

A. Abruzzese - G. Caramiello
G. de Martino - B. Roberti - M. Videtta

Napoli no / New York



Liguori Editore

A. Abruzzese – G. Caramiello
G. de Martino – B. Roberti – M. Videtta

Napoli no / New York

Liguori Editore

Pubblicato da Liguori Editore
via Mezzocannone 19, 80134 Napoli

© Liguori Editore, S.r.l., 1982

Prima edizione italiana Settembre 1982

9 8 7 6 5 4 3 2 1 0
1988 1987 1986 1985 1984 1983 1982

Le cifre sulla destra indicano il numero e l'anno
dell'ultima ristampa

I diritti di traduzione, di riproduzione e di adattamento
totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi microfilm,
microfiches e riproduzioni fotostatiche) sono riservati per
tutti i Paesi.

In copertina *Martini Rosa* di Lino Fiorito

Printed in Italy, Liguori editore Napoli

ISBN 88 - 207 - 1181 - 8



INDICE

- 7 Alberto Abruzzese – *La città super-vissuta.*
- 15 Gigi Caramiello e Marco Videtta – *Napoli, now.*
La metropoli mancata 15; Dimora nomade e vicolo cieco 16; La rivolta del simbolico 19; Medium e tribù 20; I segni delle frontiera 23; Commistione, intimità, fluttuazione 24; Linguaggi plurimi, modelli complessi 25; Napoli in vetrina 27; Fear of music 28; Consumo senza produzione/produzione senza consumo 29; New York NO/Napoli 30; Napoli NO/New York 31; Beaubourg diffuso 33; Per un welfare post-industriale 36.
- 41 Bruno Roberti – *Il nome della città* (Immaginario e spettacolo a Napoli).
Lo sguardo alla città 42; Lo sguardo della vergine 45; Lo sguardo del vecchio 49; Lo sguardo antico 53; Lo sguardo nuovo 56; La città vergine 59; Riferimenti: immagini, testi, eventi 61.
- 65 Giulio de Martino – *Vulcani, cammelli, cozze e altro.*
Metropoli/Mediterraneo 65; L'avanguardia di massa 67; L'operaio sociale e la spettacolarità 71; La post-avanguardia a Napoli 73; 1980-2000 75; Un'Estetica metropolitana e post/moderna? 77; Riferimenti 84.

NAPOLI, NOW

di Gigi Caramiello e Marco Videtta

"... Chi è? Che cosa nasconde nel fondo di se stesso? Qual è la sua vera natura? Ma tu non hai una vera natura. E nemmeno una verità unica. Eternamente disponibile, sei tutto perchè non sei niente! "

"Porporino"

Dominique Fernandez

Napoli. Città dell'occasione, città di frontiera; indefinita e indefinibile; invitante e ostile; mobile, precaria, congestionata. Napoli. Superficie senza "piano", dis-corso senza dialettica; punto di frizione fra i codici; spazio della produzione e del simbolico, del mediale e del tribale, del massacro e del rinascimento.

Napoli. Metropoli dell'effimerità e dell'eccezione, della discontinuità, della conflittualità endemica; del gioco e del lavoro occulto.

La metropoli mancata.

Vi sono numerose argomentazioni teoriche per affermare che Napoli non è una metropoli. La Metropoli è forma della sintesi irreversibilmente perduta, struttura di contraddizioni *funzionali*; la Metropoli coordina, organizza, socializza le forme dello sviluppo⁽¹⁾. Come è facile constatare, nessuna delle contraddizioni presenti in una città come Napoli può dirsi, allo stato attuale, funzionale. La vana rincorsa all'industrializzazione non ha certo favorito la crescita di un ceto imprenditoriale attivo, pilastro della metropoli moderna, la cui decisiva assenza è perfettamente simmetrica a quella di un ceto intellettuale "alto", capace di definire un *piano*, di dare forma a quel crogiuolo di coesistenze che è Napoli.

Commistione non-razionale, assenza di piano: Napoli non è definibile nemmeno come grande città industriale, commerciale o di consumo, non ha mai funzionato come *servizio* complessivo, come sistema della circolazione-riproduzione del capitale.

Eppure Napoli una sua "vocazione terziaria" ce l'ha, anche se non centralizzata sulla direzione politica dello sviluppo.

Questo fondamentalmente perchè non è più una capitale. Solo nel '700, infatti, si presenta come grande metropoli (la terza, dopo Londra e Parigi) fondata e basata sulla concentrazione del consumo, capitale di un territorio da poco unificato, con amministrazione e giustizia centralizzata; residenza reale in cui "la monarchia era il nostro commercio, ciò che

recava ricchezze alla nostra nobiltà”(2).

Dopo di allora, il diluvio. E il rifiuto — o l'impossibilità — di svilupparsi in senso produttivo classico, di imboccare la strada dell'industrializzazione coatta per proporsi come la Torino del Sud.

Napoli metropoli mancata, dunque. A meno di definirla attraverso la sua indefinibilità: la sua storia fatta di contaminazioni, dominazioni, confusioni linguistiche, ibridi razziali, sviluppo e sottosviluppo; il suo configurarsi come *compresenza* (di stili, di modelli, di tipologie) ci spinge, e ci dà diritto, a sottolineare la sua predisposizione verso una definizione di metropoli post-moderna. Napoli è — parafrasando il vecchio detto — “città da vedere”, per poi morire: non è città da “vivere”.

In essa ha prevalso il *Barocco*, non tanto come stile architettonico-figurativo, quanto come *categoria*. Napoli è congestionata nell'*asfissia dei generi*, il secondo piano liberty di un edificio è sovrapposto al piano rococò e affiancato alla facciata modernista del palazzo attiguo. Il suo assetto urbanistico è stigmatizzato dalla scansione ritmica di squarci urbanistici, scorci panoramici, voragini non ancora coperte, opera della speculazione edilizia e del terremoto. Uno spazio urbano costruito sulla scia della finzione e dell'inganno visivo, preda di un incessante, inconscio *trompe l'oeil*.

Una città priva di fondamento etico, oltre che di fondamenta geologiche (il sottosuolo cavo di Napoli farebbe sciogliere le briglie della fantasia di un Borges, con i suoi labirinti, le strade maestre che portano alla Solfatara, le cave di tufo prodotte dall'uomo nel corso dei millenni per far crescere la città in superficie).

Una città infine priva di senso antiquario, confusa realizzazione del paradosso nietzschiano sulla conservazione (“Tutto ciò che nasce *merita* di morire”)(3), che non venera il proprio passato, che non custodisce i suoi patrimoni ma li lascia morire, usurandoli, e che proprio da ciò trae nuova linfa, riuscendo attraverso una continua degenerazione a non restare paralizzata definitivamente. A caro prezzo, certo, perchè “chi agisce, sempre, come agente, violerà e deve violare qualche pietà”(4).

Dimora nomade e vicolo cieco.

Napoli e la trasgressione. Nessuna categoria del pensiero negativo è applicabile meccanicamente a Napoli. Nè quella di tragedia, nè quella di choc: Napoli rimane ancora legata al dramma e all'esorcismo. Forse è per questo che non produce *senso*, ed il “suo lavoro” è sempre stato sul linguaggio. Attraverso la frizione dei linguaggi Napoli si reinventa di continuo, vive inconsciamente la perenne possibilità di paralisi della comunicazione come spinta ad elevare la trasgressione a codice, evitando ogni minaccia all'ordine convenzionale (peraltro dimenticato).

In uno spazio urbano che è ancora *messa in scena*, la violazione della

segnaletica, in sè, non provoca paralisi. Questa semmai viene generata da altri fattori, come la sproporzione tra flusso automobilistico e capacità di assorbimento dell'attuale rete stradale. Nessuna guerriglia sul segno avrebbe invece forza paralizzante: neppure il blocco simultaneo dei semafori sortirebbe effetti catastrofici sulla circolazione, perchè a Napoli i semafori hanno quasi esclusivamente funzione decorativa, nessuno li rispetta, per indisciplina certo, ma anche per una sorta di autocontrollo individuale sul traffico, di legge non scritta fra automobilisti.

Un lampeggiatore di automobile acceso può indicare la direzione della svolta che si sta per compiere ma vi sono molte, veramente molte, possibilità che sia espressione di uno stato d'animo.

Gioco e inganno: a Napoli si attraversa la strada scrutando l'espressione del conducente, mentre i marciapiedi hanno perso da tempo la loro funzione, invasi come sono dalle auto parcheggiate e dalle mercanzie esposte dai bottegai.

Allo stesso modo, una campagna di sensibilizzazione civica a Napoli non può basarsi sulla colpevolizzazione e sul senso civico, come avverrebbe in Germania e nei paesi "civili" dove il senso dello Stato — democratico o autoritario, non ha importanza — del diritto/dovere affonda nell'ontologia hegeliana dell'organizzazione sociale: qui la strada non è "territorio di tutti" ma "terra di nessuno".

Se in generale l'organizzazione sociale della metropoli è stata segnata dalla crisi della famiglia, senza per questo comportare la crisi della dimora, del recinto abitativo privato che non ha perso la sua capacità di resa tecnologica nei confronti dell'assetto economico e politico⁽⁵⁾, di Napoli si può dire il contrario: qui si è mantenuta una saldezza dell'istituto familiare nonostante, e forse grazie, alla sua mobilità interna. Il favoreggiamento della prostituzione, lo sfruttamento minorile che implica un'accelerazione forzata dell'età della crescita (si diventa adulti a dodici anni), il dilagante fenomeno del travestitismo che implica l'accondiscendenza della famiglia nel sottoporre gli adolescenti alle cure di ormoni per sviluppare precocemente i tratti femminili, ai fini di una migliore resa del "prodotto", sono il segno di una morale "anticonvenzionale", legata alle dinamiche dell'economia e del bisogno (come dire, la fame giustifica i mezzi). Morale contaminata che convive con la morale arcaica: non va dimenticato che nel '700 Napoli era famosa anche in quanto sede della più illustre scuola di evirati cantori, fra i quali spiccarono artisti del calibro di un Farinelli e di un Feliciano Marchesi⁽⁶⁾. I bambini che si distinguevano nei cori religiosi, venivano fatti evirare dagli stessi ecclesiastici col consenso dei genitori. Una morale che, ieri come oggi, ha sempre fatto i conti con le esigenze del "corpo produttivo"⁽⁷⁾ che si esibisce e si valorizza.

