rée passano da una varietà frenetica a, infine, un luogo di pace rarefatto. Due serie, in particolare, sono le pietre miliari dello stato mentale che stava vivendo negli ultimi mesi della sua vita.

Uno è una serie di piccoli dipinti, resi attraverso la tavolozza dei colori essenziali degli inverni di Sylt, in cui disegna teneramente pecore e vitelli, catturati nella vulnerabilità della loro nascita, o attaccati in gruppi mentre si trovano nei magri pascoli coperti di neve. A differenza di lei, in questi dipinti gli animali appartengono ancora a un gruppo e conservano l'innocenza cristiana che aveva visto spazzare via dal nazismo. Come lei, i cuccioli nei dipinti sono nati per soffrire e lasciare la terra. La seconda serie è lo studio delle dune, concepite come oasi paradisiache e replicate ossessivamente anche su ritagli di carta sandwich. La tavolozza dei colori è stata periodicamente levigata fino a ridursi a un nucleo di due-tre pigmenti terrosi, che hanno indotto la Rée a riferirsi a questi dipinti come "paesaggi lunari". Nelle ultime versioni, queste dune includevano altri elementi come arcobaleni o fari, un remoto ricordo dell'arte, che guidò la Rée attraverso tempi di disperazione. I giornali riportarono per la prima volta la morte della Rée il 13 dicembre 1933, ma solo dopo che la cremazione era già avvenuta. I giornali di Amburgo non hanno affatto menzionato la sua morte. Gustav Pauli pronunciò un discorso di addio il giorno dei suoi funerali, a cui parteciparono solo pochi intimi, sottolineando come pochi artisti dopo Anita avrebbero potuto eguagliare il suo talento, pur avendo un destino più favorevole. Il suo luogo di sepoltura è stato smantellato negli anni '80, per



fare spazio a un altro defunto. Una pietra commemorativa è stata finalmente innalzata nel 1995 a Ohlsdorfer Friedhof, ad Amburgo. Visto il contributo dato alla Secessione di Amburgo, nonché i profondi legami con gli intellettuali che ha sviluppato durante tutta la sua vita, è difficile spiegare perché Anita Rée sia stata così poco ricordata dopo la sua morte. È possibile che molti fattori siano stati convergenti nel renderla piuttosto impopolare dopo la sua morte. Come donna in un ramo dominato dagli uomini, come esponente della borghesia cristiana che non voleva associarsi alla comunità ebraica – e tuttavia lo era, suo malgrado: nel 1937, le sue opere erano già esposte tra quelle degli “Artisti degenerati” –, come vittima suicida e come persona con problemi di salute mentale, Anita Rée era condannata a portare molti stigmi sulla sua persona anche dopo la morte. La ricerca condotta negli ultimi anni ha portato alla luce una donna e un’artista la cui personalità si riverbera vividamente non solo attraverso la sua produzione, ma anche attraverso le sue lettere e diari privati.

L’ultima fotografia di Anita Rée la vede sola, davanti al mare della spiaggia di dune di Sylt (fig. 23); pochi giorni dopo sarebbe morta.



Fig. 23. Ultima foto di Anita Rée.



Bruno Zanardi

*Bruno Zanardi,
Restauratore e Storico dell'Arte,
già docente di teoria e tecnica
del restauro presso l'Università
di Urbino "Carlo Bo"*

Un ricordo di Luigi Covatta

Introduzione

Luigi Covatta (Forio d'Ischia 15 maggio 1943 – Roma 18 aprile 2021) *"Moderatamente rivoluzionario, rivoluzionariamente moderato"* così definito nell'elogio funebre delle ACLI (Associazioni Cristiane Lavoratori italiani). Impegnato negli anni sessanta e settanta con Livio Labor, prima nelle ACLI e poi nel Movimento Politico dei Lavoratori per passare poi nel Partito Socialista Italiano. Parlamentare dal 1976 al 1994, sottosegretario di Stato in cinque diversi Governi, Direttore del mensile *"Mondo Operaio"* fondato da Pietro Nenni.

Fu Sottosegretario di Stato dal 1986 al 1989 alla Pubblica Istruzione e ai Beni Culturali nei Governi Andreotti VI e VII dal 1989 al 1992.

Il suo impegno per i Beni Culturali, della loro tutela e valorizzazione lo ritroviamo in una intervista di Bruno Zanardi del 1991 per il Giornale dell'Arte. Quella intervista rappresenta, a distanza di trent'anni, un testamento che conferma l'attualità del pensiero del Senatore Covatta, che partecipò attivamente anche ai lavori di *"Ravello Lab"* di alcuni anni orsono e scrisse una introduzione al Volume *"Beni Culturali tra tutela, mercato e territorio"* frutto del lavoro di un gruppo di studio che ha operato nell'ambito della Fondazione Astrid. *"Affamare la Bestia"* era la formula di presentazione di Covatta, del lavoro di ricerca del gruppo di Astrid. A lui piaceva anche, parlando del ministero per i beni culturali e ambientali Spadolini, utilizzare un'espressione partenopea che ben evocava le sempre agitate vicende del Ministero: *"L'acqua scarseggia e la papera non galleggia"*. Come *"Territori della Cultura"* riteniamo quindi di testimoniare il suo impegno e il suo lavoro con la pubblicazione dell'intervista di Bruno Zanardi a Gigi Covatta, all'epoca Sottosegretario di Stato, preceduta da brevi considerazioni attuali dello stesso Zanardi.

Pietro Graziani



Luigi Covatta.



Lo scorso 18 aprile ci ha lasciati Luigi Covatta, già Sottosegretario ai beni culturali dal 1989 al 1992 nei Governi Andreotti VI e VII. Uno dei non molti uomini di Stato italiani che hanno cercato di dare dignità politica e culturale alla tutela del patrimonio artistico, facendone il principale interesse della sua vita. Il che significa che per parlare del suo lavoro per la tutela - quello di cui è prova il nostro dialogo comparso nel 1991 su "Il Giornale dell'Arte", che a seguito viene ripubblicato per gentile concessione di Umberto Allemandi - bisogna rifarsi alla complessa storia del Ministero dei beni culturali, istituito il 14 dicembre del 1974 con D.L. 657 e convertito in legge n. 5 il 29 gennaio dell'anno dopo. L'unico Ministero della storia d'Italia fondato durante le vacanze di Natale, come Gigi amava dire ridendo amaramente di Spadolini e dei molti altri improbabili ministri dei beni culturali con cui aveva avuto a che fare fino a ieri, nessuno escluso.

Un Ministero fortemente voluto dal giornalista fiorentino Giovanni Spadolini, promosso a Ministro due anni dopo essere arrivato rocambolescamente alla politica e senza avere alcuna competenza di specie, né dirette esperienze amministrative di settore, una vicenda di recente raccontata da Giulia Maria Crespi nella sua autobiografia. Quel che spiega il suo aver costruito quel nuovo ministero in assenza di un qualsiasi progetto. Tanto che, sul piano organizzativo, egli trasferisce tal quale la Direzione Generale Antichità e Belle Arti, nata un secolo prima, nel 1875, per svolgere all'interno del ministero della pubblica istruzione la funzione di organo di tutela del patrimonio. Mentre sul piano giuridico conserva in vita, sempre tal quale, la legge di tutela 1089 del 1939 che era la punta di diamante del riordino delle disposizioni relative al patrimonio artistico realizzato da Giuseppe Bottai nel 1939. Quindi una legge pensata per l'Italia



Giovanni Spadolini.

del re e del duce, cioè per un'Italia che nel 1975 non c'era più da quasi quarant'anni sul piano politico, come socio-economico e ambientale.

In sintesi, quello che Spadolini realizza con il suo Ministero è un progetto per il passato. Da ciò il durissimo giudizio dato da Sabino Cassese nello stesso 1975 di quando gli viene concesso il portafoglio. Un giudizio che conviene riportare per intero così da far meglio capire ai lettori perché quel ministero sbagliato sia il *vulnus* all'origine della sempre più complessa, confusa e dilettantesca situazione in cui oggi si muovono conservazione, restauro, tutela e valorizzazione del patrimonio:

Il nuovo Ministero dei beni culturali è una scatola vuota: il provvedimento [della sua costituzione] non indica una politica nuova, non contiene una riforma della legislazione di tutela [Sp. mantiene in vigore la l. 1089 del 1939]; consiste in un mero trasferimento di uffici da una struttura [l'ottocentesca Direzione Generale Antichità e Belle arti], all'altra [il nuovo Ministero] e non si vede perché uffici che non funzionano dovrebbero funzionare riuniti in un unico Ministero.

Un'assenza d'intelligenza dei problemi notevolmente peggiorata dagli altri gravi errori che Spadolini compie. Primo e più importante, non aver capito che quanto rende unico al mondo il patrimonio storico e artistico dell'Italia e degli italiani è il suo essere un insieme che è andato infinitamente stratificandosi nel territorio in millenni. Un legame talmente stretto da far sì che quello che noi chiamiamo "paesaggio" è nel vero un ambiente redento a civiltà da millenni di interventi umani.

Il secondo errore è il depotenziamento dell'Icr. Ad esempio, non tiene in conto alcuno il progetto pensato da Pasquale Ro-

ICR.





tondi, Giovanni Urbani intorno al 1970 di fare dell'immenso Ospizio Apostolico del San Michele a Ripa un grande centro di ricerca sui temi della conservazione e del restauro sul modello del "Massachusetts Institute of Technology" (Mit), cioè dell'organismo allora più avanzato del mondo nel campo della ricerca scientifica. Un progetto pensato da Rotondi e Urbani con Harold Plenderleith, primo (e oggi storico) direttore del "Centro internazionale di studi per la conservazione e il restauro dei beni culturali" (dal 1978 = "Iccrom"), organismo a cui l'Unesco nel 1956 aveva dato sede a Roma perché prendesse dimora contigua a quella di un Icr allora riconosciuto nel mondo indiscusso punto di riferimento nelle materie di conservazione, restauro e tutela. Evidentemente il giornalista fiorentino non si rende conto della portata strategica che la presenza a Roma di un organismo *super partes* come quello poteva dare nei rapporti politici internazionali, quindi anche economici e commerciali, all'Italia: basti che i siti Unesco dei beni culturali "patrimonio dell'umanità" sono oggi presenti in 167 dei 196 Stati sovrani del mondo.

Ma anche di non minore momento è stato l'errore di non aver accolto come linea d'indirizzo del suo Ministero (per incompetenza? perché mal consigliato?) i del tutto innovativi e oggi profetici lavori di ricerca sulla conservazione preventiva e programmata del patrimonio in rapporto all'ambiente che l'Icr di Urbani stava realizzando in quegli anni con la collaborazione d'un vasto mondo scientifico non solo italiano. Infatti Spadolini con la sua prima legge (55/95) promuove a Istituto centrale dello Stato per il restauro l'Opificio delle Pietre Dure (Opd) di Firenze, vale a dire la cinquecentesca officina medicea specializzata nella realizzazione di commessi in pietre semipreziose che mai nella sua lunga storia aveva eseguito restauri, fatti salvi alcuni interventi d'inizio novecento su manufatti in pietra, peraltro detti da Cesare Brandi sbagliati. Quindi Spadolini equipara in un fiato l'Opd all'Icr, cioè a un istituto attivo da trent'anni che era universalmente considerato punto di riferimento nel mondo in quella materia. Una decisione inopinata e estemporanea, tale perché presa dal giornalista toscano senza prima consultare Urbani, quindi facendolo vilmente trovare di fronte al fatto compiuto. Una iniziativa che svaluta radicalmente il lavoro teorico e tecnico-scientifico condotto in trent'anni dall'Icr: nei fatti una ferita che lo retrocede da centro di ricerca a laboratorio artigianale di restauro uguale all'Opd.



Né hanno migliorato la situazione la lunga serie di riforme che ancora più rendono il ministero un vespaio di contraddizioni, risse, veti incrociati e quant'altra bagarre anche perché si è sempre e solo trattato di riforme di ordine politico-amministrativo e mai strutturali. Infatti, come invano avverte Urbani nel 1978, tre anni dopo la fondazione del Ministero spadoliniano: *Vano è attendersi un qualsiasi esito positivo dalle riforme confezionate a livello politico-amministrativo, se a livello culturale, o più semplicemente professionale, non ci si adatta all'umile fatica di elaborare in via preventiva e assai per tempo gli strumenti e i "materiali" tecnico-scientifici da servire alla soluzione concreta dei problemi.*

Il summenzionato progetto di piano pilota venne perciò elaborato nella convinzione che se si vuole dare una soluzione concreta al problema della conservazione, e più in generale all'intero problema della tutela dei beni culturali, ci si deve arrendere all'evidenza che nessuna soluzione è possibile fintanto che non si individuano con la massima precisione i termini reali in cui il problema stesso si pone, rinunciando una volta per tutte a credere che siccome si tratta, come diceva Croce non a caso dell'arte, di qualcosa che "tutti sanno che cosa sia", la sua comprensione non sia affare d'intelletto pratico, ma di estetica e magari di filosofia del diritto.

Quindi riforme inutili, come dimostra la sempre maggiore involuzione del sistema, visto che nessuno elabora "gli strumenti e i materiali tecnico-scientifici e formativi da servire alla soluzione concreta dei problemi", tutti continuando a credere (ancora oggi) che "l'arte tutti sanno che cosa sia", come nel 1911 scrive il nume tutelare della cultura dei soprintendenti, Benedetto Croce, nell'incipit del suo "Breviario di Estetica". Quindi tutti sanno anche cosa siano conservazione, restauro, tutela, ed è il caso della promozione dell'Opd a Icr. Ma anche tutti sanno cosa sia la formazione, come dimostra la promozione fatta dal Cun, organo consultivo del Ministero dell'Università e della Ricerca, a coordinatore nazionale dei corsi universitari di restauro di un docente di disegno bocciato al concorso da Ordinario e che mai in vita sua ha eseguito un restauro con le proprie mani. Infine, tutti sanno cosa sia la valorizzazione come dimostra la neonata "economia della bigliettazione" che avrebbe dovuto risolvere il grande tema della valorizzazione, ma essendo sbagliata in partenza altro non ha fatto che funzionare solo per alcuni musei delle città dove le agenzie di viaggio inviano da sempre i turisti, quindi Roma, Firenze,



2008, III edizione Ravello Lab.

Venezia e il sito archeologico di Pompei (un po' meno Torino, Roma e Napoli) e nei luoghi (uno o due) dove il direttore del museo locale ha avuto il coraggio di attrarre i turisti con sagre della porchetta, sfilate di moda, concerti rock, e così via.

E sono questi i temi che consentono di meglio valutare l'importanza di quanto Covatta afferma nel nostro dialogo circa la necessità di ridare all'Istituto centrale del restauro il ruolo di punto di riferimento, rilevando l'emarginazione delle nostre istituzioni culturali dal contesto internazionale: di passaggio, quella che mai ci sarebbe stata con la presenza a Roma di un Mit del restauro. Tanto da indicare Covatta nel nostro dialogo come possibile nuova sede dell'Icr l'ottocentesco "Mattatoio" di Roma, altro enorme complesso di edifici che si era allora svuotato, essendo stato nel frattempo il San Michele fagocitato dal Ministero per allocarvi nuovi uffici e nuovi clienti. Ma anche altra affermazione importante di Covatta è l'aver sottolineato l'opportunità di unificare i servizi tra le realtà museali statali, comunali e private, avendo egli ben chiara, non solo la centralità del tema territoriale nell'azione di tutela in Italia, ma anche l'evidenza che questa azione è possibile solo quando entri in modo positivo negli interessi della società. Interessi che in Italia sono soprattutto locali, come prova il fatto che 4908 (Istat) sono i nostri musei, zone archeologiche e aree naturalistiche quindi sono poco meno di uno e mezzo per i 7.904 italiani in totale ("Comuniverso"). Comuni di cui 5.498 hanno meno di 5.000 abitanti, e sono il 69,45% del totale; inoltre di loro, 3.564 hanno dai mille ai cinquemila abitanti, mentre 1.934 hanno meno di mille abitanti. Né con questo entro nell'enorme problema della salvaguardia dei piccoli paesi che si vanno sempre più rapidamente spopolando e il cui numero va moltiplicato per le loro frazioni. Un solo esempio; il comune



di Cagli, in provincia di Pesaro-Urbino, ha 8.162 abitanti dislocati su una superficie di 226 km² e comprende 44 frazioni di cui la più abitata è Pianello (425 residenti), la meno abitata è Monte Petrano (un unico residente).

Un problema enorme, ripeto, circa il quale è lecito porsi un buon numero di quesiti su come possa quell'immenso problema essere risolto da un Ministero dei beni culturali che lavora – di fatto – ancora credendo che la conservazione coincida con il restauro e il restauro sia l'azione critica tra storicismo e estetica che si conduce sulle singole opere. Quella teorizzata da Brandi settant'anni fa via Benedetto Croce e Argan in un'Italia ancora intatta sul piano ambientale e ancora capillarmente abitata, quindi tradizionalmente sottoposta a una ordinaria e continua manutenzione. Quindi chiedersi come possa un ministero nei fatti ancora organizzato sul modello del 1875 della Direzione generale antichità e belle arti e che ancora per molti versi opera sulla base di una legge di tutela scritta, ripeto, per l'Italia del re e del duce, la 1089 del 1939, legge nei fatti rimasta vigente visto che, come mi dice l'amico Girolamo Sciullo, "sotto un profilo di contenuto dispositivo la 1089 può considerarsi ancora in vigore perché la sua disciplina *nella sostanza* è transitata nel Testo unico del 1999 e nel Codice del 2014". In sintesi, chiedersi come possa un ministero del genere affrontare il compito che dovrebbe invece svolgere. Essere l'organismo tecnico che mette in equilibrio l'esistente storico con il mondo d'oggi.

Un ruolo che per poter essere praticato necessita, ad esempio, di ridiscutere completamente il tema della formazione di tutti gli attori della tutela, docenti e discenti, altro tema toccato da Covatta nella nostra conversazione. La formazione dei soprintendenti, oggi come un secolo fa, solo di natura storico-artistica pur se con qualche nozione tecnica di nessuna importanza reale nel rapporto con **l'insieme** del patrimonio. Quindi una formazione lontanissima dall'immaginazione tecnica e dall'innovazione scientifica necessarie a consapevolmente revocare in dubbio l'azione solo in negativo dei vincoli e divieti. Quelli applicati nel nome di uno storicismo da cartolina che serve solo a farsi odiare non certo a salvare il patrimonio, e tantomeno il paesaggio. Quindi rendersi conto, i soprintendenti e i professori, che al posto di non modificare nulla oggi nelle forme della città storica e così ottenere delle modifiche che comunque domani avverranno e saranno sempre più ingovernate, quindi ancora più casuali e inaccettabili, "è senz'altro preferibile



operare delle modifiche accettabili sia oggi che domani”, come ha scritto Urbani. Il che significa impegnare i professori e i soprintendenti ad accettare la piena verità storica che sempre le città sono andate modificandosi secondo le nuove esigenze di abitabilità che man mano sorgevano: il caso celeberrimo di Londra la cui popolazione fu salvata dalle epidemie che la stavano decimando dal nuovo sistema fognario messo a punto nel 1859 da un ingegnere civile, Joseph Bazalgette. Quindi impegnando soprintendenti e esperti scientifici in un lavoro di ricerca sui nuovi materiali e le nuove tecnologie con cui realizzare modificazioni strutturali e estetiche compatibili sia con l’esistente storico, sia con le dette esigenze di abitabilità: dai sistemi di mobilità viaria, ossia di quella interna ed esterna agli edifici, alla ridefinizione delle volumetrie esterne ossia, di nuovo, interne degli edifici, alla banda larga e così accettando il molto di verità che c’è in quanto ci ha detto Nietzsche un secolo e mezzo fa, vale a dire che “la storia, pensata come pura scienza e divenuta sovrana, sarebbe una specie di chiusura e liquidazione della vita”. E qui torno al colloquio con Covatta, laddove con la grande capacità di sintesi che egli aveva indica la soluzione politica del problema. Dare al Ministero dei beni culturali “il ruolo di coprotagonista della politica culturale per un verso e della politica del territorio per un altro”. Un’affermazione di decisiva importanza e ancora oggi d’assoluta attualità, ma al solito caduta nel vuoto più assoluto.

Tutto ciò detto, restano da sciogliere tre nodi fondamentali del problema “patrimonio/tutela”, peraltro ben chiari a Covatta (e a Urbani), ma condannati a morte da un’amministrazione pubblica da sempre ferocemente ostile a qualsiasi idea riformatrice che ne possa diminuire gli storici poteri e privilegi. Il primo è fare diventare emblema del Ministero che quanto rende unico al mondo il patrimonio storico e artistico dell’Italia e degli italiani è il suo essere un insieme ultramillenario e infinitamente stratificato nel territorio. Un legame talmente stretto da far sì che quello noi chiamiamo “paesaggio” è, nel vero, un ambiente redento a civiltà storica da millenni di interventi umani. Un insieme di storia, cultura e natura che ne fa, in una celebre definizione di Roberto Longhi: *“La più alta testimonianza poetica che l’Occidente abbia dato dopo i giorni della Grecia antica e anche la principale ricchezza che ci resti”*.

Definizione che trova in Urbani una ulteriore precisazione e sottolineatura laddove egli afferma che il nostro patrimonio storico e artistico, col suo essere peculiare elemento qualitativo del-



l'ambiente, è divenuto "una componente ambientale antropica, altrettanto necessaria per il benessere della specie dell'equilibrio ecologico tra le componenti ambientali naturali".

Affermazione, questa di Urbani, che in un qualsiasi Paese diverso dal nostro sarebbe stata fondativa di una inedita "ecologia culturale" che andasse a accompagnare le battaglie fatte per la salvaguardia dell'ambiente e così portando con maggior forza il problema della tutela del patrimonio sul piano della società, quello su cui tutto davvero si decide. Ma notazione, quella di Urbani, rimasta ignota ai detti politici, ambientalisti, urbanisti, eccetera.

