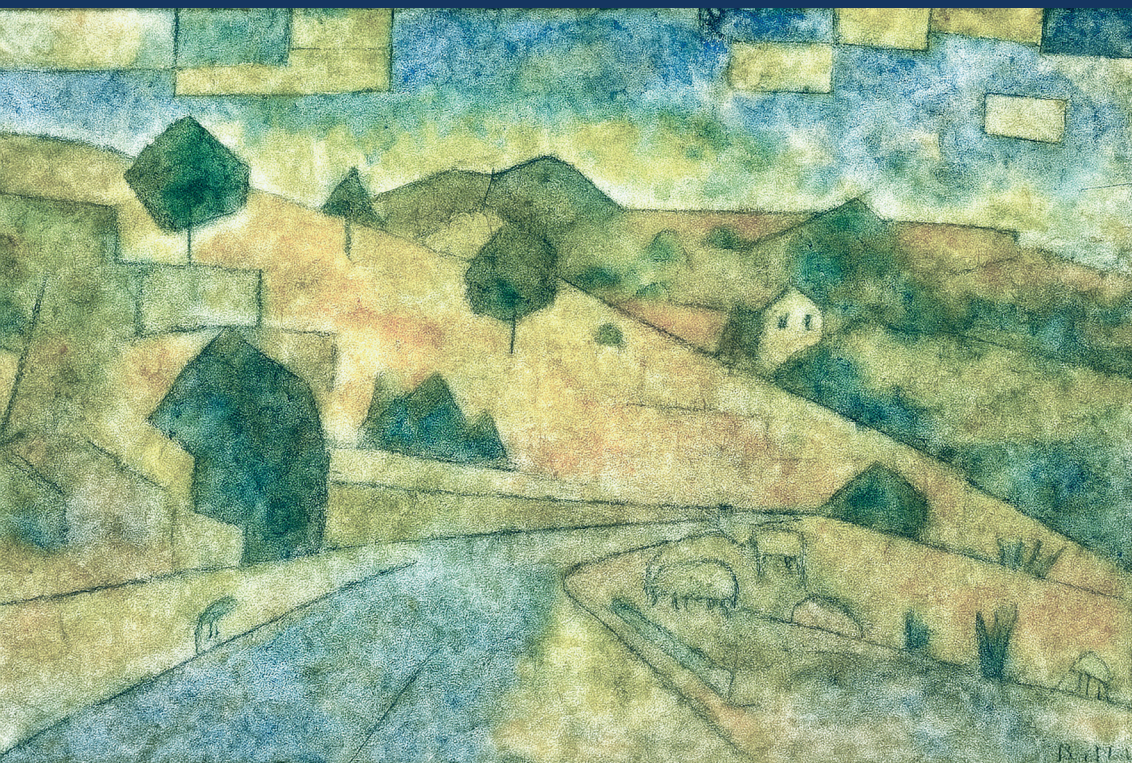


Scritture del paesaggio e memoria nei luoghi

a cura di

Michela Lo Feudo, Antonio Rollo ed Emilia Surmonte



Federico II University Press



fedOA Press

Scritture del paesaggio e memoria nei luoghi

a cura di

Michela Lo Feudo, Antonio Rollo ed Emilia Surmonte

Federico II University Press



fedOA Press

Scritture del paesaggio e memoria nei luoghi / a cura di Michela Lo Feudo, Antonio Rollo ed Emilia Surmonte. – Napoli : FedOAPress, 2025. – 192 p. ; 24 cm.

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-381-3

DOI: 10.6093/978-88-6887-381-3

Questo volume è stato realizzato con il contributo dell'Università degli Studi di Napoli Federico II (Fondi di Ateneo per l'organizzazione di Convegni e seminari, annualità 2023-24).

Le immagini tratte da Wikimedia Commons sono riprodotte nel rispetto delle licenze Creative Commons indicate nelle singole didascalie o, ove specificato, in pubblico dominio.

In copertina: Antonio Rollo, *Paesaggio lucano alla maniera di Paul Klee*. Fotografia originale elaborata con il supporto di AI, 2025.

© 2025 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

Michela Lo Feudo, Philippe Rixhon, <i>Scrivere di paesaggio, (ri)scrivere paesaggi</i>	7
IL PAESAGGIO DEL SUD ITALIA NELL'OTTOCENTO: STORIA E RAPPRESENTAZIONI	
Laura Di Fiore, <i>Territorialità e geografie popolari. Spazi istituzionali e spazi vissuti nel Mezzogiorno dell'Ottocento</i>	23
Emilia Surmonte, <i>La scrittura-paesaggio nel testo letterario</i>	37
Carmen Saggiomo, <i>Charles Joseph van den Nest: il viaggio come esperienza ermeneutica e come arte del tradurre</i>	47
Angela Leonardi, <i>«Travelling with the eyes open». Il senso del non-luogo nel viaggio in Basilicata e Calabria di Edward Lear</i>	57
Gerardo Salvati, <i>I cavalieri, gli amori e la morte. Gli scrittori inglesi nella memoria di Cava de' Tirreni</i>	75
PERCORSI DELLA MEMORIA	
Maria Carla Sorrentino, <i>Dal Grand Tour al Cultural Landscape. Il caso di studio della Costiera Amalfitana nelle attività del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali</i>	87
Ornella Albolino, Lucia Cappiello, <i>I luoghi tra narrazione e valorizzazione: i Parchi Letterari in Basilicata</i>	101
Giovanni Agresti, <i>La costruzione del paesaggio tra lingua, discorso, memoria. Considerazioni generali e focus sull'isola linguistica francoprovenzale di Puglia (Faeto, Foggia)</i>	113
TECNICHE E TECNOLOGIE DELL'ARTE FRA MEMORIA E SOSTENIBILITÀ	
Francesca Genna, <i>Piante viaggiatrici. Esperienze di linguaggi alternativi per la grafica d'arte</i>	133

Grazia Tagliente, <i>Innovazione didattica e sostenibilità nell'insegnamento dell'incisione e della stampa d'arte: metodologie creative in contesti di risorse limitate</i>	145
Antonio Rollo, <i>Paesaggi digitali e drammaturgia dell'interazione. La prospettiva dell'artista-programmatore degli anni '60</i>	159
Paolo Cesare Atzori, <i>Ripensare paesaggi e memoria: scrivere l'Antropocene</i>	173
Abstract dei contributi	181
Indice dei nomi	189

Scrivere di paesaggio, (ri)scrivere paesaggi*

Questo volume riunisce le ricerche presentate in occasione della Giornata di Studi omonima organizzata presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II il 18 novembre 2023. L'iniziativa, frutto della collaborazione dell'Ateneo napoletano con l'Università degli Studi della Basilicata e l'Accademia delle Belle Arti di Bari, ha visto la partecipazione di letterati, linguisti, storici, geografi e artisti, riuniti per riflettere intorno al paesaggio come oggetto di ricerca, soggetto di rappresentazione e veicolo di memoria, nell'ottica di una valorizzazione di siti minori del Sud Italia con particolare riferimento a Campania, Basilicata e Puglia.

Già nel 2004, Michael Jakob aveva sottolineato come il paesaggio fosse al centro di interesse crescente in ambito accademico: in quegli anni, secondo lo studioso, si stava diffondendo la tendenza a voler leggere e interpretare in un'ottica scientifica quel «grande 'testo'» che, in ambiti e Paesi diversi, aveva generato un discorso ampio e complesso sin dalla fine del Settecento¹. E a distanza di vent'anni, gli studi di settore associati si sono fortemente sviluppati, amplificando le prospettive e i campi di indagine anche sotto la spinta propulsiva della sottoscrizione della Convenzione europea del paesaggio, avvenuta a Firenze nel 2000 con ratifica italiana nel 2006 che, lo ricordiamo, designa il paesaggio come «una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni» (cap. I, art. 1-a). Nello stesso periodo, in Italia, viene ratificato il Codice dei beni culturali e del paesaggio (2004)², che prevede specifici interventi in materia di pianificazione paesaggistica.

* La sezione intitolata *Il ruolo delle tecniche e delle tecnologie dell'arte* è stata redatta da Philippe Rixhon; le altre da Michela Lo Feudo.

¹ JAKOB Michael, *L'émergence du paysage*, CH-Gollion, Infolio éditions, 2004, p. 9.

² *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, successivamente modificato con i decreti legislativi n. 156 e n. 157 del 2006, e n. 97 del 2008.

Si tratta, com'è noto, degli esiti di un processo di lunga durata, che nel nostro Paese trova il suo fondamento giuridico prima nell'art. 9 della Costituzione e, successivamente, all'interno della legge 431 del 1985, meglio nota come 'legge Galasso'. I provvedimenti risentono di una costante rimodulazione del concetto stesso di paesaggio e sono il frutto di una sua estensione significativa da un punto di vista quantitativo e qualitativo: sempre maggiori diventano i siti legittimati a essere conservati, tutelati, valorizzati. Una concezione prettamente estetizzante del paesaggio si arricchisce di un valore identitario volto a ricostruire il rapporto profondo fra siti di insediamento e comunità che lo abitano. È in questa prospettiva che si collocano, per esempio, gli studi pubblicati nel 2022 nell'ambito del Piano paesaggistico regionale della Campania con l'obiettivo di favorire un'integrazione tra paesaggio e territorio, in quanto, si evince dal documento, il paesaggio è lo spazio in cui si realizza la transizione tra bellezza e valore identitario dei luoghi³.

Il graduale processo di inclusione e di regolamentazione del paesaggio all'interno di un quadro normativo europeo condiviso non risolve, tuttavia, i problemi legati alla sua definizione; anzi: emerge, di fatto, una tensione tra paesaggio e territorio dietro la quale si celano approcci diversi alla realtà. All'interno di un dibattito che sarebbe impossibile riportare nella sua esaustività, ci limiteremo a ricordare che il termine 'paesaggio' appare soltanto in età moderna, e si diffonde in Europa a partire da due direttrici di pensiero che dialogano, ancora oggi, in maniera complessa. Da una parte, una visione oggettivistica, quantitativa del fenomeno, che viene fatta risalire storicamente ai termini *landscape*, *Landschaft* o *landshap* ed è associata ai significati di 'regione', 'provincia', 'patria', 'popolazione'; dall'altra, quella percettiva ed estetica, legata alla diffusione del neologismo francese *paysage* in ambito artistico – da cui deriva il termine in italiano – per definire un genere pittorico in cui la natura è oggetto privilegiato della rappresentazione⁴. L'etimologia di questo termine, proposta da Jeanne Martinet, fa invece riferimento al sostantivo *pays* (paese), dal latino *pagensis* che designa sia l'abitante di un *pagus* (villaggio) sia il territorio di un villaggio, *pagensis* (*ager*). *Pagus*, a sua volta, è derivato dal verbo *pango* – 'fissare dei confini', 'delimitare conficcando dei pali nel terreno' veicolando il senso da un lato di separare, di

³ Cfr. ATTADEMO Anna, FORMATO Enrico, RUSSO Michelangelo (a cura di), *Piano paesaggistico regionale: 2_I Saperi del paesaggio: Studi*, Napoli, Arte'm, 2023.

⁴ JAKOB Michael, *Il Paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 27-30. Si veda anche: DELIGNE Alain. «Chapitre II. Sémantique du paysage», in Id., *La terre qui vit*, Presses universitaires du Septentrion, 2003. <https://books.openedition.org/septentrion/75358#anchor-toc-1-1> (10/07/25).

circoscrivere; dall'altro, di creare comunità. Il suffisso *-age*, che solitamente rimanda a un'azione o al suo risultato, applicato a questo sostantivo rimanderebbe infine al 'far paese', all'atto di regolamentare l'appartenenza a una collettività a partire da un intervento umano sullo spazio geografico⁵.

All'interno di un campo d'indagine estremamente permeabile, ogni definizione di paesaggio non può prescindere da una riflessione sulle relazioni dell'essere umano con la natura o, per meglio dire, di «una cultura che ridefinisce perpetuamente la sua relazione con la natura⁶». Un paesaggio non esiste *di per sé*, ma è una porzione di spazio, reale o immaginario, riconosciuto come tale. In questa prospettiva, l'esperienza del paesaggio, lo «spazio-visto», è strettamente legata alla sua rappresentazione, al «paesaggio-immagine» considerato non solo nella sua dimensione artistica e tecnica originaria⁷ ma anche, più ampiamente, simbolica. Si tratta di un aspetto cruciale dal nostro punto di vista, tenuto conto che il fenomeno 'paesaggio', così come le sue definizioni e interpretazioni, trova origine in una «mediazione culturale di grande complessità⁸» condotta attraverso testi e immagini, generata e alimentata da un dibattito europeo animato da filosofi, scrittori e artisti che, a partire dalla fine del Settecento, hanno contribuito a creare una sensibilità comune e fino a quel momento inedita e che, nel tempo, non ha smesso di rinnovarsi.

Il contributo dei viaggiatori stranieri nell'Ottocento

Abbiamo deciso di interrogarci sul ruolo svolto dalle rappresentazioni del paesaggio partendo dal periodo storico in cui il fenomeno conquista lo spazio europeo. Da questo punto di vista, l'Ottocento sancisce il primo vero «moment paysage⁹» della nostra storia culturale: il concetto, infatti, inizia a diventare oggetto di rimodulazione e di riflessione sistematica; contestualmente l'Italia, sulla scorta del successo del *Grand Tour*, diventa meta privilegiata proprio in virtù delle sue bellezze paesaggistiche. Sono infatti soprattutto gli

⁵ Cfr. MARTINET Jeanne, «Le paysage: signifiant et signifié», in *Lire le paysage, lire les paysages*, Actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983, Saint-Etienne, CIEREC, 1984.

⁶ JAKOB Michael, *L'émergence du paysage*, op. cit., p. 29.

⁷ JAKOB Michael, *Il Paesaggio*, op. cit., p. 29.

⁸ Si veda a tal proposito l'intervento *Il paesaggio è cultura*, pronunciato il 26 febbraio 2022 da Michael Jakob nell'ambito del XXVI convegno dei Delegati e volontari del FAI *Paesaggio 2026. Visione, educazione, competenze*. <https://www.youtube.com/watch?v=rsoYRx71Te8> (05/07/25).

⁹ JAKOB Michael, *L'émergence du paysage*, op. cit., p. 9.

stranieri, coloro che ‘quella natura’ non la abitano, capaci di *vedere*, in ciò che è diverso dalla propria realtà, elementi di legittimazione culturale. Com’è noto, il viaggio in Europa – e soprattutto verso la nostra penisola dopo la pubblicazione del *Viaggio in Italia* (1816) di Goethe – diventa un’esperienza imprescindibile per l’educazione estetica di una certa élite culturale; allo stesso tempo, la realizzazione e la diffusione di rappresentazioni del paesaggio *visto e vissuto* mettono in moto una massiccia circolazione di idee che contribuisce attivamente ad alimentare il dibattito sull’argomento, contribuendo a una sua costruzione simbolica¹⁰. Certo, il fenomeno si iscrive all’interno di una tradizione di lunga data: ha dei predecessori illustri in scrittori come Petrarca e Montaigne, ed è a partire dal Seicento che si avvia a diventare un’esperienza necessaria alla formazione dei giovani europei e consacrata nel secolo successivo. Dopo una battuta d’arresto corrispondente ai primi decenni del XIX secolo, a partire dalla Restaurazione, inoltre, inizia a subire delle trasformazioni degne di attenzione.

Per un certo periodo dell’Ottocento, infatti, appare come una pratica ritualizzata: la viaggiatrice, e più frequentemente il viaggiatore che si appresta a vivere quest’avventura, parte, oltre che con un importante bagaglio materiale, con un altrettanto ingombrante carico di aspettative. Arriva nel nostro Paese con un immaginario di partenza che desidera spesso confermare attraverso l’esperienza di attraversamento dei luoghi e che, in ogni caso, è condizionato dalle rappresentazioni precedenti alle quali ha potuto accedere in maniera indiretta attraverso i libri o le immagini. Possiede una conoscenza pregressa, una memoria artistica e letteraria dei siti, del suo passato storico e culturale, con il quale desidera entrare in contatto. Il percorso canonico prevede il passaggio in Italia settentrionale e centrale; il Mezzogiorno è prevalentemente escluso: dopo l’attraversamento delle Alpi, l’itinerario prosegue con la visita di grandi città che, a seconda dell’area di ingresso, può avvenire a Torino, Genova, Firenze, Roma per poi passare a Napoli. Di rado si fa rotta verso la Sicilia per risalire in seguito a Roma e dirigersi verso l’Adriatico e le Venezie, in direzione di Milano (o viceversa). Anche il transito in siti minori come Lucca, Pisa, Siena, Arezzo diventa una prassi che si consolida nel corso dei decenni. Raramente i più avventurosi si spingono oltre Napoli; il limite

¹⁰ Rimandiamo agli studi di Attilio Brilli e soprattutto al volume *Il Viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione europea*. Bologna, Il Mulino, 2006. Si veda anche: BERTRAND Gilles, *Le Grand Tour revisité. Le voyage des Français en Italie, XVIII^e-début XIX^e siècle*, Roma, École française de Rome, 2021.

pressoché invalicabile è fissato a Paestum¹¹. Gli itinerari sono in gran parte imposti dalle traiettorie postali e, spesso, si va alla ricerca di quanto si è già letto e già visto.

Se, dunque, chi parte lo fa spesso per trovare conferma dei propri studi, per vedere luoghi diventati famosi perché già raccontati da altri, si assiste al contempo a una progressiva saturazione del genere destinata, nei decenni successivi, a seguire il flusso di trasformazioni culturali in atto legate a processi di democratizzazione dei saperi e di industrializzazione. In primo luogo, infatti, cambia il profilo sociale dei viaggiatori: il *Grand Tour* inizia a non essere più appannaggio esclusivo di un'élite aristocratica ma si apre a una fruizione più ampia, borghese. Questo comporta non solo la partecipazione di un numero crescente di scrittori, giornalisti e artisti – ma anche esponenti di diverse professioni, uomini di Chiesa, pellegrini – dalla formazione e dagli obiettivi diversi. Sancisce inoltre l'inizio dei viaggi pianificati a cui si aggiungono le famiglie. È in questo contesto che il predicatore battista Thomas Cook inventa, quasi per caso, il turismo organizzato, trasformando lo spostamento di un gruppo di fedeli da una città all'altra, nell'Inghilterra del 1841, nella prima agenzia di viaggi che contribuirà non poco al tramonto dell'era del *Grand Tour* nel giro di pochi decenni.

Tale diversificazione risente anche dell'estensione dei mezzi messi a disposizione dei viaggiatori: l'Ottocento, per riprendere un'espressione di Umberto Eco, è 'il secolo delle macchine'¹²; nel tempo, infatti, cambiano i sistemi di trasporto. Con lo sviluppo delle reti ferroviarie destinate a sostituire gradualmente le carrozze si aprono, seppur in maniera disomogenea, nuovi percorsi cambiando tempi e modalità degli spostamenti: nel 1897, il critico d'arte Eugène Müntz lamenta nell'incipit del suo *Florence et la Toscane* come la ferrovia abbia fatalmente condannato all'oblio tutte le città poste al di fuori delle vie ferrate¹³; l'anno precedente, la progressiva mercificazione e velocizzazione

¹¹ Tuttavia, lo spazio visitato si modifica e si amplia progressivamente anche sotto l'impulso degli avvenimenti storici di cui è protagonista la penisola italiana nell'Ottocento. Se l'attraversamento del Meridione risulta comunque più complicato, e avventuroso, rispetto ad altre zone dell'Italia, il processo di omogeneizzazione, poi di unificazione nazionale, fa sì che un numero sempre maggiore di viaggiatori tenda a oltrepassare la barriera di Paestum. Cesare De Seta vede in questo fenomeno un contributo significativo al graduale superamento della tradizionale dicotomia Nord/Sud, che segnerebbe il passaggio dall'inclusione del Meridione all'interno di un orizzonte mitico mediterraneo alla presa di coscienza della sua realtà storica e territoriale. Cfr. DE SETA Cesare, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli, 2014; Id., *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

¹² Eco Umberto (a cura di), *L'Ottocento: il secolo delle macchine*, 2 voll., Encyclomedia Publishers, 2017.

¹³ MÜNTZ Eugène, *Florence et la Toscane: paysages et monuments, mœurs et souvenirs historiques*, Paris, Hachette et Cie, p. VII.

dell'esperienza di viaggio aveva fatto dire al compositore Charles Gounod che il treno, «qui vous lance à travers l'espace avec la furie d'un bolide¹⁴», aveva irrimediabilmente sostituito il viaggio con il vetturino e, con lui, la consuetudine di spostarsi lentamente da un luogo all'altro e ammirare il paesaggio.

L'impatto di tali trasformazioni si rivela particolarmente significativo anche sul piano della creazione artistica. L'Ottocento – che, non a caso, è anche il secolo della nascita della fotografia – è all'origine di una vera e propria rivoluzione dei processi di diffusione dei saperi e dei processi creativi. La moltiplicazione delle tecniche di stampa e di incisione, la crescita dell'editoria industriale e l'affermarsi del giornalismo modificano profondamente tempi, forme e modalità legati alla produzione e alla fruizione delle opere d'arte. Grazie alla diffusione della litografia e, in misura più generale, alle tecniche di impressione seriale, testi e immagini diventano accessibili a un pubblico sempre più vasto. Ne deriva l'espansione – anche sul piano economico – di un'editoria legata ai racconti di viaggio, alle guide e agli itinerari, alle stampe e agli album illustrati, che contribuisce a costruire un immaginario internazionale legato a questo tipo di esperienza. Da un punto di vista tanto materiale quanto simbolico, si tratta di un fenomeno non esente da ambiguità, nella misura in cui le tecnologie dell'epoca permettono di *moltiplicare lo sguardo*, di diffondere rappresentazioni molteplici di luoghi e di paesaggi, favorendone la condivisione; di contro, condizionano lo sguardo, orientano la percezione del mondo filtrandolo attraverso modelli sempre più ripetibili e ripetuti, con il rischio di cristallizzarlo in *immagini convenzionali*, in *cliché*, che spesso risultano culturalmente ed economicamente produttivi proprio perché riconoscibili e fondati su un repertorio condiviso di forme e di segni che ne assicurano l'efficacia comunicativa. È in questo stesso contesto di ripetizione e di perdita dell'unicità che si colloca la ricerca di un'espressione individuale e divergente. Laddove l'opera d'arte tende a smarrire la propria aura – per riprendere la nota definizione benjaminiana – alcuni scrittori e artisti avvertono la necessità di restituire alla creazione un margine di singolarità¹⁵.

Non è un caso, in questo contesto, che i racconti di viaggio dell'Ottocento partecipino a un più ampio quadro di rimodulazione del rapporto dell'uomo con la natura. Nel Settecento, gli itinerari erano prevalentemente ricalcati sui classici o, come sottolinea Attilio Brilli, sull'idea astratta di un Paese immu-

¹⁴ GOUNOD Charles, *Mémoires d'un artiste*, Paris, Calman Lévy, p. 78.

¹⁵ Cfr. BENJAMIN Walter, *L'Opera d'arte all'era della sua riproducibilità tecnica*, Milano, Einaudi, 2000 [1936].

tabile nel tempo, al punto da vedere lo sguardo del viaggiatore-tipo spesso «turbato, infastidito, verso gli aspetti più vivaci e contraddittori dei luoghi visitati, incapaci e nolenti a coniugare il transeunte e l'eterno¹⁶» perché ispirato, ideologicamente, alla rinnovata fede nella presenza di un impianto uniforme della natura umana dietro la diversità dei costumi e quindi a un principio di unità al contempo etico ed estetico capace di coinvolgere ogni elemento del paesaggio¹⁷. A partire dal preromanticismo, il rapporto con il paesaggio cambia ed è espressione di una nuova sensibilità nei confronti della natura¹⁸. L'asse ermeneutico si sposta in favore del soggetto che vi si rapporta. Si diffonde la tendenza a superare l'approccio prettamente descrittivo del paesaggio, separato dal sé che lo riconosce. In questa prospettiva, il campo della rappresentazione conosce un'espansione significativa in ambito letterario e, più in generale, artistico: il rapporto con lo spazio naturale, tradizionalmente fondato su un approccio di tipo mimetico, si trasforma progressivamente. La coscienza estetica capace di entrare in relazione con il paesaggio diventa parte attiva di un processo di interazione cui tenta di dare voce attraverso soluzioni espressive innovative, nel desiderio di oltrepassare l'orizzonte dello sguardo e di creare nuove soglie immaginative.

Paesaggio, tempo e memoria

Plus la nature était, surtout depuis le XIX^e siècle, transformée, construite, géométrisée, plus le «vrai» paysage se retrouvait dans les marges [...]. Étant donné que l'industrie, les réseaux de transports et le tourisme occupaient les recoins les plus perdus du globe, la nature romantique, intacte, ne pouvait plus suivre que comme souvenir, sous forme de reliques nostalgiques, de tableaux gracieux d'un monde disparu reproduit dans la peinture et dans la littérature¹⁹.

L'emergere di un rinnovato interesse per il paesaggio procede di pari passo con la formazione di una consapevolezza storica. Da questo punto di vista, l'Ottocento rappresenta il momento in cui l'industrializzazione rivela il contatto con la natura come specchio di una perdita di più ampie dimensioni rispetto al passato. Il paesaggio si trova meno nel 'mondo' che nel ricordo ravvivato dalle sue rappresentazioni. La nuova sensibilità del tempo è espres-

¹⁶ BRILLI, op. cit., p. 50.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Cfr. JAKOB Michael, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2024 [2005].

¹⁹ JAKOB Michael, *Paysage et temps. Comment sortir du musée du paysage contemporain*, EIL, École d'ingénieurs de Lullier, 2007.

sione di un cambio di prospettiva che vede l'individuo moderno percepire il paesaggio attraverso il prisma di un'autocoscienza critica del proprio agire²⁰. L'esperienza paesaggistica assume così la forma di una riflessione del soggetto che si relaziona allo spazio percepito sentendo, allo stesso tempo, l'incidenza dell'uomo che lo modifica inesorabilmente. Così, la sua predominanza sulla natura inizia a pesare: riducendo la possibilità di un'esperienza 'pura' di quest'ultima, la rende desiderabile come immagine perduta. In questa prospettiva, la modernità produce un paradosso: amplia il mondo visibile riducendo le possibilità di coglierlo completamente. Il paesaggio sopravvive come forma culturale, come eco estetica di un rapporto che la civiltà tecnica ha reso irrimediabilmente mediato. La ricerca del paesaggio italiano da parte dei viaggiatori stranieri non risponde, quindi, soltanto a un impulso estetico o conoscitivo, ma alla necessità di ritrovare, in uno spazio altro, una forma di continuità simbolica con un passato percepito come perduto. Considerata come il luogo in cui la natura può ancora custodire le tracce di una civiltà originaria comune, l'Italia si presenta, dunque, come uno spazio simbolico di mediazione fra passato e presente, memoria e perdita. Una memoria che, lo ricordiamo, dialoga con un immaginario di partenza: viaggiare in Italia significa partecipare a una sorta di rito di riappropriazione, ritrovare, in un frammento di natura, la possibilità di riconoscere se stessi all'interno in una storia condivisa. Allo stesso tempo, nel momento in cui l'esperienza si traduce in scrittura o in immagine, il ricordo individuale si trasforma in discorso collettivo, alimentando un patrimonio condiviso della memoria al quale possiamo attingere ancora oggi.

I contributi contenuti in questo volume seguono il delicato intreccio fra paesaggio percepito, paesaggio rappresentato e memoria attraverso tre direttrici principali. La sezione *Il paesaggio del Sud Italia nell'Ottocento: storia e rappresentazioni* esplora il tema del confine – geografico, amministrativo e letterario – mostrando il dialogo tra spazio fisico e spazio del testo, che ne traduce le esperienze in racconto e memoria. Il paesaggio diventa così una soglia in cui i limiti politici e territoriali si intrecciano con quelli simbolici e narrativi propri del genere del viaggio attraverso i testi di autori di lingua francese e inglese. Laura Di Fiore riflette sul ruolo del paesaggio all'interno del complesso processo di creazione di un territorio nazionale italiano nel

²⁰ Si veda anche: SCHAMA Simon, *Le Paysage et la Mémoire*, Paris, Seuil, 1999.

passaggio dalla fine del Regno delle due Sicilie al nascente Stato unitario. Il saggio analizza il modo in cui la costituzione di una nuova territorialità vede interagire lo spazio geografico e amministrativo, nella sua dimensione analitica e misurabile, con la percezione, sedimentata nel tempo, di coloro che lo vivono e lo attraversano, e che spesso poggia sulla presenza di elementi naturali e paesaggistici. Soprattutto durante la prima metà dell'Ottocento, la necessità di stabilire nuove frontiere amministrative si scontra così con la preesistenza di frontiere *vissute*, fissate dalla memoria ed espressione di dinamiche sociali, culturali ed economiche, che la politica cerca al contempo di integrare e di modificare con esiti intermittenti. Emilia Surmonte si sofferma su una particolare forma di rappresentazione letteraria del paesaggio, che da oggetto di narrazione diventa narrazione stessa. Prendendo le mosse dalle ricerche sul rapporto fra spazio reale e spazio intimo, forme di spazialità e forme di scrittura sviluppatasi in ambito filosofico, letterario e artistico fra XX e XXI secolo, l'autrice mostra come alcuni testi di fine Settecento si prestino a essere significativamente riletti alla luce degli studi e ricerche contemporanei sulle narrazioni legate al filone della letteratura di viaggio, facendone emergere caratteristiche innovative e anticipatorie rispetto ad epoche successive. Nei testi di Pierre Brussel, Jean-Claude Richard de Saint-Non e Xavier de Maistre, immagini del Sud Italia e *imageries* mentali mostrano come la rappresentazione del paesaggio, nella sua funzione al contempo percettiva ed emozionale, si apre a una dimensione più ampia, simbolica, sociale e individuale insieme, espressione di una riappropriazione immaginativa del mondo che prepara il terreno alle scritture della modernità. Gli scritti di viaggio di Charles Joseph van den Nest, analizzati da Carmen Saggiomo, mostrano un autore che cerca di aderire al modello delle narrazioni del *Grand Tour* fra ricordi personali e descrizioni dei luoghi visitati. Le città di Napoli e di Caserta vengono così reinterpretate alla luce di un immaginario erudito al quale van den Nest guarda costantemente, e che danno vita a una scrittura densa in cui il tempo dell'esperienza si confronta con quello della storia, con un passato studiato, ricercato sul posto, in alcuni casi ritrovato. Il desiderio di conferma interagisce, allora, con l'attrazione per il diverso e la scoperta di un mondo sfuggente, impossibile da comprendere e da rappresentare completamente; la descrizione cede il passo al tentativo di creare una memoria dei luoghi attraverso paesaggi umani e antropologici più che naturalistici, fatti di suoni e di colori. Si tratta di una percezione del paesaggio che differisce sensibilmente da quella di Edward Lear, in viaggio nel Sud Italia negli anni Quaranta dell'Ottocento. Come mostra Angela Leonardi, l'artista

e scrittore decide di sfidare le convenzioni del *Grand Tour* intraprendendo un percorso a piedi che, dalla Campania, si spinge prima verso la Calabria poi in Basilicata. Lungo un percorso fatto di imprevisti, cambi di rotta, momenti di entusiasmo e di insoddisfazione, Lear intreccia così rappresentazioni visive e testuali di luoghi raramente battuti dai viaggiatori stranieri le quali, dialogando con le convenzioni estetiche del tempo in maniera creativa e talvolta dissacrante, restituiscono un'esperienza di grande vitalità. Ai margini dei sentieri del *Grand Tour* nel Meridione, l'esempio di Cava de' Tirreni, analizzato da Gerardo Salvati, mostra infine come, a partire dall'Ottocento, questa località sia stata al centro di vicende biografiche di importanti autori di lingua inglese come Walter Scott, la coppia formata da Robert Browning e Elizabeth Barrett, Bram Stoker, sorpresi da un luogo dalla bellezza cangiante e da un clima inaspettatamente ostile persino per i viaggiatori nordeuropei.

La sezione *Percorsi della memoria* presenta recenti progetti interdisciplinari che vedono nelle narrazioni – letterarie, artistiche, orali – uno strumento privilegiato per la ricostruzione storica e la valorizzazione di aree strategiche di Campania, Basilicata e Puglia. Il saggio di Maria Carla Sorrentino illustra il ruolo del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali di Ravello (CUEBC), fondato dal Consiglio d'Europa nel 1983 come laboratorio per la tutela integrata del patrimonio immateriale e 'minore', e basato sulla collaborazione fra università, amministrazione del territorio e Terzo settore. Il contributo presenta le attività del CUEB quale redattore del Piano di gestione 'Verso la Costiera antica' del sito Unesco Costiera Amalfitana, esempio di *Cultural Landscape*, il lavoro di ricostruzione storica delle strutture paesaggistiche, nonché l'impegno a sviluppare progetti mirati a preservare la memoria storica dell'area in un'ottica di gestione e di fruizione innovative, sostenibili e partecipate. Il progetto dei Parchi Letterari in Basilicata, illustrato da Ornella Albolino e Lucia Cappiello, muove da altrettante istanze di valorizzazione. Le geografie mostrano in che misura i sei Parchi presenti nella Regione costituiscono una forma originale di interazione tra letteratura, paesaggio e territorio, concepito non soltanto come spazio fisico ma come luogo dell'immaginario, della memoria e dell'esperienza estetica. Essi mirano a restituire alla fruizione collettiva il legame profondo tra testo e contesto, trasformando i paesaggi letterari in patrimoni culturali attualizzati e condivisi. Giovanni Agresti riflette sul ruolo dei toponimi come strumento utile a ricostruire la storia sociale e culturale dei luoghi. In questa prospettiva, lo studioso affronta il caso dell'isola linguistica francoprovenzale di Faeto, in Puglia, oggetto di ricerca-azione condotta sul territorio. I nomi dei luoghi, analizzati coniugan-

do le prospettive etimologica, diacronica ed emica, assumono così una funzione strategica per la comprensione dell'interazione fra individuo, gruppo, ambiente, lingua, discorso e memoria: mostrano, infatti, come le etimologie e le interpretazioni popolari raccontano, ancora oggi, le rappresentazioni della cultura e della mentalità di chi ha vissuto, o vive, in determinati luoghi attraverso parole conservate nel tempo.

Un filo sottile unisce le narrazioni letterarie qui presentate, i progetti di sviluppo territoriale e la ricerca artistica: l'idea del paesaggio come luogo di relazione, di memoria e di trasformazione. Se la ricerca storica, letteraria e linguistica contribuiscono a esplorare le radici del rapporto tra uomo e ambiente, le pratiche artistiche attuali ne rinnovano il linguaggio creando un ponte tra passato, presente e futuro. Le esperienze presentate in questo volume mostrano che innovazione non è necessariamente sinonimo di rottura; in alcuni casi, è un ritorno creativo alle origini: il recupero di tecniche di riproduzione nate tra Otto e Novecento, adattate oggi alle esigenze di sostenibilità e alle nuove sensibilità ecologiche, diventa gesto di continuità e di consapevolezza sviluppato e condiviso all'interno di pratiche didattiche. Parallelamente, la diffusione delle arti digitali introduce una nuova forma di esperienza e di rappresentazione: dallo spazio interattivo a quello immersivo, la realtà si estende in dimensioni multisensoriali che ridefiniscono la percezione e la scrittura del paesaggio, e contribuiscono a dare forma al modo in cui l'essere umano, come individuo e come collettività, abita oggi il mondo. In questo quadro, il rapporto fra spazi vecchi e nuovi, reale e virtuale, ambiente fisico e cyberspazio diventa il cuore di una riflessione sulla rappresentazione nel contesto di un cambiamento delle relazioni. Come già nell'Ottocento le macchine trasformarono la visione e la sensibilità, così oggi le 'macchine' digitali aprono un nuovo orizzonte per attivare inediti luoghi della memoria, per rinnovare il dialogo tra arte e scrittura, tra esperienza e tecnologia. Il passaggio dalla ricerca dei 'quadretti naturalistici' di epoca industriale alle narrazioni di un futuro segnato dall'impatto dell'uomo sull'ambiente è indizio di una continuità di sguardo che ci porta a interrogare il presente in relazione alle immagini e alle parole del passato, per generare nuove forme di partecipazione e di fruizione estetica capaci di parlare al pubblico contemporaneo con linguaggi attuali, poetici e inclusivi.

Il ruolo delle tecniche e delle tecnologie dell'arte

Ô lac! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir!

A. DE LAMARTINE, *Le Lac*, vv. 5-8
(*Méditations poétiques*, 1820)

Paesaggio, scrittura e memoria, sono tutti racchiusi in una delle più famose quartine della poesia francese. Lamartine si rivolge al lago come a un valido interlocutore. Poeta e paesaggio condividono i ricordi.

L'autore si reca a Napoli nel 1811-1812. Nel 1849, ricorda la sua visita nella città partenopea in *Les Confidences* (1849), da cui trarrà il romanzo *Graziella* dedicato alla sua avventura con la giovane napoletana Antoniella. Poi, ricorda la visita nel *Cours familial de littérature* che pubblica a puntate mensili dal 1855 fino alla morte. Infine, ricorda ampiamente il suo *Grand tour* nei *Mémoires inédits* che inizia a scrivere nel 1863.

Ci sono riutilizzi e distorsioni da un testo all'altro. Il lettore può scegliere tra diverse versioni. Ogni versione corrisponde a un diverso investimento immaginario dell'autore e assolve a specifiche funzioni narrative o discorsive.

Il giovane Lamartine percorre il Mezzogiorno con gli strumenti culturali e i codici comportamentali dell'élite illuminata del suo tempo. A quei tempi, i viaggiatori erano incoraggiati a tenere un diario, sia sul posto durante le peregrinazioni e le pause della giornata – il più vicino possibile alle loro osservazioni –, sia almeno la sera, come modo per guardare indietro a se stessi e alle cose viste.

A quei tempi... Ma oggi? Come si evolve la scrittura fra paesaggio, memoria e sostenibilità?

Nella sezione *Tecniche e tecnologie dell'arte fra memoria e sostenibilità*, consideriamo la 'scrittura' come l'atto di creare una registrazione persistente a partire da un particolare immaginario e per una specifica funzione. Questa definizione operativa era valida all'epoca della visita di Lamartine a Napoli e lo è tuttora. Nel frattempo, gli strumenti di 'scrittura' si sono evoluti, come hanno sempre fatto e sempre faranno. Non appena appare un nuovo strumento, i creatori se ne appropriano e lo inseriscono nella loro scatola degli attrezzi. Non appena Giambattista della Porta perfezionò la camera oscura, i pittori la utilizzarono per registrare i paesaggi. Non appena i computer e le applicazioni sono diventati disponibili, i creatori li hanno usati per 'scrivere' il mondo, memorizzando il vecchio e immaginando il nuovo. E gli strumenti di scrittura

possono essere scartati o riscoperti, per caso o di proposito. La sostenibilità è uno di questi scopi.

In *Piante viaggiatrici. Esperienze di linguaggi alternativi per la grafica d'arte*, Francesca Genna esplora anche tecniche alternative per la grafica d'arte contemporanea. La sua riflessione sui materiali, tra cui il sole e le piante, e sulle tecniche, come l'antotipo, a partire dalla sua esperienza di insegnante durante la pandemia, diventa una metafora del cambiamento e della resilienza. L'autrice guarda in particolare alle donne viaggiatrici del XIX secolo, appassionate di scienza e che hanno fatto scoperte notevoli nei campi della botanica e dell'ottica. *Viaggiatrici*, declinate al femminile, permette a Francesca Genna di ripercorrere parte della sua storia personale, fatta di viaggi, incontri e collaborazioni, oltre che di ricerca e raccolta di materiali. La parola 'viaggio' designa più di un semplice passaggio attraverso i paesaggi, ma indica anche un'osservazione e un'interrogazione del mondo naturale che a loro volta portano a una richiesta di azioni. Grazia Tagliente esplora le metodologie didattiche innovative adottate per l'insegnamento della stampa. Esamina come la combinazione di teoria e pratica, l'uso di materiali sostenibili e la creazione di laboratori domestici abbiano stimolato la creatività degli studenti e ispirato approcci alternativi alle impressioni verdi e alla sostanza nell'arte. Condivide i risultati della sua analisi interdisciplinare delle esperienze artistiche e didattiche con pratiche di stampa d'arte alternative e sostenibili, in cui gli elementi principali della creatività si basano sulla conoscenza della flora di un territorio specifico, in cui il paesaggio naturale si relaziona a un'osservazione personale del mondo e in cui si ricercano memorie personali – spazi di immaginazione interiore, memorie di luoghi e spazi di immaginazione collettiva. Antonio Rollo analizza l'interazione dal punto di vista dell'artista-programmatore degli anni Sessanta del Novecento, quando la parola diventa immagine che sa di essere vista. La drammaturgia dell'interazione integrava già, all'epoca, programmazione, interfacce uomo-computer ed esperienze partecipative. Il concetto di 'spett-attore' trasformò il pubblico da passivo ad attivo, a partire dal ruolo degli artisti-programmatori che usavano il computer come mezzo creativo, influenzati da Eco, Bense e Moles. Le prime mostre hanno determinato il ruolo del computer nell'arte, aprendo la strada a nuove forme di espressione e interazione digitale. Ora, le sfide e le potenzialità della drammaturgia dell'interazione continuano a ridefinire i confini dell'arte e della creatività, delineando un futuro in cui tecnologia e ricerca artistica si intrecciano in modi sempre più profondi e significativi. In *Ripensare paesaggi e memoria: scrivere l'Antropocene*, Paolo Atzori riflette sul potere trasfor-

mativo della scrittura nel preservare la memoria dei paesaggi e nel generare nuove forme di immaginazione ambientale. Nell'epoca dell'Antropocene, in cui l'attività umana modella ecosistemi e società, la scrittura diventa strumento critico e creativo capace di superare la mera descrizione per incidere sulla percezione collettiva e sulle possibilità di futuro. Il testo introduce tre concetti chiave: la *Transformation Literacy*, che vede la scrittura come pratica rigenerativa e sostenibile; le Storie anticipatorie, che intrecciano memoria e futuri possibili; e l'Immaginazione radicale, ispirata a Castoriadis e Morton, che invita a rappresentare forze ecologiche immense e interconnesse. Attraverso esempi come *New York 2140* di Kim Stanley Robinson, il saggio mostra come la narrativa possa rendere sensibili i fenomeni astratti dell'Antropocene, stimolando una creatività collettiva orientata alla resilienza e alla costruzione di nuovi orizzonti culturali.

Ciò che accomuna i contributi della sezione *Tecniche e tecnologie artistiche fra memoria e sostenibilità* non è solo il fatto che discutano della triade "scrittura, paesaggio e memoria", ma anche che scrivano a partire da esperienze pratiche e confronti personali con il paesaggio. Ognuno di loro sviluppa un discorso esistenziale sull'ambiente naturale ed esplora modi per registrare e trasmettere il dibattito. Le loro voci sono particolari e specifiche, ma tutte invitano i lettori non solo a riflettere, ma anche ad agire e interagire. La 'scrittura' è motivata dall'azione e dalla memoria. Come ha osservato Charles Bazerman, «la marcatura di segni su pietre, argilla, carta e ora memorie digitali – ognuna delle quali più trasportabile e rapidamente itinerante della precedente – ha fornito mezzi per un'azione sempre più coordinata ed estesa, nonché per la memoria di gruppi più ampi di persone nel tempo e nello spazio²¹».

Michela LO FEUDO
Università degli Studi di Napoli Federico II

Philippe RIXHON
Philippe Rixhon Associates

²¹ BAZERMAN Charles, *Literacy and the Organization of Society. A Theory of Literate Action*. Vol. 2, Anderson, Parlor Press, 2013, p. 193. La traduzione è mia.

IL PAESAGGIO DEL SUD ITALIA NELL'OTTOCENTO.
STORIA E RAPPRESENTAZIONI

Territorialità e geografie popolari. Spazi istituzionali e spazi vissuti nel Mezzogiorno dell'Ottocento

Il Mezzogiorno d'Italia conobbe, nel corso dell'Ottocento, un processo di costruzione di una nuova territorialità. Similmente a quanto accadeva contemporaneamente in gran parte d'Europa, lo spazio del Sud Italia venne a configurarsi in maniera per molti versi nuova, in connessione con l'inedita forma di sovranità affermata a seguito degli eventi rivoluzionari francesi ed estesa, attraverso le guerre rivoluzionarie e napoleoniche, a buona parte del continente. Con il tramonto del pluralismo giuridico e istituzionale di antico regime e la centralizzazione del potere statale, corredato da un'inedita pretesa di esclusività, il territorio dello Stato abbandonava la forma pulviscolare connessa alla frammentazione del pubblico potere e veniva costruito come una superficie piana, omogenea, su cui potesse irradiarsi, senza ostacoli e limiti di sorta, quel potere verticale e univoco. Se è vero che fin dalla dipartimentalizzazione della Francia rivoluzionaria questa nuova versione del territorio venne a prendere forma¹, il processo di territorializzazione dello spazio puntiforme di antico regime richiese un più ampio arco temporale raggiungendo, secondo l'interpretazione di Charles Maier, il proprio apice alla metà dell'Ottocento, apogeo dell'epoca della territorialità².

Ma cosa si intende con il termine 'territorio'? A fornire una risposta a questa domanda è Daniel Nordman, storico francese, il quale ne fornisce una

¹ OZOUF-MARIGNIER Marie-Vic, *La formation des départements. La représentation du territoire français à la fin du 18^e siècle*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

² MAIER Charles, *Consigning the Twentieth Century to History: Alternative Narratives for the Modern Era*, «American Historical Review», 105, 3 (2000), pp. 807-831; Id., «Transformations of territoriality, 1600-2000», in BUDDÉ Gunilla, CONRAD Sebastian, JANZ Oliver (a cura di), *Transnationale Geschichte: Themen, Tendenzen und Theorien*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, pp. 32-56.

definizione attraverso il confronto con un altro termine pregnante, 'spazio'³. In primo luogo, per Nordman,

[l]'espace peut être indifférencié, incomplètement structuré, traversé par des courants d'échanges, occupé par des réseaux de villes, des constellations fluctuantes, économiques, sociales, religieuses, culturelles. Le territoire est l'enjeu d'une institutionnalisation, d'une appropriation, d'un pouvoir. Une telle domination s'accompagne d'un sentiment d'exclusivité⁴.

Ancora, «[l]'espace, en second lieu, est illimité – ou non encore délimité. Le territoire au contraire est borné par des limites, visibles comme des rivières ou des bornes, visibles et symboliques comme les monnaies, ou invisibles comme des droits⁵». Infine, «[a]lors qu'un espace n'est pas qualifié par un terme qui l'identifie intégralement, un territoire est désigné par un nom, conflictuel ou reconnu⁶».

A distinguere il territorio dallo spazio, dunque, sembra essere principalmente la sua configurazione istituzionale, nel suo nesso con il potere e, nel caso dei confini, con un disegno amministrativo. Il processo che si sviluppò al tornante tra Sette e Ottocento, in concomitanza con le trasformazioni che investirono la sovranità e le forme di esercizio del potere, si articolò quindi come un passaggio dallo spazio al territorio? Le cose non sono così semplici e sarebbe un errore considerare il processo in termini lineari, come lo stesso Nordman ammonisce. Per cominciare, gli spazi di antico regime non erano affatto privi di un profilo istituzionale, né il territorio connesso all'emergere dello stato moderno avrebbe soppiantato l'esistenza dello 'spazio' nei termini in cui Nordman lo definisce. Il Mezzogiorno rappresenta un caso emblematico attraverso cui guardare a tale processo.

Per indagarlo in maniera originale, si è rivelata particolarmente preziosa per i miei studi la prospettiva dello *spatial turn*⁷. Ispirato inizialmente dalle riflessioni teoriche di Michel Foucault e Henri Lefebvre, tale movimento ha veicolato una rinnovata attenzione alla dimensione spaziale nell'ambito delle scienze sociali. Attraverso l'opera, in primo luogo, di esponenti della geografia critica, quali David Harvey e Edward Soja, lo *spatial turn* ha infatti rivendi-

³ NORDMAN Daniel, «Espace», «Frontière», «Territoire», in GAUVARD Claude, SIRINELLI Jean-François (a cura di), *Dictionnaire de l'historien*, Paris, PUF, 2015, pp. 245-249; pp. 295-298; pp. 698-701.

⁴ Ivi, voce «Territoire».

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ WARF Barney, ARIAS Santa (a cura di), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, New York, Routledge, 2009.

cato la centralità dello spazio come categoria analitica, perché esso, da dato inerte e semplice sfondo dei processi oggetto di analisi, venisse considerato principalmente come un prodotto sociale, culturale, politico.

Quanto alla ricerca storica, le implicazioni di tale prospettiva costruttivista adottata in relazione all'interpretazione dello spazio consistono in primo luogo nella possibilità di decostruire qualsiasi formazione spaziale storica⁸, nessuna delle quali può essere assunta in maniera acritica, come naturale o scontata; in secondo luogo, nella constatazione per cui lo stesso quadro spaziale di ogni analisi storica non può essere considerato come preesistente e già dato, ma al contrario va costruito sulla base dei fenomeni analizzati. Un'approfondita riflessione sulla spazialità, principalmente lungo il sentiero tracciato dallo *spatial turn*, ha attraversato più in generale la storiografia degli ultimi anni, in particolare – anche se non esclusivamente – il vasto cantiere di studi riconducibile all'alveo della *global history*. In contrasto con le concezioni rigide e deterministiche dello spazio invalse a partire dal XIX secolo, diverse ricerche empiriche sono state orientate da un'interpretazione dello spazio come 'categoria funzionale'⁹, in cui, nella versione di Michel De Certeau, l'*espace* (o *lived space*), prodotto di pratiche sociali quotidiane, si contrappone al *lieu* (o *dead place*), assolutizzato in senso cartesiano¹⁰. Una prospettiva di questo tipo, come anticipato, si rivela particolarmente proficua se applicata all'analisi della costruzione della territorialità nel Mezzogiorno dell'Ottocento.

Tracciare un confine, confrontarsi con la frontiera

Due furono i processi, profondamente interconnessi, attraverso cui tale costruzione si dispiegò. Il primo riguardò la fissazione dell'unico confine di terra del Regno delle Due Sicilie, quello con lo Stato Pontificio, in un arco temporale disteso tra il 1836 e il 1852. In vaste aree del continente europeo, i processi di confinazione avviati almeno a partire dalla metà del Settecento, giunsero a compimento soltanto alla metà del secolo successivo¹¹. Nel Mezzogiorno, un

⁸ MIDDELL Matthias, NAUMANN Katia, *Global history and the spatial turn: from the impact of area studies to the study of critical junctures of globalization*, «Journal of Global History», 5 (2010), pp. 149-170.

⁹ MÜLLER Michael G., TORP Cornelius, Special issue *Conceptualising transnational spaces in history*, «European Review of History», 5 (2009).

¹⁰ FÜSSEL Marian, *Tote Orte und gelebte Räume. Zur Raumtheorie von Michel De Certeau S. J.*, «Historical Social Research», 3 (2013), pp. 22-39.

¹¹ Per una riflessione sullo stato dell'arte storiografico e sui confini in Europa mi permetto di rimandare a un mio

percorso in tale direzione era già stato intrapreso a partire da quando, nel 1793, era stato affidato l'incarico di redigere una carta topografica della frontiera al geografo padovano Giovanni Antonio Rizzi Zannoni, il quale, affiancato per volere della Santa Sede dal geografo pontificio Alessandro Ricci, aveva effettuato operazioni di rilevamento sul confine. Interrotto da varie battute d'arresto, il lavoro preparatorio per la fissazione di uno stabile tracciato confinario si concluse nel 1798 con la produzione di una carta della frontiera in sei fogli e la descrizione di ventisei controversie territoriali accompagnate dalle relative piante topografiche¹². Successivamente, travolti dall'ondata repubblicana e poi napoleonica, i due Stati tornarono solo episodicamente, a partire dalla Restaurazione, sull'urgenza di stabilizzazione del confine, sempre sulla scorta di ricorrenti vicende conflittuali esplose nella zona frontaliera, senza tuttavia intraprendere realmente un progetto di demarcazione territoriale¹³. Una fase nuova, che avrebbe condotto infine a una soluzione della questione e alla fissazione del confine, si aprì nel 1836, in corrispondenza con un'emergenza sanitaria, ossia l'epidemia di colera che invase il Regno napoletano tra il 1836 e il 1837. Il dispiegamento dei cordoni sanitari collocati dai due governi lungo il confine per arginare la diffusione del morbo, infatti, per un verso lasciò emergere chiaramente fino a che punto indefiniti e contestati fossero i limiti territoriali tra le due contigue entità politiche, per un altro rinfocolò, radicalizzandole, le annose liti territoriali, a cui la materializzazione della frontiera dovuta alla dislocazione di capanne di guardia e agenti sanitari fornì nuovi elementi di dissenso o, al contrario, di legittimazione.

I gravi disordini scoppiati sulla frontiera a seguito del ricorso ai cordoni sanitari pose ai governi dei due stati l'urgenza di avviare delle trattative per giungere a tracciare una chiara e condivisa linea di confine. Nel 1838, dunque, l'avvio di trattative apparve improcrastinabile, per cui vennero designati da ambo le parti plenipotenziari che sovrintendessero alla definizione di una linea confinaria dal carattere stabile e condiviso. A partire dalla carta Zannoni-Ricci e da una raccolta del materiale relativo alle controversie territoriali

articolo: DI FIORE Laura, *The production of borders in nineteenth-century Europe: between institutional boundaries and transnational practices of space*, «European Review of History: Revue Européenne d'histoire», 24, 1 (2009), pp. 36-57. Per gli studi pubblicati successivamente, si vedano almeno MAIER Charles, *Once within borders*, Harvard University Press, 2016 e il recente VAILLOT Benoît, *L'invention d'une frontière – Entre France et Allemagne, 1871-1914*, Paris, CNRS Editions, 2023.

¹² MERIGGI Marco, *Racconti di confine. Nel Mezzogiorno del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2016.

¹³ Tracce documentarie a riguardo si trovano in ASN, Archivio Borbone, busta 963, *Istanze e corrispondenze per la determinazione del confine*.

che punteggiavano la frontiera¹⁴, il Marchese Francesco Saverio Del Carretto, Ministro di Polizia del Regno di Napoli, e il Conte di Ludolf, Regio Ministro a Roma, intrapresero con la controparte romana, rappresentata dal Cardinal Tommaso Bernetti e da Monsignor Pier Filippo Boatti, le trattative per la confinazione. Sulla base di lavori di rilievo topografico del confine effettuati da speciali commissioni tecniche e di una più accurata cartografia prodotta a seguito di tali operazioni, i due Stati giunsero così nel settembre 1840 a stipulare un trattato sulla confinazione, ratificato tuttavia soltanto nel 1852¹⁵. La frontiera contrattata dai governi infatti, tracciata lungo i confini naturali e, in mancanza di essi, affidata a segni artificiali, fu ancora oggetto, nel lasso di tempo intercorso tra i due accordi, di numerosi sopralluoghi volti non soltanto a sostituire i termini lignei provvisori con più solide colonnette lapidee, ma anche a valutare sul campo l'eventualità di ulteriori modifiche nelle terre controverse e in quelle oggetto di cessioni e scambi¹⁶.