A questa apertura interna dell'istituto familiare corrisponde l'assenza — nella struttura urbanistica dei quartieri spagnoli, cuore del centro storico — di un recinto abitativo privato: il "basso" è in perenne commistione con la strada, di cui è una deviazione, un *vicolo cieco*, e genera una peculiare forma di individualismo che non ha diritto ad alcuna *privacy*.

Anche con la tecnologizzazione del privato, questo fenomeno si è trasferito senza scosse dalla sfera urbanistica al sistema delle comunicazioni: l'automobile è divenuta *dimora nomade*, provvista di ogni comfort tecnologico; la città viene attraversata e posseduta in un movimento paragonabile alla soggettiva di una macchina da presa. Nell'abitacolo dell'automobile, vera e propria cabina di regia, si ascolta musica come per scegliere la giusta colonna sonora. La potenza dell'impianto stereo viene esibita in tutta la sua carica aggressiva ed usata come richiamo acustico, come tantum tecnologico che va a sovrapporsi ed a confondersi con i rumori — anche i più antichi — del vicolo.

Napoli è caratterizzata dall'organicità vivente delle città mediterranee: esuberanza della strada, caos del commercio, istinto giocoso opposto al razionalismo ed alla pianificazione delle grandi metropoli europee e nordamericane. Il geometrismo urbanistico di queste ultime *traccia* i confini territoriali (segni netti, recinzioni, *turfs*, confini, streets/avenues, zona residenziale/centro degli affari, suburbio/ghetto): il piano razionale urbanistico occupa il deserto, lo ridefinisce, lo disegna "ex abrupto".

Lo spazio urbano così *totalizzato* genera quell'agorafobia da standard che è tra le cause sociali della devianza metropolitana, delle bande giovanili, la cui ragion d'essere sta anche nel bisogno di distinguersi, riconoscersi, identificarsi in un *segno* (colori, abbigliamento, acconciature, ecc.).

Napoli è invece — come già si è detto — connotata dal caos, dalla commistione urbanistico-architettonica (difficile trovare una strada tutta in stile), da una struttura urbana stratificata, sovrapposta eppure equiparata ad uno stesso livello: indifferenziata. Ciò, ovviamente, se si prende come punto di osservazione la città vecchia, il centro "spagnolo" che nessuno — nemmeno in seguito al terremoto — vuole abbandonare perché è davvero un centro produttivo ed un punto-chiave del consumo.

Non è un caso che a Napoli la criminalità per bande nasca e si riproduca soprattutto lungo quell'enorme nastro di cemento, chiamato la "strada americana", grande almeno sei volte la città vecchia, che è il vero hinterland napoletano. In esso si riproducono le condizioni tipiche del suburbio metropolitano, mentre nel centro storico vige ancora la commistione del *bazar* e la delinquenza giovanile — che pure vi prospera — non raggiunge i livelli *adulti* del modello americano (nelle metropoli d'oltre oceano sono sempre più frequenti i casi di rapine a mano armata ed omicidi perpetuati da bambini di nove e dieci anni). Il "ventre" della città vive ancora una conflittualità *infantile*, basata sul gioco d'abilità, la truffa, lo scippo, ecc..

Ben diverso appare il modello di organizzazione della delinquenza associata nell'area suburbana: qui l'esercito deviante è composto da giovani nati e cresciuti in un contesto che scaturisce dalla impreveduta degenerazione della metropoli partenopea.

La provincia interna di Napoli si configura come vuoto, come allucinazione, come orrore urbano, *agglomerato freddo*, non partecipazionale come il vicolo.

L'hinterland napoletano è un enorme mercato clandestino, legato alla diffusione, distribuzione, spaccio di *prodotti materiali proibiti* (droga, contrabbando, prostituzione, ecc.). Attività illegale, lavoro nero, lavoro fittizio, assistenza, lavoro come assistenza, assistenza come controllo: questo contesto economico-sociale ha provocato la perdita di una forza collettiva sul mercato del lavoro ed ha prodotto la spinta verso quel *sogno napoletano*, fatto di violenza e trasgressività, che sta alla base del neogangsterismo partenopeo.

Sogno di potere e di successo, e al tempo stesso incubo distruttivo ed autodistruttivo, che fonda l'individualismo del nuovo soggetto metropolitano; un individualismo codificabile solo al di fuori della Norma e, in quanto tale, connotato da una notevole spettacolarità.

La rivolta del simbolico.

Col terremoto del 23 novembre 1980 si produce, e per la prima volta in modo così netto, una rottura significativa all'interno dei meccanismi classici di funzionamento dell'universo mediale, almeno nel nostro paese.

La cronaca che i grandi strumenti di informazione fanno di quei giorni è per la prima volta svincolata da ogni inibizione di ordine politico, professionale, legale, e soprattutto è libera da ogni condizionamento di tipo etico.

Gli imperativi della denuncia, della spregiudicatezza, del mostrare le cose senza veli, servirono a giustificare una modalità che ha come solo referente il mercato e come unico parametro gli indici di ascolto.

La cronaca impietosa di quei giorni, la fotografia fedele e circostanziata di quel che accadeva (la denuncia dei ritardi, certo, ma anche le interviste ai moribondi, la viva voce dei sepolti vivi) determinarono subito una crescita vertiginosa della *audience* RAI, che sbaragliò letteralmente tutti i networks privati, con buona pace di chi presume la RAI, in quanto azienda di stato, estranea alle dinamiche di mercato.

Per la prima volta la soglia dei "buoni imperativi morali", e in qualche caso anche quella del buon gusto, venne oltrepassata, e la tragedia poté mostrare senza freni inibitori di alcun genere la sua faccia spettacolare.

E' evidente che un tale dispositivo non poteva essere abbandonato alla cinicità del suo funzionamento, infatti tutta una "teoretica della verità" venne immediatamente ricomposta per fornirgli l'adeguato fondamento "morale" e una definitiva legittimazione.

Una scelta aziendale come quella intrapresa per la cronaca del piccolo Alfredino non sarebbe mai stata possibile senza questi precedenti.

Con la cronaca del terremoto per la prima volta si affermava, e si evidenziava, e proprio in rapporto al nostro territorio, la possibilità e la legittimità di una produttività specifica, legata a una certa utilizzazione del *segno*.

Allo stesso modo il sempre maggiore specificarsi della violenza, e proprio nella nostra area geografica, mediante efferratezze di tipo simbolico,

non può essere interpretato con una sorta di antropologismo di ritorno o ancor peggio facendo ricorso a modelli analitici legati al folklore, alla ritualità, ma va analizzato piuttosto in rapporto alla tecnologia e alla *qualità* del suo sviluppo. Si tratta di una violenza che non è più *produttiva* "in sé", ma per il grado di spettacolarità che realizza, per il livello di "phatos" che contiene, che dal medium rimbalza al sociale determinando una sorta di equilibrio fra un piano di *neotribalità elettronica* e la produzione/consumo di orrore collettivo.

Medium e tribù.

Il modello di conflittualità diffusa e permanente configurato, oggi più che mai, dalla lotta fra le fazioni criminali, è solo la forma estrema dello stadio ormai raggiunto dall'antagonismo sociale. La guerra per bande è l'approdo inevitabile per un territorio in cui si è dissolto il sistema classico di opposizione duale, fondato sull'economico.

Tale conflitto aveva come presupposto la centralità del luogo destinato alla produzione di senso, la fabbrica, la cui funzione diviene, evidentemente, sempre più marginale in un sistema fondato sulla riproduzione dei segni e del codice. Il primo risultato è una commistione sempre più diffusa e articolata: Napoli è forse la città in cui il grado di contaminazione dei modelli di comportamento e di vita è più approfondito che non altrove.

Fino a qualche tempo fa aveva ancora senso parlare di valori sorretti dai diversi settori sociali. Era più significativa e forse teoricamente fondata l'esistenza di una cultura operaia che si opponeva ad una cultura dei ceti dominanti. Ma, a partire dal fattore di unificazione costituito dal flusso mediologico, si dissolve ogni distinzione fondata sulla coincidenza-corrispondenza dei modelli culturali e di comportamento con l'appartenenza sociale. Alla classicità dell'opposizione operai-capitali, si sostituisce il dispositivo di domanda-risposta. Se l'indefinibilità della città implica, nell'intenzionalità della folla che la percorre, un che di involontario e indeterminato, l'individuo-consumatore, nel buio della sua abitazione, davanti al terminale-televisore, acquisisce la capacità di muoversi e di controllare il flusso di risposte-informazione richieste attraverso il telecomando. Il sistema comunicativo all'interno del flusso, riproduce le differenze di gusto esistenti nel corpo sociale e traduce, nell'innovatività del medium, anche i vecchi valori della napoletanità classica.