Il secondo nodo viene dal primo. Non aver preso in considerazione ministri, soprintendenti e professori che il nostro patrimonio è "componente ambientale antropica, altrettanto necessaria per il benessere della specie dell'equilibrio ecologico tra le componenti ambientali naturali", ha reso a loro ignoto anche il semplice fatto che la conservazione del patrimonio è un'azione indistinguibile dalla conservazione dell'ambiente. La stessa azione che Giovanni Urbani aveva posto al centro dei lavori di ricerca e di pianificazione da lui concepiti nel decennio tra il 1973 e il 1983 (mezzo secolo fa) in cui diresse l'Istituto centrale del restauro e da lui realizzati in collaborazione con una vasta comunità scientifica. Lavori incentrati sulla elaborazione del già detto principio della conservazione preventiva e programmata del patrimonio in rapporto all'ambiente. E qui, per evitare retrocessioni alle banalità dilettantesche che di norma aleggiano circa restauro, conservazione e tutela, va sottolineato che la conservazione programmata e la ricerca scientifica a questa sottesa non servono per realizzare restauri sempre migliori, ma a ottenere il contrario. Fare in modo che le opere d'arte abbiano sempre meno bisogno di restauri intervenendo a mitigare con idonee tecniche di prevenzione l'inevitabile e continua interazione tra il sistema (i materiali e le strutture costitutivi l'oggetto da conservare) e il mezzo (l'ambiente in cui il sistema si trova), così da rallentare il più possibile gli squilibri avvertiti dal sistema nei confronti del mezzo. In sintesi, la conservazione programmata serve a evitare i restauri. Ciò nella consapevolezza che questi non impediscono la formazione di danni, ma sono solo e sempre manipolazioni riparative della materia originale mai esenti dal procurare danni al manufatto di partenza: si badi bene, danni irreversibili, come ad esempio quelli provocati alla pellicola pittorica dalle puliture o dai consolidamenti.



Firenze, Limonaia di Boboli

Ciò che spiega come mai finora due soli siano stati in Italia, almeno a mia conoscenza, gli interventi di conservazione programmata, forse perché si sono riferiti unicamente al piano conservativo del problema senza occuparsi di quello estetico. Quel che le ha poste fuori dalla cultura ministeriale che, storicamente, pone appunto il recupero estetico delle opere come principale finalità dei suoi interventi. Uno di quei due interventi di conservazione programmata è il raddrizzamento della Torre di Pisa, di cui parla Covatta nel nostro dialogo. Un lavoro compiuto tra il 1980 e il 1990 da un gruppo di ingegneri coordinati da Michele Jamiolkowski senza mai toccare direttamente il monumento, bensì inducendo il cedimento del terreno nel lato nord della Torre con l'estrarne in modo programmato dei piccoli volumi, la cosiddetta "sottoescavazione controllata". Mentre l'altro intervento di conservazione programmata è "il ritiro controllato e programmato" del legno di supporto delle tavole delle chiese di Firenze andate sott'acqua con l'alluvione del 1966. Un lavoro realizzato dall'Icr nella enorme Limonaia di Boboli con l'aiuto di Gino Parolini e Marcello Paribeni, fisici tecnici dell'Università di Roma. Anche qui si operò senza mai toccare le tavole, ma solo per il tramite di un grande condizionatore progettato dai due ingegneri in modo che il ritiro del legno non recasse danni alla pellicola pittorica. Due esemplari azioni di tutela, ripeto, rimaste ancora oggi uniche perché riferite, come va sottolineato, al solo piano conservativo del problema senza occuparsi di quello estetico. Quel che le ha poste fuori dalla cultura ministeriale che, storicamente, pone il recupero estetico delle opere come principale finalità dei suoi interventi.

Altra e fondamentale parte dell'intervista a Covatta è l'attenzione da lui dedicata al lavoro di Urbani sulla conservazione programmata. Covatta infatti racconta del suo aver promosso la realizzazione della "Carta del rischio" con la legge 84 del



1990. “Carta del rischio” che dipende in tutto e per tutto dal “Piano pilota” dell’Umbria, essendo di fatto copia conforme di una sua parte. Carta la cui funzione è georiferire il patrimonio ai rischi ambientali, quali sismico, idrogeologico, inquinamento atmosferico, spopolamento e quant’altri. E qui credo utile riferire un mio ricordo che conferma il rapporto tra Covatta e Urbani. Nella primavera del 1989 Gigi mi fece organizzare una cena “da Nino” perché voleva riferire a Urbani dell’iniziativa che stava prendendo di finanziare la redazione della “Carta del rischio”. Si parla di oltre trent’anni fa, ma solo oggi la “Carta del rischio” ha preso nuova lena grazie soprattutto all’impegno di un fisico dell’Icr, Carlo Cacace, da poco chiamato a far parte della neonata “Direzione Generale per la Sicurezza del patrimonio culturale” che speriamo faccia del Piano umbro la sua stella polare. Resta però il fatto dei trent’anni invano passati da allora in un tempo, il nostro, in cui il “Rover Perseverance” è andato in sette mesi dalla Terra su Marte.

E qui credo forse non inutile è aprire un inciso in forma di “proposizione relativa” al “Piano pilota” presentato da Urbani nel 1976, ma pronto nel 1975. Documento di cui oggi nessuno sa più niente, perché perso nel buio del passato. Chiarendo, anche in relazione ai tentativi che il ministro Franceschini sembra stia facendo d’una acquisizione ministeriale della conservazione programmata, che se questo documento di quasi mezzo secolo fa è inevitabilmente invecchiato, lo è solo per quanto riguarda le tecnologie oggi a disposizione e per la situazione socio-economica di quel territorio, nel frattempo molto cambiata. Mentre quel Piano non è in alcun modo invecchiato rispetto alle indicazioni metodologiche in esso contenute, tutte ancora oggi d’intatta attualità. Così da sperare che chi sta lavorando al detto progetto sulla conservazione programmata non pensi, anche in vista dei fondi europei in corso d’arrivo, che si possano definire in qualche mese i modi e i mezzi per applicare quel progetto nell’intera Italia. Perché così muovendosi il rischio è di fare la fine di chi ha presentato un anno fa un libretto intitolato “Dieci anni di conservazione programmata”. Libretto in cui, prima si svilisce la figura di Urbani dicendo, sia che la nozione di conservazione programmata ideata dal restauratore romano nasce in assenza di una riflessione teorica sul restauro, sia che non è una indicazione di “policy culturale”: affermazioni che possono essere scritte solo da chi non conosca il lavoro e la produzione saggistica del restauratore romano. Dopodiché, chi ha detto queste ame-



nità, illustra l'azione di conservazione programmata da lui condotta con alcuni collaboratori in dieci anni sull'1% (sic) del patrimonio edilizio monumentale di una grande regione italiana, senza però indicarne in dettaglio modi e tecniche. In compenso scrivendo "i beni interessati dal bando sono oltre 150 a fronte peraltro di un numero di edifici vincolati che nella sola regione sono attorno a una cifra almeno cento volte superiore [150x100 = 15.000]. Il bando ha infatti interessato direttamente non più dell'1% del patrimonio della regione". Testo un poco anodino da cui comunque si capisce che si è intervenuti solo su 150 edifici, ma non sulle decine di migliaia di beni che questi contengono tra opere immobili, affreschi, stucchi, altari, eccetera, e mobili, tavole, tele, parati, oreficerie e quant'altro. Per infine chiudere il tutto, gli estensori del libretto, con lo scrivere che il decennale lavoro condotto su quell'1% di edifici "interessato dal bando" è costato 15 milioni di euro pagati da una banca locale. Il che significa che questi pionieri della conservazione programmata indipendente da Urbani, per condurre un'azione di conservazione programmata sul 100% del solo patrimonio monumentale della regione og-



Ravello Lab 2008, l'incontro tra Luigi Covatta e il Ministro Renato Brunetta. Sullo sfondo, Maurizio Barracco, Pietro Graziani e Mounir Bouchenaki.



Gabriel Zuchtriegel a Pompei.



getto del loro lavoro, impiegheranno 990 anni (10 anni x 99), mentre per intervenire sulle sole strutture edilizie dei 15.000 edifici monumentali vincolati esistenti nella regione spenderanno 225 miliardi di euro (15 milioni x 15.000). Il che significa che lasciando a quei due, che credo facciano parte della *task force* della Presidenza del Consiglio, la conservazione delle 20 regioni italiane ci vorranno mille anni e 4.500 miliardi di euro. Tutto ciò detto, credo importante, per definire il pensiero e il lavoro di Covatta, citare in chiusura anche un suo scritto del 2012, quindi di 21 anni dopo il nostro dialogo. Un testo più disilluso e maturo che fa da introduzione al volume *Beni culturali tra tutela, mercato e territorio* pubblicato da Passigli per la "Fondazione Astrid". Un testo che usa come tesi prende la formula usata da Ronald Reagan in un suo celebre discorso, "Affamare fa bestia". Con questo intendendo, il presidente americano, che se si tagliano le tasse, il governo ("la bestia") ha meno fondi a disposizione quindi inevitabilmente si ridimensiona ed è perciò costretto a razionalizzare la propria azione. Tesi trasformata da Covatta nel dire che una forte riduzione delle risorse affidate al Ministero dei beni culturali, al posto di essere deplorata, come tutti fanno, "può forse costituire un incentivo per il rinnovamento di una *policy* che finora non ha dato grandi risultati".

In sintesi, per Covatta (e per Urbani) bisognerebbe partire da una ben precisa e rigorosa idea non del quanto il Governo affidi al Ministero per la propria spesa, ma del come spendere la somma ricevuta. Un'impresa che ovviamente ci pone di fronte al dover finanziare la conservazione di un universo in cui ancora oggi tutto è da definire. A cominciare dal fatto che, nell'era dei Big Data, della tecnologia 3D, della Intelligenza artificiale, del 5G e così via, continua a mancare una conoscenza organizzata del patrimonio che si deve conservare. Un catalogo (ma meglio sarebbe un rapido inventario) che ci dica quanti



siano monumenti e opere, costitutive il patrimonio, dove si trovino, quale sia lo stato di conservazione e di chi ne è la proprietà giuridica e così via. Che poi è un tema, la catalogazione, di cui ampiamente Covatta parla nel nostro dialogo.

E qui torna utile riprendere “il caso di Pompei” di cui parla Covatta in inizio al testo per Astrid. Una vicenda di poco prima del 2012, quindi inutile da ricordare se non per dire che Pompei da qualche anno è finalmente ben tenuta. E lo sarà ancora di più grazie al suo nuovo direttore, Gabriel Zuchriegel, che si è mosso molto bene a Paestum e che, in una breve nota autobiografica, ha posto tra le sue letture berlinesi quella di Giorgio Agamben, il filosofo romano che sempre ha riconosciuto Urbani tra i suoi maestri per lo spessore di pensiero della sua azione. Così che certamente Zuchriegel smetterà di “scoprire” dei poveri morti carbonizzati e resi in calchi, cioè le scoperte lanciate con cadenza quasi mensile negli ultimi anni sui giornali e nelle televisioni come fosse ogni volta il ritrovamento dell’Arca dell’Alleanza. Bensì dicendo quel che è. Che si tratta di calchi di corpi umani e animali realizzati con lo stesso metodo inventato da Giuseppe Fiorelli nel 1863, quindi subito dopo l’Unità d’Italia, di cui nei depositi del sito ne esistono migliaia, peraltro abbandonati nella più completa indifferenza. Ciò detto, torna utile riprendere il tema di Pompei citato da Covatta, per due ragioni. Una, perché su una piccola porzione delle *domus* del sito è stata realizzata una operazione detta di conservazione programmata, in realtà più vicina a un restauro estetico ben fatto, ma non importa. Interessa invece che la Corte dei Conti un paio di mesi fa abbia lodato l’aver messo la soprintendenza in sicurezza, ed è una operazione di conservazione preventiva e programmata, 76 edifici della parte dissepolta della città, con una spesa complessiva di 96,48 milioni di euro, quindi in media 1,3 milioni di euro l’una. Intendiamoci. Qui non siamo di fronte alle costosissime e, mi si permetta, singolari parole in libertà scritte nel libretto di cui si è detto appena sopra, ma a un serio Organo di Stato, quindi nulla da dire su quella spesa. Ma resta un fatto che Pompei è una città e quindi molte altre saranno le *domus* da mettere in sicurezza. Così da osservare che se a quei 76 edifici si aggiungono gli altri che certamente ci sono nella stessa Pompei, come a Ercolano e in tutta quella vasta zona archeologica, così come se a quelle *domus* si aggiungono le decine di migliaia di chiese, campanili, conventi, torri, castelli, palazzi storici e quant’altro edificio che bisognerebbe mettere in sicurezza in Italia, si ha



la misura della vastità, come della complessità e della costosità dell'impresa di conservazione programmata del patrimonio a cui ci si sta applicando. Quindi la necessità, per poter affrontare in modo razionale e coerente un simile impegno, di poter contare, Governo e Ministro, su organismi e istituzioni che esprimano capacità di innovazione e qualità di ricerca all'altezza. Da qui, la necessità di ridisegnare completamente l'azione di tutela attraverso il varo di una nuova politica che ne riformi completamente l'organizzazione sul piano della ricerca scientifica e dell'innovazione tecnologica e quindi proceda alla necessaria formazione degli addetti. L'unico modo, questo, per fare dell'indistricabile rapporto tra patrimonio artistico e ambiente il punto di partenza per la promozione di una nuova cultura dell'identità nazionale, con essa della coesione sociale e dell'estensione della cittadinanza.

Ravello Lab 2008, Covatta alla tavola rotonda finale, tra Marie-Paule Roudil e Claudio Bocci.





E qui chiudo questo complesso ricordo di Luigi Covatta con una citazione dal suo articolo per Astrid che conferma l'intelligenza e la lucidità di giudizio del Covatta riformatore. Addio Gigi, ci mancherai, ma soprattutto mancherai all'Italia. Che ti sia lieve la terra.

Ed è in questa prospettiva che nella società dei due terzi il riformismo può avere ancora un senso, ed anzi può essere l'unico rimedio: nell'indicare, cioè, in luogo di un vecchio compromesso fra interessi che si rivela ormai tanto insostenibile quanto iniquo, un nuovo compromesso (un new deal, perché no?) di cui anche la tutela della qualità della vita sia uno dei fattori. Può sembrare un volo pindarico concludere con queste considerazioni uno scritto dedicato alla politica della cultura e dei beni culturali. E sicuramente lo è rispetto alla qualità dell'odierno dibattito politico-parlamentare. Non lo è, invece, rispetto al merito della questione, che può essere risolta soltanto se smette di essere questione separata e marginale da affidare a specialisti e ad anime belle. E che potrebbe perfino cominciare ad essere affrontata qui ed ora, anche senza una nuova legge. Perché, per esempio, non ispirare al criterio della conservazione programmata la ricostruzione della città dell'Aquila? Quale occasione migliore per coniugare sviluppo e memoria? Per toccare con mano che non bastano i prefabbricati per tutelare il tessuto economico e sociale di una città? Ed allora anch'io, nel mio piccolo, vorrei avere a dream: vedere archeologi, architetti, storici dell'arte, sociologi, urbanisti, geologi, restauratori aprire un cantiere all'Aquila per ricostruire, coi tempi che ci vogliono, un tessuto urbano devastato dal terremoto.



Il club per la salvaguardia della foca bianca

Il ministero dei mali culturali visto «dal di dentro»

Una conversazione di Bruno Zanardi con Luigi Covatta pubblicata su "Il Giornale dell'Arte" dell'aprile 1991

Incontro il senatore Luigi Covatta, Sottosegretario del Ministero per i Beni Culturali, nel suo studio al Collegio Romano. L'incontro è molto informale e subito mi fa accomodare in una specie di salotto costituito da un divano e una poltrona «Chester», identici a quelli che arredano il Parlamento. Comincia a fumare la prima delle numerosissime sigarette, le Gauloises di Jean Gabin e degli esistenzialisti, che ci accompagneranno per tutto l'incontro. L'impressione è di aver di fronte un uomo di Stato davvero interessato al settore di cui si occupa. A tratti, il parlato è molto scandito e di grande chiarezza lasciando addirittura scoperti degli impeti di passione. La cosa che più mi colpisce è che Covatta si è reso perfettamente conto che questo Ministero non può più continuare a essere come un club di cultori di una specie in via d'estinzione, dove l'attività di tutela del patrimonio artistico del Paese è simile alla salvaguardia della foca bianca. Suoi chiodi fissi sono quelli della strategia politica e della capacità progettuale, i due cardini per far sì che il Ministero possa finalmente occupare nella società civile l'importante ruolo economico e culturale che tutti sembrano negargli. L'unica cosa che ci divide è il giudizio su come dovrebbe essere una nuova legge di tutela. A mio parere è da fondarsi su indicazioni di precisi compiti operativi da svolgere in modo obbligatorio. Per Covatta è un fatto essenzialmente politico. E probabile che abbia ragione lui. Ovviamente, il nostro incontro è avvenuto prima dell'attuale crisi di Governo.



Senatore Covatta, tutto porta a credere che sia in atto una tendenza al depotenziamento degli organi tecnici del Ministero dei Beni Culturali, cioè le Soprintendenze. A me sembra di riconoscere in questa tendenza come il tentativo del Ministero di sopravvivere al modo di Saturno, mangiandosi i propri figli. Un Ministero che non sembra avere nessuna ragione d'essere (almeno così come è stato fatto da Spadolini e come ora funziona) e che tenta di darsela questa ragione togliendola ai suoi figli, cioè alle Soprintendenze. Per non fare che un esempio, un paio di mesi fa si è aperta al San Michele, sede della Direzione generale, una mostra di una scuola privata di restauro. Lei certo conosce la gravissima situazione in cui versa oggi l'Istituto Centrale del Restauro. Uno stato d'abbandono la cui causa principale è la pressoché totale occupazione da parte del Ministero dell'edificio, appunto il San Michele, che in origine era stato acquistato da Pasquale Rotondi per farne un grande centro internazionale di ricerca sui temi della conservazione e del restauro sul modello del "Massachusetts Institute of Technology" (Mit), cioè dell'organismo allora più avanzato nel mondo nel campo della ricerca scientifica. Una specie di "cittadella della tutela" posta sotto l'egida dell'Italia e dell'Unesco. Un progetto ideato da Rotondi, Urbani, Giorgio Torraca e Harold Plenderleith, primo e storico direttore del "Centro internazionale di studi per la conservazione e il restauro dei beni culturali" (dal 1978 = "Iccrom"), organismo a cui l'Unesco aveva dato nel 1956 sede a Roma perché avesse dimora contigua a quella dell'Icr, allora indiscusso punto di riferimento nel mondo per le materie di conservazione, restauro e tutela. Ciò ricordato, non le pare quasi una beffa che lo stesso Icr, seppure questa volta pro tempore, debba addirittura vedere occupati i suoi spazi da una scuola di restauro privata? E ciò ancor di più pensando che è una legge dello Stato (1240/39, art. 12) a dire espressamente che «è vietato istituire scuole di restauro senza l'autorizzazione del Ministero»?

Posso solo rispondere che di questa vicenda non so nulla. D' altra parte la gestione degli spazi espositivi del San Michele non mi riguarda. Aggiungo che probabilmente questo è uno dei casi in cui «oportet ut scandala eveniant». Nel senso che la vicenda ci induce a una riflessione su alcune questioni che riguardano l'Icr. Quella di una sua nuova sede, che potrebbe essere il mattatoio qui a Roma. Quella del decentramento



delle sue attività didattiche. E, più in generale, quella del ruolo che l'Icr dovrebbe assumere.

Se mi consente, quella del ruolo che l'Icr dovrebbe riassumere, anche a livello internazionale. In ogni caso, quali sono le attività didattiche decentrate di cui parla?

Riconosco che questo Ministero manca di un sufficiente supporto organizzativo, così come di una politica internazionale. Durante il semestre italiano di presidenza della Cee sono per caso venuto a sapere dell'esistenza di due istituti italiani che si occupano di restauro, uno a Firenze e l'altro non ricordo dove, e che ricevono finanziamenti dalla stessa Cee. Mi è stato anche detto che il responsabile Cee per l'archeologia è un signore che insegna a Amsterdam. Tutti fatti questi che dimostrano l'emarginazione delle nostre istituzioni culturali dal contesto internazionale. Per quanto invece riguarda le attività didattiche decentrate dell'Icr, si dovrebbe seguire uno schema di questo genere. L'Icr resta la sede di direzione scientifica, mentre nelle Regioni si apriranno centri di formazione che nei primi tre anni non potranno essere più di quattro, per arrivare alla fine a non più di venti. In questo senso il mio amico onorevole Capria ha presentato recentemente un disegno di legge in Parlamento.

Speriamo che non faccia la stessa fine del «Protocollo d'intesa Stato-Regioni», voluto su questa materia da Giovanni Urbani nel 1982, quando era alla direzione dell'Icr, che è rimasto assolutamente lettera morta.

E quello cui ci siamo ispirati. Ma per restare in tema di formazione, ci sarà poi da affrontare il problema dell'Università in sede di applicazione della nuova legge sugli ordinamenti didattici. Quelle cosiddette «lauree brevi», in cui potrebbe esserci l'intenzione di introdurre in sede universitaria corsi di diploma per restauratori. Anche qui stiamo lavorando al protocollo d'intesa col Ministero della Ricerca Scientifica per garantire che la tipologia dei corsi di primo livello di diploma nell'ambito dei beni culturali venga individuata in modo tale da non ledere le prerogative degli interventi di restauro. Semmai dovranno servire a ampliare l'area di formazione in altri settori che oggi sono obiettivamente carenti.