Accanto a cartografi e ingegneri topografi militari, 'uomini che misurano'¹⁷, spesso con strumenti innovativi, ponendo il proprio sapere specialistico al servizio delle nuove esigenze conoscitive e gestionali dello stato amministrativo, continuava però a manifestarsi l'esistenza della 'frontiera vissuta'. Una vicenda illuminante a riguardo è quella che ebbe come protagonista Pietro Bigioni del comune abruzzese di Amatrice, a cui furono confiscati alcuni bovini nella località di Colletto di Valle Piana, in cui a indicazione del confine, secondo quanto riportato a Del Carretto dal capitano De Benedictis – responsabile delle operazioni sul campo – vi era «uno scoglio detto Seppia viva¹⁸». Gli agenti doganali pontifici avevano tuttavia sequestrato gli armenti del regnicolo sostenendo che il confine fosse indicato da un altro «scoglio», questo «innominato», posto a circa duecento passi al di dentro del Regno.

¹⁴ ASN, Archivio Borbone, busta 963, *Sunto delle voluminose e molteplici memorie esistenti nel deposito della guerra intorno alle annose reclamazioni di confine tra il Regno di Napoli e lo Stato Pontificio*, Napoli, Stamperia reale, 1837.

¹⁵ MERIGGI Marco, *Sui confini dell'Italia preunitaria*, in SALVATICI Silvia (a cura di), *Confini. Costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, pp. 37-53.

¹⁶ La dilazione della pubblicazione del trattato fu dovuta comunque principalmente alle trattative ancora in corso sulla «Legislazione di frontiera», ovvero uno specifico corpus legislativo destinato a regolare la vita di frontiera, da pubblicare in appendice al trattato stesso. DI FIORE Laura, *Alla frontiera. Confini e documenti di identità nel Mezzogiorno preunitario*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013.

¹⁷ DE LORENZO Renata, *La misura e i suoi referenti*, in Id. (a cura di), *Storia e misura. Indicatori sociali ed economici nel Mezzogiorno d'Italia (secoli XVIII-XX)*, Milano, FrancoAngeli, 2007, pp. 9-35, p. 20.

¹⁸ ASN, Archivio Borbone, busta 964, Rapporto del Capitano De Benedictis al Marchese Del Carretto, 3 settembre 1838.

La pretesa dei pontifici appariva tuttavia infondata al Capitano, anche alla luce della considerazione che «per determinare la vera linea di confine già anticamente stabilita», sarebbe bastato tener conto del fatto che «in linea retta dal primo scoglio ‘Seppia viva’ vi è un altro segno di frontiera¹⁹», ovvero un grande albero detto ‘Acerone’. «Segni di frontiera» erano quindi alberi, rocce, punti del paesaggio naturale da tempi antichissimi presenti sul territorio e sedimentati nella memoria popolare. Il potere legittimante di tali segni veniva così in questa fase affiancato ai nuovi strumenti di misurazione e definizione dello spazio, ma non completamente soppiantato, come testimonia il seguito della vicenda in cui l’Intendente dell’Aquila rimise al Ministro di Polizia tanto un estratto del catasto provvisorio del comune di Leonessa, che dimostrava l’appartenenza del territorio al Regno, quanto un verbale redatto dal primo eletto dello stesso comune su indicazione del sindaco. In questo documento si riportava la testimonianza di due non meglio definiti «indicatori probi e periti» del luogo che era stato scenario dell’accaduto, i quali avevano asserito «sul loro onore e coscienza» che nel corso di una precedente misurazione e demarcazione del confine erano stati indicati da un geometra come segni di confine gli stessi riconosciuti da Pietro Bigioni²⁰. La testimonianza di abitanti del luogo tendeva ad assurgere dunque a elemento probante al pari di un preesistente catasto provvisorio, che peraltro risultava lacunoso o contraddittorio, specchio di una configurazione territoriale tutt’altro che chiara e definita.

Nello stesso orizzonte si muoveva inoltre la difesa dello Stato Pontificio, il cui Segretario di Stato sostenne essere avvenuto il fermo di Pietro Bigioni in territorio pontificio, precisamente «al ridosso di una pianta di pero (fatto scorzare nell’atto dell’arresto onde poi riconoscerlo)», posto a oltre 300 metri dal confine²¹. L’esistenza di alberi e di altri segni naturali particolari, la credibilità dei locali, la memoria di «uomini di età avanzatissima²²» che avevano costituito in età tardo medievale e moderna i punti di riferimento fondamentali in assenza di una chiara demarcazione territoriale, continuarono dunque nel corso del processo di definizione confinaria e oltre la sua conclusione, a essere chiamati in causa a sostegno delle diverse rivendicazioni territoriali, in

¹⁹ Ibidem.

²⁰ ASN, Archivio Borbone, busta 965, 5 luglio 1838.

²¹ ASN, Archivio Borbone, busta 966, Lettera del Cardinal Lambruschini al Ministro degli Esteri, 30 gennaio 1839.

²² ASN, Archivio Borbone, busta 971, Lettera di un sacerdote pontificio rimessa alla Polizia napoletana dal governo pontificio il 12 settembre 1843.

una «sorta di geografia ‘popolare’ che narra gli usi, le abitudini consolidate, gli spostamenti e le pratiche esistenziali profondamente radicati sul territorio²³».

Questa vicenda evidenzia dunque quanto le modalità di vivere la spazialità della frontiera, sviluppatesi in un orizzonte pre-amministrativo e sedimentate nelle pratiche e nella memoria, fossero tutt'altro che semplicemente soppiantate dalle linee tracciate sulla base di misurazioni geodetiche e trattative diplomatiche, ma fossero affiancate ai nuovi strumenti, in una fase di transizione a una nuova strutturazione del territorio in cui non potevano non essere tenute in considerazione in sede istituzionale, la dimensione soggettiva e la percezione collettiva della zona frontaliera. Queste ultime richiamano il concetto di *borderscape*, che incorpora alcune delle suggestioni della ‘nuova geografia culturale’, tesa a porre in evidenza la maggiore complessità dell’idea di paesaggio, di cui, accanto alla dimensione oggettiva, viene valorizzata quella soggettiva, legata alla rappresentazione e al potere del ‘paesaggio come discorso’. Riallacciandosi a queste riflessioni riconducibili all’alveo dei *Cultural Studies* e approfondite dalla geografia e dalla geopolitica critica²⁴, il ‘paesaggio di confine’ (*borderscape*) esprime soprattutto la dimensione della percezione del confine, ma anche del carattere performativo di tale percezione – e della rappresentazione –, e quindi della sua capacità di incidere sulle concrete pratiche del confine.

Le diverse concezioni del confine non tesero però soltanto a integrarsi, ma anche a scontrarsi. E in effetti già le operazioni di fissazione di termini provvisori, ovvero dei pali lignei, lungo il confine schiusero lo scenario di un singolare confronto tra il dispiegamento materiale delle direttive statali e una percezione della frontiera vissuta che con la demarcazione territoriale di matrice statale entrò in collisione. Subito dopo la conclusione del trattato, nell’ottobre 1840, fu infatti intrapresa l’opera di apposizione dei pali provvisori, recanti all’estremità una tavoletta con l’iscrizione in nero «Confine²⁵». Tali simboli ufficiali e inequivocabili di demarcazione territoriale divennero immediatamente nei punti controversi oggetto dell’ira degli abitanti di confine, che espressero il proprio dissenso nei confronti della linea tracciata dai governi centrali compiendo atti di vandalismo contro pali e tavolette, bersagliati da

²³ MARCHETTI Paolo, *Spazio politico e confini nella scienza giuridica del tardo Medioevo*, in PASTORE Alessandro (a cura di), *Confini e frontiere nell’età moderna*, Milano, FrancoAngeli, 2007, pp. 65-80, p. 77.

²⁴ DELL’AGNESE Elena, *Nuove geo-grafie dei paesaggi di confine*, «Memoria e ricerca», 45 (2014), pp. 51-66.

²⁵ ASN, Archivio Borbone, busta 967, Direttive del Ministro Del Carretto a Intendenti e Sottintendenti delle Province di frontiera, 4 ottobre 1840.

lanci di sassi o radicalmente divelti e distrutti, al punto che si rese necessario istituire una forma di sorveglianza permanente dei segni confinari affidata in prima istanza alle guardie urbane e, in alcuni casi, alla gendarmeria²⁶. Anche gli ingegneri topografi militari chiamati a supervisionare le operazioni di fissazione dei termini confinari furono oggetto di violente minacce e proteste levate dalle comunità di frontiera che opponevano la propria conoscenza e memoria del confine, nonché le ragioni legate ai propri interessi, alle decisioni dei governi centrali. E non di rado tali reazioni vennero sostenute da rappresentanti delle istituzioni locali che, se a volte si limitarono a inoltrare ‘ricorsi’ contenenti lamentele relative alla nuova linea di confine²⁷, altre invece imboccarono le vie di fatto, ponendosi alla guida di proteste popolari contro i rappresentanti del potere centrale²⁸.

Gli attori sociali, dunque, lungi dal subire supinamente il ritaglio territoriale imposto dal potere istituzionale, ebbero un ruolo particolarmente attivo in relazione alle operazioni di fissazione materiale del confine, che non si limitò peraltro all’attacco ai simboli di una configurazione spaziale sovente invisa. Ben presto, infatti, gli abitanti di frontiera presero a far proprio un uso ‘creativo’ dei termini confinari, appropriandosene per piegarli ai propri scopi. Così, ad esempio, numerose furono le rimozioni dei pali lignei seguite da arbitrarie ricollocazioni, attraverso cui i frontalieri, decisi a correggere secondo il proprio volere l’andamento del confine, confondevano non poco la situazione sul terreno, costringendo se non altro i topografi a effettuare nuove misurazioni, in un processo assimilabile a quella «politicizzazione del confine dall’alto e dal basso»²⁹ individuato da Peter Sahlins per la valle pirenaica della Cerdanya³⁰. Tali episodi si verificarono ripetutamente fino a che, entro la fine dell’anno 1847, vennero impiantate in sostituzione dei pali le colonnette lapidee, che nondimeno divennero oggetto di danneggiamenti e svellimenti, ovvero delle proteste dovute alla «morale avversione di quei popoli alla nuova linea confinale»³¹.

Alla luce di tale conflittualità, tanto più importante risulta dunque l’opera

²⁶ ASN, Archivio Borbone, busta 968, 1841.

²⁷ Ibidem.

²⁸ ASN, Archivio Borbone, busta 968, Rapporto del Capitano de Benedictis a Del Carretto, 29 luglio 1840.

²⁹ SAHLINS Peter, *Boundaries. The making of France and Spain in the Pyrenees*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1989, p. 233.

³⁰ ASN, Archivio Borbone, Lettera del Nunzio Apostolico di Napoli al Ministro degli Esteri, 20 luglio 1844; lettera del Conte di Ludolf a Del Carretto, 5 agosto 1844.

³¹ ASN, Archivio Borbone, busta 977, Rapporto dell’Intendente dell’Abruzzo ulteriore I, 19 luglio 1847.

di mediazione di cui le istituzioni si fecero carico nella Legislazione di frontiera che, nella sua ultima versione, lasciava aperta, in alcuni casi, la possibilità di forme di fruizione di beni comuni in alcuni punti di quella che, contemporaneamente anche su un altro piano, veniva a delinearsi come una regione frontaliera.

Oltrepassare il confine

La disponibilità degli attori istituzionali a un'interazione con altre modalità di vivere la frontiera emerge infatti anche se si volge lo sguardo al secondo processo che contribuì alla costruzione di una nuova territorialità nel Mezzogiorno ottocentesco, ovvero l'introduzione di documenti di identità e di viaggio. Tale innovazione risaliva in realtà all'epoca napoleonica, quando l'arrivo sul trono di Giuseppe Bonaparte, a cui successe Gioacchino Murat, riarticolò il sistema identificativo e del controllo del movimento vigente nel Mezzogiorno³².

Nel periodo della Restaurazione, il regolamento del novembre 1821 costruì un quadro normativo tendenzialmente esaustivo in merito alle carte di viaggio e introdusse alcune innovazioni sul piano procedurale. Per quel che interessa in questa sede, esso stabilì che tutti i sudditi intenzionati a viaggiare al di fuori del Regno si munissero di un passaporto che, rilasciato dal Ministro degli Esteri per la città di Napoli e, in suo nome, da Intendenti e Sottintendenti nelle diverse province e nei vari distretti, richiedeva una preventiva autorizzazione della Commissione generale di polizia, ovvero l'organo centrale che sostituì per poco più di un anno il Ministero di Polizia soppresso nel luglio 1821. Il regolamento riconosceva tuttavia un'eccezione significativa a determinate categorie di sudditi, abilitati ad attraversare il confine con in tasca un documento molto più 'leggero', ovvero la carta di passo – sostituita a partire dal 1836 dalla carta di passaggio – che, rilasciata dai Sindaci dei comuni, non soltanto era valida per un intero anno, a differenza dei passaporti la cui validità era strettamente limitata a un unico viaggio, ma per di più dispensava i titolari dal munirsi del certificato di polizia, ovvero dal preventivo controllo

³² Su cui si veda MERIGGI Marco, *Come procurarsi un passaporto: il caso di Napoli a metà Settecento*, in MOATTI Claudia, KAISER Wolfgang (a cura di), *Gens de passage en Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne, Procédures de contrôle et d'identification*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2007, pp. 399-412 e adesso CARNEVALE Diego, *Cittadini ombratili. Mobilità e accoglienza degli stranieri nel Regno di Napoli (secoli XVII-XVIII)*, Napoli, FedOAPress, 2024.

poliziesco previsto per ottenere i passaporti veri e propri. Ma quali erano le categorie di sudditi beneficiarie di tali agevolazioni?

Il regolamento riservava espressamente la facoltà di utilizzare la carta di passo per oltrepassare il confine ai pastori e ai braccianti delle province napoletane limitrofe allo Stato Pontificio, ovvero i due Abruzzi ulteriori e Terra di Lavoro, abituati a spostarsi in determinate stagioni dell'anno per attendere alle proprie attività agro-pastorali nella limitrofa Campagna romana³³.

Le istituzioni statali riconobbero quindi il profilo identitario di uno spazio fisico percepito per tutta l'età moderna come unitario, sulla base di un'economia complementare che aveva reso interdipendenti due porzioni di territorio poste all'interno di entità statali differenti, ma vissute come un unico 'spazio della transumanza'. Quest'entità territoriale trans-statale, costruita da rapporti economici di durata secolare, non era stata certo priva di confini da attraversare nel corso dei secoli precedenti. Le migrazioni stagionali si erano infatti dispiegate nel quadro di un sistema istituzionale dotato di procedure specifiche che tuttavia, nel caso della Campagna romana, si era configurato in forme meno rigide e formalizzate rispetto ad altre realtà presenti sulla Penisola³⁴. Più in generale, inoltre, sistemi istituzionali di questo tipo non avevano contemplato l'obbligo di documenti di identificazione personale, che adesso richiedevano procedure lunghe e gravose per chi avesse necessità di oltrepassare frequentemente il confine per motivi di lavoro.

Così, sebbene la concessione di ricorrere a carte di viaggio facilmente reperibili che sottraevano gli individui al capillare vaglio poliziesco comportasse inevitabilmente una falla per il sistema di controllo del territorio e delle persone che pure gli stati amministrativi stavano faticosamente costruendo, le esigenze dei lavoratori della terra e l'esistenza di una solida interdipendenza economica furono ritenute prioritarie da entrambi i governi.

Non solo. Nel corso della Restaurazione si assistette a una progressiva estensione di tale tipo di agevolazione documentaria ad altre categorie di sudditi, a partire da coloro «che per possidenza o per commercio» avevano bisogno

³³ Russo Saverio, *La mobilità di pastori e lavoratori della terra nel Mezzogiorno tra Sette e Ottocento*, in DI FIORE Laura, MERIGGI Marco (a cura di), *Movimenti e confini. Spazi mobili nell'Italia preunitaria*, Roma, Viella, 2013, pp. 63-73.

³⁴ SALVEMINI Biagio, *Sul pluralismo spaziale di età moderna, Migranti stagionali e poteri territoriali nella Puglia cerealicolo-pastorale*, in Id., *Il territorio sghembo, Forme e dinamiche degli spazi umani in età moderna*, Bari, Edipuglia, 2006, pp. 563-578, p. 573. Il confronto viene effettuato con il sistema della Dogana delle Pecore di Puglia che regolamentava il lavoro stagionale per il Tavoliere.

di una «continua comunicazione³⁵» tra i due Stati, ai viaticali – ovvero coloro che conducevano mezzi di trasporto trainati da quadrupedi – , ai «trafficienti di generi a minuto, venditori di pesce e commercianti di olii del distretto di Gaeta e a naturali dei comuni sul confine³⁶», fino ad arrivare ai braccianti di Sora che si recavano nel limitrofo Stato romano per le novene³⁷,

A godere di talune agevolazioni documentarie per oltrepassare la frontiera fu infine un'altra categoria di persone, che continuava a muoversi in spazi immaginati secondo coordinate alternative rispetto a quelle configurate dall'amministrazione. Si trattava di coloro che, come avevano fatto nell'età moderna, si mettevano in viaggio per motivi religiosi o devozionali. Gruppi di sacerdoti o fedeli, ad esempio, che circolavano all'interno di una delle cinque diocesi di confine³⁸ il cui ritaglio abbracciava porzioni di entrambi gli Stati; o, ancora, pellegrini in cammino verso mete religiose, come il santuario di Loreto, concepite come appartenenti a itinerari della fede più che a entità politiche statuali³⁹.

Emerge dunque con evidenza la tendenza mostrata dalle istituzioni statali a riconoscere e preservare uno spazio definito da una consolidata rete di relazioni economiche e sociali, attraverso un ripetuto adattamento del dettato legislativo alle specificità e alle esigenze di un tessuto frontaliero percepito nel suo *status* eccezionale.

Eccezioni e privilegi, infine, furono riconosciuti anche agli stranieri – o quantomeno ad alcuni tra loro – in ingresso nel Regno. Nell'aprile 1823, ad esempio, il Direttore della Polizia generale manifestava la propria preoccupazione al Ministro degli Esteri per il frequente arrivo di viaggiatori stranieri muniti di passaporti regolari su cui però non erano riportati «i corrispondenti segni personali⁴⁰», ovvero i connotati fisici. L'assenza della descrizione fisica dei viaggiatori era riscontrabile in particolare nei casi di «personaggi di una condizione eminentemente qualificata» ed era motivata dal «riguardo che loro si usa». La mancanza del *signalement* non consentiva di verificare la

³⁵ ASN, Ministero degli Affari Esteri, fs. 6214, Carteggio tra il Cardinale della Somaglia e il Marchese di Fuscaldo Ministro presso la Regia Legazione a Roma, ottobre-novembre 1826.

³⁶ ASN, Ministero degli Affari Esteri, fs. 6214, 18 ottobre 1841.

³⁷ ASN, Ministero degli Affari Esteri, fs. 6214, 29 novembre 1844.

³⁸ Le diocesi erano quelle di Ascoli, Farfa Montalto, Rieti, Ripatransone e Spoleto, ciascuna delle quali aveva sia un ordinario residente nello Stato Pontificio sia un vicario nel Regno residente rispettivamente ad Acumoli, Aquila, Civitella del Tronto, Colonnella e Leonessa.

³⁹ ASN, Ministero degli Affari Esteri, fs. 6217, 25 agosto 1856.

⁴⁰ ASN, Ministero degli Affari Esteri, b. 6212, 21 giugno 1823.

corrispondenza tra la persona fisicamente presente e il documento che esibiva, dal momento che, «mancando i connotati, non hanno altra carta di identità delle loro persone⁴¹». A tale insufficienza documentaria andava aggiunto il rischio che passaporti mancanti dei connotati personali, se finiti in possesso di individui sospetti o ricercati, avrebbero potuto agevolmente sottrarre questi ultimi alla vigilanza poliziesca fornendo loro una nuova, falsa identità. A dispetto di tale pratica, il Direttore rivendicava la propensione della polizia napoletana a corredare di descrizioni fisiche i passaporti forniti agli stranieri per viaggiare all'interno del regno, ma finiva tuttavia per ammettere che «tante volte conviene far uso di riguardi medesimi per gli individui di distinzione⁴²». In realtà questa procedura differenziata sulla base dello *status* sociale veniva applicata più in generale, non soltanto per gli stranieri, anche dalla polizia regnicola. Scorrendo i certificati di polizia rilasciati ai sudditi per ottenere il passaporto, emerge l'abitudine a lungo invalsa di lasciare in bianco la sezione destinata alla descrizione fisica della persona nei casi di alte cariche ecclesiastiche e militari, nonché di esponenti nobiliari del Regno. D'altra parte, il caso napoletano non era affatto unico nel panorama europeo. Il Ministro degli Esteri britannico Palmerston giudicava offensive «le pittoresche descrizioni» sui documenti di viaggio e, nel caso prussiano, si sottraevano gli appartenenti alle classi sociali più elevate all'esame estetico di agenti subordinati⁴³.

Ancora nell'aprile del 1823 il Ministro della Polizia generale inoltrava al Regio Ministro a Roma, il Marchese di Fuscaldo, la richiesta di rilasciare i passaporti per Napoli corredati di una particolare dicitura che consentisse di portarsi nel Regno esclusivamente per la via di Portella, ovvero lungo la via Appia che da Roma attraverso Terracina conduceva alla capitale⁴⁴. «Il fare strade retrograde per coloro che son già arrivati in Roma» – scegliendo, cioè, di seguire l'itinerario per Napoli che si snodava lungo le province abruzzesi – veniva considerato infatti «sospettissimo⁴⁵» e per di più richiedeva una sorveglianza difficile da garantire data l'ampiezza della frontiera e la molteplicità dei suoi passaggi impervi. Il Marchese veniva invitato perciò a rilasciare direttamente i passaporti con la dicitura «Buono per Napoli per la via di Ter-

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ FAHRMEIR Andreas, *Governments and Forgers: Passports in Nineteenth-Century Europe*, in CAPLAN Jane, TORPEY John (a cura di), *Documenting Individual Identity. The Development of State Practices in the Modern World*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2001, pp. 218-234; pp. 228-229.

⁴⁴ ASN, Ministero degli Affari Esteri, fs. 6212, 14 aprile 1823.

⁴⁵ Ibidem.

racina» mentre, qualora fosse stato richiesto di battere un itinerario diverso, egli avrebbe dovuto sospendere il visto, redigendo un rapporto da inviare a Napoli «colle osservazioni sulla condotta e qualità personali degli individui medesimi per le sovrane risoluzioni⁴⁶». Alla valutazione del re venivano sottoposte dunque non soltanto la condotta politica dell'aspirante ospite del Regno, ma anche la sua appartenenza sociale. D'altra parte, alcuni mesi dopo sarebbe stata proprio una risoluzione del re in Consiglio di Stato, presa sulla scorta delle rimostanze per la lunga attesa del visto levate da viaggiatori inglesi desiderosi di portarsi nel Regno per la via degli Abruzzi, a ratificare il discrimine rappresentato dallo status sociale degli individui in ingresso. Intendendo autorizzare il Ministro a Roma a rilasciare autonomamente anche passaporti validi per percorrere la strada degli Abruzzi, le istruzioni regie limitavano però strettamente l'emissione di tali carte per «persone di conosciuta probità o distinte per nascita sulle quali non cadessero de sospetti e rilasciandoli per la via di Terracina e Portella a coloro in cui non occorressero tali circostanze⁴⁷».

Nel quadro della 'regione frontaliere', delineata sulla base di un adattamento delle norme ispirate dalla nuova concezione di territorio sovrano ai percorsi, ai tempi e alle motivazioni della frontiera vissuta, si aprivano ulteriori spazi d'eccezione per gli stranieri che lasciavano emergere la sopravvivenza di una concezione sociale di tipo cetuale rispetto a quella puramente atomistica e individualistica che il sistema classificatorio e identificativo di matrice napoleonica presupponeva.

I due processi alla base della costruzione della nuova territorialità del Mezzogiorno ottocentesco, presi in considerazione attraverso alcune vicende esemplificative, evidenziano quindi come, più che a un vero e proprio trionfo della territorialità o a un teleologico passaggio dallo spazio al territorio, si assistette al farsi di una territorialità senza dubbio per molti versi inedita, ma caratterizzata dalla compresenza di spazialità differenti in cui gli spazi vissuti, praticati, percepiti, sedimentati nella memoria non soltanto sopravvissero talvolta parallelamente, ma furono rimodellati e incorporati nella nuova territorialità proprio dalle istituzioni chiamate a costruirla.

Laura DI FIORE
Università degli Studi di Napoli Federico II

⁴⁶ ASN, Ministero degli Affari Esteri, fs. 6212, 3 giugno 1823.

⁴⁷ ASN, Ministero degli Affari Esteri, fs. 6212, 9 dicembre 1823.

La scrittura-paesaggio nel testo letterario

Le riflessioni che vengono qui proposte sulla scrittura-paesaggio nel testo letterario, sono state ispirate dagli studi che, sempre più numerosi, a partire dagli anni '80 e '90, si interrogano sul trattamento dello spazio nella narrativa contemporanea, prendendo in esame, in particolare, il ruolo che vi svolge e la sua funzione significante, senza trascurare anche la molteplicità delle forme che possono caratterizzare, all'interno della pagina, la costruzione di un rapporto dialogico tra forme di spazialità e forme di scrittura che interessa particolarmente le opere del XX e XXI secolo. Questo *spatial turn*¹ nelle ricerche, come è stato recentemente definito, e le tematiche che lo caratterizzano, si trovano già anticipate, per certi versi, nel 1929 in un articolo di Albert Thibaudet, *Pour la géographie littéraire*², pubblicato sulla «Nouvelle Revue Française», seguito, a sua volta, dallo studio che André Ferré dedica a Marcel Proust nella sua *Géographie de Marcel Proust avec index des noms de lieux et des termes géographiques*³ del 1939, un'opera, i cui contenuti sono, ancora oggi, un riferimento interessante per gli studi proustiani.

La moltiplicazione degli approcci critico-letterari e testuali che attraversano il XX secolo riconfigurano, in diverse direttrici di ricerca, la nozione (che

¹ Cfr. quanto dice Michel Foucault in *Des espaces autres* a proposito dell'importanza che lo spazio ha nella riflessione intellettuale dell'ultima parte del XX secolo: «La grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle a été, on le sait, l'histoire [...]. L'époque actuelle serait peut-être celle de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé». FOUCAULT Michel, *Des espaces autres*, Dossier *Lieu/Non Lieu*, «Empan», 54 (2004/2), p. 12. *Des espaces autres*, Conferenza pronunciata al Cercle d'études architecturales il 14 marzo 1967, è stata dapprima pubblicata sulla rivista «Architecture, Mouvement, Continuité», 5 (octobre 1984), pp. 46-49, e in seguito nell'opera postuma: FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, vol. 2, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, pp. 1571-1581.

² THIBAUDET Albert, *Pour la géographie littéraire* (NRF, avril 1929), in Id., *Réflexions sur la littérature II*, Paris, Gallimard, 1940, pp. 136-143.

³ FERRÉ André, *Géographie de Marcel Proust avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Sagittaire, 1939.

sarebbe meglio definire concetto) di spazio nelle opere letterarie, in particolare nel romanzo, contribuendo a spianare il campo ad assi plurali di ridefinizione che poggiano su costruzioni testuali e scritture sempre più complesse.

A titolo di esempio, e senza nessuna pretesa di esaustività, segnalo qui solo alcune prospettive scientifiche che si sono sviluppate nel XX secolo, in quanto propedeutiche, a mio avviso, a un discorso più globale che investe una particolare forma di testualità, che definisco qui come scrittura-paesaggio. Tali prospettive sono suscettibili di stimolare approcci mirati e studi innovativi, poiché si concentrano su alcuni aspetti analitici importanti e, al tempo, inediti, quali gli studi sul simultaneismo della scrittura e del tempo di Joseph Franck⁴ negli Stati Uniti che coinvolgono sia la relazione alla pagina che quella alla narrazione; il rapporto tra spazio reale e spazio intimo che ritroviamo in Gaston Bachelard ne *La Poétique de l'espace*⁵; la ridefinizione di spazio letterario operata da Maurice Blanchot⁶; le configurazioni di Gérard Genette sui quattro tipi di spazializzazione (linguaggio, grafia, stilistica, intertesto)⁷; e poi la cronotopia elaborata da Mikhail Bakhtin⁸ e il sistema semiologico delle opposizioni spaziali e assiologiche elaborato da Jurij Lotman⁹.

Ma sono soprattutto le riflessioni filosofiche di Félix Guattari, Michel Foucault, David Harvey, Henri Lefebvre, nell'ultima parte del XX secolo, a ispirare la nascita e lo sviluppo di campi di ricerca specifici che si interessano dello spazio in letteratura. È il caso, in particolare, della geocritica, teorizzata da Bertrand Westphal all'inizio del XXI secolo¹⁰, così come dello sviluppo della geopoetica. Catherine Haman e Dorota Sikora rilevano infatti, nell'*Introduction a L'Espace dans le roman français contemporain*, che:

La théorie de B. Westphal est au croisement des études littéraires, de la géographie, des études urbaines, de la sociologie, de la philosophie et de l'architecture. Sa démarche est *géocentrée*, l'accent étant placé "davantage sur l'espace observé que sur l'observateur saisi dans sa spécificité". Renonçant à une approche égocentrée, la géocritique ne concentre pas son attention sur un auteur ou une époque, mais sur un espace spécifique – région, ville, pays – selon un principe à la fois synchronique, diachronique, thématologique et imagologique¹¹.

⁴ Cfr. FRANCK Joseph, *Spatial Form in Modern Literature. An Essay in Two Parts*, «The Sewanee Review», vol. 53, 2 (1945), pp. 221-240.

⁵ Cfr. BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2012 [1957].

⁶ Cfr. BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard Folio essais, 1988 [1955].

⁷ Cfr. GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1976 [1966].

⁸ Cfr. BAKHTIN Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987 [1978].

⁹ Cfr. LOTMAN Jurij, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

¹⁰ Cfr. WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 2007.

¹¹ HAMAN Catherine, SIKORA Dorota, *Introduction*, in HAMAN Catherine, SIKORA Dorota, KLEIBER Georges (a cura di), *L'Espace dans le roman français contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2022, p. 16.

In questa sede mi concentrerò più precisamente su quello spazio reinventato dall'uomo che prende il nome di paesaggio e che è attualmente al centro di diverse ricerche letterarie e interdisciplinari, di cui segnalo, in particolare, le teorizzazioni di Michel Collot che riguardano la 'Pensée-Paysage'¹², per il contributo che possono offrire alla definizione, costruzione e interpretazione di scritture-paesaggio, oggetto di queste riflessioni.

Durante il Convegno di Cerisy «Le paysage: état des lieux» del 1999¹³, Michel Collot espone le sue idee in merito all'individuazione e alla definizione di una nuova relazione tra spazio, scrittura e interpretazione testuale, che troveranno una forma articolata e compiuta, alcuni anni dopo, precisamente nel 2011, nel suo libro *La Pensée Paysage*¹⁴.

Pur ispirandosi ai lavori di Augustin Berque sulla 'Pensée paysagère'¹⁵ (Il Pensiero paesaggistico), pubblicati nel 2008, Collot intende superare, con questo suo libro, la distinzione tra una «pensée de type paysager» (un pensiero di tipo paesaggistico) che per Berque ha caratterizzato la percezione del paesaggio fino al Rinascimento e una «pensée du paysage» (un pensiero del paesaggio) che si afferma nel corso dei secoli successivi.

Per Collot, la relazione tra l'uomo e il paesaggio è stata ed è ancora reciproca, sociale e intima al tempo stesso, come reinvenzione «sous des formes et avec des moyens nouveaux [de] l'ancienne alliance entre l'être humain et son environnement¹⁶». In questa alleanza, e grazie a essa, si stabilisce, per lui, una relazione di connivenza tra il pensiero, lo spazio e il linguaggio¹⁷, capace di generare un'idea di relazione uomo-paesaggio quale luogo di incontro privilegiato che includa la filosofia, le arti e la letteratura, le scienze umane e le scienze sociali, come sincretismo riuscito di una molteplicità di modi di vedere, leggere, pensare, rappresentare, e infine interpretare e dire il mondo, come precisa nell'introduzione all'opera:

¹² COLLOT Michel, *La pensée-paysage. Philosophie, Arts, Littérature*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011.

¹³ Cfr. CHENET Françoise, COLLOT Michel, SAINT-GIRONS Baldine (a cura di), *Le Paysage: état des lieux*, Actes du Colloque de Cérisy, 30 juin-7 juillet 1999, Bruxelles, Éditions Ousia, collection *Recueil*, 2001. Cfr. anche CHENET Françoise, COLLOT Michel, SAINT-GIRONS Baldine (a cura di), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Éditions Ousia, collection *Recueil*, 1997 e COLLOT Michel, BERGÉ Aline (a cura di), *Paysage et modernité*, Bruxelles, Éditions Ousia, 2007.

¹⁴ Cfr. COLLOT Michel, *La pensée-paysage. Philosophie, Arts, Littérature*, op. cit.

¹⁵ BERQUE Augustin, *La Pensée paysagère*, Paris, Archibooks, coll. Crossborders, 2008.

¹⁶ COLLOT Michel, *La pensée-paysage. Philosophie, Arts, Littérature*, op. cit., p. 13.

¹⁷ Cfr. COLLOT Michel, *La pensée paysage*, in CAMELIN Colette (a cura di), *Écrire avec les vivants*, Paris, Hermann, 2022, pp. 89-101.

Le paysage apparaît ainsi comme une manifestation exemplaire de la multidimensionnalité des phénomènes humains et sociaux, de l'interdépendance du temps et de l'espace, et de l'interaction de la nature et de la culture, de l'économique et du symbolique, de l'individu et de la société. Il fournit un modèle pour penser la complexité d'une réalité qui invite à articuler les apports des différentes sciences humaines et sociales¹⁸.

‘La Pensée-Paysage’ si traduce in Collot in forme artistiche e letterarie. Cita, in particolare, gli esempi di Yves Bonnefoy, André Du Buchet, Julien Gracq, René Char, per indagare come ‘la Pensée-Paysage’, insistendo su una funzione percettiva, immaginativa ed emozionale, può esprimersi e realizzarsi in scritture diverse a seconda delle epoche di redazione. Collot rifiuta l'idea che il paesaggio possa essere considerato un soggetto e un argomento alla moda, come gli sembra accada di recente con la proliferazione di opere e avvenimenti in cui il paesaggio gioca un ruolo da protagonista, in quanto vi ravvisa piuttosto «un véritable fait de civilisation qui correspond à une mutation profonde des mentalités¹⁹».

Ora, questo mutamento profondo delle mentalità nell'interpretazione del concetto di paesaggio che Collot evidenzia, inizia, in realtà, molto prima della nostra epoca, ed è da individuarsi nella relazione tra paesaggio e memoria richiamata da Simon Schama nel suo libro *Le Paysage et la Mémoire* del 1999²⁰, e già anticipata, in qualche modo, dai lavori di Jean-Pierre Richard, in cui lo spazio – incluso lo spazio-paesaggio – non è associato a dei luoghi di transito, bensì a un'appropriazione immaginativa singolare del mondo²¹.

È al XVIII secolo che si deve risalire per ritrovare un approccio al paesaggio che prepara il terreno alle produzioni artistiche e letterarie del XIX secolo e getta le basi di una riflessione su ‘un art paysager’ (un'arte paesaggistica) nascente. È quindi questo periodo storico che ho deciso di prendere in considerazione per queste mie riflessioni, perché lo considero anticipatore delle tendenze che si affermeranno successivamente.

Considerato all'inizio un genere minore, ‘l'art paysager’ stimola nel XVIII secolo un buon numero di teorizzazioni che indagano le tecniche che potrebbero rivelarsi maggiormente adeguate per creare delle belle rappresentazioni, scegliendo tra l'imitazione della natura, la ricreazione nella memoria di un paesaggio storico e la rappresentazione di una natura ‘*améliorée*’.

¹⁸ COLLOT Michel, *La pensée-paysage. Philosophie, Arts, Littérature*, op. cit. p. 11.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Cfr. SCHAMA Simon, *Le Paysage et la Mémoire*, Paris, Seuil, 1999.

²¹ Cfr. RICHARD Jean-Pierre, *Pages Paysages. Microlectures II*, Paris, Seuil, 1984.

Peintres et théoriciens se sont en effet attachés, dans la seconde moitié du [XVIII] siècle à définir le genre et à fixer une esthétique (le pittoresque de Gilpin, le sublime de Burke ou encore l'idéal classique de Valenciennes). Le siècle des encyclopédies, abécédaires et dictionnaires a cherché à définir le genre du paysage²²,

ci ricordano Emilie Beck Saiello, Laurent Châtel et Élisabeth Martichou nell'introduzione al volume *Écrire et peindre le paysage en France et en Angleterre*, segnalandoci, al tempo stesso, l'affermazione nel XVIII secolo di una letteratura specializzata di scritti sull'arte incentrati proprio sul paesaggio:

Les écrits sur l'art ont aussi été l'occasion de décrire une pratique, divulguant secrets d'atelier et réflexions issues d'expériences et d'observations. Le discours s'empare ainsi du paysage peint en tant qu'objet concret, avec l'apparition d'une littérature à destination des jeunes peintres de paysage et des amateurs²³.

Si possono allora considerare questi scritti come delle proto-forme di 'Pensée-Paysage' che si tradurranno in seguito in scrittura-paesaggio? È una pista che potrebbe essere, a mio avviso, esplorata. Perché la riflessione sulle finalità di questo genere negli autori del XVIII secolo ne mostra le sue potenzialità plurali: situando la rappresentazione artistica e di scrittura del paesaggio all'intersezione di forme descrittive, narrative e poetiche, appare evidente che gli scopi edificanti si dividono la 'scena' con la *peinture* dei sentimenti in senso proprio e figurato. D'altronde, nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*²⁴, Jean-Baptiste Du Bos sottolinea l'importanza di una rappresentazione del paesaggio che sia 'animata' da figure e azioni, al fine di vivificarlo per sollecitare interesse ed emozione.

È grazie a questi scritti sull'arte e a romanzi come, per esempio, *La Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau, che il genere del paesaggio sarà riconosciuto all'inizio del XIX secolo come genere nobile dall'Académie française.

Il paesaggio non viene però preso in considerazione solo negli scritti sull'arte o nei romanzi, interessa anche quella forma letteraria di racconti/diari di viaggio che si sviluppa nel XVIII secolo.

Racconti/Diari anche di autori minori, che svolgono un ruolo importante nella definizione e canonizzazione di *topoi* narrativi paesaggistici e di circuiti che implementano il genere fino a epoche recenti.

²² BECK SAIELLO Émilie, CHÂTEL Laurent, MARTICHOUE Élisabeth (a cura di), *Écrire et peindre le paysage en France et en Angleterre 1750-1850*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 13.

²³ Ibidem.

²⁴ Cfr. DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2018 [1719].

Gli scrittori-redattori di questi racconti/diari potrebbero sicuramente, per via della prospettiva assunta, essere considerati dei ‘paysageurs’ (paesaggisti), adottando la brillante definizione che Baldine Saint-Girons dà a coloro che ‘lavorano’ in un modo o in un altro uno spazio per farne un paesaggio, espliata nel suo articolo *La réduction paysagère*:

Voulant mettre en évidence l'expérience proprement esthétique de celui qui transforme le pays, la nature, l'environnement en «paysage», j'ai proposé en 1997 de baptiser «paysageur» celui grâce auquel le paysage arrive [...]. C'est un artiste, mais un artiste non reconnu comme tel qui cadre, sélectionne, recompose, mémorise, réinvente. [...] Il développe une créativité proprement esthétique [...]. Le paysagiste emprunte, certes, des «schèmes» aux Beaux-Arts pour fabriquer ses propres œuvres à l'intérieur de son atelier d'imagerie mentale. [...] Ainsi le paysagiste nous permet-il de surprendre l'instant proprement créateur dans notre rapport au monde²⁵.

È proprio questa definizione di ‘paysageur’ che mi ha sollecitato e fatto prendere in considerazione la possibilità di ridefinire come scrittura-paesaggio dei testi che ‘consegnano’ al lettore dei ‘paesaggi’ nel senso più ampio del termine, in virtù, nei casi che ci interessano qui, di forme di scritture plurali.

Ritornando dunque al XVIII secolo, e sulla base delle acquisizioni attuali della ricerca nel campo dello spazio-paesaggio, interpreto lo scrittore ‘paysageur’ di racconti/diari di viaggio del XVIII secolo, come uno scrittore che lavora a una materializzazione nella scrittura di un Pensiero-Paesaggio composito in cui percezioni individuali e soggettive si intrecciano, si fondono e si confondono con dei paradigmi della memoria che ispirano delle rappresentazioni/interpretazioni paesaggistiche, canonizzate poi dagli autori di epoche successive.

È il caso dei tre esempi che propongo qui come forme differenti di materializzazione di un Pensiero-Paesaggio in scrittura-paesaggio nel XVIII secolo:

- *La Promenade utile et récréative de deux Parisiens en cent soixante-cinq jours*²⁶, tomo I, di Pierre Brussel, del 1768, in forma epistolare;
- *Le Voyage pittoresque, ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*²⁷, volume 3: *La Grande Grèce*, di Jean-Claude Richard de Saint-Non²⁸ (e dei

²⁵ SAINT-GIRONS Baldine, *La réduction paysagère*, in BECK SAIELLO Émilie, CHÂTEL Laurent, MARTICHOÛ Élisabeth (a cura di), op. cit., pp. 263-264.

²⁶ BRUSSEL Pierre, *La Promenade utile et récréative de deux Parisiens en cent soixante-cinq jours*, Paris, Hachette Livre BNF, 2014 [1768].

²⁷ DE SAINT-NON Jean-Claude Richard, *Le Voyage pittoresque, ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, volume 3: *La Grande Grèce*, London, Forgotten Books, 2018 [1783].

²⁸ «La plus ambitieuse, la plus réussie du reste, de ces tentatives pour décrire, à l'usage des gens du monde mais

suoi collaboratori) del 1783, diario di viaggio sulla ricerca e descrizione del territorio e delle vestigia del passato nel Sud Italia;

- *Le Voyage autour de ma chambre*²⁹ di Xavier de Maistre, pubblicato nel 1795, diario di viaggi mentali nel chiuso di una dimora-prigione.

Al di là delle loro differenze stilistiche, questi tre testi hanno, a mio avviso, delle caratteristiche comuni che li fanno rientrare in una categorizzazione possibile di scrittura-paesaggio, poiché i loro autori costruiscono dei discorsi di viaggio traducendo in scrittura dei paesaggi, come risultato di una fusione tra paesaggi naturali più o meno reinventati e reinterpretati, paesaggi letterari (originali e/o ricostruiti a partire dalla memoria), paesaggi artistici (in particolare le pitture ad essi collegate).

La Promenade utile et récréative de deux Parisiens en cent soixante-cinq jours, racconto/diario di viaggio di un quasi sconosciuto Pierre Brussel, è dedicato ai «paresseux» i pigri che preferiscono restare a casa loro invece di affrontare l'avventura in «des pays lointains³⁰», l'autore vi racconta, in forma epistolare (una strizzatina d'occhi alle *Lettres persanes* di Montesquieu del 1721?), il viaggio di due amici che attraversano la Francia, arrivano in Italia, la percorrono da Nord a Sud, si fermano in Campania, risalgono il Paese e ritornano quindi in Francia. Affinché rimanga una memoria di questo viaggio, delle cose viste, delle emozioni provate, la *Préface* ci informa che: «le plus infaillible est sans doute cet art de peindre aux yeux de l'esprit (l'écriture)³¹». Il che mi sembra una definizione perfetta di *Pensée-Paysage in azione*! Inoltre, la forma epistolare, come scelta, rivela un altro scopo, quello della condivisione dell'esperienza, opportunamente chiarito sempre nella *Préface*: «Nous avons tenu un journal [...] dans le dessein en même temps de n'en point profi-

avec une rigoureuse fidélité, les paysages et les monuments de ce Sud inépuisable, c'est celle qui, sous le titre de *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Sicile et de Naples*, dédiée à la reine Marie-Antoinette, a réuni les talents d'écrivains et d'artistes comme l'abbé de Saint-Non, Vivant Denon, Hubert Robert, Fragonard, Jean-Louis Desprez, Saint-Aubin, en un mot le XVIII^e siècle français le plus vivace. Les cinq superbes volumes in-folio de l'édition originale, parue à Paris, chez Delafosse, de 1781 à 1786, réussite presque parfaite de typographie et de gravure, non seulement par les eaux-fortes des planches mais par les bandeaux, fleurons, culs-de-lampe du texte, pour la plupart gravés par Saint-Non lui-même, ces volumes ont été souvent dépecés par des générations de marchands d'estampes et l'ensemble complet, en bon état de conservation, est devenu une rareté bibliophilique de grand prix». NEVEU Bruno, *Le voyage de l'abbé de Saint-Non dans L'Italie du Sud*, «Journal des savants», 4 (1973), pp. 295-300; p. 297.

²⁹ DE MAISTRE Xavier, *Voyage autour de ma chambre*, Le Guédeniau, Éditions Ivresse du large, 2020 [1794/1795].

³⁰ BRUSSEL Pierre, *La Promenade utile et récréative de deux Parisiens en cent soixante-cinq jours*, op. cit., p. XIX.

³¹ Ivi, p. 19.

ter à l'exclusion de nos amis qui ont le même droit sur nos connaissances, que nous avons sur les leurs³²».

I riferimenti alla condivisione sono altresì l'occasione per ricordare ai lettori che l'autore, con i suoi due personaggi, partecipa di un'esperienza storicamente e culturalmente più ampia, in cui la memoria del passato e dei luoghi si trova, per così dire, 'sincronizzata' nell'esperienza vissuta, e quest'ultima eternizzata a sua volta per mezzo della scrittura.

Questa volontà, questo bisogno di condivisione, allora, assolve a una doppia funzione che diventa, di fatto, una delle ragioni che motivano e caratterizzano, in maniera implicita e/o esplicita, la sua forma di scrittura-paesaggio poiché, nell'adottare modalità di pensiero e di descrizione che includono il sentire, le emozioni, le riflessioni *su*, finisce con influenzarne profondamente la discorsività.

Per rimanere all'interno del soggetto 'spaziale' di una relazione tra paesaggio e memoria, mi sono concentrata soprattutto sulla quarta lettera in cui si parla del soggiorno dei due viaggiatori a Napoli e dintorni. Qui la scrittura-paesaggio è improntata a una dinamica di azione in cui la contemplazione e il lavoro della memoria culturale si saldano con un'immersione fisica e sensoriale progressiva nel territorio (in senso fisico e culturale), con un gioco stilistico che alterna l'aulico e il referenziale, offrendo quindi una narrazione-descrizione che esibisce, di volta in volta, senso dell'umorismo, ammirazione per le cose viste, una bella cultura, inframmezzata di poemi senza pretesa, con lo scopo di fissare e restituire stati emotivi, suggestioni dello spirito e della mente.

L'ingresso in Napoli fa immediatamente vedere la 'teatralizzazione' della città, come dimensione di spettacoli in atto, seguita da incontri interpersonali, per continuare con la visita dei siti che sono vestigia storico-culturali, e la contemplazione da vicino di «ce volcan dont parfois les éclats en un instant creusent d'affreux abîmes³³», per terminare con una panoramica generale sulla città che dà l'idea di *ekphrasis*-sintesi, forma condensata di scrittura-paesaggio. Mi sembra importante sottolineare, *en passant*, che, a causa della sua grande bellezza, un solo luogo napoletano resiste alla possibilità di una scrittura-paesaggio: «La Chartreuse de Naples voisine du Château Saint Elme, domine la Ville entière et tous les environs [...]. Pour apprécier cet endroit il faut nécessairement l'avoir vu, et toute description est impuissante³⁴».

³² Ivi, p. XX.

³³ Ivi, p. V.

³⁴ Ivi, p. 287.

Per quanto attiene a *Le Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, questo nasce da un progetto a cui collaborano diversi autori specialisti in diverse discipline. Il suo intento non è letterario (come è, invece, il caso de *La Promenade* e del *Voyage autour de ma chambre*), quanto piuttosto quello di conoscere e far conoscere, nel caso del volume n. 3 che prendiamo in esame qui, «cette extrémité de l'Italie, à laquelle les Anciens donnèrent pendant longtemps le nom de Grande-Grèce, et que nous connaissons aujourd'hui sous ceux de la Pouille, de la Basilicate, et de la Calabre citérieure et ultérieure³⁵».

Anche se l'obiettivo è quello di fare opera di documentazione, l'esperienza del viaggio e la scoperta di siti sconosciuti, mai descritti prima, favoriscono una narrazione che si carica spesso di emotività e di intelligenza. E tutto il territorio attraversato è percepito nella sua dimensione di paesaggio, così come è stato inteso nel corso di queste riflessioni. La narrazione dei percorsi, dei luoghi attraversati, dei movimenti effettuati è costruita sulla base di andirivieni culturali tra il passato antico e il presente dell'esperienza. E la scrittura si arricchisce di vere e proprie pause paesaggistiche: delle tavole disegnate appunto secondo le indicazioni paesaggistiche del XVIII secolo, richiamate prima, che costituiscono una parte essenziale, e non complementare, di questo *Voyage*. Accompagnate da commenti che giocano su un doppio registro referenziale e paesaggistico, le tavole si rivelano, nella prospettiva riflessiva che ci interessa qui, particolarmente interessanti, per l'effetto che producono. Nate e disegnate a scopo informativo e di documentazione, stimolano al contempo l'immaginazione e l'immaginario dei lettori, realizzando una forma di scrittura-paesaggio fatta di testo-immagine, di cui si approprieranno in seguito le guide turistiche.

Le Voyage autour de ma chambre presenta una forma che ne fa un esempio ancora diverso di scrittura-paesaggio. Questo racconto-diario autobiografico dell'autore imprigionato nella sua casa, inventa, con saggezza e un umorismo tinto di ironia, una scrittura-paesaggio che fonde memoria e immaginazione a partire da suggestioni ispirate dal quotidiano di uno spazio chiuso. La scrittura 'si veste' di paesaggi riflessivi, che traggono spunto da quei paesaggi 'domestici' rappresentati dai mobili, dagli oggetti, dai quadri, dai libri che popolano la sua camera e il vagabondare del pensiero, che ne reinterpreta ruoli e significati nella vita dell'uomo e della soggettività, costruendo una prospettiva nuova del-

³⁵ DE SAINT-NON Jean-Claude Richard, *Avant-Propos*, in Id., *Le Voyage pittoresque, ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, op. cit., p. i.

la dimensione del viaggio e delle sue possibilità, che mi sembra poter rappresentare una concretizzazione esemplare di una scrittura-paesaggio mentale che reinventa lo spazio domestico come un 'altrove' in cui l'oggetto si salda simbioticamente alla vita dei suoi utilizzatori e diventa un'occasione per ripensarli e ripensarsi in maniera nuova. De Maistre è del tutto consapevole dell'originalità del suo operato («ce livre de découvertes [...] comme une comète inattendue étincelle dans l'espace!³⁶») e del fatto che la sua esperienza può offrire al lettore, di qualunque condizione sociale, un'opportunità inedita di viaggio, in un periodo in cui questo è riservato soltanto a delle categorie privilegiate:

Je suis sûr que tout homme sensé adoptera mon système, de quelque caractère qu'il puisse être, et de quel que soit son tempérament: qu'il soit avare ou prodigue, riche ou pauvre, jeune ou vieux, né sous la zone torride ou près du pôle, il peut voyager comme moi; enfin dans l'immense famille des hommes qui fourmillent sur la surface de la terre, il n'en est pas un seul, – non, pas un seul (j'entends de ceux qui habitent des chambres) qui puisse, après avoir lu ce livre, refuser son approbation à la nouvelle manière de voyager que j'introduis dans le monde³⁷.

Giocando nel suo libro con ironia sul paradosso (apparente) di un viaggio che si realizza da fermo, nell'assenza di movimento, De Maistre mostra con evidenza quale sia (o possa essere) la realtà profonda, mentale, ricca di memoria individuale e collettiva di ogni viaggio e di ogni relazione con il paesaggio. Un'opportunità che può essere colta solo in virtù di una disposizione psicologica adeguata, simboleggiata ne «l'habit de voyage» che l'io narrante indossa ogni giorno e di cui sottolinea, in vari punti, l'importanza³⁸.

Queste riflessioni mal si conciliano con delle conclusioni sulla possibilità di prendere in considerazione dei testi letterari a partire dal concetto di paesaggio... Al contrario, sono state pensate non come un insieme finito, ma come un campo di indagine aperto in permanenza, di esplorazione sperimentale della scrittura nei testi letterari, del suo potere immaginativo, rappresentativo e infine comunicativo, grazie a una focalizzazione 'altra' incentrata sulla relazione al paesaggio, questo spazio in cui, in accordo con il sentire di Giacomo Leopardi ne *L'Infinito*, «Io nel pensier mi fingo».

Emilia SURMONTE
Università degli Studi della Basilicata

³⁶ DE MAISTRE Xavier, *Voyage autour de ma chambre*, op.cit., p. 1.

³⁷ Ivi, pp. 1-2.

³⁸ Cfr. DE MAISTRE Xavier, *Voyage autour de ma chambre*, op.cit.

Charles Joseph van den Nest: il viaggio come esperienza ermeneutica e come arte del tradurre

L'utilité des voyages est un fait incontestable. Le pays qu'on visite est semblable à un grand livre, dont chaque page fournit un enseignement. Celui qui n'a vu que son pays, n'a lu qu'un feuillet de l'histoire du monde. On peut bien, il est vrai, connaître, approfondir même, les faits historiques, mais jamais sans les voyages, on n'aura une idée fidèle, ni des mœurs, ni des coutumes des peuples: ces deux sources si fécondes, où l'on puise la connaissance de leur caractère distinctif¹.