Ne sono un esempio i modelli e il livello di produzione espressi dalle varie TV locali, ancorate tenacemente ad un provincialismo culturale di vecchio stampo. Il destino di queste emittenti è quello di restare ai margini dell'universo del consumo, come dimostra il grafico degli indici di ascolto a Napoli⁽⁸⁾, che attribuisce il 70 % del consumo televisivo ai grandi net-

works a diffusione nazionale. I prodotti videoregistrati della standardizzazione multinazionale si sovrappongono alle immagini "fabbricate in casa" dei divi locali. Film e telefilm, in gran parte americani, si accaparrano l'audience partenopea, relegando al fondo delle classifiche le emittenti locali che si ostinano a fornire produzioni in cui il folklore si associa ai bassi indici di spettacolarità. Del restante 30 % ricavato dalla tabella Nielsen, una fetta consistente è appannaggio di *Canale 21*, l'unica emittente locale che, anche dopo la scelta di inserire nel palinsesto in grossa percentuale programmi della distribuzione nazionale, continua — insieme ad emittenti "minori" come *Teleoggi*, *Telestudio 50* ed altre ancora — a prodursi un pubblico a dimensione cittadina, promuovendo ed incentivando il rapporto con l'industria della napoletanità. Il riciclaggio elettronico della vecchia Piedigrotta, della sceneggiata e dei giochi in famiglia, la pongono sul piano di una stazione indipendente americana, magari sponsorizzata di manifestazioni canore stile Nashville. In parallelo, residui degli anni '50 televisivi come il prof. Cutolo e il mago Zurlì, ridotti a caricature di se stessi, o i loro patetici epigoni, tentano di ricostruire la memoria di una televisione — la RAI delle origini — irrimediabilmente defunta. Questo non impedisce al complesso di radio e TV a carattere-sceneggiata di difendere la loro porzione di pubblico ed ai vari cantanti, comici, maghi, attori e presentatori dialettali, di accrescere il loro circuito: piccole stazioni radiofoniche vengono impiantate a ritmo serrato allo scopo specifico di curare la promozione del singolo artista.

Il medium invade, ma allo stesso tempo fa i conti con le preesistenze; ogni quartiere ha una radio animata dal suo cantante; i gruppi di fans di Mario e Sal Da Vinci e di Tony Bruni, si fronteggiano dal vivo nelle sedi storiche come il Teatro 2000 ed il Gloria oppure via etere, mentre i negozianti di quartiere hanno sostituito lo spot pubblicitario messo in onda fra una canzone e l'altra, al "pazzariello" che continua a girare rumorosamente per le strade, partecipando alle rassegne organizzate dall'Ente provinciale turismo. Nel frattempo un giovane menestrello, memore di un glorioso passato a S. Francisco, suona tra l'indifferenza dei passanti vecchie arie indistintamente country e NCCP.

La contaminazione fra i modelli assurge alle sue vette più alte nel comportamento giovanile e sottoproletario e nelle rispettive espressioni mediali. Una delle canzoni più ascoltate fra i giovani dei quartieri spagnoli e dell'hinterland periferico è un 45 giri di Franco Mirabella intitolato *Eroina* ("m'aggio bucato senza maie sape' che a vita è bella e nun s'adda sciupa"). Tematiche sorte nell'universo underground new-yorkese degli anni '60, vengono filtrate attraverso i codici comunicativi già esistenti nel sottobosco metropolitano partenopeo, in sintonia con l'emergenza di nuovi comportamenti. Forse si tratta ancora di napoletanità, ma di una napoletanità contaminata fortemente. Il problema non è nei termini di un'invasione mediale che avrebbe dissolto i vecchi valori. Tutt'al più è dimostrabile il contrario. L'emergenza delle radio e TV private ha dato nuova linfa ad una cultura in via di estinzione: ogni "artista" può ottenere un passaggio

televisivo e così vendere la propria immagine ed il nuovo 45 giri.

Si tratta piuttosto della traduzione vernacolare di modelli universalmente consolidati, che qui vengono filtrati, riciclati e lanciati sul mercato (o mercatino) locale. Valga come esempio l'ultima trovata pubblicitaria per una recente fatica cinematografica di Mario Merola: "IL KRAMER CONTRO KRAMER DELLA SCENEGGIATA - Mario Merola in: I FIGLI SO' PIEZZ'E CORE".

Insomma il flusso mediologico, all'interno di un universo frantumato, scisso, parcellizzato, costituisce addirittura un fattore di unificazione metropolitana. Unificazione, si badi bene, unicamente al livello del consumo stesso, che al suo interno riproduce invece tutti i livelli di commistione, di conflitto e differenza presenti nel sociale. Differenze che nella città, spazio classico del conflitto *duale*, si esprimevano mediante le differenti modalità di organizzazione della coscienza di classe, e che adesso si manifestano nella pulsione plurale e discontinua dei vari segmenti del corpo sociale. La stessa conflittualità che si produce sul piano dei generi all'interno del meccanismo di funzionamento mediale, e che costringe un tardo epigono di Sergio Bruni a cantare (nel suo stesso stile, peraltro) storie di Eroina, si presenta, con uguale ostinazione, nell'impatto fra l'immagine espressa dal medium e la realtà sociale che la preesiste.

Del resto la frizione tra i modelli di cultura e di comportamento, il conflitto fra i codici, la contaminazione sistematica dei dispositivi semantici e sistemi tecnologici, trovano una puntuale riconferma anche al livello della produzione "alta" di segni. Due anni di discorsi sulla peculiarità creativa meridionale, sul ritorno al quadro, al pennello, alla manualità, hanno (paradossalmente?)⁽⁹⁾ ridato fiato ai "pittori" napoletani: tutti sono tornati a dipingere, e stavolta rapportandosi con intelligenza al mercato, proprio come auspica la transavanguardia, ed utilizzando tutta la strumentazione disponibile, vecchia e nuova. Basta dare un'occhiata a quel che accade nelle aste televisive per farsi un "quadro" della situazione. E' veramente un peccato che Carignani sia morto così presto; si può esser certi che i suoi "notturni" avrebbero avuto come sponsor Achille Bonito Oliva.

In ogni caso anche in quest'ambito, l'attenzione prodottasi ha determinato una complessiva estensione del mercato, che per induzione naturale ha ulteriormente accresciuto la circolazione delle opere contraffatte. Si calcola che a Napoli oltre il 40. % della produzione pittorica sia costituita da falsi⁽¹⁰⁾ veri e propri e da imitazioni firmate ma facilmente riconoscibili e quindi codificate e vendute come "copie d'autore".

D'altra parte se ciascuna immagine è *vera* in quanto tale, e non in rapporto all'"altro" cui rimanda, il ragionamento è ancor più valido ora che l'immagine di Napoli ha perso definitivamente la sua "autenticità".

Non è più Napoli in cartolina ad esercitare fascino, quanto la "cartolina di Napoli" in sé, come oggetto autonomo di significazione. Ed infatti dalle cartoline di Giancarlo Savinio⁽¹¹⁾ può addirittura sparire il Ve-

svio senza che ciò produca alcuno scompenso nelle "funzioni di lettura dell'occhio".

Lo sguardo sulla città produce immediati, nuovi livelli di ricomposizione: non si pensi ad un'ipotesi di unitarietà, anche qui si tratta solo di una sistematica dei frammenti.

Ma il problema centrale è forse quello di indurre, con la "fotografia" o col gioco, la collisione fra diversi momenti di classicità, assumendone tutte le possibili conseguenze.

Ed ecco che il mare, "il mare di Napoli", inonda, nei lavori di Ciro Greco⁽¹²⁾, le sale austere del Museo Nazionale di Capodimonte, per venire anch'esso museificato e al tempo stesso per restituire lo spazio della museazione al paesaggio metropolitano.

Oltre questo, non ci sono contenuti da trasmettere: ancora una volta *the medium is message* e ciò che viene "messo in mostra" è solo un dispositivo in funzione, un panorama tecnologico.

I segni della frontiera.

Una televisione è una televisione, da qualsiasi parte.

Eppure, l'impatto visivo di un TV-color 24 pollici, 100 canali, sistemato in bella mostra sulla soglia di un basso, ha una connotazione estetica particolarmente forte, analoga a quella posseduta dai tubi al neon che contornano le immagini votive ad ogni angolo di strada.

E' un'immagine che visualizza lo scarto tra le forme del flusso mediologico, la sua stessa significazione in termini di dispositivo ed i modi dell'organizzazione sociale, i modelli di comportamento, l'arredamento metropolitano.

Napoli città di frontiera? Forse, ma solo se definiamo quest'ultima non più in base al parametro dello spazio bensì a quello del tempo. Lo spazio infatti, è stato interamente occupato *via etere* e la frontiera non è più la zona situata al limite del selvaggio ed oltre l'area civilizzata. Napoli città di frontiera sulla base di un tempo non più scandito sulla successione del prima e del poi⁽¹³⁾ ma dalla *fluttuazione nell'istante*, luogo di sospensione delle andate e dei ritorni. Un tempo residuale, effimero, *notturno*. La città di notte, dominio di rapinatori-cacciatori, e di vagabondi-esploratori, non ancora invasa dai lavoratori-coloni, è la nuova frontiera in quanto vive ai margini della città diurna, segnata dal tempo lavorativo.

Questa scansione notte/giorno non è assolutamente connotabile come dialettica: nella grande metropoli occidentale non c'è quasi più distinzione fra giorno e notte; via via questa viene occupata e colonizzata dal tempo lavorativo, ritorna come un boomerang ed invade il giorno, lo contamina.

Le modalità di funzionamento dell'etere notturno costituiscono un'ulteriore sintomatologia del nuovo modo di essere della frontiera, del suo

ridefinirsi in base al tempo, del suo riprodursi all'interno del flusso mediale.

La notte — si è detto — non è stata pienamente colonizzata. In effetti, è ancora troppo esigua la messe di informazione "fredda"⁽¹⁴⁾, scarsamente definita, *televisiva*, che è in circolazione. All'opposto, il flusso radiofonico è molto ampio, e soprattutto "caldo", diffuso, partecipazionale: un dispositivo che in quest'ambito dispiega tutte le sue possibilità di medium che ritribalizza. A Napoli di notte si fa conversazione come per telefono (attraverso il telefono), ci si raccontano storie private, di parenti e di amici, si confrontano i menù per il giorno dopo, la ricetta per la pastiera, ci si informa sulla vescica del nonno ecc..

Il grado di coinvolgimento emozionale, di intimità, penalizzato di giorno dalla uniformità dei palinsesti televisivi (ed in misura minore, di quelli radiofonici) si prende la sua rivincita di notte, istituendo un canale di comunicazione ad altissima temperatura nel quale vanno a ritradursi con disinvoltura forme e modelli tipici della cultura tradizionale.