Se si riferisce al settore della ricerca scientifica, direi che più che carente è inesistente. Non ho infatti notizie di progetti di ricerca cospicuamente finanziati dallo Stato in questo settore. Per fare un esempio, tutti sappiamo quale importanza rivesta il problema del restauro delle pietre. Ebbene, all'oggi, nessun esperto tecnico-scientifico del settore è in grado di dirci perché si formano gli strati di ossidato di calcio, il cui colore può variare dal rossiccio, al grigio-giallo, fino al nero, che si ritrovano su tutti i monumenti all'aperto. Quegli strati che l'opinione pubblica, ingenuamente, ritiene siano effetto del cosiddetto smog da combustione di benzina, nafta, carbone, eccetera. Ma ancora, gli stessi tre centri Cnr che si occupano del patrimonio artistico, molto spesso sono costretti a trovare parte del loro finanziamento dalle analisi chimiche che fanno per i restauratori privati, alla stregua dei vecchi Uffici d'Igiene dei Comuni.

Anche in questo campo il Cnr sta mettendo a punto un progetto complessivo. Se poi nell'ambito del Cnr molto spesso capita che i finanziamenti per la ricerca siano divisi in modo molto paritario e senza nessun disegno strategico, bisognerà cercare di risolvere il problema. Ma non si può non considerare in tutti i settori della vita del Paese l'importanza del ruolo svolto dall'Università. Anche se devo riconoscere che l'esperienza finora condotta attraverso i Corsi di laurea in Beni culturali è stata piuttosto modesta.

Ancor peggio mi sembra l'idea di far dare diplomi di restauro all'Università.

Fermo restando che conosco per antica esperienza la voracità dell'Università, il problema che si pone è che in ogni caso questa ha la possibilità giuridica di fare dei corsi professionalizzati. Uno dei più appetiti è quello di restauro. E questo anche perché esiste una forte domanda nel settore, che i 15 diplomati all'anno dei corsi a numero chiuso dell'Icr non sono in grado di soddisfare. Così che se noi non sappiamo riorganizzare e rendere più ampio lo spettro d'influenza dell'Icr, non vorrei che si creasse una situazione per cui i diplomi di restauratore che potrebbe dare l'Università venissero considerati come un elemento moralizzatore. Questo rispetto alla troppo ristretta élite che fa capo all'Icr. Talmente ristretta da far sì che



oggi la richiesta sacrosanta dei restauratori di formare un loro albo professionale trovi tante difficoltà. Le vie di formazione sono infatti troppo diverse tra loro: da quella istituzionale dell'Icr, alle centinaia di scuole private, alla bottega artigiana, eccetera. Una situazione in cui è quasi impossibile una identificazione oggettiva della professionalità e che fa sì che questo mestiere sia ormai l'ultimo a esser regolato secondo i criteri della servitù della gleba. Per l'albo si potrà certo realizzare una forma di sanatoria, perché nessuno è giacobino, ma contestualmente dovranno essere molto ben regolati i canali di formazione. Per fare questo noi possiamo solo operare attraverso un decentramento dell'Icr o, in alternativa, cedere il passo alla formazione universitaria. Non ci sono altre strade.

In margine a queste sue ultime affermazioni non posso non osservare che anche nei momenti di maggior sviluppo e di migliore funzionamento dell'Icr, quando questo poteva contare su di un organico di circa un centinaio di persone, cioè molti di più di quelli che si può permettere una qualsiasi scuola professionale, si è toccato con mano che, per una formazione effettiva, non si potevano diplomare più di 15 persone all'anno. Quindi attenzione con le scuole di massa in questo settore, a meno di non volerne una dequalificazione generalizzata e, per così dire, «diplomata». Ma ritornando al tema della tendenza a un depotenziamento delle Soprintendenze, non le sembra che a questo possa portare anche la sua proposta di un «Sistema museale nazionale»? Faccio un esempio. L'importanza della Soprintendenza di Firenze non è notevolmente ridotta dalla sottrazione al suo controllo degli Uffizi? Non sarebbe allora il caso di ridisegnare il territorio di pertinenza delle Soprintendenze, dando loro giurisdizione regionale o sovraregionale e mettendole a capo un unico soprintendente con il grado di direttore generale? Questi avrebbe sotto di sé altri soprintendenti che potrebbero essere a capo, per restare allo stesso esempio di prima, degli Uffizi come della stessa Soprintendenza di Firenze. Un primo risultato sarebbe quello di ridurre i conflitti di competenze tra le diverse Soprintendenze, ma soprattutto si avrebbe in tempo reale il controllo del rapporto costi-benefici del loro operato. Così come si riuscirebbe a razionalizzare maggiormente il lavoro enorme che oggi fa un unico Direttore generale, che da Roma governa tutto il territorio nazionale.



Non siamo poi molto lontani da un'impresa di questo genere. L'articolato che ho da poco presentato alla Commissione e al Consiglio Nazionale [e che Il Giornale dell'Arte pubblica su questo numero, ndr] non prevede una drastica separazione dell'insieme del sistema museale dal sistema delle Soprintendenze. Ipotizza due tipi d'autonomia. Una più ampia, dove effettivamente si prevede una separazione di una decina di grandi istituzioni museali, anche archeologiche, che in base a una convenzione forse scientificamente poco sostenibile, ma noi facciamo delle leggi che possono anche essere modificate, abbiamo considerato delle realtà chiuse, cioè non suscettibili di accrescimenti con nuove opere. Parlo degli Uffizi, di Brera, dell'Accademia di Venezia, del Museo Archeologico di Napoli, eccetera. Mentre per quanto riguarda l'autonomia delle altre istituzioni museali il ragionamento è diverso. Noi dobbiamo prima identificarle e poi dare loro un'autonomia funzionale nell'ambito delle diverse Soprintendenze. Direi di più. Abbiamo parlato di sistemi museali territoriali e quindi di creare dei punti di coordinamento e di unificazione dei servizi tra le realtà museali statali e quelle comunali, private, eccetera. Punti di coordinamento che con ogni evidenza non potranno che essere gestiti dai soprintendenti. Quanto poi a ridefinire la scala gerarchica, le competenze territoriali, i ruoli stessi nell'ambito dell'Amministrazione, sono convinto che man mano che noi aumenteremo i poteri della periferia realizzeremo anche un diverso rapporto rispetto al ruolo centralistico oggi esercitato dal direttore generale. Tuttavia non è questo il momento di affrontare simili argomenti. Se vogliamo fare una legge sui musei non dico che non dobbiamo toccare nulla, perché altrimenti non faremmo nessuna riforma dell'organizzazione del Ministero. Ma non dobbiamo porci il problema di far derivare la riforma del sistema museale dalla riforma del Ministero, perché altrimenti ne parliamo tra vent'anni. La strada che abbiamo scelto è quella di isolare il problema e di intervenire con il minimo di modifiche organizzative possibili per avviare un processo di riforma e di innovazione. Non voglio poi toccare la *vexata quaestio* se il soprintendente dev'essere unico o se è giusto mantenere il soprintendente per tema o se ci deve essere un soprintendente territoriale. Posso però dirle che, in prospettiva, su molte cose sono d'accordo con lei. Anche a me sembra ragionevole che quando il direttore di un museo dovesse avere la responsabilità del bilancio di questo museo debba anche avere la qualifica di diri-



gente. Così come ritengo che in futuro il ruolo del soprintendente dovrà essere quello del coordinatore di tutti gli aspetti della politica culturale di un territorio. E parlo sempre in prospettiva, perché qualche volta capitano situazioni per le quali mi chiedo se oggi siamo sicuri di avere nel Ministero funzionari con queste capacità. Diciamoci la verità. Tutto l'insieme delle attività che girano intorno al settore dei beni culturali è sotto-stimato rispetto alla dimensione odierna del problema. Sono sottostimati i canali di formazione sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo per tutte le tipologie delle diverse mansioni. Sono sotto stimati gli organici, anche qui sia tipologicamente che quantitativamente.

E gli all'incirca 9.000 custodi di museo?

Qui siamo tra la farsa e la tragedia e su questo punto intendo essere drastico. Certo non posso licenziare questi 9.000 custodi. Ma l'obiettivo è quello di affidare la custodia, come si fa in tutto il mondo, a una struttura privata. Questa potrebbe probabilmente svolgere lo stesso servizio con un organico ridotto di più di 2/3 e finalmente riconoscibile dai turisti per la divisa che indossa. I 9.000 custodi dove li metto? Senz'altro bisognerà bloccare il turnover, poi ci si dovrà inventare per loro una carriera altrettanto utile, che faccia finire la storia di queste 9.000 persone che vogliono tutte andare a fare i custodi nei paesi e paeselli da cui provengono.

Non le pare che anche l'affidamento alle grandi imprese edili del restauro di brani importantissimi del patrimonio artistico del Paese sia un depotenziamento del ruolo delle Soprintendenze?

Credo che questo problema, più che al depotenziamento delle Soprintendenze, debba essere fatto risalire alla debolezza strutturale del nostro Ministero. Vale a dire che queste cose succedono e continueranno a succedere fino a quando il ceto politico e una certa opinione pubblica continueranno a utilizzare il Ministero dei Beni Culturali come lo utilizzano e a vederlo come lo vedono. Un Ministero di servizio cui si telefona per un pronto intervento in quel palazzo su cui si vuole esercitare il diritto di prelazione, su quel dipinto che si vuol bloccare, su



quella statua che si vuol restaurare. Ma al quale non si vuole riconoscere il ruolo fondamentale di coprotagonista della politica culturale per un verso e della politica del territorio per un altro. In fondo quando si denuncia il fatto che questo Ministero è di serie B ci si dimentica questo aspetto. Cioè che una serie d'interessi fanno sì che questo sia un Ministero di serie B, perché dev'essere un Ministero servente al quale si fa ricorso solo in *extrema ratio*. Il suo ruolo è ridotto a quello di una polizia un po' sgangherata che effettua un intervento piuttosto che un altro, in assenza di un qualsiasi piano razionale. Senza cioè nessun riferimento a quella programmazione territoriale, che peraltro tutti si guardano bene dal chiedergli. Parliamo di cifre. Il nostro Ministero ha avuto in conto capitale 450 miliardi [di vecchie lire, oggi 225 milioni di euro, ndr] in 3 anni, comprensivi di tutto: dai restauri alla catalogazione, alla gestione museale. I Lavori Pubblici ne hanno avuto 150 per il solo settore dell'edilizia storico-monumentale. Perfino la Protezione Civile ha uno stanziamento di 80 miliardi per tutelare chiese e conventi. Tutto questo poi con una differenza. Che i nostri soprintendenti hanno dei limiti di spesa che gli altri non hanno. Quindi, stabiliamo pure in via di principio che determinati interventi sono di nostra competenza. Ma se poi questi stessi interventi non possono essere gestiti direttamente dagli organi periferici del Ministero, questa competenza diventa una pura finzione giuridica.

Questa difficoltà si è posta anche per la legge 84, che stanziava 130 miliardi per le cosiddette «Precatalogazione» e «Carta del rischio»?

Vorrei fare una premessa. Vedo sull'ultimo numero del Giornale dell'Arte una replica assai risentita del ministro Facchiano, in cui si afferma che «la legge 84 non è stata voluta dal sottosegretario Covatta, ma dal ministro Facchiano». Per la verità il senso di questa replica, nel suo insieme, tende a sostenere la tesi che io non esisto, per cui lei sta intervistando un fantasma. Tuttavia, non mi interessa molto rincorrere questo tipo di risentimenti. Voglio solo ricordare, per precisione filologica, che annunciavo questa legge a Spoleto, in un convegno del settembre 1989; che la scrissi parola per parola; che la seguii in Parlamento dalla prima all'ultima seduta. Ma, visto com'è stata applicata, ne disconosco volentieri la paternità.



Stampa e televisione l'hanno da tempo ribattezzata «Legge Facchiano». E se è vero che le leggi si giudicano dai risultati e non dalle intenzioni, è a questo punto giustissimo che si chiami così. Vorrei comunque ripercorrere brevemente la vicenda della legge 84. Con essa noi avevamo tentato, forse in modo un po' improprio, di avere un momento di programmazione tecnico-scientifica a livello nazionale, investendo gli Istituti Centrali del compito di eseguire la programmazione di carattere generale e poi di valutare i progetti che a questa programmazione dovevano ispirarsi. Il risultato non è stato brillante proprio perché l'autonomia operativa di questi Istituti è molto relativa. Quindi, alla fine, come il Parlamento ha avuto modo di denunciare, tutto si è riportato a un imbuto burocratico-politico che non aveva più nulla a che vedere con le valutazioni e con la programmazione fatte dagli Istituti Centrali.

Più esattamente cosa è accaduto?

Per quanto riguarda la precatalogazione, l'Istituto Centrale del Catalogo ha elaborato un programma a maglie larghe. E fin qui non c'è nulla di male. Ha poi ricevuto circa 500 progetti che, secondo la legge, avrebbe dovuto valutare e che invece si è limitato a «catalogare». Alla fine, le valutazioni, e quindi le decisioni relative al finanziamento, sono state demandate a una commissione presieduta dal capo di Gabinetto del Ministro e composta dai direttori generali. Stabilendo così una volta di più una separazione netta tra il momento di valutazione tecnico-scientifica e il momento operativo e decisionale. Per quanto riguarda la «Carta del rischio», che è stata finanziata con 30 dei 130 miliardi complessivi della Legge, l'Icr ha fatto un programma abbastanza preciso. Anche qui però si è verificata una situazione diciamo curiosa. Di fronte a un programma che per sua natura era chiuso, cioè indicava, di nuovo sia pure a maglie larghe, un progetto piuttosto preciso da realizzare, per costituire un sistema informativo e creare una metodologia di monitoraggio delle condizioni conservative del patrimonio artistico, per una decisione di cui mi sfuggono le motivazioni il decreto è stato spaccato in quattro. I 30 miliardi sono stati equamente distribuiti tra 4 diversi progetti senza preoccuparsi, se non successivamente, di stabilire la divisione esatta delle parti progettuali. Si è così prima stabilita la divisione delle risorse e poi, su quel letto di Procuste, si



sono ridefiniti i sottoprogetti da affidare all'uno, all'altro o all'altro ancora. Anche questo merita qualche riflessione piuttosto amara. Mi auguro comunque che, essendoci in questo caso stata minore polverizzazione delle risorse, il programma possa lo stesso essere condotto a termine. Resta però certo che sarebbe stato realizzato meglio se le scelte relative al finanziamento fossero state più coerenti alla natura del progetto. Mi risulta strano che si possa stabilire che quattro pezzi di un programma di un progetto valgano esattamente la stessa cifra, cioè ognuno 7 miliardi.

Mi sembra che il «Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria», elaborato più di 15 anni fa da Giovanni Urbani e da cui la «Carta del rischio» dipende nelle sue linee essenziali, avesse ben altre linearità e essenzialità. L'aver buttato tutto, come la «Carta del rischio» ha fatto, sull'informatica, il telerilevamento, ecc. (tutte operazioni di dubbia fattibilità e le cui spoglie comunque si prestavano alla possibilità di una spartizione tra diverse ditte), ha molto probabilmente favorito il verificarsi di questa situazione. In ogni caso, quello che mi pare più grave è che, in questo momento, il Sottosegretario di Stato sta affermando che un progetto di così grande importanza strategica e onerosità di costo pubblico è fallito prima ancora di partire.

Il Sottosegretario di Stato è confortato dal parere unanime della Commissione Istruzione del Senato in queste sue perplessità. Non può essere confortato dal parere della Commissione Cultura della Camera per il semplice motivo che il Ministro dei Beni Culturali, dopo due mesi e mezzo, non ha ancora riferito alla Commissione Cultura della Camera circa il contenuto del suo decreto. Comunque i Sottosegretari di Stato sono pro tempore e quando non vanno d'accordo con il proprio ministro possono sempre dimettersi. Ma per tornare alla «Carta del rischio», mi auguro in ogni caso che il progetto non fallisca per la grande importanza strategica che questo riveste per la possibilità stessa di condurre una razionale azione di tutela sul nostro patrimonio artistico. Anche adesso, nella stanza accanto, si stanno scannando sulla spartizione dei fondi per i restauri. Ma nessuno ha un criterio sul quale fondare le sue richieste. Pensi alla grancassa pubblicitaria fatta intorno a quella lista della lavanderia elaborata da «Me-



morabilia», in cui c'è scritto che la Torre di Pisa crolla, il Colosseo non sta bene, il Cenacolo di Leonardo ha la febbre. Cosa m'interessa di venire a sapere queste notizie - che, tra l'altro, tutti più o meno sapevamo già - se poi non sono messo in grado di stabilire, non dico scientificamente ma nemmeno a spanne, le priorità tra queste emergenze? Mentre la «Carta del rischio» dovrebbe servire, ovviamente *iuxta modum*, perché nessuno di noi vuole farsi governare dai computer, per avere qualche elemento di maggiore certezza circa la possibilità di una programmazione degli interventi.

Molte nubi aleggiano su questo Ministero. Mi pare però che quella che le riassume tutte sia la mancanza di una nuova legge di tutela. La salvaguardia del nostro patrimonio non può essere affidata, come alla fine è in quella Bottai del '39, a pronunciamenti ideali il cui solo strumento operativo è quello, di mero controllo passivo, della notifica.

Il problema della riforma della legge di tutela è un problema sul quale meriterebbe di aprire un dibattito che vada più in là della cerchia degli addetti ai lavori. Credo che nessuno possa mettere in dubbio la sapienza giuridica di Massimo Severo Giannini e dei suoi collaboratori, così come nessuno può mettere in dubbio l'acume dei membri del Consiglio nazionale dei Beni Culturali. Sta di fatto che quando si sono provati a elaborare un progetto di riforma della legge c'è stato un dialogo tra sordi. Per un verso, gli addetti ai lavori sul versante beni culturali si sono esclusivamente preoccupati di dilatare all'infinito la nozione di bene culturale...

Che è un'insensatezza, perché non fa altro che ricacciare l'attività di tutela in un limbo astratto e impraticabile. Già è difficilissimo stabilire quali possano essere le azioni di svolgere su di una entità sconosciuta, perché non catalogata, qual è il nostro patrimonio artistico. Ma quando questo patrimonio diventa un orizzonte illimitato, che corrisponde a tutto, quindi a niente, l'unica conclusione razionale è che la tutela sia un'azione impossibile.

Questo non lo so. Posso invece dire che ci sono motivazioni culturali forti che dovrebbero portare a una diversa definizione



del bene culturale, ma non necessariamente a una sua dilatazione. Fondamentalmente, la motivazione culturale forte è che è giusto identificare il bene culturale in una dimensione relazionale e contestuale, e non come oggetto isolato. Però, da qui ad arrivare poi a pretendere di applicare gli stessi strumenti di tutela a questa diversa nozione del bene da tutelare ci corre molto. D'altra parte devo dire che finora la cultura giuridica italiana non ha messo in mostra molta fantasia per individuare nuovi strumenti di tutela. Quando ci siamo trovati a discutere con Giannini di questi temi, alla fine gli unici strumenti che ci venivano proposti dai giuristi erano la notifica, il vincolo e poco più. Quindi c'è un problema di eccessiva voracità da parte dei «ben-culturalisti»; ma c'è un problema anche di eccessiva sobrietà dei giuristi nell'elaborare e identificare istituti nuovi di tutela. D'altronde la giurisprudenza della Corte Costituzionale, le rare volte che ha avuto modo di occuparsi di questa materia, non ha brillato per capacità interpretativa. L'ultima occasione è stata quella relativa alla destinazione d'uso di un bene, la solita libreria storica che doveva essere trasformata in jeanseria, dove la Corte Costituzionale ha ribadito una nozione vecchia di tutela del bene come oggetto, senza aiutarci in nessun modo a andare oltre questa nozione. Credo che se noi vogliamo avere una nuova legge di tutela a «tous azimut» dobbiamo aprire un grande dibattito nel Paese, perché la sola classe politica oggi non ne ha la forza. Nella Costituente, l'art.9 fu il frutto di un confronto tra Aldo Moro e Rodolfo Morandi. Adesso se si discutesse una nuova legge di tutela ci confronteremmo Domenico Amalfitano e io. E non sarebbe la stessa cosa. Con tutto questo penso che comunque le urgenze del mercato unico dovranno imporre qualche modifica, anche se non sistematica, della legge di tutela.

A mio parere, una delle cose che bisognerebbe al più presto chiarire è quali sono i compiti tecnici, concretamente operativi da affidare alle Soprintendenze con queste modifiche o, meglio, con una nuova legge di tutela. Quando si arriverà a una tutela attiva del nostro patrimonio artistico?

Va subito detto che a una tutela attiva non ci si arriva solo per legge. Anzi, per legge ci si arriva alla fine del processo. Io sono convinto che anche in questo caso la legge deve codificare delle cose che si sono realizzate. Alla tutela attiva si arriva in-



nanzitutto riorganizzando il sistema museale e le soprintendenze, ampliando i limiti di spesa di queste ultime e dando loro la possibilità di intervenire davvero direttamente sul territorio.

Ma anche dando dei contenuti tecnici un po' più precisi all'intervento di tutela. Molto spesso le Soprintendenze sono viste dall'opinione pubblica come organi che esercitano quasi esclusivamente un diritto di veto, così che quando la gente le sente nominare fa le corna.

Un momento. Le soprintendenze hanno il diritto di veto su alcune materie. Ma hanno anche un dovere di conservazione e quindi di intervento attivo di oggetti, monumenti e contesti in stato di degrado. E questo è un compito d'istituto che già oggi viene svolto, anche se spesso solo parzialmente. E mi auguro che questo accada non per incapacità delle Soprintendenze, ma per le difficoltà pratiche legate ai flussi finanziari. Tornando alla sua domanda, io credo che oggi esista una difficoltà da parte nostra di condurre una politica del territorio, così come di praticare una politica di gestione del patrimonio storico-artistico in senso proprio. Difficoltà che spesso, come diceva lei, si traduce nel privilegiare la politica del veto rispetto a quella dell'intervento. Se poi questa constatazione ci conduce a concludere che c'è sicuramente l'esigenza di qualche innovazione normativa, altrettanto non possono essere accettati certi comportamenti nei nostri confronti. Faccio un esempio. Si legge sui giornali che in questi tempi, a Napoli, si sta discutendo della nuova area metropolitana. Il grande progetto che si chiama "Neonapoli". Dove curioso in generale, ma in particolare per la realtà napoletana, che il Ministero dei Beni culturali, e per esso le Soprintendenze, non sia stato chiamato fin dall'inizio a collaborare alla progettazione di questa così radicale trasformazione di un territorio la cui importanza storica è inutile ricordare. Il risultato di questa chiamiamola dimenticanza, sarà un inevitabile peggioramento del progetto, che dovrà essere modificato dopo la sua elaborazione con una serie di cerotti da mettere qua e là. A meno che il ceto politico che ha dato il via a questa operazione non abbia ritenuto, e non me ne stupirei, che il progetto di Neonapoli potesse essere condotto a termine senza il Ministero dei Beni Culturali.



