numero 13 anno VII
Rivista del Caffè Michelangiolo e dell'Accademia degli Incamminati
Giugno 2024

noi

Caffè Michelangiolo

Noi Caffè Michelangiolo
numero 13 anno VII - Giugno 2024
Rivista semestrale

Pubblicata per conto di
Accademia degli Incamminati di Modigliana
Via dei Frati, 11 | 47015, Modigliana (FC)
www.accademiaincamminati.it

Associazione culturale Caffè Michelangiolo
Via Palmiro Togliatti, 8/D | 50055, Lastra a Signa (FI)
www.caffemichelangiolo.it

Direttore \\ Andrea Del Carria

Segretario di redazione \\ Giancallisto Mazzolini

Redazione
Maria Grazia Fantini
Eliana Ferrari
Chiara Lotti
Marco Licari

Via Palmiro Togliatti, 8/D | 50055, Lastra a Signa (FI)
noicaffemichelangiolo@gmail.com

Social media
Eliana Ferrari

Grafica
Chiara Lotti fattori15studio

Stampa
Litografia Fabbri - Modigliana (FC)

ISSN 2611 - 4089

Seguici e scrivici
Caffè Michelangiolo
caffemichelangiolo
noicaffemichelangiolo@gmail.com

Sommario

inpagina

Simone De Nardis
Overtourism: cause, conseguenze e attualità del fenomeno 8

Marta Spanò
/Pe-ri-fe-rì-e/ Welcome to the dark side 14

Annadea Salvatore
Per un Grand Tour contemporaneo: iperturismo e delocalizzazione 20

Chiara Luci
Vetrina per un turismo nevrotico: la falsa retorica dei borghi 24

Chiara Lotti
In nome del decoro: terminologia delle città d'arte 28

Alessio Gorini, Costanza Greco
Sotto il tappeto di una città aperta: Antonio Tabucchi 32

Andrea Del Carria
Trash tourism: il desiderio inesaudito della bulimia turistica 34

fuoripagina

Daniela Porcu, Francesca Porpora
D'argento e celluloide 40

Daniele Ranieri
Le stagioni della street art a Pistoia 42

Simone De Nardis
La competenza del turismo nelle politiche dei beni culturali 44

Marco Licari
Promptografia 46

Leonardo Colicigno
Amedeo Benini 50

infondo

La redazione | Bibliografia

In copertina: elaborazione grafica da una lanterna magica del XVII sec, Rijksmuseum, Amsterdam
A sinistra: Gabrile Basilico, Via Giovanni Cadolini @Gabriele Basilico Archivio
Nelle pagine successive: da Patrizia Cavalli, Aria pubblica, in Pigre divinità e pigra sorte, Torino, Einaudi, 2006

Aria pubblica

L’aria è di tutti, non è di tutti l’aria?
Così è una piazza, spazio di città.
Pubblico spazio ossia pubblica aria
che se è di tutti non può essere occupata
perché diventerebbe aria privata.
Ma se una piazza insieme alla sua aria
è in modo irrevocabile ingombrata
da stabili e lucrose attività,
questa non è più piazza e la sua aria
non è che mercantile aria privata.
(...)
Se si riempie è per tornare al vuoto
perché a costituirla è proprio il vuoto,
non fosse vuota infatti non potrebbe
accogliere chi passa e se ne va.
(...)
(I delegati a conservare il bene
di tutti, cittadini e forestieri,
fuggono il vuoto come peste nera,
per loro il vuoto è vuoto di potere.
Non c’è piazzetta slargo o marciapiede
strada o rientranza che, sequestrata,
non si trasformi in gabbia. Da riempire.
Che cosa la riempie non importa:
chiasso puzze concerti promozioni
i cinquemila culturali eventi
fiere-mercato libri chioschi incensi
corpi seduti o in piedi nella mischia,
purché sia tutto pieno, dura festa.
Sì, li commuove il numero, e per loro,
i fatui e solerti promotori,
gli animatori Méditerranée,
vita che ferve è il numero di birre
che viene consumato in una notte
-si ferma il sangue alle bottiglie rotte
che a scrosci inaspettati l’AMA inghiotte,
sadica AMA, a memento della notte.)
(Ora è una fuga torva verso casa
fra stretti corridoi di ferraglie,
ora è l’inciampo, l’ostacolo, il disgusto,
l’inimicizia, l’odio degli oppressi.)
Dunque una piazza va lasciata in pace,
non è merce da farne propaganda.
Ci pensa lei da sola ad animarsi,
quello che importa è che sia pubblica piazza.
Si vuota si riempie e poi si vuota,
accoglie chi sta fuori e lo contiene
finché sta fuori, che prima o poi dovrà
tornare dentro. E se non è così
non è più piazza, è privata terrazza
o lugubre infinito lunapark.
(...)
(Come faccio a non sentire quel rumore,
come posso, anche volendo, non vedere
quell’ingombro massivo e prepotente
che intralcia i passi e che la vista offende?
Le ignobili fioriere stercorarie
che a loro alibi hanno pianticelle
sporche e avvilite, a morte destinate?
I tavoli, gli ombrelli, le sediole,
le stufe a gas letali, i cellulari,
che attrezzano chiunque a far casetta,
con veranda? Le insegne tozze e storte,
di sbieco i cavalletti coi menù,
ferri sporgenti pronti allo sgambetto,
transenne traballanti e le ringhiere
che chiudono in recinto i più paganti?
Gonfi recinti svelti a dimagrirsi
quando arriva la finta dei controlli.)
(...)
Ci sono forse altre città nel mondo
che hanno piazze più belle delle nostre,
piazze perdute alla vista e al cuore
piazze vendute insieme alla città.

OVERTOURISM

cause, conseguenze e attualità del fenomeno

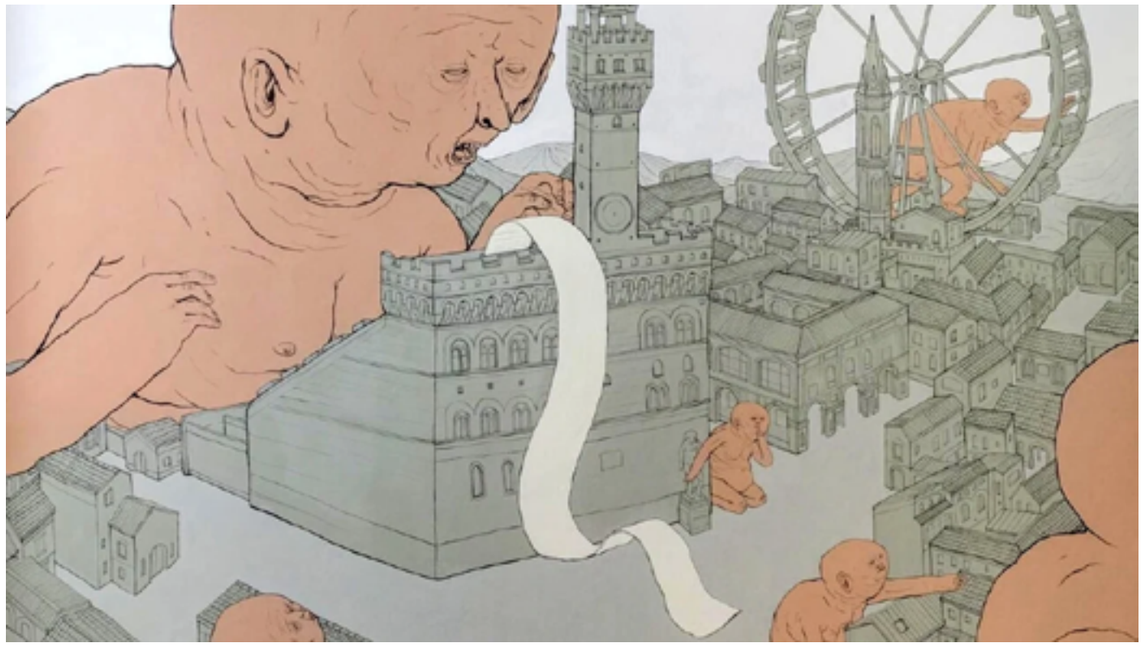
dalla responsabilità della politica al PNRR, con uno sguardo all'arte.

La pandemia da COVID-19 ha portato con sé, oltre all'emergenza sanitaria, anche molteplici problemi strettamente collegati al turismo e, in special modo, a quello di massa che caratterizza le città d'arte, da sempre apprezzatissime dai viaggiatori provenienti da tutto il mondo.
I problemi riscontrati sono stati per lo più economici: il circuito turistico, insieme a tutte le attività che vi gravitano attorno (strutture ricettive, ristorazione…), era bloccato, mentre i musei e i luoghi di cultura, attrattori turistici e a loro volta volani economici, erano completamente chiusi al pubblico. Alla crisi sanitaria si aggiunsero infatti una crisi di tipo sociale, culturale ed economico. Il fenomeno del turismo di massa non è, tuttavia, un fenomeno recente. Infatti, il neologismo inglese *overtourism*, che va ad identificare il cosiddetto "sovraffollamento turistico", è stato «introdotto per la prima volta da Rafat Ali, fondatore di Skift, società di analisi del settore viaggi, nella prefazione di un articolo dedicato all'impatto del turismo di massa in Islanda – è ormai studiato e ampiamente analizzato e si trova al centro di numerosi convegni specializzati e alti dibattiti istituzionali, ma sempre tra addetti ai lavori: politici, economisti, rappresentanti del mondo dell'impresa e del lavoro, sociologi»[1]. Ed è proprio da questa rete di interconnessioni tra diverse professionalità, esperienze, conoscenze che nascono i numerosi interrogativi sulle città del futuro, sulle nuove modalità di turismo che possano annientare quelle del turismo selvaggio che depaupera e deturpa i centri storici, svilendoli e ascrivendoli a grandi luna park o centri commerciali da spremere e sfruttare. Non si parla più di cittadini ma di turisti consumatori che non vivono il centro storico ma che lo visitano, in molti casi senza nemmeno un grande apporto economico, diventando gli attori di un turismo flash "mordi e fuggi". A tal proposito, lapidarie furono le parole di Salvatore Settis contenute nel suo libro *E se Venezia muore* (2002), con le quali denunciava la situazione nella quale giaceva il capoluogo veneto, paragonato qualche anno più tardi, sempre dallo stesso Settis, a Disneyland, ossia a una scenografia per le navi grattacielo e per il turismo massivo spopolata dei suoi abitanti. Il centro storico veneziano, infatti, continua a perdere abitanti e ad accumulare record di turisti, così come dimostrato dal contatore per i posti letto turistici, polemicamente collocato nella libreria Marco Polo, grazie a un'iniziativa dell'osservatorio sulla casa, che mostra un numero quasi identico al "contaveneziani" che misura i residenti dal 2008. Per arginare il fenomeno del sovraffollamento, ha fatto molto scalpore anche l'introduzione da parte dell'amministrazione comunale veneziana di un ticket di ingresso alla città storica in determinati giorni dell'anno – ritenuto da molti utile solo a far cassa.
Un'ulteriore conseguenza dell'*overtourism*, ben presente nelle città ad alta concentrazione di studenti universitari – si pensi a Milano, Firenze o Roma –, è il cosiddetto caro affitti, ovvero l'aumento sproporzionato dei costi mensili degli affitti per stanze o appartamenti; inoltre, in molti casi, l'introvabilità dei posti letto è strettamente connessa all'affitto turistico, un'opzione più semplice ed economicamente vantaggiosa per i proprietari degli immobili.
A fronte di queste ragioni, negli ultimi tempi la politica a livello nazionale e anche a livello locale, spesso in collaborazione con le categorie economiche gravemente colpite dal lockdown e talvolta con l'apporto degli enti di formazione – università, scuole, centri studi e di ricerca –, si è interrogata su come affrontare la crisi di un sistema turistico basato sul turismo di massa, che si è dimostrato estremamente fragile e precario. Un esempio è il ciclo di webinar *Per un'altra Firenze*, ospitato a Firenze nel 2020 agli inizi di una pandemia i cui risvolti rimanevano ancora da appurare e fortemente voluto dai docenti e dagli studenti del Dipartimento SAGAS (Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo) dell'Università degli Studi di Firenze. Questo interessante contributo, ancora disponibile sulla pagina YouTube del dipartimento e i cui interventi sono stati pubblicati in un libricino edito dalla Firenze University Press[2] – gratuitamente scaricabile su sito dell'ateneo fiorentino –, è il risultato delle riflessioni scaturite da quelle difficili settimane. I webinar nascono con l'idea di essere una "chiamata alle idee" così da poter sentire le voci dei rappresentati delle istituzioni, della cultura, degli esperti e dei lavoratori del settore, in una pluralità di protagonisti. In tale occasione, a proposito dell'*overtourism* che assalta i musei autonomi fiorentini (specialmente gli Uffizi e la Galleria dell'Accademia, che insieme alla Basilica di Santa Croce e alla Cattedrale di Santa Maria del Fiore, formano il cosiddetto "quadrilatero") si era espressa Alina Payne (direttrice del The Harvard Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti) che pose delle questioni relativamente al turismo fiorentino su cui ci si deve interrogare. Payne dice: «Secondo me possiamo individuare tre categorie: i conoscitori, che vengono spesso a Firenze e la conoscono bene; gli studenti che vengono nelle varie istituzioni internazionali della città e che si fermano per qualche settimana o anche mesi; e le persone provenienti da tutto il mondo che costituiscono il cosiddetto turismo di massa. (...) sono totalmente d'accordo che promuovere altri percorsi, nella città e nei dintorni, sia una buonissima idea, ma non penso che risolva il problema di massa, di chi viene a Firenze per la prima volta. Per chi viene ripetutamente, la prima categoria sopra indicata, sarebbe un sistema molto apprezzato, ma è quello che, con i loro mezzi, già fanno. Questi però sono una minoranza rispetto alle altre due categorie, che intasano certe parti della città»[3]. Quello della direttrice Payne è un ragionamento che fa riflettere sul rapporto che si è instaurato tra il patrimonio e il visitatore, su come i musei che tutti conoscono siano diventati oramai il volano attrattivo di determinate categorie di turisti. Ciò che però va evidenziato è il fatto che i musei meno celebri non possono cadere in un profondo oblio

A destra: da l'Espresso iconografico Io c'ero di Oliviero Toscani, foto di Rajesh Jantilial, in «L'Espresso», n.31, anno 69, 6 agosto 2023

che potrebbe disincentivare anche le poche visite che quei luoghi ospitano. Purtroppo, con i servizi ridotti al minimo e con un personale scarno che non riesce a far fronte alla mole di patrimonio da tutelare e valorizzare, anche questo tipo di attrattività turistica e il coinvolgimento dei turisti italiani e locali che probabilmente già conoscono Firenze risultano di difficile realizzazione e attuazione. Da un punto di vista più prettamente politico, sempre a livello locale, il Comune di Firenze ha lanciato, in risposta ai problemi causati dalla pandemia, un progetto, che si configurava anche con una *call for ideas* aperta ai contributi della cittadinanza intitolato "RinasceFirenze"[4] che individuava nove aree tematiche, tra cui quelle relative alla cultura diffusa, alla riqualificazione delle periferie e al tornare a vivere il centro storico. Le idee pervenute dai cittadini sono state analizzate e presentate pubblicamente alla popolazione e sono servite a costruire, almeno a detta dell'amministrazione comunale, il futuro della città. Sulla ricezione o meno di queste riflessioni e sulle modalità di coinvolgimento cittadino si potrebbe riflettere e interrogarsi. A testimonianza del fatto che anche il comune di Firenze si sta interrogando sul da farsi per cercare di arginare un fenomeno a cui servono regole più stringenti, degna di nota (e ancora molto discussa e criticata) è l'ordinanza varata nel 2023 che prevede in tutta l'area Unesco della città il divieto ad attivare nuove destinazioni d'uso residenziale per affitti turistici brevi. La misura non interessa immobili affittati con Airbnb, affittacamere, B&B già attivi ma introduce il divieto per chi vorrà farlo.

Gli artisti si sono spesso interrogati su questi temi e sul loro rapporto con i territori e con i pubblici. Decisamente esplicativa a proposito della relazione che sussiste tra pubblico, turismo di massa e musei, è la serie di 16 fotografie di Thomas Struth dal titolo *Audiences* realizzate nel 2004 all'interno della Galleria dell'Accademia di Firenze. Le fotografie ci restituiscono il punto di vista del museo stesso, che si trova ad osservare i turisti che affollano le sue sale. L'interesse è rivolto solo ed esclusivamente al pubblico di visitatori all'interno dell'ambiente che ospita la magnifica tribuna del *David* di Michelangelo, dalla cui base l'obiettivo della macchina fotografica coglie i turisti nella loro naturalezza. Il *David* non si scorge nemmeno: tutto è catalizzato su chi l'osserva, stravolgendo i punti di vista ai quali solitamente siamo abituati; alcuni visitatori sono intenti ad osservare ammaliati l'opera o a immortalarla nell'obiettivo, altri sono annoiati o distratti; sono molto eterogenei per età, abbigliamento e atteggiamento, restituendo una idea variopinta della società contemporanea. L'artista interviene proprio sul ruolo del consumatore d'arte che si affretta a vedere i capolavori di un museo (Struth d'altronde ha scelto sempre luoghi attrattori di un turismo di massa) e che, con molta probabilità, non tiene conto del loro significato oppure non considera il resto della collezione. Potrebbe quasi sembrare una denuncia, dichiarata attraverso il mezzo fotografico, nei confronti del turismo di massa che "fagocita" i grandi musei italiani. I turisti catturati nell'obiettivo di Struth diventano essi stessi opere d'arte e parte integrante di una collezione; sono allo stesso tempo individui nella loro unicità e componenti di una massa più ampia. Le fotografie vennero realizzate in occasione della celebre mostra *Forme per il David* del 2004 (29 novembre 2004 - 4 settembre 2005) in occasione del cinquecentenario dalla nascita di Michelangelo. La mostra coinvolse altri artisti come Georg Baselitz, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Robert Morris che contribuirono a questo esperimento di contaminazione tra arte contemporanea e moderna, proponendo le loro opere in rapporto ad altre del museo.

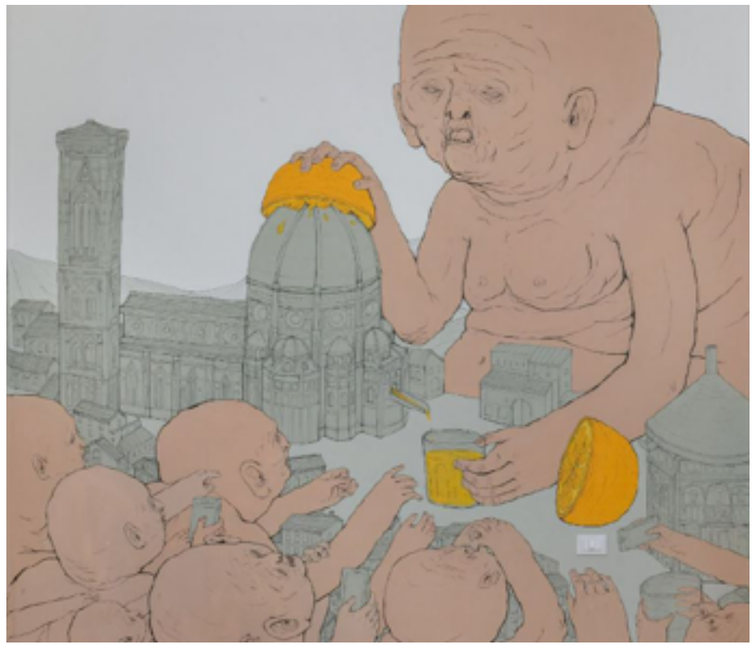


Proprio sulla scia delle riflessioni di Struth (di oramai vent'anni fa ma pur sempre attuali), si inserisce la direttrice della Galleria dell'Accademia di Firenze, Cecile Hollberg, che in occasione di un'intervista di pochi mesi fa dichiarò: «Firenze è molto bella e vorrei tornasse ai cittadini e non fosse schiacciata dal turismo. Non troviamo più un negozio, una bottega normale ma solo cose esclusivamente per turisti con gadget e souvenir e questo andrebbe frenato. Ma una volta che una città è diventata meretrice sarà impossibile farla tornare vergine e se non si mette adesso il freno assoluto non ci sarà più speranza». Queste parole sono state definite gravi e offensive da molti e sono seguite persino critiche dal Ministro della Cultura Gennaro Sangiuliano, che si riservava di prendere i giusti provvedimenti. Sono arrivate poi le scuse della direttrice per le parole mal interpretate ma sulle quali è necessaria una profonda analisi.

La forma non sarà sicuramente appropriata, soprattutto se per bocca della direttrice di uno dei più importanti musei al mondo, ma sul contenuto (di grande attualità) bisogna ragionare in maniera più approfondita.

Molto più di recente, nell'ambito di un progetto del Museo Novecento di Firenze e in sinergia con il Comune relativo ad alcune nuove residenze d'artista, lo street-artist Nemo's ha proposto un murale che trae spunto dalla speculazione immobiliare e speculativa degli affitti, sempre più inaccessibili, rappresentando gli edifici fiorentini come salvadanai, la cupola del Brunelleschi come spremiagrumi e Palazzo Vecchio come una cassa da cui fuoriesce uno scontrino; il tutto è costellato da figure simili a dei bambini nudi smunti, però di un'età anagrafica che sembra non appartenere a quel corpo. La polemica nasce in seguito a un articolo su «Il Fatto Quotidiano» dello storico dell'arte Tomaso Montanari, rettore dell'Università per stranieri di Siena e candidato al consiglio comunale alle elezioni amministrative fiorentine del 2024, nel quale veniva denunciata la volontà del comune di Firenze di oscurare e censurare o comunque modificare questo murales ritenuto offensivo e fuori luogo, accuse rispedite al mittente e smentite dalla stessa amministrazione comunale. Il murales, infatti, è rimasto dov'è e le nuove residenze d'artista sono state ufficialmente inaugurate. L'opera rimane lì come se fosse il monito nei confronti di un problema troppo spesso trascurato e la cui soluzione sembra ancora lontana. Le situazioni analizzate di Venezia e Firenze rappresentano solo due esempi, ma molti problemi sono presenti in altre realtà simili.