Sono le parole con cui Charles Joseph van den Nest (Anversa 1808 – Elewytt 1871) accompagna e filtra il significato della sua esperienza di viaggiatore in Italia nel corso dell'Ottocento. La metafora del libro, di antica tradizione letteraria e filosofica, non è qui casuale, perché contrassegna dall'interno il modo stesso con cui questo autore vive la sua personale avventura nell'attraversare l'Italia. Egli si mostra perfettamente consapevole dell'importanza formativa, culturale e civile di un viaggio, ancor più se sviluppato all'interno di un paesaggio geografico ricco di storia e di arte. Non solo: van den Nest si mostra ben cosciente che l'intera esperienza di viaggio è da guardare come un testo letterario, in cui ermeneuticamente si decifrano dal vivo le pagine della realtà. Viaggiare infatti significa non solo sperimentare il tempo nello spazio, ma sfogliare un'enciclopedia dell'esperienza, della natura, della civiltà. Ma lo scrittore è altrettanto consapevole che la sua esperienza di viaggiatore in Italia si inserisce all'interno di una tradizione, che è storia di viaggi in Europa e storia di viaggi condotti specificamente in Italia². Egli ha dedicato all'Italia un interesse appassionato e

¹ VAN DEN NEST Charles Joseph, *Naples et le Mont-Cassin*, t. I, Anvers, Imprimerie de J.P. van Dieren et Comp., 1850, p. 225.

² Per un'analisi documentata dei viaggiatori francesi in Italia si rinvia alla monumentale ricerca in tre volumi: CASTIGLIONE MINISCHETTI Vito, DOTOLI Giovanni, MUSNIK Roger (a cura di), *Le voyage français en Italie des origines au XVIII^e siècle: bibliographie analytique*, Fasano, Schena, 2006; CASTIGLIONE MINISCHETTI Vito, DOTOLI Giovanni, MUSNIK Roger, en collaboration avec la Bibliothèque Nationale de France, introduction de DOTOLI Giovanni, *Le voyage français en Italie au XIX^e siècle: bibliographie analytique*, Fasano, Schena, 2007; BRUDO

documentatissimo, da lui espresso in testi voluminosi, quali *Souvenirs d'Italie*³, *Souvenirs d'un voyage en Italie*⁴, *Naples et le Mont-Cassin*⁵.

I viaggi condotti da van den Nest risentono dei modi e dei tempi del viaggio e della sua disposizione psichica e culturale. Scrivere della propria esperienza è tradurre in forma scritta il proprio immaginario e la propria tempra di narratore viaggiante. In altri termini, la consapevolezza dello scrittore potrebbe essere espressa così: viaggiare è un complesso 'tradurre', che tiene insieme più livelli di realtà e di significati. È un tradurre perché si traduce in lingua un'esperienza; è un tradurre perché la stessa esperienza linguisticamente tradotta passa attraverso i filtri di una sensibilità psichica; è un tradurre perché esprime un movimento di attraversamento di vissuti che si snodano nello spazio e nel tempo; è un tradurre perché ognuno di questi livelli è chiamato a realizzarsi in un impasto di timbri, in cui si cimenta la capacità letteraria dell'autore-viaggiatore. Il viaggio è, in un tale contesto, una vera e propria categoria dello spirito: anzi, per meglio dire, la categoria dell'esperienza linguistica in cammino, così come il racconto di viaggio è una vera e propria categoria dello stile. Il viaggio si avvale di un lessico, di una nomenclatura di vissuti, di una sensibilità linguistica, di un affinamento dello sguardo stilisticamente elaborato. Il viaggio è lo stesso testo in cui il viaggio si esprime. Esso si realizza attraverso un genere letterario composito in cui si danno appuntamento, in un'unica scrittura, l'utilità di memorizzare, il piacere del descrivere, il gusto dell'esprimere, il talento del meravigliare l'interlocutore a cui l'espressione è destinata. Il viaggio è, al tempo stesso, un viaggio dentro di sé, dentro la propria lingua e dentro lo spirito dell'interlocutore a cui il viaggio è dedicato.

In realtà, in van den Nest potrebbe cogliersi una specifica psicologia: egli non semplicemente scrive né semplicemente viaggia, ma vive una doppia disposizione di vissuti da studiare, in cui si incrociano e si motivano tre interessi fondamentali: l'amore per i paesaggi, la passione per i beni d'arte, la devozione religiosa, che caratterizza l'intero spettro della sua sensibilità⁶.

Annie, DOTOLI Giovanni, FABBRICINO TRIVELLINI Gabriella, PLACELLA SOMMELLA Paola, PULEIO Maria Teresa, SALERNI Paola, SCHIROSI Fernando, en collaboration avec la Bibliothèque Nationale de France, introduction de DOTOLI Giovanni, *Le voyage français en Italie au XX^e siècle: bibliographie analytique*, Fasano, Schena, 2007.

³ VAN DEN NEST Charles Joseph, *Souvenirs d'Italie*, Anvers, J.P. Van Dieren, in-8°, 1849.

⁴ VAN DEN NEST Charles Joseph, *Souvenirs d'un voyage en Italie*, Anvers, Buschmann, in-8°, 1856.

⁵ VAN DEN NEST Charles Joseph, *Naples et le Mont-Cassin*, Anvers, J.P. Van Dieren, 2 vol., in-8°, 1850. Negli «Annales» dell'Académie d'Archéologie de Belgique van den Nest ha pubblicato, inoltre, *Mon séjour à Florence* (1^e série, t. XV, p. 240 ss. et t. XVI, suite, p. 147 ss.).

⁶ Cfr. VAN DEN NEST Charles Joseph, nella sua Prefazione ai *Souvenirs d'Italie*, pp. VII-VIII.

La sua passione per l'Italia, quale emerge dai suoi ricordi, è autentica. Egli mostra un forte interesse a dare della penisola italiana una ricostruzione sistematica, fino a preferire di colmare le lacune della memoria con i resoconti dei viaggi che l'avevano preceduto e che potevano costituire stimoli per una rievocazione integrata:

Les souvenirs d'Italie que j'offre au public, sont le résultat des notes que j'ai prises sur les lieux mêmes pendant un voyage que j'eus l'occasion de faire dans ce beau pays. Je me suis attaché à décrire les lieux avec exactitude; aussi n'osant pas toujours me fier à mes propres remarques, je me suis parfois aidé des lumières que pouvaient me fournir ceux qui ont écrit, avant moi, sur le même sujet, afin de rectifier ce qu'il pouvait y avoir d'erroné dans mes annotations et de suppléer à ce qui y manquait⁷.

Van den Nest, collocandosi consapevolmente all'interno di una tradizione di viaggi, mostra la matura coscienza di un metodo attraverso cui ci si alimentava ad autori precedenti, alternando il descrivere e il concettualizzare, così come era proprio dei narratori odeporeici.

In questa narrazione itinerante egli si intrattiene con particolare attenzione su due tappe fondamentali: Napoli e Caserta. Come si vedrà, la considerazione prestata a Napoli si concentra sull'intera città, non solo guardata nei paesaggi, ma percepita nella vita quotidiana, nelle consuetudini, negli aspetti di fondo. Lo sguardo su Caserta è attratto invece soprattutto dalle bellezze monumentali, dalle vestigia storiche, dai profili paesaggistici. A Caserta egli osserva, a Napoli vive. Ciò mostra due possibili mondi, molto diversi fra loro, che un viaggiatore, pur attento nella sua narrazione odeporeica, può esprimere.

Van den Nest si intrattiene inizialmente sulle radici molteplici che hanno attraversato il popolo napoletano, segnandone i costumi, e prosegue l'analisi proponendo una caratterizzazione paesaggistica della città, qualificandone al tempo stesso la collocazione in Europa:

Après avoir jeté un regard sur son histoire, il nous tarde de commencer la revue des monuments qui embellissent cette brillante cité. Cette ville, la capitale des Deux-Siciles et du royaume de son nom, est, après Londres et Paris, la plus grande et la plus peuplée de l'Europe. Sa circonférence est de vingt milles et le nombre de ses habitants, s'élève à près de 360.000. Figurez-vous la terre la plus féconde, la mer la plus sereine, le ciel le plus pur qu'il soit donné à l'homme de contempler; c'est la terre, la mer, le ciel de Naples. Sous ce ciel étincelant de lumière, aux bords de ces eaux d'un bleu d'azur, sur cette plage si féconde, au fond d'un admirable golfe, dont une ligne d'une éclatante blancheur dessine pittoresquement les gracieux

⁷ Ivi, p. V.

contours, Naples s'élève superbe, majestueuse. Un mélange, à la fois noble et gracieux de forêts, de collines, d'habitations, de forts, d'églises et de ruines décorent l'amphithéâtre que présente la ville aux yeux éblouis du voyageur. Des pentes tantôt douces, tantôt escarpées, chargées de la végétation la plus riche et la plus riante, s'élèvent graduellement au-dessus des premiers plans d'édifices de la cité. Au milieu de cette délicieuse harmonie de la terre, de la mer et du ciel, apparaît le pic sombre et sévère du Vésuve, comme pour faire contraste; c'est ainsi que le Créateur s'est souvent plu à placer le terrible à côté du beau idéal. À la vue de ce magnifique tableau, le voyageur demeure ébloui et son cœur s'élève, sans même qu'il s'en aperçoive, vers les cieux, pour bénir l'auteur suprême de tant de merveilles⁸.

La passione per Napoli e per la sua sfaccettata, smagliante identità spinge van den Nest fino al punto da darne una rappresentazione efficacissima, una personificazione della bellezza. In un tale contesto, Napoli diventa così una creatura viva, una regina coronata, come in una metafora continuata che si spinge fino al livello durevole di un'allegoria:

Mais ce n'est là qu'un brillant panorama dont il faut voir les détails ravissants pour mieux se rendre compte des sensations qu'on éprouve. Il faut entrer dans Naples pour se faire une idée de la magnificence de cette reine des villes, il faut admirer chaque diamant de sa couronne, chaque paillette de son riche manteau⁹.

Penetrante e generosa di colori, capace di straordinari effetti espressivi è la descrizione del popolo napoletano, dei suoi usi e del contesto urbano. Si osservi come la rappresentazione della città coinvolga tutti i sensi dello spettatore, protesa nello sforzo di realizzare stilisticamente una sinestesia fra le percezioni per ricondurne gli effetti a un disegno unico di movimenti. Notevole è la ricchezza del lessico a cui egli ricorre. Le lastre di lava del Vesuvio, concentrando in sé la potenza del vulcano, esprimono e contrastano la mobile e inquieta vivacità cromatica che brulica nel popolo napoletano:

Et d'abord ce qui frappe surtout les yeux, c'est la régularité de ses rues, pavées d'énormes dalles de lave du Vésuve, c'est le mouvement et le bruit qui les animent et que l'on ne trouve nulle part à un tel degré. Ce n'est pas cependant que la foule y circule en plus grand nombre que dans les autres villes populeuses, mais les ouvriers, de quelque métier qu'ils soient, ont pris l'habitude de travailler en dehors des maisons et de faire la conversation d'un bout à l'autre de la rue; quelque étroite qu'elle soit, l'établi du menuisier, la table du tailleur, l'enclume du forgeron y trouvent leur place; les femmes et les enfants se groupent autour d'eux, mêlant leurs voix criardes à celles de leurs maris et de leurs pères. Des boutiques carrées, portées sur des roues pour faire croire qu'elles sont ambulantes, mais qui ne changent jamais de station, exposent toutes sortes de friandises et de préférence celles qui irritent le plus le palais, des ci-

⁸ VAN DEN NEST Charles Joseph, *Naples et le Mont-Cassin*, t. I, op. cit., pp. 103-104.

⁹ Ivi, p. 104.

trons, des oranges et de l'eau glacée¹⁰. L'encombrement occasionné par ces échoppes est encore augmenté par celui que produisent les acheteurs¹¹.

Con la singolare vivacità della città si sposano lo spirito delle sue tradizioni religiose e il suo senso di vita e di arte:

En parcourant les rues et les places de la grande cité, on rencontre partout les images tant aimées de la Madone ou des saints, protecteurs de la contrée et dont les bienfaits innombrables ravissent tous les cœurs. La rue de Tolède est unique au monde par le bruit incroyable de la foule qui s'y presse, par le roulement des voitures et des chars de toutes sortes qui la sillonnent tout le long du jour, par les cris des marchands et par cette vocifération continuelle d'un peuple qu'Alfieri appelle le plus criard de l'univers: «*Napoletani maestri in schiamazzare*». Mais dans ce bruyant bazar qui occupe toute la cité, dans cette rue si animée où les yeux éblouis ne rencontrent que de beaux édifices aux larges balcons, aux terrasses charmantes, que de souvenirs sont rassemblés! À l'une des extrémités de la *Strada di Toledo*, on admire un vaste palais rougeâtre; c'est le musée Bourbon, qui tient le premier rang parmi les collections des chefs-d'œuvre antiques¹².

Si guardi al magistrale impasto linguistico con cui l'autore, pur nell'apparente affastellare sensazioni, realizza quasi una funzione onomatopeica nel raccontare voci e volti. Qui il disordinato incrocio delle cose e delle parole, anche nelle forme espressive dell'asindeto e del polisindeto, riesce a rendere meglio che in qualsiasi altro modo il carattere unitario di una città che consuma il suo singolare ordine nel caos.

La *verve* aneddotica realizza squarci di illuminante icasticità:

Pour se faire une idée du caractère napolitain, il suffit d'assister au tirage de la loterie. C'est à la *Vicaria*, dans la grande salle, qu'on tire les numéros, tous les quinze jours, à six heures du soir. Dès deux heures de relevée, toutes les avenues, la salle et les galeries du palais de justice, sont encombrées par une population couverte de haillons, qui s'agite et gesticule avec une activité incroyable. La rue de la *Vicaria* elle-même est obstruée par une foule de curieux. Au moment précis, la roue tourne et le plus grand silence succède au tumulte. Le premier numéro sorti, la salle retentit de mille cris; on jette le billet par la fenêtre à un employé qui proclame le numéro et on entend des hurlements vraiment épouvantables, qui se prolongent dans toute la rue. Bientôt le silence le plus profond se rétablit, jusqu'à la sortie du deuxième numéro, qui est suivi du même tintamarre que le premier et ainsi des trois autres. Mais ce qui passe toute croyance, ce dont on ne peut se faire une idée, sans l'avoir vu, ce sont les sauts, les gambades, les contorsions de ceux que le sort a favorisés; tandis que ceux qui ont perdu se livrent au désespoir. On ne saurait rien voir de plus extraordinaire que ce spectacle qui a quelque chose d'effrayant; mais toute cette populace si agitée se calme en peu de temps et chacun retourne à ses occupations¹³.

¹⁰ Quello che van den Nest chiama «de l'eau glacée» costituisce probabilmente il blocco di ghiaccio utilizzato per tenere in fresco i prodotti 'mantecati', o grattugiato per farne granite.

¹¹ VAN DEN NEST Charles Joseph, *Naples et le Mont-Cassin*, t. I, op. cit., pp. 104-105.

¹² Ivi, pp. 105-106.

¹³ Ivi, pp. 109-110.

Si noti la maestria con cui l'autore coglie l'alternarsi della ritualità del silenzio con la carnevalesca ritualità della vita collettiva che aspetta risposte alla sete di fortuna. Tutta la descrizione costituisce, in realtà, la premessa a un preciso affondo in uno spaccato antropologico, vera sintesi di colori:

Voulez-vous mieux encore étudier le caractère singulier des habitants de Naples, vous irez voir ses crèches à la fête de Noël. Cette dévotion, toute propre à cette contrée, consiste à représenter au naturel dans un paysage la naissance du divin Rédempteur. Presque chaque maison a sa crèche plus ou moins grande suivant les moyens pécuniaires des habitants; parfois même elle occupe plusieurs appartements. Il y en a une foule qui dans leur genre sont de véritables chefs-d'œuvre et qui méritent l'attention de tout homme de goût: architecture, demeures rustiques, vêtements à l'antique, à la moderne, fleuves, ponts, montagnes, perspectives, mœurs nationales, tout y est représenté avec un art infini et forme l'illusion la plus agréable. Quelques-unes de ces crèches sont mouvantes et s'appellent *presepi che si friccicano*¹⁴.

Si veda qui come l'attenzione ai rumori, ai profumi, ai gusti esprima a tratti potenti la vita di una città:

À Naples dès quatre heures du matin, tout sommeil devient impossible. Les grelots des ânes et des mulets, les clochettes des vaches et des chèvres qu'on trait devant les maisons pour donner du lait chaud aux ménagères, se font entendre dans tous les quartiers de la ville. Les cris des pâtres et des marchands d'oranges retentissent alors de toutes parts. Du reste, le ciel de Naples est si admirablement beau, qu'on pardonne volontiers aux tapageurs qui vous procurent le plaisir de le contempler au lever de l'aurore. Les vendeurs de *maccheroni*, de pain, de poisson, de marrons, d'eau glacée, de pastèques, annoncent leurs marchandises par des éclats de voix sans aucune signification, et jetés par des gosiers organisés de manière à donner à la voix humaine toute la puissance dont elle est susceptible. Le moindre événement provoque des cris. C'est par des cris que la joie se manifeste. Quand un lazzarone cause, il crie. Quand il veut chasser l'ennui, il se met à pousser des cris qui attirent la foule et sont répétés par elle. Rien n'est plus gai, ni plus sobre que les Napolitains. Leur vivacité les porte à parler à haute voix, à gesticuler beaucoup; mais rarement on voit entre eux des querelles sérieuses. Fort rarement ils se battent, et jamais on ne les voit, comme en d'autres pays, chanceler d'ivresse et insulter les passants; cependant le vin y est capiteux, abondant et à très bon marché¹⁵.

La terra napoletana diventa nello scritto di van den Nest un testo da leggere. La vita napoletana si trasforma in un labirinto linguistico che esprime ogni movimento del quotidiano, cercando di adeguarne il colore e le sonorità. Intanto, mentre la terra si fa testo e la vita lingua, l'intero vissuto dell'autore rivela i tratti della sua sensibilità partecipante e premurosa, realizzandosi nello specchio di ciò che osserva. Le scansioni, ora lente ora rapide, del viaggio tendono a darsi una specifica forma espressiva che imita le movenze della vita. Le enu-

¹⁴ Ivi, p. 110.

¹⁵ Ivi, pp. 111-112.

merazioni, le metafore, le accumulazioni foniche, le allitterazioni, le iperboli, le forme gergali, le onomatopее, le sinestesie, le analogie, le allegorie, le ipotiposi costituiscono altrettanti colpi di sonda in un paesaggio antropologico guardato con divertita curiosità e con segreta ammirazione. Come nel migliore dei testi odeporici, lo scrittore si specchia nel suo narrato delineandovi la propria figura: perché, come è stato felicemente osservato, nel testo odeporico «c'è sempre l'eroe viaggiatore, errante nel testo e nella vita, nodo del narrato e *persona*, autore, narratore, guidante, raccontante e persino simulatore. Il viaggio *implica* la proiezione del narratore viaggiatore nello spazio del testo¹⁶».

Passando da Napoli a Caserta l'attenzione al paesaggio diventa intensa e sapiente, ma muta carattere. I colori e le forme sono osservati come da uno spettatore universale, che si muove in una terra senza tempo.

Alle penetranti rappresentazioni del costume si sostituisce una visione principalmente concentrata sull'osservazione monumentale e sulla riflessione storica. Tutto viene collocato sul piano di un osservatore vigile, ma contemplativo e distaccato:

Après avoir joui, sur la côte de Sorrento et dans la baie de Naples, des beautés de la nature, on doit aller admirer à Caserte les magnificences de l'art. Là, comme à Versailles, la royauté semble s'être complue à lutter contre les difficultés qu'opposait une situation rebelle, et à devoir tout à sa puissante persévérance. A l'exemple de son aïeul Louis XIV, Charles III est parvenu, à frais énormes, à ériger un palais, à créer de magnifiques jardins dans des landes arides et à forcer le cours naturel des rivières, pour les faire servir à ses grandioses projets. *Les rois s'en vont*, a dit quelqu'un d'un ton assuré comme s'il les voyait passer. Puisse le mot se trouver sans vérité!... Nous serions affligés, car nous aimons les rois par conviction du bien qu'ils font et du bien plus grand encore qu'ils feraient si on leur en laissait les moyens¹⁷.

Qui van den Nest incomincia una descrizione particolareggiatissima del Palazzo reale di Caserta e degli altri monumenti. L'attenzione quasi maniaca- le, da vero studioso dell'opera d'arte, non esprime soltanto il suo interesse di viaggiatore e il suo amore per le opere dell'ingegno, ma rivela al tempo stesso la diversa qualità dello sguardo che egli dedica alla città di Caserta: sguardo da spettatore ammirato, ma esterno e passionato. Napoli scuote e incanta van den Nest; Caserta semplicemente lo attrae:

Après seize milles de trajet, fait au milieu de cette ravissante contrée, une route plantée d'ormes, nous conduisit en face du château royal de Caserta, le plus magnifique et le plus régulier des châteaux d'Italie. Ce superbe palais fut élevé, en 1752, par Charles III, ce prince auquel le royaume

¹⁶ FIORINO Fulvia, *La lingua del viaggiatore francese*, Fasano, Schena editore, 1994, p. 69.

¹⁷ VAN DEN NEST Charles Joseph, *Naples et le Mont-Cassin*, Tomo II, op. cit., pp. 68-69.

de Naples doit ses plus *élégants* édifices. Frappé de la beauté du site, de son air pur et de la vue magnifique, dont on y jouit, ce roi voulut en faire son séjour et choisit pour architecte, Vanvitelli, d'origine flamande, qu'il fit venir de Rome. Ce palais forme un bâtiment rectangulaire de 746 pieds de long sur 576 de large; chaque façade a trois grandes portes et trente-six fenêtres. Celles de ces fenêtres qui s'ouvrent au-dessus des portes d'entrée sont ornées de belles colonnes. Munis d'une permission que l'intendant du roi avait bien voulu nous donner, nous entrâmes par un portique magnifique, soutenu par quatre-vingt-dix-huit colonnes. Ce portique, construit en pierres de Sicile, et revêtu entièrement de marbre de diverses espèces, a une longueur de cinq cents pieds, et aboutit à la façade opposée qui se trouve au nord. Il est divisé en trois vestibules octogones dont l'un au centre et les deux autres près des portes principales: quatre arcades du vestibule du milieu conduisent à quatre grandes cours qui divisent tout l'intérieur de ce vaste palais; deux autres arcades font partie du portique. On y admire la statue de la Gloire couronnant Hercule, sous laquelle se lit l'inscription suivante qui fait allusion à la conquête du royaume de Naples par don Carlos, en 1734: *Virtus post fortia facta coronat*. Une des portes ouvre sur l'escalier qui monte aux appartements dont l'aspect est des plus magnifiques. Au pied de l'escalier on admire deux superbes lions en marbre blanc, et au premier pilier, sont placées dans des niches trois statues représentant la *Vérité*, la *Majesté* et le *Mérite*. L'escalier se bifurque et ses deux branches conduisent à un vestibule octogone, soutenu par vingt-quatre colonnes en marbre, d'ordre corinthien, et surmonté d'une voûte, en forme de dôme, ornée de belles peintures. La porte du milieu donne accès à la chapelle royale. Il est impossible de décrire toutes les pierres précieuses qui s'y trouvent rassemblées. Il faut remarquer seize colonnes monolithes de vert silicien dont la beauté est égale à celle du vert antique¹⁸.

Dallo sguardo minuziosissimo con cui van den Nest osserva il Palazzo l'attenzione si sposta poi con ammirazione al teatro:

Le théâtre éblouit par sa grandeur et sa magnificence; il est divisé en plusieurs rangs de loges, et l'on n'y voit partout que des colonnes de marbre et des dorures. Le trône royal, placé en face de la scène, est tout à la fois noble et riche. Le déploiement de tout ce faste nous fit songer au luxe qu'étale le beau palais de Versailles¹⁹.

A dire la forza simbolica che ha per van den Nest questo monumento reale basta pensare che il suo riferimento costante, dichiarato o inconsapevole, è sempre Versailles:

Mais ce qui mérite surtout d'être admiré, ce sont les eaux que Versailles aurait raison d'envier. Elles tombent en immenses cascades du haut de la montagne, située en face du palais, à deux milles de distance et la perspective en est des plus pittoresques. Ces cascades formées par la Faenza, y sont amenées par le plus bel aqueduc moderne qui existe, gigantesque ouvrage qui est aussi dû à la magnificence de Charles III. L'antiquité n'offre rien qui lui soit comparable. Sa longueur est de vingt-sept milles d'Italie, et il a fallu percer des montagnes pour amener les eaux à Caserte²⁰.

¹⁸ Ivi, pp. 70-71.

¹⁹ Ivi, p. 72.

²⁰ Ivi, pp. 72-73.

L'attenzione di van den Nest alla potenza monumentale di cui è spettatore ha il suo naturale proseguimento nello sguardo storico e sociale con cui egli osserva la nascita a Caserta di una nuova epoca nella vita dell'economia, segno di una ragione illuminata: la manifattura della seta, autentico monumento della modernità, a San Leucio. Qui, come altrove, la riflessione non riguarda semplicemente i fatti della vicenda quotidiana, ma eventi storici in cui le vicende del mondo – anche le più umili – sono guardate dall'alto in una dimensione universale:

Près de cette somptueuse résidence, Ferdinand fonda, en 1789, un établissement utile. C'est une manufacture dans laquelle la soie est soumise à tous les genres de préparations, depuis le filage des cocons jusqu'au tissage des plus riches étoffes, ingénieuse application de la bienfaisance à l'utilité générale, de l'industrie au soulagement de l'indigence; c'est en un mot l'œuvre d'un économiste éclairé. Cette manufacture emploie cent métiers et huit cents ouvriers fileurs, teinturiers, monteurs en ouvre et tisserands. On y produit annuellement, 2000 pièces de florentines, de marcelines, de gros de Naples, de levantines et de taffetas. Il sort aussi de ces métiers quelques pièces de velours qui ne peuvent soutenir la concurrence avec celles de Lyon. La filature et le moulinage des soies, longtemps négligés, se perfectionnent tous les jours, et les grèges et les organsins de *San-Leuccio* sont actuellement fort estimés et recherchés par le commerce. En général, quiconque apporte une nouvelle industrie ou en perfectionne une ancienne, est généreusement récompensé à Naples, ou par les chefs d'entreprise, ou par la munificence royale. A quelques milles de *San Leuccio* est située, sur le *Calore* et le *Sabbato*, la ville de Bénévent [...]²¹.

Van den Nest è un crocevia di esperienze: dirette e indirette, stilistiche e antropologiche, impressionistiche e culturali, viventi e documentarie. Egli, attraverso la sua scrittura, ha svolto due funzioni: quella di informare e quella di formare. Nell'esercizio di queste due modalità narrative, strettamente connesse alla presenza di un interlocutore leggente, lo scrittore viaggiatore si è posto come traduttore di mondi. Egli ha trasferito un viaggio in scritti e gli scritti in un viaggio. In un viaggio attraverso la lingua, la letteratura, l'immaginario, il vissuto.

Aderendo allo spirito del *Grand Tour*, che ha costituito la sperimentazione intellettuale ed esistenziale di uomini attraverso la quale si sono interrogate civiltà, van de Nest ci ha lasciato una letteratura di viaggio che ha significato una categoria dello spirito, una categoria dello stile e una categoria dell'educazione nella storia della formazione. Attraverso questa letteratura si sono aperte più vie della modernità: una sensibilità per le scienze, una più concreta premura per l'arte di ogni tempo, una più matura sollecitudine per l'appar-

²¹ Ivi, p. 75.

tenenza allo spirito europeo. Si tratta di sentieri spalancati su una modernità non solo informata, ma colta, in cui egli, come i viaggiatori del *Grand Tour*, è stato sperimentatore di una via civile e sapiente alla globalizzazione, a una globalizzazione su base europea. La crescente aspirazione ad ammirare altri luoghi e altri tempi, mentre gettava le basi per un'autentica coscienza storica comune, metteva in circolazione uomini aperti al mondo, desideri di esperienze nuove, ansie di crescita e visioni culturali ricche di futuro.

Ogni luogo attraversato da van den Nest è diventato così un centro di tematizzazione saggistica e letteraria, un'occasione privilegiata a partire da cui lo scrittore, viaggiando, ha raccolto tutto ciò che di quel luogo si sa e si è raccontato. Un viaggio nella realtà è diventato al tempo stesso un percorso nella letteratura e l'esperienza di una *traduzione permanente* dall'uno all'altro mondo.

Carmen SAGGIOMO
Università degli Studi della Campania *Luigi Vanvitelli*

«Travelling with the eyes open».
Il senso del non-luogo nel viaggio in Basilicata e Calabria
di Edward Lear

Edward Lear, nato nel sobborgo londinese di Highgate il 12 maggio del 1812¹ – lo stesso anno di Charles Dickens e Robert Browning – è stato un grande viaggiatore, un pittore paesaggista, un illustratore zoologico, un umorista, un fumettista e uno scrittore, la cui fama si deve in particolar modo al suo *The Book of Nonsense*, scritto nel 1846 e ristampato in Inghilterra ben trenta volte solo durante il corso della vita dell'autore². Con *The Book of Nonsense*, Lear si impone come un «inescapable model³» nel genere della poesia *nonsense*, dando vita alla tradizione di quei versi bizzarri e umoristici che sfuggono a qualsiasi interpretazione convenzionale, razionale o allegorica, di cui sarà brillante autore anche Lewis Carroll. I versi *nonsense* di Lear hanno però una struttura particolare, che prende il nome di *limerick*⁴: si tratta di

¹ Lear era il ventesimo figlio di una famiglia numerosissima, il cui padre Jeremiah, di origini danesi, passò da una situazione di benessere finanziario alla bancarotta, evento che costrinse i figli a guadagnarsi da vivere da soli. Edward Lear, che all'epoca aveva circa quattro anni, passò sotto la tutela di una delle sue sorelle maggiori, Ann, che percepiva una piccola rendita e si offrì di prendersi cura – e lo fece a lungo, e molto amorevolmente – di lui. Per la biografia di Lear si vedano LEVI Peter, *Edward Lear: a biography*, London, Macmillan, 1995; LEHMANN John, *Edward Lear and his world*, London, Thames and Hudson, 1977.

² Riguardo al successo dell'opera in terra natia, è interessante quanto ricorda Michael Montgomery: «Two years before his death in 1888, John Ruskin, that Olympian arbiter of Victorian taste, declared that "I really do not know any author to whom I am half so grateful, for my idle self, as Edward Lear. I shall put him first of my hundred authors", and as recently as 2001 one of the poems, "the Owl and The Pussy-Cat" was voted Britain's All-Time children's Favourite Poem». MONTGOMERY Michael, *Lear's Italy. In the footsteps of Edward Lear*, London, Cado-gan Guides, 2005, p. 7.

³ L'espressione si deve a Raffaella Antinucci, la quale mette in evidenza il ruolo decisivo assunto da Lear nello sviluppo e nella definizione del genere del *nonsense*: «Lear's repertoire of nonsense writing covers poetry, prose and illustration, comprising such diverse forms as nonsense songs, eclogues, short stories, alphabets, recipes and botany, typically accompanied by illustrations. This variety has challenged and broadened the critical interpretation of nonsense as a proper genre, of which, when not considered the father, Lear certainly remains an inescapable model». ANTINUCCI Raffaella, «Sensational nonsense». *Edward Lear and the (Im)purity of Nonsense Writing*, «English Literature», II, 2 (2015), pp. 291-311; p. 293.

⁴ Sul *nonsense* e sui *limericks* di Lear si rimanda anche ai seguenti articoli: BRUNI ROCCIA Gioiella, *Edward Lear's Metaphorical Mind: A Cognitive Approach to A Book of Nonsense*, pp. 101-118, e TIGGES Wim, *Edward Lear's*

brevi poesie di cinque versi con rima ‘aabba’, accompagnate da un disegno dai tratti infantili in cui il protagonista è in genere un personaggio riconducibile a una determinata area geografica. Tra i numerosi *limericks*, ne ricordiamo uno che vede come protagonisti Napoli e «An Old Man of Vesuvius»:

There was an Old Man of Vesuvius,
Who studied the works of Vetruvius.
When the flames burnt his book,
To drinking he took,
That morbid Old Man of Vesuvius⁵.

[C’era un Vecchio Signore del Vesuvio, / che studiava le opere di Vitruvio. / Quando le fiamme gli bruciarono i libri, / al bere si diede, / quel morbosio Vecchio Signore del Vesuvio⁶ (trad. mia)].

Un altro aspetto essenziale nella vita di Lear fu la sua carriera di illustratore, che iniziò quando aveva circa quindici anni: «At the age of fifteen he began to earn his living as a draughts-man [...]. Soon afterwards, through a friend, he was asked by the Zoological Society to draw the parrots in the London Zoo⁷». Fu l’occasione che gli consentì di dimostrare il suo talento nel dipingere: tra il 1830 e il 1832 realizzò una raccolta di quarantadue raffinatissime litografie a colori di pappagalli, *Illustrations of the Family of Psittacidae, or Parrots*, per la quale ancora oggi viene letteralmente venerato nel mondo dell’ornitologia e il cui immediato successo gli meritò l’invito a lavorare, come illustratore, per il *British Museum*.

Limericks and the Aesthetics of Nonsense, pp. 119-138, entrambi in «Rivista di Studi Vittoriani», Special issue, XVII, 2-XVIII, 1 (2012-2013); ANTINUCCI Raffaella, SOCCIO Anna Enrichetta (a cura di), *Edward Lear in the Third Millennium. Explorations into his Art and Writing*; COLLEY Ann, *Edward Lear’s Limericks and the Reversals of Nonsense Author(s)*, «Victorian Poetry, Comic Verse», XXVI, 3 (1988), pp. 285-299, <https://www.jstor.org/stable/40001967>, 12/05/2024; DILWORTH Thomas, *Society and the Self in the Limericks of Lear Author(s)*, «The Review of English Studies», XLV, 177 (1994), pp. 42-62, <https://www.jstor.org/stable/517440>, 12/05/2024.

⁵ JACKSON Holbrook, *The complete nonsense of Edward Lear*, London, Faber & Faber, 1951, p. 30. Gianni Rodari amò molto la forma del *limerick*. Infatti, oltre a spiegarne la struttura nella *Grammatica della fantasia* (1973), ne fu lui stesso autore. Fra i tanti, ne ricordiamo uno fra i più noti, incluso nella raccolta *Le filastrocche del cavallo parlante* (Milano, Emme, 1970): «Un signore molto piccolo di Como / una volta salì in cima al Duomo / e quando fu in cima / era alto come prima / quel signore micropiccolo di Como».

⁶ I *limericks* di Lear, come rilevato da Brown, «consist of three categorical propositions: the first rhyming couplet, which occupies the opening lines, and the second, contained by the third line, form a pair of premises that yield ostensibly new knowledge through the new adverb or adjective that in the conclusion often conditions the formulaic name of its singular species», BROWN Daniel, *The Poetry of Victorian Scientists: Style, Science and Nonsense*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 24. Nello schema e nei contenuti dei *limericks* sembrano emergere già alcuni tratti rilevanti dell’identità esistenziale e artistica di Lear, che contraddistinguono anche la sua esperienza di viaggiatore e i resoconti che la accompagneranno: il senso acuto dell’osservazione e dell’umorismo, la poeticità, l’impulso a conferire levità agli aspetti malinconici del vivere umano.

⁷ RICHARDSON Joanna, *Edward Lear*, London, Longmans, Green & Co, 1965, p. 11.

È al 1837 che risale, invece, la sua scelta di dedicarsi soltanto al paesaggio e di cominciare, quindi, a viaggiare ininterrottamente. Nel luglio di quello stesso anno attraversò la Manica e si mise in viaggio per l'Italia, si fermò a Roma e nel marzo del 1838 decise di visitare Napoli in compagnia di un suo amico, James Uwins, anche lui pittore. È la stessa Napoli che, qualche anno prima, «aveva mandato in visibilio Charles Dickens⁸». Ma la percezione che ne ha Lear, come risulta evidente da quanto scrive in una lettera a sua sorella Ann, è completamente diversa:

The driver stands behind & drives over your head. Usually, the Neapolitans stick 8 or 10 or 12 people on these cars (caricole) – & drives like maniacs! I stare with wonder! [...] Just to give you an idea of Toledo, the Corso of Naples: this is a really noble street of immense length and width, but otherwise not remarkable – except for the wonderful bustle and noise in it – morning, noon & night; one can hardly believe the whole population are not stark mad – raving. They yell and shout – nobody in Naples speaks – in a manner quite superhuman. They allow themselves no repose. If you empty all the streets of all the capital of Europe into one, then turn in some thousand oxen – sheep – goats – monks – priests – processions – cars – mules – naked children & barelegged mariners – you may form some idea of Toledo! [...] My ears will always ache at the word Toledo⁹.

[Il conducente sta dietro di te e ti guida sopra la testa. I napoletani, di solito, mettono 8, 10, 12 persone su questi veicoli (caricole) – e guidano come dei matti! Da non credere [...]. Giusto per darti un'idea di Toledo, il Corso di Napoli: è una strada davvero notevole, molto lunga e spaziosa, ma non ha nient'altro degno di nota – eccetto che il meraviglioso trambusto e il rumore di mattina, mezzogiorno e sera; si fa fatica a capire come la popolazione non sia completamente matta, come non cada in delirio. A Napoli nessuno parla: urlano e gridano in modo del tutto sovrumano. Non si riposano mai. Se immagini di svuotare tutte le strade delle capitali europee e di condensarle in una sola, aggiungendoci un qualche migliaio di buoi – pecore – capre – monaci – preti – processioni – veicoli – muli – bambini nudi e marinai a

⁸ «[...] è questa l'Italia che più affascina lo scrittore. E Napoli, più di ogni altra località, sembra assumere tutte le stranezze del mondo [...] nel centro partenopeo tutto è teatro, tutto è finzione, e la stessa miseria sembra essere parte di un testo spettacolare di cui nessuno conosce l'autore, ma che tutti desiderano recitare [...]. Questa è la Napoli che manda in visibilio Charles Dickens», dall'*Introduzione* di MARRONI Francesco (a cura di), *Charles Dickens. Impressioni d'Italia*, traduzione di CANESCHI Luigi, Lanciano, Carabba, 2004, pp. 21-22. Ma leggiamo alcune impressioni che Dickens riporta nel suo *Pictures of Italy* (1846): «It wakes again to Policinelli and pickpockets, buffo singers and beggars, rags, puppets, flowers, brightness, dirt, and universal degradation; airing its Harlequin suit in the sunshine, next day and every day; singing, starving, dancing, gaming, on the sea-shore; and leaving all labour to the burning mountain, which is ever at its work», *American Notes and Pictures from Italy*, London, Chapman and Hall, 1878, p. 585 [Eccola che si risveglia coi suoi Pulcinella, borsaioli, buffi, mendicanti, stracci, burattini, fiori, splendore, e sporcizia e generale degradazione: la città stende al sole la sua veste di Arlecchino, oggi come domani. Sulle rive del mare, essa canta, fa la fame, balla, gioca, e lascia ogni fatica alla montagna ardente che non si posa]. La traduzione è di MANFERLOTTI Stefano, in DICKENS, *Impressioni di Napoli*, Napoli, Colonnese, 2016, p. 69.

⁹ *Letters from Edward Lear to Ann*, May-June 1838, in MONTGOMERY Michael, *Lear's Italy. In the footsteps of Edward Lear*, op. cit., pp. 39-41.

gambe scoperte – puoi forse farti un'idea di Toledo! [...] Mi faranno sempre male le orecchie all'ascolto della parola Toledo (trad. mia)].

Non lasciandosi scoraggiare dall'esperienza partenopea, l'autore inglese continuò a viaggiare, e a dipingere, per il resto della sua vita. Visitò gran parte dei paesi del Mediterraneo orientale, tornando però con regolarità in Italia, che fu sicuramente la sua seconda patria (e in Italia morì, a Sanremo, il 29 gennaio del 1888).

Fu nell'autunno del 1847 che Lear intraprese il viaggio che lo condusse ad attraversare la Calabria, la Campania e la Basilicata, seguendo una tendenza dei visitatori inglesi in Italia a partire dalla metà dell'Ottocento e inaugurata da Lord Richard Keppel Kraven, il quale, incuriosito dall'entusiasmo mostrato dall'ex ambasciatore inglese a Napoli, Lord Hamilton (che si recò in Calabria a seguito del terremoto del 1783), decise di visitare le province meridionali del Regno di Napoli¹⁰, andando quindi a valicare quella linea di confine imposta dal *Grand Tour*, che vedeva in Napoli la punta meridionale e la degna conclusione del viaggio culturale nella terra dell'arte e della classicità.

Ma la situazione sociopolitica della Calabria, scossa dai moti rivoluzionari, costringerà Lear a modificare il percorso del suo connazionale e a spingersi in luoghi più reconditi. Lear si allontana dalla tradizione del *Grand Tour* anche nella scelta delle modalità escursionistiche: «The mode of travel which I and my fellow-wanderer¹¹ adopted while these journals were written, was the simplest, as well as cheapest – we performed the whole tour on foot¹²». Ben lontano, dunque, dalle magnifiche e costose spedizioni del *Grand Tour*¹³, Lear preferì i propri piedi, giovandosi di tanto in tanto dell'ausilio di qualche mulo o asinello di turno (una sola volta fece un'escursione a cavallo) o di qualche – immancabilmente disonesto – calesse preso a noleggio all'occorrenza (si servì anche del treno, ma una sola volta, nell'urgenza di lasciare la Calabria).

¹⁰ KEPPEL CRAVEN Richard, *A Tour to the Southern Provinces of the Kingdom of Naples*, London, Rodwell and Martin, 1821.

¹¹ In questo viaggio, Lear è in compagnia di un suo amico, il barone Lord John Proby.

¹² LEAR Edward, *Journals of a Landscape Painter in Southern Calabria and the Kingdom of Naples*, London, Richard Bentley, 1852, p. vii. Tutte le citazioni dall'opera saranno tratte da questa edizione. Mi limiterò a indicare il numero di pagina al termine di ogni citazione.

¹³ Si pensi che qualche anno prima, nel 1844, Charles Dickens «pianificò il suo viaggio in Italia in grande stile. Oltre alla moglie Catherine e i cinque figli (Charley, Mamie, Kate, Walter e Francis), nell'ampia carrozza acquistata appositamente avrebbero trovato posto anche la cognata Georgina Hogarth, Louise Roche (la guida), Anna Brown (la cameriera della moglie), due inservienti e un cane chiamato Timber Doodle», dall'Introduzione di MARRONI Francesco (a cura di), *Charles Dickens. Impressioni d'Italia*, op. cit., p. 13.

Dei suoi *Journals of a Landscape Painter in Southern Calabria and the Kingdom of Naples*, che scrisse dall'arrivo in Calabria nel luglio del 1847 fino al ritorno a Napoli il 4 ottobre di quello stesso anno, ci soffermeremo sulla sezione diaristica scritta tra l'11 e il 30 settembre, ossia i giorni in cui Lear, costretto a lasciare l'entroterra calabro infestato dai moti reggini, intraprese l'itinerario che lo portò a esplorare parte della Campania e della Basilicata. L'autore fa esplicito riferimento alla necessità di allontanarsi dalla Calabria:

Return to Calabria is not advisable. A tour to Melfi and part of Apuleia resolved on. We set off to Avellino. TRAVELLING WITH THE EYES OPEN. [...] September 11. Days have passed; and our decision about not returning to Calabria is fixed. All that part of Italy is at present in too unsettled state to admit of prosperous artistic tours (pp. 209-210).

[Non è consigliabile il rientro in Calabria. Decisa una gita a Melfi e parte dell'Apulia. Partiamo per Avellino. VIAGGIARE AD OCCHI APERTI [...] Sono passati dei giorni, e la nostra decisione di non tornare in Calabria è confermata. Al momento, tutta quella parte dell'Italia è in uno stato troppo instabile per un viaggio artisticamente proficuo]¹⁴.

Lear, che è in compagnia del barone Lord John Proby, decide quindi di prendere un treno fino a Nocera e di iniziare da lì un percorso che, attraverso la Campania, lo condurrà in Basilicata. La prima sosta è Avellino, all'epoca il capoluogo del Principato Citerione, raggiunta dai due inglesi a bordo di una «caratella»¹⁵. Per Lear, visitare Avellino significa innanzitutto soddisfare un desiderio che aveva da tanto: «The Sanctuary of Monte Vergine, close to the city, is a monastery I have long wished to see» (p. 210) [È tanto che desidero vedere il Santuario di Monte Vergine, monastero vicino alla città (p. 14)]. La percezione positiva che Lear ha del Regno di Napoli viene espressa mediante un'opposizione con il cupo paesaggio calabro, seguita dall'espandersi di una descrizione dal gusto squisitamente romantico:

September 11th: Totally distinct in character is this part of the kingdom of Naples from the stern scenery of Calabria, it yet abounds with exquisite landscape: fertile vineyards link tree

¹⁴ LEAR Edward, *Viaggio in Basilicata (1847)*, traduzione e cura di PEPE Vincenzo, Potenza, Osanna Edizioni, 2005, p. 13. Tutte le traduzioni saranno tratte da questa edizione. Mi limiterò a indicare il numero di pagina al termine di ogni citazione.

¹⁵ Riportato in italiano nel testo: «We set off, therefore, by railroad to Nocera, and thence take a caratella (price two ducats) to Avellino, the chief town of Principato Citeriore», LEAR Edward, *Journals of a Landscape Painter in Southern Calabria and the Kingdom of Naples*, op. cit., p. 210. La parola «caratella», assente nella lessicografia italiana, è probabilmente una variante connessa alla percezione, da parte di un orecchio inglese, del lemma «carrettella»: «Piccolo veicolo a quattro ruote, con quattro posti, tirato da due cavalli, per trasporto di persone», *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1960-2002, 21 volumi, vol. II, 1962, p. 799; <https://www.gdli.it/Ricerca/Libera?q=carrettella>, 02/06/2024.

to tree with rich leafy festoons; the hills clothed with olives, and the higher mountains with chestnut woods; villas and villages dotted in glittering clusters on every slope. Each part of this varied kingdom has its distinct features; and here cheerful industry and abundance light up all around (p. 211).

[Di carattere affatto diverso dal cupo scenario della Calabria, questa parte del Regno di Napoli abbonda di paesaggi stupendi: fertili vigneti che intrecciano albero ad albero con ricchi festoni fronzuti; colline ammantate di ulivi; montagne ricoperte di castagni; ville e villaggi punteggiati, su ogni pendio, da grappoli luccicanti. Ciascuna parte di questo regno multiforme ha suoi distinti lineamenti, ma qui, tutt'intorno, è un'esplosione di abbondanza e di operosità gioiosa (p. 14)].

Da questo prezioso scorcio narrativo (una descrizione geo-morfologica che sembra restituire un'immagine dell'arte presepiale), in cui si sovrappongono il poetico e il pittoresco, emerge con chiarezza che la percezione ricavata dal viaggiatore è, in prevalenza, di estrema vitalità, di uno spirito gioioso e vivace sicuramente discordante da quello dell'Inghilterra, che si propaga sia dal paesaggio che dagli abitanti, descritti come elementi di un unico armonioso sistema: il riferimento all'abbondanza, che offre tra l'altro un riferimento alla realtà socio-economica e culturale del luogo, apre e chiude la descrizione (prima il verbo «abounds», poi il sostantivo «abundance»), facendo cadere l'enfasi su una vegetazione antropomorfizzata e letteralmente in festa: gli alberi sono intrecciati l'uno all'altro, le foglie danno forma a dei «festoons», e l'uso di un verbo antropico fa immaginare le colline come fanciulle vestite a festa («clothed with olives»).

Lear realizza solo uno schizzo a penna dell'impatto paesaggistico nell'approssimarsi ad Avellino, e non ha il tempo di fermarsi a dipingere con la dovuta calma. Ma è proprio in queste occasioni, quando cioè non riesce a disegnare adeguatamente e consegna le sue impressioni prevalentemente alla scrittura, mediante restituzioni personalizzate delle vedute, ricche di dettagli e di suggestive metonimie, che raggiunge i risultati migliori dal punto di vista letterario.

Nel caso del Monastero di Monte Vergine, abbiamo invece sia una breve descrizione narrativa che due rappresentazioni grafiche: uno schizzo a penna del 13 settembre, eseguito due giorni dopo l'escursione al Monastero, e una litografia realizzata qualche anno dopo, nel 1852, e che oggi è custodita nella Biblioteca Nazionale di Napoli¹⁶. Vediamo quanto riportato da Lear nel diario di viaggio:

¹⁶ Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», fondo Doria I, 471.

Avellino, standing on the river Sabato, itself forms part of several very noble views, and, in all of them, the most remarkable feature is the high mountain, Monte Vergine, which, thickly wooded to its summit, rears its lofty form to the west of the city. High among the clouds you may see a white spot nearly at its highest peak: that is the monastery of Monte Vergine (p. 211).

[La stessa Avellino, che sorge sul fiume Sabato, è ricca di nobilissime vedute, tra le quali la montagna di Monte Vergine che, ricoperta fino alla vetta da foltissimi boschi, svetta maestosa verso la parte occidentale della città. In su, quasi sulla cima più alta, si può vedere tra le nubi una macchia bianca: è il Monastero di Monte Vergine (p. 14)].

La narrazione presenta degli elementi che sono in linea con le convenzioni della pittura paesaggistica dell'epoca, e che si porranno come cifre stilistiche anche nelle rappresentazioni grafiche. Innanzitutto, la creazione di una visio-ne prospettica dal basso verso l'alto (i fitti boschi che salgono fin sopra la vetta della montagna), poi la predominanza del soggetto, il Monastero, che si staglia netto dominando la natura circostante (fig. 1).

Lasciato il Monastero, la meta successiva è Melfi, ma Lear intende fare prima una sosta in un luogo ammantato di mistero, che lui chiama «the Mofette»: «we wish to see the Mofette, or Sulphureous Lake, if it can be easily reached¹⁷» (p. 215) [Anche se desideriamo dare uno sguardo alle Mofette, o Lago sulfureo, ammesso che sia facile arrivarci (p. 17)]. Lear si sta riferendo al lago sulfureo dell'Ansanto, che ribolle di acque scure, dense e maleodoranti, che si trova nell'omonima valle a Rocca San Felice, in provincia di Avellino, nel cuore dell'Irpinia:

Piccolo lago oggi detto «Le Mofette» (dialetto «Le Mufite») nel Sannio (regione IV, *Hirpini*), a SE. di *Aeclanum* (Mirabella-Eclano) sulla via Appia e non lungi dal percorso di questa via; a sei chilometri a NO. di S. Angelo dei Lombardi. Il piccolo bacino, da cui emanano tuttora, come nell'antichità, gas mefitici, bastò per istituire ivi un culto ed erigere un santuario alla temuta dea *Mefitis* (PLINIO IL VECCHIO, *Nat. hist.*, II, 208), invocata come capace di impedire le esalazioni pestilenziali. Si tratta di emanazioni di acido carbonico e idrogeno, che ribollono nella fanghiglia e comunque esalano dal suolo, producendo effetti letali sugli animali piccoli. Nell'antica immaginazione popolare e presso gli scrittori latini (CICERONE, *De div.*, I, 79; VIRGILIO, *Aen.*, VII, 563 segg.; CLAUDIAN., *De raptu Proserp.*, II, 350) il luogo passò come uno dei paurosi spiragli del mondo infero¹⁸.

Riferimenti al suggestivo lago e al santuario dedicato alla dea Mefite¹⁹ si

¹⁷ LEAR Edward, *Journals of a Landscape Painter in Southern Calabria*, op. cit., p. 215.

¹⁸ [https://www.treccani.it/enciclopedia/ampsancto_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ampsancto_(Enciclopedia-Italiana)/); la voce «*Ampsancto*» è a cura di BENDINELLI Goffredo.

¹⁹ «Le campagne di scavo condotte negli anni Settanta da Ivan Rainini nell'ambito dell'attività della Soprintendenza Archeologica di Salerno hanno portato all'individuazione, sulle pendici nord-occidentali della collina di Santa Felicità, di una cospicua parte del santuario riferibile alla prima metà del I secolo a.C.», Ministero della



Fig. 1 - Edward LEAR, *S.ta Maria di Montevergine*, London, Richard Bentley, 1852.
Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

riscontrano, quindi, già a partire dal I secolo a.C., in Cicerone, Plinio, Claudiano²⁰, ma soprattutto in Virgilio, il quale vi colloca, nel settimo libro dell'*Eneide*, i crepacci infernali dove la Erinni ha la sua dimora:

Est locus Italiae medio sub montibus altis,
nobilis et fama multis memoratus in oris,
Amsancti valles; densis hunc frondibus atrum
urget utrimque latus nemoris, medioque fragosus
dat sonitum saxis et torto vertice torrens.
Hic specus horrendum et saevi spiracula Ditis
monstrantur, ruptoque ingens Acheronte vorago
pestiferas aperit fauces, quis condita Erinys,
invisum numen, terras caelumque levabat.
Libro VII, vv. 563-571.

[C'è un luogo in mezzo all'Italia, sotto alti monti, / noto e dalla fama ridetto per molte contrade, / le Valli d'Ansanto: fosco di dense fronde lo domina / dalle due parti un fianco boscoso, dirotto nel mezzo / tuona fra rocce e torti risucchi il torrente. / Qui una spelonca orrenda, spiraglio al terribile Dite, / mostrano; immensa voragine, in cui l'Acheronte precipita, / spalanca le fauci pestifere: qui l'Erinni calò, / odioso nume e liberò terra e cielo²¹].

Il resoconto fatto da Lear della visita alle «Mofette» si presenta come una vera e propria *short-story* dal tono fra il gotico e l'umoristico. Le condizioni atmosferiche non favorevoli – tempo cupo e grigio – che di certo condizionano sia l'umore che la percezione della realtà circostante, si pongono come elemento integrativo di una narrazione che Lear costruisce quasi fosse una grottesca discesa nelle Malebolge. Innanzitutto, molte persone del posto non osano dare la propria disponibilità nell'accompagnarli. Riusciranno a trovare solo un «foolish old man», a condizione, però, di non sfidare la divina provvidenza avvicinandosi troppo a quel luogo:

cultura, <https://www.beniculturali.it/evento/in-irpinia-un-altro-accesso-agli-inferi-citato-da-virgilio-ioleggodante>; 29.05.2024. Per approfondimenti sul tema si rimanda allo studio di RAININI Ivan, *Il santuario di Mefite in Valle d'Ansanto*, Roma, Bretschneider Giorgio Editore, 1985.