Mi scusi se insisto sempre sullo stesso punto, ma non crede che anche quest'ennesima e assurda vicenda derivi dalla mancanza di una legge di tutela che indichi in modo preciso e obbligatorio quali sono i compiti di controllo delle Soprintendenze per l'attuazione di una politica del territorio?

Credo che per poter parlare di una legge di tutela come lei vorrebbe, prima bisognerebbe ridiscutere alcuni punti fermi della politica urbanistica e del territorio nel Paese. Innanzitutto rispondere a tono al verdismo selvaggio, tra allarmistico e dilettesco, che tanto impatto emotivo ha nell'opinione pubblica. Poi condurre a più miti consigli le istituzioni come Italia Nostra che sono in grado, dal punto di vista dell'elaborazione culturale, solo di proporre la politica di conservazione come imbalsamazione dell'esistente. Senza rendersi conto, a volte in modo un po' irresponsabile, che la pretesa di tenere tutto significa in realtà creare le condizioni perché tutto si perda. Infine prendere atto che, in fondo, alla cultura dominante lo strumento del vincolo va benissimo. Nel senso che siccome è evidente che il vincolo è un'eccezione, il ricorrervi può essere utile agli interessi di determinati centri di potere, mentre non costituisce un elemento di tutela complessiva del territorio. Per quanto poi riguarda i compiti concreti e obbligatori di una nuova legge di tutela, cui lei fa cenno, non bisogna dimenticare le resistenze che le Soprintendenze hanno espresso ogni volta che sono state introdotte delle novità al loro interno. Basterebbe pensare alle radicali opposizioni che aveva suscitato tra le Soprintendenze il progetto dei Giacimenti culturali. Non voglio direttamente dire che queste erano dettate dal timore di una perdita di potere, ma sicuramente molto ha giocato la paura di vedersi espropriati professionalmente dall'introduzione delle nuove tecnologie; salvo magari, dopo i cinque anni che sono nel frattempo trascorsi, di acclimatarsi coi computer fino all'eccesso di «computeromania» che oggi affligge le nostre Soprintendenze. Certo, i problemi cui lei fa cenno esistono e sono anche comprensibili. Esigerebbero una gestione politica. Sono perfettamente consapevole che l'attuale sistema di tutela è assai complesso e si regge su una legge molto esile. Va anche detto che questo sistema nasce molto prima della stessa legge del '39 e che si regge anche, se non soprattutto, su usi, consuetudini e presidi di fatto. Quindi, come in tutti i sistemi complessi, il suo equilibrio è molto delicato. L'intelligenza politica dovrebbe far sì che



fosse possibile modificare lentamente questo equilibrio, tuttavia senza strappi troppo drastici. Con tutto il male che posso pensare della rete delle Soprintendenze, so bene che se altero troppo drasticamente quella rete, io ho creato solo un danno e quindi uno squilibrio. Ed è questa la ragione della prudenza e della gradualità con cui queste situazioni devono essere affrontate. Però, per ottenere dei risultati, ci vogliono una strategia molto precisa e una notevole capacità progettuale. Mentre in questo Ministero, dal punto di vista politico, ho visto solo ordinaria amministrazione. Anche se devo riconoscere che quando ho proposto delle operazioni strategiche, come la riforma del sistema museale e la creazione di un rapporto più paritario e meno estemporaneo con l'Università, molti mi hanno seguito. Ma nulla è possibile senza un coordinamento e un controllo dell'insieme delle attività del Ministero. Faccio un esempio. Ho un bell'impostare la riforma dei musei se contemporaneamente la legge sulla catalogazione va a pallino, privandomi di uno strumento essenziale per creare quel sistema museale che sto costruendo. Altrettanto, io non potrò mai condurre un'attività di tutela conservativa del patrimonio artistico senza degli elementi di programmazione. Ma come posso io pensare di impostare una politica di programmazione dei restauri quando il progetto della «Carta del rischio» viene smembrato secondo ragioni di aritmetica spartizione clientelare?

Per i soprintendenti come intende muoversi?

Anche qui faccio un esempio. Se ai soprintendenti si chiede di cedere una serie di loro prerogative e di loro poteri senza dar loro nulla in cambio, inevitabilmente ci si troverà di fronte a una forte opposizione. Siccome di compiti da affidare, soprattutto in termini d'autonomia, ce ne sono molti, si tratta di gestire sommessamente, ma di nuovo seguendo una precisa strategia, la trasformazione della figura istituzionale del soprintendente da «gentiluomo di campagna» a «governatore del territorio». Sarà certamente un processo lento ma che può essere gestito. In parallelo, potrebbe poi essere condotta una campagna per una rivalutazione delle condizioni economiche dei soprintendenti. Per parificarli ai professori universitari basterebbero una decina di miliardi all'anno. Non mi sembra una cifra che possa far sballare i conti dello Stato. Secondo lei, come mai i soprintendenti non hanno mai fatto richieste in



questo senso? Mi sembrerebbe un fatto di sano corporativismo sindacale. Questa è una domanda che anch'io mi sono posto. Forse si accontentano del ruolo sociale e dei piccoli privilegi che, in particolare in provincia, hanno. Tral'altro il motivo per cui Ranuccio Bianchi Bandinelli si dimise da direttore generale delle Belle Arti nel 1947 fu proprio questo. Lui chiese a Gonella, che allora era ministro, di parificare lo stipendio dei soprintendenti a quello dei professori universitari, che allora sarebbe tra l'altro costato molto meno, e il ministro rispose con un cortese no. Bianchi Bandinelli protestò, minacciando le dimissioni e, nella sua ingenuità, il conseguente scandalo, perché gli interessi che lui voleva tutelare erano deboli. I soprintendenti erano pochi mentre i professori universitari erano molti, e quindi, in regime democratico, pesavano meno i soprintendenti.

Non sembra essere cambiato nulla da allora.

Infatti. Tanto che se estendiamo il discorso dalle condizioni economiche dei soprintendenti alle condizioni economiche del Ministero dei Beni culturali nulla davvero cambia, perché anche gli interessi che muove questo Ministero sono interessi deboli. Una situazione questa cui certo ha dato una mano la cultura dominante qui dentro, che non è stata finora in grado di sfruttare quella domanda di massa di consumi culturali che poteva costituire l'unica sua forza d'opinione. Anzi un atteggiamento elitario e codino ha indotto a frustrare e a disprezzare questa domanda. A emarginarla e comunque a non corrisponderla. E se io penso di poter modificare l'allocatione delle risorse finanziarie dello Stato sulla base di quelle che sono le nobili idee di un cospicuo numero di anime belle è evidente che non ci potrò mai riuscire. Ormai sono un navigato parlamentare, ho fatto più di una decina di leggi finanziarie e so quanto difficile sia far prevalere una rigida gerarchia di valori rispetto alla gerarchia degli interessi. Ricordo che l'on. Guerzoni, mio caro amico della Sinistra Indipendente, una volta si mise in testa di ridurre la spesa farmaceutica, che è di 16.000 miliardi. I comunisti subito si adeguarono alle minacce dei sindacati delle aziende farmaceutiche, che parlavano di una riduzione dei posti di lavoro, mentre la maggioranza seguì l'opinione delle aziende farmaceutiche medesime. Così Guerzoni il suo emendamento se lo votò da solo. Credo che nemmeno Democrazia Proletaria lo abbia seguito. Una cosa



che non riesco a capire è come mai nessuna parte politica sembra accorgersi delle enormi potenzialità strategiche e del consenso, anche elettorale, connessi a questo settore. Pensi solo alla Chiesa, che vede di giorno in giorno sempre più aumentare il numero degli edifici di sua proprietà abbandonati a se stessi o alla notevole richiesta di occupazione giovanile nel campo dei beni culturali. E un discorso che si rimpalla, perché è vero quello che dice lei, ma è altrettanto vero che non c'è un consenso attorno a una politica di valorizzazione del patrimonio del Paese. Ma proprio perché non c'è una politica. Sono vere tutte e due le cose. Ma finora, mentre conosco partiti e uomini politici pronti a scannarsi per avere il Ministero dell'Ambiente, rispetto al quale ci sono un'attenzione organizzata dell'opinione pubblica e forti e consolidate lobbies che vi detengono notevoli interessi economici, nel nostro settore, per ora, tutto tace. Né si sentiranno voci, almeno fino a quando continueremo a mantenere questo atteggiamento elitario e schifiltoso nei confronti dell'opinione pubblica.

Forse, più che di un atteggiamento elitario e schifiltoso, mi pare che il problema possa derivare dalla disposizione culturale di fondo di questo Ministero. Quella che fa sì che espongano e si restaurino sempre i soliti dipinti, si scrivano (in molti casi si compilino) gli stessi saggi critici, con il Ministro di turno che taglia il nastro identico a quello del suo collega di qualche legislatura prima. Ciò mentre le reboanti dichiarazioni d'intenti degli anni '70 sulla tutela del territorio - con alcune luminose eccezioni che tutti conosciamo, come la leggendaria catalogazione della Val di Susa o le importanti mostre che con scadenza quasi annuale si fanno a Siena e la recentissima e bellissima mostra dell'«Arte per i papi e per i principi nella campagna romana nel '600 e '700» - sembrano essere cadute nel nulla. Non le pare che anche per queste ragioni possa accadere che il Ministero dell'Ambiente si disinteressi quasi del tutto dei pareri del Ministero dei Beni culturali? Pensi all'esempio del piano di risanamento del bacino del Po, che peraltro sembra tecnicamente molto ben fatto, dove il problema del patrimonio artistico sul territorio non è quasi stato tenuto in considerazione.

Purtroppo molto di quello che lei dice è vero. Per quanto riguarda il delta del Po, ho posto questo problema sia a Ruffolo che al responsabile dell'autorità di bacino, che è il



prof. Passino. Ma mentre ho trovato molta attenzione da parte del prof. Passino, devo dire che non ne ho trovata altrettanta da parte del Ministro. Il motivo è probabilmente dovuto al timore, ormai molto radicato in tutti verso il nostro Ministero, «che questi vengono qui solamente a romperci le scatole».

Ed è a causa di questa inconcretezza della cultura di questo Ministero che, molto spesso, nell'opinione pubblica la tutela del patrimonio artistico passa per un'attività tra hobbistica e umanitaria, simile a quella della salvaguardia della foca bianca.

Purtroppo è così. Il ministero della foca bianca. Tanto che, osservando la questione da questo punto di vista, si può anche capire l'atteggiamento di Ruffolo e di chi spesso si comporta come lui. Ma se è certo che questa situazione dipende da una debolezza sostanziale della struttura tecnico-scientifica del Ministero, è altrettanto certo che molto gioca l'opinione che attorno alla tutela del patrimonio artistico fanno i giornali o gli interventi dei più o meno cosiddetti «grandi intellettuali». Ad esempio, invece di lanciare questa campagna di modestissimo profilo culturale sulla fuga che avverrebbe nel '93 dall'Italia della gran parte del suo patrimonio, su Tir o yacht, forse sarebbe stato meglio promuovere campagne più seriamente qualificanti per l'interesse del nostro sempre più abbandonato patrimonio artistico.

Dopo due anni di questa esperienza da Sottosegretario del Ministero dei Beni culturali, che bilancio personale può tracciare?

Vede, io sono voluto venire qui a tutti i costi. Quando ho chiesto di passare dalla Pubblica istruzione ai Beni culturali mi hanno domandato se ero matto. E nonostante tutto quello che ci siamo detti resto convinto di aver visto giusto, anche perché sono sicuro del fatto che esistono forti potenzialità dentro l'Amministrazione. Si tratta solo di organizzarle e gestirle meglio. Un'impresa molto difficile e faticosa, ma che vale la pena di intraprendere.



Il Museo della Zecca di Roma ovvero il teatro della memoria

Silvana Balbi de Caro, Gianni Bulian

*Silvana Balbi de Caro,
Responsabile Scientifico
del Nuovo Museo della Zecca
di Roma*

*Gianni Bulian,
Architetto*

RELAZIONE SCIENTIFICA (S.B.)

Il Museo

Il Museo, di proprietà dell'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, è una struttura dalle caratteristiche particolari, un contenitore nel quale si sono sedimentati i prodotti delle officine monetarie romane nel corso di duecento anni di attività. Al suo interno, accanto ai ben protetti forzieri che custodiscono preziose monete, medaglie, conî, modelli in cera, gemme, si può ancora percepire il lontano brusio delle macchine che hanno dato vita alla nostra moneta e le voci degli uomini che le hanno governate. Un mondo in parte scomparso che rivive nelle vecchie fotografie proiettate sullo sfondo di spazi virtuali, una finestra aperta sulle antiche dismesse officine di via Principe Umberto. Un Museo, quindi, strettamente collegato, fin dalla sua origine, all'attività produttiva della Zecca di Roma, della quale serba ancora oggi l'impronta inconfondibile e dalla quale le sue collezioni continuano ad essere alimentate.

Il primo nucleo dell'attuale Museo nasce nel 1824 come Gabinetto delle medaglie. Pio VII, il papa che ne aveva promosso e sostenuto le creazioni era morto da pochi mesi. Lungo era stato l'impegno profuso dall'allora direttore della zecca di Roma Francesco Mazio e dal di lui figlio Giuseppe, nel raccogliere, riordinare, restaurare i conî delle medaglie pontificie acquistati per la maggior parte dalla bottega degli Hamerani, una famiglia di incisori che tra Sei e Settecento aveva dominato la scena artistica romana. L'idea era quella di imprimere nel metallo i fatti più significativi della storia della Chiesa romana, da Martino V al regnante Pio VII, per tramandare ai posteri una visione "moderna" della missione svolta dai successori di Pietro dal loro rientro da Avignone in una Roma deserta e insicura fino alla caduta di Napoleone dopo Waterloo nel 1815 e alla liberazione di Pio VII dalle carceri francesi.

Erano stati, quelli appena trascorsi, anni difficili per lo Stato Pontificio che aveva visto le proprie terre devastate dagli eserciti napoleonici e il Pontefice incarcerato.

Ma ora, caduto definitivamente Napoleone, nel clima di rinnovato entusiasmo, anche in zecca si poteva tornare alla consueta attività. In tale occasione venne rispolverato l'ambizioso progetto di riscrivere in chiave moderna, utilizzando i vecchi conî, la storia del papato vista con gli occhi di chi, dopo aver sofferto in silenzio, con l'aiuto della Divina Provvidenza era tornato sul trono di Pietro.



Il percorso espositivo

Lo scrigno delle meraviglie

Piano terra

SEZ. I: ROMA IN METALLO *Passeggiando per le vie della città*

Il nostro cammino a ritroso nel tempo ha inizio nella Roma rinascimentale e barocca. E sono proprio i conî e le medaglie appartenenti alla serie pontificia, ricordata poc' anzi, a guidarci alla scoperta di una città dalla storia millenaria, con le sue mura, il suo fiume, le chiese imponenti e le fontane ricche di acque, in un percorso che si sviluppa lungo tre vetrine, dedicate, le prime due, alla Città, al suo fiume (fig. 1) e ai grandi palazzi che, come quinte di un teatro, ne adornano vie e piazze, e la terza alle grandi basiliche patriarcali, uniche al mondo per memoria storica e bellezza artistica.



SEZ. II: TRASPARENZE NEOCLASSICHE *Un artista romano alla corte di Elisa Bonaparte Baciocchi*

Lasciamoci ora alle spalle la città di Roma, con i suoi monumenti, le sue strade, le sue fontane ricche di acqua, per godere di un' arte estremamente raffinata e suggestiva: si tratta di una selezione di modelli in cera realizzati dall' incisore romano Benedetto Pistrucci nella prima metà dell' Ottocento, appartenenti ad una straordinaria collezione acquistata dallo Stato italiano nel 1912 e arricchitasi nel tempo grazie ad alcuni acquisti sul mercato antiquario.

Il protagonista del nostro viaggio a ritroso nel tempo è un giovane artista, figlio di un magistrato dello Stato Pontificio, cresciuto negli anni difficili dell' occupazione francese, Benedetto Pistrucci. Anche se di carattere irruento e difficile, il giovane Benedetto seppe ben presto guadagnarsi un posto nel variegato panorama artistico dell' Italia dominata da Napoleone e dai suoi familiari.

Particolarmente fecondi furono gli anni del soggiorno fiorentino alla corte di Elisa Bonaparte Baciocchi, dove tra il 1812 e il 1814 eseguì numerosi ritratti non solo della famiglia granducale, di Elisa, del marito Felice Baciocchi e della piccola Elisa Napoleona, ma anche delle sue sorelle Paolina e Carolina e di alcune dame di corte.

Emulo di Antonio Canova, alle cui opere il giovane artista romano non mancò di guardare con attenzione in un continuo

Fig. 1. Gregorio XVI (1831-1846). Il porto di Ripa Grande sul Tevere, sullo sfondo l' Ospizio di S. Michele, 1842; autore, Giuseppe Cerbara. Medaglia in bronzo (rovescio).



Fig. 2. Benedetto Pistrucci (1783-1855), Napoleone come Marte pacificatore, da statua di Canova; cera gialla su ardesia ovale.



Fig. 3. Benedetto Pistrucci (1783-1855), S. Giorgio e il drago, cera bianca su ardesia circolare.

confronto-scontro, riproducendone alcune con grande perizia, come nel caso della grande statua di Napoleone raffigurato dal Canova nel 1806 come Marte pacificatore, abilmente riprodotta da Pistrucci in cera e in cammeo probabilmente durante il soggiorno fiorentino (fig. 2).

Gli anni fecondi del soggiorno londinese

Ma fu solo tra le nebbie di Londra che la sua arte toccò i vertici della perfezione in opere come il San Giorgio che, in nudità eroica come un cavaliere balzato fuori dal fregio del Partenone, si staglia ancora oggi sul rovescio della sterlina inglese (fig. 3) o come il medaglione per Waterloo, grandiosa epopea a lungo amorosamente levigata e mai portata a termine.

SEZ. III: LA GALLERIA DELLA LIRA

Proseguendo il cammino lungo la linea sottile tracciata dalle collezioni d'arte del Museo della Zecca, ci si inoltra nella terza sezione del percorso espositivo, in una suggestiva galleria dove uomini e monete si danno la mano per raccontarci la storia della nostra lira, figlia del sogno napoleonico di una grande Europa, unita in una visione universale sotto le aquile imperiali francesi.

L'avventura della nostra lira – e del suo fratello gemello, il franco – ebbe inizio sulle rive della Senna sul finire del Settecento, nell'ambito di un più vasto progetto di semplificazione degli innumerevoli sistemi di pesi e misure in uso nelle varie parti del continente e di riorganizzazione dei sistemi monetari all'epoca vigenti. La scintilla destinata ad innescare l'incendio che avrebbe modificato le abitudini di vita dell'uomo moderno anche in campo monetario si era sprigionata dalle chiuse stanze dell'Accademia di Francia dove, nella primavera del 1791, una commissione internazionale di scienziati aveva individuato nella quarantamilionesima parte del meridiano terrestre la base naturale sulla quale calcolare un'unità di misura di valore universale. Da questa prima intuizione erano poi nati il metro, il chilogrammo, il litro, i cui campioni originali sono esposti nella vetrina che ci introduce alla "Galleria della Lira", e naturalmente anche il nuovo sistema monetario a partizione centesimale sul quale vennero tagliati il *franco* e la *lira*.

Fu quello il primo passo per riportare l'ordine nel caos monetario che in Francia come altrove rendeva difficoltosi gli scambi commerciali, favorendo abusi e truffe di ogni genere.



Franchi e lire in Italia nella prima metà dell'Ottocento.

In Italia il *franco* era arrivato con le armate francesi. Per celebrare la vittoria di Napoleone a Marengo nella primavera del 1800 a Torino venne infatti coniato uno splendido pezzo in oro da venti franchi, detto "marengo", termine ancora oggi usato per indicare le monete da 20 *franchi* o *lire* in oro appartenenti al sistema decimale (fig. 4).

Per la *lira* si dovette invece aspettare la primavera del 1806, quando ne fu ufficialmente decretata la nascita con decreto imperiale del 21 marzo. Da quel momento le lire italiane vennero emesse a nome di Napoleone a Milano, Bologna, Venezia e, solo dopo il 1810, a Napoli a nome di Gioacchino Murat, mentre nei dipartimenti francesi di Piemonte, Liguria, Toscana, Parma e Roma furono coniate solamente *franchi*. Il cambio tra le due monete, che circolavano liberamente in tutti i territori soggetti alla Francia, avveniva alla pari, senza l'intervento di intermediari. Ma, spentosi, dopo Waterloo, il sogno napoleonico di una moneta unica europea, anche per la nostra lira cominciarono tempi difficili. Scacciata dai sovrani reintegrati nei loro antichi possedimenti, che riportarono in vita i vecchi sistemi monetari, essa aveva trovato rifugio solo nelle terre governate dai Savoia e in quelle del piccolo ducato di Parma, Piacenza e Guastalla, mentre nel resto della penisola tornarono a farla da padroni sovrane, zecchini, rusponi, doppie e scudi, ducati e piastre che, insinuandosi tra monete di vecchio e nuovo conio, nazionali e forestiere, riportarono in vita quella "babele monetaria" alla quale Napoleone aveva inutilmente cercato di porre rimedio.



Fig. 4. Repubblica Subalpina (1800-1802). Franchi 20 in oro (Marengo), zecca di Torino (dritto).