Non si può non parlare però dei provvedimenti che si stanno prendendo a livello nazionale. Fulcro di queste iniziative è sicuramente il Piano Nazionale di Resistenza e Resilienza (PNRR), la declinazione italiana del Recovery Fund-Next Generation EU per la ricostruzione



Murales di Nemo's alle residenze artistiche di Via Palazzuolo, 2024 @Artribune

Dall'alto verso il basso: Thomas Struth, dalla serie Audience, 2004 @Thomas Struth 32

dell'Unione Europea nel post-Covid. Il piano di finanziamento, che tocca diversi ambiti, è diviso in missioni e la missione 1**,** componente C3 è dedicata al comparto "Turismo e cultura", cui sono assegnati complessivi 2 miliardi e 400 milioni di euro, una cifra considerevole per un settore drammaticamente colpito dalla pandemia. Gli investimenti nel comparto turistico hanno l'obiettivo di innalzare la capacità competitiva delle imprese e promuovere un'offerta turistica basata su sostenibilità ambientale, innovazione e digitalizzazione dei servizi. Si parla sempre più spesso, infatti, di turismo slow e green, incentrato su tematiche legate all'ecosostenibilità e al rispetto della natura, in netto contrasto con l'*overtourism* che, come visto, porta a problematiche decisamente più gravi. Allo stesso modo, la transizione digitale agisce anche sul settore turistico e l'*hospitality 4.0*, ossia l'uso delle nuove tecnologie e dell'intelligenza artificiale al servizio dell'accoglienza turistico-alberghiera, ne è l'esempio, rivoluzionando il rapporto tra clienti e strutture ricettive nonché l'esperienza di viaggio. Le azioni del PNRR, così come si evince dal sito web ufficiale del Ministero del Turismo, includono, infatti, «il miglioramento delle strutture ricettive e dei servizi collegati, la realizzazione di investimenti pubblici per una maggiore fruibilità del patrimonio turistico, il sostegno al credito per il comparto turistico e incentivi fiscali a favore delle piccole e medie imprese del settore». Tra i principali e più importanti interventi c'è il Digital Tourism Hub per innovare e connettere digitalmente l'offerta e la promozione turistica del Paese: questi finanziamenti sono destinati alla realizzazione di un'infrastruttura digitale nuova e modelli di intelligenza artificiale dai quali trarranno beneficio sia le aziende e gli operatori del settore, sia i turisti che fruiranno di servizi rinnovati. Ci sono, inoltre, i Fondi per la competitività delle imprese turistiche e il cosiddetto progetto Caput Mundi - New generation EU per i grandi eventi turistici e la già attuata riforma dell'Ordinamento delle professioni delle guide turistiche, provvedimento atteso da diversi anni. Il PNRR è, dunque, un ulteriore strumento a disposizione del Paese per far fronte ai problemi legati al turismo e alle sue conseguenze; i progetti sono però ancora in corso e al momento è difficile trarne delle conclusioni. L'auspicio è che si vada sempre più verso un turismo diffuso e a una sburocratizzazione e semplificazione del rapporto turismo-servizi.

L'*overtourism* resta una tematica tanto delicata – essendo un grande catalizzatore di investimenti e guadagni, nonché un incubatore di molti posti di lavoro – quanto attuale, la cui gestione è diventata un'urgenza cui far fronte per salvare le città turistiche e riabitare i loro centri storici, soprattutto se si tengono presenti le stime del World Tourism Organization[5] – un'agenzia delle Nazioni Unite che si occupa di un turismo responsabile e sostenibile – che vedono più di 1,4 miliardi di persone muoversi verso una destinazione turistica ogni anno e che si stima salirà fino a 1,8 miliardi nel 2050.

Simone De Nardis

[1] Galli, Lensi 2019, pp. 1-2.
[2] Sito ufficiale della Firenze University Press <https://www.fupress.com> (01/05/2024).
[3] *Per un'altra Firenze* 2020, pp. 65-66.
[4] Link alla pagina ufficiale di "RinasceFirenze" <https://www.comune.fi.it/rinascefirenze> (01/05/2024).
[5] Sito ufficiale del World Tourism Organization (UNWTO) <https://www.unwto.org> (01/05/2024).

/PE-RI-FE-RI-E/

Welcome to the dark side

le appendici delle città-mondo

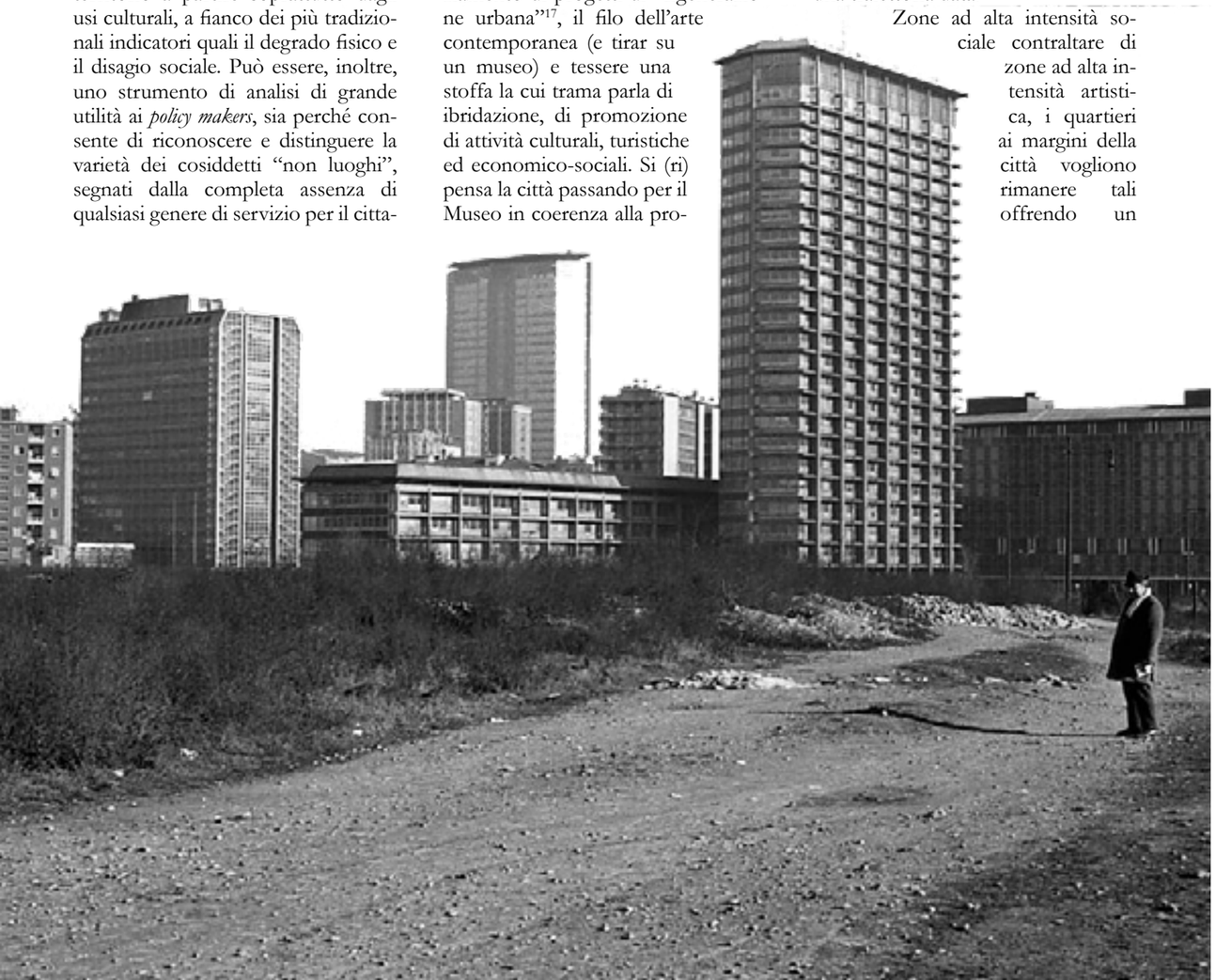
Corviale, Laurentino 38, Tor Bella Monaca, Rebibbia (Roma). Rocinha (Rio de Janeiro). San Berillo (Catania). Bronx, Queens, Brooklyn (New York). Marghera (Venezia). CEP[1] di Prà (Genova). Kreuzberg, Neukölln, Tempelhof-Schöneberg (Berlino). Barriera di Milano (Torino). La Défense (Parigi). ZEN[2] (Palermo). Barrio de La Mina (Barcellona). Scampia, Secondigliano, Quartieri spagnoli (Napoli). Soho, Brixton (Londra). Bovisa, Comasina, Lambrate (Milano)[3].

Pe·ri·fe·rì·e[4]
Dal lat. tardo *peripherīa* «circonferenza», gr. περιφέρεια, der. di περιφέρω «portare intorno, girare».
«La parte estrema e più marginale, contrapposta al centro, di uno spazio fisico o di un territorio più o meno ampio. [...] Frequente la locuz. agg. *di periferia*, che oltre a indicare la collocazione nel tessuto urbano, aggiunge spesso una connotazione riduttiva, di squallore e desolazione»[5].
Topos dipendente da un'idea di "centro", nodo concettuale trascinato negli anni e sapientemente adattato ai nostri *modern times*.
Le aree periferiche sono alveari residenziali, agglomerati urbani appendici-estensioni di città-mondo[6] troppo indaffarate nell'*import-export* di turisti, prodotti, immagini e modelli cui omologarsi. Sono fettucce di terra a contenimento delle metropoli. Sentinelle al confine con la ruralità che, per esser lette, necessitano, in termini cinematografici, di un'alternanza continua fra *long shots* e *close-ups*[7].
La città si trasforma, si dilata, si disloca, scompare (?); il Sistema prevale sulla Storia, il globale sul locale. I luoghi diventano *nonluoghi*[8] e viceversa: un cortocircuito capace di ribaltare, forse demolire, i ruoli convenzionali di centri e periferie[9]. I primi: *poleis*[10] antiche, Disneyland contemporanee. Musei a cielo aperto, "distretti culturali", archivi di rapporti storici fra una comunità e un territorio, prede di politiche annebbiate dalla frenesia *surmoderna*[11], industrie di progetti di riqualificazione per la costruzione di un seducente biglietto da visita; "dentro le mura" il patrimonio culturale viene tirato a lucido, organizzato e trasformato in prodotto culturale da dare in pasto a un pubblico ingordo di *experience instagrammabili*. Le seconde: quartieri dormitorio costellati di fabbriche e centri commerciali. Successo italiano dei "palazzinari", "privilegio

abitativo" di borghesi e proletari, terreni di combattimento del PCI degli anni Cinquanta-Sessanta, lentamente trasformati in tappeti sotto i quali nascondere i problemi della città e, per questo, esclusi dalla mappatura dei luoghi d'arte. Buchi neri senza speranza per chi li abita; ricettori passivi e tardivi delle novità che non sono capaci di produrre. Ombre utili a risaltare la patinata bellezza dei giacimenti storico-artistici da cui la città stessa trae origine e identità culturale; metafora di diversità, desolazione, degrado, subalternità culturale. Le periferie, ancora, come fonte inesauribile di luoghi comuni che nell'immobilismo delle sironiane vedute urbane trovano un corrispettivo figurativo[12]. Sono gli scheletri della spiritualità laica di vite (violente) amate e narrate da Pasolini (come da tutto il Neorealismo) e, proprio in virtù di tale eredità, si costituiscono quali punti di riferimento e di incontro, di condivisione del tempo non per forza legate al consumo. Sono i pezzi "sociali" del puzzle e, per questo, parte integrante della città. Esse stesse sono la città.
Realtà complesse, resistenti a qualsiasi tentativo di sintesi, dove la diversità rispetto a un centro ideale non è più un discorso meramente geografico: la differenza alberga nelle disuguaglianze di status, classe, mentalità e origine che convivono in queste aree, coacervo di anime multiculturali, più o meno ricche. Stigmatizzate da pregiudizi e letture opacizzate dal tempo, le periferie continuano a esser considerate il *dark side*, il "fuori" dove nessuno vuole andare: specchio attraverso il quale non si vuole passare ma dentro al quale la maggior parte di noi vive, vedendo, il più delle volte, solo il bicchiere mezzo vuoto, ossia il disagio

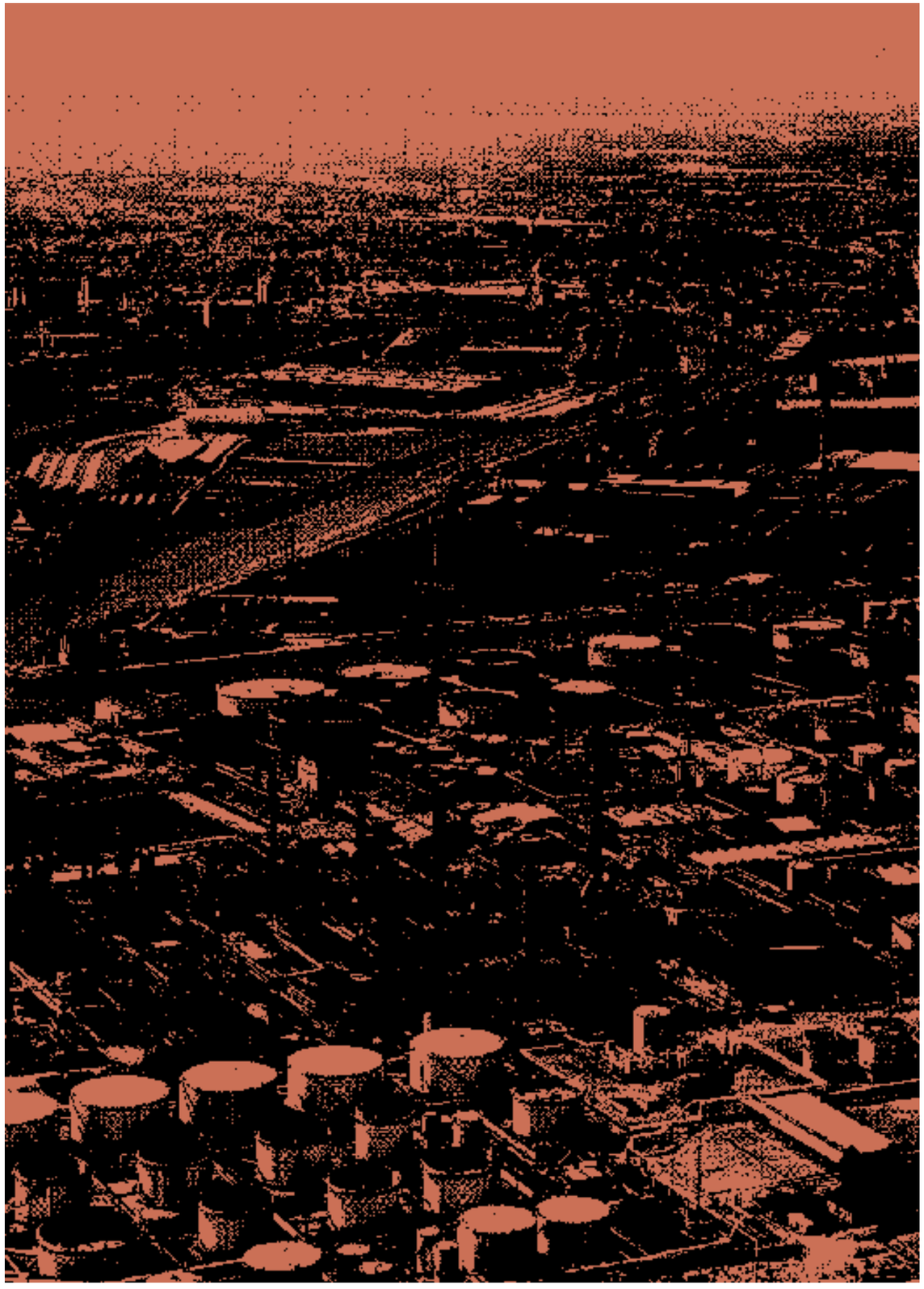
A destra: Gazometro di Milano. Sopra: Corviale, Roma @Wikipedia

e la devianza che imperversano senza controllo, il senso di abbandono e di disorientamento, figli del Sistema e di derive politiche preoccupate a promuovere, coordinare e attuare «un'indagine relativa all'analisi di 9 città metropolitane del territorio nazionale (Bari, Bologna, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Reggio Calabria, Torino, Venezia[13])», chiave per «una lettura inedita delle aree periferiche» e start «per qualsiasi iniziativa diretta ad aprire ulteriori spazi d'azione»[14].
«Uno studio che porta alla redazione dell'*Atlante delle periferie funzionali metropolitane* […] per rispondere a una visione concreta che parte dall'analisi dei bisogni del territorio e indaga la necessità non solo di una migliore qualità dell'ambiente edificato, ma anche di offrire ai cittadini spazi e servizi che incidano positivamente sulla qualità della loro vita. Questo lavoro è quindi finalizzato alla conoscenza del territorio a partire soprattutto dagli usi culturali, a fianco dei più tradizionali indicatori quali il degrado fisico e il disagio sociale. Può essere, inoltre, uno strumento di analisi di grande utilità ai *policy makers*, sia perché consente di riconoscere e distinguere la varietà dei cosiddetti "non luoghi", segnati dalla completa assenza di qualsiasi genere di servizio per il cittadino oppure dalla forte connotazione monofunzionale, sia perché permette di individuare nel dettaglio, a livello di unità territoriale minima, quali siano le categorie funzionali più carenti e quindi su quali attività le politiche dovrebbero e dovranno scommettere per promuovere il riequilibrio funzionale della città»[15].
Riequilibrio funzionale. Presupposto è l'esistenza di un isolamento funzionale che, ovviamente, si annida nei meandri di quei territori distanti (fisicamente) dal centro e dai servizi che lo connotano come tale. Ecco allora che la diffusione delle città d'arte ha inizio. Si allargano, arrivano ai margini, in quella foresta di palazzi e archeologie industriali, sobborghi tacciati di anonimato. Perché, in fondo, per rammendare il tessuto cittadino e includere pubblici diversi nel mondo-città[16] è sufficiente prendere l'ago di avvisi pubblici per il finanziamento di progetti di "rigenerazione urbana"[17], il filo dell'arte contemporanea (e tirar su un museo) e tessere una stoffa la cui trama parla di ibridazione, di promozione di attività culturali, turistiche ed economico-sociali. Si (ri) pensa la città passando per il Museo in coerenza alla proporzione: Museo : Cultura = Periferia : Povertà.
Guggenheim vari, il Castello di Rivoli o la Fondazione Merz a Torino, *La Défense* o *Le Palais de Tokio/Site de création contemporaine* parigini, il Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, il MAN[18] di Nuoro, il MAXXI di Roma, le esperienze del MACRO Asilo, del RIF – museo delle periferie di Tor Bella Monaca[19] e del MAAM[20] di Roma (eco del MACRO dell'ex Mattatoio a Testaccio), il MACBA barcellonese, Pirelli HangarBicocca a Milano... elenco casuale di alcune fabbriche di cultura attraverso cui le città d'arte intendono aggiungere una sfumatura *radical chic* alla propria identità. Ma l'architettura – anche se "Arte del rammendo"[21] *site-specific* – non basta; alle periferie non serve l'arte statica delle istituzioni, ma quella che nasce dallo scarto, ossia da uno spostamento laterale improvviso (?) rispetto a una traiettoria data.



Zone ad alta intensità sociale contraltare di zone ad alta intensità artistica, i quartieri ai margini della città vogliono rimanere tali offrendo un rallentamento nella fruizione della stessa e, al contempo, un'educazione degli sguardi alla complessità non immediata della visione. La bellezza va insegnata, anche se è un po' sgualcita; va ricercata con pazienza negli spazi della narrazione umana dove gli itinerari dei singoli si incrociano, si mescolano, "fanno luogo": quartieri e palestre popolari, collettivi, cooperative, associazioni e centri sociali, occupazioni abitative, piazze e mercati rionali, ex complessi industriali nuove tele di giovani creativi. Officine culturali, spazi di impegno politico militante, di elaborazione e circolazione autonoma di idee da decifrare al di là delle etichette (che di per sé dicono poco), dove la periferia, nell'attesa di tornare al centro dell'agire politico (diverso dall'assistenzialismo), cresce, va avanti, appropriandosi del territorio e attivandosi per un'arte che non sia solo estetica ma, soprattutto, esperienza *social*(e): la *street art* ne è solo un esempio. Allora arte come cura? Come soluzione a ogni male delle aree suburbane? O Periferie come cura per l'Arte e la Cultura in genere? Non scordiamoci che a Roma, «il Tufello affascina gli artisti perché è un luogo dove ancora si costruiscono i sogni»[22]...
Inoltre, realtà come il *Laboratorio di città* nel Corviale capitolino, le *Trame di quartiere* di San Berillo a Catania, la rete *Valorizziamo Scampia* o i torinesi *Bagni*

*A destra: Gabriele Basilico, Milano, Quartiere Isola, 1978. Sopra: Zerocalcare, Welcome to Rebibbia, stazione metro*B *Rebibbia, Roma, 2014*



Porto Marghera (Venezia) @Wikipedia

Pubblici di via Aglié mettono fortemente in discussione quella «completa assenza di qualsiasi genere di servizio per il cittadino» (di cui sopra) che imperversa nei luoghi «simbolo marcio del delirio architettonico»[23]. I "punti luce" ci sono... è solo che portano avanti una guerriglia anticlassica, un disturbo della quiete pubblica che non favorisce il *continuum* indifferenziato in cui è caduta la città con i suoi accademismi. Secondo questa prospettiva, un discorso sulle periferie diventa un discorso sul valore da attribuire alla differenza, a quella linea di demarcazione (perché ne esiste una) fra centri e periferie: confine-muro o frontiera-passaggio.

In balia di questo dubbio amletico permane la certezza che proprio nei luoghi di frontiera, carichi di interferenze, la vita mette radici. Ecco che la periferia non è più periferica, bensì centro fatto da vite che si sporcano le mani "sul, con e per il territorio", seguendo ricette anticonformiste figlie di una creatività altra ma non per questo meno attraente e florida.

Le categorie precostituite crollano: ogni luogo è Centro. Siamo allora sicuri che solo le periferie hanno bisogno di una riqualificazione intesa come restituzione ai territori di un'identità? E che solo nei centri vi sia un concentrato di ricchezze culturali?

