

BILANCIO SOCIALE 2020

1. Introduzione	3
2. La struttura organizzativa	4
2.1 Il team di produzione	5
Gli assetti di governance delle Fondazioni d'arte	6
3. La Fondazione Morra nella città metropolitana	7
Il Quartiere dell'Arte	8
3.1 Il contributo della Fondazione Morra alla città metropolitana e la sussidiarietà circolare come strategia per la produzione di standard immateriali nel settore delle arti	10
4. Le attività del 2020	11
4.1 Digitalizzazione e fruizione informatica degli archivi	12
4.2 La nuova comunicazione digitale e la nuova identità visiva	13
4.3 ESPERIENZE/L'Infinito intrattenimento	16
L'economia della cultura e la ricerca sperimentale: la Biblioteca per le Arti Contemporanee ed il nuovo lemmario disponibile	17
4.4 La Scuola Nomade di Filosofia	19
La biblioteca di Van Gogh e la Scuola Nomade di Filosofia	20
4.5 Sinfonia Napoli 2020	21
Sinfonia Napoli come esperienza di <i>apprendimento del terzo tipo</i>	23
4.6 Gli ultimi giorni dell'umanità	24
5. Fundraising, risorse, gestione	25
6. Appendici Digitali: gli spazi della Fondazione	27
6.1. Casa Morra	28
6.2. Il Museo Nitsch	29
6.3. L'Associazione Shimamoto	30
6.4. La Vigna San Martino	31
7. Conclusioni	32
8. Postfazione di Olimpia Niglio e Giancarlo Ferulano	33

Legenda:

Approfondimento teorico

Scheda tematica

Approfondimento storico

Il Prof. PASQUALE PERSICO, componente del Comitato Scientifico di Casa Morra Archivio d'Arte Contemporanea, è il curatore di questo documento.
Il progetto grafico ed il coordinamento editoriale sono stati curati da Pasquale Napolitano.

Si ringrazia tutto lo staff della Fondazione Morra per aver contribuito, con impegno ed entusiasmo, alla realizzazione delle attività di questo singolare anno.

Per i testi integrativi si ringraziano: Olimpia Niglio, Giancarlo Ferulano, Manuela Gandini, Domenico Mennillo, Federico Decandia, Pasquale Napolitano
Per le fotografie si ringraziano: Amedeo Benestante, Fabio Donato, Danilo Donzelli

Fondazione Morra

Fondatore: Giuseppe Morra - Presidente: Teresa Carnevale - Coordinamento attività: Raffaella Morra

Contatti: FONDAZIONE MORRA - Vico Lungo Pontecorvo 29/d, 80135 – Napoli P.I. 07729910633 - C.F. 94202830637 - www.fondazionemorra.org

©2021 tutti i diritti riservati

1. Introduzione

Il Bilancio Sociale 2019, ha per la prima volta presentato la storia della Fondazione da un punto di vista evolutivo, con la finalità di dare rappresentazione della sua dimensione organizzativa.

L'intreccio delle storie costitutive della Fondazione, in termini organizzativi, ha messo in luce l'intersezione tra obiettivi e possibili incroci delle *economie di scopo* (ricerca, formazione e standard immateriali), in particolare quelle relative allo sviluppo degli standard urbani della città Metropolitana di Napoli. Il Museo Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch, Casa Morra Archivio d'Arte Contemporanea, la Vigna S. Martino e l'Associazione Shozo Shimamoto con le loro attività vogliono essere parte di un dibattito allargato sulla categoria del museo contemporaneo ed i suoi possibili sviluppi, anche in considerazione della crisi pandemica.

Il Bilancio sociale del 2020 riprende in parte questi temi, ed in considerazione delle riflessioni e delle attività in clima Covid-19 allarga lo spettro delle riflessioni sul come, perché e quando i Musei e Fondazioni d'arte, nel riposizionare le loro strategie per le future attività, debbano necessariamente rivedere i loro paradigmi di riferimento.

Ecco perché la Fondazione, accanto alla visione strategica relativa alle attività del prossimo futuro - già percepibile nel Bilancio 2019 e presente nel programma ***Il gioco dell'oca - 100 anni di Mostre*** di Casa Morra e nell'attività istituzionali del Museo Nitsch - elabora una riflessione più specifica sui temi dell'organizzazione e della sua evoluzione nel contesto dei cambiamenti radicali che stanno avvenendo in una maniera inimmaginabile fino a qualche mese addietro.

Nonostante molti contributi filosofici e artistici siano orientati a mettere l'accento sul consolidamento del fallimento politico e culturale del progetto europeo, l'attenzione della Fondazione ai temi delle avanguardie del contemporaneo ed allo spettro di visione che esse propongono, ancora oggi, offre una testimonianza alternativa del fenomeno: gli scenari interpretativi sul fare ricerca artistica vanno molto al di là dei temi della decadenza della civiltà occidentale, e sono fonte inestimabile per lo sviluppo di una museologia che rimetta l'umanesimo nuovamente al centro del dibattito.

In questa interpretazione del fare artistico, non solo vi è largo spazio per rilanciare il ruolo delle discipline umanistiche ma la riflessione sul nuovo apporto delle discipline scientifiche, proprio nel 2020, ha aperto un campo per la ricerca artistica. Ecco allora che le specificità della Fondazione Morra sui grandi argomenti delle arti visive e performative, sono diventati temi fondativi di un rinnovato spazio di ricerca capace di rallentare o invertire la malinconia civile crescente che avvolge l'Europa e più in generale il mondo occidentale.

La pandemia in questo senso, come già in altre epoche della storia, è un formidabile acceleratore di tendenze culturali e sociali latenti da decenni.

Nuove forme di organizzazione del lavoro, l'egemonia dei settori economico-finanziari legati alle nuove tecnologie, la crisi delle forme tradizionali di democrazia rappresentative, la crescita delle disuguaglianze sociali e le difficoltà di pensare ad un capitalismo dal volto umano sono temi che si intrecciano alla pandemia, inoltre la presenza di un nazionalismo ancora aggressivo e retorico moltiplica la difficoltà di elaborare una visione in uno spazio collaborativo ed interdisciplinare riconoscibile.

Platone credeva che la politica dovesse essere governata dai filosofi, non a caso la Fondazione quest'anno apre alla possibilità di ridare all'arte anche la valenza di scuola filosofica, laboratorio in grado di fornire nuovi punti di vista ai temi della rigenerazione urbana e sociale.

Questi germogli rappresentano tutto ciò che è ancora contemporaneo, e che non è stato consumato, farli crescere è un dovere morale che anima il comportamento istituzionale della Fondazione.

2. La struttura organizzativa

Per le attività dei Musei in generale e delle Fondazioni in particolare, il tema della flessibilità organizzativa e dell'autonomia creativa rimane un problema di definizione dei confini tra attività interne ed attività esterne. Interno ed esterno di una organizzazione trovano spazio di applicazione se prevalgono anche istanze di valutazione di efficacia e di efficienza delle finalità istituzionali: coerenza, autonomia e responsabilità sono in equilibrio se l'organizzazione è caratterizzata dall'intreccio dei flussi informativi tra interno ed esterno dell'organizzazione. Questi flussi producono costi sospesi che concorrendo alla valutazione sulla sostenibilità, diventando decisivi per la definizione di una nuova contabilità sociale capace di riconoscersi nella finanza di sostegno.

In un bilancio sociale contemporaneo risulta pertanto decisivo definire le specifiche attività che concorrono a realizzare **economie di scala** (ad esempio il flusso dei visitatori, in presenza o attraverso le reti), perché queste ultime danno anche una prima idea della scala di grandezza dell'organizzazione, ma anche, oggi con più rilevanza, definire le attività che sviluppano **economie di scopo**, cioè la capacità di estendere l'efficacia del ruolo dei beni culturali oltre i confini dello spazio di fruizione.

Nella definizione di **economie di scopo** vi sono alcune ombre che possono essere rivelate annunciando fin da principio il tipo di bilancio sociale che si vuole formulare, evidenziando il modello organizzativo di riferimento che renda esplicito il flusso delle decisioni che abita la Fondazione. Il passaggio dalla quantità (scala) alla qualità, mista ad altre quantità (scopo) porta in superficie un cambiamento profondo del fare museo, cioè del come analizzare i produttori di cultura contemporanea.

Nel concetto di scala emergono le economie di *reiterazione seriale delle attività*, nel concetto di scopo la pluralità degli obiettivi: tutela, conservazione e valorizzazione, ma anche ricerca e formazione. Questo concetto quindi sposta il quadro della valutazione, perché in tale quadro la Fondazione deve sfruttare al meglio il potenziale dell'ambiente esterno, sia esso vicino o lontano in termini di **beni relazionali** da produrre.

Si fa strada il tema delle **esternalità** (come testimonierà l'approfondimento sul "Il Quartiere dell'arte" presente più avanti nel volume), in questo quadro anche l'ambiente esterno più lontano non è più una variabile esogena, non modificabile cioè dai comportamenti dell'organizzazione; in questo contesto il *nessuno si salva da solo* elaborato durante la prima fase della pandemia diventa anche un *modus operandi* per le Fondazioni ed i Musei. Strutturare una corretta dimensione organizzativa presuppone una conoscenza delle forme organizzative disponibili a rendere massima l'efficacia dell'organizzazione potenziale sostenibile, in base alle risorse messe in campo ed agli obiettivi strategici. Entra quindi in gioco una prospettiva di lungo periodo, che deve prendere corpo anche e soprattutto nella complessità esistente.

In questo processo il rapporto tra **efficacia** ed **efficienza** è il vero parametro da monitorare. L'intersezione tra le velocità di crescita dei costi sospesi (spesso investimenti) è anche una misura della volontà di modificare l'organizzazione, in quanto misura la tensione verso la realizzazione di nuove finalità istituzionali, e la velocità dei risultati raggiunti consente di misurare le criticità del modello organizzativo.

In definitiva, prima di presentare entrare nel merito del Bilancio Sociale della Fondazione, è bene ribadire che non è la struttura organizzativa che determina la strategia (sebbene sia comportamento istituzionale da riconoscere) ma sono le **strategie prefigurate**, che, guadagnando gradi di fattibilità, producono o trasformano le strutture, le quali diventano protagoniste temporanee del fare nell'ottica del realizzare nuove economie di scopo. Centrali quindi saranno da considerare le **capabilities** che consentono all'organizzazione di guadagnare gradi di libertà organizzativa.



2.1 Il team di produzione

Il team di produzione della Fondazione dipende in larga parte dal Direttore-Coordiatore che, coadiuvato dalla Presidenza, crea le strutture in variabilità di squadra o di gruppi, per attingere da questi, apporti dei singoli componenti del gruppo, benefici, difficilmente attribuibili al tema delle economie di scala e di scopo nella fase iniziale. Sono le dinamiche di costruzione e di partecipazione alla produzione (evento, mostra o ricerca) che possono eventualmente misurare i rendimenti marginali dei singoli componenti del gruppo. Spesso, e con errore, pensando in termini strettamente economici (la retribuzione da correlare al ricavo marginale) si ha l'impressione che i rendimenti marginali delle persone coinvolte siano relativamente bassi fino a non riuscire a stabilire il singolo apporto dei partecipanti all'organizzazione.

Le *routines* dell'organizzazione nel coordinare le attività (produzione complessa delle specificità) sono tali per cui i valori delle complementarità realizzate dalle singole parti dell'organizzazione hanno difficoltà a farsi riconoscere.

Quando si delineano nuove prospettive di sviluppo per le relazioni (sia interne che esterne) la soluzione non è la semplificazione dell'organizzazione; in tal senso l'esigenza di definire l'organizzazione formale va vista sempre in una prospettiva evolutiva per dare ai costi sospesi la possibilità di ricollocarsi nella prospettiva dei benefici prospettabili. I potenziali contratti che legano i partecipanti all'organizzazione possono contenere solo una parte delle voci delle attività specifiche emerse, ed anche queste hanno difficoltà a correlarsi alla quantificazione quantitativa, per le ragioni segnalate nei paragrafi precedenti.

In definitiva, è solo nella fase evolutiva del processo di sviluppo delle attività che si rende visibile la differenza tra organizzazione dinamica e quella statica, e questa diversa enfasi sui ruoli consente un riposizionamento delle *capabilities* emerse così che queste possano essere rinegoziate contrattualmente, riconoscendo le reciprocità organizzative rivelate (formali e non formali).

In questo senso, due sono i casi studio presentati come specificità delle attività dell'anno 2020 che rendono espliciti gli argomenti appena affrontati. In particolare, il caso relativo al nuovo allestimento del Museo Nitsch "Sinfonia Napoli" (attività descritta al paragrafo 4.5 del Bilancio) consente di appropriarsi del concetto per cui ***l'organizzazione assume la propria identità attraverso la destrutturazione temporanea delle gerarchie.***

Se i nuovi flussi operativi spingono le *capabilities* già acquisite a rigenerarsi nel processo organizzativo del nuovo evento, il processo è vitale, e deve a sua volta contenere innovazioni nei temi di ricerca e formazione.

L'obiettivo di far emergere nuove competenze da aggiungere alle *capabilities* dell'organizzazione preesistente si sposa con la consapevolezza della necessità di aprire nuovi spazi di ricerca sui materiali e per le persone coinvolte. Prende campo l'idea di poter continuamente rinnovare la figura o le figure di assistente curatore o di *web strategic advisor* sulle specifiche attività, articolando le nuove caratteristiche collaborative in relazione alle nuove attività specifiche da sviluppare, unitamente alla comunicazione delle attività realizzate.



Gli assetti di *governance* delle Fondazioni d'arte

Secondo l'economista Stefano Zamagni: «l'atto di adesione ad una organizzazione tipo Fondazione, non è mai, in prima istanza, un atto di convenienza economica, ma il segno dell'accettazione di una qualche visione del mondo: in questo senso, si tratta di un atto morale in fieri. [...] La relazione di reciprocità postula bensì un qualche bilanciamento tra ciò che si dà e ciò che ci si aspetta di ottenere in cambio, ma tale bilanciamento non si manifesta in un rapporto di scambio, ovvero in un prezzo relativo. [...] La reciprocità non può essere compresa all'interno delle maglie del paradigma individualista: l'aspetto relazionale è costitutivo della nozione di reciprocità» (Zamagni S., 1998, *Non profit come economia civile*, Il Mulino).

Qualsiasi fondazione culturale operante nel settore non profit fonda sul contributo personale di più individui e opera in un contesto ambientale ricco di relazioni con molteplici attori, e può essere considerata un'organizzazione di tipo *multistakeholder*. Con questa definizione, si intende sottolineare che in essa convergono naturalmente gli interessi di una molteplicità di soggetti, interni ed esterni all'organizzazione, ciascuno portatore (*holder*) di uno specifico interesse (*stake*) nei confronti della vita dell'organizzazione e della società. (Freeman R. E., 1984, *Strategic management: a stakeholder approach*, Pitman, London).

È evidente come gli interessi specifici di tali e tanti soggetti verso una medesima organizzazione possano risultare di differente natura (economica, sociale, culturale, politica) e di diversa intensità e durata, presentandosi a volte come interessi continuativi, altre volte di tipo occasionale o periodico. Questo è possibile perché l'interesse che ciascuno di questi *stakeholder* nutre nei confronti delle Fondazioni culturali scaturisce da funzioni di utilità individuale sensibilmente diverse da caso a caso, così come dipende dalla natura del rapporto, non solo giuridico o economico, che può legare questi soggetti all'organizzazione.

Eppure, nonostante le differenze esistenti tra gli interessi che muovono l'agire di tali soggetti, essi sono chiamati a partecipare alla vita della organizzazione e a dare il loro contributo al perseguimento del suo fine sociale in diverse forme partecipative. Per molti versi, anzi, gli *stakeholder* sono parte attiva, fondamentale delle strategie da perseguire.

Da un punto di vista prettamente strategico, dunque, è palese che i singoli contributi offerti alla organizzazione Fondazione da parte di questi *stakeholder* in termini di risorse, competenze, impegno, consenso, siano direttamente correlati alla natura dei diversi interessi di cui essi sono portatori, nonché alla capacità della Fondazione di soddisfare questi interessi. E tali contributi sono essenziali per il conseguimento degli obiettivi istituzionali, soprattutto se si tiene conto che sovente non vengono conferiti secondo logiche di mercato, ma a titolo gratuito o semigratuito.

Per queste ragioni si può affermare che il successo di lungo termine di una Fondazione culturale si basa in prima istanza proprio sulla capacità di generare e alimentare la fiducia, l'empatia e il consenso da parte dei soggetti con cui essa entra quotidianamente in relazione, anche in termini di effettiva capacità di soddisfare (ma ancor prima di tenere in debita considerazione) gli interessi di cui sono portatori. La gestione delle relazioni con gli *stakeholder* rappresenta dunque una componente fondamentale della funzione di governo strategico¹.

In altri termini, fare *governance* di Fondazioni per l'arte significa, da un lato condurre in modo efficace (cioè orientato al risultato) ed efficiente (cioè rispettoso del criterio di economicità) i processi chiave connessi allo svolgimento operativo della gestione della Fondazione – quali sono le operazioni di negoziazione dei fattori produttivi, le operazioni di produzione dei beni o servizi inerenti il suo fine sociale, le operazioni di collocamento di tali beni o servizi presso gli utenti finali – dall'altro è richiesto uno sforzo rilevante volto a garantire una gestione attenta delle relazioni con una molteplicità di diversi *stakeholder* coinvolti nei processi promozionale e nelle attività².

L'insieme delle attività può essere considerato un *prodotto relazionale* (cioè il suo consumo richiede necessariamente e intensamente la relazione con l'utente finale), sia perché si alimenta così un circuito virtuoso tra attività della Fondazione e gli attori esterni, che – qualora efficacemente guidato – contribuisce in misura determinante ad incrementare il patrimonio di risorse esistenti, aumentando di conseguenza la possibilità per questa di raggiungere con successo il proprio fine.

Inoltre è opportuno ricordare che nel caso della Fondazione per l'arte il tema della *corporate governance* trova un contesto applicativo particolare, a causa delle peculiarità intrinseche a questo tipo di organizzazioni, che si differenziano in numerosi aspetti proprio dalle altre; per la fondazione Morra l'equilibrio tra aspetti specifici riconoscibili e beni aspecifici e relazionali da far riconoscere è molto importante.