La radio a Napoli di notte serve per giocare a tombola, come si conviene all'ultimo ed assediato avamposto della cultura "orale". E, come le bande di militari americani che invadono ogni notte la città con i maxiregistratori ed i walkie-man hanno già influenzato, quasi omologato, il comportamento giovanile, analogamente la voce modulata ed inestinguibile del disc-jockey di Radio Nato, che per tutta la notte presenta musiche country e rock, definisce le forme di un conflitto sistemico ed evidenzia il livello già realizzato della contaminazione fra micro e macrosistema.

Anche a Napoli insomma, giorno e notte stanno l'uno dentro l'altra, in un'unica fluttuazione di lavoro e non-lavoro: ecco perchè è ancora possibile parlare di Napoli come città dell'occasione, invitante e ostile, mobile e precaria.

Appunto, fluttuante.

Commistione, intimità, fluttuazione.

La *fluttuazione* sembra essere la categoria dominante di qualsiasi interpretazione che abbia come oggetto la società occidentale. Il costo dell'energia diminuisce e subito c'è chi, dopo aver parlato per anni di *entropia* del sistema, non esita a tirar fuori dal cassetto la nozione di *sviluppo illimitato*. Ma il prezzo della benzina potrebbe levitare di nuovo, non ci vuole molto a prevederlo. E allora? La verità un po' paradossale è che stagnazione e sviluppo, inflazione e recessione, crescita e degrado sono destinati a convivere sempre più, e meglio, ponendo in discussione, *in crisi*, la categoria stessa della crisi e tutto il pensiero che la sosteneva.

La fluttuazione celebra i funerali della transizione (ed anche della barbarie). Così, anche nell'arduo tentativo di definire una città come Na-

poli, la crisi non appare categoria applicabile e svolgibile nel senso del suo superamento.

La crisi è status endemico e connaturato, stato della perenne urgenza e coinvolge tutti i soggetti metropolitani allo stesso livello di difficoltà, generando più che l'ormai consueto e oleografico senso di solidarietà — connesso ad uno sclerotico concetto di "popolo" — un senso di *intimità*, versione napoletana della commistione post-moderna.

Intimità e fluttuazione definiscono lo spazio della compresenza, della connivenza, della complicità. Uno spazio *plurale*, che disattiva le categorie fondate sul "work in progress", sull'andare verso. Nessuna "processualità" riesce, ad esempio, a definire la coesistenza pacifica della sceneggiata con la Nuova spettacolarità, di Mario Merola e Mario Martone, delle alte e basse temperature di *Tango a Furcella* e *Tango glaciale*.

Nè, d'altra parte, è spiegabile in termini di "progresso" semplicemente il processo di sempre maggior tecnicizzazione e informatizzazione che anche a Napoli condiziona sempre più la scena sociale.

E' una modernità peculiare quella che esprimono i videoterminali installati nei sotterranei-laboratori del centro storico, dove frotte di ragazze e "guagliuni" fabbricano (ancora) a contatto con le colle paralizzanti, guanti borse e bijouterie "firmate Cartier" e vendite nei mercati internazionali dell'alta moda. Ma l'uso del dispositivo tecnologico non è proprio soltanto delle attività delittuose "regolari"; anche l'eversione, in senso classico, si attrezza adeguatamente. E' sicuramente il caso dei contrabbandieri che dotati degli impianti radio tra i più potenti e sofisticati, lavorano o si divertono a confondere e disturbare, dai loro motoscafi blu, le trasmissioni radio della polizia, e cambiando ogni giorno banda di emissione impediscono ai tecnici della guardia di finanza di intercettare i loro messaggi, proprio come fanno i conducenti dei "trucks" sulle grandi highways americane.

Analogo livello di conflittualità si esprime nell'etere "regolamentato" partenopeo. Il più selvaggio d'Italia. Oltre 100 stazioni affollano la modulazione di frequenza, accavallandosi e disturbandosi l'una con l'altra, l'unica regola che ha valore è quella del trasmettitore più potente.

E' ancora il medium a farla da padrone, nel senso della norma come in quello della trasgressione: un medium "generatore" di modelli da catapultare *sul* sociale e assuntore di modelli catapultati *sal* sociale.

Linguaggi plurimi, modelli complessi.

Pino Daniele perfeziona la sua miscela esplosiva di blues-funky e neapolitan melodia, rinverdendo i fasti di una tradizione che va da Renato Carosone a Napoli Centrale, passando per i favolosi Showmen e — usando un linguaggio commisto di dialetto, inglese e italiano, simile a quello che usano i giovani del centro storico e che è ora quasi appannaggio nazionale —

si costituisce in quanto medium che estende, ritrasmette e conferisce dignità ad un *codice*.

Mentre la morale continua a contaminarsi: Massimo Troisi, nel suo film campione di incassi, tradito dalla propria donna, comprende, (se ne parla) e poi decide di sposarla.

Pensare che, fino a qualche anno fa, alla minima esitazione sul destino della "malafemmena", piovevano sedie sul palcoscenico del teatro 2000, e un autore troppo impulsivo che aveva pensato di perdonarla, fu costretto a modificare subitaneamente il copione, far rientrare in scena gli attori ed ammazzarla, SENZA PIETA'!! , per evitare una sommossa.

Nel frattempo Napoli produce travestiti non solo per il "consumo" locale, ma esporta bellezze giovanissime in tutto il nord, dalle grandi città industriali italiane alle capitali europee.

E la cosa più interessante, è che gli ultimi depositari della morale antica, quella dello "sfreggio" alla femmina infedele, sono proprio travestiti di qualità come quella Marilena che, intervistata da Vincenzo Sparagna per *Frigidaire*, dichiarò candidamente: "Lui diceva sempre: non mi ami, non mi ami, io ti taglio la faccia, E tagliala! gli ho detto io. Così me l'ha tagliata. E io l'ho amato lo stesso. Allora si è pentito ed ha capito di non aver fatto bene".⁽¹⁵⁾

La ricomposizione in termini "civili", il pentimento successivo alla "profanazione"⁽¹⁶⁾, evidenzia la gratuità del gesto che non prelude a tragedia alcuna ed eleva questa "strana coppia" alla sublimità di un inutile, e perciò splendido, atto d'amore. Distruggo la sua bellezza — peraltro produttiva, data l'attività della ragazza/o — per essere il solo a possederla, o forse perchè "così han sempre fatto tutti".

Paradossalmente il primo a *evidenziare* una inversione "classica" di tendenza è stato Mario Merola: in una sua canzone del '76 intitolata *Mamma*, decide di sposare una puttana, e convince addirittura — con una sublime esortazione — la madre della giustezza del suo gesto.

Dalla canzone Merola trasse anche una sceneggiata che fu accolta trionfalmente dal pubblico napoletano prima e nazionale poi. Non c'è troppo da meravigliarsi, per la verità, Merola ha semplicemente esplicitato (e portato alle sue estreme conseguenze) un modello concettuale che esisteva, e da tempo, in quella "morale anticonvenzionale" tipica partenopea. Che guarda alla puttana ma chiedendosi: chi non ha sbagliato? Puttana sì ma non "infame". Non si perdonano gli "infami". Anche "Bambenella" di Viviani si vendeva, ma stava "sotto'o debito", puttana per destino e malasorte. In fondo era una *buona* donna, non infame.

E' evidente come, anche qui, le necessità storiche, la sfera del bisogno, ostacolano il superamento dello stato della *rappresentazione*.

Residui di "senso" gravano pesantemente sui dispositivi segnici, mettendo una pesante ipoteca sul raggiungimento di quello che, parafrasando Baudrillard, definiremmo lo stato della *totale simulazione*. Ciò che veramente manca a Napoli per essere in tutto e per tutto una città post-moderna è proprio questo.

Napoli non ha raggiunto l'allucinazione estetica, non è entrata nella fase *cool* e cibernetica, vive ancora in una fase *hot* e fantasmatica. Eppure per compiere questo "salto di qualità" le basterebbe *simulare la fase hot*.

"E' così che alla colpevolezza, all'angoscia e alla morte si può sostituire il godimento totale dei segni della colpevolezza, della violenza e della morte"⁽¹⁷⁾.

Napoli in vetrina.

Al di là dei problemi posti dall'analisi dei significati trasmessi da ogni prodotto, c'è un dato complessivo che bisogna esaminare, e proprio alla luce delle propensioni indotte dall'estensione mediale. Il dato è quello di una crescente aspettativa di massa, in termini di bisogno di cultura, di nuova tensione verso gli appuntamenti spettacolari, di una incredibile *fame di consumo*. Col gemellaggio Napoli-Venezia del Carnevale '82, si è portata a compimento un'operazione, almeno dal punto di vista promozionale, degna di rispetto. Le istituzioni promotrici hanno dimostrato di aver acquisito una certa dimestichezza con le regole e i meccanismi dell'industria culturale.

L'operazione partiva inoltre da una particolare contingenza: il terremoto del 23 novembre '80, accanto ai disagi ed alle spaventose conseguenze sociali, ha anche indotto un'attenzione generalizzata sulla capitale del mezzogiorno.

Gli occhi indiscreti delle telecamere puntati per mesi sulla città con l'obiettivo di mostrare il disastro hanno finito con lo scoprire anche l'altro.

In breve tempo Napoli è divenuta "la capitale europea della cultura", "la città più ricca di produzione teatrale", "uno dei luoghi culturalmente più vivaci d'Europa" e via magnificando.

Il teatro napoletano è stato "esposto" a Venezia accanto ad una parte della produzione musicale, alle maschere di Pulcinella ecc. suscitando un'insolita attenzione nei mezzi di informazione (articoli sui giornali, due puntate di Blitz, ecc. ecc.), analoga alla benevolenza espressa dalla stampa sportiva nazionale nei confronti della rappresentanza di calcio proposta alla (vana) conquista del suo primo scudetto.