²⁰ «Non videmus quam sint varia terrarum genera? Ex quibus et mortifera quaedam pars est, ut et Ampsancti in Hirpinis et in Asia Plutonia quae vidimus» («Non vediamo quindi quanto siano vari i tipi di terra? Alcuni sono mortiferi, come l'Ansanto in Irpinia e i Plutonia che abbiamo visto in Asia» (CICERONE, *De divinatione*, I, XXXVI, 79; trad. mia); «[...] item in Hirpinis Ampsancti ad Mephitis sedem locum, quem qui intravere moriuntur» («[...] lo stesso accade tra gli Irpini ad Ampsancto, una località presso il tempio di Mefiti, dove chi entra muore» (PLINIO IL VECCHIO (Gaio Plinio Secondo), *Naturalis historia*, II, 208; trad. mia); CLAUDIANO Claudio, *De raptu Proserpinae* (Il ratto di Proserpina), II, 348-350: «Tunc et pestiferi pacatum flumen Avern / innocuae transistis aves flatumque repressit / Amsanctus [...]» (Allora, uccelli, varcaste incolumi il corso placato del pestifero Averno, e l'Ansanto trattenne il fiato [...]; trad. mia).

²¹ VIRGILIO, *Eneide*, traduzione e cura di CALZECCHI ONESTI Rosa, Torino, Einaudi, 2014.

Much search and earnest persuasion produced a half-witted old man with a donkey which might carry our small quantity of luggage, and after long hesitation he agreed to go with us to the Mofette, the way to which he knew, though, he said, he should not tempt Providence by going very near the spot).

[Lunghe ricerche e pressante opera di convincimento hanno dato come risultato un vecchio mezzo scemo, ed un mulo in grado di trasportare i nostri non molti bagagli. Dopo molti tentennamenti, il vecchio ha accettato di portarci alle Mofette, che sostiene di conoscere bene; ma non intende avvicinarsi troppo, per non sfidare, come ha detto, la provvidenza divina (p. 18)].

Il percorso che li conduce verso il luogo infernale non viene descritto come macabro o inquietante, ma come incredibilmente tedioso e ripetitivo. Gli aggettivi che ricorrono nella descrizione del tratto che porta a Grottaminarda e poi a Frigento (dove si fermeranno per la notte poiché è il luogo «più vicino al bacino infernale») sono infatti «uninteresting», «ugly», «monotonous» and «unsatisfactory»:

[...] the country grew more and more *uninteresting* as we approached the mid vertebral line of Italian mountains, here more broken and less striking in appearance than in any other part of the Regno [...] A tedious descent to the valley of the River Calore [...] Picturesquely speaking we were by no means pleased with this part of his Neapolitan Majesty's dominions. [...] Frigento was immediately before our eyes, standing on a very *ugly* clay hill, and although the grandeur of shifting clouds, storm, and a rainbow did their best to illumine and set off the aspect of the land, yet we were obliged to confess that our journey lay over a most wearily *monotonous* country. [...] and it was not until we had peeped into a very *unsatisfactory* osteria at the high road-side, that we reluctantly resolved to ascend the dismal and *ugly* cone before us (pp. 215, 218).

(...) il paesaggio diventa sempre meno interessante man mano che ci si avvicina alla linea mediocostale delle montagne, qui più disuguali e meno suggestive che in qualsiasi altra parte del Regno (...) Tediosamente monotona è anche la discesa verso il fiume Calore (...) Dal punto di vista del «pittoresco» non siamo affatto soddisfatti da questa parte del Regno di Sua Maestà Napoletana (...) Situata su una bruttissima collina d'argilla, Frigento ci è apparsa immediatamente alla vista, e sebbene nuvole veloci, un temporale, ed un arcobaleno abbiano fatto del loro meglio per illuminare e mettere in risalto l'aspetto del paesaggio, siamo stati tuttavia costretti ad ammettere che il nostro viaggio si svolge in un luogo tremendamente monotono (p. 19)].

Giunti alla leggendaria palude in cui «chi entra muore», Lear non sembra affatto intimorito ma la descrive – a perfetto suggello di un percorso brutto e noioso – come «strange and ugly», e l'inalazione dei vapori sulfurei non produce effetti letali ma si limita a essere un'esperienza sgradevole, che inebetisce:

[...] till as we neared a deep little valley, strong sulphureous odours warned us of our approach to the Mofette. The hollow basin in which lies this strange and ugly vapour bath is fringed on one side by a wood of oaks [...] but on the northern approach, or that from Frigento, the sloping hill is bare, and terminates in a wide crust of sulphureous mud, cracked, dry, and hollow

at some little distance from the pool [...] The water, if water it be, is as black as ink, and in appearance thick, bubbling and boiling up from a hundred springs which wrinkle its disastrous looking surface (pp. 222-223).

[...] finché, man mano che ci avvicinavamo ad una piccola valle profonda, forti odori sulfurei ci hanno avvisato della vicinanza delle Mofette. Il bacino in cui giace questa strana e brutta palude vaporosa è orlato, su un lato, da un bosco di querce (...) ma dall'accesso settentrionale, o da quello da Frigento, la collina digradante è brulla e termina in un'ampia crosta di fango sulfureo, pieno di spaccature, secco ed arido ad una certa distanza dalla pozza (...). L'acqua, ammesso che di acqua si tratti, è nera come la pece, e all'aspetto densa, e ribolle gorgogliando da una miriade di sorgenti che ne raggrinzano la già bruttissima superficie (p. 22)].

Dopo le Mofette, si mettono finalmente in viaggio alla volta della Basilicata, e sin dal principio ci si accorge che l'interesse principale, agli occhi di Lear, è il continuo contrasto tra territori noiosi e inattesi angoli di bellezza. Il percorso verso Melfi è mesto e malinconico, e conta almeno tanti «monotono» e «brutto» quanto quello da Grottoammina a Frigento²² ma, a intermittenza, un polo esteticamente interessante attira l'attenzione di Lear: è il Monte Vulture, il vulcano spento che si trova nella parte settentrionale della provincia di Potenza, che il viaggiatore descrive più di una volta, cogliendolo da tutte le possibili angolazioni, e che rappresenta il punto fermo (una sorta di stella cometa, potremmo dire, che promette il sopraggiungere di una qualche meraviglia) di un viaggio in Basilicata che vede l'alternarsi di disillusione e stupore, cupezza ed entusiasmo, e al termine del quale – e non a caso proprio alle pendici del Monte Vulture – Lear vivrà il suo momento di massima compensazione estetica.

Soffermiamoci su alcune delle tappe più significative del viaggio verso Melfi, che Lear affronta servendosi dell'ausilio del solito calesse guidato dal «vecchio mezzo scemo». Nei pressi di Bisaccia, ancora in provincia di Avellino e a circa diciotto miglia di distanza da Melfi, Lear è costretto a constatare che, «in spite of the appearance of Monte Vulture, which now began to adorn the horizon [...] these undulating downs, or plains, grew sadly wearisome» (pp. 228-229) [nonostante, difatti, che la sagoma del Vulture cominciasse ad

²² Lear osserva Frigento in lontananza, da una prospettiva esterna, e non può quindi ammirare gli spettacolari scenari che si aprono dall'alto di quello che lui definisce «the ugly cone». Frigento è infatti oggi un luogo di interesse regionale per l'eccezionale vista di cui si può godere da quella che viene chiamata la «Panoramica limiti», un parco urbano da cui si possono ammirare, a perdita d'occhio, i confini di ben cinque regioni: Campania, Puglia, Basilicata, Molise, Abruzzo. Per maggiori dettagli, si rimanda a <https://sistemairpinia.provincia.avellino.it/it/luoghi/panoramica-limiti>, 20/05/2024.

adornare l'orizzonte, queste dune ondulate, o pianure, diventavano malinconicamente tediose (p. 28)]. Ma Bisaccia incontra il gusto di Lear, le cui osservazioni paesaggistiche appaiono particolarmente ispirate:

There are many very pretty bits of architecture in it, however; and the view of the distant plains is noble from the outskirts of the town. None of your half-and-half undulations, but real flat Apulian plains pale and pink, and level as a calm lake, and stretching away, as it were, into the very clouds» (pp. 231-232)

[Ci sono, però, dei bellissimi pezzi architettonici, e la vista sulle pianure lontane, guardando dalla periferia della città, è maestosa: nessuna di quelle mezze ondulazioni, ma vere, piatte pianure pugliesi, pallide e rosa, e diritte come un lago in bonaccia, e che si allungano fin, quasi, a toccare le nubi (p. 30)]

Poco dopo, la seconda visione del Vulture: «Monte Voltore, on our right hand, grew more large and distinct» (p. 232) [Il Vulture, alla nostra destra, diviene man mano più grande e netto nei contorni (p. 30)], e poi la terza, quando decidono di proseguire a piedi, e si dirigono verso Monteverde:

From its elevated site, the views of Monte Voltore, with the territory called Monticchio, adjoining the isolated volcanic woody height, are most gorgeous. The sudden contrast between the uninteresting country over which we had been for three days journeying, and this novel and beautiful scenery, was delightfully animating, notwithstanding our resting-place was still far off. Monte Voltore is the Soracte of this part of the Regno di Napoli; standing alone, and graceful in form (much resembling Vesuvius), it is, though delightfully animating, notwithstanding inconsiderable in the tame undulations on all sides, and its height, conspicuous among colouring is always exquisite (p. 234).

[Dalla posizione elevata di questa città, lo scenario del Vulture, con il territorio di Monticchio adiacente all'isolata altura vulcanica, ricoperta di boschi, è una vista incantevole. L'improvviso contrasto tra gli sialbi paesaggi attraversati in tre giorni di viaggio, e questo nuovo, splendido panorama, è stato per noi piacevolmente tonificante. Il Vulture è il Soratte di questa parte del regno di Napoli. Sorgendo solitario, e bello nella forma (somiglia molto al Vesuvio), esso spicca, sebbene di non notevole altezza, tra le gravi ondulazioni circostanti, anche per le sue delicate sfumature di colori (p. 32)].

Poi, giunto il tramonto, Lear varca il confine tra il Principato Citerione e la Basilicata, e dopo alcune ore di cammino raggiunge Melfi, dove il buio e la stanchezza non gli impediscono di apprezzare la vista del castello: «Yet the castle of Melfi, which we reach by a short ascent from the streets, is sufficiently imposing at this silent hour of night. There is a drawbridge, and sullen gates, and dismal court-yards, and massive towers, and seneschals with keys and fierce dogs, all the requisites of the feudal fortress of romance» (pp. 235-236) [Il castello, tuttavia, che noi raggiungiamo per una breve salita della strada, è abbastanza imponente anche in quest'ora silenziosa della notte. C'è un ponte

levatoio con tetri cancelli, lugubri cortili, torri massicce, e maggiordomi con chiavi e cani feroci: tutti i requisiti della fortezza feudale dei romanzi cavallereschi (p. 33)].

Il mattino successivo, Lear può ammirare il castello di Melfi alla luce del sole, definendolo «perfectly Poussinesque castle, with its fine corner tower commanding the whole scene» (p. 238) [degno dei migliori quadri di Poussin, con la bella torre laterale che domina l'intera scena (p. 34)]. E la descrizione già si arresta, poiché trascorre l'intero pomeriggio a dipingere la sua versione del castello.

Lasciata Melfi e dopo aver attraversato «a tiresome elevated plain, and the uninteresting valley of the river Bonovento» (p. 244) [una tediosa pianura elevata, e la brutta vallata del fiume Bonovento (p. 38)], Lear arriva alla città di Minervino, sulla quale appunta impressioni positive, descrivendola con queste parole: «at which distance the outspread breadth of plain is so beautifully delicate in its infinity of clear lines, as to resemble sea more than earth» (pp. 245-246) [a questa distanza, l'ampia distesa pianeggiante è così suggestivamente delicata nella sua infinità di linee chiare, da rassomigliare al mare più che alla terra (p. 39)]. Dopo Minervino, il paesaggio gli appare particolarmente sconsolante:

Almost immediately on leaving Minervino we came to the dullest possible country, elevated stony plains weariest of barren undulations stretching in unbroken ugliness towards Altamura and Gravina. Much of this hideous tract is ploughed earth, and here and there we encountered a farm house with its fountain: no distant prospect ever relieves these dismal, shrubless, Murgie (for so is this part of the province of Bari called), and flights of «calendroni», with a few skylarks above, and scattered crocuses below, alone vary the sameness of the journey (p. 248).

[Quasi subito dopo aver lasciato Minervino, siamo entrati in un territorio monotono quant'altri mai: alture piatte e rocciose, appesantite da informi ondulazioni che si susseguono, in sgradevole discontinuità, fin verso Altamura e Gravina. Molta parte di questo noiosissimo paesaggio è terra arata, coperta, solo qui e là, da qualche fattoria con la propria fontana. Nessuna veduta prospettica allevia la tristezza di queste belle Murge (come le chiamano in questa parte della provincia di Bari); la monotonia del viaggio viene rotta solo dal volo di calendroni e di qualche allodola, in cielo, e dai rari fiori di croco, per terra (p. 41)].

Ma poi, come d'incanto – e come di consueto – all'angoscia segue la meraviglia, questa volta suscitata dalla vista di Castel del Monte: «I confess to having thought that any thing less interesting than Castel del Monte would hardly have compensated for the day's labour» (pp. 250-251) [Confesso che niente che fosse stato meno interessante di Castel del Monte avrebbe mai potuto ricompensare in pieno le fatiche del giorno (p. 43)]. E se poche sono le

parole che vi dedica (un accenno alla pianta ottagonale e alle torri) è perché – e il procedimento è diventato, ormai, individuabile – si ferma a realizzarne un sublime disegno a matita (da cui verrà poi realizzata la litografia).

Siamo al 23 di settembre, e da questo momento in poi, da Venosa sino a San Michele di Monte Vulture, i resoconti non saranno più caratterizzati dall'alternarsi tra cupezza e inaspettata meraviglia, ma saranno un tripudio di entusiasmo e di percezioni positive. Difatti, man mano che il Vulture si avvicina, la narrazione si libera dalle modulazioni dicotomiche per stabilizzarsi in una prosa pacata, scandita da descrizioni di paesaggi ameni e di una vegetazione florida, di cibi e vini prelibati, di un'umanità garbata ed elegante: signori «dressed in the extreme of Neapolitan fashion» (p. 256) [vestiti secondo i dettami dell'ultima moda napoletana (p. 47)], dice Lear, letteralmente incantato dalla città di Venosa. Il mattino del 24 settembre appunta: «Basilicata, Bari, and the southern of Apulian province of Otranto, hold as high a place in the Regno di Napoli for their 'civilizzazione e cordialità'²³ (p. 254)» [La Basilicata, Bari, e la provincia meridionale dell'Otranto, occupano, per 'civilizzazione e cordialità', un posto alto nel Regno di Napoli (p. 45)]. Quello stesso giorno, decidono di fare una cavalcata per esplorare il paesaggio circostante. Si dirigono verso ovest, sostano nei pressi di Monte Milone, dove, in un'osteria, si rifocillano con «bread and grapes, and good wine (p. 254)» [pane, uva, e un ottimo vino (p. 46)]. Prendono poi un sentiero che li conduce attraverso «a beautiful scattered wood of young oaks, between which were noble views towards the left of Acerenza, and before us of Venosa; 'Mons Vultur' ever closing the horizon of the horizon of the onward landscape» (p. 255) [un bellissimo bosco di giovani querce, tra le quali si scorgeva, verso sinistra, il magnifico scenario di Acerenza, mentre, davanti a noi, quello di Venosa; il Monte Vulture chiudeva, invece, l'orizzonte del paesaggio più remoto (p. 46)]. Alle 23.00 giungono a Venosa, descritta come «a most picturesque place, stands on the brink of a wide and deep ravine, its cathedral and castle overlooking the whole area of habitations (p. 255)» [pittoresca quant'altri mai – sia dalla parte esterna che interna; sorge sull'orlo di un ampio e profondo vallone, con il castello e la cattedrale che guardano dall'alto l'intera area urbana (p. 46)]. Qui l'occhio di Lear incontra uno scenario che risponde perfettamente agli stereotipi paesaggistici dell'epoca, con l'agglomerato monumentale che sovrasta l'area urbana sottostante, di cui realizza un suggestivo disegno a matita.

²³ In italiano nel testo.

Il 25 settembre visitano, al mattino presto, il Castello di Venosa, abitato in quegli anni da Don Peppino Rapolla e la sua consorte. Si tratta di un'altra appagante esperienza estetica ed esistenziale. Nella narrazione si susseguono descrizioni di scenari naturali, bellezze architettoniche e intermezzi di gradevoli pause conviviali in casa Rapolla (dove ogni pasto è un vero e proprio evento, in cui abbondano cibi prelibati, preziose stoviglie e riflessioni colte (i membri della famiglia Rapolla si rivelano fini conoscitori della letteratura inglese). Così, tra le squisitezze varie, i vini che sono – sottolinea Lear – «superexcellent, and the little black olives the best possible (p. 259)» [il non plus ultra, e le piccole olive nere che sono le migliori al mondo (p. 50)], la conversazione scorre fluida da William Shakespeare a John Milton a Walter Scott. Nel pomeriggio visitano la gran sala della biblioteca del castello, poi escono in carrozza a vedere l'antica cattedrale che appare, osserva Lear, «spoiled by modern 'improvements', whitewashed and bedaubed, one good arch only remaining intact (p. 259)» [i nuovi restauri hanno ridotto a un impiastricciamento a calce, lasciando intatto solo un bellissimo arco (p. 51)], e poi i due leoni medievali che sono a guardia della Chiesa della Santissima Trinità. Viene anche fatto cenno a quella che ancora oggi è nota come la «colonna dell'amicizia»: «two large stone lions guard the door, and near it is a vestibule containing a single column, around which, according to the local popular superstition, if you go hand in hand with any person, the two circumambulants are certain to remain friends for life (p. 260)» [Due grandi leoni sono a guardia della porta, vicino alla quale c'è un vestibolo contenente una sola colonna. La superstizione popolare vuole che due persone, che girino mano nella mano attorno a questa colonna, siano destinate a rimanere amiche per tutta la vita (p. 51)].

Lear lascia Venosa con rimpianto, e il 28 settembre si avvia verso San Michele di Monte Vulture, dove il giorno seguente, presso il Monastero, avranno inizio le celebrazioni per la grande festa di San Michele. Il percorso verso il Monastero è estremamente gradevole, un'immersione in un *locus amoenus*, in una natura accogliente e luminosa: «The path through these shady forests turns inward to a deep dell or hollow, formerly the principal crater of the volcano; and soon through the branches of the tall trees we saw the sparkling Lake of Monticchio, and the Monastery of San Michele reflected in its waters. A more exquisite specimen of monastic solitude cannot be imagined (p. 268)» [Il sentiero piega verso l'interno di una profonda valletta, o depressione, anticamente cratere principale del vulcano. Di lì poco, tra i rami degli altri alberi, si poteva scorgere il luccichio del lago di Monticchio, nelle cui acque si specchia il monastero di San Michele. Modello più perfetto di solitudine monastica è inimmaginabile (pp. 57-58)].



Fig. 2 - Edward LEAR, *San Michele di Monte Voltore*, London, Richard Bentley, 1852.
© The British Library Board. Public Domain. General Reference Collection: 1899.b.15.

Il viaggio di Lear in Basilicata sta per giungere al termine, e la visita a San Michele di Monte Vulture rappresenta allo stesso tempo il culmine e il compimento della sua ricerca estetica. L'ispirazione del viaggiatore è così intensa che il dettato narrativo e la riproduzione grafica si integrano tra loro nell'intenso lirismo e nella delicatezza degli stilemi, dando vita a un'unica e sublime esperienza artistica. E la cima del Monte Vulture, che è stato la stella cometa del viaggio in Basilicata di Edward Lear, si staglia sullo sfondo, come a ricordare di aver tenuto fede alla sua promessa di bellezza:

Built against great masses of rock which project over and seem to threaten the edifice; the convent (itself a picture) stands immediately above a steep slope of turf, which, descending to the lake, is adorned by groups of immense walnut-trees. High over the rocks above the convent the highest peak of Monte Voltore rises into air, clad entirely with thick wood: dense wood also clothes the slopes of the hill, which spread as it were into wings on each side of the lakes [...] Great numbers of peasants were arriving and encamping below the tall walnut-trees, forming a Fair, after the usual mode of Italians at their Fête; [...] the general effect of the scene, every part of it being clearly reflected in the water, was as perfectly beautiful as any I ever saw (pp. 268-269).

[Addossato a grandi masse di roccia che incombono sull'edificio fin quasi a minacciarlo, il convento, di per sé già bello a vedersi, sorge sull'orlo di un ripido pendio che, nella sua discesa

al lago, si adorna di gruppi di altissimi noci. Alta sulle rocce addossate al convento, la cima del Vulture si solleva verso il cielo, completamente ammantata di fitti boschi; e fitti boschi ricoprono anche i pendii della collina, che si dispiegano a mo' di ali su ciascuna sponda dei laghi. [...] Arrivano, intanto, grandi folle di contadini, che si fermano sotto gli alti noci, a mo' di fiera, come è consuetudine degli italiani nelle feste patronali. [...] L'effetto generale della scena, ogni elemento della quale veniva riflesso chiaramente nell'acqua, era così bello che io non ne ricordo di uguali (p. 58)].

Lo scenario è onirico. Si avverte il senso di commozione di Lear di fronte a una natura maestosa, che accoglie un sereno – e solenne – momento di vita collettiva. Tutto si svolge alle falde del monte Vulture, che sembra osservare e proteggere una scena il cui riflesso nell'acqua ne rievoca il carattere transeunte (fig. 2).

È a questo punto necessario soffermarsi su un altro aspetto essenziale della vita dell'autore: Edward Lear soffriva di crisi epilettiche e depressive²⁴, e il viaggiare, il dipingere, l'allietare i bambini (e gli adulti) con i suoi *limericks*, sono state le armi con le quali ha combattuto contro dei mali che gli avrebbero, altrimenti, reso odioso ogni giorno vissuto. In una pagina dei suoi diari, scritta intorno ai quarant'anni, Lear ricorda il suo primo crollo emotivo:

The earliest of all the morbidnesses I can recollect must have been somewhere about 1819 – when my father took me to a field near Highgate, where was a rural performance of gymnastic clowns etc – and a band. The music was good – at least it attracted me – and the sunset and twilight I remember as if it was yesterday. And I can recollect crying half the night after all the small gaiety broke up – and also suffering for days at the memory of the past scene (*Diary*, 24 March 1877)²⁵.

[La prima di tutte le crisi che ricordo deve essere capitata intorno al 1819 – quando mio padre mi portò in un prato nei pressi di Highgate, dove c'era un'esibizione di campagna, con clown ginnasti e un'orchestra. La musica era bella – o, perlomeno, mi attraeva – e il tramonto e il crepuscolo li rammento come fosse ieri. E ricordo che piansi per metà della notte dopo che il divertimento era finito e che continuai a soffrire, per giorni, al ricordo di quella scena che era svanita (trad. mia)].

La tristezza aveva sconvolto il piccolo Edward al seguito di una giornata in cui aveva percepito la felicità, e il timore che potesse dileguarsi lo aveva tenuto sveglio per tutta la notte. Ma, crescendo, Lear trovò la strada in cui rifugiarsi

²⁴ «His worst sufferings was what is often called temporal lobe epilepsy, which from early boyhood attacked him up to ten or fifteen times a month, sometimes several times a day» (*Diary*, 15 August 1866), in LEVI Peter, *Edward Lear: a biography*, op. cit., p. 5. [La sua peggiore sofferenza era quella che spesso veniva definita l'epilessia del lobo temporale, i cui attacchi gli arrivavano dieci, quindici volte al mese; talvolta ne soffriva anche più volte in un solo giorno (trad. mia)].

²⁵ Ivi, p. 6.

per non soccombere alla malinconia e per sfidare il tempo che tutto divora²⁶:
la trovò nel fissare nell'arte, nei suoi scritti e nei suoi dipinti, la memoria di
ogni luogo e di ogni paesaggio.

Angela LEONARDI
Università degli Studi di Napoli Federico II

²⁶ Il riferimento è al primo verso del sonetto 19 di William Shakespeare: «Devouring Time, blunt thou the lion's paws» ([Tempo divoratore, spunta gli artigli al leone (trad. mia)], in cui si riecheggia il «Tempus Edax Rerum» delle *Metamorfosi* di Ovidio (XV, 234).

I cavalieri, gli amori e la morte. Gli scrittori inglesi nella memoria di Cava de' Tirreni

Poche zone d'Italia presentano uno scenario che possa eguagliare quello del circondario de La Cava per il singolare contrasto di bellezza e selvatichezza, e per il panorama di grandiosità romantica in cui si combina il tutto, e che ci si aspetterebbe di trovare tra le montagne svizzere piuttosto che sui ridenti lidi della Campania Felix¹.

Con queste parole, pubblicate a metà Ottocento sulla «Brownson's Quarterly Review», una rivista a circolazione internazionale, un anonimo recensore illustrava la maestosità del monastero de La Trinità. Ma non è solo per sottolineare una bellezza paesaggistica fine a sé stessa che il recensore celebra lo scenario caveese. Per lui non è solo l'occhio a essere catturato da questo incanto della natura. L'esperienza estetica catalizzata da Cava e dal suo circondario è di tipo complesso perché, a partire dalla retina, si diffonde al cuore e alla mente dell'osservatore, assecondando in tal modo l'attività immaginativa, la meditazione e il raccoglimento interiore. È per questi motivi che la tappa caveese viene quasi prescritta come esperienza che ogni uomo di cultura deve fare perché «che sia artista alla ricerca di scenari belli, studioso di antichità o pellegrino devoto, egli sicuramente sarà più che soddisfatto, e a La Cava troverà insegnamento letterario e religioso²».

L'Italia è da sempre stata una delle mete privilegiate dei viaggiatori europei, affascinati senz'altro dalla sua ricca storia, nota anche per i suoi centri di studio come le università, per i pensatori e i poeti, gli studiosi di diritto, che attraevano una folta schiera di intellettuali provenienti da moltissime città straniere. Da Nord a Sud, dunque, le regioni italiane sono state visitate, conosciute e apprezzate per le loro peculiarità. Già infatti a partire dal XVI secolo Napoli

¹ ANONIMO, *Two Words about the Abbey of La Cava*, «Brownson's Quarterly Review», vol. 4, 1 (1848), p. 184. Tutti i testi sono stati tradotti da me ad eccezione dell'atto di morte di Abraham C. Stoker di cui si riporta il testo originale in italiano.

² Ivi, p. 183.

e Capri divennero tappa privilegiata per i rampolli dell'aristocrazia europea. Dopo il trauma della Rivoluzione francese e delle guerre napoleoniche, che segnarono la fine dei viaggi prettamente finalizzati all'istruzione, si diffuse il viaggio di piacere, grazie anche alla creazione delle prime locomotive e alla nascita di veri gruppi di viaggio che rappresentarono un forte cambiamento sociale. Questo fu sostanzialmente lo spirito che animò, almeno all'inizio, il fenomeno sociologico noto come *Grand Tour*, frutto anche di quello spirito illuminista che si era diffuso in tutta Europa, ma anche del sentimento che corrispondeva a quel principio di un recupero del passato medievale e della sua presunta aria gotica. Ma la curiosità dei viaggiatori non sempre si appagava delle consuetudini e degli itinerari più frequentati. Accanto a quella dei percorsi obbligati, si fece strada anche un'altra Italia, quella delle aree marginali e delle regioni quasi o del tutto ignote, che allo stesso *Atlante nuovissimo*, una delle guide più diffuse, pubblicato a Venezia nel 1750 e più volte ristampato, riusciva arduo mettere a fuoco. Era soprattutto l'Italia meridionale a farsi così meta ambita di chi, rifuggendo gli itinerari più sperimentati, desiderava ancora muoversi verso l'avventura e l'ignoto. Questa tipologia di viaggio supposeva un fruitore paziente e determinato, disposto talvolta a spostarsi addirittura a piedi, nello spirito della tedesca *Wanderschaft*, le cui origini risalivano ai pellegrinaggi studenteschi del Medioevo. Fu così che la Campania dell'entroterra, dapprima lungamente ignorata dai viaggiatori, venne improvvisamente scoperta da tutti coloro che volevano appagare il loro desiderio di ignoto e di ricerca del brivido e della meraviglia grazie alla continua alternanza di paesaggi cangianti. Lo spettacolo naturale veniva poi certosamente registrato da quegli uomini distinti, che sui loro taccuini tracciavano le descrizioni dei più piccoli particolari, e non solo di ciò che vedevano, ma specialmente di ciò che udivano, dato l'incrocio delle lingue e dei dialetti.

Fu così che, nascosta tra i monti, venne scoperta Cava de' Tirreni dove giunsero molti personaggi più o meno noti, spinti dalla necessità di soddisfare un'urgenza estetica e di appagare una sete di conoscenza, che in alcuni casi assumeva i lineamenti di una trepidazione quasi mistica. Dalle tele ai versi, dai saggi storici alla prosa narrativa, sono numerosissime le rappresentazioni dei luoghi cavesi. Si tratta dunque di testimonianze assai numerose ed eterogenee che spaziano dalla scrittura alle arti figurative i cui autori provenivano da numerosi Stati europei. Nelle note che seguono, però, l'analisi sarà circoscritta ai soli principali intellettuali e romanzieri di lingua inglese che celebrarono Cava e il suo paesaggio soprattutto nel corso del diciannovesimo secolo. Benché eterogenee, tali testimonianze sono tuttavia interdipendenti

perché, come si vedrà, tra i luoghi cavesi e i suoi illustri visitatori si instaurò un rapporto dialettico di mutuo beneficio e di reciproca influenza. Per questo motivo questi scritti dovrebbero essere considerati nel loro insieme al fine di suggerire un possibile nuovo percorso di ricerca che aiuterebbe a scrivere un capitolo inedito della storia di Cava de' Tirreni.

I cavalieri di Sir Walter Scott

La presenza dello scrittore scozzese a Cava è riportata in *Reminiscences of Sir Walter Scott's residence in Italy 1832*³ scritte dall'antiquario sir William Gell dopo che fece da cicerone al celebre autore durante la sua permanenza a Napoli tra il dicembre del 1831 e il maggio del 1832. Il volume riporta numerosissimi aneddoti sul soggiorno caveso di Scott. Apprendiamo, per esempio, che l'artista fosse molto interessato alle torri per la caccia ai piccioni e che, in occasione della visita all'Abbazia, avesse alterato il proprio nome in Walter Scott sul registro dei visitatori. Tali testimonianze, purtroppo, non sono state riportate nella sua biografia ufficiale così come sono state omesse tutte le annotazioni che lo scrittore vergò nei diari che tenne dal 1825 al 1832. Ed è proprio in questi ultimi che si trovano numerosi riferimenti a Cava. Scott, difatti, scrive che, mentre era diretto a Paestum, si fermò assieme agli altri viaggiatori che lo accompagnavano presso una «casa di campagna, vicino a una grande città situata in un burrone, che si chiamava La Cava per via di evidenti cavità⁴» e ancora che le serate cavesi erano così fredde «da scoraggiare persino uno scozzese⁵». Al di là dell'inclemenza del tempo, va detto che il paesaggio colpì moltissimo la sensibilità dell'autore tanto da fargli annotare nei suoi diari le seguenti riflessioni:

Dopo colazione, il 18 marzo partimmo per il convento [si riferisce alla Badia di Cava, *n.d.r.*] [...] attraversato da sentieri così scoscesi e ripidi che non sono affatto consigliabili; ma gli scenari erano belli, e continuamente cangianti, mentre la primavera stendeva il suo drappo verde su alberi e rocce, a rendere bella quella che fino a poco tempo prima era stata una landa sterile e illividita⁶.

³ GELL William, *Reminiscences of Sir Walter Scott's residence in Italy 1832*, Toronto, Burns and MacEachern, 1853.

⁴ SCOTT Walter, *The Journal of Sir Walter Scott, from the Original Manuscript at Abbotsford*, Edinburgh, David Douglas, 1891.

⁵ Ivi, p. 469.

⁶ Ivi, p. 470.

L'esperienza estetica vissuta da Scott fu evidentemente così intensa e pervasiva che lo stesso episodio viene riportato anche da Gell nel suo testo: «Nell'insieme, a Sir Walter il Monastero di La Cava piacque più di ogni altro posto al quale avessi avuto l'onore di accompagnarlo in Italia: il luogo, i boschi, l'organo, la mole del convento, e, soprattutto, i re longobardi produssero un sentimento poetico⁷».

In altre parole, lo spettacolo che si para dinanzi ai suoi occhi porta lo scrittore a vivere un'esperienza quasi mistica al punto da spingerlo a declamare i versi delle antiche ballate scozzesi e, soprattutto, a ricordargli le foreste e le montagne della Scozia avvolte da quel mistero sublime che le rendeva quasi sospese nel tempo. Una testimonianza, dunque, così potente e pervasiva che sembra quasi essere tratta da una delle tantissime descrizioni che affollano le pagine di *Ivanhoe* e che, proprio come nel capolavoro scottiano, avevano la funzione di rendere quasi inesistente il confine tra animato e inanimato, tra eternità e flusso del tempo. Proprio come nel suo *Ciclo di Waverley*, infatti, Scott sembra vestire i panni del narratore-testimone con una funzione prevalentemente informativa. Più che conoscere tutto, sembra aver visto e ascoltato tutto per poi registrare fedelmente ogni minuzia a beneficio del lettore. Anche nella scrittura privata, dunque, ritroviamo il ricorso alla medesima tecnica comunicativa perché l'autore scozzese, più che limitarsi a emettere un verdetto di tipo estetico, sembra invece intenzionato a preparare il lettore a una più ampia facoltà di giudizio, a rendergli cioè familiari, mettendone in evidenza i punti di contatto, tutti quei luoghi e quelle situazioni che costituiscono, parafrasando George Eliot, la materia prima del sentimento morale. Il viaggiatore, e per estensione il lettore che compie un cammino tra le pagine scritte, con Scott allora non si sposta semplicemente nello spazio, ma anche nel tempo ed è invogliato ad adottare la medesima prospettiva che lo scrittore prediligeva nei suoi romanzi, quella che metteva in evidenza gli elementi in comune tra due realtà apparentemente inconciliabili e che, in questo caso, tratteggiano un'evidente relazione di contatto tra il presente moderno e all'avanguardia del centro britannico e il passato sonnacchioso della periferia del Sud Italia.

⁷ GELL William, op. cit., pp. 19-20.

Gli amori dei coniugi Browning

Probabilmente ancora più suggestiva è la testimonianza di Robert Browning e di sua moglie Elizabeth Barrett. Come è ben noto, i due ebbero una storia d'amore piuttosto travagliata e dalla loro fittissima corrispondenza epistolare emerge anche il nome di Cava de' Tirreni. Le vicissitudini sentimentali che tennero i due in apprensione sono piuttosto note. Dopo essersi innamorati nel 1845, decisero di scappare perché il padre di lei era fermamente contrario alla loro relazione. Si sposarono in gran segreto il 16 settembre dell'anno seguente e decisero di abbandonare il suolo britannico alla volta di Firenze. La meta medicea era stata scelta dopo una lunga ed estenuante opera di negoziazione, come testimoniano le svariate centinaia di lettere che i futuri coniugi Browning si scambiarono ininterrottamente tra il 1845 e il 1846. Proprio dalle lettere emerge il nome di Cava de' Tirreni come possibile nido d'amore della coppia. L'obiettivo principale, come detto, era quello di lasciare il prima possibile il suolo inglese perché ciò che contava davvero era solo il loro amore, come Robert Browning ribadisce in una lettera a Elizabeth: «Pisa, Firenze, o New Orleans: ubi Elizabeth, ibi Robert⁸».

Il nome della città metelliana compare per la prima volta in una lettera scritta da Elizabeth Barrett il 30 giugno del 1846 in cui la poetessa afferma di essere finalmente riuscita a «decifrare il nome di una località tra Napoli e Salerno⁹» descritta come «una grande città con i portici su ambedue i lati della strada principale, come quelli di Bologna, incredibilmente bella, con un ottimo clima e senza la presenza di Inglese¹⁰». In una lettera con la stessa data Robert Browning risponde di aver studiato una mappa dettagliata dell'area salernitana e di essere quasi sicuro che il nome esatto della località sia La Cava aggiungendo anche che «deve trattarsi di un luogo molto tranquillo perché quei pochi che visitano Salerno di certo non si fanno quattro miglia all'interno¹¹». La lettera continua con toni entusiastici, sembra davvero che Cava sia la scelta definitiva visto che il poeta aggiunge: «Così io e te andremo a Salerno o a L... non ai Laghi, Dio ce ne liberi!¹²». A stretto giro arriva la risposta di Elizabeth che dice di aver studiato le carte geografiche e che senza ombra di

⁸ MURRAY John (a cura di), *The Browning Love Letters*, London, John Murray publishing, 1934, p. 284.

⁹ Ivi, p. 285.

¹⁰ Ivi, p. 287.

¹¹ Ivi, p. 288.

¹² Ibidem.

dubbio il luogo si chiama La Cava e che si tratta di un «posto incantevole dove non ci sono Inglesi, con portici come Bologna, e certamente poco conosciuta perché il suo nome sia scritto correttamente dai più bravi geografi¹³». Il nome della città scatena la fantasia dei due amanti al punto da indurre Elizabeth a scrivere: «A me piace La Cava. Penso a una cavità nella montagna. Deve essere una specie di conca tra i monti¹⁴». E spingendosi in là con la fantasia aggiunge «Ali Baba potrebbe sfuggire ai quaranta ladroni Inglesi nella Cava, con una buona parola magica come Sesamo¹⁵». Il tono delle lettere successive diventa gradualmente sempre più romantico e un entusiasta Browning aggiunge: «Là avrai un mulo e io sarò il tuo mulattiere e ti starò sempre accanto¹⁶». Una prospettiva che solletica la fantasia di Elizabeth che a sua volta risponde: «finché non ti sarai stancato di me il che quando avverrà metterò il mulo al galoppo, e ti lascerò a La Cava e io me ne andrò a vivere in Grecia¹⁷».

Tutto sembra deciso, ma il 9 luglio del 1846 le cose cambiano drasticamente quando in una lettera Elizabeth riferisce al suo amante di aver fatto altre ricerche sulla cittadina campana e le notizie che ha raccolto non sono affatto buone: «La Cava è impossibile in inverno a causa del freddo e dell'umidità. In nessuna stagione è raccomandabile uscire dopo il tramonto¹⁸».

Non viene purtroppo fatta menzione della fonte di queste informazioni. Quel che è certo è che per i due fu una vera e propria doccia fredda, come testimonia la chiosa finale di Elizabeth che scrive: «se la nota che ti ho fatto avere è degna di fiducia, allora credo che i muli possono aspettarci a lungo a La Cava, non è vero?¹⁹». Immediata la risposta di Robert che scrive: «anche io sono rimasto deluso da questa notizia su La Cava. Sarebbe una follia andarci ora²⁰». Sebbene si tratti di uno scambio giocoso tra amanti, è interessante notare che Cava diventi un possibile nido d'amore della coppia in cui realizzare i propri sogni. Quello del nido d'amore fu un tema assai caro ai coniugi Browning. Sono numerose, infatti, le poesie dove la ricerca di una casa, di un luogo sicuro dove vivere felici ne è il tema portante. Poiché è impossibile tracciare una qualsiasi forma di influenza diretta che la città di Cava

¹³ Ivi, p. 290.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ivi, p. 292.

¹⁷ Ivi, p. 293.

¹⁸ Ivi, p. 295.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

ebbe sulla loro produzione artistica, compiendo proprio come i due amanti un volo di fantasia, è ipotizzabile che, se i Browning vi si fossero trasferiti, forse il nome della città metelliana avrebbe fatto capolino nel componimento di Robert Browning *By the Fire-Side*, il più autobiografico dei suoi scritti, dove l'autore ripercorre tutti i momenti e i luoghi del suo innamoramento. L'uso che il poeta inglese fa delle esperienze personali come elementi di situazioni immaginate, quasi favoleggiate, è assai simile a quanto ritroviamo nello scambio epistolare tra i due amanti. Proprio come nelle lettere, infatti, anche in *By the Fire-Side* si passa da uno stato d'animo euforico a uno malinconico e disilluso, ma, soprattutto, si sogna a occhi aperti. Proprio come nelle lettere, anche in questa poesia, infatti, l'autore vagheggia tra ricordi e fantasticherie dando ampio spazio all'elemento naturale.

Bram Stoker e la morte

L'autore del celeberrimo *Dracula*, pubblicato in Gran Bretagna per la prima volta nel 1897 e nel 1922 in Italia, ebbe un legame assai particolare con la città di Cava de' Tirreni. Il 12 ottobre 1876, infatti, Abraham Coates Stoker, padre del futuro scrittore, moriva a Cava de' Tirreni mentre era in vacanza con la moglie Charlotte e le figlie Margaret e Matilda. Solo Bram non era presente poiché aveva deciso di alloggiare a via Chiaia a Napoli. Nel *Registro dei morti* della Biblioteca Comunale Aniello Avallone di Cava è possibile infatti ritrovare il seguente atto di morte recante i dati del deceduto:

L'anno milleottocentosettantasei, addì tredici, di Ottobre, a ore antimeridiane dieci e minuti dieci, nella casa Comunale. Avanti di me Cavaliere Giuseppe Trara Genoino, Sindaco ed Ufficiale dello Stato Civile del Comune di Cava dei Tirreni, sono comparsi Antonio Orlando [...] e Felice Sorrentino i quali mi hanno dichiarato che [...] è morto Abraham Stoker di anni settantasette [...] nato a Dublino²¹.

Come da prassi, fu informata la cancelleria della Procura del Re di Salerno, in qualità di organo superiore, la quale contattò il consolato britannico di Napoli. Nello stesso giorno, i dati anagrafici del defunto Stoker furono trascritti nel registro inumazioni del pubblico cimitero e il giorno successivo l'ufficio di finanza municipale riporta la somma di £ 18,37²² versata per consentire degna

²¹ TRARA GENOINO Giuseppe, *Registro dei Morti*, fasc. 453, Cava de' Tirreni, 1876, p. 114.

²² Ibidem.

sepoltura al defunto. Seguì la richiesta della procura salernitana di conoscere il nucleo familiare presente alla morte del cittadino britannico. La richiesta fu evasa dal personale del municipio cavese che riportò «il defunto Abraham avea con se la moglie, e due figlie maggiori tuttora in Cava, e tre giorni dopo la sua morte, venne anche il figlio, maggiore, il quale dopo di avere assistito a talune funzioni religiose fatte sulle spoglie del padre, partì²³».

Bram Stoker, spinto dalla volontà di onorare perpetuamente la memoria del padre, inviò una richiesta al sindaco di Cava in data 28 ottobre 1876. La richiesta autografa riporta il seguente testo: «Il sottoscritto, desiderando porre una lapide sul cadavere del suo genitore, decesso in questa città il 12 spirante mese [...] si compiaccia apporvi il di Lei onorevole visto per l'opportuna approvazione. In fede, Abraham Stoker²⁴».

Non è stato possibile trovare il testo della lapide che lo scrittore irlandese aveva intenzione di far riportare e non sono stati rintracciati ulteriori documenti inviati dallo scrittore. Tracce posteriori degli Stoker a Cava si ritrovano all'archivio della Badia Benedettina di Cava de' Tirreni e precisamente nei registri delle visite. Qui si apprende che Charlotte, madre dello scrittore, insieme alle figlie Margareth e Matilda, vennero in città nell'ottobre 1877, probabilmente in occasione del primo anniversario della morte del loro congiunto e dieci anni più tardi si registra una nuova visita di Charlotte Stoker presso il monastero cavese in data 21 maggio 1887. Attualmente sono in corso le ricerche per identificare il luogo di sepoltura di Stoker *senior*, ma finora con scarsi risultati perché il cimitero di Cava è stato più volte ampliato e le modifiche non sono mai state riportate su nessun registro dei lavori comunali. Nel 2014, gli attuali eredi dello scrittore vennero a Cava de' Tirreni nella speranza di trovare la tomba del loro antenato, ma non ottennero nessun risultato significativo.

In conclusione, si tratta certamente di testimonianze assai eterogenee, a tratti estemporanee, che però contribuiscono ad arricchire la storia di Cava de' Tirreni che nel corso del tempo è stata oggetto della curiosità di tante personalità di rilievo. Forte del suo paesaggio naturale e dei suoi ritmi lenti di vita, infatti, Cava si presenta come una tavolozza i cui colori sembrano reclamare l'intervento dell'osservatore sensibile, l'unico davvero in grado di fissarli sulla tela o sulla pagina. In tal modo, la cittadina campana viene descritta e, nel caso

²³ Ivi, p. 115.

²⁴ MILLER Elizabeth, STOKER Dacre (a cura di), *The Lost Journal of Bram Stoker*, Dublin, Biteback Pub, 2012, p. 74.

dei coniugi Browning, riscritta attraverso lo sguardo dello spettatore. E forse è proprio questo l'aspetto più affascinante di queste testimonianze nonché il loro filo conduttore: la descrizione di luoghi che non sono completamente reali, ma filtrati e mediati dalle reminiscenze letterarie. Proprio in virtù della ricchezza delle tracce di storia presenti, lo scenario cavese sembra dunque esemplificare alla perfezione la simbiosi tra eternità e fugacità, realtà e immaginazione. È quantomeno logico presupporre, allora, che annotazioni del genere ebbero tra i futuri visitatori a vocazione artistica più o meno genuina, un ruolo significativo nella circolazione del nome di Cava de' Tirreni in tutta Europa.

Gerardo SALVATI
Università degli Studi di Napoli Federico II

PERCORSI DELLA MEMORIA

Dal Grand Tour al Cultural Landscape.
Il caso di studio della Costiera Amalfitana nelle attività
del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Il contesto scientifico e geografico del CUEBC

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, che ha sede nel complesso monumentale di Villa Rufolo a Ravello, è stato costituito il 10 febbraio 1983 per volontà del Consiglio d'Europa e con l'attività promotrice della Delegazione parlamentare italiana, guidata allora dal Senatore Mario Valiante, che operava presso l'organo politico europeo nell'ottica di un nuovo approccio allo studio del patrimonio culturale: non più una segmentazione disciplinare per la tutela dei beni monumentali ma una sorta di laboratorio permanente dove analizzare lo stato dell'arte delle conoscenze, creare interazione tra le discipline e sviluppare soluzioni nuove grazie all'apporto del mondo scientifico e accademico internazionale, una 'ricerca-intervento' permanente. Era l'idea della 'Université éclatée', cioè 'stellare', un ambiente scientifico in connessione con altri in grado di generare un approccio globale.

La creazione di una rete scientifica costruita grazie alla collaborazione con le maggiori Università italiane e straniere (da tempo si è superato il confine dell'Europa come dimostra la composizione del Comitato Scientifico) e il contatto diretto con la struttura amministrativa del territorio (dalle Amministrazioni Comunali al Ministero competente), nonché un dialogo costante con il Terzo settore, ha permesso di anticipare la discussione scientifica di temi di grande interesse che si stanno rivelando una priorità per salvaguardare la memoria storica dei territori: l'impatto del cambiamento climatico sui monumenti (i convegni annuali con relative pubblicazioni su 'Scienze e materiali del Patrimonio culturale'), l'effetto dei grandi rischi sui beni culturali nell'ambito del Programma del Consiglio d'Europa 'EUR-OPA Risques Majeurs', la gestione di sistemi territoriali complessi come i paesaggi culturali nell'ottica della sostenibilità (il CUEBC è stato individuato dagli Enti responsabili come redattore del Piano di gestione del sito Unesco Costiera Amalfitana), l'impat-

to della cultura nell'economia e l'evoluzione del profilo professionale dell'operatore culturale.

Tutti questi temi vengono affrontati sia nell'ambito di ricerche collegate a progetti di respiro europeo (questo assicura un costante confronto tra esperienze e situazioni di fatto diverse) sia grazie ad occasioni di dibattito durante convegni e appuntamenti che vengono organizzati in maniera costante e continuativa. A quest'ultima modalità si ricollegano alcuni momenti culturali che hanno segnato non solo la storia del Centro ma anche la progettazione culturale nazionale; basti pensare che in occasione di Ravello Lab-Colloqui Internazionali che il Centro organizza annualmente (ormai si è giunti alla diciannovesima edizione) in sinergia con Federculture e Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali vengono affrontati temi di grande attualità grazie all'apporto di economisti e professionisti della cultura che producono nell'ambito dell'attività laboratoriale delle 'raccomandazioni' pubblicate, presentate e consegnate ai responsabili della gestione. La Capitale Italiana della Cultura sul modello ECOC è stata una delle idee nate in un panel di Ravello Lab del 2009.

L'interesse per il patrimonio immateriale e per quello ingiustamente definito minore è stato uno dei campi di azione del CUEBC anche grazie alla sensibilità scientifica che ha caratterizzato un grande storico e archeologo francese, Georges Vallet, membro del Comitato Scientifico del CUEBC e per un periodo Vicepresidente, il quale nella prolusione per il secondo decennio di attività del Centro sottolineò l'importanza di quello che preferiva definire patrimonio diffuso e non 'minore', «perché considero che, in realtà, esso rappresenta, nella sua continuità e nella sua solidità, il vero tessuto connettivo, la trama vivente della storia¹».

Sicuramente una condizione che ha favorito fin dall'inizio l'attività del CUEBC in questo contesto internazionale è la collocazione geografica dello stesso. Ravello e la Costiera Amalfitana, infatti, inserita dall'UNESCO nel 1997 nella World Heritage List secondo la categoria dei *Cultural Landscapes*, hanno permesso di mettere a disposizione degli studiosi un caso studio da analizzare e su cui testare le soluzioni ipotizzate. La conformazione topografica e urbanistica della Costa, infatti, le vicende storiche che hanno intessuto i secoli di questi luoghi, l'idrogeologia e le trasformazioni antropiche che

¹ VALLET Georges, *I valori dell'ambiente diffuso*, Prolusione di Georges Vallet in occasione delle celebrazioni del primo decennale di attività del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali Ravello 30 ottobre 1993, Ravello, 1994, p. 14 (https://www.univeur.org/cuebc/images/Pubblicazioni/PDF/Valori_ambiente_diffuso_Prolusione_di_Georges_Vallet.pdf, ultima consultazione: 28 ottobre 2025).

hanno permesso di sviluppare le attività economiche fin dai primi secoli della storia locale, i contatti con le culture del Mediterraneo che hanno costruito una stratigrafia di conoscenze e tradizioni, contribuiscono a fornire quella ‘trama vivente’ che è oggetto di studio.

La redazione del piano di gestione del sito UNESCO ‘Costiera Amalfitana’ è stata affrontata calibrando le indicazioni dell’Organizzazione delle Nazioni Unite per l’Educazione, la Scienza e la Cultura sulla situazione reale della Costa, addivenendo a delle innovazioni metodologiche la cui conoscenza è stata diffusa attraverso convegni e pubblicazioni.

La realtà di un sistema territoriale complesso come la Costa ha permesso al Centro di essere inserito tra gli erogatori di attività formative di un master Erasmus + ‘DYCLAM Dynamics of Cultural Landscapes and Heritage Management’. Queste attività si svolgono in forma di laboratorio sul territorio durante le quali gli studenti, già laureati, nel semestre di permanenza in Italia (gli altri tre semestri sono in Portogallo e Francia), fanno esperienza della trasformazione del territorio avvenuta durante i secoli, ne colgono i collegamenti con le altre strutture del paesaggio (i link che storicamente esistevano tra terrazzamenti agricoli, centri urbani, bosco e risorsa idrica) e soprattutto acquisiscono conoscenze sull’evoluzione dei singoli elementi nell’ottica di un recupero dell’equilibrio del sistema territoriale. Non mancano, infatti, nei giorni di attività di DYCLAM presso il Centro, incontri con i contadini dei limoneti – che illustrano non solo le tecniche di coltivazione nei terrazzi ma soprattutto le difficoltà di un’agricoltura che origina un livello elevato di sperequazione economica tra coltivatore e commerciante – e con gli amministratori locali per comprendere come la *governance* possa supportare le difficoltà del territorio.

Questo insieme di elementi permette al CUEBC di sviluppare quell’auspicato approccio metodologico che ha caratterizzato la sua costituzione. Il network di Università ed Enti di ricerca che si è creato nei decenni di attività e il territorio geografico in cui il Centro stesso si trova a operare assicurano un ambiente scientifico che guarda all’oggetto della ricerca come a un *unicum* le cui diverse componenti non vengono in nessun caso separate.

La Costiera Amalfitana: da meta del Grand Tour a Cultural Landscape nella WHL

Il campo di ricerca e il metodo scientifico propri del Centro Universitario Europeo hanno permesso non solo di recuperare l’immagine della Costiera Amalfitana nell’epoca del *Grand Tour* ma anche di individuare azioni concre-

te affinché l'unicità che ha attratto i viaggiatori stranieri e poi ha permesso il riconoscimento dell'UNESCO non vada perduta.

L'attività che ha maggiormente permesso questo tipo di approfondimento è stata quella legata alla redazione del 'Management Plan' del sito UNESCO Costiera Amalfitana. La necessità, infatti, di individuare delle linee di azione che servissero da un lato a conservare gli elementi distintivi dell'area e dall'altro di permettere uno sviluppo che, in quest'ottica, non poteva essere se non sostenibile, ha permesso di recuperare dal sistema territoriale stesso la conoscenza di alcune caratteristiche che, inserite in una chiave interpretativa non settoriale, hanno permesso di approfondire il perché dell'*appeal* sui viaggiatori stranieri al di là del *Grand Tour* strettamente inteso.

Occorre, innanzitutto, chiarire che la geografia e la topografia della Costiera Amalfitana hanno fatto sì che essa avesse da sempre una posizione decentrata rispetto ai grandi movimenti di viaggiatori legati al *Grand Tour*. La Costa aveva già allora un suo fascino riconosciuto, dato dalle vestigie dei monumenti che raccontavano un passato glorioso, fatto di protagonismo nelle vicende storiche del Mediterraneo medievale ma anche dai più celati resti di una fase protoindustriale, che una natura rigogliosa e così cara agli artisti del Romanticismo svelava nelle gole attraversate dai torrenti solo ai più temerari visitatori (fig. 3).

Era il fascino dell'ignoto, ben diverso dall'interesse per le rovine della classicità che spingeva i giovani europei a recarsi nei luoghi iconici della storia antica. Chi arrivava sulla Costa lo faceva affrontando le ripide salite dei monti che ne costituivano un naturale baluardo, raramente si arrivava per mare e la strada che l'attraversa tutta sarebbe stata costruita solo in età borbonica. Questa situazione, però, non ha escluso che si venisse in Costa d'Amalfi proprio perché attratti dalla fama del territorio. Il paesaggio era uno degli elementi costitutivi di questa fama; un paesaggio che non va inteso esclusivamente come elemento naturalistico ma nell'accezione individuata dall'UNESCO: «Cultural landscapes are those where human interaction with natural systems has, over a long period, formed a distinctive landscape. These interactions arise from, and cause, cultural values to develop²». Le descrizioni degli scrittori che hanno visitato la Costiera Amalfitana e le riproduzioni pittoriche che hanno privilegiato spesso gli scorci dei valloni dove scorrono i torrenti hanno sempre colto questa interazione tra uomo e ambiente e ne hanno tradotto in parole o immagini il sapiente

² MITCHELL Nora, RÖSSLER Mechtild, TRICAUD Pierre-Marie (a cura di), *World Heritage Cultural Landscapes. A Handbook for Conservation and Management Paper 26*, Paris, UNESCO, 2009, p. 5.