Una moneta unica per l'Italia unita

Solo con l'unificazione territoriale italiana e la proclamazione del Regno d'Italia il 17 marzo del 1861 la lira tornerà a volare trionfante sulla nostra penisola. Da quel momento e per ben duecento anni essa condividerà il destino degli italiani, destreggiandosi tra inflazione e crescita economica, perdendo negli anni il potere di acquisto e costretta, fra le due guerre mondiali, a dismettere gli abiti sontuosi, fatti di oro e d'argento, dei quali si era vestita fino alle soglie del Novecento, per indossarne di più poveri, intessuti di carta, e tuttavia custode incorrotta di una tradizione artistica di altissimo livello resa viva ed attuale da artisti del calibro di un Capranesi, di un Romagnoli, di un Giampaoli, di una Laura Cretara e di tanti altri ancora.



Fig. 5. Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1946), Cent. 20 in nichel del 1908; autore Leonardo Bistolfi, zecca di Roma (rovescio).



Ma in quella seconda metà dell'Ottocento il passaggio alla nuova moneta non fu certo privo di difficoltà, specie per il lento adattarsi della popolazione al nuovo stato di cose. Tradizioni profondamente differenti da regione a regione e abitudini secolari non facili da estirpare ne rallentarono il cammino specialmente nelle campagne dove l'analfabetismo toccava percentuali elevatissime.

Preceduta dalla riforma e unificazione dei sistemi di pesi e misure in uso nel paese, l'unificazione monetaria infatti, sebbene estesa a tutto il territorio del Regno con la legge varata nel mese di agosto del 1862 su iniziativa del ministro Gioacchino Napoleone Pepoli, potrà dirsi realmente conclusa solo sul finire del secolo. Da quel momento la lira, coniata in oro, in argento, in bronzo, o stampata su sottili fogli filigranati sotto forma di banconota, diverrà il punto di riferimento degli italiani e la misura della loro ricchezza.

Arte e propaganda per le nuove lire del XX secolo

Con la salita al trono nel 1900 di Vittorio Emanuele III, noto per la sua passione di numismatico che lo aveva portato a riunire in una collezione di eccezionale valore e qualità le più belle monete emesse dagli Stati italiani a partire del Medioevo, l'arte della moneta conobbe una straordinaria fioritura che portò al rinnovamento di tutta la produzione metallica del Regno, dal 1892 concentrata nella sola zecca di Roma.

Tra il 1908 e il 1912 vide la luce una serie completa di pezzi in oro, argento, nichel e bronzo modellati, su proposta della Regia Commissione tecnico-artistica da poco istituita, da artisti di chiara fama, come Leonardo Bistolfi (fig. 5), Davide Calandra, Pietro Canonica, Egidio Boninsegna; nel 1911, inoltre, in occasione delle celebrazioni per il cinquantenario



dell'Unità, venne affidata allo scultore palermitano Domenico Trentacoste la realizzazione di una serie speciale di monete recanti le immagini dell'Italia e di Roma, capitale del Regno dopo l'occupazione piemontese nel 1870.

Una moneta quindi, quella del primo novecento, rinnovata nella forma e nei contenuti, che a partire dagli anni venti, in mano a Mussolini, si trasforma in un potente strumento di propaganda facendosi portavoce del programma politico del Governo incentrato sull'esaltazione della romanità e delle virtù di un popolo votato alla patria e agli ideali del regime.

I modelli delle nuove monete vennero realizzati per la maggior parte da Giuseppe Romagnoli, scultore, direttore della Scuola d'Arte della Medaglia presso la Zecca di Roma e abile medaglista. Notevole, per compattezza di stile e univocità di messaggio, la serie del 1936, nota come "serie dell'Impero".

Dal sogno coloniale alla caduta del Regno

Nell'Africa orientale la moneta-merce più diffusa era il tallero dell'imperatrice Maria Teresa. Il governo italiano, istituita nel 1890 la Colonia Eritrea, emise, senza successo, "talleri eritrei" con il ritratto di Umberto I e l'aquila sabauda. Nel 1918, scarseggiando nel Corno d'Africa i talleri teresiani, Vittorio Emanuele III riprese il progetto di un tallero italiano che neppure questa volta incontrò il favore della popolazione locale (fig. 6). Solo nel 1935 l'Italia, grazie ad un accordo tra il governo italiano e quello austriaco, otterrà l'esclusiva, per 25 anni, della produzione dei talleri teresiani ottenuta utilizzando i punzoni riproduttori consegnati dalla Zecca di Vienna a quella di Roma. Un esempio delle straordinarie capacità tecniche e artistiche delle maestranze impegnate presso la zecca di Roma ci viene fornito anche dalla monetazione prodotta tra il 1925 e il 1928 per uno stato estero, l'Albania. Si tratta di una serie delle monete metalliche emesse a nome del presidente della Repubblica Albanese Amet Zogu, i cui modelli furono realizzati da Giuseppe Romagnoli. La serie, commissionata dalla Banca Nazionale d'Albania, rappresenta uno dei più riusciti tentativi di ridare attualità a temi cari alla monetazione greca.

Le monete della Repubblica Italiana

Ed è sempre all'intramontabile Giuseppe Romagnoli che nel 1946 venne affidata la realizzazione della prima serie di monete della neonata Repubblica italiana, ispirata ai valori della ricostruzione post bellica e del rilancio del paese. Per queste



Fig. 6. Regno d'Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1946), Tallero d'Italia del 1918, autore Attilio Motti, zecca di Roma (dritto).



Fig. 7. Repubblica Italiana, Lire 10 "tipo 1946" con al dritto cavallo alato raffigurante Pegaso, simbolo della fama e dell'immortalità, ed al rovescio un ramoscello di ulivo; sul contorno, in inciso, un rametto di quercia e la scritta Repubblica Italiana (Italma g 3,000 Ø mm 29).



Fig. 8. Giuseppe Romagnoli (1872-1966). Ercole e l'idra. Medaglia per il discorso di Mussolini in Parlamento del 3 gennaio 1925 sul delitto Matteotti; fusione in bronzo.

prime serie vennero utilizzati tondelli in *Italma*, una lega povera a base di alluminio (fig. 7). Solo sul finire degli anni Cinquanta, in pieno boom economico, si tenterà un ritorno alla coniazione dell'argento con le famose 500 lire di Pietro Giampaoli e Giudo Veroi, le così dette "Caravelle", rese famose tra i collezionisti dalla posizione "sbagliata" della bandiera che sventolava contro vento.

I volti dell'Italia tra Regno e Repubblica

La nostra avventura in compagnia della lira si conclude nella vetrina 17 con una passerella sulla quale sono chiamate a sfilare le varie rappresentazioni dell'Italia viste con gli occhi degli artisti che nel corso del Novecento ne hanno modellato le forme, da Leonardo Bistolfi a Pietro Canonica, da Egidio Boninsegna a Domenico Trentacoste, fino a Giuseppe Romagnoli e a Guido Veroi.

SEZ. IV: NOVECENTO IN MEDAGLIA

La scuola romana

Nella prima metà del Novecento in Italia l'arte della medaglia conosce un periodo particolarmente fecondo grazie anche al fiorire di numerosi artisti che, formatisi alla Scuola dell'Arte della Medaglia istituita nel 1907 presso la Regia Zecca, fecero di Roma un indiscusso polo di attrazione per artisti di diversa formazione e origine.

Alla medaglia, piccola miniatura in metallo, ed in particolare a tre grandi artisti del Novecento che della Scuola Romana furono tra i massimi rappresentanti, è dedicata la IV tappa del nostro viaggio alla scoperta dei tesori nascosti del Museo della Zecca di Roma. Si tratta del più volte ricordato Giuseppe Romagnoli, vissuto tra il 1872 e il 1966, autore della maggior parte dei modelli per le monete emesse tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta del Novecento, di Publio Morbiducci, classe 1889, e di Orlando Paladino Orlandini, il più giovane dei tre, nato a Scansano, in provincia di Grosseto, nel 1905.

Giuseppe Romagnoli (1872-1966)

A Giuseppe Romagnoli, scultore per formazione e medaglista per mestiere, va il merito di aver creato un nuovo modo di progettare le composizioni da inserire nel piccolo cerchio di tondello metallico, trasmettendo le suggestioni di uno stile inconfondibile a generazioni di incisori che ne frequentavano le lezioni presso la Scuola dell'Arte della Medaglia (fig.8).



Publio Morbiducci (1889-1963)

Pittore, scultore, medaglista, xilografo, dalla sua poliedrica formazione Publio Morbiducci seppe trarre gli elementi per un modellato sempre nuovo, potente nelle masse muscolari ma morbido nei contorni.

Particolarmente ben riusciti, anche perché lontani dalla magniloquenza di alcuni suoi lavori ufficiali, sono i ritratti dei bambini, dove la plasticità delle forme viene addolcita dallo sfumare delle superfici in morbidi chiaroscuri.

Orlando Paladino Orlandini (1905-1986)

Il nostro viaggio attraverso le suggestioni di un'arte profondamente legata alla vita e alla società italiana si conclude davanti alle vetrine che espongono le opere di Orlando Paladino Orlandini, un uomo dalle semplici abitudini che della propria giovinezza ricordava le giornate trascorse "a far pascolare il bestiame e curvo a scavare su rottami di tegole" da lui utilizzati per incidervi i primi disegni.

La famiglia, la terra di origine, la mai dimenticata Maremma, della quale fu cantore e poeta insuperato, rappresentano il filo conduttore della sua produzione artistica.

Nato, come si è detto, nel 1905 a Scansano, un suggestivo borgo arrampicato sulle colline del grossetano, Orlandini ha saputo catturare, fissandole nel metallo, le suggestioni e i ricordi di un mondo familiare mai dimenticato: è la scarna architettura del paese natale, sono i ritratti della madre, icona senza tempo di affetti fatti di pazienti attese imprigionate in una medaglia del 1955 (fig. 9), ma anche le immagini del "male del vivere" rese con drammatico realismo nelle medaglie per l'alluvione di Grosseto del 1966 o nella contorta figura de *La vittima* del 1964.

SEZ. V: UNA GRANDE ARTE NEL PICCOLO CERCHIO

La Scuola dell'Arte della Medaglia

La Scuola dell'Arte della Medaglia, istituita con legge n. 486 del 14 luglio 1907 per addestrare i giovani "nella composizione a basso rilievo e nell'incisione delle medaglie e delle monete", dal 1911 ha sede nell'edificio della Zecca di Stato italiana all'Esquilino, dove opera tutt'ora.

Con legge n. 154 del 20 aprile 1978 la proprietà della Scuola, unitamente alla Zecca da cui dipende e al Museo della Zecca di Roma, è stata trasferita dal Ministero del Tesoro all'Istituto Poligrafico dello Stato, da allora Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.



Fig. 9. Orlando Paladino Orlandini (1905-1986). *L'attesa*. Medaglia fusa in bronzo, 1955.



Essa gode di un indiscusso prestigio a livello sia nazionale che internazionale. Vi si accede mediante concorso pubblico, i corsi sono completamente gratuiti. Le materie di insegnamento mirano alla formazione di giovani artisti specializzati nelle tecniche di modellazione e incisione, con un recupero della valenza manuale nell'apprendimento delle antiche tecniche ed una costante attenzione alla tradizione artigianale del settore.

Lavorare in zecca: le emissioni per collezionisti

Ogni anno dalla Zecca di Roma vengono realizzate per il Governo italiano alcune serie speciali di monete "per collezionisti", il cui corso legale, autorizzato con Decreto del Ministro dell'Economia e delle Finanze, è limitato al solo paese di appartenenza, una produzione di nicchia che si affianca a quella delle monete in *euro* destinate alla circolazione ordinaria in Italia e nei paesi aderenti all'Unione monetaria europea.

Un apposito organismo internazionale, il Collector Coin Sub Group, sorveglia la corretta applicazione delle norme relative alle emissioni per collezionisti, a suo tempo formalizzate da una sotto commissione del Mint Directors' Working Group dei paesi aderenti all'euro.

Per le serie italiane di monete da collezione in euro e per le monete da due euro in circolazione con soggetti celebrativi è operativa presso il Ministero dell'Economia e delle Finanze una Commissione permanente tecnico-artistica monetaria, istituita nel 1905 "con l'incarico di esaminare i modelli per rinnovare i tipi di tutte le monete nazionali ed esprimere parere sopra ogni altro argomento affine od attinente alla monetazione nei riguardi artistici e numismatici" e periodicamente rinnovata negli anni.

Realizzate in metalli pregiati, oro e argento, le monete da collezione rappresentano un felice connubio tra la creatività degli incisori della Zecca e la precisione assicurata da tecnologie sempre più sofisticate. I soggetti raffigurati, che spaziano dalla celebrazione di eventi del passato a temi di più stringente attualità, attenti all'arte e alla scienza senza trascurare le tradizioni locali e il richiamo alle più prestigiose istituzioni nazionali, rappresentano uno straordinario archivio da trasmettere, come memoria e monito, alle generazioni future. Di recente alcuni particolari soggetti sono stati impreziositi con smalti dai vivaci colori.

Ogni anno il contenuto della vetrina dedicata alle serie per



collezionisti viene aggiornato con l'esposizione delle emissioni più recenti corredate dai disegni originali approvati dalla Commissione tecnico artistica monetaria e validati dagli organi competenti del Ministero dell'Economia e delle Finanze.

La fabbrica delle monete

Piano inferiore

La zecca di Roma nel 1911

Dopo aver goduto dei tesori racchiusi nello "scrigno delle meraviglie" e visionati i filmati del piano superiore, scendiamo ora al piano inferiore mediante una scala interna che si affaccia su di un suggestivo spazio archeologico con i resti di un antico sepolcro di età romano imperiale, per inoltrarci nelle "segrete stanze" della zecca di Roma. L'anno è il 1911, le officine sono quelle inaugurate in via Principe Umberto, nel quartiere Esquilino, durante le celebrazioni per i primi cinquant'anni di unità nazionale.

Nel nostro viaggio a ritroso nel tempo saremo guidati dalla ricostruzione virtuale degli antichi processi di lavorazione, realizzata grazie a foto e filmati d'epoca.

Il percorso, articolato in tre sezioni, rispecchia le tre fasi di lavorazione necessarie per realizzare una moneta: l'ideazione cioè dei soggetti da trasferire sui conî riproduttori, la preparazione dei tondelli per moneta o medaglia e, infine, le operazioni vere e proprie di coniazione. Un percorso che ci permetterà di visitare, anche se solo virtualmente, i numerosi reparti della zecca come si presentavano al momento della loro apertura nel 1911.

SEZ. I: DAL MODELLO AL CONIO

Ideazione e realizzazione dei conî riproduttori

Ai piedi della scala ci accoglie lo studiolo dell'incisore, un misterioso ambiente ingombro di modelli, di disegni e di piccoli attrezzi che recano ancora impressi i segni di quanti, su quel tavolo, su quegli sgabelli e sotto quella lampada hanno consumato gli occhi in anni oramai lontani, un mondo che il visitatore può occhieggiare attraverso le numerose aperture ritagliate nelle sue pareti. Qui nascevano le idee e maturavano i progetti che abili mani avrebbero poi modellato e inciso nel duro acciaio dei conî. A questo tavolo da lavoro sedette, nei primi anni del Novecento, anche Filippo Speranza, l'incisore



Fig. 10. Zecca di Roma, Sala
Pantografi (Arch. IPZS foto
storiche, 1911).



capo della zecca di Roma, che nella sua lunga carriera aveva lavorato per un papa, Pio IX, e per tre re, da Vittorio Emanuele II al regnante Vittorio Emanuele III, incidendone i conî direttamente a mano.

Un mondo quasi pionieristico, quello dello Speranza, che ben presto avrebbe dovuto cedere il passo a tecnologie sempre più sofisticate, come ci documentano anche alcuni dei macchinari esposti nel nostro Museo: sono pantografi tridimensionali capaci di trasferire alla dimensione voluta il modello sul punzone madre, sono pesatrici automatiche, sono bilancieri e presse in grado di battere fino a 120 pezzi al minuto, sono le avanguardie di quelle trasformazioni tecnologiche che nel giro di pochi decenni avrebbero modificato radicalmente il modo di lavorare in zecca.

Alla nostra sinistra vediamo esposto un piccolo pantografo tridimensionale, da banco, datato 1865, parte di un gruppo di macchinari trasferiti nel 1911 dalla vecchia zecca in Vaticano al nuovo edificio di via Principe Umberto, mentre attraverso l'ondeggiare delle tende in tripolina possiamo intravedere, con l'aiuto di immagini d'epoca, i due grossi pantografi tridimensionali che, acquistati per la nuova sede di via principe Umberto, contribuirono in maniera significativa ad accelerare il lavoro del reparto incisione, con notevoli vantaggi per la produzione (fig. 10).

SEZ. II: DAL METALLO GREZZO AI TONDELLI PER MONETE

Ma è oramai tempo di lasciare quello che potremo definire "il regno delle Muse" per penetrare nella fucina di Vulcano, per assistere alla metamorfosi del metallo che da massa informe si trasforma in lucidi tondelli pronti per essere conati.



Entriamo innanzi tutto nel reparto fonderia e, con l'aiuto delle macchine esposte e delle immagini d'epoca, cerchiamo di seguire i vari processi di fusione e affinaggio dei metalli, distribuiti in locali differenti in base alle caratteristiche degli impianti realizzati per la loro lavorazione.

Per l'argento, tenuto conto dei cali di fusione prodotti dai sistemi a tiraggio forzato e della necessità di assicurare agli operai sufficienti intervalli di riposo per poter svolgere con efficacia le loro mansioni di gestione e controllo nella lavorazione di paste preziose, si continuò ad utilizzare il vecchio tipo di forno in muratura, a vento naturale, anche sull'esempio delle più importanti zecche europee. Detti forni non solo assicuravano un notevole risparmio nel consumo di carbone ma, grazie alla presenza di un condotto sotterraneo che incanalava i prodotti della combustione verso il camino centrale, rendevano possibile il recupero delle particelle di argento che vi si depositavano.

Per le leghe in metallo inferiore (bronzo e nichelio misto), invece, dopo accurate indagini condotte presso i principali stabilimenti monetari esteri, nella nuova zecca furono installati tre forni rovesciabili di tipo Morgan, che possiamo vedere in funzione nella proiezione sulla parete che ci sta di fronte, scelti in base sia ai vantaggi per l'ambiente che il loro utilizzo avrebbe assicurato grazie allo smaltimento tramite ciminiera dei prodotti della combustione sia al risparmio energetico dovuto al riscaldamento preventivo dell'aria soffiata per la combustione.

Nella proiezione possiamo vedere alcuni operai intenti a versare il metallo fuso entro una lingottiera, una specie di carrello mobile con un canale di colata e un certo numero di alloggiamenti muniti di sfiatatoi, entro i quali il metallo raffreddava per passare poi, una volta solidificato in forma di verghe o lingotti, al reparto laminazione. Nel Museo è esposta una lingottiera degli anni trenta del 1800, già appartenuta alla zecca pontificia, con stemma di Gregorio XVI.

Reparto laminazione e fabbricazione dei tondelli

Dalle fonderie, come si è detto, le verghe passavano al *reparto laminazione*, sistemato in ambienti adiacenti alle fonderie stesse, sul lato del fabbricato prospiciente la strada. Anche in questo settore le lavorazioni si svolgevano in locali separati a seconda del tipo di metallo trattato.

Le verghe, una volta portate allo spessore voluto mediante



Fig. 11. Orlettatrice circolare Taylor & Challen LD – Birmingham, utilizzata dalla Zecca di Roma per rialzare i tondelli delle monete (Roma, Museo della Zecca).

laminazione, venivano passate alle fustellatrici per ricavarne dei tondelli idonei alla coniazione. Tali macchine, provviste di porta-punzone e porta-matrice in acciaio per tagliare due o più tondelli alla volta da ciascuna delle strisce metalliche precedentemente predisposte, erano in grado di battere 150 colpi al minuto. Nel 1911 nel reparto erano in funzione cinque taglioli, tre per i metalli nobili, oro e argento, e due per i metalli inferiori.

I tondelli così ottenuti, prima di passare nel reparto stampamonete venivano sottoposti ad un primo controllo che veniva effettuato mediante apposite macchine dette cernitrici, dotate di una tela senza fine che li trasportava presentandoli in sequenza su ambedue le facce.

Seguiva l'orlettatura dei tondelli. L'operazione consisteva in un rialzamento del bordo, che poteva comprendere anche l'impressione di una leggenda periferica. L'orletto serviva a proteggere i rilievi delle impronte dal logorio per sfregamento.

Alle più antiche macchine, dotate di barre rettilinee che si muovevano in senso inverso su un piano orizzontale, tra Otto e Novecento se ne vennero ad affiancare altre dotate di disco rotante e barre a scorrimento, orizzontale o verticale.

In uno dei cilindri di luce che ci guidano nel nostro viaggio alla scoperta di "come nasce una moneta", possiamo vedere una di queste macchine, si tratta di un'orlettatrice circolare di tipo Taylor & Challen costruita a Birmingham, in Inghilterra (fig. 11).

Ultimata la lavorazione meccanica dei tondelli, quelli in metallo nobile passavano al *reparto bianchimento e rincozione*, diviso in due ambienti, uno con un forno di ricottura del tipo a muffola e l'altro con le vasche di bianchimento, in piombo. Una volta bianchiti i tondelli venivano estratti meccanicamente dal barile, lavati a grande acqua e sottoposti ad asciugatura.

Verifica e contazione dei tondelli

Ma il viaggio dei nostri tondelli non era ancora terminato. Dal reparto bianchimento infatti, prima di passare alla stampa, dovevano passare al *reparto aggiustatoio* per essere contati, verificati e, se necessario, ridotti al giusto peso. Nel museo è esposta una pesatrice automatica con sistema a bilancette di costruzione viennese, ancora perfettamente funzionante, in



grado di pesare e selezionare i tondelli facendoli cadere, in base al peso, nei differenti contenitori alloggiati in basso. I tondelli che risultavano di peso superiore a quello stabilito per legge venivano torniti in modo da asportare la quantità eccedente di metallo, mentre quelli troppo leggeri tornavano in fonderia.