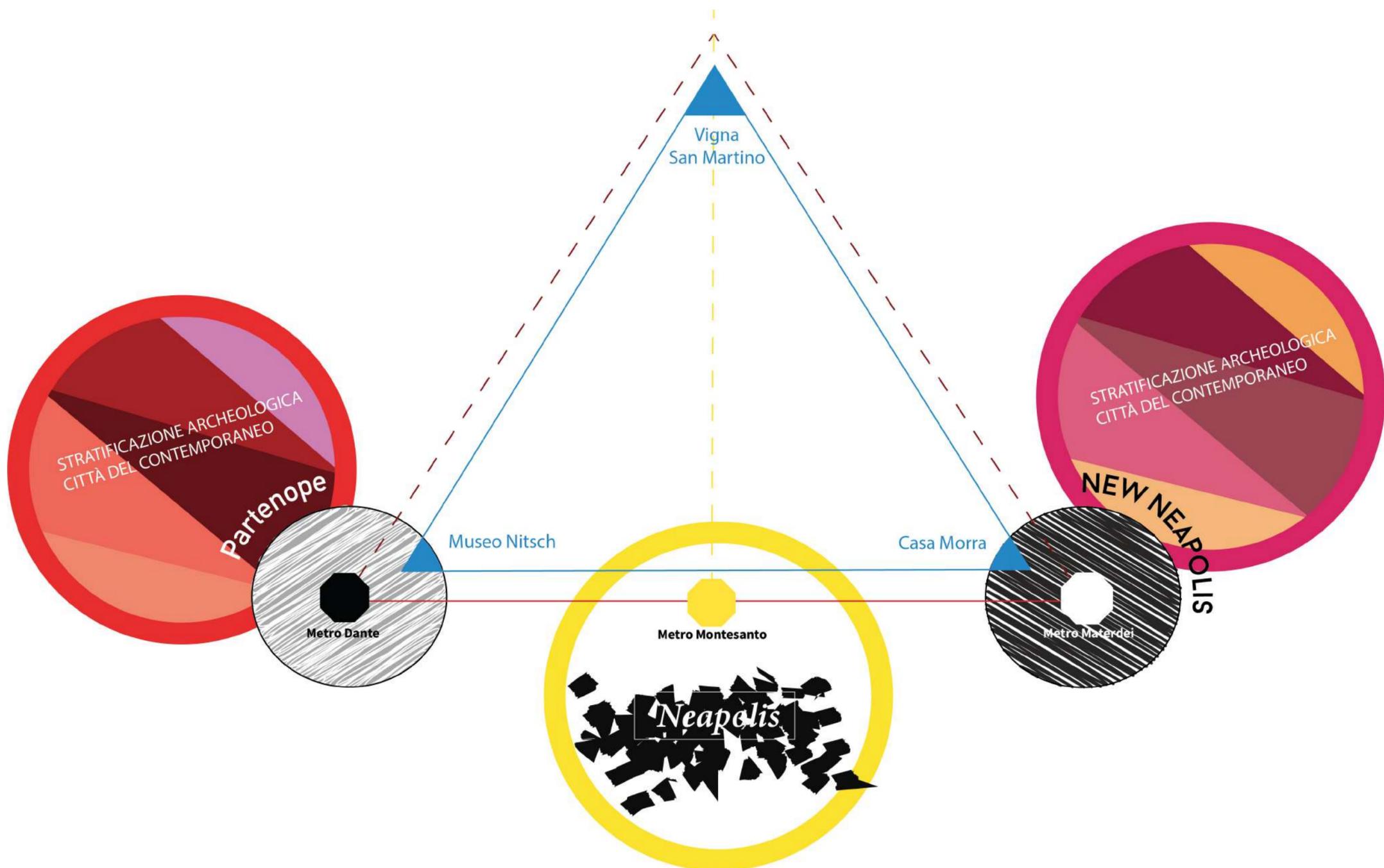
Il tratto distintivo della nostra Fondazione è infatti quello di svolgere attività in una prospettiva per la quale non si può parlare di *diritto di proprietà* in senso stretto (Zamagni S., 1998, op. cit.) quindi solo dilatando l'orizzonte del discorso economico, fino ad includere la dimensione relazionale, è possibile arrivare ad una visione complessiva degli argomenti in campo.

1. Cioè dell'insieme di attività che permettono all'organizzazione di disegnare e guidare il suo progetto evolutivo nel medio-lungo termine, definendo il suo orientamento strategico, i suoi indirizzi strategici, nonché il suo assetto organizzativo, la sua cultura e i suoi valori di riferimento. Più precisamente, l'oggetto del governo strategico di una organizzazione non profit, e della Fondazione in particolare, è duplice, in quanto comporta simultaneamente il governo dei processi aziendali e delle relazioni con gli *stakeholder* dell'organizzazione, secondo una logica di gestione solidaristica che sappia coniugare efficacia, efficienza ed equità e reciprocità.

2. Sotto questo aspetto sono da considerare strategiche sia le relazioni con gli *stakeholder* interni, cioè i rapporti infra-organizzativi tra le persone che partecipano alla vita dell'organizzazione (tra cui amministratori, finanziatori, dirigenza, volontari, dipendenti, soci), sia le relazioni istituzionali, con i gruppi di *stakeholder* esterni. Cfr. Antoldi F., 2003, *Il governo strategico delle organizzazioni non profit. Struttura organizzativa, strumenti e processi decisionali*, McGraw-Hill, Milano.
Cfr Coase R., 1937, *The nature of the firm*.

3. La Fondazione Morra nella città metropolitana

Solo da qualche anno ed in seguito alla raggiunta autonomia di alcuni grandi poli museali si è diffusa l'idea che la redazione del bilancio sociale possa far emergere delle problematiche che portino a forti riflessioni sulla politica economica del paese. Emerge l'idea di cogliere il perché l'intero settore meriti una riflessione di scala superiore a quanto fatto negli ultimi decenni. Da qualche anno il Global City Report rimette al centro le attività museali e quelle delle arti visive e performative, e nell'indagare le performance delle città globali, rende esplicite le fonti che concorrono a livello mondiale alla competitività della città, ispirando in tal modo nuovi comportamenti su scala locale. Ma lo sforzo di autovalutazione non può essere fatto senza un riferimento alla tipologia organizzativa sposata dai Musei o dalle Fondazioni: bisogna ricordare che tutti i beni culturali dovrebbero essere considerati beni di merito, cioè beni che il mercato potrebbe produrre in quantità non bastevole a garantire uno sviluppo resiliente, sostenibile ed equo. Nel caso della Fondazione Morra i perché di un Bilancio Sociale riguardano anche la sua capacità di produrre standard urbani per la Città Metropolitana, sia di carattere materiale che immateriale.



Il grafico rende esplicita l'idea che la proiezione delle attività della Fondazione, in linea con alcuni obiettivi della città metropolitana che verrà, prevede lo sviluppo di standard immateriali di nuova urbanità.

Il Quartiere dell'arte

Il Quartiere dell'Arte nasce con l'intento di creare nel tempo una rete di identità culturali e creative operanti all'interno del quartiere Avvocata della città di Napoli, per rigenerare e riqualificare l'area urbana attraverso le pratiche dell'arte e della cultura.

Con l'apertura del Museo Nitsch nel 2008, la Fondazione Morra pone le basi per l'attivazione di quel processo di rinnovamento, di riqualificazione e di valorizzazione urbana che l'arte è in grado di sviluppare, entrando in contatto con gli abitanti e le diverse realtà culturali e amministrative che operano sul territorio. In questo senso l'ideazione del "Quartiere Avvocata / Quartiere dell'Arte" sembra procedere nella direzione di un progetto/processo finalizzato alla costituzione di una rete che connetta tra loro i diversi soggetti attivi ed operanti in questo quartiere e che si costruisce nel *fare* sui temi della cultura e dell'arte all'interno di occasioni e di spazi di incontro, confronto, studio ed approfondimento.

"Un Quartiere dell'Arte nel centro storico della città di Napoli deve intendersi come un progetto-processo di riqualifica urbana basato su una strategia integrata di valorizzazione (riqualifica ambientale, restauro architettonico, programmazione territoriale) e sulla reinterpretazione del binomio identità creativa/vocazione territoriale e teso a ricucire il complesso sistema di beni culturali ed aree verdi che si pone come cerniera orografica tra monte e valle della città e si caratterizza per l'impianto morfologico ascendente e la tipologia insediativa chiusa tipica delle strutture conventuali a chiostro" (Persico, a cura di, *La città e l'altra città, Racconti ed esperienze in-disciplinate nella pianificazione anti-fragile*, Palazzo Bonaretti Editore, 2013).

L'idea-progetto del Quartiere dell'Arte è andata evolvendosi negli anni anche all'infuori dei suoi promotori; la Fondazione Morra e il Museo Nitsch hanno aperto la strada a nuovi spazi culturali, tutti soggetti attivi nella realtà quotidiana del quartiere Avvocata, dimostrando che l'arte e la cultura possono trasformare il sociale e lo spazio urbano, creando sinergie, confronti, incremento occupazionale. Il progetto vuole dunque attingere dal passato delle opere, dei reperti, e degli spazi dell'arte per trasformare questo potenziale in laboratori del cambiamento. In questo processo si chiede a tutti i cittadini che attraversano il quartiere, anche i non-residenti, di essere nuovamente *artisti del fare e del pensare* in un percorso che porta al raggiungimento della massa critica necessaria a parlare nuovamente di *città*.

Si apre la prospettiva di non accontentarsi più dell'apposizione di opere d'arte immobili in edifici conclusi o di opere d'arte nel contesto urbano definito (arte cosiddetta pubblica) ma di riconsiderare il ruolo dell'arte e degli artisti in una nuova visione di responsabilizzazione immaginativa e professionale nella riprogettazione dell'immagine urbana, con una ricerca di nuovo umanesimo oramai indispensabile. In definitiva, **un Quartiere si fa città** diventa sintesi della città metropolitana come *infrastruttura complessa*, basata su nuovi servizi e beni in cui le attività culturali sono parte del quotidiano legato alle altre attività significative della città che verrà, in cui sono parte integrante della metamorfosi verso il contemporaneo.

Secondo tale approccio di rete, suffragato da una osservazione empirica del processo, possiamo distinguere **due precise fasi** del progetto:

Dal 2008 al 2014

Il progetto del "Quartiere dell'Arte", curato da Francesco Coppola, Giuseppe Morra, Pasquale Persico, Nicoletta Ricciardelli e Roberto Paci Dalò, muove i primi passi in seguito alla presentazione della candidatura da parte della Fondazione Morra "PIU Europa"¹ del 2008 presso il Comune di Napoli, per la concessione di un finanziamento POR per lo svolgimento di attività culturali e di coesione sociale. Unitamente a ciò, il progetto si pone da subito come finalità quella di operare alla stregua di un motore di coesione territoriale grazie all'utilizzo dei linguaggi dell'arte e dell'urbanistica al fine di cucire insieme le numerose realtà associative, attive già da anni sul territorio di Montesanto e dell'Avvocata² – parte di un quartiere vivo e popolare, di quelli che ancora non hanno rigettato il mercato come proprio nucleo fondativo - ma mai coese all'interno di un soggetto di governance formale, coerentemente con la visione nella quale "la cultura può e deve farsi portatrice di un nuovo modo di concepire il contesto urbano, i servizi al cittadino, i beni comuni; un modo più smart e sostenibile, che leghi alla sfida delle nuove tecnologie (come leva di sviluppo economico, di competitività e di capacità di intercettare e promuovere nuove competenze e nuova occupazione) quella di creare una società basata sull'equità e la conoscenza." (Barca, 2015, *Per una politica culturale pubblica con-temporanea*, in: *C'è un'Italia che cambia*, a cura di Mario Morcellini e Paola Panarese, Mondadori Università, Milano)

La rete associativa su cui il progetto si innerva – ed in specie la situazione territoriale a questo preesistente – si presenta come una rete di collaborazione informale intorno ai temi dell'arte contemporanea che, seppur capace di mettere in rete la Fondazione Morra con altri soggetti di varia natura istituzionale in una logica di network, risulta meno tesa alla definizione di un ambito di azione territoriale. Il tentativo di questa fase è stato quello di ridisegnare su quest'area nuovi percorsi di natura creativa, proponendo un modello sostenibile e reversibile, in cui i contenitori culturali diventano elementi strategici di sviluppo urbano, soggetti votati ad intercettare nuove vocazioni dialogando dinamicamente con la stratificazione ambientale, architettonica e sociale pregressa, rilanciando altresì il tema della partecipazione pubblico-privato esteso alle associazioni che vanno svolgendo attività informali ma attive sui temi della creatività sociale. Questi allora nuovi contenitori culturali si configuravano come "luoghi teatro di socialità, piattaforme di cultura diffusa, spazi di sperimentazione di esperienze creative condivise e diventano i nodi della trama di relazioni [...] attorno alle quali ricostruire un paradigma di nuovi valori collettivi da tradurre, attraverso il linguaggio dell'arte, in forme e segni di una rinnovata identità del territorio" (Persico, 2013, op cit.).

I luoghi destinati ad attività culturali modificano dunque il proprio ruolo acquisendo una maggior importanza all'interno della realtà e della comunità cittadina e diventano così importanti occasioni di confronto, in particolare in luoghi informali, spazi precedentemente in disuso (come la centrale elettrica in cui attualmente è ubicato il Museo Nitsch), auspicio in questa fase è che i tradizionali spazi di diffusione della cultura possano dialogare di piano e già efficacemente con il tessuto cittadino, ma anche con luoghi informali ed estemporanei che esprimono esigenze nuove di cultura e partecipazione. Come spiega Fabrizio Barca: "la produzione culturale che si misura con la sperimentazione e il contemporaneo riconnette memoria e innovazione, recupera la tradizione per dare vita a una rappresentazione del presente e a un immaginario futuro, contribuendo in maniera determinante allo sviluppo della comunità" (Barca 2015, op. cit).

A partire dal 22 Aprile 2009 e fino a tutto Maggio successivo il Master Mild di Stoà impegnò alcuni partecipanti nella definizione del progetto Il Quartiere dell'arte, curando la definizione di un progetto pilota "NITSCH - Hermitage e lo sviluppo". Gli allievi furono ospitati al Museo Nitsch di Napoli ed alla Fondazione Hermitage di Ferrara in coordinamento con l'Università di Ferrara per la definizione del progetto. In

questo processo adoperarono le metodologie studiate per definire:

- 1) L'identità del progetto.
- 2) L'ecologia del progetto.
- 3) Il ruolo dei laboratori.
- 4) Il contesto locale, nazionale ed internazionale del progetto.
- 5) La sostenibilità del progetto.

Dallo studio emersero le difficoltà di costruzione di un network che integrasse le diverse attività legate alle arti messe in campo dei soggetti coinvolti. Nonostante incontri con il tessuto associativo del quartiere e con le realtà cittadine protagoniste del contemporaneo, il percorso apparve pieno di inerzie difficili da superare. Ciononostante viene dato seguito al progetto di utilizzo dell'ex Convento delle Cappuccinelle, dando voce alla manifestazione di interesse presentata per PIU Europa, progetto che prevedeva l'utilizzazione del complesso di Salita Pontecorvo per ospitare un FabLab connesso alle arti visive che potesse dare ospitalità ad artigiani ed artisti nel quartiere, unitamente alla programmazione di eventi ed altre attività residenziali³. La Fondazione svolse in questo processo una forte attività di sussidiarietà nei confronti del Comune, per candidare quest'ultimo a ricevere il bene demaniale in concessione temporanea (in base alla legge sul federalismo demaniale del 2010), fino ad essere coinvolta come probabile ente gestore del progetto "Il Quartiere dell'Arte" (delibera comunale di acquisizione del bene nel patrimonio del Comune del 2014).

Il presupposto del progetto era il seguente: se, in un quartiere, un museo, una fondazione, tante associazioni culturali e sociali rilanciano nuovamente la "polis", cioè la voglia di rapporti interpersonali, il desiderio di vivere esperienze insieme, di essere nuovamente città, allora c'è un presupposto per una attività di rigenerazione collettiva.

Così la Fondazione Morra e il Museo Nitsch nell'inserirsi all'interno del quartiere Avvocata-Montecalvario e nel coinvolgere artisti e cittadini a elaborare e vivere il progetto "Quartiere dell'Arte", avevano finito per proporre una politica per la città, un antidoto contro la malinconia civile.

Il presente (dal 2014 ad oggi)

Nella fase attuale il progetto viene ri-configurandosi attraverso altre espressività, che compongono una rete densa di legami deboli, e che vedono incanalata la propria forza per mezzo di nuove storie di rigenerazione urbana – come nel caso di Casa Morra: progetto di attivazione, disseminazione e tutela attiva di una delle più grandi collezioni di arte contemporanea cittadina che funge, già da ottobre 2015, da importante vettore culturale e che trova sistemazione presso il Palazzo Cassano Ayerbo D'Aragona a Materdei (cfr. paragrafo 6.1 del Bilancio Sociale). L'osservazione della fase attuale del progetto del Quartiere dell'Arte evidenzia il passaggio da tendenze di riconoscimento istituzionale ad una configurazione maggiormente prossima ad una vera e propria **smart community**, per definizione caratterizzata da confini fisici più ampi e sfumati: d'altronde, volendo individuare un criterio adeguato per misurare "l'intelligenza" di una comunità, dovremmo rimetterci ad un parametro qualitativo in virtù del quale, maggiore è la capacità "adattiva" di un sistema in transizione pronto a "mettersi in gioco" al fine di trasformare le criticità in opportunità, superiore deve essere stimato il livello di questa "intelligenza" – secondo una relazione, in ultima analisi, di proporzionalità diretta.

Il Tema del Quartiere dell'Arte vedeva la luce in un periodo nel quale il concetto di area metropolitana era ancora di là da venire: oggi il motto **Un Quartiere si fa città** va rilanciato con un altro respiro – per intenderlo come una componente di una vasta area dello spazio metropolitano che chiede di essere *città creativa*, sul modello di altre città europee che contemplan porzioni di città a forte dinamicità sociale e progettuale, all'interno di un'idea di città come infrastruttura complessa atta a produrre reti⁴.

Il tentativo negli anni a venire sarà dunque quello di sviluppare, in un'ottica di network europeo, strategie di gestione integrata e buone pratiche per favorire l'equilibrio tra conservazione del patrimonio cittadino ed il loro sviluppo socio-economico ed aumentare la competitività delle aree più vive e vitali della città. In quest'ottica l'arte diventa uno strumento per rigenerare spazi in stato di abbandono, materiale e simbolico, riscoprirne il potenziale, coinvolgere i cittadini nella vita della comunità.

Un contenitore culturale – uno spazio fisico e simbolico capace di accogliere e mettere in rete saperi e strumenti della produzione creativa – meglio di ogni altro dispositivo può rivelare, per mezzo del fare, il genius loci di una specifica area urbana. È d'altra parte necessario riconoscere la natura della città, la sua essenza proteiforme, e sempre in divenire. Il Quartiere dell'Arte è pensato, in ultima analisi, come un laboratorio aperto, un'idea che mira a identificarsi, con l'intera estensione del perimetro cittadino e della città metropolitana in divenire: cioè a dire, un'impresa che miri a proporre un'alternativa al canone con cui la città, in genere, comprende sé stessa.

1. Il programma "PIU Europa" si pone come obiettivo quello di modificare sensibilmente le condizioni di vivibilità delle città campane, migliorandone l'attrattività, al fine di candidarle come nodi della rete per la competitività del sistema regionale. Tale misura è la messa in atto della previsione del Quadro strategico nazionale sul partenariato tra Regione e città per lo sviluppo urbano. regione.campania.it/regione/it/tematiche/europa-pics-jessica/programma-integrazione-urbana-piu-europa

2. Il Quartiere di Montesanto è uno dei quartieri più popolari, densi e multietnici della città di Napoli. Interstiziale tra i "quartieri alti", il centro storico monumentale, e parti della città relativamente di stampo più occidentale, è un quartiere-soglia per eccellenza, a cavallo delle categorie: alto-basso, mare-montagna, locale-globale. Il sistema urbano ed inter-urbano dei trasporti ne caratterizza il paesaggio, con il passaggio quotidiano di ferrovia circum-flegrea, funicolare e metropolitana. Anche in virtù di questo attraversamento tra interno della città e hinterland, insieme a una conformazione ed una densità tipica dei quartieri popolari ed una fitta rete di attività manifatturiere e commerciali, Montesanto si configura come luogo di passaggio incessante, di scambio, di prossimità. La sua cifra caratteristica è la convivenza, in cui lo spazio comune – della taverna, della bottega, del mercato – ha ancora un ruolo prioritario rispetto al chiuso delle case.