Se di novità si può parlare a proposito dell'"operazione" in sé, in quanto battage pubblicitario, nuova non può dirsi la produzione culturale fatta "emigrare" a Venezia che nella migliore delle ipotesi data 5 anni.

Delle due l'una: o il *rinascimento* era iniziato da tempo e nessuno se n'era accorto, o è stata compiuta una sapiente opera di riciclaggio di una "vecchia" immagine.

Nonostante il buon esito nell'immediato, resta da chiedersi quali

prospettive tale operazione apra per gli operatori protagonisti e non dell'avvenimento. La sensazione è che sia stato favorito un momentaneo flusso migratorio della produzione già esistente.

Un "soggetto" produttore di cultura o di altro, quando si sposta dal luogo d'origine, o è un "soggetto" che viaggia, oppure è un "soggetto" che emigra, come ha ben compreso Massimo Troisi.

Nel caso in cui si sposti dalla sua città in presenza di un'adeguata dinamica di mercato indigena è senz'altro un produttore che viaggia. Ma se la trasferta avviene in assenza di questo mercato egli viene irrimediabilmente a trovarsi nella condizione dell'emigrante, a prescindere dal successo che riesce ad ottenere.

Su Napoli-Venezia, insomma, incombe il sospetto che sia stata una operazione di corto respiro, in una parola: effimera.

Una volta "esaurita" la vena di singoli e sporadici artisti, l'immagine-Napoli, come ogni fenomeno di moda, perderà la sua carica innovativa. Senza ricambio di tendenze, senza capacità riproduttiva di nuove generazioni di produttori e di nuove stagioni di prodotti, sarà impossibile mettere in moto un circuito funzionante. Se vuol essere sistema permanente di produzione culturale, Napoli deve sviluppare al suo interno — come del resto fanno le grandi metropoli europee e d'oltre oceano — una *pulsione di moda*⁽¹⁸⁾.

Fear of music?

Chi va a Londra legge *Time out*, chi va a Parigi legge *Pariscope*, chi va a New York il *Village Voice*, organi di informazione indispensabili per muoversi agevolmente attraverso un universo di consumo disseminato di teatro, musica, nuova e vecchia spettacolarità. La circolazione "interna" continuata di prodotti, il costante rapporto, ad esempio, tra pubblico e musicisti, il conflitto sistematico fra generi, crea quel clima particolare di mobilità da 10 concerti, 20 spettacoli teatrali, una dozzina di performances per sera, nel quale cresce il livello innovativo e qualitativo che permette alle produzioni di conquistare i mercati nazionali ed internazionali, ed alla città stessa di ospitare il meglio della produzione, di essere essa stessa mercato privilegiato.

Ben altra posizione occupa Napoli, dove gruppi di nuova spettacolarità come Falso Movimento sono costretti a provare a Salerno, dove la provata inadeguatezza del palasport impedisce che si tengano concerti rock di grosso richiamo, dove i gruppi emergenti non possono confrontarsi con assiduità in locali pubblici, pub ecc. rimanendo spesso ancorati a tendenze musicali ormai superate, dal rock-blues al pop-barocco, dalla sperimentazione al terribile hard-rock. Le eccezioni ci sono, ma devono sopravvivere alla dura vita delle cantine e degli scantinati. E' il caso di formazioni come i *Frijo*, gli *Avion Travel*, e i *Bisca*, gruppi i quali, sebbene su versanti

diversi, stanno portando avanti una ricerca musicale interessante anche dal punto di vista della *tendenza*.

Ma ovviamente l'assenza di vitalità in questo campo costituisce un grosso handicap per chiunque, e non si tratta soltanto della sala d'incisione, o della casa discografica che non c'è, ma anche di questa dannata impossibilità di sentire musica dal vivo a Napoli, musica *nuova*.

Basti pensare che la sua ultima stagione di vivacità dal punto di vista della musica leggera Napoli l'ha vissuta nella prima metà degli anni '70 con la serie di concerti pop tenutisi al teatro Mediterraneo (*Van der Graaf, Beggars Opera, Genesis, Quintessence, Curved Air, Amanzing Blondel*) e con le turbolente esibizioni di *Deep Purple, Genesis, Traffic* al palasport.

Ad ascoltare la musica che (a parte le eccezioni) ancora oggi viene prodotta a Napoli, viene da pensare che sia questo clima fortemente dato ad influenzare i giovani musicisti.

Un blocco sul "deja vu", una sorta di incantesimo a livello del codice, impedisce di navigare la tendenza, come una strana *Fear of music*, dovuta alla mancanza di rapporto *live* con altre realtà produttive. Forse ci sarebbe bisogno a Napoli di un individuo, o di una *istituzione* che è la stessa cosa, capace di svolgere per questa area la funzione che Brian Eno ha svolto per i musicisti di *no-New York* e complessivamente per la *no-Wave*. Ma questa è per davvero soltanto una suggestione.

Consumo senza produzione/Produzione senza consumo.

Nonchè ricca dal punto di vista quantitativo, la nostra produzione di teatro sembra essere, a giudizio di molti, fra le migliori in Italia e persino all'estero.

Al contrario l'indice di consumo teatrale a Napoli è fra i più bassi di tutto il paese, analogo a quello della lettura dei giornali.

Il fatto che Napoli sia divenuta capitale della produzione teatrale quasi in contemporanea col rinfocolarsi (si tratta di un fenomeno ciclico) della polemica sulla stampa cittadina sulle ragioni che spingono il pubblico a disertare i teatri cittadini, per quanto singolare possa apparire, costituisce un fattore di estremo interesse analitico.

Se poi ci si chiede cosa facciano i napoletani anzichè andare a teatro, l'interesse crescerà ulteriormente. E la risposta è la più ovvia, la più prevedibile, la più scontata possibile. I napoletani (come quasi tutti i terrestri) guardano la TV, e con tale costanza da far giungere gli indici di consumo a livelli fra i più alti del paese.

Ma una tale affezione al mezzo televisivo non aiuta però la crescita di una realtà *produttiva* in questo settore, se è vero — com'è vero — che la stragrande parte di ciò che si consuma davanti ai monitor partenopei, non è mai stato prodotto a Napoli.

Si tratta di una situazione oppositiva di estrema particolarità, definibile nello schema seguente:

Alte tecnologie (TV) = consumo senza produzione

Basse tecnologie (Teatro) = produzione senza consumo

In un quadro di così palese disequilibrio risulta evidente come il rinascimento napoletano si configuri più come un "desiderio per mancanza" che come una realtà operante.

Un desiderio alimentato anche da una violentissima proiezione del senso di colpa nazionale nei confronti della Napoli terremotata e abbandonata a se stessa, che però deve dispiegare, e in fretta, una progettualità concreta in termini di idee e di iniziativa, se non vuole finire nel dimenticatoio di qui a poco.

In questa direzione, la strada da percorrere è quella del rilancio della città come "spazio totale" di consumo e produzione di cultura e di spettacolo, vivificando le condizioni di maggiore equilibrio nel rapporto fruizione-produzione.

New York NO/Napoli.

L'imperativo dello *sviluppo* e della produzione, il mito della industrializzazione del mezzogiorno, le esigenze di aggregazione della *classe* contrapposte alla disgregazione capitalistica, la rincorsa (vana) alla piena occupazione, hanno finora frenato il prodursi di un progetto organico verso la riconversione economica (poiché di questo si tratta) più consona alle caratteristiche della città: investire nella produzione di piacere ed evasione, puntare cioè su quella che potrebbe essere definita *produzione immateriale*.

E' necessario dare forma e organizzazione a ciò che la città offre e inventarsi quello che può offrire. Rendere godibile il giorno, lasciare che il desiderio invada, colonizzi, la notte.

Non si tratta di vaneggiamenti teorici. Non a caso New York è oggi metropoli d'avanguardia. E' questa la città in cui lo stadio principe dell'aggregazione sociale si trasforma, spostandosi dal lavoro per la produzione di merci (sistema del lavoro separato dal non-lavoro) al lavoro applicato al dispositivo-divertimento, che altro non è se non una "produzione" più complessa.

New York è la città in cui la produzione diretta di beni è divenuta attività secondaria, metropoli distante anni luce dal modello classico della città industriale, che ruota intorno alla fabbrica come luogo dell'estrazione del valore e della produzione di ricchezza. A New York, luoghi determinanti di estrazione del valore sono divenuti quelli di produzione di

piacere, e quindi di valore: i locali notturni. L'imprenditore newyorkese è oramai il proprietario di ritrovi pubblici. Certo, alle spalle vi è una capacità di riconversione straordinaria, basata sull'investimento di risorse finanziarie enormi. La ripresa degli ultimi anni è cominciata dopo che il disastro fiscale dei primi anni '70 stava sprofondando NY nel disordine economico⁽¹⁹⁾.

New York è la città che consuma di più al mondo e che, da un punto di vista classico, produce di meno. Le industrie chiudono i battenti, i grandi gruppi multinazionali spostano le fabbriche altrove. Ma anziché divenire la sede di un enorme penitenziario, come ipotizza Carpenter in *Fuga da New York*, questa metropoli produce la merce indispensabile al passaggio capitalistico verso l'era post-moderna: la *merce-innovazione*⁽²⁰⁾.

Manhattan è diventata così il laboratorio mondiale della produzione immateriale di innovazione-informazione (telematica, informatica, cibernetica, elettronica). La presenza, l'affollamento di artisti, musicisti ecc. produce le condizioni di funzionamento del *dispositivo innovazione*.

Sperimentare modalità innovative di organizzazione dei segni, dello spazio urbano, dei sistemi comunicativi, delle alterazioni: su questi targets si concentrano capitali finanziari privati di estese proporzioni.

Simultaneamente, l'industria hollywoodiana veicola — attraverso cinema, TV, pubblicità — l'enorme "potenziale catastrofico" di New York, riprende, proietta, mette in onda senza soluzione di continuità la sua immagine labirintica, verticale, speculare: la diffonde attraverso la rete di terminali dislocati su tutta la periferia dell'impero. New York via Hollywood, insomma.