Da ultimo i tondelli, prima di essere finalmente ammessi nel reparto stampa monete o in quello per le medaglie, venivano contati. Per questa operazione anche nel nuovo stabilimento si continuarono ad utilizzare apposite tavolette in legno dotate di un certo numero di alloggiamenti, che gli addetti provvedevano a riempire, verificando non solo il numero ma anche la presenza di eventuali difetti prima di versare i tondelli negli appositi contenitori.

SEZ. III: LA CONIAZIONE DELLE MONETE

Dopo aver visto come nasceva un conio e come si produceva un tondello per moneta, possiamo finalmente entrare nel cuore dello stabilimento per assistere ai processi capaci di trasformare un semplice dischetto metallico in moneta a corso legale.

Nello stabilimento di Via Principe Umberto il reparto, data l'estrema delicatezza delle lavorazioni che vi si svolgevano, era collocato al piano terreno in un'area centrale in modo da garantire, per la sua posizione, la massima sicurezza. Qui i nostri tondelli, orlettati, levigati, ripuliti dai segni delle precedenti lavorazioni e verificati nel peso, entravano nelle fauci delle grandi presse monetarie per ricevere finalmente l'impronta che li avrebbe trasformati in moneta dotata di potere liberatorio.

Le immagini che occhieggiano attraverso le tripoline ci restituiscono la visione suggestiva delle sale che nel lontano 1911 ospitavano le presse monetarie di tipo Uhlhorn, di antica costruzione, e quelle più recenti di tipo americano, con gli operatori al lavoro disposti in lunghe file ordinate. Nel museo è esposta una delle presse di tipo Uhlhorn proveniente dalle officine di via Principe Umberto, costruita nel 1902 a Grevenbroich vicino Colonia sul Reno (fig. 12).

A questo punto le nostre monete, dopo ulteriori controlli sulla qualità delle impronte e sul numero, potevano finalmente essere confezionate e immagazzinate, in attesa di spiccare il volo, libere, verso una vita da consumere, in compagnia di uomini e donne, entro i confini del nostro paese, e oltre.



Fig. 12. Pressa D. Uhlhorn, Köln am Rhein, 1902, utilizzata dalla Zecca di Roma per coniare le monete (Roma, Museo della Zecca).



Fig. 13. Zecca di Roma, Reparto stampa medaglie con i grandi bilancieri a frizione (Arch. IPZS foto storiche, 1911).



SEZ. IV: LA CONIAZIONE DELLE MEDAGLIE

Nel nuovo stabilimento anche la produzione delle medaglie, per ragioni di sicurezza, avveniva in un reparto separato dal resto della produzione, dove erano in funzione alcuni bilancieri meccanici del tipo a frizione, di grandi dimensioni, capaci di produrre medaglie fino a 250 mm di diametro, tutti azionati da motori elettrici (Fig. 13).

Per la stampa di piccoli oggetti, invece, e per la lavorazione delle "attaccaglie", gli agganci cioè che talora venivano saldati a medaglie e medagliette per poterle appendere, nel reparto, oltre ai vecchi taglioli già impiegati nella fabbricazione di tondelli per monete, vennero installati due *moutons* meccanici e un banco per tirare i fili. Anche questo macchinario era azionato con motori elettrici.

Nel Museo sono esposti due antichi bilancieri di splendida fattura, si tratta del settecentesco, possente, bilanciere con stemma di papa Clemente XII, perfettamente funzionante, utilizzato in Zecca fino a non molti decenni fa per la coniazione delle medaglie, e di un piccolo, raro, bilanciere a mano nato nella Parigi napoleonica e, come si racconta, fuso con il bronzo dei cannoni catturati da Napoleone ad Austerlitz.



L'officina meccanica

Nell'edificio di via Principe Umberto era in funzione anche una ben attrezzata officina meccanica che oltre ad occuparsi della manutenzione ordinaria dei macchinari e della fabbricazione dei cilindri per punzoni e conî, eseguiva piccoli lavori meccanici per le Amministrazioni dello Stato e, in via eccezionale, per privati. L'officina era dotata di macchine utensili moderne e perfezionate, come i forni da tempera riscaldati a gas, oltre ad un certo numero di piccole presse da adibire a lavori di stampa e imbutitura.

Il laboratorio dei saggi

Un ruolo importante specie nel campo dello studio e sperimentazione di nuove leghe metalliche da usare per la coniazione delle monete era svolto, all'interno della zecca, dal *laboratorio dei saggi* in grado di eseguire qualsiasi tipo di analisi. Il laboratorio disponeva, oltre che di bilance di grande precisione, anche di cinque forni a muffola per analisi sull'oro, muniti di pirometri elettrici, e di un impianto per analisi elettrolitiche. In uno dei cilindri di tripolina possiamo ammirare un microscopio metallografico, costruito a Vienna nel 1911, che veniva utilizzato dai tecnici del laboratorio per studiare e fotografare le superfici metalliche, evidenziandone eventuali difetti strutturali, e per analizzare i tondelli prodotti in via sperimentale in nuove leghe, una necessità, quest'ultima, dovuta all'introduzione nella produzione monetaria di tondelli in lega povera.

Il nostro viaggio alla scoperta di come nasce una moneta dovrebbe terminare qui. In realtà il Museo ci riserva ancora qualche sorpresa.

Si tratta di una piccola sezione che, seppure completamente estranea a quella che fu l'attività della Zecca di Roma nel periodo da noi esplorato, pur tuttavia ci aiuta a penetrare in un mondo fatto di carta che, con la moneta, presenta molti punti di contatto.

Dal metallo alla carta

L'officina Carte Valori dell'Istituto Poligrafico dello Stato

Fin dagli inizi del Novecento, infatti, a fronte di una significativa riduzione nella circolazione della moneta



metallica in oro e argento era aumentata a dismisura la massa della valuta cartacea, composta da biglietti di Stato e di Banca, questi ultimi emessi a nome e per conto della Banca d'Italia e dei due banchi meridionali, di Napoli e di Sicilia.

Della stampa dei biglietti di Stato se n'era occupata l'Officina Governativa Carte Valori di Torino fino al 1928, quando tutte le sue attività vennero trasferite a Roma all'Istituto Poligrafico dello Stato, con sede in Piazza Verdi. Da quel momento nelle officine romane del Poligrafico furono realizzati valori bollati e biglietti di Stato di piccolo taglio e, nel secondo dopoguerra, banconote nei tagli da 50 a 1000 lire per conto della Banca d'Italia.

Nel 1978, con il trasferimento della proprietà della Zecca dal Ministero del Tesoro al Poligrafico, anche la coniazione delle monete metalliche è passata nelle mani dell'Istituto, che pertanto ha cambiato il nome in «Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato». Alle presse monetarie di via Principe Umberto si sono venute così ad affiancare i torchi di piazza Verdi, un patrimonio di macchinari che oggi fa bella mostra di sé in un apposito settore della nuova esposizione di via Salaria.

Notevole, tra gli altri, il torchio manuale litografico a stella per la stampa da matrice in pietra, un piccolo capolavoro della nascente industria piemontese, realizzato nella seconda metà dell'Ottocento da Oreste Bollito, da cui derivò il nome, e da Giovanni Torchio.

L'esposizione è stata di recente integrata da una piccola preziosa sezione dedicata alla filatelia, a testimonianza dell'alto livello artistico e tecnologico raggiunto dai prodotti dell'Officina Carte Valori di Piazza Verdi.

Memorie dal sottosuolo

Il Mausoleo di età romano-imperiale

Fermiamoci, infine, davanti allo spazio, in un certo qual modo inquietante, intorno al quale si è dipanato il nostro percorso. Si tratta di un terreno, ora brullo, dal quale emergono i resti di un mausoleo di età imperiale romana venuti alla luce nel 1992 durante i lavori per la costruzione del nuovo edificio dell'Istituto Poligrafico al km 7,200 di via Salaria, oggi sede dell'Officina Carte Valori.



La struttura muraria e i materiali lapidei rinvenuti appartengono ad un edificio funerario della seconda metà del II sec. d. C. del tipo detto a tempietto", con antistante portico colonnato. All'interno, al di sopra della camera funeraria contenente il sarcofago, si trovava la cella con il monumento del defunto. Costui doveva certamente appartenere alla classe dirigente romana, come si evince dalla presenza di una *sella curulis*, seggio spettante esclusivamente alle più alte magistrature dello Stato, raffigurata su di un blocco marmoreo rinvenuto durante gli scavi assieme ad altro materiale di notevole interesse, tra cui un blocco angolare con una sfinge, un basso rilievo con scena di fondazione di una città, alcune colonne in granito, cornici in marmo lunense, monete e oggetti di uso comune.

Una scoperta e una presenza che apre uno squarcio nella storia di questa parte del suburbio romano dove il Tevere e l'Aniene si incontrano e dove l'uomo era presente fin dalla più remota antichità.



Gianni Bulian

IL PROGETTO DI ALLESTIMENTO MUSEOGRAFICO (G.B.)

Il progetto dell'allestimento del nuovo Museo della Zecca, ha rappresentato un'occasione estremamente interessante dal punto di vista dell'esperienza nel campo della Museografia e della Museologia in quanto segue a distanza di più di un decennio l'allestimento del Medagliere del Museo Nazionale Romano realizzato nel caveau del Palazzo Massimo alle Terme su progetto degli stessi autori (fig. 1), una collaborazione consolidata e sperimentata nel tempo.

Inoltre questo allestimento offre un'ulteriore occasione per riflettere su una materia, un tema particolare come quello della produzione della moneta, relativo quindi ai Musei Storici e di Archeologia Industriale.

Fig. 1. Medagliere del Museo Nazionale Romano realizzato a Palazzo Massimo alle Terme.



La sede espositiva

Alla fine del 2010 larga parte dell'attività dell'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato si trasferisce dalla storica sede di piazza Verdi, nei Parioli, al Polo Produttivo Industriale situato all'inizio della via Salaria.

In questo luogo si è deciso di allestire il nuovo Museo della Zecca di Roma, precedentemente ospitato all'interno del Ministero dell'Economia a via XX settembre. Il Museo è stato inaugurato il 25 ottobre 2016, alla presenza del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella e dei Ministri Piercarlo Padoan e Dario Franceschini.

Due gli elementi qualificanti della nuova esposizione: la peculiarità delle collezioni in esso custodite, in massima parte frutto di oltre due secoli di attività dello stabilimento monetario romano, e il ricco apparato di macchinari destinati alla lavora-



zione dei metalli e alla produzione di monete e medaglie, ancora in gran parte intatti, documento insostituibile di un'epoca e di un modo di lavorare che lasciava largo spazio alla creatività degli incisori e all'abilità di artigiani specializzati del settore. Un Museo, quindi, strettamente collegato, fin dalla sua origine, all'attività produttiva della Zecca di Roma, della quale serba ancora oggi l'impronta inconfondibile e dalla quale le sue collezioni continuano ad essere alimentate. La sede espositiva prescelta è il cosiddetto Padiglione C, sito in via Salaria 712, all'inizio della strada consolare, un edificio di recente costruzione, caratterizzato dalla presenza di un importante manufatto archeologico: un Mausoleo della prima età imperiale (molto probabilmente una tomba di famiglia nobile fig. 2). La soluzione architettonica prescelta a suo tempo dalla committenza ha giustamente, valorizzato il grande spazio che si "affaccia" sull'area archeologica (fig. 3).

L'area archeologica era illuminata da un lucernaio da cui entrava la luce del giorno però in maniera non "controllata" con la conseguenza che si creavano delle forti ombre, non compatibili con un allestimento di materiali, per lo più minuti come le monete (fig. 4)

Vi erano altri punti da cui la luce solare entrava senza che ci fosse una "mediazione" che la filtrasse in maniera opportuna piegandola alle esigenze espositive, quali, ad esempio, le vetrate inclinate disposte verso il tramonto adiacenti alla via Salaria.

L'indicazione della committenza, di comune accordo con il responsabile scientifico, è stata quella di coinvolgere nell'esposizione anche il livello inferiore corrispondente alla zona dello

Fig. 2. Il Mausoleo.

Fig. 3. Lo spazio prescelto per l'allestimento.



Fig. 4. La luce del giorno costituiva un elemento di "disturbo" all'esposizione.



Fig. 5. Alcune delle grandi macchine.

scavo archeologico, con le grandi macchine, la cosiddetta "Fabbrica delle Monete" (fig. 5).

Il progetto scientifico e le scelte allestitive

Come mettere in scena la Storia

Il problema che ci si presentava era di pensare, progettare un allestimento che valorizzasse non solo gli oggetti esposti ma facesse comprendere la complessità di una produzione dove, alla qualità delle produzioni artistiche e delle lavorazioni degli incisori che lavoravano per la Zecca, si affiancava una notevolissima produzione industriale che utilizzava strumenti di analisi delle produzioni e macchinari sempre più sofisticati. L'influenza delle "Arts&Crafts" è notevole: l'artigianato come espressione del lavoro dell'uomo e dei suoi bisogni, valore durevole nel tempo è da privilegiare e questa scelta è ancora ben presente negli insegnamenti e nelle realizzazioni della Scuola d'Arte della Medaglia.

Si è pensato quindi di coinvolgere immediatamente il visitatore immettendolo in un'atmosfera rarefatta, creata attraverso l'uso, entro la quale muoversi seguendo il miraggio di uomini, macchine e manufatti del passato richiamati in vita grazie all'impiego sapiente e calibrato delle nuove tecnologie. A tal fine si è pensato di animare il percorso di visita illustrando il lavoro della zecca anche con le immagini (virtuali) di quanti,



impegnati in passato nella produzione di monete e medaglie, quegli spazi hanno percorso quotidianamente con i loro carrelli trasportatori e i loro attrezzi.

Quindi, come in un **allestimento teatrale**, partendo da un "testo" preconfigurato, ci siamo posti il problema di creare un allestimento "scenografico", atto a rendere immediatamente comprensibili i contenuti del Museo: il visitatore è guidato, accompagnato, nella scoperta dei contenuti del museo.

Il Museo infatti si fonda su un'articolata proposta comunicativa, proiezione di filmati d'epoca o di nuova produzione, oltre ad altri dispositivi avanzati quali totem informativi (*touch-screen*) disposti nel percorso, *ipad* a disposizione del pubblico, che può usare anche *smart-phones* personali essendo l'edificio dotato di un impianto *wi-fi*. Tutto il sistema si prevede sia collegato a una banca dati centralizzata interrogabile anche da remoto; è stato completato un sistema di audio-guide, in cui è previsto un commento musicale, oltre alle informazioni sulle monete, in modo da contestualizzare il periodo storico attraverso le musiche che lo caratterizzavano.

Il progetto scientifico si articola così su due livelli:

Il LIVELLO SUPERIORE accoglie il ricco materiale proveniente dal Museo della Zecca di Roma e il titolo ne sottolinea l'importanza "LO SCRIGNO DELLE MERAVIGLIE", che inizia da Roma e vede in primo piano la città con il suo fiume e i suoi palazzi, il rapporto tra Pio VII e Napoleone, passa poi per l'esperienza neoclassica dei Modelli in cera di Benedetto Pistrucci, le cere di età Napoleonica; viene tratteggiata poi la storia della lira dal Marengo d'oro alla lira, l'espressione della medaglia nel Novecento attraverso l'opera di **Romagnoli, Morbiducci, Orlandini, Fazzini, Manzù, Greco** e altri ancora, per concludere con le produzioni in oro ed argento nelle emissioni per collezionisti, l'editoria e la stampa d'Arte.

Un percorso, una narrazione estremamente complessa che necessita di un'articolata proposta comunicativa, che prevede anche proiezioni di filmati d'epoca oltre a nuove produzioni curate dal personale dell'ICT.

AI LIVELLO INFERIORE verranno esposte, come detto le grandi macchine, la "Fabbrica delle Monete", percorrendo tutte le fasi della produzione.

Le scelte relative all'allestimento si possono così sintetizzare:
a) **Controllo e/o esclusione della luce solare** che come abbiamo detto risultava non compatibile con le soluzioni espositive, quindi oscuramento di tutte le vetrate perimetrali, oltre alla



Fig. 6. Museo Civico di Prato
(Competition).



Fig. 7. La "tripolina" parete di luce.

forte attenuazione della luce proveniente dal grande lucernario che sovrasta lo scavo archeologico (è stata prevista soltanto un'illuminazione diffusa molto debole, per non vanificare l'effetto dell'illuminazione artificiale studiata per ottenere degli effetti scenografici sempre funzionali al "racconto" del Museo).

b) **scelta di un materiale particolare, la cosiddetta "tripolina"** cioè di un particolare fondale a fili utilizzato nell'ambito teatrale, e in questo caso per il museo, come avevo proposto per il Museo Civico di Prato (vedi fig. 6)

La "tripolina" nel nostro caso assume più funzioni:

- quella di separazione degli ambienti tematici, creando però un percorso continuo tramite la sequenza fluida dei pannelli montati secondo degli archi di cerchio, o delle sinusoidi, ovvero di pareti o fondali luminosi (fig. 7) o infine di veri e propri schermi sui quali proiettare i filmati-guida del percorso espositivo quali filmati d'epoca (fig. 8).

La "tripolina" ha anche il vantaggio di poter essere riadattata a un diverso allestimento essendo sostenuta da un binario appositamente sagomato che può essere quindi cambiato e adattato ad una nuova configurazione.

c) **la scelta di una pavimentazione neutra, non riflettente** come quella attualmente esistente (fig. 9).

La pavimentazione realizzata (in un primo tempo prevista in PVC di due colori dello

Fig. 8. La "tripolina" schermo di proiezione.





Fig. 9. La pavimentazione riflettente attuale.

stesso tono per creare delle geometrie che evidenziassero la struttura compositiva dell'allestimento) ha la caratteristica di essere reversibile. Le pareti ed i soffitti sono stati tinteggiati con colori opportunamente scelti (tonalità del grigio) per far sì che l'attenzione del visitatore si concentri sulle opere esposte. L'idea guida nell'allestimento del piano inferiore è stata quella di considerare le macchine alla stregua di "masterpieces" da isolare all'interno di cilindri di tripolina alti da terra al soffitto, illuminati da una forte luce, divenendo così dei veri e propri "cannoni di luce" (fig. 10): una soluzione di forte suggestione, che viene accresciuta dalle diverse proiezioni sulle tripoline che ricostruiscono il ciclo di produzione della moneta.

Un progetto che, come abbiamo detto, si propone di offrire al pubblico soluzioni atte ad illustrare i processi produttivi della moneta, a valorizzare le ricche collezioni possedute dall'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, con soluzioni innovative che si avvalgono di materiali all'avanguardia e tecnologie avanzate di comunicazione che ne potrebbero fare un vero e proprio progetto-pilota nel campo museale.

Estrema attenzione è stata posta al "visitatore" del museo, dal più anziano al più giovane ma anche all'utente diversamente abile (vedi gli spazi di accoglienza e orientamento previsti per le classi scolastiche, la nursery. L'innovazione tecnologica consentirà di aggiornare e incrementare sempre il messaggio rivolto ai fruitori del Museo. Si è previsto, nella proposta progettuale, lo sviluppo di una "APP" per dispositivi mobili (IOS,



Fig. 10. Una riproduzione in scala della Colonna Antonina realizzata dalla Zecca inscritta in un cilindro di luce.



ANDROID e WINDOWS), che, attraverso tecnologia "BEACON" (sensori Bluetooth di prossimità) dedicata, integrerà una piattaforma in grado di comunicare all'utente i contenuti multimediali (testi, audio, foto e video) su dispositivi mobili (tablet e smartphone). L'APP potrebbe essere in grado di interagire con opportuni sensori (c.d. BEACON) disposti lungo tutto il tragitto, progettati per inviare informazioni e contenuti multimediali in loro prossimità, guidando così gli utenti in modo intelligente ed innovativo.

Attraverso l'installazione e la configurazione dei beacon, lo smartphone o il tablet del visitatore del Museo si potrebbero trasformare in una vera e propria guida interattiva personalizzata e personalizzabile, che aumenta enormemente il coinvolgimento dell'utente, arricchendone la dimensione culturale.

Il sistema digitale di comunicazione costituisce la spina dorsale del "racconto" del Museo e, suddiviso in sezioni tematiche, consente una programmazione sequenziale dei vari interventi. Un altro elemento che potrebbe caratterizzare e qualificare in prospettiva il progetto, come vedremo più in dettaglio successivamente, è la multimedialità concepita come immersiva ed interattiva per coinvolgere il visitatore attraverso immagini, suoni, sensazioni; si potrebbe così rappresentare il "SAPER FARE" della SAM, (la Scuola d'Arte della Medaglia) e le lavorazioni, le attività che si svolgevano nello stabilimento monetario attraverso ambienti sensibili, prendendo come riferimento-guida, con le debite proporzioni, l'interessantissimo intervento di Peter Greenaway a Venaria Reale "PEOPLING THE PALACES", dove un'installazione-spettacolo di luci, suoni, musica, proiezioni e parole riesce a rendere viva e presente la vita del tempo: sono gli stessi personaggi che popolavano il Palazzo che si raccontano (virtualmente naturalmente, ma con stupefacente somiglianza alla realtà). Peter Greenaway a Venaria Reale "PEOPLING THE PALACES": "..... Abbiamo cercato di popolare gran parte degli spazi interni della Venaria Reale da poco restaurata con alcuni personaggi storici: duchi e duchesse, camerieri e servitori e garzoni, sguattere, cuochi e garzoni da cucina ...architetti ed elemosinieri ... riempiendo di vita e attività i corridoi e le stanze...abbiamo filmato tutti questi personaggi, abbiamo messo parole nelle loro bocche...e abbiamo proiettato le loro immagini sui muri e sui soffitti ... di questo immenso palazzo dedito ai piaceri della caccia..."