A Rebibbia[24] c'è veramente un mammuth[25].

Welcome to the dark side.

Marta Spanò

[1] Centro Edilizia Popolare di Prà, quartiere popolare di Genova nato negli anni del boom economico italiano a seguito dell'alto tasso di immigrazione dalle regioni meridionali.

[2] Acronimo di Zona Espansione Nord; nome ufficiale: San Filippo Neri. Grande quartiere popolare di Palermo costruito a partire dal secondo dopoguerra per far fronte a una situazione di emergenza abitativa.

[3] Periferie citate a titolo esemplificativo.

[4] Plurale ineliminabile poiché se molteplici sono le città d'arte (e non – di qui la necessità del plurale "centri"), molteplici sono le zone ai margini di ognuna di esse, come molteplici le diversità che in esse sono racchiuse. Diversità socio-culturali-politico-economiche che richiedono almeno tre livelli di lettura: 1) diversità rispetto al centro cui le periferie fanno riferimento; 2) diversità rispetto ad altri quartieri periferici; 3) diversità insite a una sola zona.

[5] Definizione presa dal vocabolario online Treccani <https://www.treccani.it/vocabolario/periferia/> (01/05/2024).

[6] Con questo termine, contraltare di "mondo-città", Augé definisce le grandi città del nostro tempo come ricapitolazione, riassunto del mondo: ogni metropoli accoglie e divide tutte le varietà e le disuguaglianze del mondo. Cfr. Augé 2009, pp.26-27.

[7] Campi lunghi, metafora di una visione e descrizione di un contesto ampio. Vedi Kracauer ed. a cura di Kristeller 1969.

[8] Vedi Augé 2009.

[9] Vedi Castelnuovo, Ginzburg 2019.

[10] Plurale di *polis*, la città-stato nata nella Grecia dell'VII secolo a.C.: centro della vita sociale, politica e culturale che, in automatico, ha dato vita a luoghi fisicamente distanti e meno esposti alle influenze del centro, ma comunque soggetti al suo potere.

[11] "Surmodernità". Traducibile con l'espressione "modernità in eccesso": il prefisso francese "*sur*" è l'equivalente dell'inglese "*over*", a sua volta equivalente degli italiani "più", "oltre". Secondo Marc Augé è una «caratteristica della nostra epoca segnata da una sovrabbondanza di avvenimenti, da una sovrabbondanza spaziale, da un'individualizzazione dei riferimenti e infine da un'accelerazione della storia in cui la velocità ha annullato le distanze e pertanto il tempo prevale sullo spazio». Augé 2009, p. 10.

[12] Mario Sironi, in vedute come *Paesaggio urbano* e *Periferia* (1921-1922), dà forma e colore all'idea (figurativa e concettuale) di periferia, a quella connotazione negativa storicamente attribuita ad essa.

[13] Roma è la Capitale e, come sempre, un caso a parte; Palermo, Catania, Messina, Cagliari e Trieste sono troppo "isolate" o al confine e pertanto individuate come Aree Metropolitane dalle relative leggi regionali ma non dalla l. 142/1990 o dall'art.18 della l. 135/2012 (leggi che individuano e istituiscono le Città Metropolitane). Poi, finisce l'Italia...

[14] Si veda il sito <https://creativitacontemporanea.cultura.gov.it/periferie-e-rigenerazioneurbana/> (01/05/2024).

[15] Ivi.

[16] Cfr. Augé 2009, pp. 26-27.

[17] Alla sezione "Periferie e rigenerazione urbana" della Direzione Generale Creatività Contemporanea del MiC (vedi nota 15) i progetti dedicati a queste tematiche, fra cui: *Ibridazione-Rigenerazione*, *Piano cultura Futuro Urbano*, *Città come cultura*, *Periferia intelligente*, *Cineperiferie*, *Education Hub*, *Bibliohub: biblioteca in movimento*, *Futuro periferie*, *Mostra alla ricerca di una città normale*.

[18] Museo d'arte della provincia di Nuoro.

[19] Museo e centro studi a tema "periferie", ideato e curato da Giorgio de Finis, progetto di Roma Capitale sotto l'egida dell'Azienda Speciale Palaexpo. Nasce nel 2020 e opera in maniera diffusa sul territorio, in attesa della nuova sede che vedrà la luce grazie ai fondi PNRR del Piano integrato di Tor Bella Monaca, diventando così il primo museo di Roma Capitale fuori dal Grande Raccordo Anulare. Per approfondire si veda *MACRO ASILO DIARIO* 2021.

[20] Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz, evoluzione dell'occupazione di un ex stabilimento del salumificio Fiorucci in via Prenestina 913 (periferia est di Roma) e nuovo terreno per il gioco dell'arte internazionale grazie all'opera di Giorgio De Finis e Fabrizio Boni. Vedi *MAAM* 2017; De Finis 2020.

[21] Allusione al *Progetto G124 Renzo Piano* nato nel 2014 su iniziativa dell'*archistar* con l'intento di portare la bellezza nelle periferie cogliendone le peculiarità, conoscendone e implementandone il tessuto sociale. Fra gli interventi di rigenerazione: lo ZEN di Palermo, il Parco dei Salici a Padova e il Parco XXII Aprile a Modena. Vedi Piano 2014; <https://renzopianog124.com/> (01/05/2024).

[22] *Merlo 2018*.

[23] Saviano 2006, p. 322.

[24] Periferia nord di Roma, portata alla luce soprattutto dai fumetti di Zerocalcare. Si veda, a esempio, Zerocalcare 2011.

[25] La zanna di elefante, conservata presso il Museo di Casal de' Pazzi, è fra i reperti emersi dallo scavo condotto dalla Soprintendenza Archeologica di Roma dal 1981 al 1985, facendo di Rebibbia – Casal de' Pazzi un vasto deposito pleistocenico. Per approfondire, si veda <https://www.museocasaldepazzi.it/it/il_museo/scavo> (01/05/2024). A questo pezzo di storia si aggiunge il Mammuth decisamente più contemporaneo dipinto da Zerocalcare all'uscita della fermata della metropolitana di Rebibbia.

PER UN GRAND TOUR CONTEMPORANEO

Iperturismo e delocalizzazione

un dibattito sull'economia delle città d'arte

Per lunga tradizione l'Italia figura come traguardo prediletto del *Grand tour*, tanto è vero che molto prima di Goethe e del suo *Italienische Reise* (1816)[1] l'espressione "viaggio in Italia" diventa di uso corrente. In senso generale, per *Grand Tour* si intende, tra il XVIII e il XIX secolo, il viaggio continentale, specie in Francia e in Italia, intrapreso da intere generazioni di aristocratici e di borghesi europei, al momento di passare dall'età adolescenziale a quella adulta.

Il *Grand tour* diventa turismo nella seconda metà del Settecento, in Inghilterra, con la Rivoluzione industriale, grazie allo sviluppo dei mezzi di trasporto e al miglioramento delle condizioni lavorative.

Nel 1841 l'imprenditore inglese Thomas Cook apre la prima agenzia di viaggi, che propone pacchetti turistici comprensivi di trasporto, vitto e alloggio: nasce così il turismo organizzato, che pone fine ad una tradizione plurisecolare alla quale si erano venuti mescolando gusto del nuovo e senso dell'avventura, ottimismo cosmopolita e curiosità intellettuale.

Grandi viaggiatori come Ruskin e James – epigoni di questa tradizione – i quali sperimentano mezzi diversi di locomozione nel corso dei loro viaggi, dalla tradizionale carrozza alla ferrovia, hanno lasciato pagine memorabili intrise di stupore e sconcerto per il nuovo veicolo facendo pur sempre trapelare un senso di rimpianto per l'esperienza gelosamente individuale dell'andar per via.

Scrive John Ruskin in una pagina di *The stone of Venice* (1851): «nei viaggi di un tempo, quando la distanza non poteva esser vinta senza fatica, ma in cui la fatica veniva compensata in parte dall'agio con cui si potevano osservare i paesi che si percorrevano, e in parte dalla felicità delle ore della sera, quando dal colmo dell'ultima collina appena scrinata il viaggiatore scorgeva nella vallata il paese immoto in cui avrebbe riposato, le case sparse sui prati presso il rivo; oppure quando dalla svolta a lungo attesa nella fuga polverosa della strada, vedeva le torri d'una qualche città fumosa svaporare all'ora del tramonto – ore di piacere calmo ed intenso con le quali non ha nulla a che vedere, per la maggior parte degli uomini, l'arrivo forsennato ad una stazione ferroviaria – in questi tempi lontani, ripeto, quando si doveva indovinare o ricordare qualcosa di più che non fosse una nuova sagoma di tettoia di cristallo o di cancellata di ferro nel luogo dell'arrivo, erano pochi i momenti il cui ricordo fosse più caro al viaggiatore di quello che lo conduceva in vista di Venezia, allorché la sua gondola sortiva dal canale di Mestre nell'aperta laguna [...]»[2].

Questa lunga citazione rende conto delle finalità e delle motivazioni più vaste che sottendono il *Grand tour*. Quale fosse, poi, l'animo di un viaggiatore eccentrico nella scelta dei percorsi di fronte alle folle ottocentesche di turisti ci è suggerito da alcune osservazioni di Robert Louis Stevenson, in merito alle proprie solitarie escursioni in canoa nei fiumi del Belgio e della Francia in *An Inland Voyage* (1878) e dedicate alla «tumultuosa marmaglia del turismo britannico composto di gagliardi pastori di chiesa, di forbite maestrine di scuola, di signori vestiti in grigio tweed che, la guida Murray alla mano, si riversa nelle stazioni ferroviarie del continente»[3].

Il mutamento dell'atmosfera stessa del viaggio, del rapporto con la realtà paesaggistica circostante, del senso stesso dell'andar per via, registrava che l'era dei viaggi era inesorabilmente finita ed era cominciata quella prosaica dei trasporti.

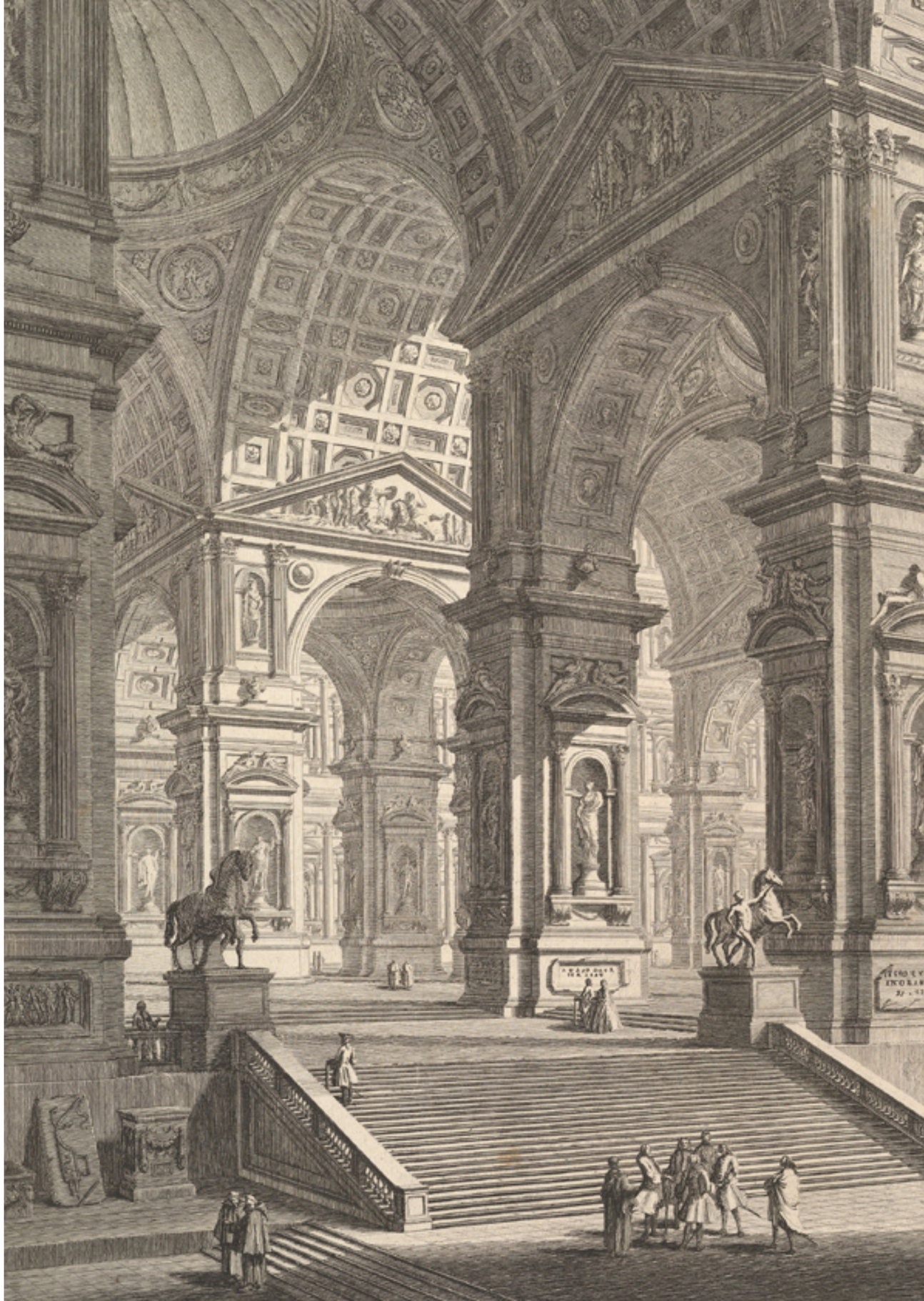
Negli anni Cinquanta del Novecento, sotto la spinta dello sviluppo economico, il turismo si trasforma ancora e diventa di massa, cioè praticato da un gran numero di persone di ogni classe sociale. In pochi decenni, il fenomeno si espande in maniera esponenziale, grazie all'aumento dei voli *low-cost*, al punto da diventare fondamentale per la crescita economica e sociale in molte aree del mondo. A gestirlo sono i grandi *tour operator*, che orientano i flussi turistici in base alle esigenze di cassa. Le città d'arte, eredi di quello che fu il *Grand Tour* dei secoli XVIII e XIX, si trovano ad affrontare un problema di sovraffollamento non sostenibile, definito variamente *overtourism* o *iperturismo*, in opposizione al concetto di turismo responsabile che rispetti il territorio e i suoi abitanti. L'invasione turistica supera la semplice capacità fisica o ecologica di accoglienza di una località e rende invivibili, a livello economico e sociale, le città con economie troppo basate sul turismo: pensiamo a Venezia, Firenze, Napoli, Roma. Questo tipo di turismo raramente offre un contatto autentico con la cultura locale e spesso coincide con una visione puramente estetica del viaggio, che non si traduce in un'esperienza consapevole dei luoghi e delle loro necessità, ma in un atto consumistico usa e getta che va a decostruire e danneggiare i luoghi su cui si riversa. Ciò impatta notevolmente la qualità della vita dei residenti e causa degrado ambientale (emissioni in aumento, distruzione dei rapporti tra residenti e città, crisi abitativa, danni agli altri settori produttivi con perdita di competitività, speculazione immobiliare, sfruttamento del suolo e devastazione di interi ecosistemi).

In seguito alla pandemia Covid, il ritorno in massa dei turisti ha letteralmente svuotato i nuclei centrali europei, trasformandoli in una specie di parco a tema mono-culturale. Il processo di desertificazione sociale si compie definitivamente quando anche i negozi tradizionali cedono il passo all'invasione degli articoli per turisti, o vengono soffocati dalle bancarelle di *souvenir*: la città perde la propria identità storica e diventa *location* da *selfie*. Si tratta di un fenomeno globale, trainato dalla diffusione incontrollata di piattaforme come *Airbnb*, dall'assenza di politiche per un turismo sostenibile e da logiche amministrative e imprenditoriali speculative: è la malintesa idea di valorizzazione come messa a reddito. Come ha sottolineato lo storico dell'arte Tomaso Montanari, il turismo di massa è diventato un'industria estrattiva che internalizza i profitti ed esternalizza i costi, genera un enorme impatto ambientale e pregiudica altri settori sociali e produttivi. L'economia turistica si serve di catene tanto complesse quanto perverse: da un lato grandi attori (piattaforme digitali, multinazionali, fondi di investimento, società immobiliari, ecc.) mossi esclusivamente da interessi speculativi e logiche di profitto; dall'altro una gigantesca mole di forza lavoro precarizzata, sfruttata, senza garanzie né diritti[4]. Potremmo, forse, imboccare una strada diversa? Negli ultimi anni

si è parlato di resilienza come fattore importante da prendere in considerazione: una città resiliente è una città capace di mitigare e di adattarsi a quelle trasformazioni che vanno ad alterare il normale equilibrio ambientale, sociale ed economico del tessuto urbano. La causa della resilienza viene in genere difesa tramite le cosiddette soluzioni *smart*, ovvero piani e strategie di adattamento, nonché scelte di cambiamento economicamente vantaggiose non solo per il contesto in questione ma anche a livello globale. Si tratta di non cedere alla facile tentazione di disprezzare le masse, di rifiutare agli altri bellezze e atmosfere che noi stessi cerchiamo, invadendo a nostra volta le capitali europee; non certo rinunciare al turismo, dunque, ma provare a governarlo.
In Italia tutto il flusso turistico si concentra in pochissimi luoghi, che vengono letteralmente usurati dal fenomeno. Provare a governarlo vorrebbe dire iniziare a differenziare e ad ampliare ciò che le agenzie di viaggi vendono: nuove destinazioni, cucine ed esperienze autentiche, una connessione più profonda con i luoghi visitati. Un viaggio davvero istruttivo, che educhi a guardarsi intorno, a considerare il paesaggio e lo spazio pubblico monumentale in maniera diversa: una rievocazione moderna delle atmosfere del *Grand Tour*.
Basterebbe una politica attenta, dimensionata sui contesti, differenziata luogo per luogo. Pensiamo a un modello come quello degli Uffizi "diffusi", il progetto voluto dall'ex direttore della Galleria degli Uffizi, Eike Schimdt, con lo scopo di delocalizzare il museo e portare alcune delle sue opere fuori del capoluogo toscano. Si tratta di un'operazione rivoluzionaria, sia per i turisti che per i cittadini, che valorizza il patrimonio e allo stesso tempo rigenera i centri meno noti della regione. Un simile modello di fruizione dovrebbe contagiare l'intero Paese, contribuendo nelle città d'arte a mitigare le congestioni: costituirebbe forse l'unico modo per cercare far cogliere e percepire al turista di passaggio l'identità storica dei luoghi.

Annadea Salvatore

[1] Per la prima traduzione in italiano dell'opera si veda Goethe trad. it. di Di Cossilla 1875.
[2] Ruskin trad. it. di Brilli 1982, p. 69.
[3] Stevenson trad. it. di Bà 1983, p. 27.
[4] Si veda Montanari 2020 (a).



Sopra: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethe nella campagna romana, 1787. A destra: Giovanni Battista Piranesi, Galleria Grande di Statue, 1750 ca.

VETRINA PER UN TURISMO NEVROTICO

la falsa retorica dei borghi

"una gita in campagna, una gita in campagna!"

«Una gita, una gita in campagna».
In questa frase – emblema dell'infanzia, della spensieratezza e di quell'idea semplice e genuina, magari a volte anche un po' sempliciotta, che si poteva avere dei luoghi limitrofi alla città, gli arcinoti borghi – la parola "campagna" rappresentava la quotidiana definizione di tutte quelle località caratteristiche al di fuori della città che, ancora oggi, si trovano in Italia, luoghi con un'identità ben definita e una storia che affonda le radici nella tradizione: il borgo, il paesino, la rocca, l'aggregato di case; qualcosa di bello per la sua semplicità.
Per meglio comprendere l'idea di questa realtà occorre partire dalla sua etimologia. Nonostante non sia certa la derivazione del latino tardo *burgus*, che potrebbe provenire tanto dal greco πύργος (pýrgos), ovvero, "torre" o "fortezza", che dal germanico *burg*, che significa "castello", comune è il rimando all'idea di un luogo volutamente inaccessibile, arroccato e fortificato; successivamente assunse un'identità diversa dall'originale andando a designare un "centro abitato" o un "villaggio fortilizio", rappresentando pur sempre qualcosa di lontano dall'*urbs*[1].
Mantenere un'identità di appartenenza, anche locativa, dovrebbe essere per i borghi un valore aggiunto, una risorsa, una sacrosanta necessità, laddove invece un organigramma societario conduce alla deriva dell'io e alla bulimia dell'individualità.
Quel che ci circonda non è più un luogo di appartenenza, di realtà apotropaica, di partecipazione, per via di un feticismo nevrotico che nasce da una richiesta tossica di "novità" e falsa riscoperta del "tradizionale": ecco che la destinazione più classica della cosiddetta città d'arte non sazia più e siamo in disperata antitesi alla saggia volontà di esplorazione, vittime più o meno volontarie di un consumismo che ha ramificato le nostre aspettative e snaturato qualsivoglia concetto di serena naturalezza.
Non si tratta più di costume, ristorazione o meta turistica; è l'assenza dell'esistenza libera, della definizione di reale e fittizio, della sinergia e dell'autenticità di un luogo.
La natura del visitatore – sia dell'autoctono che dello "straniero" – innamorato del borgo, del ricercato, dell'autentico, del caratteristico, che si perdeva per le tortuose strade campestri e ne assaporava la bellezza a volte un po' disagiata, prettamente decadente ed ermetica, è stata malamente sostituita dalla fagocitante massa di "visitatori" che non sono interessati alla verità, alla verace vita bucolica, ma all'idea distorta che gli è stata inculcata dalla massificazione del pensiero e dello sguardo: tutto è a portata di mano; tutto è comprabile; tutto si può avere; tutto è uguale, indistinguibile e interscambiabile con il *trend* del momento, come il capitalismo culturale.
Brulicano sulle colline toscane fantomatici borghi "imperdibili" e "autentici", antiche fattorie, fienili rivisitati, antiche botteghe del fattore... luoghi così spasmodicamente "antichi" da nauseare.
Fino a che punto arriverà questo feticismo? Fino a che punto si depaupererà l'identità di un luogo e della sua "gente"? Quello stesso luogo che è stato la culla dell'origine e dell'identità di un popolo, delle sue tradizioni, delle sue usanze, delle sue particolarità, adesso sta sprofondando nell'idea di merce, di prodotto usa e getta. L'idea che se ne ricava attualmente è avariata, deteriorata non dal tempo – come giustizia vorrebbe – ma dalla "corsa all'oro" dell'uomo.
La distruzione totale di un ecosistema per la creazione di un *Paese dei balocchi* è lo specchio di una società malata, capricciosa e annoiata persino dalla propria esistenza, che non conosce confini, non ha ricordi collettivi o, quantomeno, li ignora, che non dispone della capacità di comprendere che la realtà è immensamente più grande del singolo. Da che mondo è mondo la fuga verso lo sconfinato ha sempre affascinato l'uomo, ma appunto affascinato, tendendo all'infinito, mirando a migliorare e ambientarsi, non a distruggere e denaturare.
Accettare il proprio spazio all'interno del ciclo sembra una legge della natura che si è persa nel tempo – e da tempo –, venduta insieme alle unità abitative a un 1 euro[2]; rattoppata, con esiti disastrosi, affastellata con progetti di riqualifica, promozione, rigenerazione, ripopolamento, barbarie varie che hanno imposto regole irreali a una realtà ormai distrutta dal tentativo di "creare nuove opportunità".