3. In una seconda fase il progetto di rigenerazione dell'ex Convento delle Cappuccinelle prese un'altra strada, nel senso di una soluzione basata sull'attivazione delle forze della cittadinanza attiva, in particolare associazioni che desiderano abitare gli spazi vuoti e inutilizzati della città, che il comune con un delibera innovativa chiamerà beni comuni o di quartiere, dichiarando questi luoghi standard sociali o spazi del popolo.

4. Così come previsto anche dalle linee guida del programma europeo di cooperazione territoriale URBACT II, che in particolare all'interno della rete tematica "Heritage as Opportunity", di cui Napoli fa parte proprio con alcune delle realtà censite come nodi della rete del Quartiere dell'Arte.

3.1 Il contributo della Fondazione Morra alla città metropolitana e la sussidiarietà circolare come strategia per la produzione di standard immateriali nel settore delle arti

Città attrattive contro piccoli centri poveri e svuotati? Questo stesso fenomeno era stato individuato già all'inizio del Duemila dall'economista polacca e commissario europeo alle politiche regionali Danuta Hubner, che insieme Fabrizio Barca, ex ministro del governo Monti per la Coesione territoriale, si era resa conto che la globalizzazione e l'abbattimento delle barriere intraeuropee stavano aprendo una profonda frattura, portatrice di disuguaglianza. Hubner e Barca avevano previsto il massiccio spostamento di popolazione verso le aree più ricche e, per invertire la rotta, avevano cercato di attivare un sistema di politiche di coesione sociale per contrastare il fenomeno¹. Ma in molte zone il sostegno si è limitato a finanziamenti a pioggia, a clientelismi a favore di centri di potere locali, che per qualche anno sono serviti a sedare rabbia e malcontento².

Ma poco tempo dopo questi malcontenti stanno esplodendo a proposito dei servizi essenziali, su cui si misura il nuovo assetto della relazione tra gli stati³. I cambiamenti sono lenti, lentissimi. E resta da capire se davvero sia possibile ridurre le disuguaglianze fra città e provincia. Perché, per dirla con le parole dello storico Fernand Braudel, non esiste città ricca senza una campagna florida. Nel caso di Napoli città metropolitana i confini vanno bene oltre il concetto di campagna e le argomentazioni incrociano i temi della città e dell'altra città e del loro ruolo nell'area vasta di riferimento per definire le densità di nuova urbanità. Basterebbe citare a tal proposito Pompei, le isole, il Parco dei Monti Lattari e la Costiera sorrentina, e le aree a nord di Napoli. Ecco allora la nuova domanda per la Fondazione Morra ad oltre 10 anni dal varo del suo progetto "Il Quartiere dell'arte": **qual è il suo riposizionamento strategico rispetto al riposizionamento della Città Metropolitana?**

In altre occasioni, parlando della città di Napoli come città metropolitana si è sottolineato come questa debba essere ripensata come infrastruttura complessa di area vasta, una *città di città*, dalle molteplici identità, evidenziando lo sforzo delle singole aree omogenee di riposizionare le attività della città del futuro. La costruzione, all'interno dell'area omogenea della Municipalità di riferimento, del segmento contemporaneo dei musei e della arti visive e contemporanee è attività di *laboratorio membrana* di grande importanza. Arti visive, teatro e cinema dovranno porsi sempre di più come *arti dell'apprendere*, in piazze aperte della città, rompendo l'inerzia dei luoghi chiusi ed autoreferenziali. (cfr: Persico (a cura di), *La città e l'altra città, Racconti ed esperienze in-disciplinate nella pianificazione anti-fragile*, Palazzo Bonaretti Editore, 2013).

Le attività artistiche e culturali dovranno trovare una nuova dimensione urbana, in dialogo con altre aree della città metropolitana e in rete con frammenti aperti di altre città del mondo, con lo scopo di aggregare intorno ad esse *comunità in-disciplinate* capaci di vivere le città desiderate come avanguardie invisibili ed invincibili per nuove urbanità.

Dallo spaesamento della *città bricolage* (cfr. Giandomenico Amendola, *La città postmoderna*, Laterza, 2010) deve nascere un nuovo "paesamento": una nuova capacità di orientamento nella complessità dello spazio metropolitano che si ristruttura sulle categorie dell'economia circolare e dell'ecologia della mente. L'arte in questo processo risulta una metodologia di apprendimento fondamentale per ristrutturare il campo delle pratiche, per la formazione di nuovi statuti urbani, con lo sguardo all'*altra città*, all'area vasta metropolitana.

Casa Morra, il Museo Nitsch, la Biblioteca per le arti contemporanee, sono tutte realtà che nel presente bilancio sociale stiamo considerando come **laboratori aperti di ricerca e sviluppo**; nello stesso tempo la modifica di statuto con il pieno inserimento delle attività della Fondazione nel terzo settore viene esplicitata l'idea che la Fondazione intende affiancare le Università e i centri di ricerca nelle attività della cosiddetta *terza missione*. La persistenza delle attività della Fondazione a partire dal 2007 nella realizzazione del progetto-processo "**Il Quartiere dell'arte si fa città**" ribadisce l'impegno in questa direzione. Le attività della fondazione sono ispirate al principio di *sussidiarietà verticale ed orizzontale*⁴, ma a partire dal prossimo anno, si intende consolidare l'idea che per la tipologia di standard immateriali che le attività della Fondazione ispirano, si procederà ad una innovazione della tipologia di intervento.

Il programma dei **cento anni di mostre**, è dal suo interno ispirato dall'idea di **sussidiarietà circolare**: l'universalismo dei beni immateriali (cultura e ricerca) connessi alle attività di sviluppo poggiate sugli archivi richiamano ad una partecipazione attiva di un volontariato di destino (artisti, ricercatori estetici) che incrociano un volontariato di apprendimento che vuole entrare in campo con una nuova soggettività istituzionale paritetica rispetto al tradizionale ruolo dello stato e delle imprese private.

1. «C'è una faglia che vede i cittadini delle aree rurali, della provincia, fuori dall'orizzonte delle élite nazionali, penalizzati nei servizi pubblici e privati e nelle scelte di investimento, mortificati talora come luoghi di svago e nostalgia», commenta Barca, che per primo ha lanciato e seguito il progetto Snai Italia, sostenendo un metodo *bottom up*, «perché le politiche imposte da Roma non sanno interpretare le necessità locali, mentre la strategia deve venire dalle persone che vivono lì e ne conoscono le peculiarità» (Barca 2015, op. cit).

2. Valeria Fedeli (Politecnico di Milano) che ha realizzato l'atlante nazionale digitale (www.postmetropoli.it), un dataset di informazioni sui processi che avvengono intorno alle aree metropolitane, ha rilevato come «alcuni distretti produttivi locali hanno perso la propria forte coesione interna».

3. È il caso della Brexit, come spiega l'economista Andrés Rodríguez-Pose: «La Brexit è un voto di vendetta dei luoghi marginali, che non sono stati toccati dalla crescita. L'Inghilterra ha investito tutto su Londra, pensando che per osmosi avrebbe trascinato l'intero paese verso la ricchezza. Invece si è formata una spaccatura. La gente di Manchester, Leeds, Sheffield avrebbe votato contro qualsiasi iniziativa appoggiata da Londra».

4. Il *principio di sussidiarietà* è regolato dalla Costituzione e prevede che le diverse istituzioni debbano creare le condizioni necessarie per permettere alla persona e alle aggregazioni sociali di agire liberamente nello svolgimento della loro attività. L'intervento dell'entità di livello superiore, qualora fosse necessario, deve essere temporaneo e teso a restituire l'autonomia d'azione all'entità di livello inferiore.

Questo può quindi essere visto sotto un duplice aspetto. In senso verticale: la ripartizione gerarchica delle competenze deve essere spostata verso gli enti più vicini al cittadino e, quindi, più vicini ai bisogni del territorio; in senso orizzontale: il cittadino, sia come singolo sia attraverso i corpi intermedi, deve avere la possibilità di cooperare con le istituzioni nel definire gli interventi che incidono sulle realtà sociali a lui più prossime.

4. Le attività del 2020

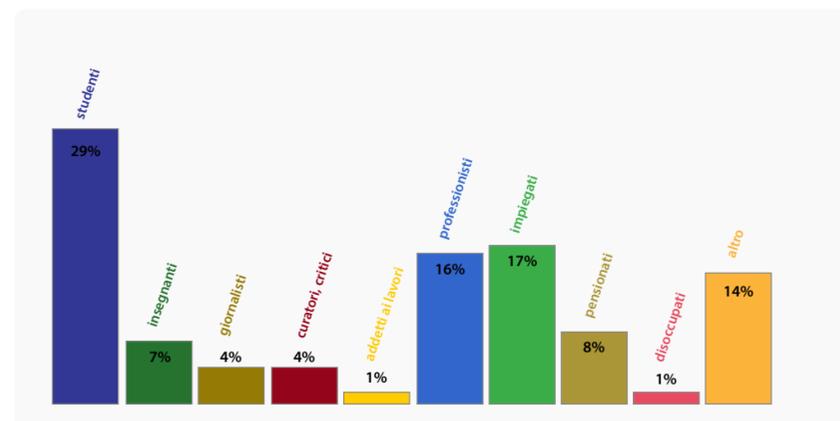
Il programma di iniziative dell'anno 2020, nonostante le crescenti difficoltà derivanti dalla gestione dell'emergenza sanitaria, ha visto la realizzazione di diversi progetti. La Fondazione ha dovuto soprattutto trovare soluzioni per non scindere il legame con i suoi pubblici: studiosi, appassionati, ricercatori, artisti, la comunità che vivendo in prima persona le diverse realtà della Fondazione (i *fruitori forti* della Fondazione, come evidenziato dal grafico contenuto in questa pagina), è l'elemento chiave che ne fornisce senso ed identità. Dunque questo è anche il report di una metamorfosi, il resoconto di un percorso lungo un anno, in cui la Fondazione ha operato dovendo adattare la propria mappa al territorio con velocità ed elasticità, cercando di non tradire la funzione che riveste per la comunità artistica, per la città e per il quartiere, nonostante le numerose limitazioni imposte dalla drammatica condizione pandemica.

L'introduzione del tema delle economie di scopo e della relativa necessità di criteri di valutazione per i processi da esse attivati, costringe ad individuare anche le **economie di rete** sviluppate dalle organizzazioni culturali. La produzione congiunta di più attività (es. valorizzazione, conservazione, ricerca, formazione) apre problematiche relative alle competenze ed alla possibilità di sviluppare relazioni interistituzionali che spesso vanno poco oltre il livello latente. Il valore dell'intrinseco e del congiunto di alcune attività (ad es. ricerca e formazione) costringe invece le istituzioni culturali a pensare ad approcci sinergici nel gestire modelli organizzativi. In questi modelli l'evoluzione deve poter essere riconosciuta come nuovo campo dell'apprendimento, in cui le nuove competenze, spesso non correlate a quelle del passato, siano capaci di spronare all'evoluzione le vecchie *capabilities* per trasportarle verso l'acquisizione di nuove competenze.

Il Bilancio Sociale, allora, si nutre di queste opportunità quando riesce ad illuminare il percorso dell'evoluzione possibile dell'organizzazione, in connessione alla strategia che rende esplicite le ragioni del rinnovamento all'interno dei processi di economie di scala e di scopo. È come se l'organizzazione nel suo complesso, finalmente riconoscesse il capitale cognitivo in rete, e questo rendesse così chiaro il vantaggio acquisito nel raggiungere le proprie finalità. Allora il sistema così delineato può essere misurato in termini di *resilienza organizzativa*.

Entrando nel merito, il Bilancio Sociale della Fondazione Morra, non può prescindere dal considerare le difficoltà di classificazione del suo patrimonio, ricco di *beni a-specifici*. Questo, in quanto collegato a periodi e temi legati ad avanguardie particolarmente sperimentali, solo dopo diversi decenni è stato riconosciuto come *patrimonio comune* meritevole di azioni di disseminazione, infatti il carattere radicale e sperimentale delle azioni d'arte fanno emergere spesso solo dopo molti anni il loro valore in termini di *audience*.

In questo senso, due sono i casi studio presentati come specificità delle attività dell'anno 2020 che rendono espliciti gli argomenti appena affrontati. In particolare, il caso relativo al nuovo allestimento del Museo Nitsch "Sinfonia Napoli 2020" consente di appropriarsi del concetto per cui ***l'organizzazione assume la propria identità attraverso la destrutturazione temporanea delle gerarchie***.



La composizione dei fruitori della Fondazione.
Elaborazione statistica di Olimpia Di Domenico



4.1 Digitalizzazione e fruizione informatica degli archivi

Nel 2019 gli archivi della Fondazione Morra – costituiti da quattordici fondi – hanno ricevuto il riconoscimento di “interesse storico” dalla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Campania. Garantire l’accessibilità e la fruizione anche attraverso la produzione nuovi strumenti di ricerca che siano in grado di far emergere la complementarità tra i documenti, è l’esigenza che sta alla base dell’intervento di digitalizzazione del patrimonio archivistico della Fondazione.

*La curatela scientifica degli archivi è affidata a Domenico Mennillo, il quale ha intrapreso un lavoro di ricerca, catalogazione e archiviazione analogica e digitale dei primi due Fondi oggetto d’intervento: nel settembre 2018 ha avuto inizio il lavoro di risistemazione del **Fondo Arrigo Lora Totino**, mentre a partire da maggio 2020 quello del **Fondo Living Theatre**.*

Fondo Arrigo Lora Totino

Le attività di catalogazione e gestione del Fondo personale di Arrigo Lora Totino – proveniente direttamente dall’abitazione privata dell’artista scomparso nel 2016 – sono affidate ad un gruppo di lavoro interno alla Fondazione Morra. La realizzazione delle attività ha consentito il riordino, l’identificazione e la digitalizzazione di una parte del Fondo costituito da circa 7.500 unità archivistiche. A partire da settembre 2018 sono state digitalizzate 1.500 unità di archivio, costituenti circa il 20% della documentazione complessiva del Fondo oggetto di intervento.

La digitalizzazione è stata effettuata nel rispetto del sezionamento tematico indicato originariamente da Lora Totino: corrispondenza; documentazione professionale; documentazione a stampa; opere grafiche; documentazione fotografica; documentazione audio-video. Preliminarmente alla digitalizzazione, i documenti sono stati identificati e descritti in conformità con gli standard condivisi dalla disciplina nazionale, evidenziandone sia il contesto archivistico (archivio, serie, fascicolo di appartenenza), sia il contesto di produzione (il soggetto produttore ed eventualmente l’autore), in modo da poter disporre delle informazioni identificative logiche da associare alle acquisizioni formato immagine. In particolare, l’intervento preliminare sul fondo è stato articolato nelle seguenti fasi:

- Ricognizione del materiale oggetto di intervento al fine di garantire la congruità descrittiva e l’individuazione di serie continue così come da serie originarie.
- Schedatura del materiale documentario oggetto di intervento a livello di unità archivistica, intendendosi come tale, ogni fascicolo, volume o registro facente parte del Fondo. Le schede contengono i seguenti elementi: segnatura/e o codice/i identificativo/i; denominazione o titolo; descrizione contenuto; data/e; soggetti produttori;
- Redazione di un inventario analitico, con l’ausilio di un software closed source idoneo.
- Condizionamento del materiale in nuove buste ed opposizione sulle unità archivistiche (fascicoli, registri, volumi) e sulle unità di conservazione (faldoni, scatole) di segnature appropriate a identificare il materiale in riscontro con l’inventario, in modo da consentirne adeguata conservazione e fruizione.
- Riposizionamento delle unità archivistiche a scaffale, con opportuni accorgimenti in modo da garantirne ordine e ottimo stato di conservazione.

Nel periodo dedicato al progetto di digitalizzazione sono state acquisite circa 3.000 immagini relative alle 1.500 unità archivistiche (composte da più di un documento) di varia natura e dimensione contenibili nei formati da A6 ad A3, per la maggioranza contenibili nelle dimensioni del formato A4. Il lavoro è stato svolto per lotti ed ogni singola acquisizione e riporta, già nella sua denominazione, il legame con il documento di cui costituisce la rappresentazione. Questa impostazione consente la messa a disposizione dei materiali agli utenti finali, corredati da un appropriato apparato descrittivo, attraverso l’uso di piattaforme *open source* fornite da terze parti.

Fondo Living Theatre

L’attività di digitalizzazione del Fondo Living Theatre nasce dalla collaborazione tra la Fondazione Morra e la Scabec SPA (Società Campana Beni Culturali), società *in house* della Regione Campania. La collaborazione tra le due istituzioni si basa su un progetto di Scabec denominato **ARCCA** (Architettura della Conoscenza CAMpana) volto alla valorizzazione e diffusione del sistema culturale dell’arte campana, attraverso ambienti digitali che ne permettano la descrizione e la digitalizzazione.

I materiali del Fondo sono stati raggruppati in categorie utili a sintetizzare le diverse iniziative pubbliche del Living Theatre, nel rispetto dell’ordine originario stabilito da Tom Walker nel 2016. Il Fondo Living Theatre comprende un’eterogeneità di materiali così ripartiti: corrispondenza; documentazione professionale; documentazione a stampa; documentazione fotografica; documentazione video; opere Julian Beck.

A partire da maggio 2020 sono stati realizzati i seguenti interventi:

- Avvio di un primo inventario di massima dei documenti presenti nel Fondo attraverso l’analisi e il sommario conteggio degli stessi (pari a circa 12.000 unità).
- Esame e classificazione di parte delle unità attraverso l’impostazione di file Excel, nel rispetto dell’ultimo riordino effettuato nel Fondo a cura di Tom Walker.
- Realizzazione di 432 schede relative all’opera pittorica di Julian Beck e implementazione delle stesse all’interno della piattaforma Archimista; realizzazione del testo di approfondimento relativo alla figura di Julian Beck con inserimento dello stesso all’interno della piattaforma Archimista.
- Realizzazione di circa 3.000 schede relative alla rassegna stampa degli spettacoli del Living Theater (dal 1960 a seguire) e successivo inserimento delle stesse all’interno della piattaforma Archimista; realizzazione del testo di approfondimento relativo al Living Theatre e inserimento dello stesso all’interno della piattaforma Archimista.
- Realizzazione della relazione relativa alla selezione ragionata degli elementi e linee guida per la catalogazione e la digitalizzazione del Fondo Living Theatre.
- Adeguamento delle schede Excel in file word con inserimento, all’interno delle stesse, della suddivisione dei documenti in unità archivistiche (n.15 totali) e sottounità archivistiche (n.1377 totali)
- Realizzazione dell’integrazione alla relazione relativa alla selezione ragionata degli elementi e linee guida per la catalogazione e la digitalizzazione del Fondo Living Theatre, attraverso la relazione relativa alla selezione ragionata degli elementi e linee guida per la catalogazione analitica e la digitalizzazione su “Il Living Theatre a Napoli e in Campania”.