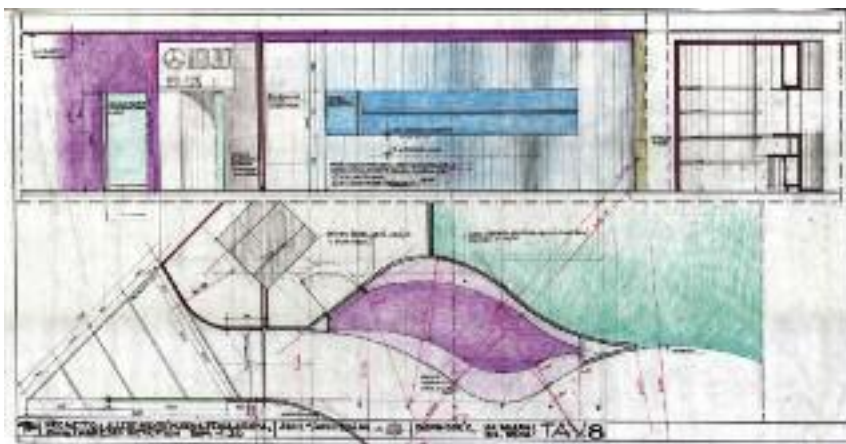


Fig. 11. Pianta e sezione dell'ingresso e del volume della Reception con adiacente deposito.



Fig. 12 L'ingresso al museo con il volume della Reception.

Il percorso allestitivo del livello superiore (quota 0,00)

0_L'Accoglienza al pubblico

L'ingresso all'esposizione è caratterizzato da una zona pavimentata e disegnata che è separata dalla zona dei tornelli di controllo/accessi da una parete in cristallo sabbato; l'accesso vero e proprio avviene passando sotto un elemento "a ponte" su cui sono riportati il "logo" ed l'intitolazione del Museo.

Sulla sinistra si trova la zona di accoglienza del pubblico, con un volume vero e proprio costituito da un banco attrezzato, dietro cui vi sono delle mensole per l'esposizione di guide, ecc.

Dietro questa Reception trovano posto una zona di deposito a servizio del pubblico (figg. 11-12).

Di fronte al banco è collocato lo spazio dedicato al book-shop e ad un laboratorio didattico per i bambini.

Nello spazio del book-shop è prevista un'illuminazione diffusa ottenuta tramite un soffitto costituito da un telo termo-teso traslucido "light" che emana una luce soffusa e uniforme grazie alle "strips-led" poste a giusto intervallo tra di loro. Il



Fig. 13 Pianta generale del livello 0.00.



Fig. 14. Pechino, Mostra "The Great Civilizations", la vetrina ad isola.

blocco di servizio e cavedio impianti è inscritto in un elemento cilindrico che funge anche da supporto al pannello introduttivo alla sezione che è delimitata da una tripolina (fig. 13).

Per quanto riguarda la parte espositiva le sezioni in cui è essa è articolata sono cinque:

Sez. I Roma in Metallo: passeggiando per le vie della città

Sez. II trasparenze Neoclassiche: I modelli in cera di Benedetto Pistrucci

Sez. III La Storia della Lira: Dal Marengo in oro alla lira di carta: duecento anni di storia

Sez. IV Il Novecento in Medaglia

Sez. V Antichi Mestieri

Le prime vetrine relative a Roma, con il suo fiume, le strade di accesso, i suoi monumenti e le sue basiliche sono di una tipologia piuttosto semplice, ad "isola" simili a quelle che caratterizzano gran parte dell'allestimento.

All'interno delle vetrine saranno collocati dei volumi troncopiramidali o comunque sagomati in metacrilato, sabbiati per evitare riflessioni dello stesso tipo di quelle realizzate per la mostra di Pechino di qualche anno fa "The great civilizations" su cui saranno esposte le monete (fig. 14).

Sez. I Roma in Metallo: passeggiando per le vie della città

Nella prima parte dell'esposizione nella Sez. I, un "cilindro" di tripolina circonda una vetrina che accoglie materiali relativi alla Città di Roma; sopra l'elemento circolare di sostegno alla "tripolina" vi sono apparecchiature che proiettano immagini sulla tripolina tra le due vetrine con i monumenti romani; nella sezione è ubicato uno dei totem informativi distribuiti nel percorso.

Sez. II trasparenze Neoclassiche: I modelli in cera di Benedetto Pistrucci

Anche nella zona sovrastante l'esposizione relativa a Benedetto Pistrucci (fig. 15) vi sono delle apparecchiature da cui vengono



Fig. 15 Il busto del Pistrucci e in secondo piano, dietro la tripolina, le proiezioni di dettaglio dei cammei e cere.

proiettate le immagini relative alle cere sulla parete adiacente alla grande vetrina a tavolo contenente cammei e cere. Questa vetrina contenendo le cere ha caratteristiche particolari di controllo del microclima, ottenuto attraverso il posizionamento di materiale tampone igroscopico in un vano a tenuta, messo in comunicazione con lo spazio di esposizione. Il vano è accessibile solo dall'esterno della vetrina, senza necessità di apertura del vano espositivo: le cere dovranno essere esposte su un piano inclinato (angolo di 30°).

Sez. III La Storia della Lira: Dal Marengo in oro alla lira: duecento anni di storia

A questa sezione succede la sezione III dedicata alla **"Storia della Lira"** che abbraccia un lasso di tempo pari a duecento anni: la soluzione allestitiva propone una lunga galleria _ che abbiamo chiamato **"la linea del tempo"**.

Una grande parete inclinata accoglie una sequenza di otto vetrine pensili semincassate che formano la cosiddetta "Galleria della Lira" di fronte alle quali vi è un grande telo da retroproiezione (H= 2,00 mt x 7,00 mt) per integrare l'esposizione con una serie di immagini ripetute ad intervalli sincronizzati (fig. 16).

Questa sezione è particolarmente interessante poiché traccia una parte fondamentale della Storia d'Italia, diventando documento-testimonianza del percorso che da



Fig. 16. La Galleria della lira.



Fig. 17. Le Monete dell'Italia Unita da Vittorio Emanuele II a Umberto I (visione del grande schermo della galleria.



Napoleone, agli Stati Preunitari, all'Italia finalmente unita, al Regno d'Italia, al Fascismo e le colonie, porta alle prime monete della Repubblica Italiana: la Storia della Zecca di Roma (fig. 17). Al termine della Galleria, come fondale ad essa una Grande Carta con le Zecche dell'Italia Unita. Una zona di sosta e di informazione allo scavo archeologico fronteggia la scala di accesso al livello inferiore.

Sez. IV Il Novecento in Medaglia

L'ambiente per l'esposizione del Novecento in Medaglia, contiene le vetrine per l'esposizione delle monete realizzate dai vari maestri Romagnoli, Mistruzzi, Morbiducci, Orlandini mentre le pareti di ambito sono "comunicanti" per mezzo di schermi LCD incassati nelle pareti, quasi delle finestre aperte sul passato.

Sez. IV Il Novecento in Medaglia

Una pavimentazione disegnata conduce ai due ambienti che ospitano oltre che la parte del "Novecento in Medaglia" e agli "Antichi Mestieri", cioè, come abbiamo detto precedentemente, alle emissioni per collezionisti, all'editoria e alle Stampe d'Arte.

Sez. V Antichi Mestieri

L'ambiente, sempre delimitato da una "tripolina" è destinato a più attività quali: conferenze, attività culturali, proiezioni, riunioni ed esposizione della produzione dell'IPZS che potrà essere acquistata nello spazio del Book-shop.

Recentemente in questo stesso spazio si è realizzata una sezione dedicata alla filatelia come esemplificazione dell'attività del Poligrafico, esponendo i bozzetti preparatori di alcuni importanti serie (fig. 18) oltre ad integrare l'allestimento con una vetrina relativa al tema dei pesi e misure.

Il progetto quindi offre soluzioni atte ad illustrare ad un vasto pubblico i processi produttivi della moneta, con particolare ri-



Fig. 18. Bozzetti preparatori del Poligrafico.

ferimento a quella metallica, e a valorizzare le ricche collezioni dell'Istituto, di grande rilievo per numero e originalità degli elementi conservati quali coni, punzoni, modelli in cera, monete, medaglie etc. utilizzando a questo scopo, come detto, anche soluzioni innovative che usano tecnologie avanzate di comunicazione (audiovideo, multimedialità ecc.).

Il percorso allestitivo del livello inferiore (quota -5,50)

Il livello inferiore accoglie una selezione dello straordinario parco macchine perfettamente conservato proveniente dalle officine della Zecca di Roma, di grande interesse storico documentario (Fig. 19).

Scendendo la scala che conduce al livello inferiore l'attenzione del visitatore viene attratta da un cilindro in tripolina, alto 8 metri (dal livello del piano posto alla quota -5.50 al soffitto del piano a quota 0,00), illuminato da una luce zenitale, contenente in un primo tempo una grande bilancia proveniente dallo stabilimento di via Principe Umberto, sostituita poi da una riproduzione in scala della **Colonna Antonina**, vera e propria introduzione scenografica ad un affascinante percorso ne *La Fabbrica delle Monete*.

Ai piedi della scala è collocato un altro "totem" di forma triangolare con le indicazioni generali di introduzione al percorso, una pianta di orientamento per il visitatore e uno schermo LCD incassato nell'elemento stesso, cui fa da cornice un filmato introduttivo proiettato sulla "tripolina".

Il progetto originariamente prevedeva una proiezione di immagini relative allo scavo archeologico su un grande schermo posto sulla vetrata centrale oscurata (fig. 20)



Fig. 19. "Masterpiece".

Fig. 20. La sezione con la proiezione di immagini relative al Mausoleo su uno schermo posto davanti alla vetrata centrale inclinata ubicata verso la via Salaria.

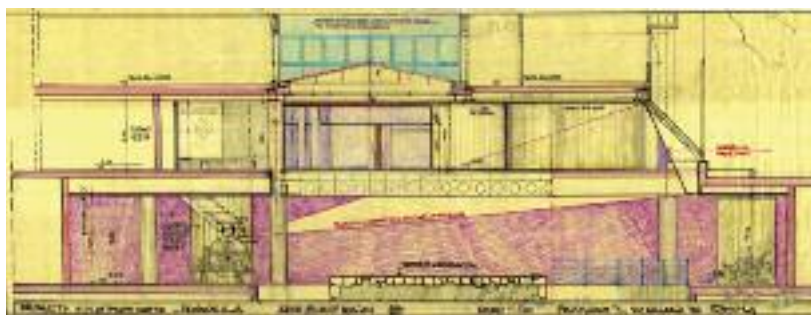




Fig. 21. I "cannoni di luce".



In un secondo momento, dopo che lo spazio circostante al Mausoleo fu usato per delle manifestazioni musicali, pensai che potesse essere interessante utilizzare per le proiezioni non uno schermo piatto ma una superficie morbida, una sorta di "nuvola" vera e propria avendo come riferimento ideale "Studio Azzurro" ed in particolare "Il soffio dell'Angelo" un'opera del 1997 facendo sì che le immagini proiettate non fossero nette ma soffuse, avessero la "Natura del Sogno" in maniera da accentuare l'idea di una messa in scena "teatrale" capace di far vivere un'esperienza creativa al visitatore.

Si era pensato inoltre di presentare in maniera più approfondita il monumento funerario mediante una sua ricostruzione 3D in cui collocare al loro posto i frammenti recuperati ed esposti, aggiungendo immagini relative ad edifici consimili, creando così un *link* con le collezioni conservate nel Museo Nazionale Romano nella sede di Palazzo Massimo a Termini.

Comunque l'idea guida nell'allestimento del piano inferiore è stata quella di considerare le macchine alla stregua "*master-pieces*" da isolare all'interno di cilindri di tripolina alti da terra al soffitto, illuminati da una forte luce divenendo così dei veri e propri "cannoni di luce": una soluzione di forte suggestione, che viene accresciuta dalle diverse proiezioni sulle tripoline che ricostruiscono il ciclo di produzione della moneta.

Le stesse tripoline creano uno spazio sinuoso, indeterminato in cui le macchine vengono svelate man mano che ci si inoltra nel percorso espositivo (fig. 21).

Una grande proiezione introduttiva precede un ambiente, un grande cubo, la cui superficie risulta tagliata da riquadri di forma quadrata o allungata dai quali è possibile visionare l'interno della struttura in cui è ospitata la ricostruzione di uno



Fig. 22. Lo Studio di Incisione ricostruito attraverso la "Peep Room".



studio di incisione, (fig. 22, con il caratteristico tavolo, gli attrezzi e strumenti e copie in gesso. L'idea è quella di ritagliare frammenti dell'interno accrescendo il piacere della scoperta da parte del visitatore. I tagli posti nella parte inferiore del volume sono dedicati ai piccoli ospiti del Museo).

Sulle pareti interne sono riprodotte delle foto d'epoca che contestualizzano gli oggetti in esso contenuti, un tavolo da lavoro su cui sono posti gli attrezzi dell'incisore, un'incudine, dei modelli in gesso ecc.

Tutto è illuminato in maniera uniforme da un controsoffitto in materiale termo teso sopra cui sono disposte delle strips di Led, ottenendo un effetto di "sospensione", quasi di astrazione dell'ambiente).

Dalla balaustra del piano inferiore è possibile visionare da vicino l'area dello scavo archeologico, in cui sono stati disposti i reperti (colonne, trabeazioni, frammenti) pertinenti al Mausoleo; questa zona può essere anche utilizzata per esibizioni musicali come già recentemente avvenuto.

Il grande spazio adiacente alla zona dello scavo Archeologico è stato quindi articolato sempre utilizzando come "pareti d'ambito" le "tripoline" descrivendo secondo la seguente organizzazione:

Sez. I Dal modello al conio

La sezione è costituita da due reparti:

- Laboratorio di Incisione
- Sala Pantografi



Sez. II Dal metallo grezzo ai tondelli da coniare

La sezione è costituita da cinque reparti:

- Reparto Fonderia
- Laminazione
- Aggiustatoio e Contazione
- Officina Meccanica
- Laboratori Chimici

Sez. III La coniazione di monete e medaglie

La sezione è costituita da due reparti:

- Officina Stampa Medaglie
- Officina Stampa Monete

Se al piano superiore le “stanze virtuali” suggerite dalla “tripolina” accolgono il visitatore invitandolo ad una visione ravvicinata della collezione, al piano inferiore questo particolare velario definisce piuttosto delle “vetrine virtuali”, che evidenziano, proteggendoli, gli esemplari di archeologia della produzione.

La tripolina riesce a “mettere in scena” un suggestivo paesaggio di macchinari da scoprire.

Al livello inferiore il percorso espositivo si isola solo in parte dall’area archeologica mediante i diaframmi di tripolina che, nel primo tratto, concentrano l’attenzione del visitatore sull’esposizione, mentre nella parte terminale del percorso l’affaccio e l’avvicinamento al sito archeologico è diretto ottenendo un efficace contrasto, con l’esposizione dei macchinari (fig. 23).

Fig. 23. Affaccio sull’area archeologica.





Il progetto di allestimento, in conclusione, ci sembra abbia raggiunto un duplice obiettivo che era nei nostri intenti. Da un lato, non solo esibisce ma riesce a raccontare la collezione del Museo coinvolgendo il pubblico anche nella fruizione combinata di essa e del sito archeologico. Dall'altro riesce nell'insolito compito di "neutralizzare" alcuni aspetti del contenitore, a vantaggio della comunicazione del contenuto. L'edificio è anonimo dal punto di vista architettonico ed il progetto di allestimento riesce ad inventare una nuova sequenza spaziale, introducendo nell'edificio una suggestiva ricchezza di forme e di esperienze percettive.

Ritornando ai legami esistenti col Palazzo Massimo alle Terme, potrebbe essere senz'altro importante collegare in rete il Medagliere del Museo Nazionale Romano, il Museo della Zecca di Via Salaria, e il futuro museo che si creerà a via Principe Umberto di cui si è avviato dall'anno scorso il percorso teso alla riqualificazione con il progetto risultato vincitore della gara di progettazione, un'iniziativa estremamente interessante proprio per la sua apertura al quartiere. Attraverso la creazione di spazi espositivi temporanei, spazi di ristoro, punti vendita, di una biblioteca, di archivi tra cui un archivio storico, numerosi spazi per la didattica, laboratori, spazi per attività artigianali, un centro Congressi, tutte scelte che fanno diventare il complesso una sorta di **"Cittadella della Cultura"**, capace di innescare processi virtuosi nella vita del Quartiere Esquilino, favorendo un processo di rigenerazione urbana partecipata a base culturale capace di innescare il rilancio economico e sociale del Rione.

La rete potrebbe favorire un importante collegamento con altri siti o musei favorendo collaborazioni di livello nazionale ed internazionale.

Tahar Djaout, la scrittura ribelle



Hamza Zirem

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



Tahar Djaout

Lo scrittore e giornalista cabilo Tahar Djaout è stato ucciso ad Algeri nel 1993. Il suo assassinio fu il primo di una lunga serie di uccisioni di intellettuali durante il decennio della guerra civile in Algeria. Ripercorriamo alcune delle opere di colui che affermava: «*Il silenzio, è morte/ E tu, se parli, muori/ Se taci, muori,/ allora parla e muori*».

Tahar Djaout nasce l'11 gennaio del 1954 a Oulkhou in Cabilia. Dopo gli studi in matematica, intraprende la carriera giornalistica e letteraria. Uomo di gran rettitudine, la cui penna è aspra e vigorosa. Vittima di un attentato il 25 maggio del 1993, morirà il 2 giugno dello stesso anno dopo una settimana di coma. Per rendere omaggio al poeta e pensatore libanese Hassan Hamdane, assassinato nell'87, Djaout scriveva così sul giornale *Algérie-Actualité* (15-21 novembre 1990):

«È morto per aver interrogato, per aver osato liberare la riflessione e la parola. Morto per aver dato ascolto alle sollecitazioni della ragione, per aver alzato la voce contrastando le perorazioni assassine dei fanatici, per aver sollevato i paraocchi». Parole che corrispondono perfettamente allo stesso Djaout.

Il genere preferito: la poesia

Sin dalla giovane età, Djaout sognava di reinventare il mondo. Alla ricerca di una "terra possibile", i suoi versi ci raccontano delle crisi, delle speranze e delle erranze solitarie. Con parole ricche di tenerezza e sensualità, il poeta libero tratta temi ricorrenti: l'infanzia, la memoria, lo spazio marino, la comunicazione carnale con la terra... Sensibilissimo e interrogatorio, si presenta come un "decifratore". La scrittura ribelle e recalcitrante si oppone a tutti gli ostacoli. Djaout ha continuato ad essere poeta durante tutta la vita anche quando non pubblicò più poesie: «*credo che la poesia sia una forma d'espressione privilegiata e intransigente che non tollera né il compromesso né l'imperfezione*».

I racconti

Testi commoventi e fantastici che raccontano attraverso metafore l'erranza spensierata dell'infanzia in campagna, la natura piena di sensualità, l'amore per gli uccelli e l'odio per i cacciatori, il legame appassionato con il mare... Ne *La morsure*



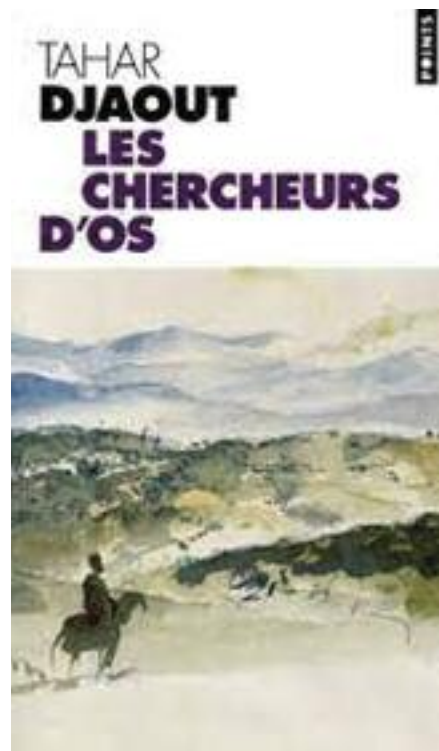
bleue (racconto pubblicato su *Algérie-Actualité* dal primo al 7 agosto del 1991) il personaggio Nacer è deluso perché non trova più la spiaggia della sua adolescenza, «oggi diventata un luogo turistico riservato all'esercito!».

L'exproprié

Opera di un genere inclassificabile, pubblicata ad Algeri nel 1981. Colpito dai testi di Nabile Fares e Mohammed Keir-Eddine, Djaout crea una prosa ricca di simboli e dallo stile eclatante. Viaggiando in treno, degli accusati vengono giudicati durante il tragitto e sono costretti a scendere alle stazioni assegnate loro dal verdetto finale. Una scrittura indagatrice ed emozionale dettata da un narratore iconoclasta. I temi evocati riguardano lo spossamento, la rivolta, la natura, il piacere, la morte, l'amore, la follia, l'erotismo... Ritenendo la prima versione incompiuta, Djaout si è sforzato di arricchire il testo impiegando, in una seconda versione pubblicata a Parigi nel '91, uno stile più limpido e raffinato ed una migliore composizione, effettuando delle aggiunte, delle soppressioni e degli spostamenti di sequenze durante la riscrittura del romanzo.

Les chercheurs d'os (Ed. Le Seuil, 1984)

Romanzo che fa risaltare il rapporto dell'algerino con la storia. Si tratta di una visione lucida sugli uomini e sulle loro azioni. Lo stile del testo metaforico è limpido e attraverso una scrittura lineare, la narrazione indagatrice viene esposta sotto forma di una favola, che corrisponde alla ricerca delle ossa dei combattenti della guerra di liberazione. All'indomani dell'indipendenza, gli abitanti di un villaggio cabilo cercano le spoglie dei loro uomini per seppellirli nella loro terra. Un adolescente alla ricerca di suo fratello lascia la montagna per la prima volta e scopre, durante le sue peregrinazioni, la crudele indifferenza della città. Tira in ballo i costumi e i pregiudizi della sua comunità: *Mio fratello avrebbe acconsentito a questo "trasloco" se avesse potuto comunicarci il suo punto di vista? Stava così bene, steso di fronte alla montagna Draïh, in questa terra spoglia come l'eternità! E invece noi lo riportiamo indietro, prigioniero, le ossa saldamente legate, nel villaggio che senza dubbio non aveva mai amato. Quando partì la notte della*





grande decisione, sapeva – e ne sono certo anch'io – di compiere un viaggio importante che non prevede mai ritorno. Ma l'accanimento della famiglia è più nefasto di tutte le legioni dell'inferno! La famiglia vi logora quando siete vivi, moltiplica gli ostacoli e i bavagli e, dopo avervi condotti alla tomba, si arroga diritti draconiani sul vostro scheletro...