Fig. 3 - Amalfi, Valle delle Ferriere: resti di un acquedotto a servizio degli opifici. Immagine di proprietà del CUEB.

equilibrio che gli antichi abitanti del territorio hanno saputo creare. Il *Grand Tour*, o meglio il nugolo di viaggiatori che spinti da qualsiasi tipo di interesse sono giunti in Costiera, ha saputo individuare e cogliere quei momenti evolutivi di un paesaggio illustrativi della storia stessa del territorio.

L'attività di redazione del piano di gestione si è avvalsa, soprattutto nel momento di ricostruzione della storia delle strutture del paesaggio, di documenti letterari e pittorici che hanno permesso di individuare particolari elementi perduti successivamente. Poter verificare – con tutte le cautele che richiede una riproduzione pittorica lungi dall'essere fedele come una moderna fotografia – l'estensione in altimetria delle aree terrazzate oppure verificare la presenza di opifici, individuandone la funzione, ha chiarito alcuni elementi che possono essere utili alla gestione del territorio ma ha anche fermato la memoria di un luogo che è in continua trasformazione.

L'azione di ricostruzione della memoria può avvenire essenzialmente se vengono messi a sistema tutti i documenti disponibili facendo dialogare tra loro non solo fonti di tipologie diverse ma anche di epoca diversa.

Ricostruire la genesi del paesaggio della Costa d'Amalfi ha richiesto in primo luogo lo studio della documentazione di archivio che conteneva i contratti

attraverso i quali è stato trasformato l'ambiente naturale con la costruzione delle aree terrazzate destinate all'agricoltura. Tali documenti, riconducibili alla particolare tipologia dei contratti *ad pastinandum*, contengono non solo indicazioni cronologiche relative al periodo di massima trasformazione (XI-XII sec. d.C.) ma anche la terminologia propria delle attività agricole che rivela un contatto stretto tra l'agricoltura e la marineria; basti l'esempio della parola con cui viene indicata l'attività di costruzione del pergolato ligneo, iconema del terrazzamento, 'armare', la stessa utilizzata per indicare la preparazione delle vele (fig. 4).

Oltre a questi documenti necessari per la memoria del momento trasformativo dell'ambiente, sempre nell'ambito archivistico è stato utilizzato il catasto di età murattiana. Tale catasto, risalente al primo decennio dell'Ottocento, contiene la descrizione accurata per ogni comune delle singole proprietà soprattutto per quanto riguarda la natura della coltivazione e la località dove è ubicata. La consultazione di entrambe le documentazioni ha permesso di ricostruire un'immagine del paesaggio molto diversa da quella attuale dove il limoneto è l'elemento caratterizzante. Nella fase originaria, infatti, i limoni sono del tutto assenti³ soppiantati dalle viti 'di buon vino', come scrivono i proprietari, o i castagni da frutto, le 'zanzalet'⁴. In età murattiana, invece, si va delineando una sorta di specializzazione delle aree ad agrumeto nei comuni di Maiori e Minori con diffusissime aree della Costa in cui era presente la coltivazione del carrubo, attualmente quasi del tutto scomparso. Ma la trasformazione testimoniata dal catasto murattiano continuerà per tutto il secolo fino al XX, per il quale si dispone dei dati di alcuni archivi comunali. Interessanti i dati del Comune di Amalfi da cui si evince che furono distrutti frutteti e vigneti per impiantare limoneti a fronte di una difficoltà sul mercato sorrentino di reperire le quantità di frutti necessari al commercio internazionale.

A queste fonti, quindi, è stato affiancato lo studio delle numerose riproduzioni pittoriche fatte a partire dal 1800 soprattutto per recuperare ulteriori informazioni.

Questo approccio ha sicuramente permesso di avere un quadro più chiaro delle caratteristiche del paesaggio della Costa, soprattutto nell'ottica di ristabilire quelle regole che ne hanno permesso la trasformazione sostenibile. Il titolo

³ La prima 'cedraria' viene citata nel 1112 e circa otto contratti di vendita o di fitto tra il 1233 e il 1319 riguardano limoneti.

⁴ Le 'zanzalet' sono castagne commestibili. Quando si chiede nel contratto di inserire 'tigilli' o 'zanzalet' si vuol far passare un castagneto già esistente dalla produzione di paleria a quella di prodotti edibili.



Fig. 4 - Scala, Località Pontone: Terrazzamenti ricavati tra gruppi rocciosi. Immagine di proprietà del CUEB.



Fig. 5 - Atrani: Terrazzamenti nel tessuto urbano. Immagine di proprietà del CUEB.

del Piano di Gestione⁵ è stato scelto proprio per rendere immediatamente percepibile questo tipo di approccio: ‘Verso la Costiera antica’. Il percorso che è necessario fare per trasmettere alle future generazioni quanto costituisce l’essenza del paesaggio culturale oggetto di questo discorso è, infatti, un recupero conoscitivo e una rielaborazione attuale di quanto attuato nei secoli passati: la gestione delle aree terrazzate nell’ottica della riduzione del rischio idrogeologico e per un rilancio dell’agricoltura come attività economica importante, la ricostruzione di quei legami che sono stati individuati tra le diverse strutture del paesaggio sì da ridefinirne una nuova tessitura, calata nell’oggi ma con le radici nel passato, una presa di coscienza della dimensione complessa del proprio territorio da parte degli abitanti al fine di essere essi stessi facilitatori delle situazioni gestionali che si presentano e, infine, un’offerta ai visitatori di un’esperienza immersiva nel vero senso della Costiera Amalfitana, in una riproposizione di quanto sperimentato dai viaggiatori giunti qui prima e durante il *Grand Tour* (fig. 5).

⁵ Il Piano di Gestione è pubblicato sul sito web del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali (<https://www.univeur.org/cuebc/index.php/it/pdg-costiera-amalfitana>).

Il senso del paesaggio della Costiera Amalfitana nelle testimonianze dei viaggiatori

Questa dimensione della Costiera Amalfitana come un paesaggio creato nel corso dei secoli sotto l'impulso di elementi storici ed economici⁶ emerge prepotente nelle descrizioni dei viaggiatori che in tutte le epoche sono giunti nel territorio costiero. Come si è già scritto, le stesse riproduzioni pittoriche che hanno caratterizzato l'apporto culturale di numerosi pittori a partire dall'età romantica hanno tramandato un'immagine della Costa come sapiente equilibrio di natura e architettura.

Un'ampia disamina di tutte le testimonianze scritte e pittoriche dei viaggiatori stranieri sulla Costa d'Amalfi è affrontata dal prof. Dieter Richter, membro del Comitato Scientifico del CUEBC, in molte sue produzioni scientifiche⁷ ma come esemplificativo della percezione esterna del paesaggio può essere ricordato quanto scrive lo storico tedesco Ferdinand Gregorovius nel suo *Wanderjahren in Italien*:

Maiori] [...] il paese giace quasi in riva al mare. Il monte situato dietro l'abitato, ridotto a foggia di terrazzi, è coltivato a giardini nei quali sorgono casette bianche e pulite che hanno l'aspetto di altrettante ville. Più in alto torreggia pittorescamente un antico castello. Le strade ed i sentieri solitari e tranquilli si addentrano nei monti dai quali scaturiscono acque limpide e fresche. [...] Raggiungemmo quindi l'antica Ravello e ci trovammo tutto ad un tratto in una città moresca, con torri e case di stile arabo, fabbricata di tufo nero solitaria e tranquilla, abbandonata, quasi morta, sopra una verde pendice del monte. Si direbbe che è segregata da tutto il resto del mondo; non si vedono che alberi e rocce e da qualche punto il mare in lontananza. Nei giardini si osservano alte torri nere, case di stile moresco con arabeschi in parte rovinati, finestre ad arco con piccole colonne. Sulla piazza del Mercato, presso la chiesa, sorge un antico edificio di architettura araba, con ornati di gusto fantastico e con colonne meravigliosamente lavorate negli angoli. Il tetto riposa sopra una graziosissima cornice. Questo edificio è designato col nome di teatro moresco e non vi è dubbio che era il palazzo degli antichi signori di Ravello, imperocchè questa città, ora deserta e derelitta, fu un tempo una colonia fiorente di Amalfi che contava trentaseimila abitanti. Ricche famiglie vi avevano introdotto il lusso a cui davano origine le loro relazioni con l'Oriente e il continuo commercio con i Saraceni stabiliti in Sicilia. [...] ⁸.

Nella descrizione sia di Ravello che di Maiori – ma anche degli altri centri della Costiera – emerge uno sguardo attento a quella mescolanza di natura e

⁶ Per la definizione data dall'UNESCO secondo i criteri propri della WHL cfr. <https://whc.unesco.org/en/list/830>.

⁷ Per una bibliografia completa cfr. RICHTER Dieter (a cura di), *Alla ricerca del sud. Tre secoli di viaggi ad Amalfi nell'immaginario europeo*, Scandicci, La Nuova Italia, 1989.

⁸ GREGOROVIVUS Ferdinand, *Wanderjahren in Italien*, IV, Dresden, 1856. Il testo in traduzione è tratto da *Passeggiate per l'Italia*, IV, Roma, Carboni, 1909 (Versione dal tedesco di Mario Corsi), pp. 88, 92 e ss.

apporto antropico che è l'essenza del paesaggio del territorio: «alberi e rocce», «il mare in lontananza» ma anche la «città moresca» che ha un aspetto «completamente arabo», il monte «ridotto a foggia di terrazzi» accoglie le case coloniche e i sentieri si inerpicano nei monti da dove «scaturiscono acque limpide e fresche». Viene da chiedersi se a metà del 1800 Gregorovius con il suo interesse per l'altrove geografico nell'ambito della scoperta delle origini della civiltà europea non abbia già individuato l'essenza del paesaggio culturale. Nella sua descrizione, infatti, ritroviamo quelli che sono gli elementi costitutivi di un paesaggio culturale: natura e uomo. Ma a leggere con attenzione ritroviamo proprio quelle caratteristiche che assicurano l'unicità riconosciuta alla Costiera Amalfitana dall'UNESCO: ambiente naturale scenografico (le rocce, i monti), l'architettura che testimonia una storia fatta di contatti, un'agricoltura eroica concretizzatasi nelle aree terrazzate e la componente idrologica costituita dal mare ma anche soprattutto dai torrenti (acque limpide e fresche).

Questo nella produzione scritta, ma ancor di più in quella pittorica, per la quale si assiste a una ricerca da parte degli artisti di angoli del territorio da ritrarre che siano portatori di quei valori culturali che in quel momento erano attuali. Carl Eduard Ferdinand Blechen, paesaggista tedesco, intraprese una visita di Amalfi nel 1828 lasciando come testimonianza di questo momento sessantasei disegni a seppia noti come *Amalfi Skizzenbuck*. Modello di questa attenzione alla natura è lo 'Schlucht bei Amalfi'. Questo dipinto, realizzato due anni dopo la visita ad Amalfi grazie agli 'appunti' visivi dei disegni, mostra la valle che è alle spalle del centro urbano di Amalfi riprodotta con gli elementi costitutivi del paesaggio culturale: una vegetazione rigogliosa (la valle attualmente ospita una riserva naturale per la presenza di una specie di rara felce gigante, la *Woodwardia radicans*), il torrente, un ponte in pietra che ne permette l'attraversamento e due uomini che lavorano tagliando legna, l'azzurro del cielo in forte contrasto con l'oscurità del fondovalle, interrotto solamente dalla luminosità delle acque del torrente. La natura sembra qui sommergere l'uomo, farlo del tutto scomparire in quello slancio di riappropriazione dell'ambiente che è, poi, quello a cui assistiamo nel momento in cui visitiamo queste vallate.

La fedeltà documentaria di queste produzioni artistiche è verificabile di continuo, frequentando questi luoghi, così da pensare che i pittori non solo abbozzassero il dipinto sul luogo ma addirittura lo completassero. Questo è ampiamente dimostrato per esempio dalla produzione di Maurits Cornelis Escher, incisore olandese, che soggiornò più volte in Costiera tra il 1930 e il 1934, lasciando testimonianze artistiche riconducibili a una doppia tipologia: in un primo tempo la sua produzione rimanda ai paesaggi, poi rielabora tali

paesaggi in una ‘metamorfosi’ di forme geometriche che ne rileggono le linee principali.

Questi pochi esempi di testimonianza della memoria del paesaggio della Costiera chiariscono come quel fascino per l’ignoto, che ha costituito il motivo primo per la visita di questi luoghi dalla fine del XVIII secolo, sia stato abilmente tradotto in prodotti artistici che ancora oggi riescono a trasmettere le emozioni e l’esperienza vissuta dai viaggiatori tra le montagne, le vallate e il mare della Costiera Amalfitana. In quest’ottica il Centro Universitario Europeo ha cercato di recuperarne l’essenza affinché si possa ipotizzare una fruizione del sito UNESCO in grado di porre i viaggiatori di oggi nelle stesse condizioni di quelli di un tempo.

La valorizzazione del territorio nell’attività del Centro Universitario Europeo e la progettazione europea

La metodologia di ricerca propria dell’approccio scientifico del CUEBC ha fatto sì che, a completamento della redazione del piano di gestione del sito UNESCO ‘Costiera Amalfitana’, venisse creato un sito web in grado di trasferire agli abitanti, innanzitutto, e ai visitatori, poi, questa visione di sistema territoriale in equilibrio generato da regole ben precise che devono assolutamente essere recuperate al fine di mantenerne l’unicità. La costruzione del sito web www.unescoamalficoast.it ha reso fruibile, infatti, una serie di conoscenze che sono propedeutiche a una percezione corretta del territorio.

C’è quindi la possibilità di disporre di informazioni relative al patrimonio culturale tangibile e intangibile, ma soprattutto di usufruirne in maniera organizzata al fine di ‘fare esperienza’ del territorio secondo modalità che permettano di cogliere tutto il *background* che ha prodotto il paesaggio culturale della Costa d’Amalfi. Consultando il portale si entra in una sorta di percorso che fa dialogare il materiale con l’immateriale, l’architettura con i canti, l’enogastronomia con i racconti. Ogni bene culturale è accompagnato da una scheda ed è collegato agli altri che possono essere della stessa tipologia oppure necessari a comprendere l’essenza dello stesso.

Questa visione e l’esperienza prodotta dall’attività in un’area molto complessa fanno sì che il Centro Universitario Europeo possa portare avanti progetti europei con un notevole apporto di innovazione. Dei tanti, che annualmente vengono realizzati, significativi appaiono *INCREAS – Innovation and Creative Solution for Cultural Heritage* e *GreenHeritage*.

*INCREAS*⁹, finanziato dall'Unione Europea e con il supporto di undici enti di ricerca in sei Paesi, ha avuto come obiettivo quello di mappare le competenze a rischio nel mondo dei beni culturali. Infatti, anche a fronte di un sempre maggiore approfondimento dei percorsi formativi relativi ai beni culturali, spesso mancano figure professionali che hanno funzione strategica per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale. A titolo esemplificativo dei risultati del progetto, si riporta che dall'analisi dello stato dell'arte e dalla ricerca è risultato che lavorare per e nei beni culturali richiede la multisettorialità (competenze digitali, di *fundraising*, di *management*) e lo sviluppo di abilità non cognitive, tra cui la creatività, l'empatia, l'adattabilità, la capacità di lavorare in *team* e quella di mediare posizioni diverse.

È emersa, infatti, la necessità di fornire competenze che favoriscano la creazione di *network*, l'esigenza di favorire la formazione di una figura che funzioni da mediatore tra bene culturale e comunità locale con l'obiettivo di integrare quest'ultima nel processo decisionale dell'offerta culturale. In altri termini, occorre un professionista che faciliti il 'protagonismo' dei cittadini secondo quanto afferma la Convenzione quadro sul valore del patrimonio culturale per la società (Convenzione quadro sul valore del patrimonio culturale per la società – Convenzione di Faro)

Il progetto *GreenHeritage*¹⁰, cofinanziato dal programma ERASMUS+ dell'Unione Europea e condotto da dieci enti di ricerca in cinque Paesi, ha il merito di porre attenzione alla ricaduta diretta e indiretta dei cambiamenti climatici sul patrimonio immateriale. La grande novità scientifica è proprio l'obiettivo del progetto: elaborare strumenti e metodologie innovative in grado di promuovere approcci adattivi e sistemici per gestire al meglio i cambiamenti climatici. Innanzitutto, si vuole individuare una metodologia in grado di gestire, conservare e valorizzare il patrimonio culturale immateriale a fronte del cambiamento climatico formando i decisori politici e i professionisti, attraverso *e-learning* e formazione in presenza, sul tema del patrimonio immateriale e del cambiamento climatico. Inoltre, la costruzione di una mappa interattiva con casi studio in cui le ricadute negative sono già state registrate. A conclusione del progetto è prevista la redazione di cinque documenti di

⁹ *INCREAS – Innovation and Creative Solution for Cultural Heritage*. Pilot project for Cultural and Creative Industries Finance, Learning, Innovation and Patenting for Cultural and Creative Industries (FLIP for CCIIs-2) Grant Agreement No: 2020-0304 Collaborative Project (2020-2022).

¹⁰ *GreenHeritage. The impact of Climate Change on the Intangible Cultural Heritage* (12/2022 – 11/2025), Project n. 101087596. Co-funded by the ERASMUS+ programme of the European Union.

sintesi e un manuale sullo stato di avanzamento dell'impatto del patrimonio culturale immateriale e dei cambiamenti climatici a livello europeo e nazionale, e di un piano d'azione a lungo termine che garantisca la trasferibilità dei risultati del progetto.

La costruzione del sito web per la conoscenza delle caratteristiche della Costiera Amalfitana e i due progetti di cui a titolo esemplificativo si è scritto dimostrano come l'attività del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali sia indirizzata a quella tutela globale di quanto il concetto stesso di paesaggio culturale sottende: patrimonio materiale e immateriale come risultato dell'azione della natura e dell'uomo.

Conclusioni

Le prospettive future di ricerca nelle attività scientifiche del Centro Universitario Europeo hanno come presupposto quanto è stato fatto fino a questo momento. A quarant'anni dalla sua fondazione il CUEBC ha avuto il merito di aver saputo utilizzare il territorio dove opera come laboratorio in cui verificare la fattibilità delle soluzioni individuate negli studi. La Costiera Amalfitana, infatti, ha rappresentato e rappresenta un sistema territoriale complesso la cui genesi ed evoluzione è stata ben indagata fin dalle origini; l'analisi dei singoli momenti storici, la possibilità di collegare a essi l'evoluzione del paesaggio, la disponibilità di fonti documentarie sono tutti elementi che hanno permesso di prevedere il futuro del territorio e di individuare le azioni da mettere in campo per conservarne l'unicità.

Dal *Grand Tour* all'inserimento nella WHL la Costiera Amalfitana ha saputo ben veicolare presso i viaggiatori di tutte le epoche la propria essenza di paesaggio culturale e potrà continuare a farlo se le azioni di *governance* del territorio terranno conto dei risultati scientifici a cui gli studi inaugurati dal CUEBC e aperti alla collaborazione di innumerevoli enti di ricerca nazionali e internazionali sono giunti.

Maria Carla SORRENTINO
CUEBC – Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

I luoghi tra narrazione e valorizzazione: i Parchi Letterari in Basilicata

Un'introduzione al tema

Il contributo propone l'esperienza dei Parchi Letterari (PL), un'iniziativa progettuale che, a partire dalle specifiche peculiarità dello strumento, presenta potenzialità significative e – si ritiene – non ancora del tutto espresse.

Il lavoro di ricerca¹ intende far emergere quanto i percorsi che si snodano tra valorizzazione dei luoghi e delle identità territoriali, letteratura e narrazione – inseriti in politiche articolate e più complessive – possano essere una premessa efficace all'evoluzione di forme interessanti e innovative di sviluppo socio-economico endogeno, in grado di rafforzare, al contempo, la capacità di azione e di autorappresentazione delle comunità.

I PL sono una originale modalità di relazione con il territorio: «[...] non possono essere conclusi entro limiti rigorosi perché luoghi dell'anima e della mente, prima che realtà fisiche, perché spazi dell'immaginario, delle percezioni e suggestioni di uno o più scrittori²». Al centro dell'iniziativa il connubio

¹ Il lavoro che qui si presenta è il primo *step* di una ricerca *in itinere*. Iniziata alcuni anni or sono, è oggi parte integrante dei progetti finanziati nell'ambito del PNRR all'Università della Basilicata. Nello specifico, le analisi si inseriscono nel macro-progetto *Next Generation UE – PNRR Tech4You Project funds assigned to Basilicata University* e nei seguenti Progetti Pilota (PP): PP 4.1.1 – *Preservation and digital enhancement of the written sources (historical, literary, linguistic) related to the processes of construction of territorial identities in the Lucanian areas*, Scientific Coordinator: Professor Alessandro Di Muro; PP 4.3.2 – *Parks, forests, landforms, rural landscapes, and multifunctional agriculture*, Scientific Coordinator: Professor Marcello Schiattarella – Code ECS00000009 – CUP C43C22000400006 (Ecosistema dell'Innovazione Tech4You – *Technologies for climate change adaptation and quality of life improvement*, ambito di intervento 5. *Climate, Energy and Sustainable Mobility*).

L'attività di ricerca si è fondata su un'attenta ricognizione e analisi della letteratura sui Parchi Letterari nonché su un lavoro di campo che ha riguardato alcune esperienze in Campania e in Basilicata. Il contributo è frutto di riflessioni condivise delle autrici, tuttavia sono attribuibili a Ornella Albolino i paragrafi «Un'introduzione al tema» e «Il Parco Letterario: forme di sviluppo locale tra paesaggio e letteratura», a Lucia Cappiello il paragrafo «Linee guida e prospettive di sviluppo».

² PERSI Peris, *Parchi della letteratura. Tra il dire e il fare*, in Id., *Parchi letterari e professionalità geografiche: il territorio tra trasfigurazione e trasposizione utilitaristica*, «Geotema», numero monografico, 20 (2003), p. 5.

tra luoghi e letteratura. Tale rapporto ha in Geografia origini remote³ ma il Parco Letterario è qualcosa di più profondo: dà la possibilità di «consegnare alla fruizione collettiva l'immortalità di quel rapporto testo-contesto che la scrittura ha reso eterno, riconoscendo la necessità di una salvaguardia illuminata e compatibile di ogni via, chiesa, palazzo o brandello di paesaggio storico che siano stati toccati, accarezzati, sfiorati o semplicemente colpiti di riflesso dall'estro di spiriti di eccezione⁴».

Sebbene siano nati circa trent'anni fa, i Parchi Letterari si presentano come un progetto interessante e attuale perché, come l'esperienza conferma, ben si adattano a quei luoghi che evidenziano differenti situazioni di marginalità: per le loro caratteristiche, infatti, questi possiedono *in nuce* le risorse necessarie a trasformare il patrimonio culturale in potenziale economico, elaborando strategie radicate nelle specificità di *milieu* territoriali unici e spesso molto fragili; coinvolgono attivamente gli attori locali; rafforzano il senso di appartenenza e l'identità territoriale, contribuendo a costruire capitale sociale e a

³ Sulla relazione tra letteratura e geografia è interessante segnalare qui il numero monografico della rivista dell'Associazione dei Geografi Italiani (AGeI): GAVINELLI Dino e MARENGO Marina (a cura di), *Produzioni letterarie e prospettive geografiche: questioni di reciprocità dialogiche e territoriali*, «Geotema», XXV, 66 (2021), maggio-agosto e, più in generale, l'attività del gruppo di ricerca AGeI, *Geografia e letteratura*, descritta alla pagina <https://www.ageiweb.it/gruppi-di-lavoro/geografia-e-letteratura/> (ultimo accesso 20/11/2024), in cui si riporta una copiosa bibliografia di riferimento. Tra gli altri è importante menzionare la sessione *Geografia e letteratura: luoghi, scritture, paesaggi reali e immaginari* coordinata da Dino Gavinelli (Università degli Studi di Milano) e Muriel Rosenberg (Université de Picardie Jules Verne), presentata al Congresso Nazionale AGeI di Roma nel 2017: si confronti SALVATORI Franco (a cura di), *XXXII Congresso Geografico Italiano. Rapporto della Geografia tra rivoluzione e riforme*, Roma, AGeI, 7-10 giugno 2017 (<https://www.ageiweb.it/publicazioni-a-ge-i/xxxii-cgi/geografia-e-letteratura-luoghi-scritture-paesaggi-reali-e-immaginari/>, ultimo accesso 20/11/2024). Particolarmente interessante appare anche il concetto di *landscape literacy* «utilizzato e approfondito da Anne Whiston Spirn, in un articolo che illustra il processo di coinvolgimento della popolazione locale nella ri-progettazione di un sobborgo di Philadelphia». Si veda CASTIGLIONI Benedetta, *La landscape literacy per un paesaggio condiviso*, p. 25 in: MAGGIOLI Marco, ARBORE Claudio (a cura di), *Pianificare la configuratività territoriale: literacy, conflitto, partecipazione*, «Geotema», XIX (2015), pp. 15-27.

Si precisa che, volutamente, in questa sede, si omette in testo qualsiasi argomentazione sul tema del paesaggio che, nel collegamento con i PL, richiederebbe un'analisi approfondita. Ci si limita a indicare, come iniziale inquadramento, il lavoro di ZERBI Maria Chiara, *Paesaggi della geografia*, Torino, Giappichelli, 1993. Ai fini del nostro lavoro, interessante si presenta anche l'articolo di LUCCHESI Flavio, *Geografia umanistica: paesaggi letterari e cinematografici*, «ACME» Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, LXV, II (2012), in cui l'autore presenta in modo trasversale aspetti diversi collegati al tema del paesaggio letterario. Lo stesso discorso vale per la letteratura sul tema dei beni culturali. In tal caso possiamo fare riferimento principalmente a CALDO Costantino, GUARRASI Vincenzo (a cura di), *Beni culturali e geografia*, Bologna, Pàtron, 1994; VALLEGA Adalberto, *Geografia culturale*, Torino, UTET Università, 2006; FARINELLI Franco, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.

⁴ DAI PRÀ Elena, *I parchi letterari italiani tra riproduzione e di innovazione*, p. 10, in PERSI Peris, op. cit., 2003, pp. 10-16.

far emergere modalità virtuose di sviluppo sostenibile dei luoghi⁵. Non è da sottovalutare, inoltre, il fatto che i PL associno ai caratteri innovativi che un Parco possiede – basti pensare che in Italia queste istituzioni sono tra le poche che contemplano la possibilità di elaborare politiche transregionali – un'idea forza radicata nella storia e nella memoria del nostro Paese.

Il Parco Letterario: forme di sviluppo locale tra paesaggio e letteratura

Possiamo definire i Parchi Letterari uno 'spazio fisico' ma soprattutto 'mentale' in cui «l'incanto del paesaggio si fonde con l'emozione e la suggestione che la creazione artistica di un autore è in grado di suscitare nell'animo umano⁶». Non si limita a far riscoprire i luoghi narrati ma intende dare al visitatore la possibilità di rivivere le impressioni, le sensazioni che colui al quale il Parco si rivolge ed esalta ha sentito e vissuto⁷.

Nel 1992, la Fondazione Ippolito Nievo dà slancio e vitalità all'intuizione del pronipote del celebre scrittore, Stanislao Nievo, che promuove la nascita dei Parchi Letterari. Nel 1997, l'Unione Europea finanzia i Parchi, patrocinati dall'Unesco, e caratterizzati dalla presenza di *tutor* di eccezione, quali il Touring Club Italiano e, allora, la Società Sviluppo Italia. Nel 2009, nell'istitu-

⁵ Su questi aspetti si possono consultare SOMMELLA Rosario, VIGANONI Lida (a cura di), *SLoT quaderno 5. Territori e progetti nel Mezzogiorno. Casi di studio per lo sviluppo locale*, Bologna, Baskerville, 2003; CERUTTI Stefania, DE FALCO Stefano, GRAZIANO Teresa (a cura di), *XVI Rapporto Società Geografica. Territori In Transizione. Geografie delle aree marginali tra permanenze e cambiamenti*, Roma, SGI, 2024. E numerosi contributi presenti nei seguenti numeri monografici della rivista «Geotema»: COPPOLA Pasquale, SOMMELLA Rosario (a cura di), *Le aree interne nelle strategie di rivalorizzazione territoriale del Mezzogiorno*, «Geotema», IV, 10 (1998); CUSIMANO Girolamo (a cura di), *Territori in scena: progetti e orizzonti*, «Geotema», Supplemento, XXVI (2022); CUSIMANO Girolamo, MESSINA Giovanni, SABATO Gaetano (a cura di), *Ai margini dello sviluppo locale. Casi di studio*, «Geotema», Supplemento, XXVII (2023). Sul tema, si veda anche l'articolo di AZZILONNA Vito, CORRADO Giuseppe, GIOIA Dario, ALBOLINO Ornella, SCHIATTARELLA Marcello, *Valorizzazione turistica sostenibile del patrimonio naturalistico e culturale del territorio di Grassano e Grottole in Basilicata orientale: analisi geomorfologica, implementazione GIS e proposta di itinerario*, «Documenti geografici», 2 (2021), pp. 183-204.

⁶ Si confronti ALBOLINO Ornella, *Sviluppo locale e valorizzazione delle aree interne: il Parco Letterario 'Francesco De Sanctis' in Alta Irpinia*, in *Atti del Convegno Risorse culturali e sviluppo locale*, Università degli Studi di Sassari, Memorie della Società Geografica Italiana, LXXXIV, Roma, 2005, pp. 251-270; p. 252.

⁷ Accanto alle ricerche e ai giusti citati lavori di Peris Persi e Elena Dai Prà, sul tema si vedano BARILARO Caterina, *I Parchi Letterari in Sicilia. Un progetto culturale per la valorizzazione del territorio*, Reggio Calabria, Rubbettino, 2004; COCOZZA Francesco, RONCARATI Paola, *I Parchi letterari. Particolari luoghi della memoria alla ricerca di tutela e valorizzazione?* «Studi e ricerche. Le Istituzioni del Federalismo», 3-4 (2003), pp. 583-611; ALBOLINO Ornella, op. cit., 2003; LUCCHESI Flavio, op. cit., 2012.

zione e coordinamento de I Parchi Letterari® interviene Paesaggio Culturale Italiano Srl, in collaborazione, dal 2012, con la società Dante Alighieri⁸.

Nell'ultimo decennio i PL hanno manifestato una crescente dinamicità, tanto che oggi se ne contano trentacinque, più o meno diffusi in tutte le regioni italiane⁹ (fig. 6).



Fig. 6 - La diffusione dei Parchi Letterari in Italia.

Fonte: elaborazione su <https://www.parchiletterari.com/dove-sono-parchi-letterari.php> (consultata il 26/11/24)

L'analisi delle esperienze finora attive racconta la varietà di luoghi e autori in ambienti anche molto diversi tra loro: sono definiti percorsi legati a personaggi di rilievo della cultura italiana, grandi scrittori e poeti, dai più ai meno

⁸ Alla bibliografia proposta si aggiungono i documenti disponibili sul sito: <https://www.parchiletterari.com/paesaggio-culturale.php> (ultimo accesso 20/11/2024). Si segnala in particolare la presentazione del presidente Stanislao de Marsanich, che sintetizza efficacemente la *mission* della società e il contributo alla creazione della rete dei PL.

⁹ Ma i PL hanno anche un respiro internazionale: vi sono esperienze in Norvegia e in California (prima anche in Spagna e Grecia).

noti; sono esaltati la notorietà dei litorali toscano, pontino o ligure; in altri casi emergono le specificità tipiche delle aree interne (Tab. 1).

Tab. 1. L'articolazione dei Parchi Letterari

<i>Regione</i>	<i>Parco Letterario</i>	<i>Città</i>
Abruzzo	Benedetto Croce Gabriele d'Annunzio Ignazio Silone Ovidio	Pescasseroli (Aq); Montenero Domo (Ch); Raiano (Aq) Anversa degli Abruzzi (Aq) Pescina (Aq) Sulmona (Aq)
Basilicata	Albino Pierro Carlo Levi Francesco Lomonaco F. Mario Pagano Isabella Morra Michele Parrella Laurentianae	Tursi (Mt) Aliano (Mt) Montalbano Ionico (Mt) Brienza (Pt) Valsinni (Mt) Laurenzana (Pz)
Calabria	Ernst Bernhard	Ferramonti di Tarsia (Cs)
Campania	Francesco De Sanctis	Alta Irpinia (Av)
Emilia-Romagna	Attilio, Bernardo, Giuseppe Bertolucci	Casarola, Monchio delle Corti (Pr)
Lazio	Marguerite Chapin e i luoghi dei Caetani Marguerite Yourcenar Ludovico Ariosto, Ignazio di Loyola Paesaggio Culturale Italiano: la Rete dei Parchi Letterari Pier Paolo Pasolini Tommaso Landolfi	Sermoneta (Lt) Istituto Villa Adriana e Villa d'Este e Santuario di Ercole Vincitore, Tivoli Roma Ostia (Roma) Pico in Ciociaria (Fr)
Liguria	Eugenio Montale e le Cinque Terre Percy B. Shelley – San Terenzo e il Golfo dei Poeti	Parco Nazionale delle Cinque Terre (Sp) Lerici (La Spezia)
Lombardia	Regina Margherita e il Parco Valle Lambro Virgilio: Pascoli, campagne e condottieri	Monza Borgo Virgilio (Mn)

Molise	Francesco Jovine – Viaggio in Molise	Molise
Piemonte	Nino Chiovini	Parco Nazionale Val Grande (VB)
Puglia	Mariateresa di Lascia	Unione dei Comuni dei Monti Dauni (Fg)
Sardegna	Grazia Deledda Giuseppe Dessì	Galtelli (Nu) Villacidro (Su)
Sicilia	Gesualdo Bufalino Giuseppe A. Borgese Pier Maria Rosso di San Secondo	Comiso (Rg) Polizzi Generosa (Pa) Caltanissetta
Toscana	Emma Perodi e le Foreste Casentinesi Policarpo Petrocchi e la Montagna Pistoiese	Casentino Castello di Cireglio (Pt)
Umbria	Centro per il Turismo Letterario (TULE)	Perugia
Veneto	Francesco Petrarca e dei Colli Euganei Andrea Zanzotto	Colli Euganei (Pd) Pieve di Soligo e Sernaglia della Battaglia (Tv)

Fonte: elaborazione su dati resi disponibili dal sito <https://www.parchiletterari.com>.

Il tutto proposto in una serie di iniziative mirate a *target* diversi: dal turismo straniero a quello scolastico.

Particolare è il caso della Basilicata, interessata dalla presenza di sei Parchi, il maggior numero in Italia, insieme al Lazio¹⁰. Sono intitolati a Carlo Levi, Francesco Lomonaco, Isabella Morra, Francesco Mario Pagano, Michele Parrilla, Albino Pierro. Il primo Parco lucano – la sua istituzione risale al 1993 – è quello ispirato alla nota poetessa Isabella Morra, che visse a Valsinni nel 1500, resa nota da Benedetto Croce. La breve e romantica vita di Isabella è al centro di numerosi eventi che in diversi periodi dell'anno trasformano Valsinni, da qualche anno anche Bandiera Arancione del Touring Club Italiano, riportandola all'atmosfera rinascimentale.

¹⁰ Fino al 2023, la Basilicata era la regione più ricca di PL. Oggi il Lazio ne conta sette ma il confronto tra le due Regioni mostra chiaramente l'importanza che questa modalità riveste nei territori lucani.

Dal 1998, il PL intitolato a Carlo Levi ha come scenario il comune di Aliano, narrato nel celeberrimo romanzo *Cristo si è fermato a Eboli*; il libro trasmette le suggestioni di un paesaggio unico, mirabilmente descritto dall'autore, che racconta i suoi anni di confino. Come altri, anche questo PL si costruisce intorno a un autore che denuncia dalle pagine del suo libro le condizioni di indigenza che caratterizzano il Sud più povero. Proprio da qui inizierà, pochi anni dopo, la più importante opera di riqualificazione del patrimonio abitativo meridionale, quello di Matera, che porterà alla famosa espressione della 'vergogna cancellata'.

Istituito nel 2010, il Parco dedicato ad Albino Pierro, uno dei grandi poeti contemporanei, interessa il territorio di Tursi e ha messo in campo numerosi eventi volti a sottolineare il ruolo e la diffusione della poesia dialettale dell'autore.

Più recentemente sono nati altri tre PL – forse quelli meno noti – intitolati a Francesco Mario Pagano, a Francesco Lomonaco e a Michele Parrella.

Nato a febbraio 2019, il PL che racconta Francesco Mario Pagano – giurista, filosofo, politico e drammaturgo – descrive i luoghi e l'opera di colui che è considerato l'iniziatore della Scuola storica napoletana del diritto. La sua figura esalta il suggestivo borgo medioevale di Brienza.

Il PL Francesco Lomonaco è stato istituito a luglio dello stesso anno, in occasione della giornata in cui, come altri centri lucani, anche Montalbano Jonico è stata Capitale Europea della Cultura. Tra i grandi della cultura nazionale, Lomonaco riuscì a diffondere tra gli intellettuali del Nord Italia i fertili stimoli dell'ambiente culturale napoletano e lo storicismo di Vico, tanto che la sua opera ebbe forte influenza su Foscolo e Manzoni.

Laurenzana, uno di quei paesi che, nelle sue poesie, si scorgono 'piantati di traverso lungo i dirupi', è il borgo esaltato dal poeta contemporaneo Michele Parrella. Le sue radici compaiono costanti in tutta l'opera che propone¹¹.

La Basilicata, *in primis*, ma il Mezzogiorno, in generale, si distinguono per la grande eterogeneità di temi e legami con i differenti territori. A questo aspetto si affianca un altro elemento di rilievo: per quanto non sia presente ovunque, nella scelta dei personaggi ai quali intitolare i Parchi meridionali sembra emergere l'idea di considerare non solo dei grandi autori della nostra letteratura ma più in generale personaggi che con la propria vita, le opere, le

¹¹ Il sito dei Parchi Letterari e l'esperienza accumulata in questi anni sono stati la principale fonte della parte relativa ai Parchi Letterari lucani.

azioni compiute abbiano posto l'accento sulla necessità di un agire finalizzato a promuovere adeguati percorsi di sviluppo sociale ed economico per i luoghi al centro delle loro ricerche. È quanto accade ad esempio in Basilicata per Carlo Levi o in Campania per Francesco de Sanctis. Questa volontà, sebbene non esplicitamente dichiarata, si riflette nelle caratteristiche degli eventi culturali organizzati, che si sono trasformati in momenti di dibattito attenti a considerare le risorse vere e le potenzialità da cui ripartire.

I PL hanno stimolato lo sviluppo del tessuto produttivo locale (soprattutto di nuova imprenditoria giovanile): accanto al turismo, particolare attenzione è stata rivolta all'agroalimentare, settore dal significativo valore aggiunto; hanno promosso forme di recupero edilizio, paesaggistico, ambientale, partecipando al contempo alla diffusione di centri studio, aree museali, premi letterari; si prestano per le loro caratteristiche a soddisfare le esigenze di un turismo più complesso (e il turismo culturale è sempre meno elitario aperto com'è al turismo straniero e a quello scolastico), in cui l'esperienza emozionale è un aspetto importante ma per il quale, al tempo stesso, è oramai improrogabile un'attenzione crescente ai temi della sostenibilità. Ed esperienze come i viaggi sentimentali, le locande della sapienza, gli itinerari alla scoperta di suggestioni uniche – perché legate esclusivamente a quei luoghi – soddisfanno pienamente le esigenze più attuali.

Quindi, letteratura come premessa per nuove e più articolate prospettive di sviluppo. A partire da azioni materiali e immateriali, il PL può divenire l'elemento iniziale per consolidare una rete organizzativa che pone l'accento sul patrimonio culturale, facendogli acquisire nuova centralità nei singoli territori e trasformandolo in effettiva risorsa economica.

A partire da quanto finora descritto, emerge che il Parco Letterario si può configurare come un «percorso critico nella memoria e nell'identità, alla ricerca di conoscenze e di motivazioni, di analisi e di strategie, per ritrovare l'anima perduta di una terra oggi meno povera ma sempre più smarrita¹²».

¹² SPERANZA Paolo, *Ri-leggiamo l'Irpinia*, «Comunità», Rivista di informazione e dibattito politico culturale, Comunità Montana Alta Irpinia, numero monografico *Il Parco Letterario Francesco De Sanctis*, IV, 1 (2000), pp. 2-3. La citazione si riferisce nello specifico al Parco Letterario intitolato a Francesco De Sanctis ma sembra adattarsi molto bene alla condizione di una parte significativa dei territori italiani – in cui sono presenti PL attivi – caratterizzati da una condizione di marginalità, di impoverimento sociale più che economico, tipico di molte aree interne del nostro Paese.

Linee guida e prospettive di sviluppo

Le comunità locali rivestono un ruolo sempre più attivo nella definizione di politiche e azioni finalizzate alla promozione e valorizzazione del patrimonio culturale. Gli abitanti, talvolta, provano a mettere in atto pratiche che consentono la rilettura del paesaggio/patrimonio in chiave sostenibile e la sua trasposizione in contesti simbolici inediti e *in divenire*, lontani da immaginari turistici prevalenti. Facendo emergere le specificità del *milieu* territoriale, tentano di innescare processi virtuosi di riqualificazione e salvaguardia.

Il Parco Letterario ci propone la lettura del paesaggio attraverso lo sguardo di scrittori e letterati: questo consente un coinvolgimento emozionale atto a creare un legame tra viaggiatore e territorio; una fruizione più attenta e intensa che concorre al riconoscimento del valore patrimoniale del paesaggio e dunque alla sua salvaguardia e valorizzazione¹³. Si fa riferimento espressamente al concetto di salvaguardia, giacché rimanda a una conservazione attiva del patrimonio paesaggistico, poiché come anche nel caso di patrimoni immateriali, si tratta di beni dinamici e mutevoli nel tempo e nella percezione delle comunità che li abitano o che ne fruiscono¹⁴.

Attraversare il territorio in modalità lenta assume caratteristiche legate non solo al mezzo di trasporto (in bici, a cavallo oppure a piedi), ma al rapporto con gli elementi costitutivi del paesaggio naturali o antropici, materiali o immateriali. Il paesaggio, interessato da processi di territorializzazione¹⁵, si presenta a colui che l'attraversa proponendo numerose interpretazioni mediate dal retroterra culturale dei singoli fruitori. La mobilità lenta che i PL promuovono si snoda attraverso percorsi che tessono trame connettive atte a superare la frammentazione territoriale e ad avvicinare il camminatore/escursionista/turista alle comunità che abitano questi luoghi. Il Parco Letterario diventa dunque agente trasformativo del territorio e produttore di paesaggio, creatore di nuove stratificazioni soprattutto sociali e simboliche. In netta antitesi con il più diffuso turismo 'mordi e fuggi', il turismo lento genera esternalità positive per i territori e limita le problematiche relative al superamento della capacità di carico, nell'ottica

¹³ KAARISTO Maarja, RHODEN Steven, *Travelling and travelled landscapes: imaginations, politics and mobilities of tourism: introduction to the special issue*, «International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research», 14 (2020), pp. 301-305.

¹⁴ *Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi, 2003.

¹⁵ TURCO Angelo, *Turismo e Territorialità. Modelli di analisi, strategie comunicative, politiche pubbliche*, Milano, Edizioni Unicopli, 2012.

di un turismo sostenibile, che ha come protagonista un viaggiatore responsabile attento agli aspetti ambientali, quanto a quelli sociali ed economici¹⁶.

Nel *framework* degli studi della geografia del turismo e dello sviluppo locale, si valutano forme più contemporanee di narrazione come lo *storytelling* applicato ai territori – ancor di più il *placetelling*¹⁷ – cercando di far emergere peculiarità e criticità legate a forme di valorizzazione come quella dei PL.

La volontà degli attori locali di intraprendere un percorso atto a definire i confini fisici e simbolici di questa tipologia di Parco può considerarsi esito di un processo di rappresentazione e autorappresentazione della comunità locale, che si riconosce in una narrazione del territorio operata dal letterato e che a sua volta innesca uno *storytelling* messo in atto dalla comunità stessa. Dunque, la narrazione del territorio si esprime su due livelli: da un lato quella dello scrittore, dall'altro quella avviata dalla popolazione, frutto di una visione concertata atta a produrre una nuova immagine. Quest'ultima prende le mosse da (e nello stesso tempo avvia) la costruzione di un'identità territoriale, intesa come la risposta al bisogno di riconoscersi all'interno di un gruppo sociale definito, in pratiche collettive comuni che soddisfino anche esigenze individuali¹⁸.

In tale prospettiva la nuova organizzazione del territorio che si genera dalla definizione di un Parco Letterario crea implicazioni che attengono a un progetto collettivo in cui i promotori, ma anche i fruitori, sono chiamati ad agire individualmente e come comunità, consapevoli degli effetti sulla promozione e valorizzazione del paesaggio, ma anche sulla salvaguardia delle dinamiche relazionali che le comunità intessono al suo interno.

Al di là delle potenzialità economiche di questo strumento, il PL rappresenta un'occasione per stimolare capacità di sviluppo endogeno della popolazione soprattutto nelle aree interne, dove le prospettive paventate dalla fruizione turistica – culturale e naturalistica – dei luoghi, creano consenso e attivano processi di progettazione e coinvolgimento degli attori locali.

¹⁶ Si faccia riferimento alla *Carta Europea del Turismo Sostenibile* (CETS), Lanzarote, 1995.

¹⁷ La narrazione dei luoghi, intesa non solo come descrizione ma come autentica pratica performativa, trova espressione nel concetto di *Placetelling* elaborato da Fabio Pollice. Tale approccio si distingue per la capacità di comunicare elementi identitari in grado di favorire il riconoscimento della comunità, promuovendo al contempo la coesione sociale e una progettazione condivisa. POLLICE Fabio, *Placetelling. Per un approccio geografico applicativo alla narrazione dei luoghi*, «Geotema», 68 (2022), pp. 10-20; EPIFANI Federica, DAMIANO Paola, *Rappresentazioni narrative e costruzioni identitarie: la narrazione come pratica territorializzante*, «Geotema», 68 (2022), pp. 14-21.

¹⁸ Si vedano: BANINI Tiziana, ILONOVAN Oana-Ramona (a cura di), *Representing Place and Territorial Identities in Europe: Discourses, Images, and Practices*, London, Springer, 2021; POLLICE Fabio, *Il ruolo dell'identità territoriale nei processi di sviluppo locale*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», 10 (2005), pp. 75-92.

Come detto, la Basilicata è la Regione che conta, con il Lazio, il maggior numero di Parchi Letterari in Italia, che si sommano a una superficie già elevata di parchi naturali e aree protette¹⁹, sintomo di una volontà locale e sovralocale di salvaguardia del patrimonio naturale e paesaggistico, che deriva innanzi tutto dal riconoscimento dell'alto valore simbolico di tali scelte. Queste perimetrazioni territoriali a geometria variabile, promuovono l'adesione dei comuni e la creazione di ampi partenariati che intendono andare oltre la frammentazione dei territori coinvolti. Se da un lato tale modalità consente quindi il superamento dei confini amministrativi, dall'altro, la creazione di molteplici Parchi Letterari può condurre a un'ulteriore parcellizzazione delle iniziative di valorizzazione culturale che, non adeguatamente coordinate, tendono a disperdere gli sforzi messi in campo in ambito locale²⁰.

Il tentativo dovrebbe essere quello di mettere a sistema i singoli PL al fine di comporre un'offerta territoriale integrata intorno al concetto innovativo che li anima. La costruzione di collegamenti tra i vari parchi, naturali e culturali, può condurre il viaggiatore attraverso le numerose aree protette lucane e tramite queste alla scoperta dell'intera regione. Tale modalità potrebbe rappresentare un'opportunità di attrazione che, mediante le potenzialità del turismo lento, superi i disagi legati all'accessibilità e alla scarsa infrastrutturazione delle aree interne lucane. La creazione di percorsi di raccordo consentirebbe di scoprire e valorizzare anche quelle aree di passaggio che non rientrano nei confini dei PL, attivando dinamiche relazionali tra luoghi, comunità e turisti, innescando processi trasformativi del territorio e stimolando la capacità di azione degli attori locali. Una condivisione di intenti e progettualità dei PL può configurarsi come una strategia di sviluppo locale endogeno che, secondo le forme del turismo lento, investa nella valorizzazione e salvaguardia del paesaggio regionale.

Ornella ALBOLINO

Lucia CAPPIELLO

Università degli Studi della Basilicata

¹⁹ Tra i più rilevanti: Parco nazionale del Pollino, Parco nazionale dell'Appennino Lucano-Val d'Agri-Lagonegrese, Parco regionale di Gallipoli Cognato e Piccole Dolomiti Lucane, Parco regionale della Murgia Materana, Riserva Regionale Lago Piccolo di Monticchio, Riserva Regionale Abetina di Laurenzana, Riserva Regionale San Giuliano, Riserva naturale speciale dei Calanchi di Montalbano Jonico.

²⁰ POLLICE Fabio (a cura di), *Welcome in Basilicata. Piano di miglioramento della qualità del sistema turistico regionale della Basilicata. Linee Guida*, Potenza, Regione Basilicata, 2017.

Sitografia

- AGeI, <https://www.ageiweb.it/gruppi-di-lavoro/geografia-e-letteratura/>
- AGeI, <https://www.ageiweb.it/pubblicazioni-a-ge-i/xxxii-cgi/geografia-e-letteratura-luoghi-scritture-paesaggi-reali-e-immaginari/>
- Geotema, <https://www.ageiweb.it/geotema/la-rivista/>
- I Parchi Letterari®, <https://www.parchiletterari.com/dove-sono-parchi-letterari.php>

La costruzione del paesaggio tra lingua, discorso, memoria. Considerazioni generali e focus sull'isola linguistica francoprovenzale di Puglia (Faeto, Foggia)*

Introduzione. Il paesaggio come interazione, i toponimi come traccia

Il Consiglio d'Europa definisce in questi termini il 'paesaggio':

Ai fini della presente Convenzione:

'Paesaggio' designa una determinata parte di territorio, quale è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interazioni.

(COE, *Convenzione europea del paesaggio*, 2000, art. 1-a)¹

Se l'«interazione» tra fattori umani, culturali, e fattori naturali è sempre dinamica – come del resto sono costantemente in divenire società, lingua, territorio (inteso come spazio trasformato dall'antropizzazione) e finanche la memoria² – a livello linguistico essa tende a cristallizzarsi nei toponimi, o nomi di luogo. Questi nomi (considerati come propri ma, originariamente, come vedremo, nomi perlopiù comuni) rimandano in effetti a elementi salienti della dialettica tra componente geografica e componente umana e riflettono, in modo giocoforza parziale, il punto di vista, la percezione, il rapporto ai luoghi da parte degli individui che li hanno vissuti e/o li vivono.

Data questa breve premessa generale, è ragionevole ritenere che, attraverso l'analisi dei toponimi, sia possibile ricostruire la storia sociale dei luoghi, o almeno una frazione di essa, e che tale storia possa essere in un secondo tempo socializzata a vari fini: per sviluppare una vera e propria pe-

* Nessuna parte del presente capitolo è stata redatta con il supporto di dispositivi di rielaborazione semiautomatica di corpora testuali digitali (volgarmente chiamati IA generativa). Il testo riprende e aggiorna alcune sezioni del volume *La mammorje 'nghie' lo lòcche. Toponomastica narrativa a Faeto* (Milano, Mnamon, 2020), cui si rinvia per ogni approfondimento.

¹ Traduzione nostra dall'originale in francese.

² Consideriamo che si debbano prendere in considerazione almeno tre memorie: a) la memoria ufficiale, veicolata dai libri in adozione nella scuola pubblica; b) la memoria individuale, tipicamente orale ma talvolta scritta in apposite *memorie*, fortemente soggettiva e, salvo eccezioni, effimera; c) la memoria popolare collettiva, anch'essa orale ma maggiormente inscritta negli immaginari e nelle tradizioni e, di conseguenza, meno effimera.

dagogia del territorio, per organizzare strategie di promozione dello stesso o, più ampiamente e in profondità, per aumentare la ‘competenza’ delle comunità³ e, di conseguenza, la loro ‘robustezza’⁴. Questa è la prospettiva che orienta il presente contributo, che da iniziali considerazioni di ordine generale e teorico muoverà in un secondo tempo verso uno specifico caso di studio, la toponomastica narrativa dell’isola linguistica francoprovenzale di Puglia, uno dei nostri terreni di ricerca-azione-intervento di predilezione.

Analisi toponomastica multiprospettiva

Diversi sono i modi di studiare i nomi dei luoghi, tutti interessanti e pertinenti nella prospettiva della linguistica dello sviluppo sociale. Quest’ultima privilegia, materialisticamente e olisticamente, l’analisi dell’interazione tra individuo, gruppo, ambiente, lingua, discorso e memoria⁵.

Analisi etimologica

Anzitutto, la prospettiva etimologica, che potremmo definire ‘classica’. L’obiettivo dell’analisi è rispondere alla domanda: qual è l’origine del toponimo? Detto diversamente: cosa significa questo nome?

L’origine o significato primo può essere più o meno trasparente, in ragione del carattere referenziale/storico del toponimo e, beninteso, della trasparenza/oscurità della sua materia prima, la lingua. Si potrebbe anche rovesciare la prospettiva: quando si ha a che fare con un toponimo del tutto trasparente, la ricerca dell’etimologia sembra priva di senso. Il significato di alcuni toponimi formati sul sintagma nome + aggettivo risulta elementare:

³ Cfr. CALDARINI Carlo, *La comunità competente. Lo sviluppo locale come processo di apprendimento collettivo. Teorie ed esperienze*, Roma, Futura editrice, 2008.

⁴ Per robustezza intendiamo la capacità di un organismo o di un sistema di mantenersi stabile malgrado le fluttuazioni. Lo studioso Olivier Hamant ne parla in *La troisième voie du vivant* (Paris, Odile Jacob, 2022), a proposito della biologia delle piante ma estende la riflessione alle società umane e convoca persino le lingue naturali, come esempio di sistema robusto, proprio in quanto fatto di imprecisioni, ridondanze, incoerenze, margini di manovra.