All'interno di questo complesso dispositivo, Napoli non è che uno dei tanti terminali periferici, sta ai margini di un sistema di comunicazione e di informazione già di per sé arretrato.

Napoli non è New York e Milano o, Roma, non sono Hollywood. Il sistema di comunicazione e di informazione è arcaico, iposviluppato. Allo stadio attuale, Napoli può solo cercare di appropriarsi dei *meccanismi* che portano una metropoli ad essere un modello, un punto di riferimento.

Eppure il rapporto che si è instaurato fra l'*universo delle preesistenze* e quello delle *precipitazioni*, fra l'*immagine classica* e le più attuali *contaminazioni metropolitane*, ne fa una potente fucina simbolico-spettacolare, un crogiuolo che potrebbe colare composti molteplici, preparati inusuali e sorprendenti.

Napoli NO/New York.

Si è parlato, a proposito di Manhattan, di ritrovi pubblici.

A Napoli un tempo esisteva il bar, o, meglio il "caffè", legato a una funzione "rilassata" dei marciapiedi (passeggiata, tempo libero, salotto "en plein air" del ceto intellettuale e professionista). Oggi, in una città

in cui le modalità della "libera uscita" (frotte di militari americani che invadono i quartieri spagnoli in cerca di eroina, puttane, hashish e travestiti) hanno sconvolto la fisionomia stessa della clientela "indigena", innescando un processo di osmosi comportamentale, il modello standardizzato del drugstore e dello snack americano convive, più o meno squalidamente, con la tradizionale pizzeria; mentre nelle zone "bene" e meno contaminate si impone il pub, modello anglosassone di ritrovo pubblico, infiltratosi durante l'inondazione pop dei primi anni '70. Ne è scaturito un ibrido che potrebbe dar luogo a uno stile. L'equazione può essere senz'altro generalizzata; il salto che si impone è quello dallo stadio della compresenza a quello della commistione. L'obiettivo è: *rendere produttiva la congestione trasformandola in commistione funzionale*.

Non si tratta cioè di offrire (vendere) un'immagine di presupposta, oltre che infondata, omogeneità quanto di dare un "senso" al disordine. In tutt'altra direzione vanno purtroppo i tentativi promozionali all'insegna dell'asse Napoli-Parigi, condotti sulla stampa nazionale dall'EPT.

E' vero, Napoli ha avuto un passato "parigino" (ma quanti altri né ha avuti?), ma non è certo omologabile alla capitale francese.

Parigi rimane la metropoli baudelairiana, napoleonica, haussmaniana, geometrica, nazionalista, neoclassica, omogenea, che vive sulla cura e sulla conservazione meticolosa della propria immagine. E' mostrò fagocitatore, senza sbocchi e senza aperture, è il monumento francese alla "francesità". E' l'esatto opposto della commistione, produce una cultura ed un'immagine "letteraria", a senso unico, chiusa, univettoriale: è il *mostro*.

L'equazione Napoli-Parigi appare dunque come un escamotage pubblicitario, che può essere finalizzato solo a una funzione di richiamo dell'attenzione pubblica. Ma un'immagine di copertina non basta, occorre costruire reali premesse di mercato, far circolare proposte, iniziative, produrre idee e investire denaro per attuarle. A questo scopo non esiste un modello utilizzabile tout court, ma c'è una molteplicità di suggestioni da ricomporre in un discorso ipotetico. Così, non diremo Napoli come S. Francisco (sebbene la percentuale di omosessuali nelle due città costituisca un forte fattore di analogia) ma ci chiederemo piuttosto se la ristrutturazione modernista della funicolare liberty di Chiaia, non sia il frutto di un infondato mito di efficienza e produttività, in un quartiere della città che offre un'immagine morbida, "soft". A S. Francisco la city commerciale è tuttora collegata ai quartieri collinari mediante i caratteristici *cable cars*, ben più rudimentali delle funicolari napoletane, e che pure costituiscono "l'immagine in cartolina" della città più ricca del mondo.

Il *cable car* persiste tenace e grazioso accanto alla più elegante ed efficiente (anche se piccola) metropolitana degli Stati Uniti, soddisfacendo così le esigenze di mobilità e di "comunicazione" della metropoli californiana.

Anche a questo livello è dunque necessario ricomporre l'asetticità del meccanismo, del suo funzionamento, alla poeticità della narrazione. Sono questi i tratti che caratterizzano la *commissione funzionale*, queste

le condizioni indispensabili per ricostruire un'“immagine”. Se è vero che “la violenza delle funzioni urbane si dà attraverso le finzioni della narrazione, facendo entrare in gioco la memoria e il desiderio del soggetto metropolitano” e che “i grandi generi cinematografici, sono tutt'altro che strumenti di evasione dalla realtà ma l'unico modo con cui la vita materiale dell'individuo identifica il territorio urbano”⁽²¹⁾, Napoli potrebbe trovare una nuova identità proprio attraverso un uso intensivo della sua immagine in TV.

Nell'attuale contingenza, che vede la RAI elaborare una linea produttiva tesa alla realizzazione di telefilm, Napoli può candidarsi ad esibire le nuove coordinate della sua post-modernità. Napoli come soggetto televisivo, più ancora che cinematografico. L'occhio panoramico del cinema riproduce infatti un'immagine oleografica, mentre il televisivo esalta assai più il dettaglio. Si può andare oltre il recupero cinematografico, locale e nazionale, iniziato con i film d'azione sui contrabbandieri, le sceneggiate brechtiane di Ciro Ippolito e Mario Merola e con il filone dei gialli napoletani alla Veraldi.

La Napoli dei nuovi soggetti emergenti, la Napoli labirintica delle cavità sotterranee, la Napoli-Chicago della Nuova Camorra, delle bande di tifosi “ultras”, ci sembra un contenitore ottimale di soggetti televisivi. Le stesse tematiche che informano questi soggetti (individualismo, etica del clan, marginalità, senso perverso della comunità, del collettivo, neotribalità) offrono un livello altissimo di spettacolarità che non deve invidiare l'immagine telefilmica della metropoli americana.

Non a torto Salvatore Piscicelli ha definito Napoli come la città italiana più filmabile e più americana⁽²²⁾.

Certo, è necessaria una capacità produttiva non indifferente, che richiede l'intervento dell'Ente radiotelevisivo pubblico ed anche un incentivo dell'apparato informativo privato.

Occorre inoltre una forte tensione narrativa, tale da rendere attendibile ogni necessaria astrazione. La città reale ha in effetti uno statuto ben diverso, ma è pur vero che la finzione è un'esigenza costante e universale dell'immaginario. Persino il “realismo” della sceneggiata, vecchia e nuova, è un'astrazione fantastica, una *fabula* per di più superata, ancorata a tipologie che hanno perso spessore, il cui riciclaggio appare poco credibile.

L'inchiesta drammatizzata alla Piscicelli — regista televisivo, più che cinematografico — può essere un primo, seppur timido, avvio di discorso: puntare l'obiettivo su luoghi, figure, atteggiamenti, stereotipi, modalità reali, concretamente esistenti nella fauna urbana, per cominciare a disegnare quel “bestiario metropolitano” che è il vero “soggetto”, la materia prima da elaborare.

Il Beaubourg diffuso.

Si è più volte accennato, in questo lavoro, all'importanza che può

rivestire, per lo sviluppo complessivo della città nella direzione della cultura dell'informazione e dello spettacolo, un uso consapevole, intelligente, programmato delle cosiddette preesistenze, anche nella definizione di una nuova immagine della città, sia all'interno che all'esterno dei suoi confini.

In questo senso bisogna senz'altro aggiungere che, almeno grazie ad alcuni momenti specifici di intervento, non si parte da zero.

Già prima del terremoto, il successo di una operazione come la mostra del '700 napoletano, ha dimostrato come una sapiente valorizzazione del patrimonio "classico" della città, una sua scientifica organizzazione e offerta al consumo, può sortire notevoli risultati.

Va sottolineato inoltre che uno dei motivi di maggior interesse, nei confronti di questo appuntamento culturale, è senz'altro costituito dalla capacità che ha avuto di rappresentare la città come momento di fruizione complessivo, che supera i confini regionali e addirittura nazionali, per offrirsi al pubblico di tutto il mondo. La massiccia partecipazione di visitatori⁽²³⁾ stranieri o di altre regioni (oltre il 30 % del totale), è la prova più evidente del funzionamento globale dell'operazione e della sua opportunità di riprodursi, utilizzando altri livelli conoscitivi, altri momenti culturali, altri pretesti, altre idee suscettibili di organizzazioni.

La stessa propensione articolata al consumo, indotta in certa misura dalle iniziative culturali del comune, in primo luogo "Estate a Napoli", ha evidenziato, pur con tutti i limiti, l'importanza di un lavoro *continuato* in tale direzione. Non c'è dubbio che "Estate a Napoli" ha svolto una importante funzione, soprattutto nel campo della promozione di nuove modalità di consumo.

Il pubblico cittadino ha avuto modo di misurarsi con appuntamenti culturali estranei alla tradizione produttiva cittadina. Ciò va sottolineato soprattutto se si pensa che si è trattato della prima esperienza di tal genere, vissuta a Napoli. Ma la stessa rassegna ha anche evidenziato forti difetti di impostazione: in primo luogo, il predominio quasi incontrastato del teatro e del balletto, con la quasi totale esclusione di modelli produttivi, generi, di estrema importanza innanzitutto nel contesto del consumo giovanile di cultura. Pensiamo alle produzioni musicali straniere, soprattutto di rock, come esempio clou che valga per gli altri.

Ma soprattutto, nonostante le numerose sollecitazioni venute in tal senso, "Estate a Napoli" non è riuscita ad essere niente più che, appunto, ESTATE a Napoli.

E' evidente che una programmazione originale di intervento in questo settore (come oramai da più parti si auspica), non può investire semplicemente una stagione all'anno, ma deve guardare con intelligenza alla possibilità che la città costituisca un polo *permanente* di cultura e di spettacolarità, per la sua utenza interna ed esterna.