4.2 La nuova comunicazione digitale e la nuova identità visiva

Il Programma annuale di diffusione e valorizzazione dell'arte contemporanea della Fondazione Morra ha dovuto confrontarsi con l'emergenza coronavirus e ripensare la propria "offerta culturale" immaginando nuovi sistemi di allestimento, fruizione, interazione e valorizzazione del patrimonio culturale. In questo contesto generale di riferimento sono stati realizzati soprattutto quegli interventi mirati a favorire la fruizione in remoto, potenziando l'utilizzo delle tecnologie digitali come strumento e opportunità di resilienza per la società contemporanea.

È opportuno tenere presente il duplice obiettivo alla base della scelta di sviluppare un piano di attività che contempla anche la fruizione "a distanza": non si tratta unicamente di dare continuità al processo di produzione e stimolazione culturale, ma anche di perseguire il compito sociale e formativo del "fare cultura" (non solo nei luoghi fisici), nella consapevolezza che mantenere viva la comunità culturale e il senso di appartenenza serve anche a combattere il rischio di isolamento e di demotivazione individuale.

La nuova comunicazione digitale

Il sito della Fondazione è stato riprogettato con un *layout* che si basa su principi di usabilità e semplicità della navigazione.

La grande ricchezza di contenuti multimediali (foto, testi, immagini, eventi, riferimenti bibliografici) è stata riorganizzata per essere resa fruibile in modo chiaro e coerente con le aree tematiche del progetto (vedi immagine nella pagina successiva).

Il design si ispira a concetti di geometria essenziale ed è progettato per enfatizzare il repertorio visivo (fotografico e video).

Il sito è stato inoltre dotato di un nuovo sistema di aggiornamento dei contenuti (CMS) che ne rende notevolmente più semplice la gestione da parte del team redazionale.

Il sito è stato progettato per avere una dimensione adattiva su tutti i dispositivi di navigazione ivi inclusi quelli mobile.

Agli stessi principi compositivi ed alla stessa modalità di esperienza di fruizione è orientato il neonato sito dell'Associazione Shimamoto .

Altrettanto significativo è infine il lavoro di adeguamento dei layout grafici e di riorganizzazione dei contenuti per quanto riguarda i siti web di Casa Morra e del Museo Nitsch. Per questi ultimi due soggetti è stato intrapreso anche un puntuale lavoro per quanto riguarda la presenza social, a partire da un piano media *ad hoc*, sviluppato sulla definizione di nuclei tematici atti a valorizzare anche sulle principali piattaforme social i diversi aspetti della storia e le numerose iniziative che animano l'attività della Fondazione.

Lo scopo ultimo di questo processo organico di implementazione dell'identità digitale della Fondazione è quello di poter contare su un apparato coerente sul piano comunicativo ed efficiente sul piano tecnico che possa veicolare la colorata identity della Fondazione.

La nuova identità visiva

A partire da una analisi puntuale dello *status quo* relativo alle modalità di comunicazione della Fondazione, da cui è emersa come criticità la non piena uniformità del tono comunicativo di tutte le sue componenti, è stata formulata una mirata azione di armonizzazione della sua identità visiva.

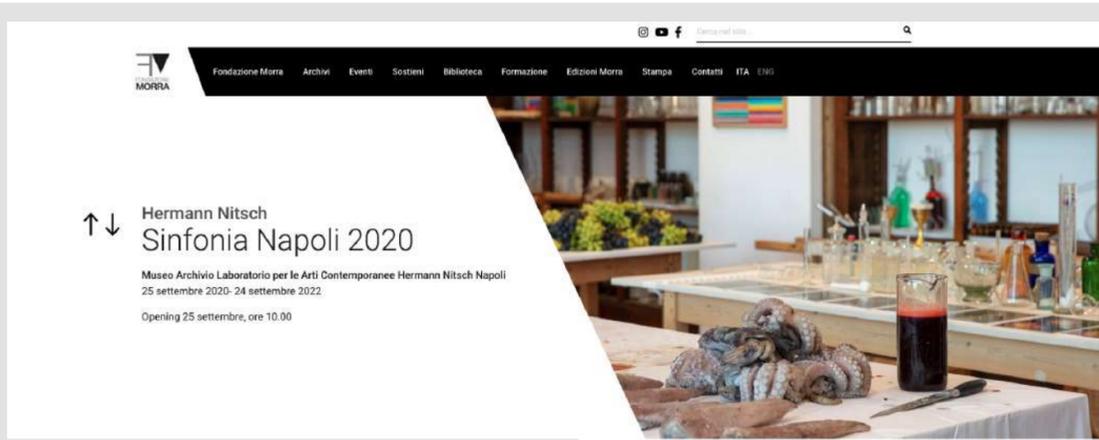
Lo scopo principale di tale attività è stato quello di valorizzare gli aspetti meno conosciuti della Fondazione attraverso un riposizionamento strategico dell'identità visiva in termini di riconoscibilità, per ottenere un "tono di voce" comunicativo della Fondazione coerente nei suoi numerosi aspetti.

Nel dettaglio, è stato operato un *restyling* di due dei quattro segni caratterizzanti l'identità visiva della Fondazione: **Casa Morra** ed **Associazione Shimamoto**.

Per quanto riguarda **Casa Morra**, il *restyling* segue l'impronta del progetto grafico sviluppato da Vincenzo Bergamene - autore anche del progetto grafico di Fondazione Morra e quello del Museo Nitsch - e rimasto all'epoca incompiuto. Oggi quel segno ha trovato una sua formalizzazione compiuta, in armonia con gli altri segni che costituiscono l'identità visiva della Fondazione e con l'illustrazione del progetto "Il gioco dell'oca: 100 anni di mostre", che negli ultimi anni è stato associato per sovrapposizione al brand Casa Morra, e che ora potrà acquisire una propria autonomia.

Per quanto riguarda invece l'**Associazione Shimamoto**, il progetto ha avuto il compito di delineare ex-novo l'identità visiva dello spazio monografico dedicato all'artista nipponico, il cui nome in ideogrammi è divenuto il pittogramma intorno al quale è stato costruito questo sistema di segni luminoso, pulito, e rigoroso.





L'arte per l'amore della ricerca e della conoscenza

La Fondazione Morra ha lo scopo di promuovere e organizzare la ricerca, la realizzazione e la divulgazione della cultura delle comunicazioni visive. Giuseppe Morra, da sempre affascinato dal potenziale eversivo delle avanguardie, è tra i primi in Italia a proporre gli artisti dell'Azionismo Viennese e della Body Art.

La fondazione



GLI ARCHIVI

L'attività quotidiana della Fondazione Morra trova nella documentazione d'archivio il suo riscontro formale. Per questo motivo è diventata uno degli archivi più importanti sulla produzione artistica e culturale contemporanea in Campania e a livello internazionale partendo dal 1969 ai nostri giorni.



IL QUARTIERE DELL'ARTE

Il Quartiere dell'Arte nasce con l'intento di creare nel tempo una rete di identità culturali e creative operanti all'interno del quartiere Avvocata della città di Napoli, per rigenerare e riqualificare l'area urbana attraverso le pratiche dell'arte e della cultura.

Leggi di più



La sede
Fondazione Morra
Vico Lungo Portecarino 29/d - 80135 Napoli

Informazioni
Telefono +39 081 5641 655
info@fondazionemorra.org

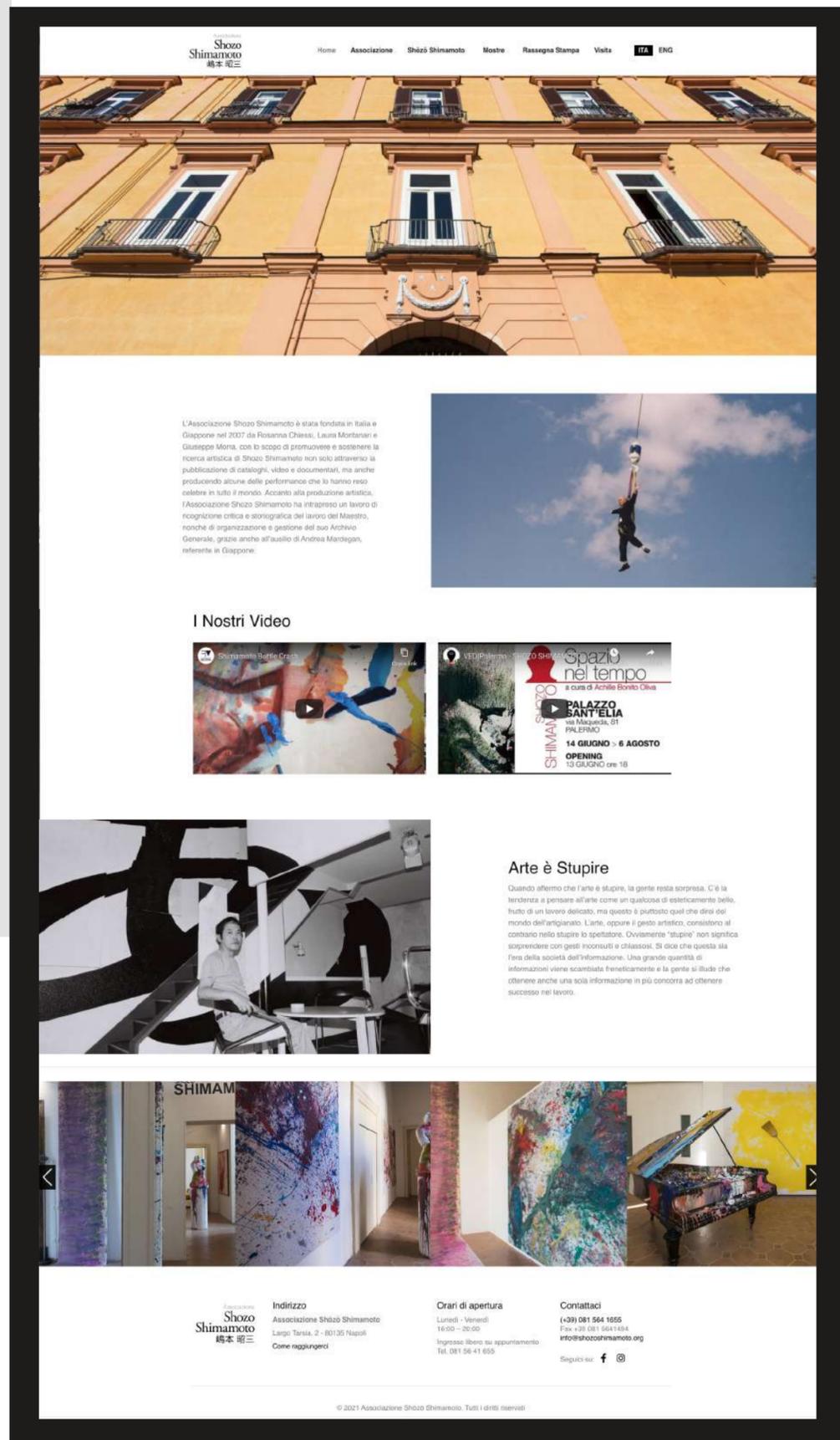
Seguici

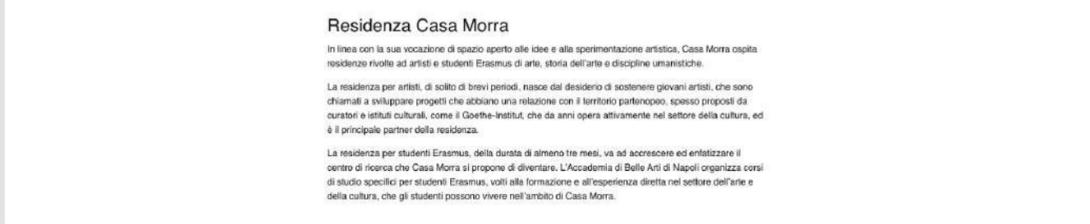
Orari
Lunedì - Venerdì 10 - 19 / Sabato 10 - 14

Amministrazione Trasparente

La homepage del sito della Fondazione Morra
www.fondazionemorra.org

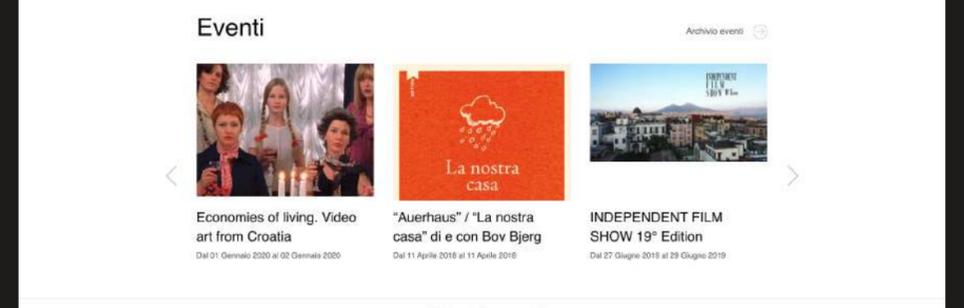
La homepage del sito dell'Associazione Shimamoto
www.shozoshimamoto.org





La homepage del sito di Casa Morra
www.casamorra.org

La homepage del sito del Museo Nitsch
www.museonitsch.org



4.3 ESPERIENZE/L'infinito intrattenimento di Matteo Fraterno

a cura di Pasquale Persico e Loredana Troise

15 Febbraio-14 Marzo

c/o Biblioteca per le Arti Contemporanee

Nei mesi di febbraio e marzo la Fondazione Morra ha supportato il progetto *ESPERIENZE/L'infinito intrattenimento* di Matteo Fraterno. L'artista ha abitato per un mese la Biblioteca per le arti contemporanee, dove ha installato arredi e suppellettili per restituire all'ambiente la familiarità di una dimensione domestica. Si tratta del lavoro in cui Fraterno supera esplicitamente l'estetica relazionale come categoria storica, aprendo a una differente possibilità di ricerca nell'interazione con lo spazio, gli arredi e i libri: durante la residenza l'artista si è trasformato in un bibliotecario-temporaneo attivando un intimo processo di *restauro* di quei rapporti indeboliti, frammentati o interrotti che hanno determinato la sua personale collocazione nella storia dell'arte. Questa forma di "restauro" trova una referenza mitica nell'oracolo di Anfiarao – come processo di purificazione onirico – e una filosofica del concetto di **Apokatastasi** – *reintegrazione finale di tutte le cose* – espresso da Leibniz in un frammento postumo. **Apokatastasi** è anche il titolo della pubblicazione delle edizioni morra (2020) che documenta la residenza attraverso i contributi di: Nico Angiuli, Cesare Pietroiusti, Manuela Gandini, Franco Silvestro, Marcello Faletra, Pasquale Persico, Maria D'Ambrosio, Giuseppe Morra e Federico Decandia.

"Nel mio viaggio a Oropos ho immaginato di dormire nel sito archeologico. L'idea che ne è nata è stata quella di trasferire quel 'sognare' in un altro luogo".

Il viaggio è per Fraterno la realizzazione performativa, in solitaria, della sua indagine antropologica e Oropos – tempio dell'oracolo di Anfiarao e lager per i dissidenti durante la dittatura dei colonnelli – è l'origine del progetto. La fonte sacra di Anfiarao si dice avesse proprietà terapeutiche. Il pellegrino doveva dormire su pelli di montone e sognare. E purificarsi. Il sonno rappresentava il necessario periodo d'incubazione per ottenere la guarigione.

Sulla propria linea del tempo, l'artista-pellegrino-fraterno aveva già contattato i numi prima, ben prima che il mondo intero si ammalasse. Ma le risposte oracolari non sono decodificabili ai più. [...]

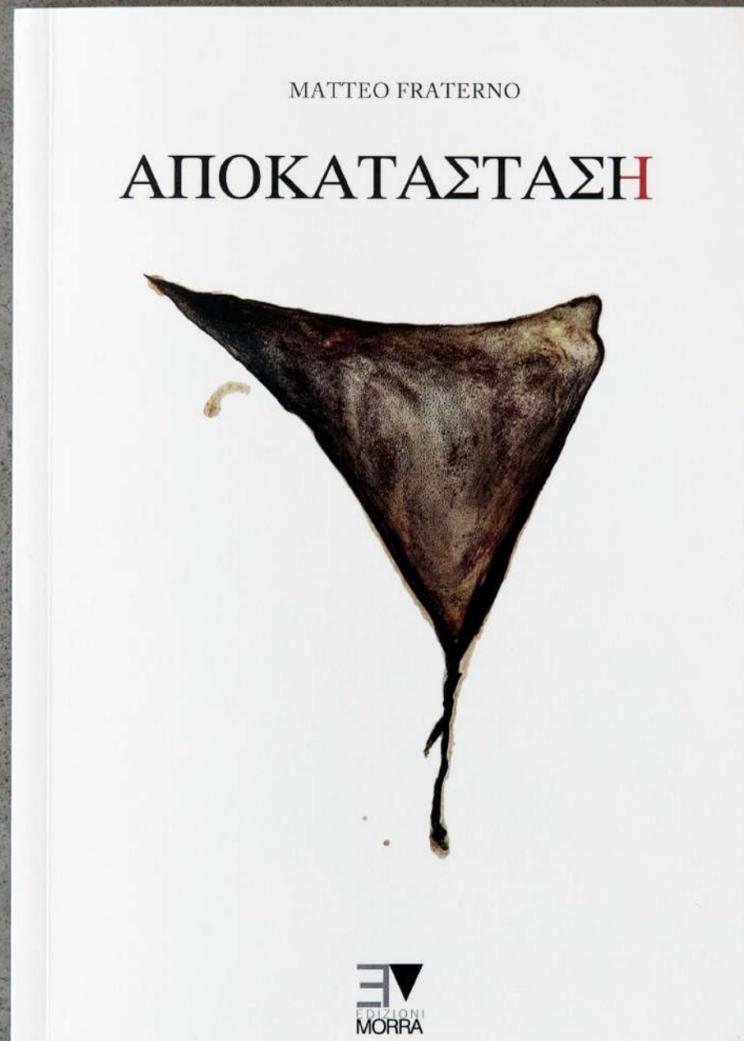
L'esperienza è stata un viaggio immobile, accompagnato dai reperti delle sue esplorazioni filmate, dalle carte geografiche e dalle foto archeologiche. Un viaggio immerso nel silenzio e nella speculazione storica. Fraterno, del tempo passato in biblioteca, ne ha fatto un intimo capolavoro. I libri hanno continuato a parlargli, a ordire combinazioni a sua insaputa, rivelandosi borgesianamente nel corso dei giorni. E poi i sogni si sono palesati richiamandolo da oltre cortina. [...]

Tutto ciò è avvenuto in prossimità della frattura tra il vecchio tempo e il tempo nuovo: il tempo dominato dai movimenti del virus e dall'allontanamento dei corpi. Mentre Fraterno consumava le sue ore in biblioteca, il tempo della distanza e della "sicurezza" s'imponeva nel mondo umano. Perché un artista rinuncia a casa propria, alle abitudini e al comfort, per entrare in un diverso rituale? In un rituale a-sociale? Ogni artista che ha abbandonato il proprio contesto domestico per abitare quello artistico, lo ha fatto come rito. Un rito di purificazione e crescita individuale che diventa collettiva, un rito culturale per creare alternative e spostare le condizioni date. Abitare lo spazio pubblico/privato della cultura è uno sconfinamento simbolico, muove forze sottili e invisibili.