⁵ Per un’introduzione alla linguistica dello sviluppo sociale (LDS) e più ampiamente alla linguistica per lo sviluppo, cfr. AGRESTI Giovanni, *Diversità linguistica e sviluppo sociale*, Prefazione di LÉONARD Jean Léo, Milano-Roma, Franco Angeli («Temi per lo sviluppo locale»), 2018; Id., *La linguistica dello sviluppo sociale. Motivazioni, strumenti, terminologia/ Social Development Linguistics. Incentives, Resources, Terminology*, in FELIU Francesc, FULLANA Olga (a cura di), *The intricacy of languages*. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2019, pp. 109-145; ZOUOGBO Jean-Philippe (a cura di), *Linguistique pour le développement. Concepts, contextes et empiries*, Paris, Édition des archives contemporaines, 2022. Si vedano inoltre i lavori del Réseau international Populations, Cultures, Langues et Développement: www.poclande.fr.

- (1) Colletorto (CB) < colle + torto;
- (2) Montacuto (AN) < monte + acuto;
- (3) Selva Piana (TE) < selva piana.

Un toponimo molto antico prende origine da una lingua che, generalmente, non è più attuale, e per questa ragione, a seconda dei casi, può risultare poco o per nulla comprensibile, talvolta anche allo sguardo dello specialista (che non di rado può solo limitarsi a formulare ipotesi d'etimologia). E tuttavia, quanto più è antico, tanto più il toponimo rinvia in genere a elementi referenziali, geografici, o pratico/funzionali, trattandosi in origine di un nome comune (o di un sintagma N+Agg.) associato a un luogo al fine di individuarlo nello spazio o di presentarne alcune caratteristiche salienti⁶.

Analisi diacronica

Lo studio dei toponimi, compreso lo studio etimologico, diventa più interessante quando la loro forma cessa di essere trasparente come negli esempi (1-3). Questo può accadere per vari motivi, ma la ragione principale che opacizza (poco o molto) il significato di un toponimo è l'evoluzione/sostituzione linguistica accompagnata o accelerata da eventi storico-sociali. Quando una lingua, utilizzata tradizionalmente per, tra le altre cose, designare e nominare il circostante, evolve o viene sostituita da una lingua di superstrato (ad esempio il latino sostituito dal longobardo ed entrambi dalle varietà romanze volgari d'Italia, o volgari neolatini), il nome di luogo preesistente può venire deformato, adattato alla lingua corrente, e non sempre rispettando il significato originario. Il trascorrere del tempo, che porta con sé inevitabilmente cambiamenti anche profondi nell'uso o nella natura stessa di un luogo (fonte, foresta, abitato, sorgente ecc.), contribuisce a far sbiadire ulteriormente questa 'memoria' del senso d'origine e a creare, anche involontariamente, nuovi sensi.

Se, pur adattato

- (4) in Faeto (it.) e Faite (francoprovenzale di Puglia), l'originale *fagetum* – dal latino classico *fāgus* ('faggio') poi derivato nel latino volgare **fāgiu* [< (*arborem*) *fāgeum*], completato dal

⁶ Queste considerazioni vanno comunque intese relativamente a un dato contesto linguistico-culturale. In terreno berberofono – e, successivamente all'arabizzazione, arabofono – incontriamo numerosi toponimi legati alla tribù che ha occupato tale territorio. Così, il celebre villaggio di Aït ben Haddou, bene iscritto nella lista del patrimonio mondiale UNESCO, è rappresentativo di una lunga serie di toponimi legati all'insediamento di un gruppo etnico. Il berbero *ayt*, (in arabo: ايت) è un marcatore tipico dell'amazighe, prefisso del nome di famiglia che sta per ('clan / figli / quelli di' + nome del capostipite). Per un approfondimento circa la toponomastica maghrebina, cfr. NISSABOURI Abdelfattah, *Toponymes maghrébins. De l'enracinement à l'internationalisation*, «Cahiers de sociolinguistique», 11/1 (2006), pp. 117-143.

suffisso fitonimico *etum* poi italianizzato in -eto [come in Cerqueto (TE), Pineto (TE), Crognaleto (TE), Sambuceto (CH), Roseto Valfortore (FG)...] – è ancora piuttosto trasparente.

In certi casi il toponimo conserva senza alterazioni tutti gli strati linguistici che si sono sedimentati in esso. È il caso, notevole, di

(5) Fara Filiorum Petri (CH), toponimo formato da un nome di origine longobarda (*fara* indicava, presso questa popolazione, un corpo di spedizione di tipo militare corrispondente al gruppo parentale in senso ampio) e dal complemento latino costruito su un doppio genitivo che designa per l'appunto il clan familiare destinatario del nuovo terreno (*filiorum Petri*, 'dei figli di Pietro'). Questo paese è però al tempo stesso chiamato dagli abitanti del luogo La Farè, nella varietà romanza abruzzese adriatico-meridionale, la quale, proprio perché forma accorciata e alterata rispetto all'originale, risulta meno trasparente.

In tutti i casi in cui il toponimo diventa oscuro, la ricerca dell'etimologia non può che derivare verso un'analisi diacronica o longitudinale che renda conto dell'origine e delle trasformazioni successive, a più o meno alta risoluzione. Tale analisi deve però costantemente fare i conti con le interpretazioni – e interpolazioni – popolari, come vedremo più avanti.

Analisi emica

Gli esempi (1-3), se a prima vista veicolano soltanto un'informazione di tipo geografico, suggeriscono in realtà almeno tre importanti considerazioni: a) anzitutto, il carattere tipicamente referenziale di questi nomi, che riflettono uno sguardo semplice (anche se non necessariamente oggettivo) sul paesaggio, sul circostante, come a individuare riferimenti pratici, non ambigui, per orientarsi nello spazio; b) in secondo luogo, il fatto che il passaggio da nome comune a nome proprio, marcato dalle iniziali maiuscole, sia legato a un insediamento umano o, più ampiamente, a un'antropizzazione dello spazio che si fa territorio; c) infine, essi suggeriscono come, affinché il nome comune di un luogo diventi toponimo a tutti gli effetti, sia indispensabile che un gruppo di persone condivida questo riferimento⁷. Di conseguenza, anche un luogo disabitato può essere antropizzato: dallo sguardo, dalla memoria, dal discorso di chi ne parla. In genere, quest'antropizzazione è funzione, a monte, di una necessità: il lavoro, la trasformazione, lo sfruttamento o comunque l'utilizzo e

⁷ In proposito, un raro esempio da noi documentato circa l'invenzione di un microtoponimo da parte di una persona nota è restituito in AGRESTI Giovanni, BERNISSAN Fabrice, «Réseau Tramontana (2012-2013). Méthodologie de la collecte dynamique de matériaux culturels auprès des habitants et modes de restitution des résultats», intervento presentato al XXVII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza, Nancy, 15-20 luglio 2013, e nell'estratto video accessibile a questo collegamento: <https://www.youtube.com/watch?v=jkPsRDy-GEQ> (ultimo accesso: 20/11/25).

frequentazione a vario titolo del territorio, che giustificano l'interazione continuata del soggetto con l'ambiente che lo circonda.

Da questo punto di vista quello che conta è il rapporto tra il soggetto, il gruppo, il circostante. Nell'interazione tra questi fattori, che potremmo chiamare 'attanti', il toponimo e la sua esplicitazione non interessano tanto per la loro portata semantica, oggettiva, documentale, 'etica', ma piuttosto per la loro dimensione 'emica', legata cioè alla soggettività delle percezioni e delle interpretazioni, al 'sentimento' che lega, attraverso un toponimo, il soggetto a quel dato luogo con il quale il soggetto condivide una parte, più o meno significativa, del proprio vissuto.

Ora, possiamo ritenere che questo rapporto 'sentimentale' e percettivo ai luoghi sia latente nel soggetto. Una prova che confermerebbe tale ipotesi è data dal fenomeno della «rimotivazione»⁸: un toponimo non più trasparente, divenuto opaco, viene collettivamente reinterpretato fino a trovare una (o più di una) spiegazione sufficientemente soddisfacente. In altri termini, sembrerebbe che di un toponimo vogliamo sempre conoscere il significato, e quando questo non è facilmente desumibile dal nome stesso (come per gli esempi 1-3 e, in misura minore, 4 e 5), la comunità che ne condivide l'esperienza costruisce in genere una o più narrazioni, talvolta estremamente fantasiose (ad esempio legate a mostri, principesse, cavalieri...), volte a spiegare come mai quel determinato luogo si chiami proprio così.

Sono proprio questi racconti, queste narrazioni che fondano il concetto di 'toponomastica narrativa', al cuore del presente contributo.

Emersione della nozione di toponomastica narrativa

Il nostro partito preso è semplice: se le etimologie popolari sono spesso erranee, esse sono di grande interesse per comprendere meglio non già l'origine del toponimo X, quanto la 'postura' della popolazione nei confronti di tale luogo X. Si potrebbe persino affermare che tanto più sono erranee, tanto più sono interessanti! In altri termini, tali etimologie, tali interpretazioni sono sempre euristicamente pertinenti.

⁸ Cfr. KRISTOL Max, *Motivation et remotivation des noms de lieux: réflexions sur la nature linguistique du nom propre*, «Rives nord-méditerranéennes», 11 (2002), pp. 105-120. Pubblicato in linea il 21 luglio 2005: <https://journals.openedition.org/rivesnm/121?lang=en>, ultimo accesso il 30/11/2025.

Un esempio tra gli innumerevoli possibili, ma particolarmente spettacolare, chiarirà questo punto e l'interesse di valorizzare una 'scienza riflessiva' dei nomi di luogo, o una 'metainterpretazione' toponomastica. In Italia esistono alcuni toponimi chiamati Montorio, tra cui uno in Abruzzo (Montorio al Vomano, cittadina in Provincia di Teramo situata alle porte del Parco Nazionale del Gran Sasso e Monti della Laga). Il toponimo è diffusamente interpretato dalla popolazione locale come proveniente da «Monte d'oro», come una nostra inchiesta ha documentato⁹. Per giustificare questa interpretazione, le persone intervistate convocano volentieri il grano che, secondo la vulgata, avrebbe un tempo ricoperto i rilievi delle montagne circostanti, alla base delle quali sorge la cittadina, conferendo a esse una doratura nella stagione del raccolto. Da qui l'idea di 'monte d'oro', o 'dorato', ratificata dallo stemma comunale (fig. 7):



Fig. 7 - Lo stemma del Comune di Montorio al Vomano (TE) con raffigurate le spighe di grano dorato sui monti.
Fonte: Araldica Civica (www.araldicacivica.it/stemmi/)

In realtà, è ragionevole ritenere come Montorio sia stata in età latina una semplice designazione geografica, formata dal genitivo latino *montis* ('del monte') in composizione con il sostantivo deverbale *ortus* ('nascita'), da *orior/oriri* ('nascere', 'iniziare', 'levarsi')¹⁰ che dà luogo nelle lingue neolatine a parole di uso comune quali 'oriente', 'origine' ecc. Designazione che riflette perfettamente la collocazione nello spazio dell'abitato, situato in piano ma all'inizio,

⁹ Ci riferiamo a un modulo didattico coordinato dall'Associazione LEM-Italia nel maggio 2019 e dedicato alla toponomastica relativa ai corsi e punti d'acqua del territorio di Montorio al Vomano, nell'ambito di un progetto FSE – PON 2014-2020 («Potenziamento dell'educazione al patrimonio culturale, artistico, paesaggistico») promosso dalla Scuola IIS Pascal-Comi-Forti.

¹⁰ Preferiamo questo riferimento etimologico a quello risalente al greco *óros* ('monte'), da cui 'orografia', che risulterebbe ridondante in un toponimo come Montorio.

al punto esatto in cui nasce, si innalza, il massiccio del Gran Sasso d'Italia; e designazione completata con un'ulteriore informazione, legata al fiume Vomano¹¹ che attraversa Montorio. Comparativamente, Orio al Serio (BG) riflette un'analogia realtà geografica: un abitato alle pendici delle montagne (le Alpi Orobie) attraversato dal fiume Serio, idronimo di origine preromana con probabile significato di 'flusso', 'corrente', il quale, proprio come il fiume Vomano (dalla sorgente verso la foce: Macchia Vomano, Montorio al Vomano, Val Vomano, Villa Vomano, Castelnuovo Vomano, Guardia Vomano, Pianura Vomano, Piane Vomano) dà nome a diverse località (Villa di Serio, Fiorano al Serio, Orio al Serio, Seriate, Mornico al Serio, Cologno al Serio) fino a immettersi nell'Adda a Bocca di Serio.

Anche se l'etimologia è lungi dall'essere una scienza esatta, la diversa interpretazione del toponimo Montorio mostra come occorra fare una distinzione piuttosto netta tra una toponomastica scientifica e una toponomastica popolare. Tuttavia, sarebbe un grave errore stigmatizzare la toponomastica popolare, e questo per almeno due buoni motivi, intimamente collegati:

- 1) anzitutto, perché, come detto, i toponimi sono realtà linguistico-culturali intrinsecamente evolutive, e di conseguenza il significato etimologico è solo uno dei significati possibili;
- 2) in secondo luogo, perché le interpretazioni non scientifiche di un toponimo divenuto opaco sono comunque portatrici di informazioni circa la cultura, materiale e immateriale, della comunità che ha trasmesso, eventualmente travisandolo, il toponimo originario.

La toponomastica narrativa interroga con curiosità queste interpretazioni popolari, proprio per ricavare informazioni non tanto sul significato originario del toponimo, quanto sullo sguardo, sulle rappresentazioni, in una parola: sulla cultura e sulla mentalità di una comunità che ha vissuto e vive in

¹¹ Toponimo a sua volta fantasiosamente interpretato da molti montoriesi come derivante da *vox (h)umana* e invece da collegare a Gomano (come attestato in ANTINORI Anton Ludovico, *Annali degli Abruzzi*, Napoli, Vol. V (1784), e ancora in DI MEO Alessandro, *Annali critico-diplomatici del Regno di Napoli della mezzana età*, vol. 12, Napoli, Giovanni De Bonis, 1819, in cui si attesta la doppia denominazione, Gomano e Vomano, o 1800, in cui troviamo la forma Comano derivante forse da un tardo latino **Gomanus* (GIAMMARCO Ernesto, *Dizionario abruzzese e molisano*, vol. 6, «TAM: Toponomastica abruzzese e molisana», Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990, *ad vocem*), probabilmente per esprimere la notevole sinuosità del fiume (cfr. 'gomito', da *cūbitus*). Ritroviamo l'idronimo Comano in Toscana, dove designa un torrente appenninico particolarmente tortuoso, meta di appassionati di kayak, anche denominato, a seconda del tratto, Fosso Falterona e San Godenzo.

relazione a determinati luoghi. Tenendo conto, però, che per ‘comunità’ non dobbiamo intendere nulla di monolitico: in un medesimo ambito territoriale, un pastore transumante fornirà interpretazioni etimologiche probabilmente differenti rispetto a quelle di un curato di campagna o del medico di paese, per il semplice fatto che i tre attori sociali interagiscono diversamente con l’ambiente e i suoi segni – in una formula ampia: con il paesaggio.

Questo approccio alla materia toponomastica non è certamente meno importante dello studio rigorosamente etimologico o dello studio diacronico. Esso è anzi altrettanto se non ancor più complesso e quindi, se opportunamente indagato e restituito, può essere di notevole arricchimento per chi vi si accosti. Soprattutto, esso rende conto della dimensione propriamente ‘paesaggistica’ dei toponimi, nel senso della definizione veicolata dal Consiglio d’Europa e da noi adottata (v. *supra*).

La toponomastica narrativa a Faeto, isola linguistica francoprovenzale in Puglia

Se è vero che un toponimo inizia a essere tale quando viene condiviso da un gruppo, da una comunità per quanto articolata, è ancor più vero che ciascun membro di essa, per mestiere o semplicemente per vissuto, ha una sua particolare, unica e irriducibile esperienza di quel luogo. Si potrebbe dire che il toponimo sta al significato come la toponomastica narrativa sta al senso. «Faeto» designa un comune dei Monti Dauni, e su questo siamo tutti d’accordo; ma siamo ancor più d’accordo nel considerare come ciascun abitante, e probabilmente chiunque si sia mai interessato a questo isolotto linguistico francoprovenzale in Puglia, fondato nel XIII secolo, riconosciuto come ‘minoranza linguistica’ dalla legge statale n. 482 del 1999¹² e dalla legge regionale n. 5 del 2012¹³, debba avere una sua idea, una sua rappresentazione, una sua Faeto nel cuore e nella mente¹⁴.

¹² *Norme in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche*. <https://www.parlamento.it/parlam/leggi/99482l.htm> (ultima consultazione 30/11/2025).

¹³ LR n. 5 del 22 marzo 2012 («Norme per la promozione e la tutela delle lingue minoritarie in Puglia»). <https://busolanormativa.consiglio.puglia.it/public/leges/LeggeNavscroll.aspx?id=12323> (ultima consultazione: 30/11/25).

¹⁴ Interessante, in tal senso, l’esperienza del Primo Festival delle letterature minoritarie d’Europa e del Mediterraneo, svoltosi tra Teramo e Faeto nella primavera del 2009 e basato sul dialogo a distanza tra foto di Faeto (dell’artista Adriana Civitarese) e sue interpretazioni letterarie/visionarie da parte di un certo numero di scrittori e poeti, anche dauni ma nella maggioranza dei casi esterni al territorio o addirittura stranieri. Per una lettura analitica di questa esperienza culturale, cfr. AGRESTI Giovanni, *Produzione culturale ed emancipazione delle mino-*

Un'inchiesta di toponomastica narrativa: La mammorje 'nghie' lo lòcche [la memoria nei luoghi]

È da queste considerazioni che, nel 2019, abbiamo deciso di lanciare un'inchiesta sulla toponomastica narrativa a Faeto. Questa inchiesta è diventata un'opera corale (*La mammorje 'nghie' lo lòcche* [la memoria nei luoghi]. *Toponomastica narrativa a Faeto*), pubblicata nel 2020, che ha inaugurato una nuova collana di studi, italo-franco-catalana, dal titolo emblematico *Territori della parola*. Nelle immagini che seguono proponiamo la copertina dell'opera (fig. 8), l'inquadramento geografico del terreno (fig. 9) e un'immagine aerea del centro storico di Faeto (fig. 10).

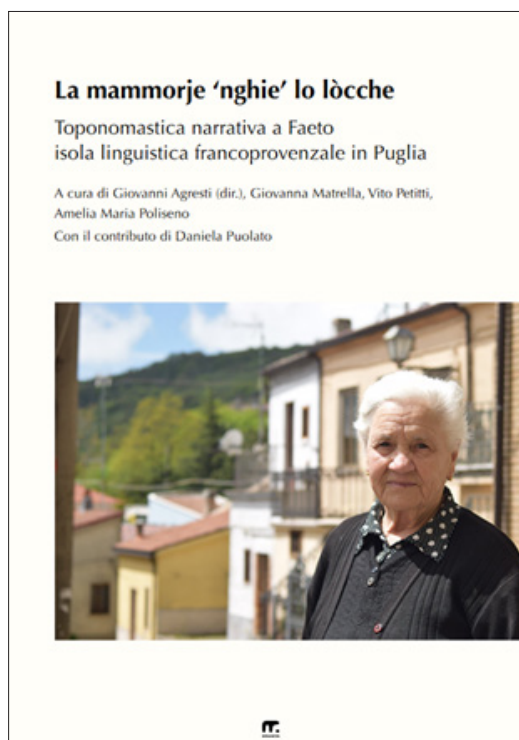


Fig. 8 - Copertina del volume *La mammorje 'nghie' lo lòcche. Toponomastica narrativa a Faeto, isola linguistica francoprovenzale in Puglia*, Milano, Mnamon, 2020.

ranze linguistiche. *L'esempio delle isole alloglotte francoprovenzali di Faeto e Celle di San Vito (FG)*, «La Questione Meridionale/The Southern Question», I, 1 (febbraio 2010: «Le minoranze e il Mezzogiorno / Minorities and the Italian South»), pp. 33-54.



Fig. 9 - Immagine satellitare modificata che situa Faeto in contesto mediterraneo. Dal documentario *Les héritiers* (2017), a cura di France 3 Provence-Alpes-Côte d'Azur (<https://youtu.be/q1N6SOGXJCA?si=h1E-zjQXfACfvwYE>; ultima consultazione: 30/11/2025)



Fig. 10 - Immagine aerea del centro storico di Faeto (FG), isola linguistica francoprovenzale di Puglia. Dal documentario *Les héritiers* (2017), a cura di France 3 Provence-Alpes-Côte d'Azur (<https://youtu.be/q1N6SOGXJCA?si=h1E-zjQXfACfvwYE>; ultima consultazione: 30/11/2025)

In questa ricerca, dimensione popolare, collettiva, e prospettiva, vissuto individuale, soggettivo, si incrociano di continuo e contribuiscono a costruire una narrazione che, una volta socializzata – anche attraverso questo stesso volume, presentato in pubblica piazza a Faeto nell'estate 2020 e donato a tutte le famiglie faetane – tende a normalizzarsi e a diventare patrimonio comune. La toponomastica narrativa si traduce in una raccolta non solo di interpretazioni etimologiche di toponimi, più o meno corrette, ma anche di racconti autobiografici o in prima persona che riempiono un determinato luogo di memoria di vita direttamente vissuta o tramandata. Nel caso di centri urbani occorre considerare la dimensione microtoponomastica e gli odonimi, ossia i nomi di vie, piazze, strade, sentieri... anche e forse soprattutto quelli di recente formazione, legati a più vicine trasformazioni del territorio.

Un bell'esempio tratto dalle inchieste restituite nel volume cui qui si fa riferimento riguarda la distribuzione dei mulini nel territorio di Faeto. Ecco un estratto particolarmente significativo, reperibile nel § 6 («Lo mulinne» / «I mulini»):

D- Fuore Faite. E denghie' Faite a-gn-evante cache mulinne?

R- Cache mulinne... traje mulinne o anta sta.

R- Carmenòtte... che gli-eve un pu' me' modèrne.

R- Selle gli-eve modèrne, sell'illé.

R- Gnicche, zi Semine de Gnicche e... lu mulinne de Scarinze... pe la vi de la cabine.

D- E stoue cumme i funziunevante sto' mulinne icchè, s'arecurdà?

R- Averammenne lu meccanismo ge se' pa propje cumme i funziunave.

R- A corrénte se me sbaglije pa.

R- A corrénte, glio', a Scarinze pecché i stave deccanne la cabbine èlettrecche, quinde i-ava funziunà èlettrecche... e Carmenòtte tale e quale, o ava etre già a corrénte.

D- Fuori Faeto. E dentro Faeto c'era qualche mulino?

R- Qualche mulino... tre mulini ci dovrebbero essere.

R- Carmine [nome del mugnaio]... che era un po' più moderno.

R- Quello era moderno.

R- Gnicche [appellativo della famiglia del mugnaio], zio Semine [Semine diminutivo di Gel-somino, nome del mugnaio] de Gnicche e... il mulino di Scarinzi [cognome del mugnaio]... lungo la strada della cabina [la carrozzabile per Castelluccio Valmaggiore, dove è situata la cabina elettrica che alimenta il paese].

D- E questi mulini come funzionavano, lo ricordate?

R- Veramente il meccanismo non lo conosco proprio.

R- Con la corrente elettrica se non sbaglio.

R- Con la corrente, sì, quello di Scarinzi per il fatto che si trovava vicino la cabina elettrica, doveva funzionare con l'elettricità... e Carmine lo stesso, doveva funzionare a corrente.

In questo passaggio notiamo tre elementi interessanti. Anzitutto, il nome di ciascun mulino è quello del proprietario (che si tratti di nome proprio, cognome o soprannome): in altri termini, convergono fino a sovrapporsi il nome del lavoratore

(del proprietario), lo strumento di lavoro e il nome del luogo in cui si lavora. Poi, un odonimo particolare, «la vi de la cabine», la carrozzabile per Castelluccio Valmaggiore, prende il nome dalla presenza della cabina elettrica, elemento che, benché puntuale nello spazio, per la sua importanza strategica nell'alimentazione energetica del paese dà il nome all'intera strada. Infine, l'unione di questi due elementi permette di andare più in profondità nella comprensione del lavoro: proprio perché situato vicino alla cabina elettrica, il mulino (di) Scarinzi funzionava a elettricità.

La dimensione biografica individuale si iscrive in un tessuto urbano, piccolo o grande che sia, dove ogni nodo è potenzialmente portatore di narrazioni. Probabilmente, forse in ragione di una certa confusione tra spazio pubblico e spazio privato¹⁵, un paese è un tessuto particolarmente fertile per questo tipo di memoria. Del resto, come scriveva Pavese ne *La luna e i falò* (1949), «Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra, c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti»¹⁶. I luoghi del paese sono giacimenti di memoria. Ne *La mammorje 'nghie' lo lòcche* abbiamo voluto ricostruire questa memoria orale a partire dalle testimonianze di faetane e faetani, generalmente anziani, affinché i punti di vista individuali confluiscono in un racconto collettivo. Narrazione che, naturalmente, si serve in primo luogo della lingua locale, eredità familiare e bene comune della comunità.

Struttura dell'Opera

La mammorje 'nghie' lo lòcche è strutturata in due parti.

1) La prima è dedicata alle coordinate sociolinguistiche, metodologiche e quali-quantitative, necessarie per inquadrare scientificamente il presente lavoro. Il primo capitolo è un nostro approfondimento, maggiormente sistematico rispetto a quanto sin qui formulato circa la toponomastica narrativa, e molto più nutrito di esempi di trattamento dei toponimi tratti dalle video-interviste faetane. Segue un contributo inedito di Daniela Puolato, linguista dell'Università di Napoli Federico II e già autrice di alcuni lavori scientifici sul francoprovenzale di Puglia. Puolato esplora il tema della memoria faetana prendendo in esame non solo le narrazioni, i temi, i contenuti affrontati nelle interviste del nostro *corpus*, ma anche e soprattutto, a partire da questo materiale originale, il vettore stesso di quelle narrazioni: la lingua faetana, studiata

¹⁵ L'immagine del paese con le porte delle case aperte, ancora piuttosto fresca nella memoria dei testimoni anziani, suggerisce questa continuità di spazio privato e spazio collettivo.

¹⁶ PAVESE Cesare, *La luna e i falò*, Novara, Mondadori-De Agostini, 1986 [1949], p. 23.

privilegiando gli aspetti di conservazione e di innovazione segnatamente rispetto alla matrice galloromanza. Un terzo capitolo sintetizza infine i dati relativi alle inchieste sul campo condotte a Faeto da Giovanna Matrella, Amelia Maria Polisenò e Vito Petitti tra la primavera e l'autunno 2019: metodologia generale, elenco dei testimoni intervistati (Tab. 1), cronoprogramma (Tab. 2), questionario, norme di lettura del faetano.

	Testimone	Età	Origine
a	Amalia Benedetto	89	Faeto
b	Giuseppina Benedetto	90	Faeto
c	Leonarda Benedetto	86	Faeto
d	Amalia Campanielli	92	Faeto
e	Anita De Simone	68	Faeto
f	Domenico De Simone	86	Faeto
g	Giovannina Finaldi	87	Faeto
h	Alberto Forese	86	Faeto
i	Assunta Gallucci	92	Faeto
l	Michelina Girardi	92	Faeto
m	Augusto Mastri	76	Faeto
n	Grazia Pastore	84	Faeto
o	Francesco Salvati	81	Faeto
p	Filomena Santosuosso	82	Faeto

Tab. 1. Il corpus dei testimoni videointervistati (*La mammorje 'nghie' lo lócche*, op. cit., p. 121).

	2019			
	Luglio	Agosto	Settembre	Ottobre
a		2		
b		2		
c		1		
d		4		
e			1	
f			1	
g		1		
h		4		
i	28			
l		4		
m			30	13
n		2		
o		1		
p		28		

Tab. 2. Il cronoprogramma delle videointerviste (*La mammorje 'nghie' lo lócche*, op. cit., p. 122).

Tali inchieste sono state realizzate utilizzando il metodo della videointervista semidirettiva – conversazione libera con i testimoni orientata però da un canovaccio di questionario e registrata in formato video HD – che riprende la metodologia di una precedente campagna d'inchieste da noi condotta alcuni anni fa, a Faeto e Celle di San Vito, nell'ambito del progetto europeo Rete Tramontana¹⁷. Una breve formazione dei tre ricercatori ci ha permesso di definire con loro sia i contenuti del questionario, sia le modalità – anche tecnologiche – di raccolta e organizzazione dei dati, sia il senso complessivo della nostra operazione culturale.

2) La seconda parte consiste nella raccolta della memoria orale effettuata nel corso delle inchieste sopra menzionate. Tale memoria è restituita attraverso una tavola toponomastico-narrativa fuori testo (fig. 11) e l'edizione, in versione bilingue (francoprovenzale e traduzione in italiano), di alcune decine di estratti delle interviste, opportunamente montati (testualmente e in formato video digitale¹⁸) intorno a temi che sono stati affrontati con regolarità. Avendo privilegiato, in quest'opera, la toponomastica narrativa, i vari capitoli della seconda parte sono per l'appunto dedicati ciascuno a uno degli undici luoghi salienti del paese selezionati e riportati nella Tavola fuori testo. Di conseguenza, intorno a ciascun toponimo abbiamo una o più testimonianze di prima mano, laddove la numerosità delle voci permette una costruzione narrativa polifonica e pluridimensionale¹⁹ che realizza quell'incontro tra memoria individuale e narrazione collettiva da noi tanto auspicato (fig. 12).

¹⁷ Progetto pluriennale sulla raccolta e valorizzazione dei patrimoni culturali immateriali delle aree europee di montagna (Francia, Italia, Portogallo, Polonia, Spagna). Sito della rete: www.re-tramontana.org. Questo progetto è stato di recente premiato da Europa nostra nella sezione «Ricerca»: <http://www.europeanheritageawards.eu/winners/tramontana-network-iii-france-italy-poland-portugal-spain/>. A partire dalle inchieste su Faeto e Celle di San Vito è stato realizzato, tra l'altro, un film documentario, *Lu pajje de la lenne*: <https://www.youtube.com/watch?v=samivg0fspk> (ultima consultazione: 30/11/25).

¹⁸ Questi ultimi sono fruibili attraverso i codici QR e i relativi collegamenti internet, i quali rimandano agli estratti video caricati su YouTube. Non è superfluo sottolineare come l'utilizzo del video, che non sembra abbia creato particolare imbarazzo nei testimoni intervistati, sia di straordinario interesse per documentare al meglio la lingua francoprovenzale di Puglia nella sua dimensione orale e performativa.

¹⁹ L'interesse di questa co-costruzione della memoria dei luoghi è stata evidenziata ed esemplificata in AGRESTI Giovanni, PALLINI Silvia, *Vers une toponymie narrative: récits autobiographiques et ancrages géographiques dans deux villages de la Haute Vallée du Vomano (Italie)*, in SCHNABEL-LE CORRE Bethina, LÖFSTRÖM Jonas (a cura di), *Challenges in synchronic toponymy / Défis de la toponymie synchronique. Structure, Context and Use / Structures, contextes et usages*. Atti del convegno internazionale di Rennes (22-23 marzo 2012), Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2015, pp. 21-32.



Fig. 11 - Tavola fuori testo di toponomastica narrativa di Faeto (*La mammorje 'nghie' lo lèche*, op. cit.).

5. Funtana nòve – Fontana nuova	
	
https://www.youtube.com/watch?v=76P2Gb_FhfA	
Francoprovenzale	Italiano
Filomena Santosuosso D- I di che si nesci a via Fontana nuova, pettocche se chiammave accussi sella vi? R- E pecché i-ante feje un pu' de large, illé a-i-ave ch'o cresceve l'eje, o venive l'eje de ce zia Marije de Casciare, un pu' me' 'nghìòcche, insomme... o calave l'eje e allòre a-i-ave abbusènne de 'n'ata funtane, pecché la funtane... de via Santa Flumène, la vi du campesante, ette la funtane proprie de lu paije, e invece sell'illé l'avante feje pe lo rione che eve un pu'	D- Avete detto di essere nata a via Fontana nuova, perché quella strada si chiama così? R- Perché hanno realizzato un largo, lì sgorgava l'acqua, sgorgava l'acqua nella casa di zia Maria del Cassaio [appellativo di una famiglia di Faeto] e un po' più sopra, insomma... sgorgava l'acqua e quindi c'era bisogno di un'altra fontana, perché la fontana... di via Santa Filomena, la via del camposanto, è la fontana proprio del paese, mentre quella lì l'avevano costruita per

Fig. 12 - Prima pagina del capitolo polifonico bilingue dedicato al toponimo *Funtana nòve* (*La mammorje 'nghie' lo lèche*, op. cit., p. 135).

Dopo la sezione dedicata alla Bibliografia, rigorosamente limitata ai riferimenti citati nel testo, chiude il volume una ricca appendice, nella quale proponiamo un indice dei toponimi menzionati dai nostri testimoni (fig. 13) e la sintesi di ciascuna inchiesta attraverso delle schede di minutaggio particolarmente curate. Esse consentono, anche e soprattutto nell'ottica di studi a venire, di risalire con facilità ai vari temi affrontati in ogni videointervista e quindi di 'muoversi' con relativa agilità all'interno dell'archivio multimediale (fig. 14)²⁰.

Ci piace infine sottolineare come ciascuna scheda di minutaggio sia preceduta da una fotografia del o dei testimoni videointervistati, scattata durante l'inchiesta stessa. A loro va tutta la nostra affettuosa gratitudine: per la memoria di cui ci fanno dono, per la disponibilità ad accogliere l'équipe dei ricercatori faetani nelle loro case e per la lealtà linguistica di cui fanno prova, semplicemente perpetuando l'uso del francoprovenzale di Puglia nel loro quotidiano.

Antonio di Cavolaio = *Ndunine de Caulare*. NdP | 146, 155
 Areale (v. [Località] / [L']areale)
 Ariano [Irpino] = *Rianne*. Tn | 228, 229
 [A] *sen' de Lueggione* = [La] terra di Lueggione. Tn, AdF | 61, 187
 Ausilia [Pirozzoli] = *Ausilje*. NdP | 83, 144, 154, 228
Ausilje = Ausilia [Pirozzoli]. NdP | 83, 144, 154, 228
 Bar Cocco. Tn, NdF | 254
 Belvedere = *Belvedere*. Tn | 105, 139, 199, 203, 204, 205
 Biancofiore = *Biancofiore*. AdF | 54, 151, 232
 Bosco di Faeto = *Boue de Faite*. Tn | 110, 166, 264
Boue de Faite = Bosco di Faeto. Tn | 110, 166, 264
 Bujicche = *Bujicche*. AdF | 150
 Buneconte = *Buonconto*. AdF | 232
 Buonconto = *Buneconte*. AdF | 232
 Cantatore = *Cantatore*. AdF | 139, 140, 141, 146
 Carlo d'Angio = *Carlo d'Angio'*. NdP | 81, 117, 182
 Carmenotte (v. anche zi Carmenucce) = *Carmine*. NdP | 22, 23, 115, 143, 144, 146, 150, 151, 156, 219, 227
 Carmeni = *Carminuccia*. NdP | 228
 Carmine (v. anche zio Carmine) = *Carmenotte*. NdP, Tn | 22, 23, 115, 143, 144, 146, 150, 151, 156, 219, 227
 Carmine Pirozzoli. NdP | 153, 156
 Carminuccia = *Carmeni*. NdP | 228
 Castellecce = *Castelluccio* [Valmaggiore]. Tn | 42, 140, 148, 150
 Castelluccio [Valmaggiore] = *Castellecce*. Tn | 42, 140, 148, 150
 Cebille (v. L'aia di Cebille)
 Celle = *Celle* [di San Vito]. Tn | 11, 25, 26, 59, 67, 68, 81-83, 85, 89, 123, 124, 143, 154, 155, 222, 235, 238, 242-244,
 Celle [di San Vito] = *Celle*. Tn | 11, 25, 26, 59, 67, 68, 81-83, 85, 89, 123, 124, 143, 154, 155, 222, 235, 238, 242-244

Fig. 13 - Una pagina dell'indice dei nomi, accessibili sia dalla forma italiana, sia dalla forma francoprovenzale (*La mammorje 'nghie' lo lócche*, op. cit., p. 262).

²⁰ Archivio depositato presso il Comune di Faeto.

Amalia Benedetto



Legenda

‡ Ricordi di infanzia e giovanili	✓ Lavori giovanili
◊ Casa natia	◆ Comfort
▲ Genitori e avi	‡ Mortalità infantile
∩ Vita contadina	☆ Mulini
≈ Località fuori Faeto	☺ Luoghi di ritrovo
~ Località in Faeto	■ Pensare e sognare
‡ Fontane e pozzi	※ Nevieri
	°F Faeto e il francoprovenzale

GM-VP-AP[FA-BA]

0'02'' Autopresentazione - ‡ 0'14'' Ricordi di infanzia - ◊ 0'45'' Casa natia [descrizione] - ▲ 1'47'' Genitori 1'53'' nonni - ∩ 2'20'' Lavoro nonni - ≈ 2'30'' Località dei terreni paterni [Giarosetta] - ≈ 3'06'' Vetruscelli, Difesa e altre località - ‡ 3'26'' Briganti - ▲ 3'50'' Nonni [origini faetane] - ‡ 4'02'' Ninne nanne [non ricorda] - ‡ 4'14'' Scuola [punizioni corporali] - ‡ 4'50'' Sito scolastico [le classi erano situate

Fig. 14 - Un esempio di scheda di minutaggio (*La mammorje 'nghie' lo lócche*, op. cit., p. 253).

Conclusioni

Nella definizione mutuata dal Consiglio d'Europa emerge la complessità della natura del 'paesaggio', tanto naturale quanto socioculturale. A valle di un'inchiesta che ha coinvolto un'intera comunità linguistica minoritaria quale l'isolotto linguistico francoprovenzale di Faeto, possiamo senz'altro confermare la ricchezza di un'analisi dalle frontiere sfumate e radicalmente interdisciplinare e multiprospettiva. Ne risulta un approccio al paesaggio che fa di quest'ultimo qualcosa di molto più di uno sfondo o cornice di una società, di un borgo, di una comunità. Il paesaggio è la società, il borgo, la comunità stessi nel momento in cui essi sono liberati, per così dire, dalle limitazioni di analisi di tipo statistico-quantitativo, capaci di cogliere soltanto elementi isolati, significati parziali, e non il senso complessivo di un luogo. L'impreci-

sione, o se si preferisce, la relativa vaghezza della nozione di paesaggio sembra funzionale alla sua plasticità e al suo carattere evolutivo. In quest'ottica intravediamo un potenziale notevole in termini ecologici: tutto partecipa del tutto; ogni elemento, ogni interazione tra soggetto, gruppo, lingua, discorso, memoria, ambiente contribuisce a costruire il paesaggio. Comprendere – e far comprendere – questa dinamica, essenzialmente poetica, può portare grandi benefici alla comunità, e in primo luogo la può irrobustire moltiplicando ogni forma d'interazione al suo interno.

Giovanni AGRESTI
UMR 5478 Iker (CNRS, Université Bordeaux Montaigne, UPPA)
Università degli Studi di Napoli Federico II

TECNICHE E TECNOLOGIE DELL'ARTE
FRA MEMORIA E SOSTENIBILITÀ

Piante viaggiatrici. Esperienze di linguaggi alternativi per la grafica d'arte

Introduzione

Queste note nascono per accompagnare il mio lavoro visuale degli ultimi anni dal titolo *Piante viaggiatrici* scaturito dalle osservazioni raccolte a partire dalla crisi pandemica del 2020 e 2021. Paradossalmente, questo tempo ha costituito un'occasione di approfondimento inaspettata per chi, come me, stava mettendo in discussione i sistemi di laboratorio di Tecniche dell'Incisione tradizionale, in una ricerca basata sulle connessioni tra arti grafiche, ambiente e sostenibilità.

Nel 2009 e nel 2015 avevo cominciato col raccogliere studi ed esperienze sull'incisione sostenibile¹. Prendendo le mosse dagli studi giunti dagli USA e Nord Europa e noti soprattutto sotto il nome, che è diventato un marchio prima, e uno slogan poi, di 'incisione non-toxic'. Si trattava, in prima istanza, di analizzare i materiali usati tradizionalmente per fare Incisione e Grafica d'Arte, ritenuti tossici sia per gli operatori che per l'ambiente circostante, e cercare sostituzioni meno tossiche, introduzioni nuove, e sviluppare metodi sperimentali. Da qui la ricerca sui materiali sostenibili si è allargata, spostando l'attenzione dalla tecnica in sé al processo di stampa, che è diventato il nucleo dell'indagine, identificando l'opera grafica più con l'esperienza che con l'oggetto finito, cui contribuiscono spazio, tempo e azione.

I Materiali

L'oggetto principale della mia indagine sono i materiali e i procedimenti di cui è fatta la disciplina di Tecniche dell'Incisione, che insegno da poco più di

¹ GENNA Francesca, *Materiali e metodi per l'incisione sostenibile. Alcune esperienze*, Palermo, Navarra, 2015.

un ventennio all'Accademia di Belle Arti di Palermo. I materiali e le tecniche «considerate di secondaria importanza dallo storicismo di matrice idealista, sono sempre state un elemento fondamentale della realizzazione fisica di idee, intenti, progetti, poetiche, ricerche, pulsioni²».

L'incisione sostenibile però, non è una semplice “pratica verde”, ma un tentativo di esperienza culturale, intesa in senso ambientale, economico, tecnologico, e delle pratiche di partecipazione che si contestualizza in ambiti multidisciplinari ed internazionali attraverso l'applicazione di materiali che appartengono concettualmente al nostro tempo e sono capaci di innescare strategie creative nuove³.

Non solo attraverso l'introduzione dei nuovi materiali per l'incisione, ma anche con le pratiche connesse, per esempio l'uso diretto dei raggi UV contenuti nella luce del sole (vedi le lastre solari per il *metodo solarplate*⁴ o il *metodo elettrolitico* tramite pannelli solari), si è spostato il *luogo di azione* dall'interno all'esterno del laboratorio di incisione, rimettendo in discussione i soliti schemi di pensiero. Con i miei studenti, lavorare al sole, sul terrazzo dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, ha cominciato a generare una forza critica, generativa di azioni e processi sociali, una reazione alle azioni altrui mostrando il dissenso e la diversità, pur partecipando a uno stesso processo educativo, per cambiare attitudini consolidate (fig. 15).

Quando è arrivata la pandemia, dunque, queste operazioni sono state rimesse in discussione perché, ora, non avevamo più accesso nemmeno



Fig. 15 - Vista del terrazzo dell'Accademia di Belle Arti di Palermo con l'apparecchiatura a pannelli solari autoprodotta per l'incisione elettrolitica. Fonte dell'autrice.

² BORDINI Silvia, *Arte contemporanea e tecniche*, Roma, Carocci editore, 2007, p. 11.

³ GENNA Francesca, op. cit., p. 8.

⁴ Cfr. WELDEN Dan, MIUR Pauline, *Printmaking in the Sun*, New York, Watson-Guption Publication, 2001.

ai laboratori. Si trattava di proporre agli studenti un metodo per fare stampa d'arte pur stando isolati, ma senza cadere nelle simulazioni. La tecnologia informatica ci è stata molto utile per la formazione di classi virtuali, ma per quanto riguarda le tecniche di produzione grafica ho preferito fare un passo indietro più verso l'artigianato, in un clima di sperimentazione e ricerca totalmente rinnovato.

Il discorso sui materiali si è spostato ancora di più in direzione delle capacità linguistiche dei singoli elementi e forze della natura, come il sole, l'acqua e i fiori, riconfigurando il materiale come energia dinamica che co-esiste e co-agisce insieme agli organismi biologici in una specie di cooperazione e scambi di informazioni⁵. La natura, che da sempre aveva influenzato il mio lavoro, in una ricerca di conoscenza delle cose attraverso l'osservazione diretta delle diverse forme di vita, diventa parte strutturale, materiale stesso di manipolazione e trasformazione, energia vitale per l'apparizione di immagini. Non si tratta più di un atteggiamento estetico o simbolico, ma un procedimento fisico per la realizzazione dell'immagine.

Piante viaggiatrici: appunti per un lavoro visuale

Come in una sorta di residenza d'artista nel mio stesso giardino, ho cominciato a esplorare tecniche grafiche sperimentali, come l'*antotipo* di cui parlerò più avanti, ma anche la *stampa botanica diretta*, la *stampa ecologica o eco-print* e la *stampa alla clorofilla*. Tecniche che utilizzano direttamente fiori, foglie e piante, per estrarne colori e immagini, riscoperte e divenute sempre più popolari negli ultimi anni di ricerca e diffusione sul web di metodi naturali di autoproduzione. Processi di stampa lenti dal valore anche terapeutico.

Il mio luogo di azione, l'estrema punta occidentale della Sicilia, come in tutto il Sud Italia, presenta aspetti terribilmente discordanti: bellezze paesagistiche mozzafiato convivono con i boschi ciclicamente incendiati, ecomostri e quantità di rifiuti ingestibili, solo per dirne alcuni. La natura non è quindi un luogo ideale dove rifugiarsi romanticamente, né da rappresentare realisticamente. Il 'materiale-natura' viene piuttosto assunto in termini di 'scambi di informazioni ed energia inclusiva' stabilite dall'insorgere di forze attrattive

⁵ IOVINO Serenella, OPPERMAN Serpil, *Material Ecocriticism: Materiality, Agency and Models of Narrativity*, «Ecozon@», vol. 3, 1 (2012), pp. 75-91. <https://ecozone.eu/article/view/452> (ultima consultazione 03/12/2024).

tramite le sostanze utilizzate, che attraverso processi creativi possono sviluppare narrazioni inattese e ci avvicinano al mondo dei quanti in un processo costante di divenire condiviso⁶.

Ho scoperto così che nel mio giardino vivono molte ‘piante viaggiatrici’, piante cioè originarie di luoghi anche molto lontani, che hanno attraversato continenti e aspettato il momento opportuno per fiorire e riprodursi. Capaci di dormire a lungo per poi risvegliarsi e ripiantarsi in luoghi e tempi anche lontanissimi dalle proprie origini. Sono soprattutto le erbacce, considerate invasive e perciò pericolose, da estirpare ed eradicare, simbolo immenso di resilienza e resistenza. Così ne scrive Gilles Clément:

Le piante viaggiano. Soprattutto le erbe. Si spostano in silenzio in balia dei venti. [...] Non c'è nulla che non sia adatto al trasporto: dalle correnti marine alle suole delle scarpe. Ma la maggior parte del viaggio spetta agli animali. La natura prende in prestito gli uccelli consumatori di bacche, le formiche giardiniere, le docili pecore, sovversive, il cui vello racchiude campi e campi di sementi. E poi l'uomo. Animale tormentato in continuo movimento, libero scambiatore della diversità⁷.

Il viaggio delle piante, tema molto dibattuto nel nostro tempo⁸, connesso al viaggio degli esseri umani e all'essere considerati invasivi o nativi, è diventato il filo conduttore della mia produzione visuale.

Raccogliere fiori, individuarne la specie, cercarne le origini, la storia, il viaggio percorso, gli usi dell'uomo, sono tutte cose che mi danno gioia, e improvvisamente non volevo fare altro. Accompagnata dallo stupore di tanta ricchezza fragile e un po' incerta, ho osservato e analizzato ciò che appare e i cambiamenti costanti, da un punto di vista locale ma trasferibile alla dimensione globale, spinta da una certa necessità, se vogliamo infantile, di rinominare o riordinare il mondo.

Non a caso, poco tempo prima, nel 2017, all'Universidad Complutense di Madrid avevo partecipato all'incontro di cooperazione e formazione sul libro d'artista, coordinato da Marta Aguilar Moreno⁹, che aveva visto sorgere il collettivo *Recolectoras*. Formato da dodici donne artiste, incisore, ricercatrici e docenti delle Accademie e Facoltà di Belle Arti di sei Paesi (Brasile, Italia, Polonia, Portogallo, Spagna) il gruppo *Recolectoras* si è dato questo nome da

⁶ IOVINO Serenella, OPPERMAN Serpil, *Introduction: Stories come to Matter*, in Id., *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, 2014, pp. 1-18. <https://doi.org/10.2307/j.ctt16gzq85.5> (ultima consultazione 03/12/2024).

⁷ CLÉMENT Gilles, *Elogio delle vagabonde*, Bologna, DeriveApprodi, 2020, p. 19.

⁸ Cfr. MANCUSO Stefano, *L'incredibile viaggio delle piante*, Roma, Laterza, 2018.

⁹ *Pure Print Madrid Book-Art Edition 2017* (<https://www.ucm.es/encuentros/pure-print-madrid-2017>).

recolectar, 'raccoliere, spigolare'. Un termine che ci riporta con la memoria ai popoli primitivi che per necessità vitale raccoglievano frutti e semi, attraverso una condizione nomade e una relazione diretta con la natura che gli si addice. *Recolectoras* è diventato il nome del collettivo, e anche quello del progetto collaborativo che ha prodotto un quaderno-catalogo¹⁰ per raccogliere la memoria dell'incontro e un libro d'artista collaborativo, racchiuso in una preziosa scatola contenente le dodici opere originali realizzate dalle autrici, ed edita in venti esemplari numerati e firmati dalle Edizioni Complutense¹¹ (fig. 16).

Nel 2019 il gruppo *Recolectoras* è stato invitato a Barcellona per partecipare a un altro progetto collaborativo interdisciplinare: *Herb-Art: art i ciència en confluència*¹². Organizzato dalla Facoltà di Belle Arti e quella di Farmacia e Scienze dell'Alimentazione dell'Universitat

de Barcelona, il gruppo ampliato si proponeva di esplorare varie intersezioni tra arte e scienza, svolgendo una settimana di attività intensa tra cui seminari, conferenze, visite guidate a giardini botanici e a collezioni di erbari storici e contemporanei. Qui l'erbario diventa il centro dell'interesse come fonte di conoscenza e archivio visuale e tattile. Da questo incontro sono nate l'esposi-



Fig. 16 - *Recolectoras*, libro-scatoletta d'artista collaborativo, 37x37x12 cm, Madrid, Edición de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 2017. La scatola contiene le dodici opere grafiche realizzate dalle componenti del collettivo, edizione di venti esemplari numerati e firmati. Fonte dell'autrice.

¹⁰ AGUILAR MORENO Marta (a cura di), *Cuaderno sobre el libro LAMP 04 [recolectoras]*, Edición de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2017.

¹¹ Il libro-arte *Recolectoras* è presente in varie collezioni private e pubbliche tra cui la Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spagna. Per ulteriori informazioni: <https://www.ucm.es/encuentros/recolectoras>.

¹² <https://www.ub.edu/portal/web/farmacia-es/noticia/-/detall/herbart-arte-y-ciencia-en-confluencia-semana-del-8-al-12-de-abril-de-2019>

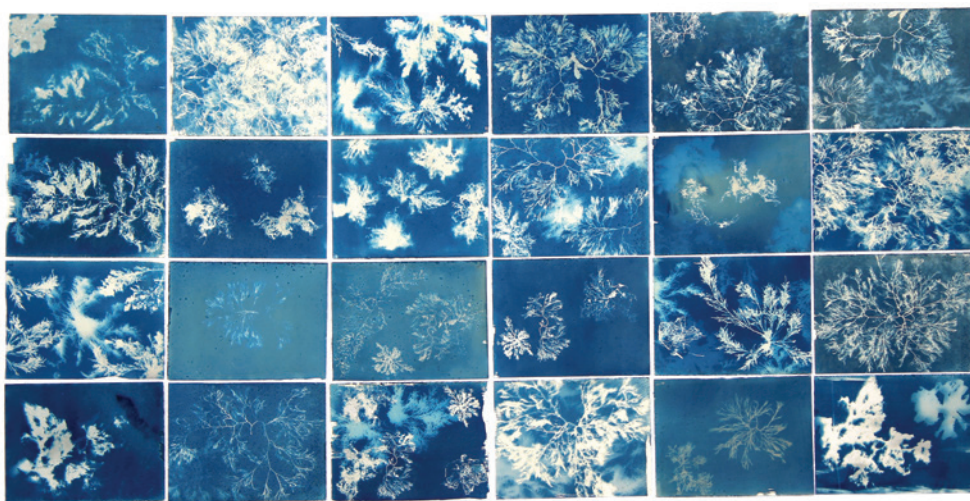


Fig. 17 - Francesca GENNA, *Erbario Mediterraneo*, 24 fogli in cianotipia, 220x300mm ciascuno, misure totali dell'installazione: 940x1900mm, 2019. Pubblicata all'interno del volume: REDONDO Mar, FIGUERAS Eva (a cura di), *Herbart: confluències entre art i ciència*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2021, pp.134-135.

zione *HerbArt: botànica i creació artística*¹³ e una pubblicazione, catalogo delle opere in mostra e memoria delle giornate di studio: *HerbArt: confluències entre art i ciència*¹⁴, entrambe curate da Eva Figueras e Mar Redondo (fig. 17).

Era quasi naturale, quindi, che il mio lavoro sulle piante viaggiatrici prendesse la forma di un *Erbario* in cui ho lavorato su osservazioni empiriche e informazioni botaniche, sia a livello poetico che strutturale.

L'*Erbario*, strumento di trasmissione scientifica, è sempre stato, fin dall'epoca più remota, un punto d'incontro privilegiato tra artisti e botanici. Ancora prima della conservazione di esemplari secchi e dell'invenzione della fotografia, è stato illustrato da artisti e illustratori specializzati, con varie tecniche, alla cui intersezione si può collocare l'opera della botanica inglese Anna Atkins che, già nel 1843, utilizza il metodo della *cianotipia* appena inventato, per realizzare quelle bellissime immagini di alghe che sono entrate nel nostro immaginario¹⁵. Esaminare tecniche ibride al limite tra fotografia e

¹³ *HerbArt: botànica i creació artística*, serra del giardino Ferran Soldevila dell'Universitat de Barcelona, Institut d'Estudis Catalans (IEC) e sala espositiva Josep Uclés del Centre Cultural El Carme (Badalona), Universitat de Barcelona, dal 1° giugno al 25 luglio 2021.

¹⁴ REDONDO Mar, FIGUERAS Eva (a cura di), *HerbArt: Confluències entre art i ciència*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2021.

¹⁵ Cfr. ATKINS Anna, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, London, 1843-53.



Fig. 18 - Francesca Genna, *Herbarium Traveling Plants*, cartella di 27x39cm, contenente 57 antotipie di varie dimensioni, con inserzioni di timbri e pagine dattiloscritte, su vari tipi di carta da stampa. Esemplare unico, 2021-2024. Esposto in una prima versione in: FRICK Patricia, GLOWSKI Janice (a cura di), *Lands Real and imagined. Women Artists Respond to the Art and Travel Writings of Maria Graham (1785-1842)*, OH (USA), Fisher Gallery Westerville, 2022.

incisione fa parte dei miei interessi ed è uno dei temi che più mi ha interessato nella ricerca sull'incisione sostenibile. Lavorare alla formazione di immagini che lasciano la propria traccia grazie all'azione della luce solare mi pone nella dimensione di uno spazio quasi 'residuale', utilizzando un altro termine al limite tra arte e botanica¹⁶.