Chiara Luci

[1] Cfr. vocabolario Treccani <https://www.treccani.it/vocabolario/borgo/> (14.05.2024).
[2] L'iniziativa dei Comuni di proporre case in vendita alla simbolica cifra di 1€ tentando di ripopolare paesini e borghi risale al 2008, quando l'allora Sindaco di Salemi Vittorio Sgarbi lanciò l'idea e, nonostante non abbia prodotto i risultati sperati, da allora molti altri Comuni hanno adottato la stessa politica. Si veda Laratta 2023.

IN NOME DEL DECORO

terminologia delle città d'arte

la felice bellezza negligente sta ferma intorno a te senza rumore

In una torrida giornata estiva, un bambino è in riva al mare a fare un castello di sabbia. Le onde continuano inarrestabili a varcare il ponte levatoio dissolvendo qualsiasi forma, incuranti di quanto possa essere compatta la sabbia o di quanto sia fondamentale quella costruzione. Il bambino decide allora di prendere tantissima sabbia ed erigere un bel muro per sbarrare l'acqua. La prima onda non lo raggiunge, con immensa soddisfazione del bambino; la seconda lo lambisce; la terza lo circonda e la quarta, con infiniti rivoletti, entra nel castello, infiltrandosi dalla destra e dalla sinistra del muretto.

Ecco: quest'immagine è ciò che più si avvicina ai moderni tentativi di riqualificazione, rigenerazione, recupero, risanamento; termini che sentiamo quotidianamente e che, sottintendendo una situazione negativa di partenza, mirano ad azioni finalizzate a risolvere positivamente il disagio iniziale.

Andiamo ad analizzare ora come il termine recupero – ovvero rendere nuovamente buono e valido qualcosa – acquisti connotati da guerriglia urbana, dove le due fazioni che si fronteggiano cercano di strappare terreno all'esercito nemico. A Firenze il sindaco Nardella afferma: «le Cascine sono dei fiorentini e ce le vogliamo riprendere», usando una terminologia aggressiva, da battaglia. Lo spazio invaso deve essere riconquistato; e per riconquistarlo, strappandolo all'orda nemica di spacciatori, prostitute e malviventi, la proposta è stata quella di lasciare la ruota panoramica installata in occasione delle festività natalizie, auspicandosi una maggior frequentazione del parco da parte dei cittadini. Se ripensiamo all'esempio del bambino in spiaggia, l'acqua è il disagio sociale che genera simili realtà di spaccio e malvivenza, mentre il muretto è la ruota panoramica. In sostanza, se non si comprendono a fondo le ragioni che generano tale disagio e non si agisce di conseguenza per risolverle, ogni infrastruttura o iniziativa proposta equivarrà solo a un voler celare allo sguardo dei cittadini "perbene" il problema, nascondendolo dietro un muro di sabbia. Problema, però, che permane e continuerà, come il moto ondoso, a fluire.

Ponendo che la ruota panoramica funga realmente da deterrente, tutti coloro che verranno scacciati dal parco delle Cascine, speronati a suon di

Foto scattatata da Chiara Lotti, Via Alfani, Firenze, 2023

lucine e baracchini di cibo, continueranno ad esistere e migreranno in altri luoghi, più periferici magari, più lontani dalle scintillanti sponde dell'Arno fiorentino. Il processo di allontanare il disagio sociale, anziché di risolvere le cause che lo creano, è quotidianamente attuato non solo a Firenze, ma in gran parte delle città d'arte dove la Bellezza – termine stuprato e usato come testuggine per avanzare provvedimenti incoerenti e dannosi – non può permettere la vista di senzatetto o di poveracci che chiedono l'elemosina. Eppure questi continueranno a essere senzatetto e a fare l'elemosina agli angoli delle strade, spinti sempre più fuori dalla città: verranno espulsi come corpi estranei verso le periferie, lontano dagli sguardi dei turisti[1]. Le panchine anti-clochard, i giardini pubblici recintati e messi a pagamento, i provvedimenti antibivacco, sono ciò che Wolf Bukowski chiama "architettura ostile"[2]: «la risposta al disagio sociale assume quella dimensione di *architettura ostile* che ancora oggi è qualificante del decoro. Il povero, il matto, il tossico e il senzacasa non devono stare tra i piedi al cittadino virtuoso». L'architettura e la nostra percezione di essa giocano un ruolo cruciale ai fini della vivibilità di una città: se questa si satura di quelli che Zizek chiama "spazi interstiziali"[3] – ovvero spazi che hanno perso la connessione tra pelle e struttura, tra contenitore e contenuto, che, in sostanza, hanno perso la capacità di farsi capire e di farsi vivere dai cittadini – la città diventerà sempre di più feticcio, sacra reliquia da mettere in una teca.

Notiamo come azioni del genere vengano fatte in nome del "risanamento" di un'area, di un quartiere. Il termine risanare – ovvero rendere nuovamente sano – ha la connotazione di

Elaborazione grafica di The Student Hotel di Firenze e protesta di studenti a Bologna

qualcosa che è stato leso, aggredito, nel nostro caso da un agente estraneo al contesto sociale di riferimento e ha una sfumatura diversa rispetto a un termine come "prendersi cura" che, invece, contiene in sé la cura, l'attenzione, la dedizione. Dire "risanare il parco delle Cascine" è diverso dal dire "prendersi cura del parco delle Cascine": nel primo caso si attua un parallelismo tra disagio sociale e agente dannoso da allontanare perché lede il luogo; il secondo caso implica, invece, un processo amorevole, costituito da azioni reiterate nel tempo, lente e quotidiane, che richiedono impegno partecipato. Non è un caso si dica prendersi cura di una pianta e non risanare una pianta.

Se leggiamo sul sito del Comune di Firenze gli articoli legati agli interventi di riqualificazione urbana[4], si vedono comparire termini, stavolta, legati alla moda, quali "restyling", "nuovo look", associando semanticamente le piazze, i quartieri, i marciapiedi a modelle da far sfilare in passerella per presentare la nuova linea di abiti. Da un paio di anni è cominciata la riqualificazione di tutta l'area dell'ex Manifattura Tabacchi ma, sempre di più, ci si accorge come l'uso di termini legati alla dimensione fashion, sia in realtà calzante: l'ultimo intervento è stato quello di creare appartamenti di lusso e di design il cui prezzo parte, per i bilocali, da 400.000€[5]. Un intervento, questo, che non solo non risponde alle esigenze sempre più stringenti da parte dei cittadini di soluzioni abitative "normali", ma va incontro, ancora una volta, a una fascia di popolazione – perlopiù straniera – molto ricca, contribuendo all'immagine di una città fashion, alla moda, sempre più attenta ad essere esteticamente impeccabile a discapito della sua vivibilità.

Affrontiamo adesso il termine rigenerazione – generare di nuovo, dare nuova vita – attraverso l'esempio, peraltro recente, del Teatro Comunale di Gambassi Terme. Costruito negli anni Venti, esempio di architettura sociale nato per omaggiare i giovani rimasti uccisi nella Prima Guerra Mondiale, dal 1963 l'edificio vive uno stato di abbandono fino al 2021, quando l'amministrazione comunale, anziché restaurarlo, ha deciso di demolirlo per costruire un centro polifunzionale di dubbio gusto: una selva di travi rosse appoggiate ad un cubo bianco. Ma, cosa ben peggiore dell'aver demolito fisicamente l'edificio, è ciò che il nuovo contiene: non più uno spazio per la comunità, un teatro di paese o un circolo popolare, bensì un non-luogo[6], in quanto non identitario (centro polifunzionale vuol dire tutto e niente), non relazionale (una sala congressi, una sala eventi, e un parcheggio laddove c'era il palcoscenico, non sono ambienti che contengono e favoriscono l'intrecciarsi di storie, vite e incontri) e soprattutto non storico poiché non più portatore di una memoria collettiva. Rigenerare in questo caso coincide con annullare, recidere completamente le radici storiche di un monumento, slacciare i legami con il passato perdendo il suo significato di rinnovare, riportando allo stato iniziale. L'iniziativa è stata fatta, ancora una volta, in nome della guerra al degrado, combattuta e portata avanti per perseguire il decoro, ovvero tutto ciò che conviene e che ben si addice.

La domanda che continua a tornare è: «chi decide cosa sia decoroso?». È uscito da poco *Povere creature!* Di Yorgos Lanthimos, un film visionario e gotico, una sorta di Frankenstein al femminile nel quale la protagonista si muove nel mondo completamente all'oscuro dei dogmi sociali: non capisce, ad esempio, perché sia indecoroso parlare apertamente della propria vita sessuale. La sua ingenua e genuina incomprensione delle facce scandalizzate degli altri fa emergere con potenza quanto sia convenzionale, poroso e arbitrario il concetto di ciò che è decoroso, l'imposizione spesso incomprensibile di ciò che siamo autorizzati a fare e cosa no, il cortocircuito semantico che crea: «perché sdraiarsi su una panchina sarebbe indecoroso e incivile? Perché una persona civilizzata non lo farebbe. Perché una persona civilizzata non lo farebbe? Perché è indecoroso e incivile. Tutte le apparenti spiegazioni si alimentano (e quindi si annullano) a vicenda, e il residuo che lasciano è solo la sagoma del *noi* che si arroga il diritto di scacciare *loro*, gli altri»[7]. Le città d'arte, nella cui narrazione tiranneggia questa terminologia ambigua, sono sempre di più trattate come oggetti d'arte: Bukowski parla di «città come opera d'arte messa a reddito»[8] dentro alla quale sono legittimati a vivere solo i consumatori, non più i cittadini (concetto, questo, al centro del discussissimo murales di Nemo's, realizzato nell'atrio delle future resi-

A destra: Teatro Comunale di Gambassi Terme prima della demolizione. Sopra: Emil Nolde, Dancer, 1913

denze d'artista del Museo del Novecento di Firenze). Infatti, "restituire al cittadino" va a coincidere con "mettere in vendita al cittadino". Dietro al divieto di sedersi sui gradini delle piazze per favorire il consumo all'interno dei locali, o al divieto di mangiare i panini per strada pena l'essere bollati come «turisti cafoni»[9] – non in grado di poter sperimentare in maniera decorosa, ovvero ricca, la città –, c'è l'associazione tra "comportamento adeguato" e «adeguato consumo»[10]. Finché le città d'arte saranno considerate non come luoghi di vita, ma come simulacri e dunque «gestite come prodotti di lusso»[11], vivranno solo come sfondo di cartolina; i centri storici museificati si svuoteranno sempre di più e sbiadiranno fino a diventare la riproduzione di una riproduzione: città tutte uguali tra loro[12] in cui il vero lusso sarà poter stare in piazza a leggere un libro seduti su una panchina.
In *Aria pubblica* Patrizia Cavalli descrive le piazze come dei vuoti da abitare, dei vuoti che proprio in quanto tali possono ospitare gratuitamente, senza secondi fini:

«*È un vuoto costruito a onor del vuoto*
nell'artificio urbano del suo limite.
Se si riempie è per tornare al vuoto
perché a costituirla è proprio il vuoto.
Non fosse vuota infatti non potrebbe
accogliere chi passa e se ne va.
[…] Dunque una piazza va lasciata in pace,
non è merce da farne propaganda.
Ci pensa lei da sola ad animarsi,
quello che importa è che sia pubblica piazza.
Si vuota si riempie e poi si vuota,
accoglie chi sta fuori e lo contiene
finché sta fuori, che prima o poi dovrà
tornare dentro. E se non è così
non è più piazza, è privata terrazza
o lugubre infinito lunapark.»[13]

Vivere in una città d'arte è sperimentare continuamente un senso di inadeguatezza, frutto della consapevolezza di essere una comparsa su un palcoscenico che mette in scena, ogni giorno, la pantomima di ciò che dovrebbe essere la vita vera, il disagio di essere fuori luogo, osservati da mille telecamere che, in nome della lotta al degrado, hanno fatto vincere a Firenze il primato di città più videosorvegliata d'Italia[14] – perché i cittadini devono avere paura, devono vivere con il costante pericolo di avere una pistola puntata alla tempia, come nel monologo di *Museo Pasolini* di Ascanio Celestini. Vivere in una città d'arte è, ancora, sperimentare la frustrazione di non trovare un alloggio, di sentirsi turisti nel luogo in cui si è nati, di camminare per le strade e trovare franchising e multinazionali laddove c'erano negozi utili al vivere quotidiano. Vivere in una città d'arte è, infine, un po' come sentirsi la ballerina di *Dancer*, litografia del 1913 di Emil Nolde: corpo seminudo alla ricerca di autenticità e istintualità dato in pasto allo sguardo incuriosito di ricchi *voyeurs* seduti a un tavolino a sorseggiare un drink.

Chiara Lotti

* Citazione del sottotitolo tratta da: Cavalli 2006, p. 27.
[1] Wolf Bukowski in *La buona educazione degli oppressi. Piccola storia del decoro*, riporta un post pubblicato nel 2019 dal vicesindaco di Trieste che scrive così: «Sono passato in via Carducci, ho visto un ammasso (controllare parti in giallo dalla citazione) di stracci buttati a terra… coperte, giacche, piumino e altro; non c'era nessuno quindi presumo fossero abbandonati: da normale cittadino che ha a cuore il decoro della sua città, li ho raccolti e li ho buttati, devo dire con soddisfazione, nel cassonetto: ora il posto è decente! Durerà? Vedremo. Il segnale è: tolleranza zero!! Trieste la voglio pulita!! PS sono andato subito a lavarmi le mani!». Bukowski 2019, p. 33.
[2] Ivi, p. 47.
[3] Zizek 2021, p. 77.
[4] Basta effettuare una ricerca della parola riqualificazione sul sito del Comune di Firenze per ottenere 1.510 risultati: https://www.comune.fi.it/federated-search?search=riqualificazione&antibot_key=5vEfP5F_GKI5icOyjcQX_jQoZsU4ph0f8Ic1xIl-gXs.
[5] Esiste un sito appositamente ideato per pubblicizzare la vendita di questi spazi abitativi: https://www.liveinmanifattura.com/residenze/.
[6] Si veda Augè 2020.
[7] Bukowski 2019, pp. 120-121.
[8] Ivi, p. 156.
[9] «Le città d'arte italiane sono espropriate dall'industria del turismo che espelle gli abitanti e consuma il patrimonio, senza produrre una redistribuzione del reddito ma accentuando le disuguaglianze sociali. Le città fanno da scenario, da sfondo, da location a pratiche di consumo che si vorrebbero sempre più esclusive. La Firenze del sindaco Nardella è purtroppo all'avanguardia nella creazione di una città resort per ricchi con vari strumenti, dalla vendita di case popolari in centro all'allontanamento di "bivacchi" di turisti cafoni, ovvero poveri, rei di sedere sulle scalinate del Duomo, prima con l'uso di idranti e poi con il Daspo urbano. Firenze è la città con la più alta concentrazione di case su Airbnb nel centro storico, il 18% secondo il primo studio sull'espansione di Airbnb in Italia, condotto dall'Università di Siena». Gainsforth 2019, p. 167.
[10] Bukowski 2019, p. 153.
[11] Gainsforth 2019, p. 9.
[12] «Le città turistiche si somigliano sempre di più, perché perdono i tratti locali che le rendono uniche e particolari. Per descrivere questo fenomeno si parla spesso di "omologazione delle città", un fenomeno che avviene perché l'economia si specializza in un unico settore, quello del turismo, a discapito delle varietà di funzioni urbane e di un commercio che serve i residenti. Sono le città a cambiare per adattarsi ai turisti, e non viceversa». Ibidem.
[13] Cavalli 2006, p. 25-27.
[14] Cfr. Agostini 2024.

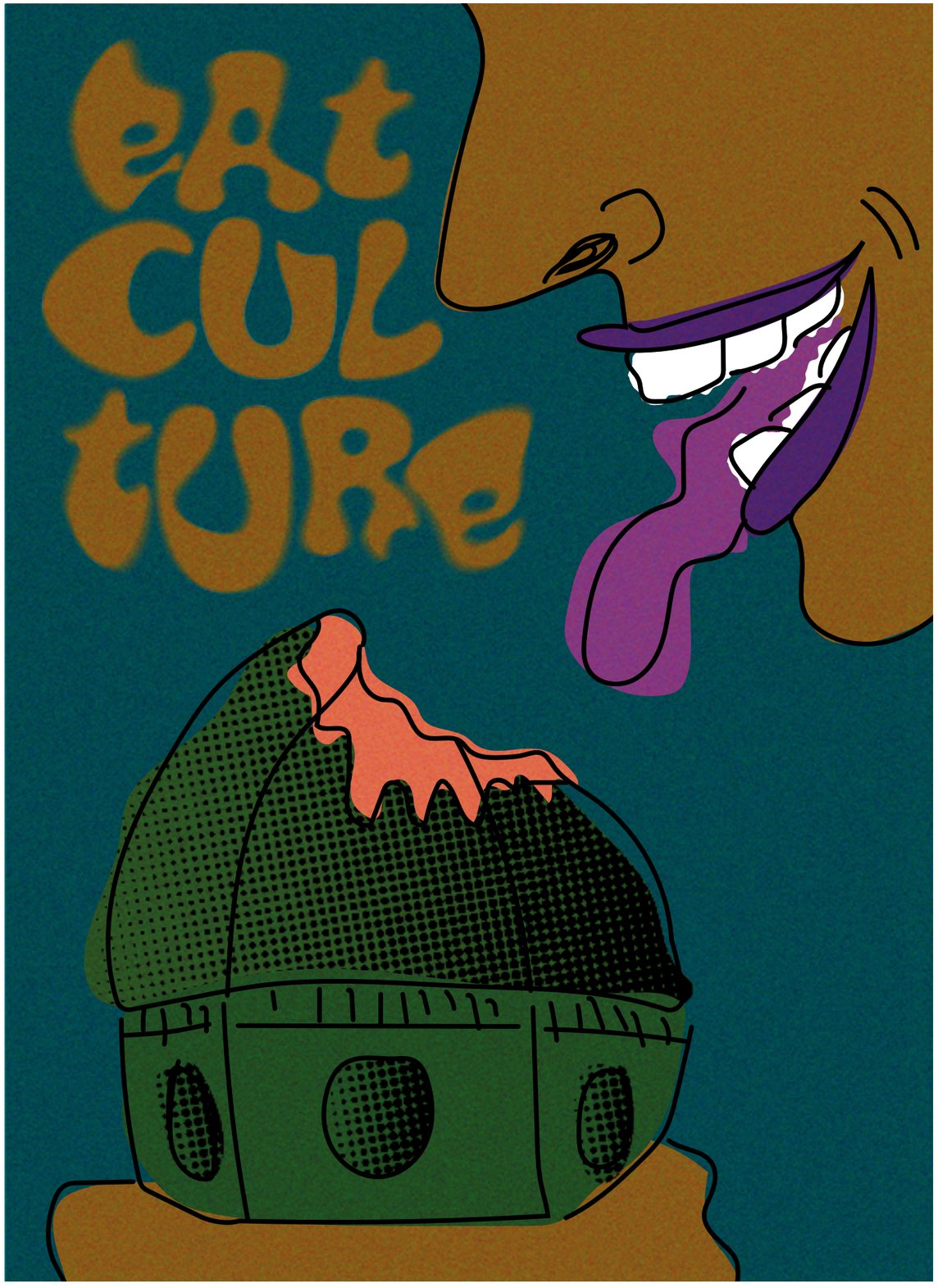
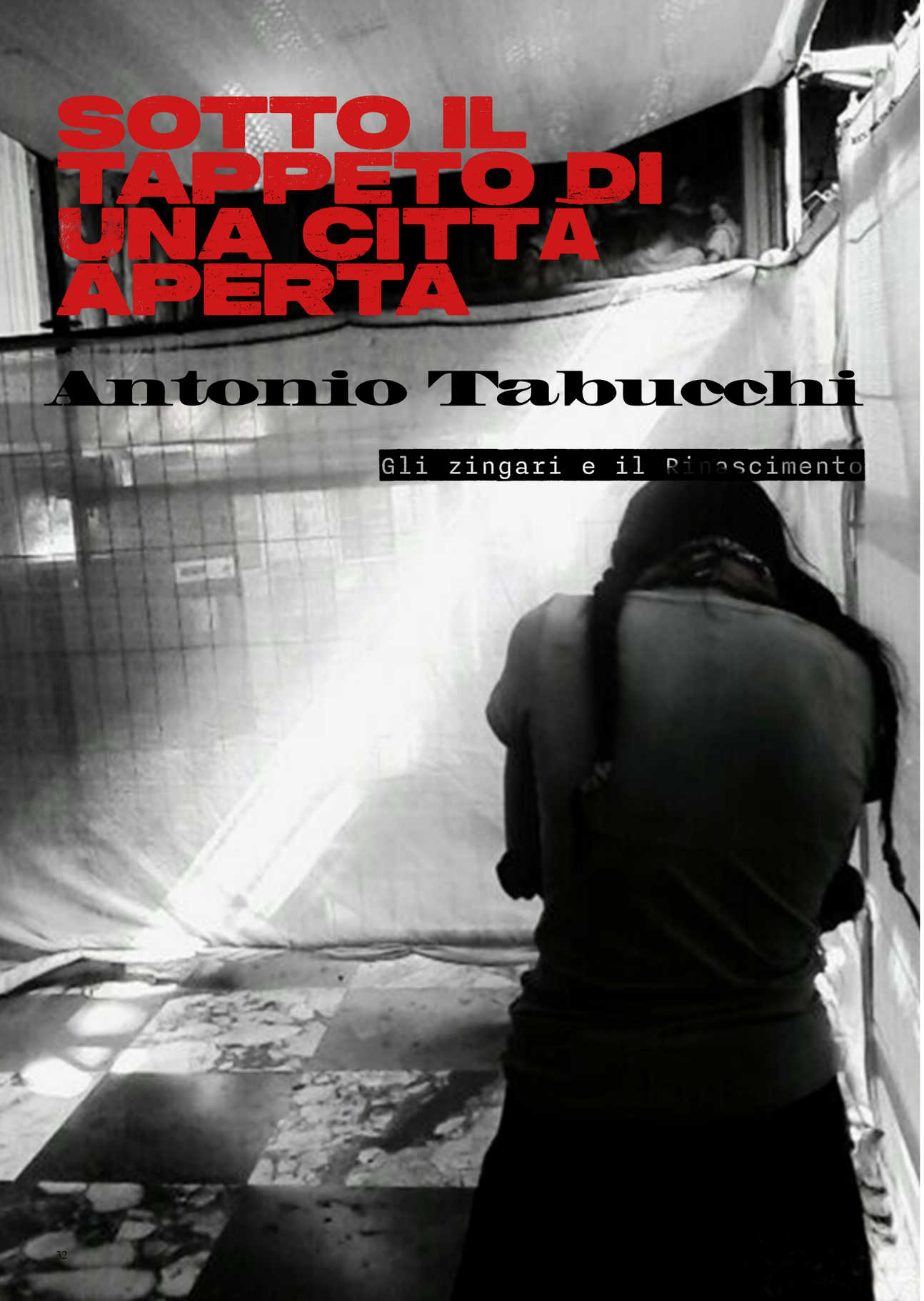