In tutto ciò, entrano in campo numerosi agenti oltre a quelli non prettamente visivi dell'opera. E la comunità artistica, quella più ristretta e intima, è lì fuori dal muro che partecipa. Non può stringergli la mano ma può apparire via zoom. [...]

Dormire sul giaciglio è come abitare alle pendici del vulcano. Fraterno ha compiuto un viaggio inter-temporale nei documenti, nei libri, nelle foto, alle quali l'artista ha attaccato la propria esperienza. Il suo è stato un *lockdown* diverso, con i sensi aperti in ogni direzione.

Manuela Gandini, *Hotel des Arts*, in *Apokatastasi* di Matteo Fraterno, edizioni Morra, 2020.



L'economia della cultura e la ricerca sperimentale: la Biblioteca per le Arti Contemporanee ed il nuovo lemmario disponibile

L'assenza (voluta) di un bibliotecario lascia aperta la possibilità di invitare artisti e sperimentatori in modo da rendere lo spazio della biblioteca della Fondazione Morra un laboratorio sui temi delle arti visive e del loro ruolo nella nuova museologia contemporanea.

Il primo progetto che ha visto la biblioteca come protagonista è stato **ESPERIENZE/L'infinito intrattenimento** dell'artista Matteo Fraterno che ha previsto fin dalla sua gestazione l'apertura di un laboratorio sperimentale **aperto per archivi**, che mettesse in pratica una nuova tipologia di residenza artistica, in cui l'artista nell'apprendere i comportamenti di Leibniz bibliotecario, decide di abitare per un periodo temporaneo la Biblioteca per le arti contemporanee della Fondazione Morra, presso il Museo Nitsch.

Ecco che la parola **abitare**, connessa allo spazio occupato dall'arredo della biblioteca, doveva assumere nuove valenze espressive. Sul presupposto che la presenza dei libri avrebbe generato sogni, l'artista propone il suo sogno e sognando trasforma lo spazio, rendendolo adatto a facilitare l'incontro tra le conoscenze contenute nei libri e le possibili conoscenze o esperienze connesse al suo nuovo immaginario, attivato dalla sua capacità di abitare lo spazio.

Qui la categoria dell'abitare mette in campo la prima caratteristica della biblioteca nella visione di Leibniz, secondo il quale una biblioteca deve mettere in campo un *cerchio di apprendimento*, cioè aprire la strada ad un'ipotesi di *nuova enciclopedia aperta sulla conoscenza* (Givone S., 2005, *Il bibliotecario di Leibniz*, Einaudi).

L'abitare dell'artista introduce così la probabilità che i libri abbandonassero la loro statica posizione di archivio, per andare incontro ai desideri dell'artista di diventare anch'egli *artista-libro*, che si inserisce nella libreria scoprendo connessioni inesplorate con i linguaggi del contemporaneo che vi sono custoditi.

L'artista Fraterno, bibliotecario temporaneo, dopo aver rivoluzionato l'arredo per consentire a se stesso di vivere il sogno di *bibliotecario-artista*, finalmente poteva rincorrere il proprio progetto di inventario bibliografico connesso al suo nuovo immaginare e sognare. Così i libri dall'apparente ordine di archivio si accumulavano in posti diversi dello spazio, diventavano inventari particolari di altre parole chiave, o nuovi alfabeti di un linguaggio artistico; altri elenchi, sovrapposti alla classificazione standard della biblioteca, segnalavano raccolte di pensieri artistici e filosofici, mostre o nuove ricerche, da posizionare nel tempo attuale, da presentare con un nuovo sguardo laterale sui materiali selezionati.

Nasce così il senso del progetto (APOKATASTASI di Matteo Fraterno, 2020, Edizioni Morra), in cui veniva ribadito che per ogni insieme di libri selezionati vi era la possibilità di leggere all'infinito lo stesso libro connettendolo agli altri, e trovando in questo rapporto chiavi di lettura sempre nuove.

Il tempo, *Kairos*, inteso come misura del cambiamento, con l'intervallo giusto, consente ad ogni libro di riposizionare la sua vitalità, instillando nuove emozioni al lettore, che qui è ospite dell'artista, ed insieme ad esso vive l'esperienza di bibliotecario temporaneo.

Ecco un altro aspetto dell'abitare una biblioteca: sia coloro che volevano incontrare un libro sia quelli che volevano incontrare l'artista spostavano la loro percezione sull'abitare il luogo e scoprivano di aver vissuto, per un tempo mentale denso, il luogo come bibliotecario temporaneo.

Quel tempo denso si era concretizzato nel percepire che una nuova chiave mentale aveva fornito al visitatore l'opportunità di un approccio ai libri della biblioteca con occhio diverso, memori di vivere una esperienza estetica.

Il *bibliotecario-artista* inoltre mostrava la ragione del suo abitare, perché ogni giorno egli, bibliofilo e bibliotecario, poteva diventare un moltiplicatore di ricerche da proporre a visitatori desiderosi di nuove curiosità, avvicinandoli ad opere o a racconti d'arte realmente utili al processo conoscitivo e creativo. L'artista, con la sua propensione al relazionale moltiplicava le occasioni di incontrare piccoli libri, di dimensioni variabili e sorprendenti, da cui estrapola frasi e immagini, come spunti per nuove ricerche estetiche. Una biblioteca, nata più per la consultazione che per l'approfondimento vero e proprio, finiva per riposizionare la sua vocazione, ampliando le connessioni tra le sue parti.

La biblioteca inoltre, su iniziativa dell'artista Matteo Fraterno, ha accolto un primo evento, la performance dell'artista Franco Silvestro insieme ai ragazzi del Liceo Artistico di Napoli. Dopo aver realizzato la maschera di Anfiarao, personaggio mitologico a cui Apollo fa il dono della profezia, gli allievi vestiti di bianco e con la maschera posta al lato opposto del viso, iniziano ad invadere lo spazio della Biblioteca e del Museo Nitsch, camminando all'indietro. L'azione si ispira all'infinita condanna dell'indovino di *Oropos*. L'artista e docente Silvestro, propone qui una simbiosi tra conoscenza ed azione, dando ai suoi giovani studenti la possibilità di interpretare una condanna, che diventava, nel contesto specifico, un'opportunità di ricerca e studio.

La metafora della condanna coincide qui metaforicamente con la condizione mentale di vivere il tempo della pandemia, il dover camminare all'indietro per riconnettersi a frammenti, non percepiti, di un passato non vissuto, forse raccontato dai libri della biblioteca; veniva, così, percepito il senso profondo della provocazione artistica di Fraterno: il saper sognare e vivere nel dormiveglia del sogno, segnalato dal giaciglio scomodo proposto dall'artista, offriva ai ragazzi la riflessione per cui una biblioteca dovrebbe essere sempre anche una casa dove abitare il temporaneo contemporaneo.

La riflessione di Fraterno si trova anche nel saper tornare indietro, nei libri già scritti, riposizionando le scelte di vita; appariva con più importanza all'orizzonte la lettura del libro di Blanchot, **L'infinito intrattenimento** (Einaudi, 1977) che dà il titolo all'esperienza dell'artista bibliotecario.

La comunicazione verso l'esterno dell'esperienza moltiplicava le nuove valenze della piccola biblioteca specializzata in densità del contemporaneo connesso alle arti visive. Le nuove tassonomie inventate dall'artista comunicavano un disordine creativo. Da una parte i libri che contenevano invenzioni, performance, esperienze; in un'altra pila, ben in luce, di altri libri che raccontano biografie, frammenti di luoghi e di storie, di pensieri d'arte tutti connessi a paesaggi inesplorati o a periferie dimenticate.

L'artista relazionale suggerendo a sé stesso possibili nuovi campi da esplorare dava alla biblioteca nuove valenze di archiviazione, spesso non previste dalle metodologie d'archivio canoniche. Nuove traiettorie per curiosità non inventariabili venivano offerte a visitatori occasionali. Ricordando Leibniz l'artista ripeteva ai visitatori che il senso del progetto non sta nel fare ogni giorno dei grandi lavori, ma nel proporre ai nuovi visitatori un nuovo lemmario, seppur parziale. Ecco allora il significato di Biblioteca Lessicografica: ripartire dall'alfabeto della specifica biblioteca per proporre sempre nuove tassonomie di riconoscimento.

Emerge dalla Biblioteca che la passione per l'arte oltre a generare l'idea di una Fondazione accogliente per le sperimentazioni e per l'apprendimento, esaltava anche la raccolta di fondi librari su diverse esperienze artistiche, evitando quella dispersione che ha rappresentato il destino di tante raccolte private nel tempo; la loro ricostruzione presenta notevoli difficoltà, ma la Fondazione si è mostrata determinata nel perseguire questo specifico compito. L'incompletezza dell'inventariare rimarrà una caratteristica degli archivi vivi, perché proprio questa incompletezza è spesso fonte di ispirazione per altre ricerche e connessioni. L'abitare la biblioteca diventa **sussidiarietà** necessaria per supplire alle incertezze dei titoli registrati o descritti negli inventari. Questa considerazione porta a riaprire il libro per farlo nuovamente apparire come protagonista della sua permanenza in biblioteca, restituendogli il ruolo di **infinito intrattenitore**.

La "conversazione infinita" - riportata In: APOKATASTASI, Matteo Fraterno, 2020, Edizioni Morra - rappresenta una sintesi del valore aggiunto dell'esperimento artistico residenziale. Il filosofo Marcello Faletra porta in risalto il tema dell'importanza di aver proposto la biblioteca come luogo relazionale. "Il gesto di dire: abito in mezzo ai libri, dormo in mezzo ai libri, sto con la polvere dei libri, oppure con tutto quello che i libri nascondono e il segreto che tengono i libri ha reso più che evidente il perché era stato suggerita l'idea di Blanchot, di approfondire il tema Infinito intrattenimento. Perché il titolo di Blanchot rinvia al fatto che un libro non si finisce mai di leggere¹" (Conversazione infinita, in APOKATASTASI, Edizioni Morra, Napoli, 2020).

In Blanchot troviamo il concetto nella sua versione ampia: *“In apparenza leggiamo solo perché lo scritto è già là e si offre al nostro sguardo. In apparenza è così. Ma il primo uomo che ha scritto, intagliando sotto i cieli dell’antichità la pietra e il legno, lungi dal rispondere all’esigenza della vista che avesse bisogno di un punto di riferimento tale da darle un senso, capovolse tutti i rapporti tra vedere e visibile. Egli lasciava dietro di sé non già qualcosa di più che si aggiungeva alle cose né qualcosa di meno. Una sottrazione di materia una cavità in corrispondenza di un rilievo. Che cos’era dunque? Un vuoto di universo, nulla di visibile o di invisibile. Immagino che in questa assenza non assente, il primo lettore sia sprofondato senza rendersene conto, e che non ce ne sia stato un secondo, in quanto la lettura, intesa da quel momento come la visione di una presenza immediatamente visibile, ossia intellegibile, è stata affermata proprio per rendere impossibile questa sparizione nell’assenza di libro.”*

Marcello Faletra, pertanto, ribadisce che l’esperienza raccontata da Fraternali mette in risalto due aspetti: il primo è quello delle *pietre che abitano lo spazio*, il secondo è il fatto che sulle pietre è inciso un alfabeto, e la creazione di un **alfabeto** ex novo, immaginario o meno che sia, è sempre un’innovazione.

“La biblioteca è un pretesto - cioè un pre-testo - qualcosa che anticipa il significato stesso, e tuttavia diventa una specie di propulsore, di motore che agisce e si muove ma senza che abbia già definito l’obiettivo, perché l’obiettivo è navigare e vista. Questa è un aspetto interessante perché siamo abituati ad avere relazioni funzionali e scopiche, in cui tutto deve avere un obiettivo. Allora ecco perché Blanchot ritorna di attualità, perché la scrittura, necessariamente, non deve porsi un obiettivo, e anche l’arte stessa se si dà un obiettivo, rischia di diventare propaganda” (Ivi). Quindi la costruzione della relazione in questo caso si definisce volta per volta e, pertanto, la mediazione diventa innovazione di linguaggio relazionale aperto.

Il libro, riaperto, non è lo spazio ampliato ma è il possibile tempo del cambiamento. Faletra, ribadisce, il perché dell’importanza del frammento: *“il libro è il tempo e il tempo non conosce cornici o perimetri, e i dislivelli temporali, come può accadere tra di noi, sono dislivelli che partono da diverse esperienze e da diverse chiavi di lettura del libro stesso. Questi dislivelli temporali si incastrano e diventano quello che Blanchot chiama un immaginario, che è sempre in movimento, è sempre un incastro di tempi diversi, come del resto il sogno”* (Ivi).

Una prima conclusione a corollario dell’evento della conversazione riguarda la doppia sottolineatura delle parole chiave dell’esperienza **alfabeto di una biblioteca**, cioè il dubbio relativo al concetto che la biblioteca finalmente parli un nuovo linguaggio. Ma la domanda è profonda, la biblioteca parla attraverso l’archivio o attraverso il nuovo bibliotecario, il bibliotecario del temporaneo contemporaneo.

Possiamo allora tentare di sottolineare quello che è il valore aggiunto della parola **alfabeto**, mediata dall’artista rispetto a quella mediata dall’archivio, può essere un attributo speciale di una biblioteca.

Una seconda conclusione riguarda il messaggio del direttore della Fondazione Morra su questa esperienza. Per Giuseppe Morra l’esperienza ed i suoi esiti dimostra la bontà della direzione che la Fondazione ha intrapreso aumentando la quantità di percorsi formativi, attraverso la rilettura degli archivi in suo possesso. A ciò si aggiunge la possibilità di moltiplicare le attività di ricerca e di output capaci di ampliare i risultati di queste attività in termini di nuove **economie di scopo**, prodotte per le città che vogliono vivere esperienze di contemporaneo proiettate verso il futuro.

1. Blanchot si ispira alla propria origine chassidica, ebraica, dove il concetto di libro ha un significato peculiare. Nelle sinagoghe, ad esempio, la pagina del libro non inizia mai con il numero *uno* ma sempre col numero *due*. Didatticamente significa una cosa molto importante: non si smette mai di finire un libro, perché una volta che ciò accade - anche se il libro fosse di mille o duemila pagine - non è mai effettivamente letto la prima pagina. È un modo per dire che un libro non si esaurisce mai. Blanchot anziché utilizzare, secondo la grande cultura occidentale, Ulisse come riferimento narrativo, utilizza Orfeo. Orfeo è colui che perde la propria identità nell’apprendere. quindi *L’infinito intrattenimento* è proprio spogliarsi di tutte le identità convenzionali per andare *oltre*.



4.4 La Scuola Nomade di Filosofia

La **Scuola Nomade di Filosofia**, curata dall'artista e ricercatore Domenico Mennillo all'interno degli spazi della biblioteca del Museo Nitsch, propone un'apertura dello sguardo sul potenziale del pensiero dell'arte, indirizzando l'asse dei suoi interessi sulla commistione tra pratiche artistiche e filosofiche, sulla scia del pensiero del Nietzsche della "Gaia Scienza" e sulla rilettura novecentesca del pensiero nietzschiano di filosofi quali Gilles Deleuze e Michel Foucault.

La Scuola, attraverso workshop e seminari miranti alla realizzazione di installazioni e performance artistiche site specific da realizzare in diversi spazi della città di Napoli (e delle città di partner internazionali volta per volta individuati) mira a realizzare il suo aspetto Nomade, concentrato sulla volontà di abitare e vivere spazi sempre diversi, fondando comunità estetiche provvisorie, interessate alla scoperta e alla "messa in vita" di nuove, inedite e radicali di prassi di vivibilità quotidiana, frutto dei desideri, sogni e visioni degli abitanti delle comunità che abitano quotidianamente gli spazi dove verranno create le attività della Scuola.

L'apertura del Laboratorio a più pensieri laterali in grado di guardare agli archivi della Fondazione, nei fatti propone un campo-scuola di ricerca teorica, di ricerca applicata e di ricerca libera che diventano un nuovo manifesto del terzo apprendimento, nella visione contemporanea del *doing for learning* accanto al *learnig by doing*, dove l'apprendere rompe i campi disciplinari attraverso l'arte.



La Biblioteca di Van Gogh e la Scuola Nomade di Filosofia

Il bel libro di Mariella Guzzoni *I Libri di Vincent, i libri e gli scrittori che lo hanno influenzato* (Johan & Levi, 2020) ci consente di parlare del perché la residenza dell'artista Matteo Fraterno abbia poi provocato una moltiplicazione delle richieste sull'abitare gli spazi con iniziative capaci di aprire altri laboratori di ricerca. Il viaggio immaginario nella biblioteca di Van Gogh, guidati dall'autrice del libro, ci informa che sono circa 200, ed in oltre tre lingue, i libri che hanno appassionato colui che poi sarebbe diventato un artista amato in tutto il mondo. Ma perché la biblioteca di Van Gogh, raccontata dalla Guzzoni può essere raccontata come esperienza contrappunto all'esperienza dell'artista Matteo Fraterno? Che genere di idee gli forniscono le sue letture?

Nella condizione psicologica di Van Gogh le letture lo aiutavano a superare il buio, la sua era una ricerca di una possibile serenità interiore, ed il racconto, attraverso la pittura, diventa il saper vedere anche attraverso il suo sapersi istruire, il suo appassionarsi all'*apprendere ad apprendere*. La citazione "ho una passione irresistibile per i libri e sento la necessità di istruirmi, così come ho bisogno di mangiare il pane" ci aiuta a capire sia le presenze esplicite che quelle implicite nei suoi quadri. La biblioteca di Van Gogh è allora un luogo di accumulo di info-comunicazione prezioso, per la costruzione di un archivio di immagini da restituire come sogno laterale nel suo presente drammatico di artista.

L'Amour di Jules Michelet, autore stimatissimo, insieme agli inseparabili libri di Dickens, Balzac, Zola, Maupassant e Shakespeare sono state le fonti che lo hanno accompagnato anche durante il suo essere artista della luce. Questa volta la ipotetica frequentazione della sua biblioteca ha prodotto un ponte di conoscenza, dall'arte degli scrittori all'arte dell'artista pittore. In questa nuova lettura del ruolo della biblioteca accanto alla **Scuola Nomade di Filosofia** rende esplicito il progetto di Mennillo, che, forte dell'esperienza accumulata nel diventare *bibliotecario-archivista temporaneo*, propone un invito alla ripartenza, in termini di nuovo apprendimento, a partire dal pensiero filosofico.

Gli artisti e le altre discipline cercheranno la stessa libertà di ricerca che Van Gogh (e molti altri artisti presenti all'interno degli archivi della Fondazione) ha cercato nella pittura. Il suo dipinto *la lettrice di romanzi* è l'immagine simbolo del Van Gogh bibliotecario, ma è anche uno dei motivi per accogliere l'esperimento di scuola sui temi del patrimonio della biblioteca e degli archivi, nella speranza di moltiplicare gli spin-off in uscita dalla Fondazione, con valenza moltiplicata in termini di formazione e ricerca nel settore dei beni culturali.