L'Erbario che ho prodotto non è un vero e proprio erbario nel senso scientifico e botanico del termine, non potevo e non volevo fare un lavoro che esula dalle mie competenze; si tratta piuttosto di un lavoro di espressione (o esperienza) visuale. Simile all'erbario classico nella forma, dove appare la sistemazione degli esemplari vegetali, con foglie e radici, su una pagina, e anche in alcuni elementi, come la scelta della nomenclatura binomiale, sul modello del

¹⁶ Cfr. CLÉMENT Gilles, *Manifesto del terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2005.

sistema di Linneo¹⁷, indicando a volte, oltre al nome scientifico della pianta, altre notizie come il nome popolare o le memorie personali. Non si tratta infatti del lavoro scientifico sulle numerose piante tintorie pur presenti nel territorio siciliano, ma una scelta di immagini delle più modeste piante ed erbe scelte per bellezza e prossimità anche emozionale. Si potrebbe dire che si tratta quasi di un pretesto per sperimentare il materiale botanico stesso, e scoprire e osservare ciò che appare o può essere sorprendente, sia a livello di immagine che di colore, e i cambiamenti costanti che i coloranti vegetali subiscono alla luce. Mi interessa pensare alle modifiche dell'interazione umana con la natura, all'aumento o al rilascio di attività che condizionano i paesaggi, i suoli e le specie botaniche dell'ambiente.

Costituito inizialmente da una cartella contenente venti stampe, è stato elaborato in una prima versione dal titolo *Herbarium Traveling Plants* ed esposto in *Lands Real and imagined, Women Artists Respond to the Art and Travel Writings of Maria Graham (1785-1842)*, a cura di Patricia Frick e Janice Glowski, prima negli USA (2021) e poi in Cile (2023)¹⁸. Un lavoro empirico, che prosegue tutt'oggi, basato sull'osservazione e sulle numerose prove, nonché sulle scarse fonti trovate (fig. 18).

La tecnica dell'antotipia

Le stampe che compongono il mio *Erbario delle Piante viaggiatrici*, sono state ottenute catturando l'ombra delle piante in un fotogramma, a sua volta creato usando il succo/emulsione di altrettante piante viaggiatrici.

Questa tecnica di stampa si chiama *antotipia*¹⁹. Il nome, tratto dal greco

¹⁷ Carl von Linné (italianizzato in 'Linneo', 1707-1778), è il naturalista che introdusse la cosiddetta nomenclatura binomiale per indicare in modo univoco le specie. Ognuna è identificata da due termini: il nome del genere seguito da un termine che è solitamente un aggettivo descrittivo (per es.: *Homo sapiens*). [https://www.treccani.it/enciclopedia/gerarchia-linneana_\(Enciclopedia-della-Scienza-e-della-Tecnica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gerarchia-linneana_(Enciclopedia-della-Scienza-e-della-Tecnica)/)

¹⁸ *Lands Real and imagined. Women Artists Respond to the Art and Travel Writings of Maria Graham (1785-1842)*, è una mostra ideata e curata da Patricia Frick e Janice Glowski: Fisher Gallery Westerville, OH (USA), February 1-July 15, 2022. Seconda edizione: *Tierras, Reales e Imaginadas*. Museo Baburizza; MUG (Museo Universitario del Grabado) UPLA; Casaplan, Valparaíso (Cile) 17/06-17/07, 2023. Entrambe le esposizioni sono raccolte nel catalogo: FRICK Patricia, GLOWSKI Janice (a cura di), *Lands, Real and Imagined: Women Artists Respond to the Art and Travel Writings of Maria Graham (1785-1842)*, The Frank Museum of Art Otterbein University, 2023.

¹⁹ Per la descrizione della tecnica dell'antotipo, ho attinto in parte all'intervento che ho realizzato a Madrid nel marzo 2023 in occasione della «Jornadas internacionales sobre confluencias de arte y botánica» organizzata dall'Universidad Complutense di Madrid, e il successivo articolo, «Antotipia, estampación con flores autóctonas

anthos, «fiore; tipo-disegno/stampa», significa letteralmente «stampa dei fiori». Più che di una nuova tecnologia si tratta dell'esplorazione di una tecnica rimasta al margine della storia tra grafica d'arte e fotografia, e quindi ancora con molte possibilità aperte alla sperimentazione contemporanea. Sperimentazione avviata nell'ottica di allargare gli orizzonti per risvegliare risorse dimenticate, e creare un sapere 'visionario' da sempre territorio privilegiato dell'arte. Non si può infatti limitare l'emergenza ambientale che stiamo vivendo a un tema o contenuto, ma bisogna farla diventare parte strutturale più profonda degli stessi processi²⁰.

Tecnica lenta in cui «attese ed impressioni profonde» diventano, citando Byung-Chul Han, «esperienza²¹». «Il profumo del tempo è infatti una manifestazione della durata, esso sfugge all'azione, al godimento immediato, è indiretto, prende vie traverse, è mediato²²». Questa descrizione, anche se non rientra nelle intenzioni dell'autore, sembra quasi la descrizione poetica della tecnica dell'antotipia. Una tecnica che si basa sulla distruzione dei coloranti vegetali esposti alla luce solare, attraverso una sorta di analisi cromatica, in cui due distinti elementi di colore sono separati, distruggendo l'uno e lasciando l'altro in sospeso, dando vita a una sorta di fotografia arcaica.

Non è nelle mie competenze entrare nello specifico dei processi chimici, che non sono limitati allo sbiancamento ma anche «alla fuga dell'acido carbonico in alcuni casi; ad un'alterazione chimica, dipendente dall'assorbimento di ossigeno, in altri; e ancora in altri, a una perdita di vitalità, o disorganizzazione delle molecole²³».

Naturalmente è necessario fare tantissimi test per provare la varietà di colori che si possono trarre dalle piante e dai fiori, il differente tempo di esposizione, la risposta diversa a seconda del tipo di carta usato, l'intensità dei raggi solari, la stagione e la posizione geografica. Ogni emulsione ha bisogno di un tempo di esposizione diversa. Per alcune bastano poche ore, per altre ci vogliono giorni o settimane di esposizione. Sono molto variabili non solo tra i vari estratti, ma anche per lo stesso a seconda della stagione e del grado di

de Sicilia», pubblicato all'interno del volume *Naturalezas Transversales, Conciencias vegetales para el cambio*, a cura di Monica Oliva Lozano e Marta Aguilar Moreno, per le Ediciones Complutense, 2024, pp. 64-73.

²⁰ BENEDETTI Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021, p. 24.

²¹ HAN Byung-Chul, *Il profumo del tempo, l'arte di indugiare sulle cose*, Milano, Vita e Pensiero, 2017, p. 44.

²² Ibidem.

²³ HERSCHEL John, *On the Action of the Rays of the Solar Spectrum on Vegetable Colours, and on some new Photographic Processes*, «Philosophical Transactions of the Royal Society», vol. 132 (1842), p. 188. <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rstl.1842.0013> (ultima consultazione: 03/12/2024).

raggi UV. Il tipo di impronta che viene registrata sulla carta a sua volta cambia in termini di definizione, trasparenza, intensità e durevolezza.

«Il processo dell'antotipo non ha mai guadagnato popolarità. A causa dei suoi tempi di esposizione estremamente lunghi e della sua impermanenza, si è pensato che non avesse alcun valore commerciale²⁴». È proprio questo il punto: cerchiamo di fare immagini commerciali? Ciò che più mi interessa è il momento in cui *sorge* la stampa, *l'attimo e l'ora* in cui l'immagine appare, quasi come «un'immagine che si ribella e risucchia l'aura dalla realtà. [...] Una tessitura singolare di spazio e tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto vicina possa essere²⁵». Anzi, penso che questa mutabilità costituisca un valore aggiunto al metodo: lasciando in sospeso la soluzione dell'immagine si può proseguire il lavoro esplorando differenti possibilità. L'osservazione della diversa manifestazione fisica dei multipli, incluso il carattere effimero, e la sua documentazione, può essere affidata ad altri media, come fotografia, video, e digitalizzazione dell'immagine, che ci permettono di archiviare un'immagine che altrimenti andrebbe perduta, ma anche di registrarne la trasformazione nel tempo.

Viaggiatrici dell'Ottocento

Il procedimento dell'antotipia è stato inventato da sir John Frederick William Herschel (1792-1871) che, oltre ad essere lo scienziato inventore della cianotipia, ne ha pubblicato le prime nozioni in un articolo del 1842: «Sull'azione dei raggi solari sui colori vegetali²⁶».

Herschel ha condotto molti esperimenti su ciò che lui chiamava *tinture* (estratti in alcool di fiori e foglie di piante) e ne ha annotato le variazioni di colore alla luce «dovuto ad una specie di analisi cromatica, in cui due distinti elementi del colore sono separati, distruggendo l'uno e lasciando l'altro in sospeso²⁷». Ma ciò che più ha attratto la mia attenzione, è una figura femminile, Mary Farfaix Greig Somerville (1780-1872), matematica, astronoma e scrittrice scozzese, la prima ad approfondire lo studio «Sull'azione dei raggi dello spettro

²⁴ FABBRI Malin, *Anthotypes, explore the Darkroom in your Garden and make Photographs using Plants*, Smashwords edition, 2012, p. 11. La traduzione è mia.

²⁵ BENJAMIN Walter, *Piccola storia della fotografia*, Milano, Abscondita, 2015 [1931], p. 29.

²⁶ HERSCHEL John, op.cit., pp. 181-215.

²⁷ Ibidem.

solare sui succhi vegetali», pubblicati dalla stessa *Royal Society* che non ammetteva la pubblicazione da parte delle donne, tramite una lettera al suo amico, per l'appunto lo scienziato sir John Herschel²⁸. Mary Somerville riferisce di esperimenti effettuati su liquidi estratti da piante e fiori, esponendoli allo spettro solare attraverso una lente. In questo modo ha potuto isolare i differenti raggi colorati e fare osservazioni sulle singole azioni, non con la precisa intenzione di 'fare fotografie', ma per l'interesse all'osservazione scientifica²⁹.

Questo mi permette di introdurre una grande viaggiatrice della stessa epoca di cui mi sono occupata: Maria Graham (1785-1842). Altra grande figura femminile dell'epoca, scrittrice e osservatrice naturalista, tra le altre cose, ha contribuito con il suo lavoro alla scienza ed alla botanica.

Contrariamente a ciò che ci potremmo aspettare, le donne del secolo XIX viaggiavano, e non solo come mogli o accompagnatrici. Durante questi viaggi, osservavano, scrivevano, facevano disegni botanici e raccoglievano esemplari, per potere descrivere, classificare e comprendere il mondo circostante. Sono state anche così intelligenti da collaborare con i colleghi uomini, spesso scienziati affermati, ben consapevoli che bisogna fare squadra, anche per essere pubblicate. Come nel caso sopracitato del sodalizio tra la Somerville e John Herschel, e per quanto riguarda Maria Graham, basti dire che era solita inviare esemplari botanici raccolti in giro per il mondo (come dal Cile e dal Brasile) a uno dei botanici più stimati dell'epoca, sir Joseph Dalton Hooker, che diventerà successivamente il direttore dei *Royal Botanic Gardens Kew*.

Conclusioni

Viaggiatrici, declinato al femminile, mi permette di ripercorrere parte della mia storia personale, fatta di viaggi, incontri e collaborazioni, oltre che di ricerca e di raccolta di materiali. La parola 'viaggio' vuole designare più di un semplice passaggio attraverso luoghi, è un osservare e interrogare il mondo naturale, ma anche un permanere e resistere. Le viaggiatrici sono anche le piante di cui mi occupo nella mia esperienza visuale e artistica. Come scrive Robin Wall Kimmerer:

²⁸ HERSCHEL John, *On the Action of the Rays of the Spectrum on Vegetable Juices. Extract of a Letter from Mrs. M. Somerville to Sir J. F. W. Herschel, Bart, Dated Rome, September 20, 1845*, «Philosophical Transactions of the Royal Society», 136 (1845), pp. 111-120. <https://www.jstor.org/stable/108310> (ultima consultazione: 03/12/2024).

²⁹ Ibidem.

Per me, un esperimento è una specie di conversazione con le piante. Io ho una domanda per loro, ma poiché non parliamo la stessa lingua, non posso porgerla direttamente e non mi risponderanno verbalmente, ma le piante possono essere eloquenti con la fisicità, rispondono alle domande con il modo in cui vivono, con le loro reazioni al cambiamento; devi solo imparare a chiedere. [...] Sperimentare non significa scoprire, ma ascoltare e interpretare la sapienza di altri esseri³⁰.

L'eco delle voci che ci dicono di utilizzare le piante come soluzione, risuona all'interno delle nostre sperimentazioni che non si pongono certo come soluzione ma come indicatore simbolico di visioni ecologiche per processi rinnovabili.

In un'epoca in cui è in atto il cambiamento climatico, l'esaurimento delle risorse e dei materiali, la metafora è un modo per dire la verità, per ricavare dalla saggezza del passato una prospettiva per il futuro.

Francesca GENNA
ABAPA – Accademia di Belle Arti di Palermo

Ulteriori riferimenti bibliografici

- CARSON Rachel, *Primavera silenziosa*, Milano, Feltrinelli, 2013 [1963].
DIAMOND Jared, *Armi, acciaio e malattie, breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni*, Torino, Einaudi, 1998.
ECO Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1997.
GENNA Francesca, *Incisione Sostenibile. Nuovi materiali e metodi dell'area non-toxic*, Palermo, Navarra Editore, 2009.
HAN Byung-Chul, *Loa a la tierra, un viaje al jardín*, Barcelona, Herder, 2019.
HAN Byung-Chul, *La salvezza del bello*, Milano, Nottetempo, 2019.
IOVINO Serenella, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci editore, 2018.

³⁰ WALL KIMMERER Robin, *La meravigliosa trama del tutto. Saggezza indigena, conoscenza scientifica e gli insegnamenti delle piante*, Milano, Mondadori, 2022, p. 167.

Innovazione didattica e sostenibilità nell'insegnamento dell'incisione e della stampa d'arte: metodologie creative in contesti di risorse limitate

Introduzione

In questo saggio esamino alcune procedure didattiche che ho svolto all'interno delle Accademie di Belle Arti dove insegno dal 1997 nel settore artistico disciplinare 'Tecniche dell'incisione – Grafica d'Arte'¹, con una propensione per la disciplina 'Stampa d'Arte' che ritengo aperta a nuove definizioni nel panorama della ricerca artistica del sistema italiano dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e coreutica (AFAM).

Considerato che in questi anni il sistema ha subito varie trasformazioni nell'organizzazione del corpo docente e dei piani di studi con una riduzione di ore rispetto alla formazione laboratoriale, dal 2005, in virtù dell'autonomia didattica espressa dal DPR 212, ho avviato programmi didattici dove la tradizione delle tecniche incisive veniva sostituita con pratiche alternative ispirate da ricerche in corso a livello nazionale e internazionale.

Una tradizione ritenuta inadatta in funzione dei cambiamenti culturali e sociali delle nuove generazioni di studenti sensibili da un lato all'accelerazione percettiva introdotta dalle nuove tecnologie, un carattere etichettabile con il 'tutto e subito', e dall'altro attenti ai problemi emergenti sulla salute del pia-

¹ «I contenuti artistici e tecnico scientifici del settore riguardano lo studio dei linguaggi visivi e percettivi, l'analisi dei processi creativi e grafico espressivi nell'accezione analogica metaforica, antropologica e simbolica delle molteplici forme della comunicazione, nell'interazione fra segno e messaggio. Il settore include competenze e ambiti di ricerca relativi alla lettura storica e contemporanea dei linguaggi visivi, nonché lo studio del segno nella complessità tonale e semantica, la prassi progettuale e logico formale del disegno, fino ai processi artistico-tecnoculturali della divulgazione e fruizione dell'immagine. La prassi laboratoriale si avvale della conoscenza metodologica di strumenti, mezzi, supporti e materiali tipici della stampa e dell'elaborazione delle matrici grafiche, dall'acquisizione della manualità delle tecniche calcografiche, xilografiche, litografiche e digitali, alla stampa manuale; dalla copia unica alla produzione seriale, fino alla sperimentazione delle più innovative pratiche tecnologiche e multimediali della contemporaneità, compresi gli aspetti seriali, tecnico-industriali, editoriali e di ricerca propria del processo dell'immagine in ambito visivo.» DM n. 89 del 03/07/2009.

neta e sulla sicurezza dei luoghi di lavoro con strumenti e materiali ritenuti tossici, come gli acidi necessari alle tecniche incisive della tradizione. Seppur con molte difficoltà nell'accettare l'innovazione in questo settore a cui dovevo dare conto, ho ritagliato progressivamente spazi di autonomia didattica rivolti a processi di sostituzione degli acidi con materiali sempre meno tossici fino a pratiche completamente sostenibili sviluppate durante la pandemia e orientate alla definizione del 'panorama laboratoriale' domestico dove ogni materiale dell'incisione (matrice, inchiostro, carta) è stato sostituito con materiali di scarto riciclati per ottenere prodotti di alta qualità e con soluzioni creative inaspettate e coerenti con i temi dell'espressione soggettiva dello studente di Belle Arti.

Particolare attenzione è dedicata alle metodologie innovative ed ecosostenibili adottate durante il periodo del Covid-19, dove sono riuscita a mantenere un'attività laboratoriale con risultati inaspettati e degni di nota. Tra cui, l'organizzazione di esposizioni online con il coinvolgimento di colleghe nazionali e internazionali che condividono l'idea che è possibile educare all'incisione sostenibile e progredire verso un laboratorio sicuro ed innovativo anche in funzione delle nuove teorie, sviluppate già negli anni '60, che supportano la creazione di un laboratorio d'incisione lontano dagli strumenti e dai materiali della tradizione e vicino alla ricerca artistica contemporanea che punta sulla creatività in relazione allo stato del mondo.

Per formare nuove generazioni di artisti incisori ho sperimentato in prima persona l'importanza dell'approccio del 'fare insieme e stare insieme' nell'insegnamento artistico, fondamentale per sviluppare competenze tecniche e creative negli studenti attraverso la condivisione di spazi e tempi, strumenti ed estetiche, dedicati a lavorare contestualmente con loro, proponendo programmi basati su ricerche che mantengono inalterata la tradizione dell'incisione orientata a stampe seriali e monotipi, ma portano a indagare processi che intersecano le tecniche pre-fotografiche dell'Ottocento nella pratica di sostituzione di materiali e strumenti e le innovazioni del Novecento dedicate a processi di ibridazione delle teorie estetiche, delle poetiche dei singoli artisti in funzione delle tecniche messe in atto nel campo dell'incisione e della stampa d'arte che, come dimostrano molte istituzioni internazionali, è ancora vibrante e foriero di innovazione e bellezza.

Gli inizi dettati dalla tradizione

La mia esperienza di docente AFAM inizia presso l'Accademia di Belle Arti di Lecce, un'istituzione situata nel Sud Italia dove le risorse erano modeste e le richieste di materiali tardavano a essere soddisfatte nel corso di un anno accademico. Questa realtà ha reso complicata la gestione del laboratorio artistico dove i materiali per l'incisione come carte e inchiostri sono necessari per giungere a un prodotto coerente con le aspettative degli studenti.

In questi primi anni, l'approccio alla didattica era puramente tradizionale, con un'enfasi sulla tecnica e sull'incisione in forma purista, promuovendo e utilizzando metodi e tecniche che richiedono tempi lunghi e risorse significative per produrre una buona acquaforte, così come avevo imparato durante il percorso di studi avvenuto nel 'panorama laboratoriale' dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

L'acquaforte è una delle tecniche di incisione tradizionali più rinomate, caratterizzata dall'uso di acidi per mordenzare le matrici metalliche. Questo processo inizia con la copertura della lastra di rame o zinco con una cera resistente all'acido, su cui lo studente disegna con uno strumento affilato. Successivamente, la lastra viene immersa in un bagno di acido nitrico diluito in acqua (in parti variabili a seconda della velocità e delle tecniche che si intendono ottenere) che corrode le parti scoperte, creando solchi che trattengono l'inchiostro. Il risultato finale è una stampa dettagliata e raffinata, capace di catturare sfumature e *texture* che altre tecniche non possono riprodurre. Questa e altre affini (acquatinta, ceramolle, ecc.) sono procedure che hanno contribuito notevolmente alla diffusione delle opere d'arte e alla produzione di manuali scientifici a partire dal Rinascimento. In un contesto didattico, la lavorazione con acidi richiede precauzioni rigorose, strumenti specifici e ambienti sicuri, rendendo i laboratori necessari per questa pratica non solo complessi ma anche costosi. I laboratori accademici dedicati all'acquaforte, e più in generale alle cosiddette 'tecniche indirette' che hanno fatto la storia dell'incisione, devono essere equipaggiati con sistemi di ventilazione adeguati e protezioni per gli studenti e gli insegnanti. Questi requisiti rendono la creazione e la manutenzione di tali laboratori un investimento significativo per le istituzioni educative. Dal punto di vista didattico, le tecniche di incisione tradizionale, nonostante la loro importanza storica e artistica, spesso si scontrano con le limitazioni di tempo dettate dall'organizzazione dei piani di studi secondo criteri che mettono in primo piano la gestione economica di un corso e delle risorse umane. Di conseguenza, gli studenti non hanno abba-

stanza tempo per padroneggiare queste competenze durante il loro percorso formativo, sottolineando la necessità di un equilibrio tra l'insegnamento delle tecniche tradizionali e l'adattamento ai tempi e alle risorse disponibili.

Le esigenze crescenti degli studenti proiettati a un mondo del 'tutto e subito' dove il rapporto con la memoria è mediato dalle nuove tecnologie digitali e un'urgente attenzione per l'ambiente mi hanno spinto a definire un nuovo metodo educativo per le discipline del mio settore.

Sostenibilità nell'insegnamento delle tecniche incisorie

L'obiettivo principale del cambiamento dettato da una nuova consapevolezza verso la sostenibilità ambientale ha la prerogativa di garantire agli studenti il conoscere, imparare, capire e apprezzare le tecniche della tradizione attraverso pratiche che guardano a ricerche artistiche sperimentali nell'area della grafica e della stampa d'arte con la prerogativa di mantenere alta la qualità del prodotto finale.

Negli anni '60 e '70, l'incisione ha visto l'emergere di artisti che hanno iniziato a esplorare metodi più sostenibili per ridurre l'impatto ambientale e migliorare la sicurezza nelle tecniche tradizionali. Tra i pionieri di questo movimento, spiccano figure come Keith Howard e Henri Goetz. Keith Howard, inglese di nascita e canadese d'adozione, è ampiamente riconosciuto per il suo contributo all'incisione non tossica. Howard ha sviluppato numerose tecniche che sostituiscono i materiali pericolosi con alternative meno nocive e costose con l'introduzione di materiali come la plastica al posto delle lastre metalliche tradizionali e metodi di mordenzatura che utilizzano sostanze come i sali ferrici al posto degli acidi nitrico e cloridrico. Il suo lavoro ha portato alla pubblicazione di diversi testi che mi hanno particolarmente influenzato nel rendere le pratiche artistiche più sicure per gli studenti e l'ambiente. «La transizione verso metodi di stampa non tossici non solo migliora la sicurezza degli artisti, ma apre anche nuove strade per l'esplorazione creativa².» Henri Goetz è stato un altro innovatore in questo campo. Negli anni '60, ha sviluppato una tecnica chiamata *carborundum printing*, che utilizza una pasta a base di *carborundum* (carburo di silicio) per creare *texture* e rilievi sulla matrice e produrre stampe ricche e dettagliate senza l'uso di processi tossici.

² HOWARD Keith, *Non-Toxic Intaglio Printmaking*, New York, Crowood Press, 2000, p. 15 (la traduzione è mia).

Questi pionieri dell'incisione sostenibile mi hanno portato a immaginare un laboratorio senza i materiali della tradizione, focalizzandomi su processi di produzione a costo zero come nel caso dell'utilizzo di matrici di riciclo in tetrapak e la sostituzione del materiale specifico con altri prodotti di facile reperibilità che fossero più economici e meno tossici possibile.

Il cambiamento di materiali e metodi ha suscitato grande interesse tra gli studenti, avendo un impatto significativo non solo sull'accessibilità alle lezioni, ma anche sulla creatività degli studenti poiché hanno imparato a vedere potenzialità artistiche in materiali comuni e a sviluppare tecniche nuove e originali. Tetrapak, cartoni e plexiglass hanno sostituito in parte le classiche matrici metalliche e offerto possibilità di sperimentare su grandi formati, mentre i metalli a piccolo e medio taglio venivano immersi in soluzioni saline di solfato di rame (CuSO_4), molto meno tossica di un acido nitrico (HNO_3), riducendo i rischi per la salute e aumentando la sostenibilità e la sicurezza dei laboratori accademici. La transizione verso questi materiali più sostenibili non è stata senza ostacoli. Alcuni colleghi erano scettici riguardo alla fattibilità di queste modalità e temevano che la qualità del lavoro ne avrebbe risentito ma i risultati hanno dimostrato il contrario. Gli studenti sono stati in grado di produrre opere di alta qualità utilizzando materiali meno tossici e apprezzando il fatto di lavorare in un ambiente più sicuro.

La metodologia del 'fare insieme e stare insieme' è fondamentale in un laboratorio di incisione che mira a sostituire i materiali tradizionali con quelli contemporanei, sostenibili e spesso riciclati. L'approccio collaborativo non solo facilita l'apprendimento e la condivisione delle conoscenze, ma promuove anche un senso di comunità tra gli studenti, futuri artisti in questo settore. In un contesto dove la morsura delle matrici si effettua con soluzioni meno tossiche è essenziale che gli studenti e gli insegnanti lavorino fianco a fianco per esplorare e padroneggiare queste nuove tecniche. La collaborazione permette di sperimentare e scoprire insieme le migliori pratiche, favorendo un ambiente sicuro e creativo. Inoltre, la scelta di inchiostri all'acqua e di altri materiali non tossici richiede una comprensione condivisa delle nuove tecnologie e dei metodi di applicazione, che possono essere perfezionati solo attraverso un lavoro collettivo. L'aspetto del 'fare insieme e stare insieme' favorisce una maggiore sensibilità ambientale, poiché ogni studente diventa parte attiva nella promozione di pratiche artistiche ecocompatibili.

La pandemia e il 'laboratorio domestico'

L'inaspettato e improvviso periodo del Covid-19 è stato una sfida intellettuale e operativa che ha mutato l'emergenza in opportunità in cui la diversa metodologia orientata alla sostenibilità e alla sostituzione dei materiali dell'incisione in ogni sua fase (matrici, inchiostri, carte) ha dimostrato tutta la sua efficacia. Con le restrizioni in tempo del Covid-19 era impossibile accedere ai laboratori accademici e l'assoluta necessità di creare 'panorami laboratoriali' domestici, con soluzioni alternative, è diventata un'esigenza prioritaria. La mancanza di risorse è un potente catalizzatore per la creatività in situazioni di emergenza. Il senso di adattabilità e resilienza della classe virtuale ha portato risultati sorprendenti nel momento in cui una disciplina tipicamente laboratoriale doveva essere affrontata da remoto: ciascuno a casa propria. Da qui nasce il 'laboratorio domestico'.

Avviato il corso a marzo del 2020, sulla scorta della sperimentazione con matrici di riciclo, ho dovuto iniziare a sperimentare anche la sostituzione degli inchiostri utilizzando diversi tipi di pigmenti provenienti dalla dispensa casalinga come il caffè, il tè e il vino per ottenere vari effetti cromatici e stampando senza torchio con la pressione del palmo di una mano su carte comuni, tessuti e materiali di riciclo.

Pochi mesi dopo, nel giugno del 2020 nasce la mostra online *Sconfinamenti*, esposizione che raccoglie, insieme alle mie classi dell'Accademia di Lecce, le esperienze didattiche curate a distanza dalle docenti e artiste Marta Aguilar Moreno della Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid e Francesca Genna dell'Accademia di Belle Arti di Palermo.

Durante la pandemia, la creazione del 'laboratorio domestico' è diventata quindi una necessità assoluta, oltre che rivoluzionaria in termini di metodologia didattica, dove il 'fare insieme e stare insieme' del laboratorio accademico si è trasformato nel 'fare insieme' attraverso il lavoro di preparazione delle lezioni documentato con video e fotografie durante la settimana per aggiornare gli studenti dei risultati e dei fallimenti delle sperimentazioni con i nuovi inchiostri, letteralmente 'fatti in casa', e dello 'stare insieme' questa volta online in stanze virtuali per il momento del confronto, della teoria e della ricerca di possibili nuove estetiche in un momento critico per il docente e la classe di incisione.

Hanno trasformato in risorsa quelli che erano ostacoli e limiti (non solo apparenti). Nell'epoca in cui il virtuale sostituiva molti aspetti della vita reale ci si è resi conto dell'importanza della bottega, dello studio d'artista, dell'atelier. Di quelle antiche consuetudini tramandate dal maestro agli allievi. Questa man-

canza improvvisa e non prevista si è trasformata in forza propulsiva, se n'è cercato l'aspetto positivo: si sono accorciate le distanze, si sono stretti rapporti³.

Questo processo creativo fondato sul 'laboratorio domestico' ha dimostrato come sia possibile produrre arte di alta qualità utilizzando risorse minime e ha insegnato agli studenti l'importanza della sostenibilità nell'arte. Durante la seconda ondata del Covid-19 nel 2021, ho raffinato le tecniche di stampa che utilizzano materiali di scarto per le matrici, ingredienti facilmente reperibili per gli inchiostri e supporti come carte comuni e tessuti per il prodotto grafico finale.

Casi studio

La curiosità degli studenti e il bisogno di rinnovare i programmi didattici, sulla scorta delle esperienze fatte nel primo anno di didattica online, mi hanno spinto a indagare il concetto della stampa d'arte in relazione a tecniche mai affrontate prima e che risiedono nelle ricerche pre-fotografiche di Mary Somerville e John Herschel nell'Ottocento, e la più recente tecnica della stampa alla clorofilla che vede brillare il lavoro di Binh Danh. Mary Somerville, nota per i suoi lavori in matematica e astronomia, è stata una delle prime donne a sperimentare con la luce e la chimica. Sebbene non fosse direttamente coinvolta nella fotografia, le sue ricerche sulla spettroscopia e la polarizzazione della luce hanno fornito una comprensione unica dei principi ottici che sarebbero poi stati essenziali per lo sviluppo della fotografia analogica. John Herschel, contemporaneo di Somerville, ha avuto un impatto più diretto nello sviluppo delle tecniche pre-fotografiche. Herschel era esperto in molte discipline scientifiche, tra cui la chimica e l'ottica. Nel 1839 scoprì il cianotipo, un processo fotografico che utilizza sali di ferro per creare immagini in un caratteristico colore blu. Questa tecnica, oltre a essere utilizzata per la creazione di immagini artistiche, divenne fondamentale per la riproduzione di disegni tecnici e planimetrie, dando origine al termine *blueprint*. Herschel ha contribuito anche alla terminologia della fotografia, coniando i termini 'positivo' e 'negativo' e introducendo l'uso del tiosolfato di sodio (iposolfito) come fissatore, che permetteva di rendere permanenti le immagini fotografiche.

Le esperienze pre-fotografiche di Herschel non si limitano al cianotipo ma

³ V. CENTRONE Gaetano, *Introduzione alla mostra online*, <https://www.0280.org/sconfinamenti/> (ultima consultazione: 08/01/2025).

includono sperimentazioni con materiali vegetali fotosensibili (petali di fiori, frutti, foglie, radici, cortecce) per produrre immagini alla base della tecnica dell'antotipo. Binh Danh, invece, è un artista contemporaneo noto per il suo utilizzo innovativo della stampa alla clorofilla. Nato in Vietnam e cresciuto negli Stati Uniti, Danh ha sviluppato questa tecnica come un mezzo per esplorare temi di memoria, storia e identità culturale. Le sue opere spesso ritraggono immagini di guerra, famiglie e paesaggi, utilizzando foglie come supporto per imprimere fotografie che raccontano storie personali e collettive. La stampa alla clorofilla è una tecnica di stampa sperimentale che utilizza il processo di fotosintesi delle piante per imprimere immagini su foglie. Questo metodo, scoperto alla fine del XX secolo, sfrutta la sensibilità della clorofilla alla luce per creare immagini dettagliate e uniche. Durante l'esposizione, un negativo fotografico detto 'documento' viene posta sopra una foglia ed esposta alla luce solare per un periodo prolungato. La clorofilla nelle aree esposte alla luce degrada, mentre le aree protette dal negativo mantengono il loro verde naturale, risultando in un'immagine visibile direttamente sulla foglia. Questa tecnica non solo rappresenta un'interessante intersezione tra arte e scienza, ma mette anche in evidenza la natura effimera e deperibile delle opere d'arte create, poiché la clorofilla continua a cambiare nel tempo. Studi e pubblicazioni come *Chlorophyll Printing: An Exploration of Photographic Processes Using Plants* di Sarah Van Keuren offrono una panoramica di questa tecnica e dei suoi sviluppi.

Il bisogno di espandere la definizione della stampa d'arte slegandola dalle tecniche incisive tradizionali e intersecando tecniche di riproduzione fotografica come la cianotipia, l'antotipo e la stampa alla clorofilla, nel periodo pandemico si è rivelato un modello di coinvolgimento altamente fruttuoso perché queste tecniche sono possibili a costi contenuti (ci sono kit per cianotipia acquistabili online) e soprattutto sperimentabili in casa invogliando gli studenti a guardare alla dispensa di casa, al balcone fiorito, all'orto di famiglia, al giardino pubblico alla ricerca dei materiali vegetali per produrre le emulsioni fotosensibili necessarie alla tecnica dell'antotipo e delle foglie più adatte alla stampa alla clorofilla. Francesca Genna, nel suo lavoro *Incisione sostenibile*, sottolinea come l'uso di materiali alternativi non solo riduca l'impatto ambientale, ma possa anche funzionare «come nuovo stimolo di vitalità per la tecnica, dato dalla continua necessità di verifica [...] che è sempre stato alla base dello spirito dell'incisione, e che la ricolloca nello specifico dibattito dell'arte contemporanea⁴».

⁴ GENNA Francesca, *Incisione sostenibile. Nuovi materiali e metodi dell'area non-toxic*, Palermo, Navarra Editore, 2009, p. 7.

Dopo la pandemia

Dopo la pandemia, ho sviluppato e implementato diversi progetti didattici che hanno messo al centro le tecniche innovative e la metodologia del 'laboratorio domestico'. In questo contesto, continuando a cercare nuovi processi creativi per la stampa d'arte, uno degli esempi più rilevanti è l'uso della tecnica del *Gyotaku*, una forma d'arte giapponese che prevede la stampa dei pesci, che diventano la matrice, con l'inchiostro di seppia. Questa tecnica, originariamente utilizzata dai pescatori per documentare le loro catture, è stata adattata per l'uso artistico una volta tornati alla didattica in presenza.

Nel 2022, ho colto l'occasione per trasferirmi all'Accademia di Belle Arti di Bari dove ho avviato un percorso di ricerca che, sulla scorta delle esperienze e delle tecniche sperimentate in pandemia, ridefinisce il settore disciplinare dell'incisione e il concetto stesso di laboratorio di grafica d'arte. In riferimento alla tecnica del *Gyotaku* ho organizzato un workshop nella sede distaccata di Mola di Bari dove sono stati coinvolti i pescatori locali per fornire i pesci e gli studenti per sperimentare stampe sostenibili e poetiche, rafforzando il legame tra l'istituzione artistica e il territorio che la ospita⁵. Un processo ancora in atto fondato sullo scambio di idee e collaborazioni con ricercatori italiani ed internazionali. Come evidenziato nel volume *IMPACT 8 Border & Crossing*, «i confini definiscono i bordi. Si tratta di trattative – costruzioni che segnano i punti del viaggio. Gli attraversamenti rompono i bordi e forniscono percorsi e marcatori che guidano e rappresentano incontri e interazioni⁶». Infine, ho avviato una collaborazione con il maestro alchimista Vincenzo Caniparoli, che ha tenuto due workshop presso l'Accademia barese incentrati sul processo di stampa ai sali di rame e ferro con l'utilizzo dell'intensità della luce solare per impressionare i 'documenti' artistici. Questi workshop hanno permesso di esplorare la tecnica ottocentesca della cuprotipia in chiave moderna con stampe alternative che utilizzano materiali sostenibili e processi ecologici, una prassi in cui ancora una volta lo sguardo rivolto al passato è necessario per comprendere il presente e progettare il futuro.

⁵ V. *Gyotaku, L'arte di stampare i pesci*: <https://www.youtube.com/watch?v=sBIWgXNucP4>

⁶ HARRISON Paul Liam, SHEMILT Elaine, WATSON Arthur (a cura di), *Borders & Crossings: The Artist as Explorer: Impact 8*, Dundee, Duncan of Jordanstone College of Art & Design, 2014, p. 10 (la traduzione è mia).



Fig. 19 - *Filo Blu – impressioni di luce*, libro d'artista 2022. Cianotipia su garze idrofile con filo di bario e stampa a caratteri mobili. Dimensioni: chiuso: 10,5 × 10,5 × 24 cm; aperto: dimensioni variabili. Su gentile concessione di DARS Donna Arte Ricerca Sperimentazione - Udine.



Fig. 20 - *Tredici lune*, libro d'artista 2024. Cuprotipia e cianotipia su assorbenti di spugna in cotone. Dimensioni: chiuso: h 25 cm x l 13 cm x p 10; aperto: 13 panni, h 50 cm x l 22 cm. Su gentile concessione di DARS Donna Arte Ricerca Sperimentazione - Udine.



Fig. 21 - *Arbusto familiare*, 2022. Stampa alla clorofilla su ramo di *Capparis spinosa*.
Dimensioni variabili, l 25 cm. Collezione privata.



Fig. 22 - *Sparus aurata*, 2021. Stampa gyotaku su carta di riso. Collezione privata.

Conclusioni

In conclusione, l'innovazione didattica in contesti con risorse limitate richiede creatività, adattabilità e collaborazione. Le tecniche sviluppate durante la pandemia e l'introduzione di materiali sostenibili hanno non solo mantenuto l'attività didattica, ma hanno anche stimolato nuove forme di espressione artistica. Questi risultati dimostrano l'importanza di continuare a innovare e adattarsi, garantendo un'educazione di qualità anche in situazioni avverse.

Il mio percorso di insegnamento ha mostrato che, con l'ingegno e la determinazione, è possibile superare le difficoltà e trasformare le limitazioni in opportunità. Gli studenti hanno dimostrato che possono eccellere anche nelle condizioni più difficili, sviluppando non solo competenze tecniche, ma anche un profondo senso di responsabilità verso l'ambiente e la società. Il futuro dell'insegnamento artistico, quindi, deve continuare a evolversi, abbracciando la sostenibilità e l'innovazione per preparare le nuove generazioni di artisti a un mondo in costante cambiamento.

Grazia TAGLIENTE

ABABA – Accademia di Belle Arti di Bari

Ulteriori riferimenti bibliografici

- DEWEY John, *Experience and Education*, New York, Macmillan, 1938.
- FREIRE Paulo, *Pedagogy of the Oppressed*, New York, Continuum, 1970.
- GENNA Francesca, *Incisione sostenibile. Nuovi materiali e metodi dell'area non-toxic*, Palermo, Navarra Editore, 2009.
- GOETZ Henri, *La Gravure au carborundum*, Paris, Éditions Mayer, 1968.
- GRIFFITHS Antony, *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- GRIFFITHS Antony, *The Print Before Photography: an Introduction to European Printmaking 1550-1820*, London British Museum Press, 1998.
- HOWARD Keith, *Safer Printmaking: Non-toxic Methods for Etching, Lithography, Relief, Serigraphy, and Collagraphy*, «Printmaking Today 10», 2 (2001), pp. 3-7.
- INGOLD Tim, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge, 2013.
- MARCONI Laura, *L'arte del riciclo: tecniche artistiche sostenibili*, Milano, Eco Edizioni, 2015.
- PARRAMAN Carinna, *IMPACT 12 Proceedings 2023*, London, Impact Press, 2023.
- ROSS John, ROMANO Clare, ROSS Tim, *The Complete Printmaker: Techniques, Traditions, Innovations*, New York, Free Press, 1972.
- SCHAAF Larry, *Out of the Shadows: Herschel, Talbot, and the Invention of Photography*, New Haven, Yale University Press, 2009.

VAN KEUREN Sarah, *Chlorophyll Printing: an Exploration of Photographic Processes Using Plants*, New York, Green Arts Press, 2022.

WARE Mike, *Cyanotype: The History, Science and Art of Photographic Printing in Prussian Blue*, London, Science Museum, 1999.

Paesaggi digitali e drammaturgia dell'interazione. La prospettiva dell'artista-programmatore degli anni '60

Introduzione

In questo saggio si definisce la drammaturgia dell'interazione dalla prospettiva dell'artista-programmatore degli anni '60, periodo in cui i linguaggi di programmazione permettono di implementare in autonomia algoritmi che si emancipano dalle ordinarie operazioni di calcolo per indagare processi creativi per la scrittura di 'paesaggi digitali' contestualizzati nel discorso emergente tra arte e nuove tecnologie. Considerato che la materializzazione dei 'paesaggi digitali', in questa fase seminale, eredita i supporti e le tecniche delle arti visive finalizzando l'opera su carta, l'esperienza dell'interazione con il computer si concentra sull'artista-programmatore come primo 'spett-attore' che agisce attivamente nel nuovo panorama di strumenti e connessioni digitali.

Il concetto di drammaturgia – tradizionalmente legato al teatro – e il concetto di interazione – emerso dal funzionamento del computer come macchina *general purpose* – si intersecano per definire una nuova disciplina dove le sperimentazioni pionieristiche degli anni '50¹ sono la base per un incremento dei contributi alla definizione di un processo che, inizialmente, vede coinvolto l'artista-programmatore e dagli anni '70 in poi apre alla partecipazione del pubblico con forme inedite di coinvolgimento rappresentate dallo sviluppo di tecnologie informatiche e linguaggi di programmazione capaci di gestire processi di renderizzazione di 'paesaggi digitali' interattivi.

Il computer è il nuovo *medium* dove la drammaturgia dell'interazione trova il terreno fertile per lo sviluppo di pratiche estetiche attraverso il ruolo dell'artista-programmatore che si confronta con la scrittura di 'memoria digitale' in

¹ Cfr. ROLLO Antonio, *Il Codice dei Cibernetici. Introduzione alla Computer con Processing*, Lecce, Oistros Edizioni, 2015.

forma di codici di programmazione e la produzione di ‘memoria digitale’ in inediti formati interattivi di lettura, scrittura, registrazione sonora e visiva.

Sul finire degli anni '60 due mostre internazionali presentano il lavoro in questo nuovo ambito dove le tecnologie informatiche intersecano i campi di ricerca artistica. Le teorie di Umberto Eco, semiologo e filosofo italiano, insieme a quelle di Max Bense, filosofo e teorico della scienza tedesco, e Abraham Moles, sociologo e teorico dell'informazione francese, hanno un impatto significativo sulla comprensione dell'arte algoritmica e generativa, nel momento in cui in Europa, negli Stati Uniti e in Giappone, alcuni programmatori diventano artisti e alcuni artisti diventano programmatori.

Verso una definizione di drammaturgia dell'interazione

La drammaturgia dell'interazione è un sistema reticolare in cui convergono i linguaggi di programmazione, le interfacce uomo-computer e la creazione di ‘paesaggi digitali’ interattivi. Questa prende forma con la programmazione della ‘macchina universale’² capace di simulare e indicizzare attraverso processi di astrazione i prodotti culturali dell'umanità come il testo, le immagini fisse e in movimento, i suoni e la musica, lo spazio scenico e il dialogo tra persone, tra persone e computer, tra computer e computer. Si delinea un contesto in cui i riferimenti estetici legati alla rappresentazione della natura vengono estesi dalle quattro funzioni fondamentali del computer – calcolo, controllo, comunicazione e archiviazione³ –, che mette in luce nuovi modelli di gestione della ‘memoria digitale’.

Negli anni '60 il computer – detto *mainframe*⁴ – è molto diverso da come lo intendiamo ai nostri giorni e per poterlo utilizzare per sperimentazioni artistiche è necessario essere autorizzati ad accedere nei luoghi dove è installato (palazzine dedicate in centri di ricerca e università). Nonostante le difficoltà tecniche e logistiche si assiste in diverse parti del mondo alla nascita di gruppi di lavoro orientati alla programmazione di opere d'arte supportate da teorie estetiche che mettono al centro della discussione il computer come nuovo *medium* di creazione.

² Cfr. TURING Alan M., *Computing Machinery and Intelligence*, «Mind», 59 (236), 1950, pp. 433-460.

³ CURNOW Ray, CURRAN Susan, *The Penguin Computing Book*, London, Penguin Books Ltd, 1983.

⁴ Cfr. HIGGINS Hannah B., KAHN Douglas (a cura di), *Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts*, Los Angeles, University of California Press, 2012.

Se l'origine del termine drammaturgia è da ricercarsi nella sua radice greca di *drama* – azione da mettere in scena – ed *érgon* – fare nel senso di *scrivere* –, allora possiamo estendere questo campo di significato dal teatro alla scrittura di programmi per il computer.

Il concetto di 'spett-attore'

Alla base di questa interpretazione della drammaturgia dell'interazione c'è la ricerca di una definizione di 'spett-attore', parola composta che unisce 'spettatore' e 'attore', che aggiorna i processi contemplativi dello spettatore tradizionale aprendo alla partecipazione attiva nell'opera d'arte, intesa non più come un sistema chiuso ma come un modello aperto⁵.

Nell'articolo *Man-Computer Symbiosis* pubblicato nel 1960, Joseph Carl Robnett Licklider, pioniere statunitense dell'informatica, esplora la visione di una relazione collaborativa tra esseri umani e computer che va oltre la dimensione esoterica del programmatore 'stregone'⁶ introducendo una concezione più ampia dell'uso del computer nelle attività umane. Licklider delinea l'idea di una 'simbiosi' tra velocità e precisione dei computer nel trattamento delle informazioni e la creatività e capacità di prendere decisioni da parte degli esseri umani. Egli immagina un futuro in cui i computer assistono l'umanità in compiti cognitivi attraverso lo sviluppo di interfacce intuitive che agevolano la comunicazione bidirezionale. Questa visione si realizzerà nei decenni successivi con la creazione di 'paesaggi digitali' interattivi che considerano il computer come uno spazio di rappresentazione-palcoscenico dove scrivere programmi dedicati a coinvolgere le persone nel processo di trasformazione in 'spett-attori' capaci di intervenire e partecipare alla narrazione implementata algebricamente.

L'artista-programmatore come 'spett-attore'

Gli artisti-programmatori degli anni '60 sono i primi 'spett-attori' impegnati a partecipare nel processo creativo delle loro opere con il computer.

⁵ Cfr. Eco Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

⁶ ABELSON Harold, SUSSMAN Gerald Jay, SUSSMAN Julie, *The Structure and Interpretation of Computer Programs*, Cambridge, MIT Press, 2nd ed., 1996 [1983].

Considerato che i prodotti di questa ricerca sono oggetti grafici stampati al plotter e quindi non interattivi per il pubblico, la drammaturgia dell'interazione prende forma nel rapporto con la programmazione che procede per tentativi ed errori nel processo di astrazione dei concetti visivi in algoritmi computazionali e nelle procedure di funzionamento dei protocolli di comunicazione tra il computer e le periferiche.

Il drammaturgo dell'interazione è il visionario che elabora dentro di sé un sogno e ha l'attitudine a realizzarlo. Una volta realizzato può occuparsi del prossimo sogno da proiettare nella 'realtà artificiale' dei programmi in esecuzione. Myron W. Krueger, nel volume *Artificial Reality* del 1983, esplora le possibilità e le implicazioni delle interfacce uomo-computer, concentrandosi sullo sviluppo di ambienti 'responsivi' in cui gli utenti possono immergersi e interagire in modo naturale utilizzando dispositivi di interazione che espandono le funzionalità della tastiera e del mouse (periferiche di *input*) con l'uso della telecamera e le funzionalità dello schermo (periferica di *output*) con l'utilizzo della videoproiezione. Un sistema integrato che indica un modello dello spazio scenico come ambiente responsivo in cui lo 'spett-attore' è chiamato a interagire con il mondo infografico programmato per accogliere storie che hanno un inizio e una fine oltre a storie 'non lineari' in cui vi è un inizio, spesso sempre diverso, ma non una fine.

Il mondo descritto nella Genesi, creato da misteriose forze cosmiche, era un luogo volatile e pericoloso. Modellava la vita umana attraverso un capriccio incomprensibile. La benevolenza naturale temperata dal disastro naturale definiva la realtà. [...] Creato dall'ingegno umano, è una realtà artificiale. [...] L'ambiente responsivo è stato concepito come una nuova forma d'arte. Rappresenta una fusione unica di estetica e tecnologia in cui la creazione dipende dalla collaborazione tra l'artista, il computer e il partecipante. L'artista compone una rete di relazioni intelligenti di risposta. Il partecipante esplora questo universo, inizialmente innescando risposte inavvertite, poi diventando gradualmente sempre più consapevole delle relazioni causali. Il computer percepisce e interpreta le azioni del partecipante e risponde in modo intelligente. La forma d'arte è l'interazione composta tra uomo e macchina, mediata dall'artista. Pur essendo concepito con intenti estetici, le implicazioni dell'ambiente responsivo vanno oltre l'arte⁷.

La drammaturgia dell'interazione segue una cronologia segnata dai cambiamenti di ruolo del calcolatore elettronico (capacità di calcolo e memoria) e delle periferiche di *input* e di *output* (capacità di controllo e comunicazione).

⁷ KRUEGER Myron W., *Artificial Reality*, Boston, Addison-Wesley Publishing Company, 1983, pp. 8-9. Qui e altrove, le fonti in inglese sono state tradotte da me.

I cambiamenti di ruolo del calcolatore (da sacro oracolo a strumento personale e attivo assistente) sono avvenuti in ondate successive, che possono essere paragonate ai cambiamenti di paradigma [...] I vecchi paradigmi non sempre scompaiono del tutto. In questo senso l'evoluzione dell'informatica ricorda quella degli organismi, che spesso sopravvivono in nicchie ecologiche anche se altrove sono stati soppiantati da nuove forme di vita⁸.

La natura procedurale, partecipata, spaziale ed enciclopedica⁹ del cervello elettronico permette di immergere il nostro apparato cognitivo in una dimensione di stimoli plurisensoriali che interferiscono con i reticoli della visione, dell'ascolto e del tatto attraverso l'interazione con lo schermo, la tastiera, il mouse e tutte le periferiche che sono disponibili per rendere il computer più prossimo alle persone, come la telecamera, il videoproiettore e sensori di monitoraggio di vario genere (pressione, temperatura, posizione, battito cardiaco, ECG, ecc.).

Quando smettiamo di pensare il computer come un telefono multimediale, possiamo identificare le sue quattro proprietà principali, che separatamente e collettivamente lo fanno diventare un potente veicolo di nuova creazione. Gli ambienti digitali sono procedurali, partecipatori, spaziali ed enciclopedici. Le prime due proprietà realizzano la maggior parte di quello che vagamente intendiamo con la parola *interattivo*; le altre due proprietà aiutano a costruire mondi digitali che sembrano esplorabili ed estensivi della nostra realtà, andando a definire quello che chiamiamo nel cyberspazio come *immersivo*¹⁰.

L'artista programmatore

Il computer riesce a elaborare una quantità di dati talmente elevata che gli scienziati stanno scommettendo sul momento in cui la macchina elettronica sarà in grado di vivere da sola nel mondo. Credo che per arrivare a questo il computer abbia bisogno ancora di diverse generazioni di programmatori. Ma chi è l'artista-programmatore? Cosa si prova a scrivere del codice?

Il processo di preparazione dei programmi per un computer digitale è particolarmente attraente, non soltanto perché può essere riconosciuto sia economicamente che scientificamente, ma perché può essere un'esperienza estetica molto vicina al comporre una poesia o musica. [Il programmatore] dovrebbe avere: a) Qualche idea di come funziona un programma memorizzato nel computer; non necessariamente il livello elettronico, ma piuttosto capire il modo

⁸ TESLER Lawrence G., *Tecnologie e reti informatiche degli anni novanta*, «Le Scienze», 279 (novembre 1991), pp. 37-38.

⁹ Cfr. MURRAY Janet H., *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, MIT Press, 1998, p. 71.

¹⁰ Ibidem.

in cui le istruzioni possono essere messe nella memoria del computer e successivamente eseguite. b) Un'abilità di trovare le soluzioni a problemi in termini comprensibili dal computer. (Queste macchine non hanno un senso comune; fanno esattamente quello che gli viene chiesto, né più né meno. Questo è il punto più difficile da capire quando si inizia a usare il computer). c) Qualche conoscenza nelle tecniche elementari del computer, come il looping (ripetere un insieme di istruzioni ripetutamente), l'uso di sotto programmi e di variabili indicizzate¹¹.

I programmatori non sanno costruire la macchina, ma hanno il potere di renderla viva.

Il processo di preparazione di un programma è simile a imparare a parlare e scrivere una lingua e con questa costruire un universo di significati che abitano la «mente olografica¹²». La macchina della scrittura di programmi abita le zone del sogno e delle visioni interferendo con le capacità logico-matematiche dell'individuo. Scrivere programmi significa osservare la vita, trasformarla in sequenze di codice, sperare di non aver commesso errori, imparare dagli errori e migliorare la *performance* del programma nel conseguimento dei risultati cercati.

Ad esempio, l'azione di spostare un oggetto deve essere tradotta in istruzioni che controllino lo spazio in cui l'oggetto si trova, le dimensioni relative allo schermo su cui sarà renderizzato, la previsione della posizione di partenza e quella finale, e la compatibilità con i protocolli con cui i dati sono trasmessi ai dispositivi che li rendono accessibili. Esattamente come la prima astrazione della cinepresa e del proiettore è il *rendering* fotografico del movimento, la prima astrazione del computer è l'esecuzione del codice che implementa comportamenti responsivi, «questo è quanto si intende quando si dice che i computer sono interattivi¹³». Dal computer ti aspetti sempre una risposta. Immersione e interattività sono proprietà attivate dalla relazione che stabiliamo con il cervello elettronico. «Le reazioni estetiche istintive al mondo non avrebbero potuto evolversi o conservarsi se avessero diminuito, in media, le possibilità di sopravvivenza¹⁴».

I linguaggi di programmazione sono le prime interfacce per avviare il dialogo con il computer.

Lo sono anche in termini storici poiché agli albori del computer l'unico

¹¹ Cfr. KNUTH Donald E., *The Art of Computer Programming: Fundamental Algorithm*, vol. 1, Boston, Addison-Wesley Professional, 3rd ed., 1997 [1968].