Illustrazione di Chiara Lotti



SOTTO IL TAPPETO DI UNA CITTÀ APERTA

Antonio Tabucchi

Gli zingari e il Rinascimento

Il "sotto" è laterale, periferico. È una zona di contorno e di contenimento in cui sta confinato il brutto, lo sporco, il povero e il sofferente. Antonio Tabucchi, da sempre occhio attento e analitico delle realtà limitrofe, a confine, ci restituisce una totalizzante visione di queste aree specifiche e lo fa alla maniera a sé più congeniale, come egli stesso si definisce, da «osservatore di osservatori»[1]. Grazie a questa doppia lente che l'autore usa come punto di fuga letterario per limitare le distanze, ci consegna non un romanzo ma un reportage della Firenze di fine millennio e della sua *sindrome di Stendhal* al rovescio[2], come se la città del mecenatismo mediceo e dell'arte onnipresente si senta male alla vista di quello che ai suoi occhi si presenta come un *Laocoonte* rodiano, i cui serpenti sono l'indigenza e il degrado sociale e il sacerdote una comunità di persone che grida in silenzio. Tabucchi ci mostra come accanto a eventi di portata internazionale, quali la biennale della moda[3], convivono situazioni che Firenze vuole cacciare via, relegare ai confini della città negli angoli più remoti: vuol fare come si fa con la polvere, nasconderla sotto al tappeto. Nel caso di Firenze un arazzo, fatto di duomi, musei, chiese e arte plenaria e che non può permettersi di essere polveroso. *Gli zingari e il Rinascimento* si pone appunto come un "reportage di un reportage", proprio perché Tabucchi si trova nella condizione di dover fare da guida a Liuba, un'amica antropologa portoghese di origini polacche, intenta a svolgere una ricerca sulle condizioni del popolo nomade nelle periferie della città. Tabucchi, come un Virgilio moderno, guida Liuba dentro i campi Rom dell'Olmatello, del Poderaccio e del Guarlone; fa notare questa realtà nascosta e confinante assieme agli individui che la abitano. Proprio come il poeta, scorta Liuba nell'inferno delle comunità Rom, senza servizi, senza acqua corrente e in condizioni igieniche precarie. Non mancano, in quest'inferno, criminalità e droga. In queste situazioni abitative e di servizi inesistenti, gli abitanti dei campi si sono visti costretti a lasciare le attività artigianali che caratterizzavano la loro cultura, come, ad esempio, la tessitura dei tappeti, la lavorazione del cuoio e del rame, rimanendo così disoccupati e inattivi. Il comune non passa alcun tipo di sostegno, neppure di tipo alimentare, e ciò porta inevitabilmente a doversi arrangiare, a trovare forme di lavoro precario quando va bene o di lavoro illegale quando la situazione diventa tragica. Negli ultimi vent'anni i campi sono stati devastati dall'abuso e dallo spaccio di droghe, che storicamente erano pratiche sconosciute alla comunità. I Rom sono molto abili nel conoscere le geografie e nell'immettersi nei nuovi contesti cittadini: questo ha favorito il loro sfruttamento da parte di commercianti di droga, con la conseguente etichetta di spacciatori e tossicodipendenti. Nel suo peregrinare ai confini, nei luoghi lontani dagli occhi dell'amministrazione pubblica – rea di non aver saputo integrare questa comunità –, Tabucchi si imbatte in realtà che vale la pena conoscere. Entra in contatto con la famiglia Krasnic[4], sfollati jugoslavi di infinita bontà e educazione, invisibile agli occhi poco attenti – e come questa, ci sono molte altre famiglie. Incontra l'Associazione per i diritti delle minoranze etniche[5] e la redazione di «L'altra città»[6] che si battono con vigore per garantire un'esistenza degna di chiamarsi tale, il diritto all'insegnamento e all'informazione. Conosce Don Santoro[7], un Lessing lungimirante che nella bruttura del grido di dolore del *Laocoonte* scorge la bellezza di una realtà viva e resistente. Don Santoro, il parroco delle Piagge, una realtà di confine, uno di quegli angoli in cui si accumula la polvere al contrario di Firenze che si presenta al mondo come l'imponente maschera pirandelliana della sua *Vecchia imbellettata*: una Firenze truccata pesantemente per nascondere vergognose brutture e falsità. La stessa Firenze che spende miliardi in mostre sugli occhiali di Elton John[8] o in cene di gala nel piazzale degli Uffizi[9] e che il giorno seguente – forse per senso di colpa, ma forse più per finta benevolenza – consegna delle residenze alla comunità Rom: sei appartamenti di pochissimi metri quadri per altrettante sei famiglie assai numerose[10], con bagni chimici in plastica, senza accesso diretto all'acqua potabile e costruite sopra un cumulo di spazzatura. La consegna fu descritta dall'amministrazione e dai media fiorentini quasi come l'allunaggio del 1969. Tabucchi a fine reportage chiede a Liuba in una lettera cosa aspettarsi dal nuovo millennio in arrivo:
«Cara Liuba, che cosa dobbiamo aspettarci da questo Millennio in arrivo? La Provvidenza divina che anima un romanzo praticamente ignorato all'estero ma obbligatorio nella scuola italiana, intitolato *I Promessi sposi*? La Giustizia globale degli eventuali tribunali internazionali posto sotto l'egida dell'Onu, il cui motto assomiglia al "vorrei ma non posso"? Il Libero mercato il cui simbolo migliore è forse il più grande McDonald's del mondo della piazza Tien-an-men?»[11].
Vorremmo potergli rispondere noi, dicendogli che la Divina Provvidenza ha regalato una degna esistenza ai dimenticati, o che la Giustizia globale ha fatto il suo corso. Vorremmo potergli donare la gioia di sapere che il libero mercato ha azzerato le differenze o dirgli che Firenze non sia più la "gabbia dorata" del suo reportage e lo faremmo, se fossimo Firenze.

Alessio Gorini
Costanza Greco

[1] Tabucchi 2019 (a), p. 16.
[2] Cfr. Ivi, p. 69.
[3] Cfr. Ivi, p. 36.
[4] Cfr. Ivi, p. 44.
[5] Cfr. Ivi, p. 45.
[6] Cfr. Ivi, p. 42.
[7] Cfr. Ibidem.
[8] Cfr. Ivi, p. 37.
[9] Cfr. Ivi, p. 36.
[10] Cfr. Ivi, p. 74.
[11] Tabucchi 2019 (b), p. 85.

A sinistra: Sabina De Meo, Khorakhanè, 2016

Nel gigantesco calderone del turismo galleggiano in superfice i beni artistici, ingredienti principali per la riuscita di una buona ricetta economica e culturale, mentre nel fondo è sedimentata una poltiglia indefinita formata da tutto ciò che gli sta attorno (attività commerciali, eccellenze enogastronomiche, *experiences* di qualsiasi genere e tipo, e via discorrendo). Nel rimestare, un colpo di cucchiaio porterà a galla questa poltiglia e la unirà ai beni già liquefatti nel brodo turistico, creando un tutt'uno indistinguibile che potremmo definire, senza mezzi termini, *trash tourism*.

La mescolata fatale è sempre data dalle amministrazioni locali e il risultato finale va ad alimentare l'industria turistica – oggi una delle più grandi per incidenza su scala globale e che nel 2023 costituiva il 9,1% del PIL mondiale con un indotto pari a 9,9 trilioni di dollari circa[1]. La ricetta che bolle nel calderone è la cura – e qui passiamo dalla cucina alla medicina –, anzi, la panacea di tutti i mali economico sociali che affliggono una città. Sì, perché la grande ruota del turismo gira grazie a tutta una serie di piccoli ingranaggi che sono le comunità locali, le città, i borghi, i paesi: può bastare un agglomerato di abitazioni e che ci sia qualcosa da vedere, meglio se di carattere storico o ancor di più artistico.

E dove non c'è niente da vedere? O meglio: dove la cultura di massa mi dice che non c'è qualcosa da vedere (perché il Duomo di Firenze non può essere ovunque)? Ce la inventiamo, con un semplice colpo di cucchiaio, e prendiamo a spunto qualsiasi cosa; ecco che la più grande sciocchezza e il mito più falso diventano pretesto per realizzare una narrazione storico artistica – quanto piace lo *storytelling*... – capace di coinvolgere spettatori da tutto il mondo, in questo grande movimento del turismo di massa che altri non è che l'appiattimento globale della cultura e delle menti. E cosa coinvolge univocamente se non l'aneddoto, la curiosità, le storie d'amore storicizzate, i ritrovamenti eclatanti? Questa "storia" e questa "storia dell'arte" sono troppo complicate, non possono essere esperite in una visita o *experience* di un'ora e un quarto che comprenda il tempo di una schiacciata mastodontica addentata per strada.

«C'è una cosa che mi da fastidio» disse Bouvard. «Non si fa alcuna menzione dei suoi affari di cuore?». Annotarono a margine: "Indagare sugli amori del principe!"[2].

Quando un turista si approccia ad un bene culturale e, quindi, di rimando alla storia, lo fa come Bouvard: infastidito dal fatto che non si conoscano le storie più stuzzicanti, le piccantezze e i lati più intimi di un personaggio o di un'opera. Questa visione antistorica e aneddotica è segno della mediocrità – in senso molto ampio – dell'individuo contemporaneo. Il Bouvard flaubertiano non è lontano dall'orizzonte culturale dell'uomo medio espresso dal ragionier Fantozzi che, in una disastrosa quanto rapidissima gita culturale a Parigi, acquista in territorio francese una bottiglia di un toscanissimo Brunello di Montalcino. Nel mondo globalizzato anche il turismo è, dunque, identico e ripetitivo. Pensiamo alle vie centrali di paesi e città che inquadrano *stores* di multinazionali, *franchise* di grandi marche e infimi negozi di caramelle gommose e cerchietti per capelli con corna di renna. Questo eterno ripetersi di formule già vincenti per le città d'arte sono ripresi a mo' di dima per altre che vogliono scimmiottare il loro successo, dotandosi di centri storici stereotipati e quant'altro viene su dal calderone: «Le città turistiche si somigliano sempre di più, perché perdono i tratti locali che le rendono uniche e particolari. Per descrivere questo fenomeno si parla spesso di "omologazione delle città", un fenomeno che avviene perché l'economia si specializza in un unico settore, quello del turismo [...]»[3]. Se le città turistiche vivono tale omologazione, che favorisce la cultura globalizzata aneddotica e superficiale, i paesi e i borghi, non in possesso di tessuto urbano capace di isolare aree dedicate all'*overtourism*, si lasciano completamente travolgere. Sempre protagonisti – come abbiamo già detto – le amministrazioni locali, che incentivano tali coinvolgimenti nella bieca ricerca di investitori, *competitors*, *buyers* in grado di investire nel loro territorio.

Che questo non porti benefici alla società, ma ad una casta già ricca di per sé è ormai argomento studiato e assodato. Quello che a noi interessa in queste righe è raccontare, però, che questa valanga turistica in luoghi non attrezzati per garantire un'offerta turistica e culturale globalmente riconosciuta crea mostri, ibridi ricreativi, che rientrano nella panoramica del *trash tourism*.

Dimensione Sicilia incoming operator propone per la modica cifra di circa 600 euro un itinerario turistico sulle tracce del Commissario Montalbano: meta principale è Ragusa, che unisce il centro storico patrimonio UNESCO al ristorante *La Rusticana* – alias Trattoria da Calogero nello sceneggiato targato RAI[4]. Questo particolare genere di offerta, che unisce turismo reale al turismo virtuale o televisivo, si nutre di una tradizione tutta statunitense per le visite alle location cinematografiche. Se il cinema era il settore culturale trainante della società americana, alcune località come Los Angeles, Hollywood e New York univano al viaggio storico artistico, il turismo dei fan. Tralasciando gli Studios e i vari parchi giochi tematici (Disneyland), portiamo il nostro ragionamento sulle città e sulle location di strada che hanno fatto da fondale o ispirazione a scene memorabili del cinema a stelle e strisce. Molto spesso le aspettative dei fan vengono però disattese. Rimanendo in Europa, la Rosslyn Chapel ha visto moltiplicare i suoi visitatori nel corso del tempo a causa del *The Da Vinci Code*, poiché, nel film di Ron Howard, si decise di collocare il sacro graal nell'antica cripta di una chiesa che già nell'immaginario comune veniva venduta come misteriosa, esoterica, ai limiti del diabolico. L'afflusso di turisti ha richiesto la costruzione di un edificio adiacente alla chiesa adibito ad info point, biglietteria e shop: la risposta ad una domanda esponenzialmente crescente di accoglienza turistica. La cripta è ormai una sala vuota, scarna, pesantemente rimaneggiata in chiave minimalista; praticamente uno stanzone bianco e vuoto. L'esperienza *trash* risponde ad un'esigenza personale che riconduce all'*objet petit a* lacaniano. Quell'aula bianca e insignificante esaudisce un

desiderio personale che non si realizza nonostante l'esaudimento: trovarsi nello stesso luogo del *The Da Vinci Code*. Un plusvalore che viene conferito ad una stanza inespressiva, che si pone in netta contrapposizione con la straordinaria ricchezza decorativa della chiesa superiore, la cui fortuna turistica sta proprio nel più vuoto dei suoi spazi. Il *trash tourism* è un fenomeno in crescente aumento e fortemente voluto per dotare qualsiasi cosa di un'aurea d'interesse che dirotti a sé flussi di persone. Nei casi dei set cinematografici questo meccanismo si aziona in maniera semiautomatica: paesi croati cinti da mura e protetti da castelli sono presi d'assalto da bancherelle con gadget targati *Il Trono di Spade*; oppure, Victoria Street a Edimburgo – da cui la Rowling ha preso spunto per Diagon Alley nella serie di Harry Potter – è un mix di negozi tematici che offrono altresì *workshops* di pozioni magiche, mentre nel portone accanto file di turisti assaggiano il panino con *huggies* di una nota catena che nel logo mostra fiero un grosso maiale rosa. Ma il fenomeno invade anche i luoghi della cultura, che devono tenere il passo. Già sono noti i musei della tortura, ospitati nelle città in cui si crede di respirare medioevo: Volterra, San Gimignano, Siena, Lucca. Promossi da Inquisizione s.r.l. – il nome è tutto un programma – già dagli anni Ottanta, questi *trash museums* si radicano in un terreno fertile al desiderio che vanno ad esaudire: quello del preconcetto di medioevo come periodo buio, tetro, violento. E così ha oleato il meccanismo fino ad oggi quando ad un plusvalore di tipo storico e stereotipato si è aggiunto un altro di carattere morale ed etico: quello della riflessione sulla pena di morte. Nella sezione della rassegna stampa sui musei della tortura e della pena di morte, il tenore degli articoli dedicati a questo genere di collezioni sta nel valore sociale che tali riproduzioni contengono[5]. Un *trash* al quadrato che mostra la parte più pericolosa di questo genere di turismo: lo scuotimento delle coscienze. Questi baracconi ambulanti *trash* cercano la loro legittimazione in un valore altro e alto, vale a dire quello della divulgazione scientifica, tentando di rendere facile il difficile e aprire alla società civile le porte di una conoscenza tenuta per antonomasia reclusa nell'*elitè* intellettuale. In realtà, il loro scopo è quello di fare cassa a tutti i costi e questi valori che proclamano sono fumo negli occhi di chi pensa che apprendere significhi scattare due foto o leggere una didascalia. I riconoscimenti dei musei della tortura sono gli stessi dei musei leonardiani – altri temibili *trash museums* – che infestano tra mostre permanenti e temporanee quasi tutto il Paese. Molto spesso sono proprio gli storici e gli studiosi, come Carlo Pedretti e Paolo Galluzzi, ad esaltare queste riproduzioni artigianali per il loro valore altamente didattico e scientifico. Se da una parte possiamo trovarci d'accordo, dall'altro creano disastri inimmaginabili: autorizzano di fatto i *trash museums* a trovare una loro dimensione culturale, permettendo il proliferare di un turismo che porta Leonardo da Vinci in qualsiasi città egli sia stato di passaggio, salutato felicemente dalle istituzioni che vedono nel brand leonardiano un'enorme possibilità economica.

Il fenomeno del *trash tourism* è, ahinoi, in fortissimo aumento anche nelle città d'arte che non ne avrebbero di per sé bisogno. Solamente a Firenze abbiamo avuto di recente tre musei di macchine del genio di Vinci aperti contemporaneamente tra Via Cavour e Via dei Servi, all'ombra della cupola del Brunelleschi[6]. La richiesta di questo tipo di intrattenimenti è alta sia all'estero che in Italia, dove viene vista come uno svago didattico e educativo alternativo all'insofferenza e alla complessità di una visita museale. I genitori che portano felici frotte di bambini a muovere i modelli, ad azionare ingranaggi e meccanismi, credono di poter far conoscere Leonardo da Vinci ai loro figli. In realtà l'unico vero ingranaggio che muovono è quello del *trash tourism* e dei suoi immensi capannoni di periferia stracolmi di statuette del David di Michelangelo fluo e occhiali da Harry Potter.

Andrea Del Carria

[1] Nel 2024 si stima un'ulteriore crescita fino a 11,1 trilioni di dollari, mentre si stima «che entro il 2034 il settore potenzierà l'economia globale con l'incredibile cifra di 16 trilioni di dollari, pari all'11,4% dell'intero panorama economico.». Vedi WTTC 2024.
[2] Flaubert trad. it. di Rella 2023, p. 134.
[3] Gainsforth 2023, p. 9.
[4] Basta fare una semplice ricerca su internet per capire di cosa stiamo parlando.
[5] Si veda <http://www.torturemuseum.it/rassegna-stampa/> (14.05.2024).
[6] Oggi ce ne sono due, non perché sia calata la domanda di *trash museums*, ma solamente perché due dei tre erano dello stesso proprietario ed uno era già in dismissione.

Sopra: Ristorante italiano ad Amsterdam a tema serie tv "La casa di carta". A destra: turisti in posa davanti alla casa museo di Anna Frank @Chiara Lotti

fuori

pagina …

La diagnostica
spiegata alla nonna

D'argento e celluloide

I materiali del cinema

28 dicembre 1895, *Grand Café di Boulevard des Capucines*, Parigi: i fratelli Lumiere proiettano il primo film su celluloide della storia[1]. L'impatto sul pubblico è sconvolgente come anche la sua durata: ben un minuto!

E pensare che, quando Georges Méliès – quel folle visionario che pensò di infilare un razzo nell'occhio della luna – offrì ai due fratelli una cifra assurda per acquistare il brevetto del loro cinematografo, papà Lumière si oppose controbattendo più o meno così: «Giovanotto, io non vi voglio rovinare, questo apparecchio ha valore solo scientifico, non avrà futuro nel mondo dello spettacolo»[2]. Probabilmente i figli avevano preso dalla mamma...

Filosofeggiando, potremmo pensare che il cinematografo (inteso come *κίνημα, kínema,* "movimento" e γραφή, *graphḗ*, "scrittura") sia nato con le pitture rupestri degli uomini primitivi o con le scene raffigurate sulla colonna traiana: non possono forse essere considerati come dei primi tentativi di raccontare delle storie *frame by frame*, come direbbero gli americani? Ma, restando umili, il primo vero antenato del cinematografo o, meglio, della macchina fotografica, può essere individuato nella camera oscura, il cui prototipo venne inventato da un insospettabile Leonardo da Vinci nel 1515[3], tra la pittura dell'*Ultima Cena* e la progettazione della catapulta.

FAST FORWARD >>| Ottocento: determinante per il cinema fu l'affermazione della fotografia. La capacità di acquisire tante immagini rapidamente fu ciò che rese davvero possibile "l'illusione" del cinematografo, basata sul fenomeno della *permanenza della visione*. La vista non è un processo continuo, ma intermittente, a causa del lasso di tempo che intercorre tra l'acquisizione di un'immagine da parte della retina e la sua elaborazione ad opera del sistema nervoso. Per questo motivo il nostro cervello non è in grado di processare più di 10-12 immagini al secondo e, quando più immagini lievemente diverse si susseguono velocemente sullo schermo, abbiamo la sensazione del movimento[4]. Fondamentale fu anche l'introduzione di un supporto innovativo per i negativi, che andò a sostituirsi ai più rigidi metallo, carta e vetro: la pellicola, in grado di scorrere facilmente all'interno della macchina da presa[5].