Inoltre, deve divenire sempre più chiaro che "spettacolarità e cultura" non può significare, semplicemente, l'utilizzazione occasionale dei "soggetti" classici dello spettacolo, ci si deve convincere che bisogna istituire strutture permanenti, situazioni continuate che abbiano una loro

fruibilità intrinseca, e non funzionino come momenti sporadici di catalizzazione di pubblico, di partecipazione. Ma qui è necessario non fraintendere: Napoli non sopporterebbe il Beaubourg; uno spazio privo di un segno non potrebbe che espellere dal suo *corpo* una forma che si pretende *summa delle significazioni*, babele dei segni⁽²⁴⁾. Napoli è già Babele di segni, è già *black hole*, non richiede alcun luogo della pluralità, poiché non c'è nessuna omogeneità da negare.

Il *Beaubourg napoletano* può solo diffondersi sulla superficie urbana, scindersi, invadere le preesistenze, quasi a volersi confondere con l'universo che lo anticipa. Il *Beaubourg napoletano* può essere lo slogan all'insegna del quale la innovatività dei dispositivi tecnologici si *innesta* su un patrimonio culturale, architettonico, naturale, per tradurlo, ridefinirlo in rapporto a un codice.

In un tale contesto discorsivo crediamo vada inserita anche l'ipotesi avanzata in quest'ultima fase di istituzione di una "*Biennale Napoli*". Al di là dello schema definito dalle singole proposte in discussione, si tratta di comprendere come, una tale ipotesi, può rapportarsi a un progetto *globale* di rilancio della città, come luogo di produzione e di consumo di cultura a matrice autoctona o internazionale.

In questo senso riteniamo che si debba, senza esitazione, saltare il fosso dei precedenti modelli nel genere, in primo luogo lo schema consunto della "vetrina della sperimentazione", sorta di gabbia culturale per "avanguardie", che esclude *qualsiasi* livello produttivo *colpevole* di portarsi addosso il marchio infamante del consumo.

E' necessario piuttosto comprendere che oggi, in molti casi, i momenti più alti di "sperimentazione" (visto che è inevitabile usare questa categoria) si producono proprio nell'ambito di quelle *forme* che incontrano enormi consensi di *pubblico* e di *mercato*. La *Biennale Napoli*, se organizzata e pensata, con in mente questo discorso, può davvero costituire un momento centrale per dare a Napoli quella dignità internazionale che da anni va inseguendo.

L'impossibilità di tenere un concerto importante di musica rock' o di altro genere (non ci pare affatto eccessivo o "fuori luogo" insistere su questo punto) è un parametro significativo della nostra "esclusione" dai circuiti culturali internazionali, soprattutto a livello del consumo giovanile.

Sul tema biennale intanto, le ultime dichiarazioni rilasciate alla stampa dal ministro Scotti in relazione al progetto, paiono confermare le perplessità.

La "Biennale del mediterraneo" vuole essere, secondo Scotti, "una rassegna delle esperienze prodottesi nel campo delle arti figurative in tutti i paesi dell'area mediterranea"⁽²⁵⁾. Senza affatto avviare una discussione pregiudiziale sulle potenzialità e qualità che una proposta del genere potrà esprimere, ci interessa però rilevare come si introducano subito almeno due forti limitazioni.

La prima è costituita dall'interesse della rassegna alle sole arti figurative, con la conseguente esclusione di tutta la produzione non assimila-

bile a questa categoria; la seconda è la circoscrizione della iniziativa alle sole produzioni dell'area mediterranea.

Mentre la seconda limitazione è solo il segno vistoso di un grosso abbaglio culturale, quello cioè di credere che esista "un modo di pensare presente nei vari paesi del mediterraneo"⁽²⁶⁾, la prima limitazione affonda le sue radici in un coacervo di pregiudizi culturali, degni di chi si chiede ancora se il cinema sia o meno la settima arte.

Per un welfare post-industriale.

Nel corso del dibattito svoltosi sulla stampa cittadina e nazionale in merito al "rinascimento napoletano", si è affermato a più riprese che Napoli, perso il treno della industrializzazione, non può assolutamente farsi sfuggire quello della post-industrializzazione. L'ipotesi in sé è senz'altro degna di rispetto, ma ad essa non sembra seguire tutto il patrimonio di riflessione necessario a sostanziarla.

Mentre la tradizione di pensiero industrialista meridionale continua a perpetuarsi con frequenti scarti e colpi di coda, vi è una totale assenza di una cultura post-industriale che sostenga e dia vigore operativo a quelle che, fino ad ora, rimangono delle "suggerzioni" disarticolate.

All'interno di un prevedibile, e auspicabile, processo di espansione e sviluppo della città sul piano della cultura e dello spettacolo, nell'universo complessivo della *comunicazione* non è stato ancora esaminato, ad esempio, il tema centrale del rapporto che deve intercorrere fra l'iniziativa pubblica e quella privata.

Due argomentazioni sostanziali paiono prodursi: la prima, dando uno sguardo disattento alle modalità di funzionamento dei grandi contesti europei e americani, e senza affatto considerare la loro specifica tradizione, sostiene che un *piano* di interventi in questo settore non può che avere come protagonista l'iniziativa privata, ed in tal modo ripercorrere meccanicamente l'itinerario classico compiuto dall'industria culturale.

La seconda argomentazione, di segno opposto, attribuisce alle istituzioni il compito tout court di gestire tale processo, governando non solo i modi dello sviluppo ma addirittura indicando i contenuti (i "valori") *presumibilmente* prodotti e trasmessi dall'universo della comunicazione.

Entrambe le posizioni ci sembrano arretrate, prive di adeguato spessore analitico e riflessivo, e soprattutto di una meditata considerazione della storia politica e culturale di Napoli e del meridione. Un'analisi dello stadio reale di funzionamento degli apparati complessivi di cultura e comunicazione, è infatti indispensabile per elaborare un'ipotesi produttiva.

La realtà napoletana è configurata da una quasi totale assenza di spirito imprenditoriale, da una mancanza di vivacità produttiva da parte

di un'iniziativa privata priva di autonomia nei confronti dei grandi trusts, nazionali e multinazionali.

Solo le istituzioni locali hanno cercato di smuovere questa situazione di staticità, anche sull'onda del dibattito nazionale sui bisogni emergenti, sulla fruizione di cultura da parte dei giovani, sul tempo libero ecc..

Non è affatto insensato, dunque, pensare che l'allargamento della iniziativa in questa direzione, passi proprio attraverso lo sviluppo di modalità che, in certa misura, si sono già prodotte, e contemporaneamente introduca modificazioni sostanziali nel segno e nell'impostazione degli interventi.

Per uno sviluppo della *metropoli Napoli* nel senso della post-industrializzazione, della cultura e dello spettacolo, della comunicazione e dei servizi, dell'elettronica e dell'informatica, del turismo e dei beni culturali non serve nè teorizzare una presunta vitalità dell'iniziativa privata di tipo "liberistico", nè una forma di *statalismo* esasperato quanto anacronistico.

Oggi le istituzioni devono muoversi con l'obiettivo di allargare il tessuto sia della produzione che del consumo, stare all'interno del processo con un ruolo e un peso *specifico*, con coraggio e protagonismo. E' compito di tutte le articolazioni dello stato, lavorare alla costruzione di un denso *humus* socio-economico, nel quale far crescere e qualificare il ruolo dell'iniziativa privata, dispiegando in tal modo la necessaria capacità progettuale e di governo.

Napoli, insomma, perso il treno del welfare "classico", bloccata sul binario morto dell'assistenzialismo democristiano, deve questa volta far partire, puntuale e rapida, la locomotiva del *welfare post-industriale*. La strada da percorrere non è ovviamente quella della semplice attenzione "pedagogica" allo sperimentalismo, e neanche quella della partecipazione (accorata o paternalistica) alle difficoltà di esistenza dei *soggetti* produttori di cultura, ma piuttosto quella di un impegno generalizzato e pianificato nei vari settori produttivi e di consumo.

Un lavoro e un'attenzione estesa a tutte le "forme" di consumo-produzione, quelle ad alta e bassa tecnologia, quelle di massa e quelle d'élite (laddove questa distinzione sia ancora possibile), quelle individuali e quelle collettive.

E, soprattutto, un lavoro progettuale e operativo nel breve e medio periodo verso le *strutture* vecchie e nuove del *mercato* della cultura, quelle esistenti da qualificare e rilanciare, quelle inesistenti da pensare e realizzare.

Ecco perchè il necessario impegno per la rivalutazione dei musei, delle biblioteche, dei monumenti, dei beni culturali e ambientali in genere, deve sposarsi ad un'altrettanto vigorosa iniziativa per arricchire il nostro patrimonio classico con una concreta espressione del nuovo.

Napoli ha davanti a sè tre modelli proiettivi, rappresentati dalle tre isole che ne formano l'arcipelago: Procida, Ischia e Capri. Tre frammenti, oggetti da contaminare, o *già* contaminati. Procida è il primitivismo, l'arcaicità tribale, il rifiuto dello sviluppo, la chiusura contaminata di razzismo.

Modello antico, da invadere, violentare, da destinare insomma a sede di un festival internazionale della n-Wave e del Rock. Ischia è l'allucinazione turistica, territorio di conquista della speculazione edilizia, il regno della piccola-media borghesia e delle vacanze in condominio, la proiezione estiva della congestione e del caos della Napoli attuale. Sede ideale per una conferenza mondiale sull'ecologia.

Capri infine è il *modello*, anche ora nella sua versione di massa, la dimensione tipica per la produzione immateriale, un tocco di Svizzera al centro del golfo. Famosa in tutto il mondo, non ha bisogno di "promozione", può davvero mettersi in vetrina. E' la sede *naturale* per il premio nazionale dei parolieri italiani.