L'invention du desert (Ed. Le Seuil, 1987)

Il narratore del romanzo ha il compito di scrivere un episodio risalente al medioevo islamico e sceglie la storia del fondatore degli Almohades: Ibn Toumert, teologo intransigente che dedica la propria vita alla diffusione di un islam rigido. I capitoli che descrivono le sue erranze, sono scritti in italico in modo piuttosto atipico. In maniera inaspettata, Ibn Toumert si trova catapultato nella Parigi attuale: Sugli Champs-Élysées, fra turisti nordici e giapponesi, Ibn Toumert porta a spasso il proprio astio devoto che il sole di luglio riaccende ogni volta che si assopisce. È abbagliato e moltiplicato, è mille uomini alla volta. Percorre a falcate nervose l'ampia Avenue come fosse una hamada e d'un tratto si ritrova davanti alla Maison du Danemark. Donne bionde e nude, offerte al desiderio come prede. La morale del mondo si è liquefatta. Il narratore conclude che è impossibile scrivere la Storia e ci conduce in spazi diversi: l'universo affascinante delle sabbie e dei viaggi in Oriente sfocia nel regno dell'infanzia rappresentato dagli uccelli.

Les vigiles

Libro apparso nel 1991 contemporaneamente presso le edizioni Le Seuil a Parigi e Bouchène ad Algeri.

La storia del romanzo è ben strutturata, la scrittura spoglia, lo stile corrosivo. La società descritta rifiuta l'innovazione. Nel testo si fa strada l'insofferenza e un rapporto tangibile con il potere attraverso atmosfere che ricordano Kafka e *Ubu roi*. L'autore tratta della condizione creativa, così come dei difetti dell'Algeria indipendente: crisi degli alloggi, nepotismo, demagogia, culto della mediocrità, corruzione dei principi della rivoluzione e burocrazia. Mahfoud Lemdjad, giovane professore, inventa un telaio che il municipio rifiuta di brevettare creando



innumerevoli ostacoli: *Lei è un caso unico nel gruppo di uomini che chiedono pensioni di guerra, fondi per il commercio, licenze di taxi, lotti di terreni, materiali di costruzione: che sfruttano tutta la loro energia alla ricerca di prodotti introvabili come il burro, gli ananas, i legumi o gli pneumatici. Le chiedo dunque: come vuole che classifichi la sua invenzione in questo universo esofageo?* Allorché la sua invenzione viene apprezzata ad Heidelberg in occasione di una fiera mondiale, "i guardiani" vogliono fare di lui un eroe nazionale. Il romanzo, che fa ricorso a sovrapposizioni temporali attraverso flashback poetici, ha ottenuto due premi (oltre al prix Méditerranée in Francia, il premio Kateb Yacine della fondazione Nourredine Aba in Algeria). In un'intervista realizzata da Abdelaziz Yessad (pubblicata nel giornale *La Tribune* del 25 maggio 1995), Djaout spiega:

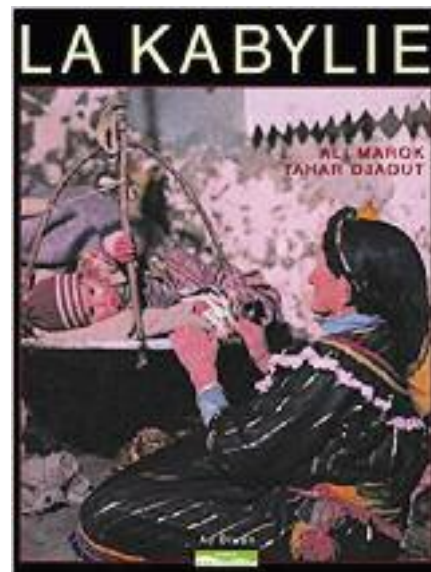
"I guardiani sono coloro che vegliano per preservare la società da ogni cambiamento affinché i loro privilegi non siano rimessi in questione. Essi non si estingueranno poiché sono abituati a vivere da privilegiati. Tenteranno innegabilmente, per esempio attraverso elezioni anticipate, di riprendere servizio. Possono adattarsi perfettamente a simboli che non erano i propri ma che permetteranno loro di riciclarsi e di veder così perdurare i privilegi".

Le dernier été de la raison (Ed. Le Seuil, 1999)

È un romanzo postumo. A causa del suo rifiuto di seguire «*l'ordine nuovo, implacabile e castratore*» degli islamici in seguito alla vittoria del F.I.S. (Fronte Islamico di Salvezza.) alle elezioni legislative, il personaggio principale, Boualem Yekker subirà conseguenze dolorose. Viene persino costretto a chiudere la sua libreria: «*Come potrà vivere Boualem ora che l'hanno separato dai libri, la sua sostanza rinvigorente?*» Il romanzo si conclude con una domanda: «*Tornerà la primavera?*».

La Kabylie (Ed. Paris-Méditerranée, 2003)

Titolo di un album che raccoglie fotografie di Ali Marok e testi di Tahar Djaout che cantano l'amore per la regione della Cabilia, scritti poco prima di essere assassinato all'età di trentanove anni. La Cabilia è una regione berberofona dell'Algeria caratterizzata da una propria lingua, una propria storia, una





propria cultura ed organizzazione sociale all'interno dell'insieme geografico algerino, Nordafricano e mediterraneo. Regione montuosa del nord dell'Algeria, è circondata da pianure e da una costa che si estende su diverse centinaia di chilometri. In berbero la regione è chiamata *Tamurt*, parola che designa la terra natale, la patria, il paese. Le montagne cabile ispirano un sentimento di libertà e onore agli abitanti che se ne sentono gli affidatari. I Cabili vivono in villaggi amministrati da un'assemblea che assicura il rispetto delle regole dettate da un'antichissima organizzazione. Camus ne ha trattato nel suo reportage *Misère de Kabylie*, condotto nel 1939 per il giornale *Alger républicain*, e pubblicato nel 2005 dalla casa editrice Zirem: *"E se pensiamo a ciò che si conosce del popolo cabilo, alla sua fierezza, alla vita di questi villaggi selvaggiamente indipendenti, alla costituzione che si sono dati (una delle più democratiche che si conoscano), alla loro giurisdizione, che non ha mai previsto carceri tanto è grande l'amore di questo popolo per la libertà... Questi uomini che hanno vissuto nelle leggi di una democrazia più totale della nostra"*. Durante tutta la sua storia, la Cabilia è stata teatro di numerosi sconvolgimenti, e testimone di diverse colonizzazioni. Lo storico Benjamin Stora scriveva su *Le Monde* del 5 luglio 2004: *«Dai loro bastioni montuosi ricoperti di foreste, gli abitanti della Grande e della Piccola Cabilia hanno via via sfidato Cartagine, Roma, Bisanzio, i cavalieri arabi e la Francia. Noi li chiamiamo Berberi – "Barbari" – dall'epoca romana, loro si definiscono*



Imazighen, uomini liberi. La loro storia risale a più di 4000 anni a.C.» Una storia segnata da una serie di rivolte ed insurrezioni che hanno forgiato il temperamento dei Cabili, da sempre opposti al potere centrale. La Cabilia è una delle regioni che ha resistito più a lungo. Fu conquistata dai Francesi solo nel 1857, mentre Algeri lo era dal 1830. La conquista francese ebbe conseguenze disastrose sul piano economico, e provocò una destabilizzazione dell'assetto sociopolitico, da cui scaturirono varie insurrezioni violentemente represses, la più dura delle quali data al 1871 quando i Cabili sono deportati in Nuova Caledonia.

Ventotto anni dopo la morte di Tahar Djaout, non è ancora stata fatta luce sugli autori del crimine. Lui che si augurava un'Algeria guarita dai suoi mali. Di seguito le parole che affidava a Rachid Hamoudi sul giornale ElWatan dell'11/04/1991: *"Credo che uno dei più grandi torti dell'ideologia al potere dal 1962 è stato quello di appiattare, se non addirittura di castrare, il carattere molteplice dell'Algeria. Penso ad esempio che il partito politico FLN (Fronte di Liberazione Nazionale) si sia macchiato indelebilmente della repressione dei Berberi, l'antichissimo volto del paese. Abbiamo subito un discorso che definiva un'identità nazionale ristretta, che escludeva le nostre multiple appartenenze: il nostro carattere mediterraneo, africano, il nostro desiderio di modernità e di apertura all'altro [...] È necessario che cessino le flagellazioni e le mortificazioni affinché l'Algeria si ritrovi nuovamente all'altezza del meraviglioso paese che è".*

Tahar Djaout ha dato alla letteratura algerina una dimensione internazionale, i suoi libri sono tradotti in diverse lingue e sono studiati nelle scuole. Molti universitari si interessano alla sua opera; per esempio, nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi della Basilicata, Margherita Martinelli ha dedicato la sua tesi nel 2006 a Tahar Djaout con il titolo "Tahar Djaout: L'intelligence fauchée, analyse de Le dernier été de la raison". Di seguito alcuni dei libri di Tahar Djaout tradotti in italiano:

- "L'invenzione del deserto" (Ed. Argo, 1998), traduzione di A.M. Mangia.
- "L'ultima estate della ragione" (Ed. BiblioFabbrica, 2009), traduzione di Maria Sardella.





Hamza Zirem

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

Un'idea sul pensiero poetico di Giuseppe Iuliano, progetto e azione al servizio degli uomini

“Caro Sud, sei davvero uno dei posti più belli del mondo, non lo devi dire così tanto per dire, devi comportarti di conseguenza. E devi chiedere al governo che una volta per tutte venga chiusa la crepa con il resto d'Italia. Caro Sud, non sei il problema, ma la soluzione.”

Franco Arminio (La cura dello sguardo, Bompiani 2020).

Giuseppe Iuliano, nato nel 1951, è scrittore e giornalista pubblicista che collabora a quotidiani e riviste di varia umanità. È animatore e fondatore, assieme a Paolo Saggese, del Centro di documentazione sulla poesia del Sud. Tra i tantissimi riconoscimenti a lui assegnati possiamo citare: Premio per la Cultura della Presidenza del Consiglio dei Ministri (1982) e Ufficiale Ordine al merito della Repubblica (2011).

Sono stato invitato da Giuseppe Iuliano al Festival della Poesia dei Paesi del Mediterraneo tenuto al Palazzo Vescovile di Nusco il 24 Ottobre 2009. Da quel Festival, siamo rimasti in contatto e abbiamo partecipato insieme ad altri eventi culturali durante i quali abbiamo parlato di Albert Camus, Rocco Scotellaro, Pasquale Stiso ed altri autori. Iuliano mi ha concesso un'intervista che è stata pubblicata sul periodico Vicum (Marzo – Giugno 2012) dell'Associazione “P.S. Mancini”. I suoi pensieri sono da leggere con grande attenzione. Durante la nostra conversazione, fra l'altro, dichiarava: *“Non ho mai concepito la scrittura come semplice ricerca di parole e neppure come evasione o mero esercizio estetico. Al pari della vita e tutt'uno con essa l'ho considerata comunicazione, svelamento e militanza, ben sapendo – come scrive Eliot – che il poeta mentre racconta sé stesso racconta il proprio tempo. Ho considerato prioritario e indifferibile il bisogno di addentare la vita, tra utopie e senso di responsabilità, bisogno ancor più stringente nel Mezzogiorno, laddove preoccupazioni ed emergenze assillano fino all'angoscia e spesso restano confinate in una marginalità disperata. (...) Non riesco a saziarmi di silenzio, di vento e di luce, e dei colori della natura che sono ancora aspetti caratterizzanti*



dell'Irpinia, pur tra squassi ed abusi che ne hanno minacciato l'identità. Cerco da "sentinella" con altre vedette in servizio permanente – ecco una nuova forma di volontariato – di salvaguardare l'esistente, di combattere la politica mercenaria, che tanti danni ha procurato, e di costruire una nuova comunità sostenuta da buoni principi, per un umanesimo di montagna che mediato dalla cultura costruisca una casa comune con tetto di libertà, finestre di progresso e porta di ospitalità e convivenza. (...) Il Mezzogiorno deve liberarsi dai mali antichi, alcuni propri, altri indotti: familismo, delinquenza organizzata, clientelismo, sfruttamento, emarginazione, assistenzialismo; deve rimarginare ferite e croste e per farlo ha bisogno di terapie democratiche e libertarie, che l'aiutino a superare la soglia del dolore e del lamento. (...) Ciò significa che potrà far valere ragioni, comportamenti e meriti complessivi dalla politica alla cultura, e non di semplice mercato e della sua sudditanza. (...) Anche la poesia, intesa come messaggio – dialogo - confronto, può fare la sua parte. Il suo linguaggio attento e puntuale deve misurarsi, oltre le parole colorate, sui destini umani, tenendo vivo un osservatorio permanente, sempre capace di tramutare il pensiero in progetto e azione al servizio degli uomini".

Un attendibile intellettuale, secondo le sue esperienze di vita, sente la necessità di cambiare qualcosa di profondamente ingiusto. Un poeta impegnato scuote le coscienze, adopera la poesia come espressione di responsabilità civile e di denuncia in nome della giustizia, chiama alla demolizione dell'ordine prestabilito. In un discorso, John Fitzgerald Kennedy diceva: "Quando il potere porta l'uomo verso l'arroganza, la poesia gli ricorda i suoi limiti. Quando il potere restringe la sfera di interesse dell'uomo, la poesia gli ricorda la ricchezza e la diversità dell'esistenza. Quando il potere corrompe, la poesia rigenera". Questa citazione del presidente americano corrisponde all'impegno di Giuseppe Iuliano. I suoi testi (poesie, saggi e narrativa) sono nati dal bisogno e dall'urgenza di una riflessione critica. Il suo impegno civile è una lotta per un mondo migliore. La sua poesia è concreta, la sua voce s'interfaccia con la realtà. Egli lavora da anni con discrezione e perseveranza; ha scritto testi letterari, spinto da un'esigenza etica ed esistenziale. La sua scrittura è incentrata sull'essenziale, l'intensità del suo pensiero dà alla sua particolare espressione segni di una grande disciplina.





Non mi stancherò mai di rileggere le sillogi “Celie giambi elzevirii”, “Antinomie e maschere”, “Digressioni di un aedo”, “Rosso a sera”, “Vento di fronda”, “Fiori di carta” e “A passo d'uomo” che occupano un posto particolare nella mia biblioteca personale. La poesia di Iuliano, in continuo rinnovamento, tenta di trattenere l'esistenza, le sue parole percepiscono l'esperienza del mondo effettivo. Il poeta abbraccia singolari forme, fissando i momenti immediati della terra in cui vive. Le toccanti sensazioni abbondano nella ricerca del senso sconfinato della vita. Iuliano è un autentico poeta che testimonia il dolore e i mali del Sud, cercando una liberazione e una rinascita attraverso la restituzione della dignità alle vittime. Il suo stile è del tutto personale, usa il verso libero senza ricerca formale ma riesce sempre a far vibrare le corde dell'emozione e del pensiero. Il suo grido è straziante, il suo potere creativo è strabiliante, i suoi versi hanno una tonalità intensa e un ritmo combattivo. Giuseppe Iuliano di cultura umanistica è testimone di un periodo precario e burrascoso. La sua sensibilità penetra facilmente nei cuori dei lettori.

Il poeta cerca la speranza: *“Parole di poesia / esatte mute o violente / comune compendio di vita / sono compagne al meglio / per diversa umana condizione / sulla soglia dell'attesa. (...) E nel pensiero in subbuglio / cerco concimi di speranza / per prepararmi la terra / alle nuove speranze”*. Per lui, la regione meridionale è al centro di tutto: *“Per me esisteva solo*



il Sud / Ogni altro paese / era una scelta per sorte / adottiva e matrigna". I sogni aiutano a vivere: "Quanti sogni / ci accompagnano ancora: / alcuni sfocati nei contorni, / altri forti e nuovi / che fanno recenti promesse / e intanto aiutano a vivere". Iuliano spiega il suo ruolo: "Essere poeta / senza serti di ulivo / né segni di gloria / umane lusinghe vanesie / libero di evadere / e di sciogliere il canto. (...) bohemien / ho addomesticato i giorni". L'amore è esaltato con una maniera originale: "Non aspetto / l'avvento di stagioni, / né complicità di luna / per confessare a una donna / i silenzi e le attese del cuore".

Attraverso la scrittura, Iuliano segna un percorso di idee, rappresentazioni e riflessioni: una mescolanza di testimonianze in modo molto impegnato e critico; egli racconta storie di vita: "Mediterraneo / assommi odi e gemiti di popoli, / isole alla deriva / clandestini vittime sacrificali / subbuglio di rivoluzioni in ritardo / carovane di miserie". La rabbia e il dolore per le ingiustizie sociali spingono il poeta a lottare: "Quale stupore / mi tiene ancora sveglio / e mi eccita al giorno che viene? / Spuntano altri fili di entusiasmo / sottili e fragili come bava di seta / che promettono resistenze / e spingono a continuare. (...) chiedo soffi di vento di fronda / per correre – non importa – da solo / verso cento nuove sfide". Il poeta erige le sue certezze: "Smusso la muraglia / dei silenzi carcerati / (...) Innalzo a scudo / le mie convinzioni. (...) chiedo consigli / alla saggezza dei libri / alla certezza di scienza / alla forza dell'amore". Il profondo pensiero è svelato: "L'altra voce la mia / è fuoco di fila che si sfoga / e s'arrende nel rifugio dell'anima / in un'arrangiata preghiera".

Il poeta affronta le implicazioni politiche catastrofiche. Nel libro intitolato "La Polvere e la luna, I poeti del 23 novembre" (Delta 3 Edizioni, 2010) curato da Paolo Saggese, Giuseppe Iuliano scriveva: "(...) Noi irpini abbiamo provato a varcare la soglia della tradizione (la civiltà contadina più che frantumata dai crolli è stata cancellata dalla visione strabica e bugiarda di un falso modernismo che oggi ci fa rimpiangere la perdita irreversibile di uno straordinario patrimonio culturale ed umano). (...) Noi irpini abbiamo registrato i tempi dell'industrializzazione, scoprendo il libro dei sogni e le sue menzogne. Idee e progetti vincenti, alcune meteore altri estranei al territorio, sono stati accaparrati da furbetti, da spregiudicati e faccendieri, garantiti dalla politica, che non si fa scrupoli del





malaffare. In questi ultimi anni, in un continuo stillicidio, alle rovine si sono ammucchiati altri detriti. Uno smacco colossale, una dissipazione di fondi pubblici, una situazione estremamente delicata, segnata da fallimenti e tentativi di riconversione".

C'è in Iuliano una grande passione della lotta e una fiera di chi non accetta di arrendersi. Dall'istanza della riflessione sono scaturite tensioni. Lo sdegno è incommensurabile: *"L'Italia unitaria eresia di paese / ulcera di abusi e vizi capitali (...) Maledetta stranita / ci spinge sprezzanti al disamore".* L'aedo espone pungenti questioni: *"Nella Terra dei fuochi cova di veleni / s'accende di rabbia la paura. / A Lampedusa il mare s'annerà / gorgo di lacrime e sangue".* La preoccupazione è permanente: *"Viviamo a tregua e sconforto / i respiri e i sospiri del mondo".* La mancanza determina *"La nostra fame di libertà".* L'ambizione diventa necessità: *"Coltiviamo le virtù".* Iuliano esprime continuamente il suo desiderio *"per un mondo nuovo possibile".* L'autore si interessa a quello che succede nella regione nordafricana: *"Sono fragili le frontiere / dell'Africa maghrebina / liquide come il sangue / che oggi dissolve dittature / e nelle vene del mare / fa scorrere barche di fuga / ricerca / angoscia di salvezza".* Le parole del poeta hanno la loro forza: *"Le parole taglienti aride / come certe pozze estive / seccano lingua e linfa / ed aprono crepe e calanchi / nei cuori e nelle vene. / Le parole sono sfere alla mente / acqua torrenziale che tutto travolge".* Le immagini sono commoventi: *"Fu fragore, scossa / rantolo di terra al precipizio / sussulto di borghi e case / sul destino degli uomini. / (...) Fu pianto, quinta di tragedia / aperta al tempo / violenza di ogni sorte / che ancora dissangua e disonora".* La situazione addolorata è persistente: *"Qui l'emarginazione è compagna del vento / e le sue soste ribelli celano fughe suicide. / Qui giorno e notte si rincorrono fragili / e si confondono nella prigionia delle attese. / Qui si muore lentamente".*

Come William Faulkner, Premio Nobel per la letteratura, testimone con i suoi romanzi del Sud degli Stati Uniti d'America e del Mississippi in particolare; Giuseppe Iuliano, con le sue poesie ed i suoi saggi ci fa conoscere la realtà del Mezzogiorno d'Italia e specialmente dell'Irpinia. Giuseppe Iuliano si inserisce egregiamente nella discendenza dei grandi poeti moderni. Egli condivide le sue visioni poetiche e la conoscenza delle sue dissertazioni. Con la sua perspicacia ci racconta i brividi



dell'universo meridiano e riesce a trasmetterci frammenti di eternità. I suoi scritti meritano di trovare più diffusione e più ascolto nel più grande circuito culturale, per essere fruibili dal massimo dei lettori. Le sue produzioni letterarie, che hanno la capacità di insegnarci a capire il mondo, rimarranno perennemente nella letteratura universale.