Una pellicola cinematografica è costituita da due strati principali: il primo, contenente grani d'argento immersi in una gelatina detta *emulsione*, opportunamente impressionato, cattura l'immagine; il secondo, in materiale plastico, funge da supporto[6].

I primi film erano in bianco nero e, inizialmente, il colore veniva dipinto a mano, fotogramma per fotogramma, o aggiunto tinteggiando il supporto della pellicola in fase di produzione. Solo successivamente si pensò di suddividere l'emulsione in tre strati e di arricchirla con coloranti in grado di assorbire selettivamente determinati intervalli di luce. Dalla loro sovrapposizione è possibile ricreare il colore reale dell'immagine di partenza[7]. Per quanto riguarda il suono, inizialmente il cinema era muto e la proiezione dei film era accompagnata da musicisti o doppiatori che si esibivano dal vivo. A partire dagli anni Venti del Novecento il suono iniziò a venire intrappolato sul margine della pellicola, all'interno della colonna sonora, utilizzando prima una traccia ottica e poi magnetica[8].

Anche il supporto ha subito un'evoluzione negli anni: in principio venivano realizzate pellicole in celluloide o nitrato di cellulosa, un materiale plastico estremamente trasparente e flessibile, in grado di fornire immagini stupende, dalla risoluzione altissima. Il piccolo – ma non insignificante – problema, risiedeva nella comune origine fra il nitrato di cellulosa e la polvere da sparo; le pellicole così realizzate tendevano ad essere, quindi... infiammabili[9]!

Si può ben capire che andare al cinema con il rischio di concludere la serata come polli allo spiedo non era una prospettiva particolarmente allettante per il pubblico.

Per questo motivo, il nitrato venne sostituito dal più sicuro acetato di cellulosa. Ben presto, però, anche questi supporti iniziarono a mostrare problemi, in particolare legati alla così detta "sindrome dell'aceto"[10]: l'acetato di cellulosa, infatti, tende ad alterarsi emettendo acido acetico, aceto, appunto! In parole povere, con una bobina abbastanza degradata sarebbe possibile condirsi un'insalata. Per questo motivo, si cercò di sostituire anche l'acetato di cellulosa con il più stabile poliestere[11].

Ad oggi, la maggior parte dei film viene girata in digitale, ma molti registi, come Christofer Nolan o Quentin Tarantino – tanto per fare un paio di nomi –, non rinunciano alla qualità e alla risoluzione eccellenti che solo la pellicola può garantire.

Per quanto riguarda la conservazione delle pellicole, quelle in nitrato devono essere isolate dalle altre e custodite in aree speciali, data la loro pericolosità; per quelle in acetato, il peggior problema sta nel fatto che la "sindrome dell'aceto" sia molto contagiosa. Provate a immaginate l'odorino pungente degli archivi dove vengono custodite migliaia di questi oggetti... alte concentrazioni di acido acetico nell'aria non solo rischiano di alterare pellicole "sane", conservate insieme a pellicole "malate", ma anche di innescare fenomeni di degrado in altri oggetti in carta, legno o plastica[12].

Il ruolo del diagnosta, nell'ambito della conservazione delle pellicole cinematografiche sta non solo nel cercare di comprendere la composizione di questi materiali, ma anche nello sviluppare soluzioni per evitare il loro degrado e la loro perdita. Attualmente, i metodi più utilizzati per salvaguardare questi oggetti consistono nella conservazione a temperatura e umidità opportune (nella speranza di rallentare i processi di degrado)[13] e in presenza di sistemi in grado di assorbire i vapori emessi dalle pellicole alterate[14]. Nei casi peggiori, in cui la pellicola fisica risulti irrecuperabile, l'unica soluzione è la digitalizzazione dell'immagine.

Alcuni di voi, più malpensanti di altri, potrebbero quindi chiedersi: «Perché ammattirsi per salvare questi oggetti, quando sarebbe possibile digitalizzare i film, per poi sbarazzarsi della pellicola degradata?». La risposta del diagnosta è la seguente: «Dovremmo lasciar marcire la Gioconda perché l'hai fotografata?».

Daniela Porcu
Francesca Porpora

[1] Cfr. Bernardi 2007, p. 28.
[2] Ugolini 2016.
[3] Cfr. Bernardi 2007, p. 16.
[4] Cfr. Meyer, Read 2000, p. 20.
[5] Cfr. Valverde, Fernanda 2003, pp. 4-30.
[6] Cfr. Valverde, Fernanda 2003, pp. 19-22.
[7] Cfr. Meyer, Read 2000, pp. 25-34.
[8] Cfr. Meyer, Read 2000, pp. 40-44.
[9] Cfr. Worden 1911, pp. 21-22.
[10] Cfr. McGath, Jordan-Mowery, Pollei, Heslip, Baty 2015, pp. 341-344.
[11] Cfr. Valverde, Fernanda 2003, pp. 29-30.
[12] Cfr. Shashoua 2008, pp.180-184.
[13] Cfr. Lavèndrine 2003, pp. 43-142. Vedi Reilly 1994; The Film Preservation Guide 2004.
[14] Cfr. Shashoua 2008, pp. 193-201.

Pellicola in bianco e nero 35 mm in nitrato di cellulosa affetta da sbiadimento dell'immagine dovuta alla corrosione dei grani d'argento nell'emulsione.

Sopra: pellicola a colori 35 mm in acetato di cellulosa fortemente deformata e infragilita a causa della sindrome dell'aceto.

Patrimoni di periferia:
le montagne pistoiesi

Le stagioni della street art a Pistoia

Stencil, sticker e murales: l'arte scende in strada

La città di Pistoia, nota soprattutto per il suo passato medievale che ancora oggi rivive nelle facciate romaniche di molte chiese cittadine o negli imponenti reliquiari legati al culto jacopeo, fino a tempi recenti non aveva accolto grandi opere di *street art* fra le proprie mura. Anzi, i primi interventi furono criticati e valutati come azioni prive di valore, come dimostrano i 2.112,60 € di multa a Clet Adam, artista bretone conosciuto a livello internazionale per i suoi *stickers*, con i quali reinterpreta i cartelli stradali[1].
Tuttavia, nonostante le prime incomprensioni, l'arte urbana è riuscita a conquistare Pistoia partendo proprio dal suo centro storico. Nel 2018, l'artista mesagnese Millo ha realizzato un grande murale dal titolo *No Hesitation* presso il Giardino di Cino, spazio urbano con alcune criticità che l'Associazione Spichisi ha cercato di riscattare attraverso l'arte contemporanea e interventi *site-specific*[2]. La presenza di Millo in città ha portato con sé un vento nuovo, capace di richiamare l'interesse di diversi *street artists* locali e non, i quali hanno poi trovano nella libreria Lo Spazio Pistoia un centro culturale capace di cogliere questo nuovo fervore e valorizzare l'arte urbana. Già dalla fine del 2018, presso la libreria si sono susseguite le mostre di Blub, noto per rappresentare i personaggi della storia e dell'arte sott'acqua, talvolta muniti anche di maschere da sub, mettendo in dialogo con ironia passato e contemporaneo; Exit Enter con i suoi iconici omini sempre intenti a vivere avventure liriche nella giungla urbana della città; e 6matte9, artista sensibile a tematiche sociali, come le unioni civili e la condizione del migrante. Queste mostre personali hanno dato agli artisti l'occasione e il pretesto per disseminare per le strade del centro i propri lavori, rendendo Pistoia un museo a cielo aperto[3]. Ispirati da queste nuove opere altri hanno deciso di unirsi, tra questi Kuro, grafico che si è affacciato al mondo dell'arte urbana realizzando una propria serie di *stickers*, e Asino N. 11 che, nell'estate del 2019, ha collocato tra i vicoli pistoiesi enigmatici clown dormienti dalla simbologia e dall'interpretazione complessa[4]. Nello stesso periodo la città accoglie gli *stickers* dell'empolese Forma, nei quali figurano simpatici animali marini, spesso rappresentati con il cranio scoperto (traduzione grafica del detto "avere una mente aperta"). Tra i protagonisti non vanno dimenticate Gira La Morta, che realizza scheletri in abiti alla moda anni Ottanta, e C_ska, autrice di *stickers* dai risvolti sociali e usati anche come manifesti a sostegno dei diritti delle donne.
Con l'aggravarsi dell'emergenza COVID-19, in seguito al primo *lockdown*, questa vivace stagione artistica è stata bruscamente interrotta e non è riuscita più a proseguire, se non modificandosi. Infatti, possiamo notare come dal 2021 a Pistoia è iniziata una nuova stagione per la *street art* rappresentata soprattutto dai grandi murales dell'Associazione Art in the Park e dai ritratti dell'artista Daniele Capecchi all'interno del Parco di Monteoliveto. Inoltre, la Biblioteca San Giorgio si afferma come nuovo centro culturale, richiamando in città nuovi *street artists*, come Sick Boy XIII, o promuovendo quelli locali, come LDB, il cui percorso artistico è stato presentato alla cittadinanza con la mostra *Leggere i muri*[5]. Questa nuova stagione trova il supporto sia dell'amministrazione cittadina che di enti privati e spesso nasce in favore del recupero di zone e quartieri urbani, attivando quei processi di "rivitalizzazione" attesi da anni[6]. L'interesse per questa forma artistica, che porta con sé la capacità di trasformare il tessuto urbano e riqualificare aree marginali della città, si è diffuso nei comuni vicini di Agliana e Quarrata, estendendosi anche sulla Montagna Pistoiese[7].

Daniele Ranieri

Asino N. 11, Senza titolo, 2019 @Benedict Munz

Blub, Senza titolo, 2018 (in alto), Exit Enter, Senza titolo, 2019 (in basso) @Benedict Munz

[1] Il primo vero intervento di *street art* pistoiese è l'opera realizzata dalla Brigada Pablo Neruda nel 1976 al Parco di Monteoliveto, esempio di muralismo cileno andato dimenticato nel tempo e solo di recente riconosciuto e valorizzato.
[2] La residenza d'artista de *Il Giardino di Cino* è stata sostenuta dalla Fondazione Caript e da Giorgio Tesi Group, col patrocinio di Comune di Pistoia e Regione Toscana.
[3] La mostra *Blub a Pistoia* si è tenuta dal 9 dicembre 2018 al 12 gennaio 2019, *Exit Enter – Storie di omini* dal 14 aprile al 11 maggio 2019 e *Prime gocce di pioggia* è stata inaugurata l'8 marzo del 2020, il giorno prima del *lockdown*. Per maggiori informazioni si veda Spichisi 2018; *Street art, è caccia al tesoro* 2019; Vettori 2019.
[4] Giani 2019.
[5] La mostra si è tenuta presso i locali della Biblioteca San Giorgio dal 11 settembre al 5 ottobre 2023. Si veda <https://www.sangiorgio.comune.pistoia.it/leggere-i-muri> (03/05/2024).
[6] Cfr. Graziano 2013, pp. 30-32. Il termine *neighborhood revitalization* è un sinonimo del concetto di *gentrification* teorizzato da Ruth Glass nel 1964, il quale, però, non presenta connotazioni di classe sociale e indica solamente i generici processi di rigenerazione di un'area urbana.
[7] Vedi Ranieri 2023.

Politica dei beni culturali

La competenza del turismo nelle politiche dei beni culturali

La situazione del Ministero a guida Santanchè

Nel 1959 nacque il Ministero dello Spettacolo e del Turismo, in funzione fino al 1994 quando la legge di istituzione venne abrogata in occasione di un referendum. La competenza venne poi attribuita alla Presidenza del Consiglio e in un paio di occasioni ad appositi Dipartimenti.
Nel 2009 la carica viene conferita a Maria Vittoria Brambilla, attivista animalista berlusconiana che, durante il suo mandato, si è fatta portavoce di iniziative a tutela degli animali (la cui importanza è sottolineata anche nell'articolo 9 della Costituzione nella sua recente modifica). Le succede Piero Gnudi, dirigente d'azienda e già Presidente della società Enel, durante il governo tecnico di Mario Monti con anche le competenze relative allo sport e agli affari regionali. Nel 2013 il Ministero dei beni e della attività culturali assume la competenza in materia di turismo «da molti considerata una sorta di svilimento della cultura e un suo asservimento, mentre forse dovremmo considerare questo connubio come una grande opportunità per caratterizzare il turismo in senso culturale»[1]. Ma la più grande (e criticata) rivoluzione in tempi recenti è sicuramente quella della Riforma del 2016, ad opera del Ministro Dario Franceschini. È da questo momento in poi che il Ministero cambierà più volte denominazione, cosa che implicherà differenze anche nella suddivisione delle competenze, inglobando o meno il turismo – talvolta attribuito a un ministero apposito – fino ad arrivare alla vaga denominazione attuale "Ministero della Cultura" risalente al febbraio 2021, quando il Ministero del Turismo era guidato dal leghista Massimo Garavaglia, in carica fino al 2022.

Sopra e nella pagina accanto campagna pubblicitaria: Open to meraviglia @italia.it

La carica che ha fatto più discutere però è quella dell'attuale Ministra Daniela Garnero Santanchè, tornata alla ribalta delle cronache per gli scandali collegati alla società *Visibilia* con uno strascico di polemiche e critiche non indifferente e che ha messo e mette in grave difficoltà il Governo Meloni. Santanchè, prima tra le file di Berlusconi e ora con Meloni, è criticata soprattutto per essere amica ed ex collega di Flavio Briatore, imprenditore e proprietario di famosi stabilimenti come il *Twiga* a Forte dei Marmi o il *Billionaire* a Porto Cervo. Diventando ministra ha ceduto parte delle quote del *Twiga* a una società e le altre al compagno Dmitri Kunz. Sono così evidenti i conflitti di interessi con un ruolo che, tra le diverse competenze, ha anche quelle relative al turismo estivo, oltre alla programmazione, al coordinamento e alla promozione delle politiche del turismo nazionali in rapporto con Regioni, Enti locali, il Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, con le Istituzioni Europee e con gli Organismi sovranazionali, nonché con le Associazioni di categoria e le imprese. Sulle spalle del governo pesa, inoltre, l'annosa questione delle concessioni ai balneari. A Santanchè si deve anche la campagna pubblicitaria *Open to Meraviglia* per promuovere il territorio e il patrimonio culturale italiani, iniziativa tristemente nota per le numerose critiche contro la mercificazione della figura della Venere di Botticelli, ingenuamente e goffamente ridicolizzata, travestendola da "Venere influencer" in minigonna, truccata e ritoccata per farla più giovane. Una campagna sbagliata che non ha nulla a che fare con la promozione e la valorizzazione culturale. La Venere si scatta *selfie* e posa davanti a monumenti e città già molto celebri, fagocitati dal turismo di massa, e che, quindi, non necessitano di campagne pubblicitarie (proposte e sbandierate anche all'estero). Il costo della campagna, realizzata dall'agenzia Armando Testa, si attesta sui 9 milioni di euro ed è stata lanciata in relazione alla nuova pagina ufficiale della Venere su *Instagram* – rimasta priva di contenuti per molto tempo perché, a detta della stessa Ministra, *l'influencer* digitale era in vacanza – e anche al nuovo logo del Ministero, che vede una bandiera italiana che si configura come una finestra che si apre presumibilmente sul Belpaese.
Alla gestione Santanchè si deve però anche una legge fortemente voluta dalla categoria delle guide turistiche: la legge n. 190 del 13 dicembre 2023 recante la disciplina della professione di guida turistica. La legge, che dà atto ai programmi del PNRR, stabilisce i criteri e le condizioni per l'esercizio della professione di guida turistica, fissando a tal fine principi fondamentali e uniformi su tutto il territorio nazionale. L'art. 4 del provvedimento disciplina, dopo diversi anni di blocco e incertezza, l'esame di abilitazione all'esercizio della professione di guida turistica che deve essere indetto con cadenza almeno annuale e che prevede una prova scritta, una orale e una tecnico-pratica.
Infine, per colmare una carenza di organico che caratterizza anche questo ministero, sono stati previsti dei concorsi pubblici per l'assunzione di più di 140 tra assistenti e funzionari del turismo. Ciò che emerge dalla seppur giovane storia del Ministero del Turismo è che questo sia spesso creato non tanto per ridare dignità a una materia importante come quella del turismo, ma, piuttosto, per offrire la possibilità di avere maggiori influenze nel prendere le decisioni politiche che guidano l'azione di governo.

Simone De Nardis

[1] Volpe 2015, p. 23.

L'arte e il digitale

Promptografia

Conoscere per definire; definire per denominare

In occasione della cerimonia di premiazione dei Sony World Photography Awards tenutasi a Londra il 13 aprile 2023, Boris Eldagsen sale sul palco come vincitore dell'Open Competition Creative Category, dicendo: «Thank you for selecting my image and making this a historic moment, as it is the first AI generated image to win in a prestigious international photography competition. How many of you knew or suspected that it was AI generated? Something about this doesn't feel right, does it? AI images and photography should not compete with each other in an award like this. They are different entities. AI is not photography. Therefore, I will not accept the award. [...] Is the umbrella of photography large enough to invite AI images to enter – or would this be a mistake?»[1].

Con quest'affermazione Eldagsen, fotografo con esperienza trentennale che si è avvicinato al mondo dell'AI generativa d'immagini indagando il mezzo e cercando di discutere in conferenze le implicazioni del suo impiego, intende sostenere che produrre immagini mediante l'uso di AI[2] non equivale a fare fotografia. Afferma: «Il processo di produzione è diverso: la *promptografia* è più vasta della fotografia, un campo più ampio [...] può apparire come un disegno, pittura, può essere generata da un *prompt* di testo. C'è bisogno di un nome [...] di una diversa terminologia che inglobi tutti questi mezzi; e una volta che abbiamo stabilito una terminologia precisa possiamo parlare di ciò che hanno in comune fotografia e immagini di intelligenza artificiale e potremmo anche capire come gestire, in futuro, foto festival, mostre fotografiche in musei e gallerie. È importante per me, che ho studiato filosofia, stabilire una terminologia precisa»[3].
L'immagine che ha aperto a tale discussione si intitola *The Electrician*[4] e appartiene alla serie *Pseudomnesia*, prodotta a partire da *prompt* testuali, rielaborando poi i risultati ottenuti mediante l'impiego di differenti AI[5]. Eldagsen accoglie favorevolmente la proposta di definire questo tipo di produzione *promptography*[6] – o in alternativa *AI genereted image*. Italianizzato *promptografia* il neologismo fonderebbe, quindi, l'inglese *prompt*, "pronto", «Nel linguaggio dell'informatica, indicazione visiva, costituita da elementi testuali o grafici»[7], con -grafo, dal greco -γραφος, che propenderemmo a interpretare con il valore passivo di "scritto in una determinata maniera"[8],

Oscar Gustav Rejlander, The Two Ways of Life, 1857 @Wikipedia

proprio perché la modalità di scrittura del comando determina a tutti gli effetti il risultato.
Poniamo adesso la questione da altri punti di vista. Le GAN generative attingono a un *database* di immagini che l'utilizzatore comune non ha modo di conoscere[9]; l'AI rielabora questi *files* per produrre il risultato in base al *prompt* testuale indicato: in questo caso specifico potremmo accogliere il neologismo e definire il prodotto finale – di qualsiasi tipologia – *promptografia*. Allo stesso modo, una fotografia ritoccata mediante un'AI della quale si ignora il *database* di riferimento sarebbe anch'essa definibile *promptografia*.
Cambiamo, adesso, l'assunto iniziale e prendiamo come esempio l'utente o l'artista che in maniera consapevole crea un proprio *database* di riferimento, selezionando esclusivamente fotografie: dovremmo chiamare la risultante dall'elaborazione *promptografia* solo perché prodotta con il mezzo AI? Se la risposta è sì, allora tutta la produzione fotografica digitale che adopera in post produzione programmi di computer grafica e fotoritocco cos'avrebbe di diverso dal risultato ottenuto con l'AI, dato che – a maggior ragione – si sta sempre più andando verso l'integrazione di funzionalità AI in programmi di fotoritocco[10]? Qualcuno potrebbe obiettare che cambi la possibilità di intervento diretto e puntuale dell'artista durante l'elaborazione. Spiega però Eldagsen che «l'equilibrio tra uomo e macchina in termini di creatività può variare: l'utente comune che usa dei comandi semplici come *text prompt* e non conosce tutte le varie opzioni ottiene buoni risultati, ma la gran parte delle decisioni saranno prese dalla macchina; se, invece, si conosce tutta la gamma di possibilità, allora si è in controllo e si ha una co-creazione, cioè, sei coinvolto di

Boris Eldagsen con l'opera The Electrician

più nella creazione. Se cominci a ridefinire il *text prompt* iniziale, cominci ad usare i risultati come punto di partenza per il *workflow* con varie piattaforme – per esempio cominci con *Stable Diffusion*, continui con *Midjourney*, vai su *Dall-E2* per fare un *outpainting* e se hai poi tutto questo materiale puoi ripassarlo poi su *Midjourney*, *Stable Diffusion* e così via; puoi impiegare due giorni, anche, per fare una sola immagine, mentre un utente comune crea quattro immagini in 20 secondi. Quindi ci sono molte differenze nell'uso e quando usi molti mezzi sei il regista e ci sono tante decisioni da prendere in ogni fase del lavoro per ottenere ciò che vuoi. E c'è anche un elemento sorpresa e c'è anche il caso che interviene, come nella fotografia»[11]. Tornando, quindi, al *database* creato appositamente con fotografie, ammettendo che AI e programmi di fotoritocco presentano differenze – per il momento, quantomeno, è così –, il risultato finale, nel parere di chi scrive, ha sicuramente molti aspetti in comune con la post produzione della fotografia digitale ed è a essa paragonabile.