4.5 SINFONIA NAPOLI 2020

Allestimento biennale

25 settembre 2020 – 24 settembre 2022

a cura di Giuseppe Morra

c/o Museo Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch

Il 25 settembre, a dodici anni dalla sua apertura, il Museo Hermann Nitsch ha inaugurato *Sinfonia Napoli 2020*, il riallestimento biennale che prende il titolo dalla partitura musicale che l'artista austriaco ha voluto dedicare a Napoli e a Giuseppe Morra. Nei giorni che hanno preceduto l'apertura del museo al pubblico Nitsch ha realizzato le dodici tele esposte nella sala delle colonne (*85.malaktion*) e diretto la *158.aktion* (18 settembre), un'azione di circa due ore il cui svolgimento si è accentrato nella *Stiertrage* (barella per toro) collocata nella sala centrale del museo. La partitura è stata eseguita in accompagnamento all'azione da venticinque elementi della *Nuova Orchestra Scarlatti* diretti da Andrea Cusumano.

Al nuovo allestimento è dedicata un'ampia sezione all'interno del volume antologico *Museo Hermann Nitsch – Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee 2008-2020* edito dalle Edizioni Morra, una *biografia narrativa* che documenta i primi dodici anni di attività del museo attraverso un ricco apparato iconografico, testi a carattere divulgativo e approfondimenti scientifici. Contiene contributi di: Giuseppe Morra, Rossella Monaco, Achille Bonito Oliva, Lorenzo Mango, Italo Tomassoni e Andrea Cusumano.



“Veniamo risvegliati dalla morte che avviene innumerevoli volte al nostro essere (esistenza)”. L’allestimento Sinfonia Napoli 2020 è progettato per il risveglio di una sensibilità atrofizzata, nell’anno in cui la sospensione del tempo ha negato il divenire della vita e intorpidito la percezione dell’esserci, dell’essere qui. Il progetto di riallestimento è il risultato della residenza di Hermann Nitsch a Napoli nei giorni che hanno preceduto la riapertura del museo al pubblico: durante la sua permanenza ha realizzato un’azione pittorica di tre giorni (*85.malaktion*) e diretto la *158.aktion* (18 settembre) il cui svolgimento si è concentrato nella monumentale Stiertrage (barella per toro) ospitata nella sala centrale.

L’allestimento prende il titolo dalla partitura musicale scritta da Nitsch appositamente per la nuova azione napoletana, come omaggio a Napoli e a Giuseppe Morra.

La produzione che restituisce con maggiore evidenza il senso profondo del riallestimento biennale è costituita dalle dodici tele realizzate nella *85.malaktion* (12-14 settembre), esposte nella Sala delle colonne. In questi dipinti che celebrano la vita attraverso l’esaltazione delle cromie, viene anzitutto conservata la preoccupazione fondamentale di Nitsch già presente nei suoi più celebri monocromi di rivoli rosso sangue: partendo dalla lezione della psicanalisi, del colore vengono enfatizzate essenzialmente le qualità materiche o sostanziali – pastosità, liquidità, temperatura e umidità – in analogia al rimosso della sessualità repressa e delle secrezioni corporee. Ma per arrivare a questa abbondanza cromatica Nitsch è dovuto passare anche

dalla perseverante scomposizione della luce in tonalità, dagli esercizi cromatici, dal gioco teorico di corrispondenze olfattive, tattili, gustative del colore.

Queste due ricerche parallele – la prima indifferente al colore, la seconda indifferente alla sostanza – trovano una gioiosa sintesi in questa recente produzione di impasti di luce.

Nella *malaktion* vengono resi visibili “il verificarsi eccessivo, creativo, furioso dell’essere, così come la calma vegetativa”, vale a dire, forze contraddittorie che per potersi manifestare simultaneamente esigono una gestualità omologante: seppure Nitsch dipinge replicando le azioni rituali del *Teatro delle orge e dei misteri* – sventrare, spalmare e versare – affondando le dita nella pasta e aprendo il compasso del braccio egli registra sulla tela vortici, onde e vapori come puntuali riferimenti all’ultimo canto del *Tristano e Isotta* di Wagner (definita da Nitsch stesso “la più grande opera d’arte che ha come tema l’amore”). La forza di questa messa in forma del colore sta tutta nell’azione che essa esercita sulla percezione visiva dello spettatore – che non è mai solamente retinica ma sempre multimodale – inducendolo ad accogliere la ricchezza dello stimolo sensoriale per aprirsi, auspicabilmente, allo stesso coinvolgimento cosmico cantato da Isotta nel finale del dramma wagneriano: “debbo io [...] dolcemente in vapori dissiparmi?”.

Sinfonia Napoli 2020, in: *Museo Hermann Nitsch, Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee 2008 - 2020*, Edizioni Morra, 2020.

Museo Hermann Nitsch
Archivio Laboratorio
per le Arti
Contemporanee
2008-2020
BIOGRAFIA NARRATIVA
COME APPROCCIO ALLA
VALORIZZAZIONE DEL
PATRIMONIO CULTURALE
REGIONALE

Museo Hermann Nitsch
Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee
2008-2020

EDIZIONI
MORRA

Sinfonia Napoli come esperienza di *apprendimento del terzo tipo*

Il celebre antropologo Gregory Bateson contrappone l'ecologia delle idee all'*ecologia della mente* (1972), ossia la riflessione sulle relazioni tra l'uomo e il sistema in cui vive. Essa mira ad ottenere la *saggezza*, ossia la conoscenza del sistema cibernetico. Per raggiungere questo stato è necessario ricongiungere la coscienza con l'inconscio, e la mente individuale con la più vasta mente dell'ecosistema, evitando di cadere nell'errore opposto, ossia nell'abbandono della ragione. I mezzi per ottenere questa connessione sono numerosi, e riguardano le attività in cui si utilizzano tutti i livelli della mente. Esempi di queste attività sono dati dall'arte in tutte le sue varie forme, dalla religione, dalla musica, dal contatto con la natura, e dall'amore.

Sinfonia Napoli 2020 ha visto coinvolte tutti gli effettivi dell'organizzazione, oltre ad altre figure provenienti dall'esterno, che sospendendo le loro *capabilities* specifiche nella organizzazione hanno partecipato all'allestimento della macchina complessa che ha occupato lo spazio del museo, in occasione dell'allestimento.

Questa forma di partecipazione è categorizzabile come un'esperienza di *apprendimento del terzo tipo*, cioè un risveglio culturale che riposiziona la propria capacità di agire ed *apprendere ad apprendere*.

L'allestimento **Sinfonia Napoli 2020** può essere letto dal punto di vista dell'Organizzazione, come risveglio di una sensibilità atrofizzata. Nell'essere nel processo, i giovani partecipanti all'allestimento ed alla performance artistica, compresi i giovani dell'Orchestra Scarlatti, nel vivere i gesti connessi alla preparazione dello spazio dell'azione hanno vissuto un'esperienza formativa e di ricerca.

L'esperienza è stata non solo visiva e del fare arte, ma un apprendimento multimodale che probabilmente li ha portati a riposizionare alcune aspettative di vita e professionali.

*È anche in virtù di questo atteggiamento di assenza di mediazione verso il divenire dei processi in campo che oggi i collaboratori della Fondazione sono in condizione di fare **un'esperienza totale**, potendo muoversi in autonomia tra attività eterogenee: dalla preparazione dello "spazio vuoto" nelle fasi di disallestimento e allestimento; essi continuano fino alla produzione di documentazione, dalla gestione delle comunicazioni agli approfondimenti delle categorie concettuali adeguate ad inquadrare la portata culturale delle neoavanguardie; per poi ipotizzare possibili significati per il futuro.* (Giuseppe Morra, in: *Museo Hermann Nitsch, Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee 2008 - 2020*, Edizioni Morra, 2020, Introduzione al volume, pp 5-9)

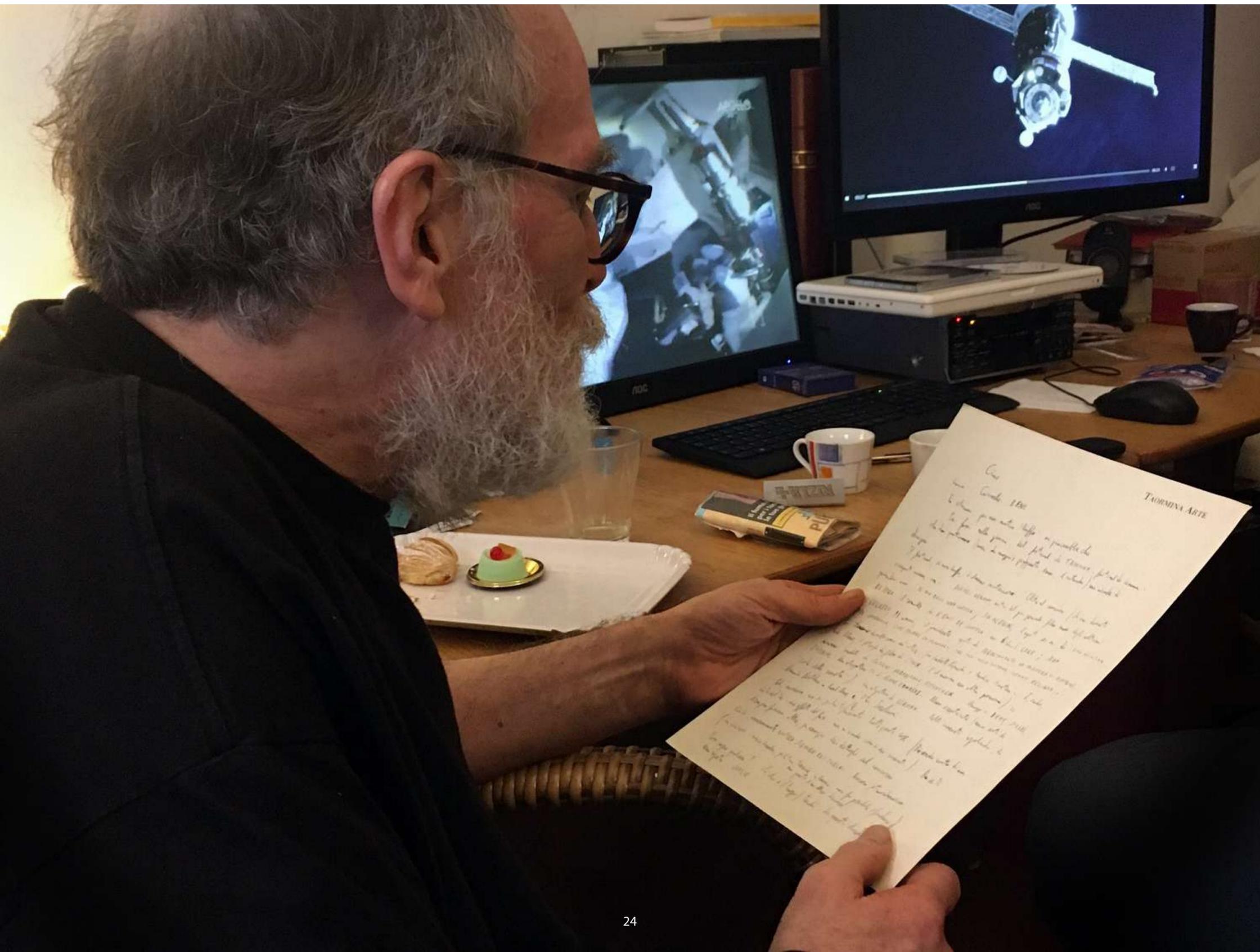
Ecco esplicitato il perché questa esperienza specifica, **Sinfonia Napoli 2020**, può essere raccontata anche come esperimento di formazione e ricerca nello *spazio batesoniano*, con effetti significativi sul potenziale acquisito dai partecipanti. Alcuni di essi, poi, possono o potranno essere chiamati a rendere ancora più efficace l'organizzazione di rete della Fondazione, o di altre istituzioni.



4.6 Gli Ultimi Giorni Dell'Umanità un (non) film di Enrico Ghezzi e malastradafilm – da gennaio a luglio 2020

c/o Casa Morra Archivio d'Arte Contemporanea, Salita San Raffaele 20/c, Napoli

Seguendo la propria vocazione verso la cultura dell'archiviazione delle arti visive e la ricerca su innovative possibilità di fruizione del patrimonio in termini laboratoriali, intermediali ed esplorativi, la Fondazione Morra, in collaborazione con Zomia srl, ha supportato un'importante fase della produzione di ***Gli ultimi giorni dell'umanità***, un film di Enrico Ghezzi e Alessandro Gagliardo (Malastradafilm). Dopo una fase preliminare di acquisizione e digitalizzazione del materiale audiovisivo costituito dall'***Anarchivio Ghezzi*** (2019), tra i mesi di gennaio e luglio 2020, la redazione del film (ecce.dance) è stata ospite a Casa Morra dove ha potuto proseguire il lavoro di editing usufruendo degli alloggi messi a disposizione dalla Fondazione Morra e di alcuni spazi adibiti alla collocazione temporanea di 5 postazioni di montaggio, 2 di audio e una di regia. Gli ultimi giorni dell'umanità, oltre a rappresentare un ulteriore avanzamento nella ricerca cinetelvisiva dell'inventore di *Blob* e *Fuori Orario*, è un testamento nato a partire dal materiale raccolto in più di cinquecento nastri girati da Ghezzi negli ultimi trent'anni di vita privata e cinematografica, dall'archivio di immagini di cronaca dell'agenzia Ruptly e da quello di immagini della NASA.



5. Fundraising, risorse, gestione

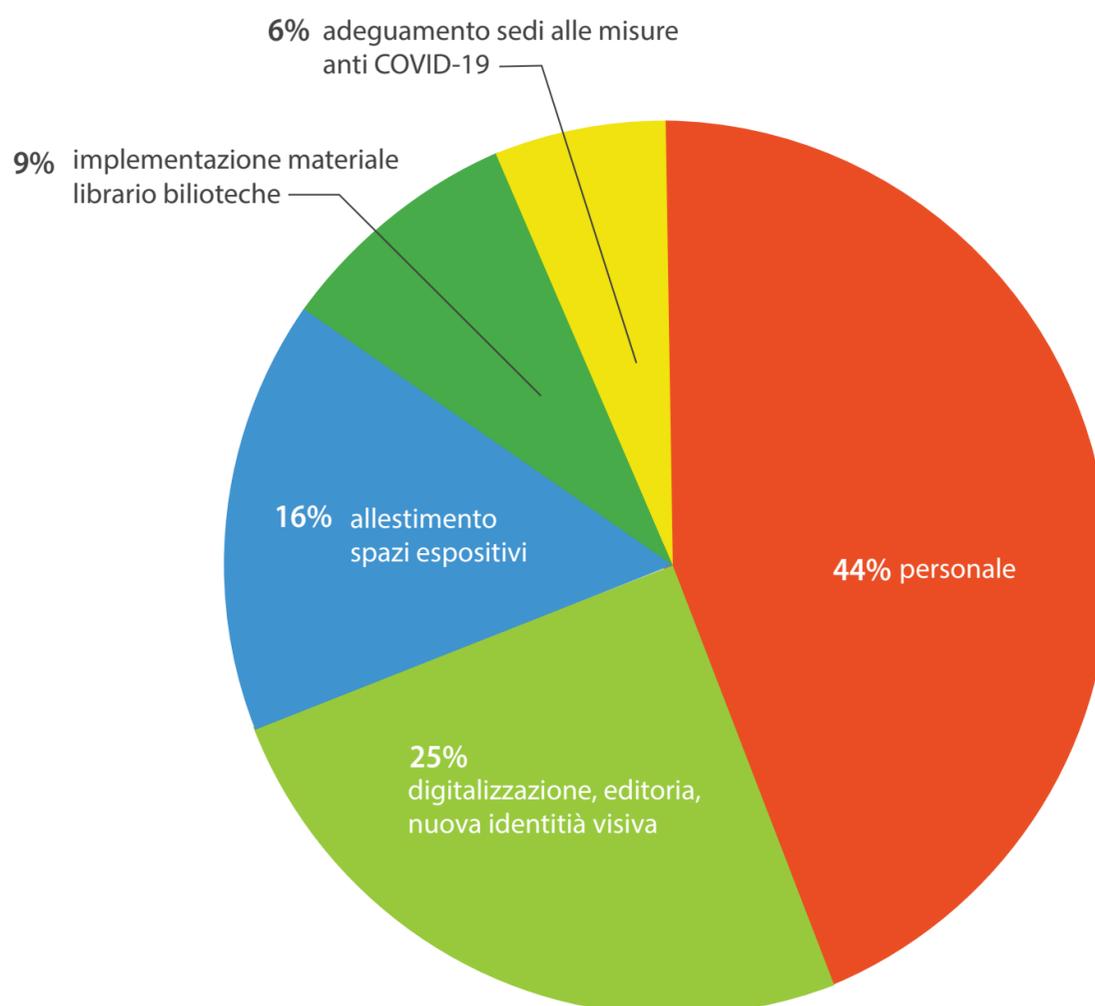
Il Fundraising della Fondazione Morra: Gestione, Conservazione, Valorizzazione, Diffusione del Patrimonio

Nel 2020 la Fondazione Morra oltre ad aver provveduto alla messa in sicurezza e all'adeguamento delle proprie sedi alle misure antiCovid-19 attraverso n.2 Bonus Cultura erogati dalla Regione Campania – il primo destinato agli Istituti di Cultura all'Albo Regionale di cui all'art. 6 e 7 della L.R. n. 7/2003 (pari a € 2.600,00), il secondo ai Musei riconosciuti Regione Campania (pari a € 3.600,00) – ha avuto accesso alla sezione contributi ordinari annuali, sia ministeriali – Contributo ordinario annuale dello Stato alle Istituzioni Culturali mediante l'inserimento nell'apposita tabella triennale 2018-2020 – MIBACT legge n.534/1996 art.1 (pari a € 49.157,69) – che regionali – Contributo ordinario Programma annuale 2020 di diffusione e valorizzazione dell'arte contemporanea e delle risorse culturali delle Regione Campania (pari ad € 24.000,00) – concessi su presentazione del suo programma annuale di iniziative inerenti ai settori arte, cultura e formazione.

Tenendo conto dell'incidenza della pandemia globale sul piano economico, nell'ottica del Bilancio sociale merita evidenza la destinazione di gran parte dei contributi pubblici (pari al 44% circa) al personale dipendente e a collaboratori occasionali. La cancellazione di una significativa parte delle attività aperte al pubblico programmate per l'anno 2020 ha consentito di investire i fondi (circa il 25%) per il miglioramento della fruizione in remoto attraverso il restyling dei quattro siti web, il rinnovamento dell'identità visiva di Casa Morra e dell'Associazione Shimamoto e l'attività di digitalizzazione degli archivi.

Sempre su questa linea programmatica, mediante Avviso pubblico della Regione Campania, la Fondazione ha avuto accesso ai “contributi a sostegno degli interventi, delle attività e servizi finalizzati allo sviluppo, promozione e valorizzazione dei musei e delle raccolte di ente locale e di interesse locale – Anno Finanziario 2020” (pari a € 9.059,40) attraverso i quali è stato realizzato il catalogo a carattere divulgativo Museo Hermann Nitsch – Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee 2008-2020 (edizioni Morra, Napoli, 2020) che documenta i primi dodici anni di attività del museo. Questo progetto editoriale rappresenta una concreta base di partenza per una riflessione collettiva sui margini di miglioramento delle attività realizzate dal Museo e sull'impatto sociale ed economico che il suo patrimonio ha sulla comunità locale. Nella realizzazione del volume sono state coinvolte, oltre al personale dipendente e collaboratori qualificati, realtà artigiane del centro storico, in linea con il più ampio progetto-idea “Il Quartiere dell'arte” mirato a promuovere e sostenere la cultura per riattivare una rete relazionale che coinvolga le attività produttive del territorio. Infine, in linea con l'attenzione che la Fondazione dedica alla ricerca e alla conoscenza, mediante il Contributo straordinario Biblioteche MIBACT (pari a € 4.998,25) è stato implementato il patrimonio bibliografico attraverso una puntuale selezione di titoli coerenti con la sezioni caratterizzanti la Biblioteca per le Arti contemporanee, presentata nel Bilancio come spazio laboratoriale e sperimentale per la ricerca.