Ma al di là delle suggestioni "proiettive", è la città, globalmente, che esprime oggi una urgenza inderogabile di *nuovi discorsi*, su ognuno dei singoli aspetti della sua complessa problematica. La politica per la rivalutazione ed il rilancio del teatro e dei teatri napoletani, per esempio, non è affatto in contraddizione col bisogno che la città esprime di una adeguata struttura per i concerti e le occasioni spettacolari di massa, ed anche questa esigenza richiede risposte ed impegno idonei.

Le stesse ipotesi già in cantiere per la realizzazione dei centri poli-valenti per la gioventù, vanno rapportati ai nuovi modi di esistenza di cui la gioventù è portatrice. Bisogna renderle omogenee ai *differenti* bisogni culturali che essa esprime, e arricchirle con nuove idee per evitare che siano vissute come estranee dalla loro utenza potenziale, come è già accaduto in alcune esperienze realizzate nel centro-Italia.

Accanto a ciò, le istituzioni devono dispiegare la loro capacità di iniziativa anche all'interno delle modalità più spiccatamente di mercato. Ora che la partecipazione dello stato agli apparati "classici" dello sviluppo ha dispiegato (e forse consumato) tutte le sue possibilità, è il momento di mutare direzione. Non c'è da spaventarsi di fronte all'ipotesi di una partecipazione delle istituzioni ai nuovi apparati dello sviluppo economico, alla possibilità di interventi specifici nell'ambito dei mass media.

E' così che potrebbe affermarsi la peculiarità della nostra situazione sociale ed economica, rispetto ai modelli di intervento consolidati in altre realtà.

Oggi produzione culturale è sinonimo di una rete complessiva di standard di realizzazione e consumo, promozione e diffusione.

Superando l'inattivo assistenzialismo nei confronti dei singoli soggetti produttori ("artisti"), un intervento pubblico finalizzato all'estensione funzionale di questa griglia produttiva, rivolto cioè al coordinamento di un sistema di comunicazione capace di inglobare i diversi "specialismi", avrebbe un ruolo di stimolo anche nei confronti di altri comparti della società civile.

E' questo il senso profondo che si vuole attribuire al *welfare post-industriale*: non solo un mutamento di direzione e di ambiti di intervento, ma una grande capacità di programmazione e al tempo stesso di elasticità politica e culturale.

L'assunzione di una cultura progettuale che non ipostatizzi i "fini", che non rappresenti alcun approdo *definitivo*, nè in termini di impostazione nè in termini di obiettivi, ma definisca piuttosto la capacità di adeguare *continuamente* l'iniziativa alle nuove propensioni ed esigenze che si producono sulla "scena" sociale. La ricostruzione è un'occasione da non sprecare, *anche* in questo senso: in un tempo relativamente breve, sorgeranno nuovi agglomerati abitativi che — a detta di tutti — non dovranno essere dei ghetti-dormitorio, come già è accaduto con la 167 di Secondigliano e con altre zone suburbane. La scelta da compiere è di dotare queste aree di strutture ricreative, culturali, sportive, fruibili all'interno dell'intera metropoli e non del singolo quartiere. A Napoli — come si è detto — manca uno spazio per grandi appuntamenti spettacolari di massa, fatta eccezione per lo stadio S. Paolo, adibito solo per le manifestazioni sportive, e proprio la ricostruzione può essere l'occasione per mettere in piedi una struttura adatta a tale scopo. Si tratta in sostanza di gettare un ponte fra centro e periferia, di funzionalizzare anche i quartieri suburbani come polo di attrazione per l'intera area metropolitana.

Questa dell'*arena rock* è solo un'ipotesi esemplificativa, che sottende però un'ottica estendibile a tutti i comparti della cultura, dello spettacolo e della comunicazione.

Il "rinascimento" della città, deve fondarsi su di una forte spinta collettiva che coinvolga tutto l'apparato istituzionale, su un *piano* pubblico, gestito e organizzato *scientificamente* da un gruppo di esperti e tecnici di tutti i settori, che funzioni da *cervello*⁽²⁷⁾ di una riconversione da una stanca produttività materiale ad un'efficace produttività immateriale.

- ¹ Massimo Cacciari - *Metropolis XXX*, Officina ed., 1973.
- ² ibidem.
- ³ Friedrich Nietzsche - *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, 1973.
- ⁴ ibidem.
- ⁵ Alberto Abruzzese - "Fingere la metropoli" in AA.VV. - *Spettacolo e metropoli*, Liguori, 1981.
- ⁶ Dominique Fernandez - *Porporino*, Rusconi, 1976.
- ⁷ Massimo Cacciari, Maurizio Ciampa - "Sapere del corpo e corpo produttivo" in *Il piccolo Hans* n. 21, Dedalo libri, Gennaio 1979.
- ⁸ *Rapporto Nielsen* febbraio 1981.
- ⁹ Achille Bonito Oliva - *La transavanguardia italiana*, Giancarlo Politi editore, 1981.
- ¹⁰ Come va sostenendo da anni Salvatore Flagiello.
- ¹¹ Giancarlo Savinio - *Progetto per la riappropriazione dell'immagine*, Napoli, 1980.
- ¹² Ciro Greco - in *L'allievo e il maestro*, collettiva realizzata nella Mostra d'oltremare nel maggio 1982.
- ¹³ Giorgio Agamben - *Infanzia e storia*, Einaudi, 1978.
- ¹⁴ Marshall McLuhan - *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, 1977.
- ¹⁵ *Frigidaire* n. 7 Giugno 1981.
- ¹⁶ George Bataille - *L'erotismo*, Mondadori, 1969.
- ¹⁷ Jean Baudrillard - *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, 1979.
- ¹⁸ ibidem.
- ¹⁹ James O'Connor - *La crisi fiscale dello stato*, Einaudi, 1977.
- ²⁰ Bifo - R. De Maria - "New York: città della produzione immateriale" in *Metropoli*, anno 3 n. 6 sett. 1981.
- ²¹ Alberto Abruzzese - *op. cit.*
- ²² *Frigidaire* - n. 12, novembre 1981.
- ²³ Anna Luise e Rita Savoia - *Civiltà del '700 a Napoli: indagine conoscitiva sul pubblico*, istituto poligrafico dello stato sett. 1981. Estratto dal bollettino d'arte del ministero per i beni culturali n. 2.
- ²⁴ Jean Baudrillard - *Simulacri e impostura*, Cappelli, 1980.
- ²⁵ *Il Mattino* - Aprile 1981.
- ²⁶ ibidem.
- ²⁷ Jean-François Liotard - *La condizione post-moderna*, Feltrinelli, 1981.

Il lavoro è da attribuire, per le pagine da 15 a 28, a Luigi Caramiello e per le pagine da 28 a 40 a Marco Videtta.

Napoli. Città dell'occasione, città di frontiera; indefinita e indefinibile; invitante e ostile; mobile, precaria, congestionata. Napoli. Superficie senza « piano », dis-corso senza dialettica; punto di frizione fra i codici; spazio della produzione e del simbolico, del mediale e del tribale, del massacro e del rinascimento.

Alberto Abruzzese Docente di Sociologia dell'arte e della letteratura all'Università di Napoli, ha pubblicato Saggi di critica letteraria (Svevo, Slataper, Michelstaedter) sulle origini dell'industria culturale (*Forme estetiche e società di massa*, Marsilio 1973, 1976). Sul cinema (*L'immagine filmica*, Bulzoni 1974), sui metodi della ricerca sociologica in campo artistico (*Sociologia della letteratura*, Savelli 1977), sull'immaginario collettivo (*La Grande Scimmia*, Napoleone 1979).

Gigi Caramiello è nato a Napoli nel 1957. Si occupa di problemi della cultura giovanile. Ha pubblicato articoli e inchieste per il periodico *la Voce*, ha collaborato con varie emittenti televisive e radiofoniche private. Attualmente collabora alla RAI come regista. Per il comune di Napoli ha lavorato alla progettazione e realizzazione di « Passeggiando nel parco ». Dal maggio '82 lavora presso il commissariato straordinario di governo per la ricostruzione, occupandosi di documentazione audiovisiva.

Giulio de Martino è nato a Napoli nel 1954. Giornalista pubblicista, ha collaborato al quotidiano *Il Manifesto* dal 1979 al 1981 come corrispondente di spettacolo, a *Lotta Continua* e a *Teatro tre* diretto da Giuseppe Bartolucci. Critico militante di teatro e di arti visive ha curato le rassegne « Star! Statt! » al San Ferdinando (1980), « Tee / Musei » a Spazio Libero (1981), ha partecipato a « Passaggio a Sud-Ovest » (Caserta 1979), « Paesaggio Metropolitano » (Roma 1981) e ha curato la sezione « Metropoli/Mediterraneo » della Rassegna « Scenario/Informazione '82 » a Roma.

Bruno Roberti è nato a Napoli nel 1955. Regista di teatro sperimentale, frequenta attualmente il corso di Regia al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Dal 1973 al 1980 ha ideato e rappresentato più di venti performances e spettacoli, a Napoli, Roma, Bologna, Salerno, Palermo, Perugia, Başilea, nell'ambito di rassegne e manifestazioni del teatro analitico-esistenziale e di post-avanguardia. Ha inoltre realizzato filmati in super 8 e in video-tape. Autore del saggio « Le idee di teatro oggi » su « Op. Cit. » 1977. Co-regista del film collettivo « Progetto Manzù » realizzato al C.S.C. di Roma e presentato alla Biennale Cinema di Venezia 1982.

Marco Videtta è nato a Napoli nel 1956. Si è laureato in Lettere presso l'Università di Napoli. Ha pubblicato presso l'editore Napoleone, il saggio *La fuga impossibile* sul mito del viaggio nella letteratura e nel cinema americano. Ha collaborato a *Rinascita* ed a *Il Manifesto*. Attualmente collabora, come regista, alla RAI di Napoli. Come membro dell'Associazione culturale *Quartett'* ha ideato e organizzato le edizioni 1981 e 1982 di « Passeggiando nel parco ».

ISBN 88-207-1181-8

LIGUORI EDITORE
L-9.000