Boris Eldagsen, PSEUDOMNESIA - The Electrician, 2022

L'obiezione mossa al poter assimilare i due risultati – elaborazione di fotografia digitale e prodotto dell'AI – potrebbe riguardare, a questo punto, la credibilità della fotografia ottenuta. È sicuramente condivisibile la preoccupazione, espressa dall'artista e da molti altri, riguardo la sempre maggiore difficoltà a identificare il prodotto dell'AI come non reale – intendiamo dire sia per la produzione di immagini che di video. Tuttavia questo argomento è stato, ed è ad oggi, discusso all'interno del mondo della fotografia. David Levi Strauss in *Politica della fotografia* dedica un saggio all'argomento, dal titolo *Credibilità della fotografia* che si apre così: «"Vedere è credere". È così da sempre, da molto tempo prima che i signori Niépce e Daguerre cambiassero la tecnologia della visione inventando la fotografia. Ma la fotografia ha materializzato la visione in un modo nuovo e ha cambiato notevolmente la relazione tra vedere e credere. Essendo una riproduzione meccanica la fotografia ha alterato quasi immediatamente l'aura dell'opera d'arte, e nei restanti centocinquanta anni ha acquisito una propria aura, quella della credibilità»[12]. Nel saggio si fa riferimento ad altri importanti contributi sull'argomento; già il 29 luglio 1990 con l'articolo *When Photographs Lie. Advances in 'electronic imaging' are assaulting the meaning of the picture* la redazione di «Newsweek» si interrogava circa la credibilità della fotografia in rapporto alle problematiche legate alle nuove tecnologie[13]. Nonostante il passare del tempo la conclusione di Strauss, riferita al campo del fotogiornalismo, è ad oggi valida tanto quanto nel 2007: «L'aura di credibilità che circonda la fotografia non è vulnerabile alle nuove tecnologie, ma la credibilità stessa è vulnerabile all'assalto della propaganda massiccia e al generale scadere dell'informazione [...]. La crisi di credibilità [...] implica la nostra rinuncia attiva al diritto dell'informazione»[14]. La credibilità è giustamente una qualità richiesta alla fotografia giornalistica e per questo motivo è comprensibile che Word Press Photo, concorso di fotogiornalismo, rifiuti categoricamente immagini anche parzialmente ritoccate per mezzo di AI[15]. Il fotoritocco e il fotomontaggio non devono trovare posto in questa categoria Lo stesso discorso viene meno se ci spostiamo nel campo della fotografia artistica. Oscar Gustav Rejlander, il fotografo più illustre dell'Accademismo[16], in occasione dell'Art Treasures Exhibition di Manchester del 1857 presentò *The Two Ways of Life*[17]: si tratta di «una fotografia eterogenea, fatta in studio [...] ricavata da parecchi negativi differenti, sapientemente saldati con ritocchi per cui viene usata tutta la gamma delle tecniche pittoriche. Insomma, una fotografia «demeccanizzata», e che dà un unico prodotto»[18]. L'intento di Rejilander era quello di innalzare la fotografia al grado della pittura, quindi di arte. Fiducioso affermava: «I have a lively presentiment that the time will come when a work will be judged by its merits, and not by the method of its production; and then, with some fostering care, things can and will be done that scarcely believers, and never unbelievers, yet dream of in their philosophy»[19].

La discussione stimolata da Boris Eldagsen con *The Electrician* non è banale e trascurabile; meriterebbe un approfondimento maggiore di quanto prospettato in questa sede. La complessità del discorso è data non solo dalla conoscenza dell'argomento, base di partenza per definirlo così da attribuirgli una giusta denominazione, ma dall'applicare il ragionamento che ne consegue ai diversi campi della fotografia. Siamo certi che, per quanto concerne la fotografia artistica, il presentimento di Rejlander si è rivelato corretto, tanto che anche la fotografia digitale ha guadagnato il suo posto all'interno di questa; per quanto riguarda la produzione a mezzo AI la discussione è aperta.

Marco Licari

[1] Per l'intero discorso e per una dettagliata cronologia degli avvenimenti, si rimanda al sito dell'artista: <https://www.eldagsen.com/sony-world-photography-awards-2023/> (15.05.2024).
[2] Per approfondire l'argomento e le implicazioni dell'uso di GAN per generare immagini si veda Licari 2023.
[3] L'affermazione è tratta da una videointervista tradotta in italiano, della quale si consiglia la visione. *Esiste un promptografo a Berlino! Intervista a Boris Eldagsen*, 6 maggio 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=FsDPKP-mccc> (15.05.2024).
[4] Recentemente l'immagine è tornata a far parlare di sé poiché Eldagsen ha accettato di esporre questa e altre immagini nella galleria HANGAR 7826 a Montréal, Canada, dal 18 al 26 maggio di quest'anno, e per l'occasione ha posto in vendita la stampa 7/10 di The Electrician per la cifra di 20.000€ (30.000$ canadesi). Come affermato da Gilles Tarabiscuité, artista canadese dedito all'AI e proprietario della galleria HANGAR 7826, «A limited edition of 10 prints of this image is being offered for sale by the artist. Six have been sold to date». <https://hangar-7826.com/pdf/boris_eldagsen_en.pdf?trk=public_post_comment-text> (15.05.2024).
[5] «PSEUDOMNESIA (Ψευδο / μνέσια) is the classic Greek term for a pseudo memory, a fake memory, such as a spurious recollection of events that never took place, as opposed to a memory that is merely inaccurate. [...] Using the visual language of the 1940s, Boris Eldagsen produces his images as fake memories of a past, that never existed, that no-one photographed. These images were imagined by language and re-edited more between 20 to 40 times through AI image generators, combining "inpainting", "outpainting" and "prompt whispering" techniques». Dal sito dell'artista: <https://www.eldagsen.com/pseudomnesia/> (15.05.2024).
[6] Eldagsen spiega che il termine fu suggerito dal fotografo peruviano Christian Vinces su Facebook nell'aprile del 2023. Vedi Pirmez 2023; <https://www.instagram.com/p/CrN4GSIIKns/?utm_source=ig_embed&ig_rid=45cb4209-56e7-49a4-9ca5-514161bb1090&img_index=1> (15.05.2024). Tuttavia, il termine è stato utilizzato già a partire dal 2016 per indicare una funzione lanciata dalla Nvidia – nota azienda produttrice di schede grafiche e componenti elettroniche – all'interno del videogioco *Final Fantasy XV*, che permetteva di catturare o riprendere *frames* all'interno del gioco.
[7] Cfr. vocabolario Treccani <https://www.treccani.it/vocabolario/prompt/> (15.05.2024).
[8] Cfr. vocabolario Treccani <https://www.treccani.it/vocabolario/grafo_res-e0bfab24-001e-11de-9d89-0016357eee51/> (15.05.2024).
[9] Tralasciamo, ai fini del discorso, le problematiche e i dubbi circa l'uso di immagini che potrebbero essere coperte da *copyright* per costituire i *databases* dai quali attingono le AI per produrre immagini. Se ne accennava in Licari 2023.
[10] Si pensi alle funzioni che sfruttano le tecnologie di intelligenza artificiale implementate nelle ultime versioni di *Photoshop*, ad esempio.
[11] Vedi nota 3.
[12] Strauss 2007, p. 77.
[13] *When Photographs Lie* 1990.
[14] Strauss 2007, p. 83.
[15] Vedi Barbera 2023.
[16] L'Accademismo e il Naturalismo sono due movimenti artistici della storia della fotografia dai quali si generò il movimento modernista che portò al Pittorialismo. Vedi Lemagny, Rouillé 1988, p. 82 e seguenti.
[17] Robinson 1890, p. 108.
[18] Lemagny, Rouillé 1988, p. 82.
[19] Robinson 1890, p. 109.

Amedeo Benini

Un pittore-restauratore di Scandicci del primo Novecento

Nato a Casellina e Torri (antico nome di Scandicci) nel 1883, Amedeo Benini frequentò – come lo zio Cesare Benini *sr.* prima di lui – la Scuola Professionale di Arti Decorative e Industriali di Firenze[1], ottenendo il diploma di pittore-decoratore nel 1901 con tanto di "bacio accademico"[2]. Finiti gli studi, Amedeo, insieme allo zio Cesare, iniziò ad affrescare gli interni di negozi e abitazioni signorili con un repertorio di numerosi "ismi", secondo la moda dell'epoca che abbracciava i gusti neoclassico, neomedioevale, sino-nipponico, fino al più "moderno" Liberty, comunque in costante dialogo con la poetica neorinascimentale – quest'ultima più vicina alla sensibilità di Cesare[3], figlio di una generazione che vedeva in questo stile il linguaggio unitario della borghesia liberale e industriale italiana[4]. Alla morte dello zio, avvenuta nel 1909, Benini proseguì la sua attività di pittore-decoratore, sperimentando alcune tipologie di ornato "estranee" all'opera di Cesare, come la decorazione "a graffito" delle facciate, tecnica quest'ultima che praticherà negli anni Venti nella decorazione neorinascimentale del proprio villino scandiccese in Piazza Giacomo Matteotti[5]. All'attività di pittore Benini, insieme ai figli Cesare *jr.* e Lamberto, affiancò quella di restauratore: a partire dagli anni Dieci egli riuscì a ottenere alcuni appalti dal Comune di Firenze[6]. Oltre al restauro di palazzi e tabernacoli, il Benini si occupò del restauro degli affreschi di Paolo Uccello nel Chiostro dei Morti di Santa Maria Novella e di quelli riproducenti le città austriache nel Cortile di Michelozzo in Palazzo Vecchio[7]. Inoltre, la sua ditta fu protagonista di alcune importanti scoperte: nella Basilica della Santissima Annunziata, negli anni 1922 e 1935-1936, tornarono alla luce due affreschi di Andrea del Castagno aventi come soggetti i santi Giuliano e Girolamo, mentre gli anni Quaranta si aprirono col ritrovamento degli affreschi dell'Orcagna sotto la decorazione quattrocentesca della volta della cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella[8]. Nel 1937, in vista delle celebrazioni giottesche, il soprintendente Ugo Procacci si servì dei Benini per effettuare degli interventi di manutenzione, preceduti da una lunga relazione sulle tecniche pittoriche, alle cappelle "giottesche" del Bargello e di Santa Croce; in questa chiesa i Benini furono impegnati nel restauro della cappella Bardi di Vernio (famosa per gli affreschi di Maso di Banco): visto il pessimo stato in cui versavano gli affreschi, nonostante Amedeo Benini avesse specificato nel preventivo[9] che avrebbe utilizzato dei pennelli di setola sottile e delle molliche di pane per le operazioni di pulitura dello strato pittorico (poi sostituita con una soluzione basica aggressiva per tale intervento), mentre per il consolidamento dei medesimi affreschi sarebbero stati impiegati del mastice di caseina ben diluito e del cemento, in certi casi egli fu costretto a intraprendere un restauro pittorico, ricostruendo gli apparati decorativi[10]. Questo tipo di intervento venne fortemente criticato da Roberto Longhi, che in una relazione inviata a Giuseppe Bottai e in un articolo apparso sulla rivista «La Critica d'Arte», condannò l'attività dei Benini, "colpevoli" di aver conferito agli affreschi «una spiacevole sensazione di falso, di non autenticità»[11]. In questi suoi scritti, Longhi chiedeva un maggior rispetto per l'opera originale e condannava ogni forma di restauro "pittorico" (come quello operato dai Benini), assai "nocivo" per la conservazione dell'autenticità dell'opera d'arte[12].

Sopra: Miniatura neorinascimentale dall'Albo d'oro dell'Humanitas. Sotto: Amedeo Benini, Il ponte sulla Greve, anni Quaranta del XX secolo

Nel frattempo Amedeo Benini proseguiva l'attività di artista nella sua città natale. Eletto consigliere comunale nel 1923, dopo aver sostenuto la necessità di una sede per la locale Compagnia di Pubblica Assistenza "Humanitas", l'anno seguente lavorò alla sua edificazione – su un terreno donato all'associazione dal marchese Migliore Torrigiani[13] – con tanta generosità da essere nominato presidente dell'"Humanitas"[14], incarico che tenne fino alla morte avvenuta nel 1949[15]. Nel 1947 egli eseguì le raffinate miniature di gusto eclettico dell'albo d'oro del sodalizio. Nel corso degli anni Venti, il Benini venne coinvolto nelle campagne di restauro e decorazione di alcuni edifici scandiccesi, come le chiese di Sant'Andrea a Mosciano, dove ridipinse le capriate dell'edificio[16], e di Santa Maria a Greve, che il rettore Don Giulio Cioppi aveva deciso di ristrutturare promuovendo una raccolta fondi[17]; ad Amedeo Benini furono affidate le decorazioni delle travi, delle cappelle e del presbiterio[18]. Nel 1927, anno in cui si chiuse il cantiere di quest'ultima chiesa, l'interno si presentava con una copertura a capriate, quattro altari alle pareti a coppie affrontate, una cappella centrale con l'altar maggiore compresa fra altre due cappelle. L'area presbiteriale era delimitata da una balaustra, mentre delle bande bianco-nere decoravano le arcate delle cappelle laterali e dello stesso presbiterio[19]. Tutto questo "manto" è stato spazzato via dalle ristrutturazioni del 1934-1937[20], ma per fortuna parte di questa decorazione è tornata recentemente alla luce[21]. Nel "tempo libero" Amedeo andava a caccia e si dedicava alla produzione di ritratti, nature morte e paesaggi, opere nelle quali riprodusse la Scandicci a lui familiare, quella delle verdeggianti colline costellate dalle innumerevoli ville e case coloniche, dove l'andar delle stagioni scandiva il tempo degli abitanti, «con una tavolozza chiara e armoniosa, basata sugli accordi delle terre, come gli avevano insegnato i maestri dell'affresco con cui aveva dialogato tutta una vita»[22].

Leonardo Colicigno

Andrea del Castagno, San Giuliano, dopo l'intervento di restauro del Benini , 1922

[1] Fondata nel 1869 come scuola d'intaglio e successivamente trasformata in istituto d'arte (l'odierno Liceo Artistico di Porta Romana e Sesto Fiorentino), le lezioni si tenevano in un locale della Santissima Annunziata; al tempo del Benini i laboratori della scuola furono sistemati in alcuni ambienti del convento di Santa Croce; cfr. Caputo, Branca 1994, pp. 51-73.
[2] Cfr. Petrucci 1998, p. 29.
[3] Ibidem; per una panoramica sui vari "ismi" della prima metà del XX secolo si rinvia al contributo di Uzzani 1996, p. XIV.
[4] Cfr. De Fusco 1980, p. 449; cfr. Conforti 2018, pp. 457-464.
[5] Cfr. Petrucci 1998, p. 29. Sulla facciata della villino Benini corre un fregio decorato con vele gonfiate dal vento della "buona fortuna".
[6] Cfr. Ivi, p. 30.
[7] Vedi Colicigno 2024 (a).
[8] Cfr. Ciatti 2009, p. 270.
[9] Cfr. Tesi 1998, pp. 180-182.
[10] Cfr. Lucioli 1998, pp. 355-359, in part. p. 356.
[11] Ciatti 2009, p. 271.
[12] Cfr. Longhi 1940, pp. 121-128.
[13] Cfr. Bagni 2020, p. 18.
[14] Ibidem.
[15] Cfr. Consumi 2003, p. 115.
[16] Cfr. Moretti, Ricci 2001, p. 74, nota 9.
[17] Cfr. Borgioli 2004, p. 54.
[18] Cfr. Ivi, p. 55.
[19] Cfr. Colicigno 2024 (b), p. 31.
[20] Cfr. Ivi, p. 32.
[21] Cfr. *Chiesa di piazza Cioppi* 2019.
[22] Petrucci 1998, p. 44.

Dedicare un numero alla situazione delle città d'arte e del turismo di massa non è un'urgenza: è una necessità. Non possiamo dichiararci storici dell'arte senza interessarci al contesto in cui i beni culturali sono inseriti, senza comprenderne le vicende attuali e quotidiane che li vedono al centro di cronache e di scandali in grado di influenzarne storia e fortuna critica.
Ignorare il senso storico a discapito di un'esaltazione indefessa e cieca del bello è qualcosa di terribilmente sbagliato e pericoloso: sia perché risponde a quella domanda di bellezza che va incontro alla retorica politica della città d'arte; sia perché svuota di qualsiasi altro significato l'opera e il contesto in cui essa opera e vive. Abbiamo visto, nel corso degli anni, come il capitalismo culturale sia partito dal "bello" per espandersi a macchia d'olio sino al "brutto", mettendo a rendita indistintamente e con i medesimi profitti l'uno e l'altro. Riconoscere, inoltre, gli artisti del passato come personalità positive e esempi di virtù – anche di virtù patria in certi casi – va di pari passo non con un'approfondita ricerca ma con la creazione di un *brand*. A questi eroi "riscoperti" attribuiamo tutto ciò che gli eroi moderni non hanno: bravura tecnica, idee, grandiosità d'animo; nonostante ciò siamo interessati a loro come dei feticci, mettiamo in risalto l'aneddoto scandalistico e piccante, le opere scomparse e ritrovate, le vicende da cronaca rosa. Se dall'alto la politica dei beni culturali professa la valorizzazione, per le strade si è interessati alla cultura spicciola, di facile digestione, ovvero a quei due o tre luoghi comuni che, imparati a memoria, ci rendono *de facto* acculturati. Uscire da una visita museale costata dai 25 ai 40 euro stringendo in mano un pugno di mosche è di certo controproducente al consumatore, il quale si accontenta dunque di quelle due o tre frasi fatte che può facilmente raccontare, sfoggiando fotografie a profusione, agli amici del bar. È un sistema economico vero e proprio, in grado di mettere a reddito qualsiasi cosa: prima si pagava per visitare, giustificando il costo del biglietto con la manutenzione e le spese di gestione; ora si paga principalmente per conoscere e ci sarebbe da aprire un lungo discorso ampliando la nostra analisi sulle università pubbliche, gli istituti privati e la loro effettiva funzione culturale e sociale.
Tornando alle città d'arte – che hanno a che vedere comunque con la formazione dell'individuo –, queste si beano di tale sistema mercificatorio che le rende tanto forti da essere prese ad esempio a livello politico ed economico; il che non costituisce niente di nuovo. Ma le conseguenze sì, si trasformano continuamente e le viviamo in prima persona, tutti noi, a partire da chi vive nelle città d'arte e ne viene spinto sempre più fuori, a chi decide di fare la classica gita fuoriporta domenicale. Siamo tutti coinvolti e essere storici dell'arte oggi significa anche analizzare cosa i beni culturali – indirettamente o meno – producono all'interno della società: ciò è fondamentale per ricostruire un discorso sano, vero e disimpegnato con il nostro passato.
Nel nostro piccolo della rivista abbiamo colto questa esigenza e incentrato l'uscita per rendere evidenti le conseguenze del mercato turistico nella città, vale a dire nell'agglomerato sociale per eccellenza. Partendo dalle considerazioni sulle conseguenze dell'*overtourism* (De Nardis), riflettiamo principalmente sulla condizione delle periferie (Spanò; Gorini e Greco) e dei borghi (Luci), passiamo poi ad analizzare le modalità di fruizione culturale da parte del turista (Salvatore; Del Carria) prendendo in considerazione il lessico che costituisce la retorica politico culturale da cui trae origine il turismo di massa (Lotti). Tutti e sei gli articoli assieme formano il panorama dello stato in cui versano le città d'arte: piccoli governi autonomi, con la loro politica interna nel rapporto con le sue periferie e campagne, la loro politica estera nell'accoglienza e promozione turistica sorretta da parole e concetti sempre più melliflui e vuoti. La globalizzazione che viviamo da oltre vent'anni ha introdotto la divulgazione per rispondere alla richiesta sempre più ampia e socialmente variegata di cultura. Oggi questa non esiste praticamente più, soppiantata dall'*experience*, vale a dire da qualcosa che viene vissuto in prima persona e che non dipende più da un rapporto verticale tra discente e docente, ma da un'orizzontalità che ricorda le piattaforme virtuali, dove tutti siamo – sulla carta – uguali e viviamo sulla nostra pelle le conoscenze, apprendendole per esperienze. Rendere tangibile l'intangibile: questo siamo riusciti a fare nel nuovo millennio, ad esempio, contribuendo con un obolo alla bellezza o a un "centro storico" (vedi tassa per i turisti mordi e fuggi di Venezia e la proposta del contributo volontario per l'area UNESCO di Firenze). Il tutto a discapito di un accrescimento intellettuale, di pensiero critico, di analisi del reale a partire da ciò che sentiamo e non ciò che tocchiamo. Non esistono più città turistiche: da questa prospettiva tutto è turistico, perché tutto è alienante a partire dal centro storico vetrina alla periferia sotto il tappeto. L'esondazione dei non luoghi da luoghi fisici a luoghi aperti, come le città, è già avvenuta e le conseguenze sono lampanti. Per riportare il discorso da divulgativo a culturale c'è bisogno di una storia dell'arte consapevole del suo ruolo sociale, scevra da ogni meccanismo economico e politico, addentellata solamente con la verità.
Chiudiamo al solito la rivista con i *fuori pagina*, le nostre rubriche: la street art pistoiese (Ranieri), il restauro delle pellicole (Porpora e Porcu), il ruolo del turismo nelle politiche dei beni culturali – non tanto *fuori pagina* – (De Nardis), una riflessione su AI e fotografia (Licari) e, infine, un contributo su un restauratore scandiccese che collaborò con Ugo Procacci.
In questo numero dal contenuto onnicomprensivo tutto è *in pagina*, anche le prime pagine. Sì, perché l'aria che respiriamo, come quella "pubblica" di Patrizia Cavalli era un tempo vuota e oggi riempita ad *horror vacui* da tavolini, fioriere, leggii con menù. L'aria delle città è irrespirabile perché satura di tutto tranne che d'ossigeno: segno che ci stanno vendendo pure l'aria che respiriamo.