IMPIEGO FONDI PUBBLICI PER LE ATTIVITÀ 2020



Risorse e Gestione

La Fondazione Morra è dotata di autonomia amministrativa e contabile. Il bilancio consuntivo 2020, così come il bilancio di previsione 2021, è suddiviso tra entrate e uscite. Entrambe le voci si riferiscono alle attività ordinarie della Fondazione Morra, così come previsto dagli standard di gestione, e ai finanziamenti rivolti a programmi di medio e lungo periodo, tesi all'espansione progressiva delle attività della Fondazione e delle diverse destinazioni degli spazi.

Bilancio consuntivo 2020

Il bilancio consuntivo 2020, in conformità con quanto previsto dalla normativa vigente, si compone delle unità analitiche e classificazione della spesa per missioni. Tali voci sono conformi alle risultanze contabili della Fondazione Morra Istituto di Scienze e Comunicazioni Visive e i controlli periodici pianificati per la certificazione della regolarità del processo.

Il rendiconto economico per l'anno 2020, il cui dettaglio è diviso per unità analitiche, è riportato nella tabella che segue:

<i>RENDICONTO COSTI ANNUALI 2020</i>		
UNITÀ ANALITICHE		Importo
A	Spese Direttamente collegabili all'attività	€ 45.640,91
B	Retribuzione di personale	€ 67.697,56
C	Spese Generali di funzionamento	€ 15.729,06
D	Spese promozionali e pubblicitarie	€ 27.884,59
E	Costi per attività collaterali	€ 53.882,50
TOTALE COSTI (A+B+C+D+E)		€ 210.834,62
<i>RENDICONTO ENTRATE ANNUALI 2020</i>		
TITOLO DELL'APPORTO		Importo
Contributi pubblici		€ 106.654,60
Incassi biglietteria		€ 1.143,01
Attività Istituzionali		€ 14.913,29
Contributi esercizio soci		€ 107.560,00
Contributo 5 per 1000 A.d.E		€ 3.413,13
Arrotondamenti attivi diversi		€ 1,54
TOTALE ENTRATE		€ 233.685,57
TOTALE AVANZO DI GESTIONE		€ 22.850,95

Il budget economico di previsione annuale autorizzatorio 2020 espone un avanzo di gestione pari a € 22.850,95, dovuto principalmente alle entrate derivate dall'esercizio annuale dei soci. L'utile sarà reinvestito nell'attività del 2021.

Bilancio preventivo 2021

Il bilancio preventivo per l'anno 2021, in conformità con quanto previsto dalla normativa vigente, si compone dei prospetti del budget economico di previsione annuale autorizzatorio che evidenzia rispettivamente i costi e i proventi dell'esercizio in base ai principi della competenza economica;

Il preventivo economico, il cui dettaglio è diviso per unità analitiche, è riportato nella tabella che segue:

<i>PREVENTIVO COSTI ANNUALI 2021</i>		
UNITÀ ANALITICHE		Importo
A	Spese Direttamente collegabili all'attività	€ 52.000,00
B	Retribuzione di personale	€ 56.000,00
C	Spese Generali di funzionamento	€ 49.000,00
D	Spese promozionali e pubblicitarie	€ 15.000,00
E	Costi per attività collaterali	€ 75.000,00
TOTALE COSTI (A+B+C+D+E)		€ 247.000,00
<i>PREVENTIVO ENTRATE ANNUALI 2021</i>		
TITOLO DELL'APPORTO		Importo
Finanziamenti statali		€ 65.000,00
Contributi regionali		€ 40.000,00
Avanzo gestione 2020		€ 22.850,95
Risorse proprie		€ 97.000,00
Sponsorizzazioni		€ 20.000,00
Incassi biglietteria		€ 3.000,00
TOTALE ENTRATE		€ 247.850,95
TOTALE AVANZO DI GESTIONE		€ 850,95

Il budget economico di previsione annuale autorizzatorio 2021 espone un avanzo di gestione pari a € 850,95, dovuto principalmente alle entrate derivate dall'esercizio annuale precedente. L'utile verrà reinvestito nell'attività dell'anno 2022.

6. APPENDICI:

GLI SPAZI DELLA FONDAZIONE

Per la peculiare attività svolta dalla Fondazione, per il suo porsi programmaticamente come soggetto propulsore di attività all'interno del tessuto cittadino, e coerentemente con la propria funzione sociale, gli spazi rivestono un ruolo essenziale.

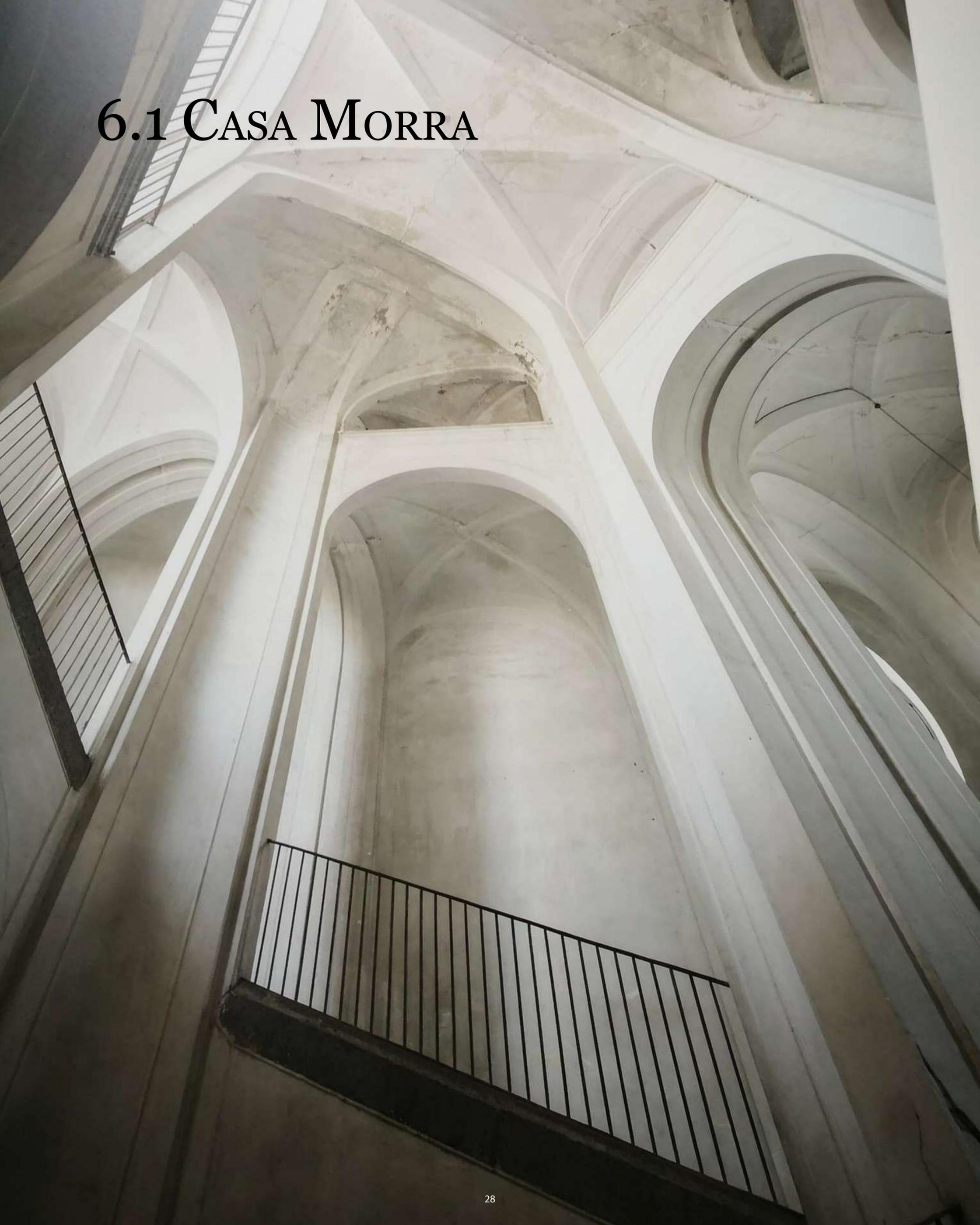
In particolare quest'anno caratterizzato da ampie fasi di assenza forzata da parte del pubblico, la Fondazione ha dovuto, come del resto ogni altro soggetto impegnato nel settore delle arti e dello spettacolo, inventare nuove modalità di esistenza per sé stessa e le proprie attività, e ripensarne l'esistenza per i mesi a venire.

Quanto contenuto fino ad ora all'interno del Bilancio Sociale 2020 è soprattutto questo, una testimonianza di **resistenza attiva** da parte della Fondazione e della sua struttura organizzativa nell'anno più difficile, una forma di pensiero sul futuro, sia dell'arte che della città, un modo per pensare a nuovi modi di essere come Fondazione nel prossimo futuro.

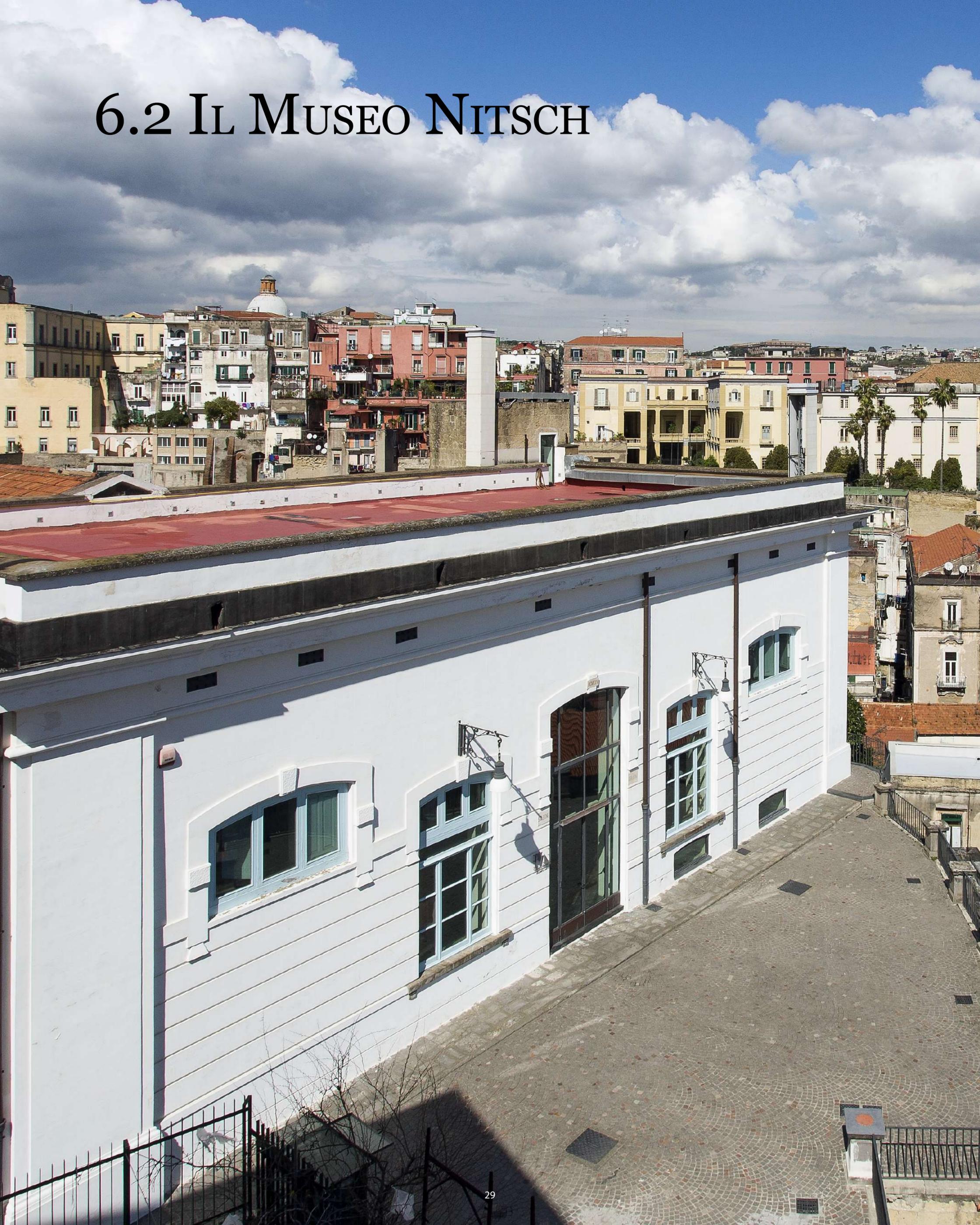
È per tutte queste ragioni che abbiamo deciso di chiudere il volume con una serie di contributi tematici, estrapolati dal Bilancio 2019, focalizzati proprio sugli spazi della Fondazione e sulle loro molteplici identità e modalità di fruizione, con l'auspicio che potranno molto presto tornare ad essere vissuti nel pieno delle loro potenzialità multiformi.

Sarà sufficiente cliccare sul titolo di ciascuna sezione per accedere al relativo approfondimento.

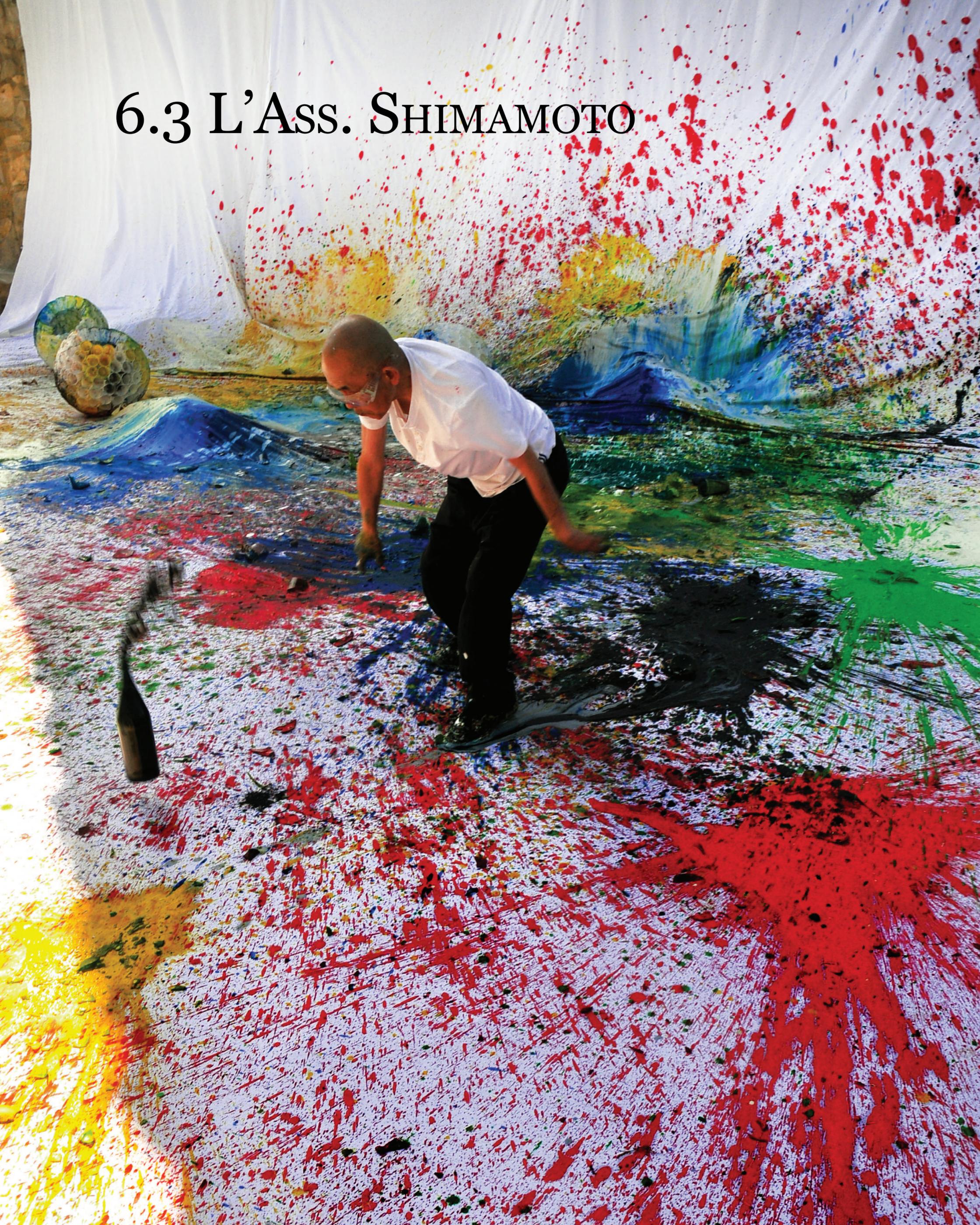
6.1 CASA MORRA



6.2 IL MUSEO NITSCH



6.3 L'ASS. SHIMAMOTO



6.4 LA VIGNA SAN MARTINO



7. Conclusioni

Dal processo di ricerca e formazione connesso all'organizzazione dei nuovi prodotti culturali emergono più argomenti aperti alla valutazione: In primis, le attività non ripetitive emerse fanno emergere la necessità di disporre di nuovi media capaci di trasmettere comunicazione sull'organizzazione ad un livello diverso, e ciò intercetta l'esigenza di aumentare la dose di ricerca ex-ante sui materiali disponibili in e fuori della Fondazione e di formazione ex-post sui nuovi campi aperti.

Si coglie così in pieno l'esigenza di valorizzare l'azione artistica, fino a moltiplicare ed esaltare la dose di beni relazionali prodotta nelle diverse scale della complessità organizzativa che ha accompagnato l'azione.

Se i beni relazionali prodotti (anche quelli rivolti al mercato) dipendono dai linguaggi, ed i linguaggi restano localizzati presso i gruppi ristretti di addetti o operatori dell'arte, sia le economie di scala che le economie di scopo non possono proporsi come obiettivo di efficienza e di efficacia.

Dopo diversi anni di esperienze di produzione artistica, si è stratificata nella Fondazione Morra l'idea che, nel proporsi come organizzazione capace di gestire azioni d'arte a struttura complessa che producono anche ricerca e formazione, sono emersi gap di conoscenza che richiedono nuovi approcci alla conoscenza in grado di superare la complessità che si presenta come sfida all'organizzazione stessa.

Alla Fondazione viene riconosciuto il possesso di materiali d'archivio unici, spesso ancora inesplorati per la modalità con la quale sono stati accumulati, dall'esperienza acquisita o acquistati per passione ed intuito. Produrre allora un nuovo flusso di attività sperimentali, orientate dall'esigenza di nuova ricerca e nuova formazione, spinge ad immaginare un nuovo quadro di azioni, non tutte osservabili in questa fase, ma viventi già *in nuce* nelle azioni espletate nel 2020.