Andrea Del Carria

bibliografia

FONTI A STAMPA

Augé 2009
M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eléuthera, 2009

Augé 2010
M. Augé, *Per una antropologia della mobilità*, Milano, Jaca Book, 2010

Bagni 2020
M. Bagni, *Humanitas. Oltre un secolo di volontariato*, Scandicci, CentroLibro, 2020

Bernardi 2007
S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007

Borgioli 2004
R. Borgioli, *Dalla monarchia alla repubblica. Scandicci 1914-1944*, Scandicci, CentroLibro, 2004

Bukowski 2009
W. Bukowski, *La buona educazione degli oppressi. Piccola storia del decoro*, Roma, Alegre, 2019

Caputo, Branca 1994
A. Caputo, M. Branca, *Decoratori per una città d'industrie artistiche all'ombra di Santa Croce (1880-1919)*, in *Storia dell'Istituto d'Arte* 1994, pp. 51-73

Castelnuovo, Gizburg 2019
E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Milano, Officina libraria, 2019

Cavalli 2006
P. Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte,* Torino, Einaudi, 2006

Ciatti 2009
M. Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e teoria del restauro*, Firenze, Edifir, 2009

Colicigno 2024 (b)
L. Colicigno, *Storia dell'architettura scandiccese fino agli anni Trenta del XX secolo*, in «Prospettive. Rivista del Centro Studi Rotariani», X, 2024, pp. 27-32

Conforti 2018
C. Conforti, *Firenze capitale (1865-1870). Quale Rinascimento per la città di Dante,* in *The Italian Renaissance* 2018, pp. 457-464

Consumi 2003
L. Consumi, *«Il Popolo al Comune! Il Comune al Popolo!». Il governo municipale di Scandicci negli anni della ricostruzione (1944-1960)*, Scandicci, CentroLibro, 2003

De Finis 2020
G. de Finis, *Ripensare la città passando per il museo*, in «Critica Urbana. Revista de Estudios Urbanos y Territoriales», III, 13, pp. 52-56

De Fusco 1980
R. De Fusco, *L'Architettura dell'Ottocento,* Torino, Utet, 1980

Flaubert trad. it. di Rella 2023
G. Flaubert, *Bouvard e Pècbuchet*, trad. it. di F. Rella, Milano, Feltrinelli, 2023

Gainsfoth 2019
S. Gainsforth, *Airbnb città merce. Storie di resistenza alla gentrificazione digitale*, Roma, DeriveApprodi, 2019

Gainsforth 2023
S. Gainsforth, *Oltre il turismo. Esiste un turismo sostenibile?*, Torino, Eris, 2023

Galli, Lensi 2019
G. Galli, M. Lensi, *La filosofia del trolley. Indagine sull'overturism a Firenze*, Staffioli (Santa Croce sull'Arno), Carmignani, 2019

Goethe trad. it. di Di Cossilla 1875
J. W. von Goethe, *Viaggio in Italia* (1816), trad. it. di A. Di Cossilla, Milano, Manini, 1875

Graziano 2013
T. Graziano, *Dai migranti ai turisti. Gentrification, luoghi del consumo e modelli di fruizione nelle città globali*, Roma, Aracne, 2013

Guida alla scoperta delle opere d'arte 1996
Guida alla scoperta delle opere d'arte del '900 a Firenze. Progetto IRRSAE Toscana, a cura di D. Salvadori Guidi, Firenze, Olschki, 1996

Kracauer ed. a cura di Kristeller 1969
S. Kracauer, *History, the last things before the last*, ed. a cura di P. O. Kristeller, New York, Oxford University Press, History, 1969

La "bottega" dei Benini 1998
La "bottega" dei Benini. Arte e restauro a Firenze nel Novecento, catalogo della mostra (Scandicci, Palazzina Direzionale, 3 ottobre - 31 ottobre 1982) a cura di F. Guerrieri, S. Gori, Firenze, Polistampa, 1998

Lavèndrine 2003
B. Lavèndrine, *A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections*, Los Angeles, Getty Publications, 2003

Lemagny, Rouillé 1988
J.C. Lemagny, A. Rouillé, *Storia della fotografia*, Firenze, Sansoni, 1988

Licari 2023
M. Licari, *L'AI nell'arte. Innovazione o dilemma etico?*, in «Noi Caffè Michelangiolo», VI, 11, giugno 2023, pp. 38-41

Longhi 1940
R. Longhi, *Restauri*, in «La Critica d'Arte», V, 1940, 24, pp. 121-128

Lucioli 1998
L. Lucioli, *Il restauro della cappella dei Bardi di Vernio in Santa Croce*, in *Maso di Banco* 1998, pp. 355-359

MAAM 2017
MAAM Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz_città meticcia, a cura di G. De Finis, Roma, Bordeaux, 2017

MACRO ASILO DIARIO 2021
MACRO ASILO DIARIO, catalogo a cura di G. De Finis, Roma, Azienda Speciale Palaexpo, 2021

Maso di Banco 1998
Maso di Banco. La cappella di San Silvestro, a cura di C. A. Luchinat, E. Neri Lusanna, Milano, Electa, 1998

McGath, Jordan-Mowery, Pollei, Heslip, Baty 2015
M. McGath, S. Jordan-Mowery, M. Pollei, S. Heslip, J. Baty, *Cellulose Acetate Lamination. A Literature Review and Survey of Paper-Based Collections in the United States*, in «Restaurator», 36, 4, 2015, pp. 333-365, DOI: 10.1515/res-2015-0015

Meyer, Read 2000
M.P. Meyer, P. Read, *Restoration of Motion Picture Film*, Oxford, Butterwort-Heinemann, 2000

Moretti, Ricci 2001
S. Moretti, C. Ricci, *Luigi Zumkeller professore di restauro dei monumenti alla Regia Scuola d'Architettura di Firenze (1929-1944)*, in *Restauro archeologico* 2001, pp. 73-78

Per un'altra Firenze 2020
Per un'altra Firenze. Voci sul futuro del nostro patrimonio, a cura di O. lovino, S. Migaleddu, G. Pescarmona, Firenze, Firenze University Press, 2020

Petrucci 1998
F. Petrucci, *Amedeo Benini*, in *La "bottega" dei Benini* 1998, pp. 29-57

Ranieri 2023
D. Ranieri, *Arte, musica e poesia con la Montagna a Fumetti. La provincia di Pistoia si incontra a Maresca*, in «Noi Caffè Michelangiolo», VI, 11, giugno 2023, pp. 30-31

Restauro archeologico 2001
Restauro archeologico. Didattica e Ricerca 1997-1999, a cura di C. Nenci, Firenze, Alinea, 2001

Robinson 1890
H. P. Robinson, *Oscar Gustav Rejlander*, in «Antony's Photographic Bulletin», XXI, 4, 22 febbraio 1890, pp. 107-110

Ruskin trad. it. di Brilli 1982
J. Ruskin, *The stones of Venice* (1861), a cura di J. Morris, trad. it. di A. Brilli, *Le pietre di Venezia*, Milano, Mondadori, 1982

Saviano 2006
R. Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006

Settis 2002
S. Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino, Einaudi, 2002

Shashoua 2008
Y. Shashoua, *Conservation of Plastics. Materials Science, Degradation and Preservation*, Oxford, Elsevier Ltd, 2008

Stevenson trad. it. Bà 1983
R. L. Stevenson, *An Inland Voyage* (1878), a cura di G. Parise, trad. it. di P. Bà, *Viaggio in canoa nei fiumi del Belgio e della Francia*, Milano, Mondadori, 1983

Storia dell'Istituto d'Arte 1994
Storia dell'Istituto d'Arte di Firenze (1869-1989), a cura di V. Cappelli, S. Soldani, Firenze, Olschki, 1994

Strauss 2007
D. L. Strauss, *Politica della fotografia*, Milano, Postmedia Books, 2007

Tabucchi 2019 (a)
A. Tabucchi, *Gli zingari e il Rinascimento. Vivere da rom a Firenze*, Firenze, Edizioni Piagge, 2019

Tabucchi 2019 (b)
A. Tabucchi, *Post scriptum: una lettera*, in Tabucchi 2019 (a), pp. 81-86

Tesi 1998
V. Tesi, *Gli affreschi di Maso di Banco in Santa Croce: il restauro del 1937 e la polemica tra Longhi e Ojetti*, in *La "bottega" dei Benini* 1998, pp. 175-188

The Film Preservation Guide 2004
The Film Preservation Guide. The Basics for Archives, Libraries, and Museums, National Film Preservation Foundation, San Francisco, 2004
The Italian Renaissance 2018
The Italian Renaissance in the 19th Century. Revision, Revival, and Return, a cura di L. Bolzoni, A. A. Payne, Milano, Officina Libraria, 2018

Uzzani 1996
G. Uzzani, *Vicende artistiche del Novecento in Toscana*, in *Guida alla scoperta delle opere d'arte* 1996, pp. XIII-XXVI

Valverde, Fernanda 2003
M. Valverde, M. Fernanda, *Photographic Negatives. Nature and Evolution of Processes*, Rochester, Advanced Residency Program in Photograph Conservation: Image Permanence Institute, 2003

Volpe 2015
G. Volpe, *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Milano, Mondadori Electa, 2015

Worden 1911
E. C. Worden, *Nitrocellulose Industry: A Compendium of the History, Chemistry, Manufacture, Commercial Application and Analysis of Nitrates, Acetates and Xanthates of Cellulose as Applied to the Peaceful Arts*, 2 vol., London, Constable LDT, 1911

Zerocalcare 2011
Zerocalcare, *La profezia dell'armadillo*, Formia, Graficart, 2011

Žižek 2013
S. Žižek, *Il trash sublime*, a cura di M. Senaldi, Milano, Mimesis, 2013

SITOGRAFIA

Agostini 2024
I. Agostini, *Videosorvegliare e punire. Firenze è la città italiana con il maggior numero di telecamere per abitane*, 9 gennaio 2024, <https://www.perunaltracitta.org/homepage/2024/01/09/videosorvegliare-e-punire-firenze-e-la-citta-italiana-con-il-maggior-numero-di-videocamere-per-abitante/>

Barbera 2023
D. Barbera, *World Press Photo mette al bando le foto generate da AI. Il concorso di fotogiornalismo chiude alle immagini manipolate anche solo in parte dalle intelligenze artificiali*, in «Wired», 21 novembre 2023, <https://www.wired.it/article/world-press-photo-contest-bando-foto-generate-ai/>

Giani 2019
M. Giani, *Un pagliaccio sui muri delle città*, in «Goldword», 25 luglio 2019, <https://goldworld.it/231066/arts/street-art/un-pagliaccio-sui-muri-delle-citta/>

Laratta 2023
A. Laratta, Case a 1 euro in Italia. Ecco dove comprarle, in Finestre sull'Arte, 25 aprile 2023, <https://www.finestresullarte.info/turismo/case-a-1-euro-dove-comprarle>

Merlo 2018
F. Merlo, *Piano: "Tornate indietro, pronti a organizzare un Periferia Pride"*, in «La Repubblica», 9 agosto 2018, <https://www.repubblica.it/commenti/2018/08/09/news/piano_tornate_indietro_pronti_a_organizzare_un_periferia_pride_-300971065/>

Montanari 2020
T. Montanari, *La rete SET: il COVID-19 e le sue conseguenze, in Emergenza cultura*, in Emergenza Cultura, 29 aprile 2020, <https://emergenzacultura.org/2020/04/29/la-rete-set-il-covid-19-e-le-sue-conseguenze/>

Piano 2014
R. Piano, *Il rammendo delle periferie*, in «Il Sole 24 ore», 26 gennaio 2014, <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2014-06-18/il-rammendo-periferie-094517.shtml?uuid=ABBYPHSB>

Pirmez 2023
M.F. Pirmez, *Boris Eldagsen, a disruptive promptographer*, in «Kingkong», 11 maggio 2023, <https://kingkongmag.com/en/boris-eldagsen/>

Reilly 1994
J. M. Reilly, *IPI Storage Guide for Acetate Film. Instructions for Using the Wheel, Graphs, and Table Basic Strategy for Film Preservation*, Rochester, Image Permanence Institute, Rochester Institute of Technology, 1993 <https://s3.cad.rit.edu/ipi-assets/publications/acetate_guide.pdf>

Spichisi 2018
Associazione culturale Spichisi, *Il giardino di Millo*, in «Discover Pistoia», 10 novembre 2018 <https://www.discoverpistoia.it/il-giardino-di-millo/>

Street art, è caccia al tesoro 2019
Street art, è caccia al tesoro per immortalare gli omini di ExitEnter, in «La Nazione», 5 maggio 2019, <https://www.lanazione.it/pistoia/cronaca/exit-enter-caccia-al-tesoro-bfd0562f>

Ugolini 2016
C. Ugolini, *Tra storia e leggenda, i Lumière e quel che non sappiamo su quel primo film,* in «La Repubblica», 18 giugno 2016, <https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/06/18/news/tra_storia_e_leggenda_i_lumiere_e_quel_che_non_sappiamo_su_quel_primo_film-142095751/>

Vettori 2019
V. Vettori, *Street art, caccia al tesoro in città per scoprire le opere di Blub*, in «Il Tirreno», 12 gennaio 2019, <https://www.iltirreno.it/pistoia/cronaca/2019/01/12/news/per-scoprire-le-opere-di-blub-e-caccia-al-tesoro-in-citta-1.17643949>

When Photographs Lie 1990
When Photographs Lie. Advances in 'electronic imaging' are assaulting the meaning of the picture, in «Newsweek», 29 luglio 1990, <https://www.newsweek.com/when-photographs-lie-206894>

WTTC 2024
WTTC: il 2024 anno record per il turismo con più di 11 trilioni di dollari come contributo economico globale, 8 aprile 2024, <https://www.federturismo.it/it/i-servizi/news/589-news/news-2024/20233-wttc-il-2024-anno-record-per-il-turismo-con-piu-di-11-trilioni-di-dollari-come-contributo-economico-globale.html>

BIBLIOGRAFIA DI APPROFONDIMENTO

3 - Per un Grand Tour contemporaneo

Antoniutti 2023
A. Antoniutti, *Turismo, si preannuncia un'estate di grandi numeri*, in «Il Giornale dell'arte», 12 luglio 2023, <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Turismo-si-preannuncia-unestate-di-grandi-numeri>

Balicco 2018
D. Balicco, *Nietzsche a Wall Street*, Macerata, Quodlibet, 2018

Brilli 1986
A. Brilli, *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, Roma, DeLuca, 1986

Montanari 2020
T. Montanari, *Un progetto per il turismo, un progetto per la città*, in «MicroMega», 16 agosto 2020, <https://sinistrainrete.info/articoli-brevi/18506-tomaso-montanari-un-progetto-per-il-turismo-un-progetto-per-la-citta.html>

5 - In nome del decoro

Galli, Lensi 2019
G. Galli, M. Lensi, *La filosofia del trolley. Indagine sull'overtourism a Firenze*, Staffoli (Santa Croce sull'Arno), Carmignani, 2019

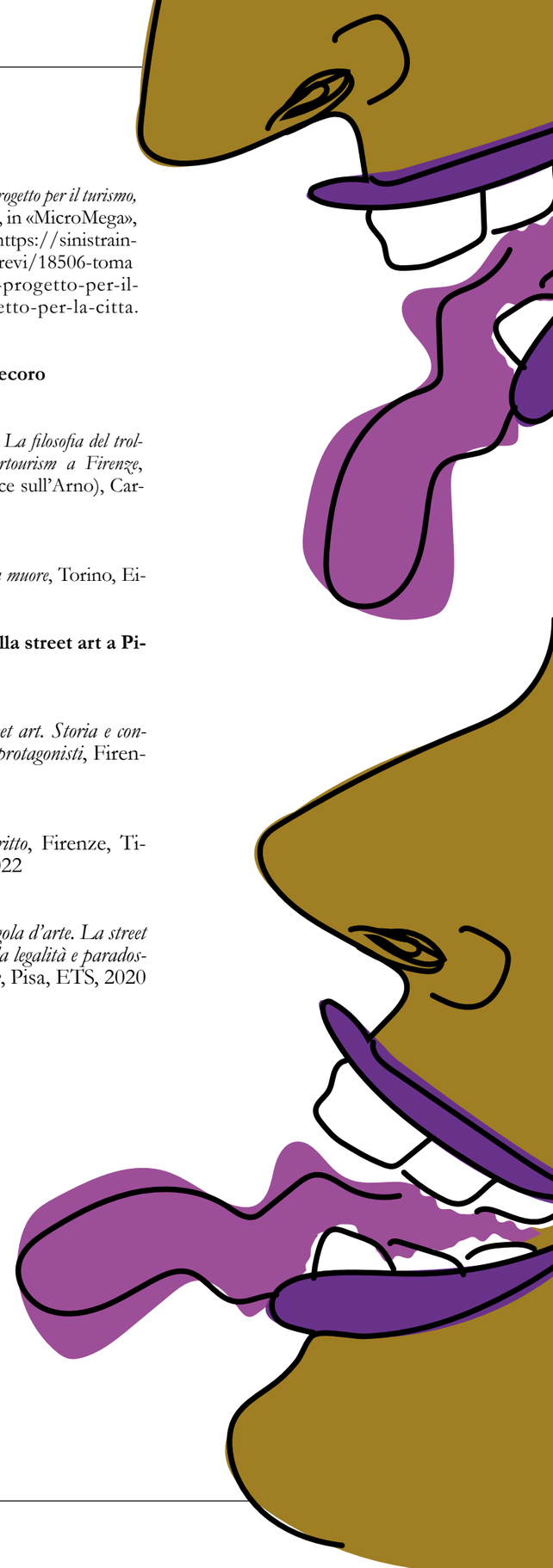
Settis 2014
S. Settis, *Se Venezia muore*, Torino, Einaudi, 2014

8 - Le stagioni della street art a Pistoia

Dogheria 2015
D. Dogheria, *Street art. Storia e controstoria, tecniche e protagonisti*, Firenze, Giunti, 2015

Exit Enter 2022
Exit Enter, *Ri-scritto*, Firenze, Tipografia Ocra, 2022

Fantozzi 2020
D. Fantozzi, *A regola d'arte. La street art tra didattica della legalità e paradosso della trasgressione*, Pisa, ETS, 2020



La Contessa Adele di Riccardo Ferniani

Riccardo Ferniani racconta, con una certa nostalgia, episodi della vita di un ragazzo che ha attraversato i grandi cambiamenti della propria famiglia coincidenti con la trasformazione della società italiana della seconda metà del Novecento, che ha vissuto la spensieratezza di tutti i ragazzi in un contesto familiare complicato, che ha goduto i benefici di una vita agiata ma anche la tristezza di giorni difficili. Sono anni che, seppure in diversi contesti, ho vissuto anche io, per cui spesso riesco ad immedesimarmi nel racconto e rivevere momenti della mia vita in paese. I giochi dei bambini, i sogni, le avventure fatte di brevi fughe nella campagna, di nidi di uccelli, di archi di legno, di fionde e del fiume sono stati gli stessi, comuni a tutti i ragazzi cresciuti in un paese. Qualche testa sanguinante per una sassata, le capanne improvvisate, questi posti mitici, il bosco, le cantine, il fiume: luoghi dove fuggire e nascondersi. I primi amori inconfessati e inconfessabili, compagne di scuola spesso ignare, domestiche più grandi oggetto di sogni e desideri. La figura di un padre "fanciullo" e la presenza sempre costante, a volte quasi impercettibile nelle pagine del libro, della madre Adele, accompagnano per tutto il racconto i ricordi di Riccardo. Due grandi amori visti con gli occhi indulgenti e affettuosi del figlio. I racconti si susseguono nelle vicende di una importante famiglia faentina, nelle feste, negli eventi con personaggi importanti, negli aneddoti visti o sentiti, nella vita degli zii, nelle tenute e nelle ville in Romagna ed in Toscana. Un mondo nobiliare che per molti aspetti ha finito per lasciare inconsapevolmente il posto ad un nuovo mondo, quello borghese, di persone che con lo studio e il lavoro hanno costruito la nuova società italiana. Sullo sfondo le vicende della piccola Casola Valsenio con le sue figure ed i suoi personaggi, con i vari eventi e piacevoli pezzetti di storia locale narrati nelle veglie serali. Poi il mondo rurale, le fatiche legate ad una terra amara, dura da lavorare, la mietitura, la caccia e i pranzi romagnoli descritti con la ilarità di un Beltramelli e con la descrizione delle innumerevoli portate da far invidia all'Artusi. Il libro non è solo la descrizione della vita della famiglia nelle ville e nelle proprietà, da villa Tisa a Casola a villa La Selva in Toscana e alla villa Casegrandi a Faenza, ma è soprattutto una meditazione sui sentimenti: sono riflessioni su aspetti di vita come il lavoro, gli interessi e gli amori. A tratti entrano nel racconto personaggi amati e non: Mario Vecchio, Colomba, Giulia, poi i fattori e gli amministratori. Si alternano figure di un tempo passato, il Barone, la Principessa, che oggi rivivono in vesti e situazioni diverse, e le figure degli zii a completare quel quadro familiare ormai relegato a scuri e tristi quadri di volti severi, ritratti divisi fra i tanti parenti, ora appesi in case diverse, lontane all'avito palazzo. Racconti di vicende passate sentite raccontare in paese e in famiglia: il passaggio del papa Giulio II da Casola, episodi di guerra, la visita del presidente Gronchi alle Casegrandi o di Rachele Mussolini nel palazzo di via Naviglio a Faenza. Tanti gli eventi vissuti, la festa di mezza quaresima e Mafalda Favero, la regina della Scala, le cerimonie religiose, la messa alle Casegrandi e le funzioni nella chiesa del Suffragio a Faenza. Tutto si mescola in questo crogiuolo di sensazioni, di visioni, di sentimenti che ripercorrono quegli anni che seguono la seconda guerra visti con gli occhi teneri di un ragazzo fino ad arrivare al momento più triste, quello della morte della persona più amata, una presenza costante ed invisibile, così dolce e distaccata da un mondo che appare come non suo: la contessa Adele.

Callisto Mazzolini

Fondazione Cassa di Risparmio di Forlì

GMF Grandi Mostre Fondazione Forlì

Comune di Forlì

Preraffaelliti
Rinascimento Moderno

Forlì,
Museo Civico San Domenico
24 febbraio - 30 giugno 2024

Con oltre 300 opere la mostra ripercorre il profondo impatto dell'arte storica italiana sul movimento Preraffaellita britannico dagli anni Quaranta del XIX secolo fino agli anni Venti.

Informazioni e prenotazioni mostra
tel. 0543 36 217
mostraforli@civita.art
www.mostremuseisandomenico.it

La Fondazione promuove la cultura

La promozione della cultura nelle sue diverse espressioni è considerata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna elemento primario per la crescita, anche economica, del territorio.
Il Complesso degli Antichi Chiostri Francescani è stato mirabilmente restaurato, ampliato e valorizzato strutturalmente e per la prima volta destinato integralmente ad attività culturali, arricchendo e rendendo unica la suggestiva zona Dantesca.
Anche per i prossimi anni, la Fondazione continuerà ad assicurarsi il proprio sostegno a progetti di sviluppo che elevino la qualità della vita e il nostro patrimonio culturale

La Fondazione fa crescere la città

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

www.fondazionecassaravenna.it

eAt
CUl
tURA