Esse sono già riconoscibili nei linguaggi prefigurati nella nuova organizzazione che verrà, prodotta dal fare appena vissuto, e dal fare che verrà programmando le attività del prossimo anno.

L'auspicio e l'ambizione del Bilancio Sociale rimane la sua capacità, in termini di autovalutazione, di poter parlare a tutte le parti dell'organizzazione che, nel presentarsi come macchina organizzativa flessibile ed aperta, si riconosce in un processo che fa emergere sia le esigenze di decentramento creativo, nei processi di sviluppo della complessità organizzativa, sia l'esigenza di promuovere reti che, partendo dalle densità accumulate nel centro direzionale dell'organizzazione, possano nuovamente rompere i confini delle attività per dare loro un nuovo respiro organizzativo.

La tecnologia dell'organizzazione (relazione tra persone ed organizzazione) appare come una *techne* capace di cogliere tutte le opportunità connesse alla crescita delle relazioni interne ed esterne all'organizzazione del produrre cultura (artistica o di bene di merito astratto), nelle modalità appena descritte, che cerca di superare il modello di pianificazione a valenza gerarchica vigente negli anni trascorsi, consapevoli dei limiti insiti in tale modalità, in particolare nel non riuscire a cogliere tutto il potenziale degli altri, con tutto il portato di resistenze, conflitti, asimmetrie organizzative che questo porta con sé.

L'idea base nel delineare gli anni a venire della Fondazione è che un rallentamento dell'attività regolativa orientata al produrre nel breve periodo, possa lasciare spazio alla proliferazione di attività di ricerca libera e di formazione innovativa, producendo così un aumento della velocità di espansione delle attività "core" della Fondazione. Questa idea si è consolidata durante il periodo in cui la rilettura e l'archiviazione dei materiali hanno fatto emergere un potenziale di ricerca per nuove attività d'arte; queste potranno consentire una esplosione di nuovi linguaggi capaci di proporre attività artistiche rigenerate e rigeneratrici dei nuovi spazi culturali di cui le città avranno bisogno per risalire nella scala della qualità urbana.

La stessa idea alimenta la prospettiva di aumentare la *resilienza organizzativa* della Fondazione, fino ad ispirare futuri cambiamenti anche nelle altre organizzazioni museali cittadine che spesse volte ancora insistono nel proporsi come organizzazioni ispirate da linguaggi amministrativi a struttura gerarchica che hanno poca propensione a sviluppare economia di scopo, pur avendo buoni risultati in termini di economia di scala (visitatori).

È possibile affermare che il riposizionamento organizzativo emerso dalle attività 2020 consentirà:

- Un accesso interno ed esterno più efficace al patrimonio potenziale della Fondazione.
- Una maggiore flessibilità nelle scelte operative di programmazione, in cui prodotti, processi e forme organizzative si adattano più facilmente alle difficoltà che sopraggiungono, in virtù di una maggiore resilienza del sistema.

8. Postfazione

Cultura, Radici, Appartenenza, Identità

di Olimpia Niglio*

Gli eventi del 2020 ci hanno fatto riflettere sul valore dell'essere e come dialogare con ciò che siamo e con ciò che ci circonda. Emergono temi importanti come quello della cultura da cui dipende il riconoscimento di appartenenza e quindi le nostre radici e i valori identitari di una comunità. Le attività messe in atto dalla Fondazione Morra di Napoli ci inducono a elaborare una breve riflessione su questi temi affinché possano essere di buon auspicio per il cammino prossimo e futuro.

L'appartenenza fa da medio tra l'essere radicati e l'essere membri di una comunità, che corrisponde a dire che nessuno è radicato in sé stesso, ma ciascuno ha bisogno di un legame con altri per avere radici. Il bisogno di *appartenenza* è dunque espressione di un bisogno primario, quello di radici; per cui la sequenza è in ordine genetico **radici - appartenenza - comunità** e all'inverso in ordine di esperienza. Questo è il plesso antropologico che sembra inintelligibile per l'individualismo liberale. Ciò che risulta chiaro è il fatto che in ogni comunità, in ogni città, vi sia sempre un vissuto condiviso, pluriforme e ricco di sensi sincronici e diacronici, che precede e accompagna la vita dei soggetti che fornisce anche significati pratici e teorici, fondamentali per l'orientamento della nostra esistenza.

Alcuni studiosi come Adam B. Seligman parlano di realtà comunitaria, dove l'appartenenza non è che il passato di ognuno di noi, le nostre tradizioni, le nostre storie, i gusti, le festività, i giudizi morali, i confini di ciò che è lecito e proibito, le paure e i desideri (Adam B. Seligman, Rahel R. Wasserfall, David W. Montgomery, *Living with Difference How to Build Community in a Divided World*, University of California, 2016).

E proprio attraverso tutto questo che si esprime quel patrimonio di esperienze e concezioni, stratificato e trasmesso, che viene classificato come "patrimonio intangibile" ma che altro non è che "patrimonio vivente" così come giustamente si inizia ad affermare anche in ambito UNESCO.

Questa appartenenza, dunque, è anche il risultato di quei pregiudizi che rendono possibile l'intesa e l'interpretazione della realtà e che dovrebbe anche stimolare il lavoro critico della loro verifica; infatti, compito fondamentale di una comunità matura, a cui dovrebbero presiedere i processi formativi dell'educazione come la famiglia, la scuola, l'università, le istituzioni culturali, è proprio quello di instaurare dibattiti aperti e partecipati su questi temi della cultura di comunità.

Se questa è la comunità, allora *l'appartenenza* è da intendersi anzitutto in termini ascrittivi, dal momento che le qualità comunitarie socio-culturali sono qualcosa in cui ci si viene a trovare e che proprio da questo traggono la loro efficacia formativa della mentalità e del costume.

Tuttavia, qui risulta importante introdurre anche un altro concetto, che è quello della distinzione tra *essenza* ed *esistenza* delle nostre azioni, senza perdere di vista la loro relazione. È vero, infatti, che la libertà di azione deve sempre fare i conti e dialogare con la realtà di riferimento e rispondere al meglio alle esigenze di questa realtà. Ecco che *l'appartenenza* è, dunque, interpretabile come stato di fatto da cui emanciparsi per liberare le azioni e quindi la creatività, e quindi concedere a queste azioni lo spazio adeguato e necessario per raggiungere una propria autonomia morale nel rispetto dei diritti individuali, senza con questo annientare le identità delle singole comunità. Una identità che sarà tanto più forte e ben strutturata quanto maggiore è la conoscenza che noi abbiamo della nostra appartenenza e delle nostre radici e quindi della nostra Cultura.

Ma in che senso l'essere radicati costituisce un bisogno e non un impedimento, un vincolo e una subordinazione passivizzanti? La metafora del radicamento dice di un nesso benefico in relazione al bisogno di nutrimento, crescita e stabilità di organismi del regno vegetale; si riferisce a un apparato ricettivo di sostanze nutritive che attraverso appropriati processi metabolici attivi conservano la vita e permettono lo sviluppo dell'organismo. L'analogia con il vivente antropologico, perciò, non si limita a dire che l'appartenere a una certa tradizione, ai suoi modi di vita, alla sua cultura, alla sua progettualità trasmetta contenuti e metodi garantendo sicurezza agli individui e continuità alla loro comunità, ma aggiunge che attraverso tale appartenenza il soggetto è messo in grado di elaborare la sua identità e la sua esperienza. L'aver radici culturali significa costruire un proprio "patrimonio di conoscenze" che richiede necessariamente un continuo scambio esistenziale con altri soggetti significativi e un vitale inserimento in universi simbolici di umanità e non la chiusura in perimetri circoscritti, apparentemente rassicuranti, ma alla fine solo fuorvianti e non produttivi.

Ma a questo punto non possiamo esimerci da analizzare, seppur brevemente, una relazione fondamentale del senso di comunità e di appartenenza: il dialogo tra l'Io e l'Altro e tutto questo trova spunto proprio nelle esperienze realizzate dalla Fondazione Morra. A questo dialogo interviene l'autonomia creativa del soggetto (vedi lo sviluppo delle arti) e il bisogno di condividere questa autonomia creativa in modo da poter esercitare empatia su altri soggetti. Questa, tuttavia, è una legge molto elementare dello spirito e della psiche umana, secondo la quale l'Io ha bisogno dell'Altro al fine di poter conoscere sé stesso e insieme all'altro di generare e di essere generato. Di conseguenza, l'Altro non coincide con l'estraneo con cui contrattare azioni di disprezzo come spesso avviene, ma al contrario è l'essere con cui stabilire una proficua relazione in quanto costituisce una figura indispensabile al cammino dell'autocoscienza e della crescita del singolo. E via via che il soggetto, attivato e alimentato nella sua identità, prende consapevolezza concreta di sé, è in grado di compiere il lavoro di valutazione responsabile della tradizione cui appartiene e di discernimento dei suoi valori culturali. In questo modo la figura complessiva dell'identità del soggetto è circolare e diacronicamente a spirale: attraverso la sollecitazione e educazione da parte del suo contesto prossimo l'autonomia costitutiva matura in autonomia morale ed è resa capace di retroagire in modo critico sulla tradizione ricevuta e condivisa (F. Botturi, *Universale, plurale, comune. Percorsi di filosofia sociale*, Vita e Pensiero, Milano 2018).

Si comprende allora come l'appartenenza comunitaria non sia solo questione di contenuti, servizi o funzioni da svolgere per conto di qualcuno, ma sia soprattutto un luogo di attivazione indispensabile della propria identità concreta e responsabile dove le nostre azioni, grazie alla creatività e all'etica umana, saranno in grado di produrre importanti patrimoni culturali risultato di quella esistenza che rende possibile ogni buona azione e creazione.

Ecco che una consapevolezza culturale e una riconosciuta appartenenza comunitaria sta alla base dell'esistenza e della responsabilità sociale di cui i patrimoni culturali ne sono il risultato e di cui il primo patrimonio è proprio quello della nostra stessa esistenza, senza la quale nulla sarebbe possibile. Infatti, il primo patrimonio da tutelare e da valorizzare è proprio quello della persona, della comunità senza la quale non è possibile pensare ad alcuna altra esistenza (O. Niglio, "Il Patrimonio Umano prima ancora del Patrimonio dell'Umanità". In *Cities of Memory*, Vol.1, n.1, 46-51, 2016).

Gli "attori umani" nascono, prosperano, vivono, muoiono, e contribuiscono a dare senso al proprio mondo e a quello degli altri attraverso azioni creative. Non possiamo vivere senza questo dialogo con la comunità e, nonostante tutte le complicazioni che spesso ne derivano, non c'è possibilità di vita umana o di realizzazione al di fuori di questa relazione che, seppure a tanti piace definirla intangibile, è soprattutto "vivente" ed è la più importante perché rappresenta l'esistenza dell'uomo sul pianeta, così come dimostrano anche i risultati culturali espressi in diversificati settori e sostenuti dalla Fondazione Morra di Napoli.

Che il patrimonio umano torni quindi ad assumere una degna centralità e che il XXI secolo passi alla storia come il secolo della Cultura.

*Olimpia Niglio è architetto, PhD e Post PhD in Conservazione del patrimonio architettonico. È professoressa di Storia dell'architettura comparata presso l'Università di Hokkaido e ricercatrice presso la Scuola di specializzazione in studi umani e ambientali dell'Università di Kyoto. È membro di ICOMOS - International Council on Monuments and Sites - e ACLA - Asian Cultural Landscape Association.

Una struttura culturale di iniziativa privata diffusa e radicata nel cuore di un centro storico sito UNESCO patrimonio dell'umanità

di Giancarlo Ferulano*

Gli eventi del 2020 ci hanno fatto riflettere sul valore dell'essere e come dialogare con ciò che siamo e con ciò che ci circonda. Emergono temi importanti. Questo è un momento molto difficile per tutti i popoli e le comunità nazionali sotto ogni aspetto, dai più banali a quelli ben più drammatici, come le attuali condizioni di vita di vaste fasce di popolazione travolte dalla crisi economica indotta dalla pandemia.

In questa fase con il protrarsi di questo anomalo sconvolgimento risulta infatti molto difficile pensare di poter continuare ad operare secondo le logiche e le procedure finora adottate in ogni settore. Nello specifico tema delle questioni territoriali e in particolare in relazione alla gestione dei siti UNESCO le perplessità sono ovviamente più gravi e critiche per quanto riguarda la gestione di siti-città e, in considerazione della crisi del sistema ambiente nella sua totalità, per la conservazione dei siti ambientali così dipendenti da quel sistema globale malato. Ma va sottolineato come la forte modificazione della mobilità e della fruibilità dei luoghi sono motivo di preoccupazione anche per la gestione dei siti puntuali quali monumenti e complessi architettonici o archeologici. Molti paesi hanno la responsabilità di grandi centri storici iscritti nella lista del patrimonio mondiale dell'UNESCO che costituiscono parti cospicue di città estese e complesse e l'Italia è particolarmente coinvolta ricca com'è di siti-città oltre Napoli per le quali l'interazione fra la dimensione metropolitana e le dinamiche specifiche della parte storica ha un ruolo rilevante specialmente sul piano economico.

Generalmente i problemi della conservazione sono stati legati al ruolo svolto dal turismo. In particolare per l'Italia occorre affrontare la criticità dei casi estremi per eccesso di domanda come Venezia, Firenze o Roma o per controllare il graduale incremento dei flussi come Napoli per l'appunto o per accendere l'interesse internazionale come per Matera, Siracusa etc. Ora questo tema assume tutt'altra connotazione: è come se d'incanto risuonasse il grido "il re è nudo" la magia del turismo come fonte inesauribile e benefica di crescita economica e di scambi e diffusione culturale appare come un maleficio, un mostro che ha svuotato le città d'arte di popolazione e di qualità urbana e rivela manifestamente la faccia oscura finora mascherata di quel reddito monotematico obbligando a rimettere in discussione le vocazioni affidate ai diversi luoghi e il senso dell'indirizzo politico finora dato – più o meno attivamente - allo sviluppo delle comunità insediate in patrimoni urbani che la storia e le civiltà passate ci hanno con fatica ma magica continuità tramandato.

Risulta pertanto necessario in questa nuova contingenza rileggere con urgenza e nuova maturità il quadro generale che era stato costruito per la conservazione e lo sviluppo di questi centri e soprattutto di queste comunità.

A proposito dell'esperienza di Napoli, è opportuno ricordare i fondamenti dell'innovativo piano di gestione mirato a dare una svolta propositiva e articolata all'approccio al centro storico. La redazione di tale piano fu ritenuta opportuna, non solo per adempiere all'obbligo posto dall'UNESCO, ma anche per l'elevato grado di criticità in cui versava il sito fin dall'epoca dell'iscrizione. Essa innanzitutto partiva dalle indicazioni di pianificazione urbanistica e dei piani di settore già predisposti per il comune di Napoli, indirizzandoli però verso scelte operative di investimenti e progetti che integrassero e potenziassero tutti gli strumenti di finanziamento sia nazionali che europei. Un programma che costituisse la struttura di riferimento per la definizione dei progetti di tutte le componenti sociali.

Un caso di studio quello di Napoli riconosciuto come particolarmente interessante per la complessità delle tematiche e dei problemi affrontati e delle proposte: restauro del patrimonio architettonico pubblico e privato ma anche del tessuto edilizio ordinario e della rete storica e della maglia viaria sostenuto da un'accorta politica di coordinamento finanziario tra i vari filoni di investimento, quali educazione welfare cultura supporto alla produzione etc, il tutto inquadrato in maniera sostanziale e non semplicemente descrittiva nella visione del concetto sinteticamente definito *Historic urban landscape*, cioè territorio storicamente caratterizzato da qualità ed elementi distintivi specifici, sia materiali che immateriali.

L'attenta programmazione si è potuta dispiegare grazie a una strategica convergenza istituzionale delle amministrazioni pubbliche e degli stakeholders competenti.

A questi aspetti positivi da imitare hanno fatto seguito invece i nodi critici a causa dello smarrimento di quello spirito collaborativo e della prevalenza degli interessi politici di parti diverse contrapposte, circostanze che hanno impoverito e rallentato fortemente e ingiustificatamente il processo virtuoso. E di certo una proposta come quella di **un Quartiere si fa città** sarebbe entrata in quel quadro di integrazione tra intervento materiale e immateriale per creare gli effetti moltiplicativi attesi dalla sinergia di intenti.

L'esperienza vissuta rende evidente come per fare fronte alle esigenze di recupero urbano e ancor più alle emergenze l'unica strada è quella dell'unità di intenti di tutte le forze in campo sia istituzionali che di iniziativa individuale e collettiva.

Per un paese che ha una forte tradizione e cultura della conservazione e del restauro, come l'Italia, per garantire la protezione e il futuro del patrimonio storico diventa ora prioritario spostare l'attenzione sulla capacità di lettura e proposta politica che individui le strategie e gli obiettivi generali.

Questa è la sfida che la politica nella crisi attuale deve affrontare per rigenerare i valori della cultura del lavoro e del territorio. Così sarà possibile porsi l'obiettivo di una più equa e qualificata ripartizione dell'offerta di occupazione per la valorizzazione dell'impegno in attività di utilità pubblica e di tutela del patrimonio storico e ambientale quale bene comune e non privatistico e contemporaneamente promuovere e integrare le iniziative private.

In tal modo la complessa e ambiziosa esperienza del **Quartiere dell'arte** va letta come un tassello strategico nell'opera di ricucitura sociale attraverso i tanti percorsi della creatività. Contributo a ridare vita con un senso nuovo, proprio dei tempi e dei nuovi bisogni delle diverse fasce della collettività. Ricucire e penetrare negli interstizi della città, estrarre le diverse linfe, proprie di ciascuna area, distillate nell'accumulo degli eventi.

Cogliere e riconfigurare il valore delle tracce storiche: non solo spazi e architetture ma anche le peculiarità di cui è intrisa e caratterizzata ogni enclave urbana e che hanno definito le specificità spesso arrivate fino a noi oggi; non solo riconnetterle tra loro ma anche alle elaborazioni di altre culture per innestarle nella modernità.

E non può certo dirsi un caso se in particolare la proposta di artisti come Nitsch o Shimamoto con il loro profondo contenuto di modernità intrisa di arcano abbiano avuto nel cuore della città un'accoglienza e un seguito tanto significativi quanto perlopiù inattesi. Un'esperienza che dal "quartiere" potrebbe essere esportato senza esitazione all'esterno, nei territori dell'area metropolitana.

Una visione aperta dell'intreccio tra iniziative pubbliche e private porterebbe a interventi che potrebbero favorire la coesistenza e l'inclusione di tutte le componenti culturali etniche e religiose presenti nelle società che tendenzialmente vengono vissute come impedimenti e ostacoli alla convivenza e non come opportunità che, nei periodi di crisi, divengono occasioni di conflittualità perché intese come ingerenze e minacce a imprecisate integrità etniche economiche e territoriali.

*Giancarlo Ferulano architetto, ha diretto per il comune di Napoli la Direzione centrale Pianificazione e gestione del territorio e il Servizio Programma UNESCO e valorizzazione della città storica fino al 2014. Ha coordinato il gruppo di lavoro per la redazione del Piano di gestione del World Heritage Site - Centro storico di Napoli quale referente del sito al MIBACT per la World Heritage Committee.