¹² PRIBRAM Karl H., *Languages of the Brain: Experimental Paradoxes and Principles in Neuropsychology*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1971.

¹³ MURRAY Janet H., *Hamlet on the Holodeck*, op. cit., p. 71.

¹⁴ BARROW John D., *Dall'io al cosmo. Arte, scienza, filosofia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002 [1999].

modo per interfacciarsi con il cervello elettronico è attraverso la scrittura di un codice capace di avviare processi logico-matematici rivolti a risolvere problemi esprimibili in forma di algoritmi 'computabili'.

Il programmatore drammaturgo dell'interazione

La fase originaria della drammaturgia dell'interazione si focalizza sulla concettualizzazione di algoritmi che risolvono i problemi del calcolo di equazioni che modellizzano i comportamenti della natura fisica come la balistica, la meteorologia, e della nuova natura digitale come la crittografia, la teoria dei giochi e i campi del funzionamento del computer, come i sistemi operativi e le applicazioni che espandono e incorporano le attività umane.

Per spiegare ciò che fanno i calcolatori, consideriamo dapprima, molto alla svelta, alcune loro applicazioni, dalle quali tenderemo poi di ricavare le funzioni comuni, quelle che stanno alla base di tutti i calcolatori. Probabilmente chi legge sa già che i calcolatori possono essere usati per diversi compiti. [...] Calcolano, memorizzano informazioni, comunicano, controllano: i calcolatori svolgono tutte queste funzioni. Ma esistono anche altre funzioni che stiano alla base di applicazioni diverse? La risposta è essenzialmente negativa¹⁵.

The Structure and Interpretation of Computer Programs di Harold Abelson, Gerald Jay Sussman e Julie Sussman è un testo fondamentale nell'ambito dell'informatica, che ho incontrato durante i miei studi in Scienze dell'Informazione all'Università degli Studi di Torino. Pubblicato per la prima volta nel 1985 e successivamente aggiornato nella seconda edizione del 1996, il libro introduce l'approccio teorico alla programmazione, esplorando concetti chiave come l'astrazione procedurale, la gestione dei dati, la modellazione di sistemi complessi e la teoria della computazione.

Le persone scrivono programmi per controllare processi. In effetti, evochiamo lo spirito del computer con i nostri incantesimi. Un processo di calcolo è davvero molto simile all'idea di uno spirito magico. Non può essere visto o toccato. Non è per niente composto di materia. E comunque, è molto reale. Può svolgere un lavoro intellettuale. Può rispondere a domande. Può influenzare il mondo con l'erogazione di denaro presso una banca o di controllare un braccio meccanico in una fabbrica. I programmi che usiamo per evocare i processi sono come incantesimi di uno stregone. Essi sono accuratamente composti da espressioni simboliche in arcani ed esoterici linguaggi di programmazione che prescrivono i compiti che i nostri processi devono eseguire¹⁶.

¹⁵ CURNOW Ray, CURRAN Susan, *The Penguin Computing Book*, London, Penguin Books Ltd, 1983, p. 19.

¹⁶ ABELSON Harold, SUSSMAN Gerald Jay, SUSSMAN Julie, *The Structure and Interpretation of Computer Programs*, op. cit., p. 1.

Essere un programmatore è, dunque, essere un drammaturgo che controlla il palcoscenico dove agiscono 'attori procedurali' in una scenografia contestuale composta da elementi immateriali come i numeri che rappresentano istruzioni e dati necessari allo svolgimento di un dramma-algoritmo che risponde ai bisogni di una ricerca di soluzioni possibili ai problemi emergenti dalla relazione costante con il mondo. L'approccio alla programmazione non è riconducibile esclusivamente alla dimensione utilitaristica della scienza e dell'ingegneria, ma è esteso anche alla ricerca artistica in cui la soggettività emerge come qualità intrinseca della produzione di arte con il computer (*computer art*) attraverso i passaggi che dal concetto iniziale conducono alla formalizzazione del soggetto che interagisce con la nuova opera d'arte digitale. Questo passaggio alla creazione di 'opere aperte' alla partecipazione dello spettatore viene esplorato nel contesto dell'arte negli anni '60 con lavori che interrogano la condizione umana in relazione alla rapida evoluzione del computer. A interessare la ricerca artistica in questi anni seminali è la capacità del computer di generare numeri casuali, caratteristica a cui Alan Turing, uno dei padri del computer, associa il potere di 'percezione extrasensoriale'.

Supponiamo che il calcolatore digitale contenga un generatore di numeri a caso. Allora sarà naturale servirsene per decidere che risposta dare. Ma allora il generatore di numeri a caso sarà soggetto ai poteri psicocinetici di chi interroga. Forse questa psicocinesi potrebbe far sì che la macchina indovini più spesso di quanto ci si potrebbe aspettare dal calcolo probabilistico, cosicché chi interroga potrebbe ancora non essere in grado di giungere all'identificazione esatta. D'altra parte, potrebbe essere in grado di indovinare senza fare alcuna domanda, per chiaroveggenza. Con la percezione extrasensoriale qualsiasi cosa può accadere¹⁷.

Le prime forme d'arte con il computer prendono vita da questa capacità del cervello elettronico di generare numeri casuali associabili a diversi comportamenti della natura di tipo non prevedibile che artisti, tradizionalmente materici, come Calder, Pollock e Richter hanno già esplorato nella loro produzione artistica. La poetica della casualità in Calder, Pollock e Richter si manifesta attraverso l'uso di tecniche che abbracciano l'imprevedibilità e l'interazione con forze esterne. Calder celebra il movimento naturale, Pollock canalizza l'energia spontanea del gesto, e Richter esplora le possibilità offerte dall'interazione con la materia pittorica. La casualità diventa un elemento fondamentale della creazione, sfidando le convenzioni tradizionali e aprendo nuove strade

¹⁷ TURING Alan M., *Macchine calcolatrici e intelligenza*, in SOMENTI Vittorio, CORDESCI Roberto (a cura di), *La filosofia degli automi. Origini dell'intelligenza artificiale*, Editore Boringhieri, Torino, 1986, p. 177.

per l'espressione visiva e, considerando il lavoro di John Cage, nell'espressione musicale.

La casualità e il disordine nell'arte computazionale

Nell'articolo *La forma del disordine* pubblicato nell'Almanacco Bompiani del 1962, Umberto Eco esplora il concetto di disordine nell'arte e nella cultura contemporanea analizzando come il disordine, percepito negativamente come mancanza di struttura, possa invece essere una fonte di creatività e innovazione. Eco sostiene che il disordine può rivelare nuovi significati e prospettive. In particolare, riferendosi all'opera *Perturbazione cibernetica* (1961) di Bruno Munari indica con chiarezza la mutazione del paradigma artistico in atto in cui si passa dalla mimesi della natura così come viene percepita dai sensi, alla mimesi dei comportamenti della natura così come viene formalizzata dalla scienza.

La lucida follia della "perturbazione cibernetica" di Munari ha infine una sola inoppugnabile giustificazione, insospettabile perché "nasce bene". Si giustifica con una formula: l'arte imita la natura. Salvo che in questo caso l'arte non imita quella natura che per abitudine percettiva vediamo tutti i giorni, ma quella che concettualmente definiamo in laboratorio. E dunque, intendendo "natura" nel solo senso corretto possibile, l'arte imita non la natura, imita il nostro rapporto operativo con la natura, imita la natura come oggetto possibile di una nostra definizione che sa di definire non definitivamente¹⁸.

L'opera di Munari si presenta come un'installazione composta da undici file di dieci bastoncini neri in rotazione intorno ad un perno centrale disposti su una superficie bianca. Lo spettatore è chiamato a interagire muovendo a piacimento i bastoncini, intervenendo nella costruzione di una delle molteplici configurazioni visive.

L'instabilità della natura si esprime con la presa di coscienza che siamo anche noi gli artefici della sua perturbazione. Si intravede, attraverso l'invito a partecipare all'atto creativo di un'opera aperta, la nuova teoria estetica della nascente arte con il computer dove l'aspetto cibernetico è sottolineato dal fattore di retroazione – *feedback* – tra l'opera e il definendo 'spett-attore'.

Max Bense sviluppa una teoria estetica basata sulla semiotica e la cibernetica, considerando l'arte come una forma di comunicazione che può esse-

¹⁸ Eco Umberto, *La forma del disordine*, «Almanacco Bompiani 1962», 3 (1962), p. 176.

re analizzata tramite principi matematici e logici, dove la bellezza può essere quantificata e l'estetica può essere studiata scientificamente attraverso l'analisi delle strutture formali e dei processi informatici¹⁹. Abraham Moles condivide una visione simile, focalizzandosi sulla teoria dell'informazione e sulla sua applicazione all'estetica. Moles sostiene che le opere d'arte possono essere ricondotte a sistemi di informazione complessi, nei quali la percezione estetica deriva dall'interazione tra ordine e disordine, prevedibilità e sorpresa. Per Moles, l'arte algoritmica rappresenta un modo per esplorare queste dinamiche attraverso processi controllati e riproducibili²⁰.

I pionieri degli anni '60

Gli artisti-programmatori che hanno accesso ai *mainframes* degli anni '60 incorporano queste teorie nelle loro pratiche artistiche, cercando di unire la precisione matematica con l'espressione creativa. L'uso degli algoritmi permette loro di esplorare nuovi territori estetici abbracciando una visione più scientifica della creazione artistica, distaccandosi dal concetto di 'arte visiva' per tendere verso una definizione di 'ricerca visiva' più coerente con il lavoro di programmatori delle innumerevoli possibilità compositive offerte dall'elaborazione elettronica. In questo contesto, le opere di Michael Noll, John Whitney, Herbert W. Franke, Georg Nees, Vera Molnar, Manfred Mohr, Charles Csuri e Hiroshi Kawano possono essere viste come una manifestazione concreta delle nuove teorie estetiche dove l'arte diventa un territorio di sperimentazione con i modelli matematici elaborabili dal computer. La programmazione viene utilizzata per creare opere che sono al contempo rigorose e poetiche, riflettendo una comprensione delle interazioni tra ordine, casualità e percezione estetica.

Tra questi, Michael Noll scrive nel 1962 una memoria tecnica, *Patterns by 7090*, in cui presenta una serie di otto lavori realizzati con il *mainframe* IBM 7090 e uno Stromberg-Carlson 4020 Microfilm Printer installati presso i Bell Telephone Laboratories a Murray Hill nel New Jersey. Questi lavori, «concepiti senza pensare ai loro meriti artistici²¹», sono il risultato di un programma

¹⁹ Cfr. BENSE Max, *Aesthetica*, Baden-Baden, Agis-Verlag, 1965.

²⁰ MOLES Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël/Gonthier, 1958.

²¹ NOLL Michael, *Patterns by 7090*, «Bell Labs Technical Memorandum», MM-62-1234-14, August 28, 1962, p. 1.

in FORTRAN scritto da Noll per produrre composizioni visive che esplorano diversi gradi della funzione *random*. Il programma genera una serie di punti casuali uniti da una linea continua. «Con il progredire della tecnologia, un numero crescente di scienziati, animatori, artisti e altri utilizzeranno le capacità grafiche dei computer abbinate a dispositivi per la produzione di output visivi²²». Georg Nees studia matematica e fisica all'Università di Erlangen-Nürnberg e scrive la sua tesi di dottorato, guidato da Max Bense, sulle nuove opportunità del computer di programmare e stampare elementi che hanno una valenza estetica nell'ambito della ricerca visiva. Presso la Siemens, azienda leader dell'elettronica tedesca, Nees ha l'opportunità di lavorare come ingegnere del software e sviluppare le sue prime ricerche sull'elaborazione di programmi per la generazione di immagini. Responsabile dell'acquisto presso l'azienda dello Z64 Graphomat, un plotter sviluppato da Konrad Zuse, programmabile con schede forate, in un linguaggio di programmazione, l'ALGOL 60, inizia ad usarlo in combinazione con il Siemens 2002 per produrre immagini.

Mostre pionieristiche

Ogni sperimentazione artistica, oltre al sistema di riferimento teorico, ha bisogno di essere presentata al pubblico attraverso l'esposizione dei prodotti della ricerca.

La copertina della rivista *Computer and Automation*, del numero di gennaio del 1963, presenta un'immagine che, secondo le parole dell'ideatore della rivista Edmund Berkeley, sono frutto del 'matrimonio' del computer con altri dispositivi elettronici²³. L'immagine stampata in nero e rosso assomiglia a un paesaggio surrealista, con delle sinuose stalagmiti che emergono da una pianura di linee parallele. L'immagine è uno degli esercizi del giovane ingegnere Efi Arazi svolti durante il corso di 'Arte per Ingegneri' (tenuto al MIT di Boston), voluto da George Keepes e condotto dal pittore Robert O. Preusser, entrambi seguaci dei principi della New Bauhaus americana. Per Berkeley pubblicare un'immagine generata dal computer, e recensirla come 'opera d'arte', è una

²² NOLL Michael, *Computer-Generated Three-Dimensional Movies*, «Computers and Automation», 14, 11, (November 1965), p. 23.

²³ Cfr. BERKELEY Edmund, *Front Cover: Computer Art*, «Computer and Automation», 1 (1963), Washington, 1963, p. 8.

rivelazione tale da inaugurare un concorso di *Computer Art* che prosegue fino al 1973. La copertina diventa un dispositivo analogo all'organizzazione di una mostra in un museo o in una galleria. Quest'analogia permette di ottemperare al principio dell'esposizione, condizione necessaria all'essenza dell'arte.

Sul finire degli anni '60, due mostre esplorarono le possibilità dell'arte con il computer. *Cybernetic Serendipity* (Londra, 1968) curata da Jasia Reichardt, coinvolge numerosi artisti che utilizzano programmi per generare composizioni visive e sonore, mettendo in evidenza il potenziale creativo del computer. L'idea di 'serendipità cibernetica' suggerisce che le interazioni casuali e imprevedibili tra programmi e *input* umani possono generare nuove forme d'arte. «Nessun visitatore della mostra, a meno che non legga tutte le note relative a tutte le opere, saprà se sta guardando qualcosa fatto da un artista, un ingegnere, un matematico o un architetto²⁴».

Neue Tendencje 4 (Zagabria, 1969) è parte di una serie di eventi iniziati nel 1961, focalizzati sull'arte cinetica, programmata e generativa. La quarta edizione, curata da Matko Meštrović, evidenzia il crescente interesse per l'uso del computer nell'arte presentando artisti-programmatori, alcuni dei quali presenti nella mostra londinese, che riflettono la visione scientifica dell'arte in relazione alle innovazioni tecnologiche che trasformano la società e l'economia definendo nuovi paradigmi culturali.

Gli artisti delle Nuove Tendenze, anziché opporsi alle forze moderne della tecnologia – come fecero la maggior parte degli altri artisti e dell'intelligenza occidentale – usarono l'accelerazione della vita contemporanea resa possibile da un tasso di innovazione tecnologica senza precedenti per catapultare se stessi e i loro spettatori immaginari ancora più lontano, in un futuro al di là dell'alienazione e dell'oppressione²⁵.

Queste due esposizioni segnano il passaggio da un periodo in cui il computer è una tecnologia accessibile soltanto in pochi centri di ricerca ed Università – 'sacro oracolo'²⁶ – a un nuovo momento storico in cui il computer si avvia, grazie all'innovazione introdotta dai microchip, a entrare negli studi privati e nelle case della gente.

²⁴ REICHARDT Jasia (a cura di), *Cybernetic Serendipity. The Computer and the Arts*, London-New York, Studio International (Special Issue), 1968, p. 5

²⁵ MEDOSH Armin, *New Tendencies. Art at the Threshold of the Information Revolution (1961–1978)*, Cambridge, MIT Press, 2022, p. 4.

²⁶ Cfr. TESLER Lawrence G., *Tecnologie e reti informatiche degli anni novanta*, op. cit.

Conclusioni

La drammaturgia dell'interazione emerge, come campo di ricerca tra arte e nuove tecnologie, dal lavoro degli artisti-programmatori che scrivono i primi programmi al computer in forma di algoritmi capaci di generare attraverso la variabilità numerica nuovi 'paesaggi digitali', in un processo di indicizzazione e disseminazione della 'memoria digitale'.

Le sfide e le potenzialità della drammaturgia dell'interazione continuano a ridefinire i confini dell'arte e della creatività, delineando un futuro dove la tecnologia e la ricerca artistica si intrecciano in modo sempre più profondo e significativo. Gli anni successivi saranno caratterizzati da un interesse crescente verso le possibilità di utilizzo del computer non soltanto come strumento che assiste 'simbioticamente' gli esseri umani nelle attività produttive e creative²⁷, ma soprattutto come nuovo *medium* le cui caratteristiche elettroniche lo rendono un'estensione del sistema nervoso²⁸ e le funzioni di calcolo, archiviazione, comunicazione e controllo²⁹ trasformano radicalmente i rapporti di produzione di massa, determinando un nuovo contesto tecnologico che permette alle idee di circolare alla velocità della luce intorno al globo. La realtà artificiale³⁰ diventa realtà virtuale. Una realtà in cui la comunicazione globale trasforma ancora una volta la percezione del mondo. «E non senza inquietudini, sta cambiando il nostro modo di percepire il mondo³¹».

Antonio ROLLO

ABABA – Accademia di Belle Arti di Bari

Ulteriori riferimenti bibliografici

FAURE Claude, MATTEI Maria Grazia, TORRIANI Franco, *Arslab: I Sensi del Virtuale*, Milano, Fabbri Editori, 1996, p. 9.

LAUREL Brenda, *Computer as Theatre*, Boston, Addison-Wesley Publishing Company, 1991.

²⁷ Cfr. LICKLIDER Joseph Carl Robnett, *Man-Computer Symbiosis*, «IRE Transactions on Human Factors in Electronics», vol. HFE-1 (1960), New York, 1960, pp. 4-11.

²⁸ McLuhan Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.

²⁹ Cfr. CURNOW Ray, CURRAN Susan, *The Penguin Computing Book*, op. cit.

³⁰ Cfr. KRUEGER Myron W., *Artificial Reality*, op. cit.

³¹ FAURE Claude, MATTEI Maria Grazia, TORRIANI Franco, *Arslab: I Sensi del Virtuale*, Milano, Fabbri Editori, 1996, p. 9.

- McLUHAN Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- MEDOSH Armin, *New Tendencies. Art at the Threshold of the Information Revolution (1961–1978)*, Cambridge, MIT Press, 2022.
- Meštrović Matko (a cura di), *Neue Tendencije 4, «bit international»*, 4 (1969), Zagreb, Galerija Suvremene Umjetnosti, 1969.
- TESLER Lawrence G., *Tecnologie e reti informatiche degli anni novanta*, «Le Scienze», n. 279, (novembre 1991), pp. 37-38.
- TURNER Victor, *Dal rito al teatro. La serietà ludica nella radice dei processi culturali*, Bologna, Il Mulino, 1986 [1982].

Ripensare paesaggi e memoria: scrivere l'Antropocene

*Logic will get you from A to Z;
Imagination will get you Everywhere.*
A. EINSTEIN

Questa pubblicazione ha l'obiettivo di *esplorare come la scrittura possa essere utilizzata per catturare e preservare la memoria dei luoghi attraverso la descrizione e la narrazione del paesaggio*. La scrittura è sempre stata il mezzo attraverso il quale l'umanità ha registrato, interpretato e trasmesso la propria esperienza. Il mio apporto parte dalla considerazione che il potere della scrittura è immenso e può contribuire alla generazione di nuovi luoghi e paesaggi.

Nell'era dell'Antropocene, il nostro pianeta sta subendo trasformazioni epocali guidate dall'attività umana, come il cambiamento climatico, la perdita di biodiversità e forme di inquinamento senza precedenti. Per superare l'impatto psicologico conseguente, il ruolo della scrittura deve andare oltre la mera descrizione.

Seguendo una strategia ben definita nel contesto della 'Transformation Literacy', le curatrici Künkel e Ragnarsdottir affermano nell'intro-



Fig. 23 - *The Maldives underwater cabinet* [Il Consiglio dei ministri subacqueo delle Maldive], 2009. Fotografia di Max Milas, CC BY-SA 4.0. Fonte: Wikimedia Commons.

duzione del loro volume omonimo che «la scrittura non si limita a rappresentare la realtà, ma interviene attivamente per influenzare e guidare i processi di cambiamento sociale e ambientale», e che quindi «comprendere e praticare la trasformazione richiede una nuova alfabetizzazione che ci consenta di navigare e guidare il cambiamento in modo consapevole e collettivo»¹.

In questo modo, lo scrittore diventa un agente di ‘Storie Anticipatorie’, che, come suggerisce Caitlin DeSilvey, «raccolge le risorse culturali e pratiche che saranno necessarie per pensare al processo e alla trasformazione come aperture, inviti al coinvolgimento e alla sperimentazione»². In breve, è essenziale far emergere nuove narrazioni che stimolino un discorso sul futuro che desideriamo, promuovendo una visione condivisa e un’azione collettiva per costruire una comprensione più profonda di come gestire il cambiamento attraverso pratiche rigenerative, con un approccio più consapevole, sostenibile e resiliente al mondo.

Nel contesto della Quarta Rivoluzione Industriale e dell’Antropocene, la scrittura avvia una riflessione fondamentale su come le nostre azioni attuali influenzeranno il mondo di domani e anticipa le conseguenze future. Gioca un ruolo cruciale nella comprensione e nell’affrontare le sfide ambientali, sociali ed economiche, aiutandoci a immaginare possibili soluzioni radicalmente rigenerative, o meglio, un nuovo concetto/cornice di realtà. Cornelius Castoriadis, nella sua opera *L’Istituzione immaginaria della società*, sottolinea l’importanza dell’immaginazione nella creazione di nuove realtà: «L’immaginazione radicale è quella forza che ci permette di andare oltre il dato e il vissuto, di creare qualcosa di nuovo e significativo»³. Il potere della scrittura si è evoluto nel tempo, e oggi assistiamo alla creazione di mondi digitali che esistono grazie all’immaginazione di coloro che li hanno concepiti e descritti. Nel 1984, William Gibson introdusse il concetto di Cyberspazio in *Neuromante*, definendolo come «un’allucinazione consensuale vissuta quotidianamente da miliardi di operatori legittimi»⁴. Nel 1992, Neal Stephenson introdusse il Metaverso in *Snow Crash*, descrivendolo come «una vasta rete di realtà virtuali, uno spazio tridimensionale dove le persone possono interagire come avatar»⁵.

¹ Cfr. KÜNKEL Petra, RAGNARSDOTTIR Kristin Vala (a cura di), *Transformation Literacy: Pathways to Regenerative Civilizations*, Cham, Springer, 2022, pp. 1-13. Le traduzioni sono mie.

² Cfr. DESILVEY Caitlin, *Curated Decay: Heritage Beyond Saving*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, p. 17.

³ CASTORIADIS Cornelius, *L’Istituzione immaginaria della società*, Milano, Mimesis edizioni, 2002 [1975], p. 45.

⁴ GIBSON William, *Neuromante*, Milano, Mondadori, 2023 [1984], p. 67.

⁵ STEPHENSON Neal, *Snow Crash*, New York, Bantam Books, 1992, p. 88.

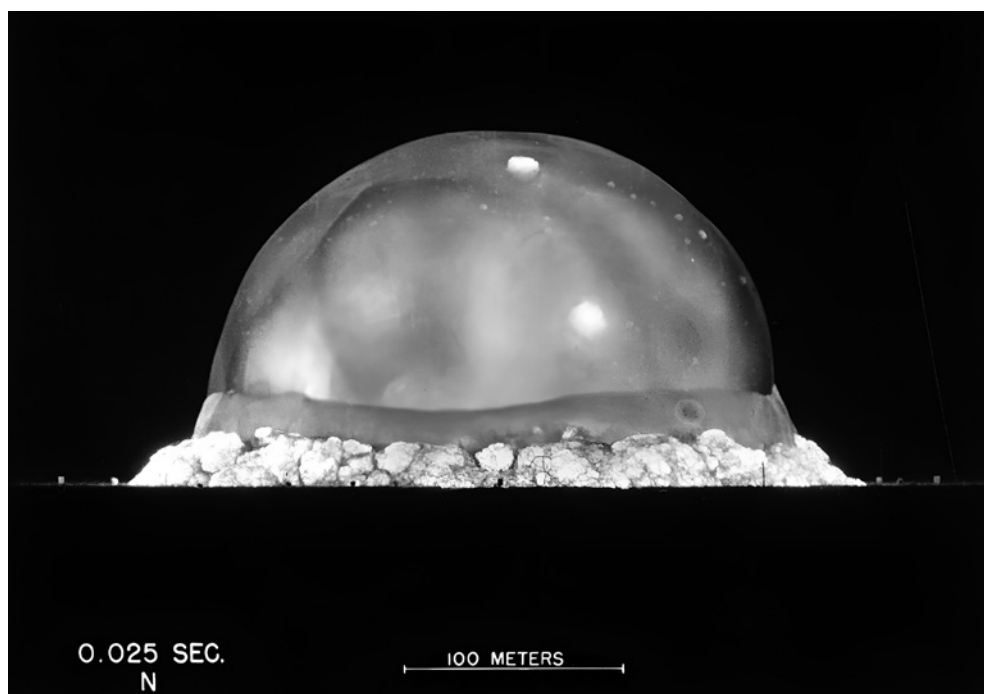


Fig. 24 - *Trinity Test Fireball (16 ms)*. Fotografia rapatronica di Berlyn Brixner, scattata 16 millisecondi dopo l'esplosione del test nucleare Trinity (16 luglio 1945). Los Alamos National Laboratory, United States Federal Government. Pubblico dominio. Fonte: Wikimedia Commons.

Tornando al nostro pianeta c'è una nuova visione, senza dubbio radicale, che lo rappresenta: l'Antropocene, termine coniato dal premio Nobel per la chimica Paul Crutzen e dal biologo Eugene Stoermer nei primi anni 2000 per definire l'attuale epoca geologica, caratterizzata dall'impatto significativo e spesso devastante delle attività umane sulla Terra. Questo concetto evidenzia come le attività umane abbiano radicalmente alterato il clima, la biodiversità e gli ecosistemi del pianeta⁶.

Alcuni studiosi propongono che l'inizio dell'Antropocene possa essere collocato nel 16 luglio 1945, con il primo test atomico, noto come 'Trinity Test'. Questo evento segnò l'inizio di un'era in cui l'attività umana lasciò una firma indelebile sulla geologia del pianeta, segnalata dalle particelle radioattive ri-

⁶ Cfr. CRUTZEN Paul Jozef, *Geology of Mankind*, «Nature», 415(6867), 23 (2002); STEFFEN Will, CRUTZEN Paul Jozef, MCNEILL John R., *The Anthropocene: are humans now overwhelming the great forces of nature*, «Ambio», 40 (2011), pp. 739-761.

lasciate nell'atmosfera⁷. Questi scienziati sostengono che «la bomba atomica ha creato un orizzonte stratigrafico identificabile a livello globale, rappresentando un punto di partenza tangibile per l'Antropocene⁸».

Certamente, una tale complessità richiede una forza che ci permetta di andare oltre il dato e il vissuto, una iper-immaginazione che può originare dalla connessione di diverse immaginazioni come manifestazione radicale collettiva.

Ci sono già coloro che immaginano possibili scenari futuri dell'Antropocene.

Kim Stanley Robinson, nel suo lavoro *New York 2140*, descrive le conseguenze delle azioni presenti sui tempi futuri, dipingendo una New York City radicalmente trasformata dall'innalzamento del livello del mare. Una visione dettagliata e provocatoria di come potrebbero apparire i futuri scenari dell'Antropocene che ci trasporta in un paesaggio urbano sommerso, una sorta di Super Venezia dove gli abitanti hanno dovuto adattarsi a una nuova realtà. Robinson dipinge un quadro vivido delle trasformazioni del paesaggio causate dal cambiamento climatico: «L'acqua era ovunque, i canali spessi e scintillanti, gli edifici che emergevano dalle onde come le rovine di una civiltà perduta [...] Il cambiamento climatico aveva cambiato tutto, rifacendo la mappa del mondo, e la mappa della città, sommergendo strade e quartieri, creando nuove isole e coste⁹».

Uno scenario che ci costringe a ripensare il nostro rapporto con l'ambiente perché: «Vivere in una città sommersa significava ripensare cosa significava essere umani, vivere in armonia con l'ambiente, trovare bellezza e significato in un mondo trasformato dalle nostre stesse azioni¹⁰».

Questa ricerca di significato in una realtà quotidiana trasfigurata dal cambiamento climatico è ben descritta attraverso l'esperienza degli otto personaggi del romanzo; ecco quella del trader Franklin Garr: «Il mare si era alzato, e ogni alta marea portava un promemoria del mondo che avevamo perso, un'onda salata che lambiva i nostri piedi, una brezza pungente che portava il profumo di salmastro e decadimento¹¹». Una nuova normalità mette in evidenza la resilienza e l'adattabilità degli abitanti della città: «Le persone si erano adattate, come fanno sempre le persone, costruendo nuovi tipi di case e

⁷ Cfr. WATERS Colin N., ZALASIEWICZ Jan, SUMMERHAYES Colin et alii, *The Anthropocene is functionally and stratigraphically distinct from the Holocene*, «Science», 351, 6269 (2016).

⁸ Cfr. ZALASIEWICZ Jan, WATERS Colin N., WILLIAMS Mark, BARNOSKY Anthony D., *The geological cycle of plastics and their use as a stratigraphic indicator of the Anthropocene*, «Anthropocene», 13 (2017), pp. 4-17.

⁹ ROBINSON Kim Stanley, *New York 2140*, London, Orbit Books, 2017, p. 45.

¹⁰ Ibidem, p. 389.

¹¹ Ibidem, p. 102.



Fig. 25 - *New York 2140*. I pendolari del mattino salgono a bordo di un vaporetto sul canale di Manhattan.
Rendering AI realizzato dall'autore.

attività, imparando a navigare le vie d'acqua che una volta erano strade, trasformando l'avversità in opportunità¹²».

L'impatto economico del cambiamento climatico è altrettanto significativo e trasforma il paesaggio del commercio e del potere: «Il distretto finanziario era sott'acqua, sia letteralmente che metaforicamente, poiché l'innalzamento del mare e i tumulti economici si combinavano per rimodellare il paesaggio del commercio e del potere¹³». Nonostante queste sfide, la città trova modi innovativi per sopravvivere e prosperare, con uno *skyline* riconoscibile ma modificato: «Lo skyline era ancora riconoscibile, ma gli spazi tra gli edifici erano cambiati, riempiti d'acqua e nuove strutture, una città ibrida che era parte Venezia, parte New York¹⁴».

La risposta della comunità alla crisi climatica è un esempio di resilienza collettiva: «Di fronte all'innalzamento del mare e alle tempeste incessanti, le persone si unirono, formando nuove comunità e alleanze, determinate a sopravvivere e prosperare nel nuovo mondo che stava emergendo¹⁵». Con questo

¹² Ibidem, p. 158.

¹³ Ivi, p. 214.

¹⁴ Ivi, p. 250.

¹⁵ Ivi, p. 316.



Fig. 26 - *New York 2140*. Un amministratore condominiale, in tenuta da immersione, controlla i suoi edifici per verificare eventuali perdite. Rendering AI realizzato dall'autore.

spirito di adattamento e cooperazione, Robinson ci invita a riflettere sulla mutevole natura dell'esperienza umana nell'Antropocene e a considerare come le nostre azioni presenti influenzeranno non solo il nostro futuro ma anche quello delle generazioni a venire, sottolineando l'urgenza di un approccio sostenibile e consapevole alla nostra esistenza su questo pianeta.

In questa prospettiva, Timothy Morton, nel suo saggio *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, introduce ed esplora il concetto di *iperoggetti*:

Gli iperoggetti sono cose che sono distribuite in modo massiccio nel tempo e nello spazio rispetto agli esseri umani. Sono viscosi, nel senso che 'aderiscono' agli esseri coinvolti con loro. Sono non localizzati; in altre parole, qualsiasi 'manifestazione locale' di un iperoggetto non è direttamente l'iperoggetto. Gli iperoggetti sono anche temporalmente sfalsati, nel senso che esistono su scale temporali molto più grandi delle scale temporali umane. Infine, gli iperoggetti esibiscono interoggettività; sono formati da relazioni tra oggetti¹⁶.

Particolarmente efficace è l'esempio del cambiamento climatico, un'entità così vasta e distribuita che sfida la nostra comprensione tradizionale:

¹⁶ MORTON Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, pp. 1-2.

Il cambiamento climatico, come iperoggetto, non è qualcosa che possiamo osservare direttamente. Vediamo i suoi effetti nei modelli meteorologici alterati, nello scioglimento delle calotte polari e nei cambiamenti degli ecosistemi, ma l'iperoggetto stesso rimane sfuggente, sempre appena oltre la nostra portata¹⁷.

Fenomeni come il cambiamento climatico si sviluppano su scale temporali molto lunghe, spesso oltre la vita di un singolo individuo. Gli effetti di queste trasformazioni sono accumulativi e si manifestano lentamente. La scrittura ci permette di rendere tangibile l'invisibile, di tracciare una linea narrativa attraverso questi cambiamenti, dare forma a concetti e realtà distribuiti su immense distese di tempo e spazio, troppo vasti o diffusi per essere percepiti direttamente in un singolo momento o luogo.

Morton sottolinea come la nostra esistenza è intimamente intrecciata con le forze non umane, al punto che spesso non possiamo distinguere il singolo evento nel contesto dell'iperoggetto, perché «gli iperoggetti come il cambiamento climatico sono distribuiti su vaste distese di tempo e spazio. Sono così massicci che non possiamo vederli interamente in un solo istante o luogo¹⁸». In questo modo, ci invita a riconoscere la complessità e l'interconnessione del nostro mondo, spingendoci a pensare in termini sistemici, di relazioni e processi piuttosto che di oggetti isolati. Questo cambio di paradigma è cruciale per affrontare le sfide dell'Antropocene:

[L'] esperienza di vivere nell'Antropocene è quella di essere circondati dagli iperoggetti. Sono ovunque, eppure non possiamo mai vederli nella loro interezza. Questo crea un nuovo tipo di consapevolezza ecologica, un riconoscimento costante del nostro coinvolgimento in processi ben oltre il nostro controllo¹⁹.

Il paesaggio stesso diventa un iperoggetto, trasformato dall'attività umana al punto che il naturale e l'artificiale sono indistinguibili ... i confini tra umano e non umano si sfocano irreversibilmente²⁰.

Riconoscere di vivere nell'era degli iperoggetti ci costringe a ripensare le narrazioni e i valori culturali: «La consapevolezza che viviamo nell'epoca degli iperoggetti costringe a ripensare le narrazioni culturali e i valori. Le nostre storie sul progresso, il dominio e il controllo sono messe in discussione dal riconoscimento del nostro profondo intreccio con forze oltre la nostra com-

¹⁷ MORTON Timothy, op. cit., p. 115.

¹⁸ Ibidem, p. 58.

¹⁹ Ivi, p. 78.

²⁰ Ivi, p. 92.

prensione²¹». A questo punto si compie un primo esempio di ‘iper-immaginazione’, perché l’Antropocene stesso è un iperoggetto, una nuova epoca geologica definita dall’impatto umano sulla Terra. È un periodo di profonda crisi ecologica, dove le azioni della nostra specie hanno alterato irrevocabilmente il clima del pianeta, i paesaggi e le forme di vita²²». Problemi immensi richiedono soluzioni radicali e potenti, non solo allarmismo.

In conclusione, è essenziale comprendere e praticare la ‘Transformation Literacy’ e abbracciare l’immaginazione radicale di Castoriadis, insieme alla consapevolezza ecologica degli iperoggetti di Morton e alla visione dell’Antropocene di Crutzen. Questi concetti costituiscono i pilastri concettuali del saggio, con i lavori di Robinson e Morton che fungono da esempi illuminanti di una nuova *Weltanschauung*.

Attraverso la narrazione, possiamo immaginare futuri possibili, mettere in discussione le nostre percezioni e promuovere un cambiamento significativo e positivo. La scrittura, quindi, non è solo un mezzo di espressione, ma un atto di creazione e trasformazione che ci permette di navigare nell’era dell’Antropocene con maggiore consapevolezza e responsabilità.

Paolo Cesare ATZORI
Università di Udine, NABA
Nuova Accademia di Belle Arti di Milano

²¹ Ivi, p. 145.

²² Ivi, p. 160.

Abstract dei contributi

AGRESTI Giovanni, *La costruzione del paesaggio tra lingua, discorso, memoria. Considerazioni generali e focus sull'isola linguistica francoprovenzale di Puglia (Faeto, Foggia)*

Per il Consiglio d'Europa il 'paesaggio' risulta dall'interazione di fattori diversi, naturali e culturali, e si rifrange nella percezione degli individui e dei gruppi che abitano determinati territori. Da questo punto di vista, lo studio – etimologico, sincronico, diacronico – dei toponimi può consentire di comprendere meglio il paesaggio percepito e costruito dalle comunità e, quindi, di contribuire all'elaborazione di strategie di *empowerment* delle stesse. Nel presente articolo, dopo alcune considerazioni di ordine generale e teorico, in cui ci soffermiamo soprattutto sulle modalità, plurali, di studiare i toponimi, e in cui mettiamo in esergo la nozione, emergente, di 'toponomastica narrativa', proponiamo l'approfondimento di uno specifico caso di studio, ossia i toponimi raccontati da un corpus di anziani testimoni di Faeto (FG), uno dei due comuni dell'isola linguistica francoprovenzale di Puglia e uno dei terreni di ricerca-azione-intervento di nostra predilezione.

For the Council of Europe, 'landscape' results from the interaction of different factors, both natural and cultural, and is reflected in the perception of individuals and groups inhabiting certain territories. From this point of view, the study – etymological, synchronic, diachronic – of place names can provide a better understanding of the landscape perceived and constructed by communities and, therefore, contribute to the development of strategies for their empowerment. In this article, after some general and theoretical considerations, in which we dwell above all on the plural ways of studying place-names, and in which we highlight the emerging notion of 'narrative toponymy', we propose an in-depth study of a specific case study, namely the place-names recounted by a corpus of elderly witnesses from Faeto (FG), one of the two municipalities of the Franco-Provençal linguistic island of Apulia and one of our favourite research-action-intervention areas.

ALBOLINO Ornella, CAPPIELLO Lucia, *I luoghi tra narrazione e valorizzazione: i Parchi Letterari in Basilicata.*

Modalità di gestione del paesaggio e del territorio, il Parco Letterario è diffuso a scala nazionale e internazionale, e la Basilicata vanta, insieme al Lazio, il numero più alto in Italia. La ricerca proposta mira a far emergere il ruolo dei Parchi come strumento finalizzato alla promozione dei luoghi, alla costruzione identitaria e all'*empowerment* delle comunità, attraverso potenti immagini di divulgazione quali le opere degli Autori che hanno attraversato e vissuto i paesaggi narrati.

Landscape and territory management model, the Literary Park is widespread on a national and an international scale, and the Basilicata region can claim, together with Lazio, the highest number in Italy. This research aims to highlight the role of parks as a tool for promoting places, building identity and empowering communities, through powerful dissemination images such as the writings of authors who have passed through and experienced the landscapes narrated.

Paolo Cesare ATZORI, *Ripensare paesaggi e memoria: scrivere l'Antropocene*.

Questo saggio esplora il ruolo trasformativo della scrittura nel catturare e preservare la memoria dei paesaggi, oltre a immaginare quelli non ancora pienamente percepiti, come l'Antropocene. Mentre l'attività umana guida profondi cambiamenti ambientali e sociali, il saggio propone la scrittura come mezzo che supera la semplice descrizione per plasmare la comprensione collettiva e le possibilità future.

Concetti chiave evidenziati sono:

- *Transformation Literacy*: la scrittura come strumento per promuovere pratiche sostenibili e rigenerative, rendendo tangibili gli effetti invisibili dell'Antropocene.
- *Storie Anticipatorie*: narrazioni che collegano memoria storica e immaginari futuri, consentendoci di prepararci e navigare cambiamenti senza precedenti.
- *Immaginazione Radicale*: basandosi su Castoriadis e il concetto di *iperoggetti* di Morton, il saggio sottolinea l'importanza di immaginare e rappresentare paesaggi plasmati da forze enormi e interconnesse, che sfuggono alla percezione immediata.

Attraverso esempi come *New York 2140* di Kim Stanley Robinson, il saggio mostra come la narrativa possa tradurre fenomeni astratti e complessi, come l'Antropocene, in storie concrete e comprensibili. Immaginando paesaggi non ancora del tutto compresi, invoca creatività collettiva e nuovi quadri culturali che enfaticino resilienza, sostenibilità e adattamento umano a realtà ecologiche trasformative.

This essay, *Reimagining Landscapes and Memory: Writing the Anthropocene*, explores the transformative role of writing in capturing and preserving the memory of landscapes while imagining those that are not yet fully perceived, such as the Anthropocene. As human activity drives profound environmental and societal changes, the essay positions writing as a medium that goes beyond description to actively shape collective understanding and future possibilities.

The essay highlights:

- *Transformation Literacy*: writing as an instrument to foster sustainable and regenerative practices while making the invisible effects of the Anthropocene tangible.
- *Anticipatory Stories*: narratives that bridge historical memory and future imaginaries, enabling us to prepare for and navigate unprecedented changes.
- *Radical Imagination*: drawing from Castoriadis and Morton's concept of *hyperobjects*, the essay emphasizes the importance of imagining and representing landscapes shaped by massive, interconnected forces that defy immediate perception.

Through examples like Kim Stanley Robinson's *New York 2140*, the essay illustrates how storytelling can render abstract and complex phenomena, like the Anthropocene, into concrete, relatable narratives.

By reimagining landscapes yet to be fully understood, it calls for collective creativity and new cultural frameworks that emphasize resilience, sustainability, and human adaptation to transformative ecological realities.

Laura DI FIORE, *Territorialità e geografie popolari. Spazi istituzionali e spazi vissuti nel Mezzogiorno dell'Ottocento.*

Questo contributo analizza le trasformazioni che interessarono lo spazio del Mezzogiorno d'Italia al tornante tra Sette e Ottocento, nel momento di costruzione di una nuova territorialità. Partendo dai concetti di 'spazio' e 'territorio', il saggio analizza due processi attraverso cui tale costruzione si dispiegò: la fissazione del confine di terra del Regno delle Due Sicilie e le forme di controllo istituzionale del movimento lungo il confine. Tale analisi mostra come si assistette, più che a un teleologico passaggio dallo spazio al territorio, all'emergere di una nuova territorialità in cui gli spazi vissuti furono rimodellati e incorporati nel nuovo territorio di matrice amministrativa.

This essay analyses the transformations that affected the space of Southern Italy at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, at the time of the construction of a new territoriality. Starting from the concepts of 'space' and 'territory', the essay analyses two processes through which this construction unfolded: the fixing of the land border of the Kingdom of the Two Sicilies and the forms of institutional control of the movement along the border. This analysis shows how there was, rather than a teleological shift from space to territory, the emergence of a new territoriality in which lived spaces were reshaped and incorporated into the new territory of administrative matrix.

GENNA Francesca, *Piante viaggiatrici. Esperienze di linguaggi alternativi per la grafica d'arte.*

Partendo dalle esperienze di incisione sostenibile, e attraverso la stretta relazione con la terra e l'ambiente, in questo articolo si esplorano tecniche alternative per la grafica d'arte contemporanea. La riflessione sui materiali (che includono sole e piante) fa da perno centrale a diverse esperienze di produzione visuale, sviluppate anche in collettivo, fino ad arrivare alla presentazione del lavoro di ricerca artistica chiamato *Piante viaggiatrici*. Ne deriva un'esplorazione di tecniche antiche e moderne, come l'antotipo, tecnica che diventa metafora del cambiamento e resilienza, innescata dalla riflessione sul tempo lento a partire dalla crisi pandemica del 2020-2021. Conclude un'incursione sulle donne viaggiatrici dell'Ottocento, appassionate di scienza e responsabili di notevoli scoperte nel campo della botanica e dell'ottica, ed esempio esse stesse del viaggio come osservazione e indagine del mondo naturale. Filo conduttore di tutto il discorso è la coscienza ecologica indispensabile al nostro tempo, e la collaborazione e connessione necessaria per mettere in atto un cambiamento che possa aprire prospettive per il futuro.

Starting from the experiences in sustainable methods applied to printmaking, and through the close relationship with the earth and the environment, this article explores alternative techniques for contemporary art graphics. Reflection on materials used in (including sun and plants) is the central pivot of various visual production experiences, also developed collectively, up to the presentation of the artistic research work called *Traveling Plants*. The result is an investigation into the connection between ancient and modern techniques in contemporary printmaking, such as the antotype, a technique that becomes a metaphor for change and resilience, triggered by reflection on slow time following the pandemic crisis of 2020-2021. The article concludes with an incursion into the life of nineteenth-century traveling women, passionate about science and responsible for remarkable discoveries in botany and optics, who themselves exemplify travel as a means of observing the natural world. The common thread

through the entire discourse is the ecological awareness indispensable to our time, along with the collaboration and connection necessary to implement a change that can open perspectives for the future.

LEONARDI Angela, “*Travelling with the eyes open*”. *Il senso del non-luogo nel viaggio in Basilicata e Campania di Edward Lear*.

L'11 settembre del 1847, l'inglese Edward Lear appunta nel suo diario di viaggio: «Return to Calabria not advisable. A tour to Melfi and part of Apuleia resolved on. We set off to Avellino. Travelling with the eyes open». Con l'espressione “viaggiare con gli occhi aperti” Lear sta facendo riferimento alla necessità di prestare la massima attenzione in un Regno di Napoli già agitato dai moti reggini. Ma, allo stesso tempo, la frase ben si presta a connotare il carattere acuto dello sguardo che Lear posa sui luoghi del Sud Italia in cui, di volta in volta, decide di fermarsi. L'occhio di Edward Lear è, infatti, sia quello estremamente sensibile del brillante autore di versi *nonsense* e di *limericks*, che quello fantasioso del fine illustratore di paesaggi, autore di centinaia di dipinti, a penna o ad acquerello, delle località del Mediterraneo viste durante la sua vita da instancabile viaggiatore. Impossibilitato a proseguire l'itinerario calabrese, Lear si dirige verso la Basilicata e poi la Campania, riportando nei suoi resoconti le impressioni sui posti che visita: Avellino, Montevergine, Rocca San Felice, Lago d'Ansanto, Grottaminarda, Frigento, fiume Calore, Bisaccia, Melfi, Minervino, Castel del Monte, Venosa, Acerenza, Monte Milone, San Michele di Monte Voltore e i borghi, i boschi, le montagne, i fiumi e i laghi circostanti. Luoghi e scorci reconditi di un percorso che potrebbe essere definito un'appendice insolita del *Grand Tour*, vengono raccontati mediante una scrittura pittorica che illumina il dettaglio e che sa, al momento opportuno, allontanare l'obiettivo per offrire al lettore l'impatto della visione d'insieme. Edward Lear, giovandosi dell'icasticità espressiva del poeta e dello sguardo fantasioso dell'artista, narra i suoi viaggi facendo emergere quelle zone di contatto e di intersezione tra le suggestioni del paesaggio naturale e i misteri dell'animo umano.

On September 11th, 1843, Edward Lear noted in his travel diary: «Return to Calabria not advisable. A tour to Melfi and part of Apuleia resolved on. We set off to Avellino. Travelling with the eyes open». With the expression “travelling with the eyes open”, Lear refers to the need to pay the utmost attention when traveling in the Kingdom of Naples, stirred as it was, by the political uprisings in Reggio Calabria. However, the expression also aptly describes Lear's discerning viewpoint on the different places he visited in Southern Italy. As a matter of fact, besides being an untiring traveler, Lear was also an excellent painter, which provides him with two lens: both the brilliant eye of the author of nonsense verses and limericks and the creative eye of a landscape illustrator. Since it was impossible to continue his travels in Calabria, Lear heads towards Basilicata and Campania, describing his impressions of all the places he visits: Avellino, Montevergine, Rocca San Felice, Lake Ansanto, Grottaminarda, Frigento, Calore River, Bisaccia, Melfi, Minervino, Castel del Monte, Venosa, Acerenza, Monte Milone, San Michele di Monte Voltore, and most of the surrounding villages, forests, mountains, rivers, and lakes. Accounts of hidden places and fleeting impressions that form a sort of unusual appendix of the *Grand Tour* are described by Lear through a pictorial writing that emphasizes every detail and is also able, at the right moment, to widen the lens to offer the reader an overall vision. Edward Lear, making use of both the vividness of the poet and the imaginative gaze of the artist, narrates his travels by highlighting those areas where the grandeur of natural landscapes and the mysteries of the human soul intersect in a unique and suggestive dimension.

ROLLO Antonio, *Drammaturgia dell'interazione. La prospettiva dell'artista-programmatore degli anni '60.*

La drammaturgia dell'interazione negli anni '60 integra programmazione, interfacce uomo-computer e esperienze partecipative. Il concetto di 'spett-attore' trasforma il pubblico da passivo ad attivo a cominciare dal ruolo degli artisti-programmatori che usano il computer come *medium* creativo, influenzati da Eco, Bense e Moles. Le mostre dell'epoca consolidano il ruolo del computer nell'arte, aprendo la strada a nuove forme di espressione e interazione digitale.

The dramaturgy of interaction in the 1960s integrates programming, human-computer interface and participatory experiences. The concept of 'spect-actor' transforms passive advertising into a creative medium that influences Eco, Bense and Moles. The most recent era consolidates the path of the computer in art, learning the path into a new form of digital expression and interaction.

SAGGIOMO Carmen, *Charles Joseph van den Nest: il viaggio come esperienza ermeneutica e come arte del tradurre.*

«L'utilité des voyages est un fait incontestable. Le pays qu'on visite est semblable à un grand livre, dont chaque page fournit un enseignement. Celui qui n'a vu que son pays, n'a lu qu'un feuillet de l'histoire du monde. On peut bien, il est vrai, connaître, approfondir même, les faits historiques, mais jamais sans les voyages, on n'aura une idée fidèle, ni des mœurs, ni des coutumes des peuples: ces deux sources si fécondes, où l'on puise la connaissance de leur caractère distinctif». Sono le parole con cui Charles Joseph van den Nest accompagna e filtra il significato della sua esperienza di viaggiatore in Italia nel corso dell'Ottocento. La metafora del libro non è qui casuale, perché contrassegna dall'interno il modo stesso con cui questo autore vive la sua personale avventura nell'attraversare l'Italia. Egli è consapevole dell'importanza formativa, culturale e civile di un viaggio, ancor più se si fosse sviluppato all'interno di un paesaggio geografico ricco di storia e di arte. Non solo: van den Nest si mostra ben cosciente che l'intera esperienza di un viaggio è da guardare come un testo letterario in cui ermeneuticamente si decifrano dal vivo le pagine della realtà. Viaggiare infatti significa non solo sperimentare il tempo nello spazio, ma sfogliare una enciclopedia dell'esperienza, della natura, della civiltà. Van den Nest informa e forma ponendosi, in questo esercizio, come 'traslatore' di mondi attraverso cui il viaggio diventa, al tempo stesso, un percorso nella letteratura e l'esperienza di una traduzione permanente dall'una all'altra realtà.

«L'utilité des voyages est un fait incontestable. Le pays qu'on visite est semblable à un grand livre, dont chaque page fournit un enseignement. Celui qui n'a vu que son pays, n'a lu qu'un feuillet de l'histoire du monde. On peut bien, il est vrai, connaître, approfondir même, les faits historiques, mais jamais sans les voyages, on n'aura une idée fidèle, ni des mœurs, ni des coutumes des peuples: ces deux sources si fécondes, où l'on puise la connaissance de leur caractère distinctif». These are the words with which Charles Joseph van den Nest accompanies and filters the meaning of his experience as a traveller in Italy during the 19th century. The book's metaphor is not accidental here, because it marks from the inside the way in which this author lives his personal adventure in travelling through Italy. He is aware of the formative, cultural and civil importance of a journey, even more if it took place within a geographical landscape rich in history and art. Not only: van den Nest is well aware that the entire experience of a journey is to be viewed as a literary text in which the pages of reality are hermeneutically deciphered. Travelling in fact means not only experiencing time in space, but leafing through

an encyclopaedia of experience, nature, civilisation. In this exercise, van den Nest informs and shapes by positioning himself as a 'translator' of worlds and through which the voyage becomes both a journey into literature and the experience of a permanent translation from one reality to the other.

SALVATI Gerardo, *I cavalieri, gli amori e la morte. Gli scrittori inglesi nella memoria di Cava de' Tirreni.*

Cava de' Tirreni è riuscita a ritagliarsi un ruolo di rilievo presso pittori e scrittori, accomunati dalla passione e dal gusto intellettuale di riconoscersi nell'élite coraggiosa e controcorrente degli *happy few*. In particolare, ci si sofferma sugli scritti dei Browning, di Walter Scott e di Bram Stoker in cui Cava incarna la simbiosi tra eternità e fugacità, realtà e immaginazione, contribuendo a rendere celebre il suo nome in tutta Europa.

Cava de' Tirreni has managed to play an important role among painters and intellectuals, united by the passion to recognize themselves in the brave and maverick elite of the *happy few*. In particular, we focus on the writings of the Brownings, Walter Scott, and Bram Stoker in which Cava epitomises the symbiosis between eternity and fugacity, reality and imagination, contributing to make the name of Cava famous in Europe.

SORRENTINO Maria Carla, *Dal Grand Tour al Cultural Landscape, Il caso di studio della Costiera Amalfitana nelle attività del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali.*

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali utilizza un approccio metodologico di tipo multidisciplinare per la ricerca sul patrimonio culturale. Tale approccio permette di raggiungere risultati importanti nell'attività scientifica del CUEBC e, in particolar modo, nello studio dell'impatto del cambiamento climatico sui beni culturali materiali ed immateriali, dell'influenza della cultura sulle dinamiche economiche globali, delle prospettive professionali del mondo culturale e dell'evoluzione di un sistema territoriale complesso come la Costiera Amalfitana.

The European University Center for Cultural Heritage uses a multidisciplinary methodological approach for research on cultural heritage. This approach allows us to achieve important results in the scientific activity of the CUEBC and, in particular, in the study of the impact of climate change on tangible and intangible cultural heritage, the influence of culture on global economic dynamics, the professional prospects of the cultural world and the evolution of a complex territorial system such as the Amalfi Coast.

SURMONTE Emilia, *La scrittura-paesaggio nel testo letterario.*

Presentiamo qui una riflessione sulle modalità di costruzione testuale adottate dagli scrittori basandoci su un'interpretazione di ampio respiro dell'idea di paesaggio, 'porzione di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto di vista determinato'. Generatore di emozioni e di riflessioni estetiche fin dalla sua 'scoperta' culturale, il paesaggio può assumere nel testo letterario un doppio ruolo, configurandosi da un lato come oggetto/oggetto da rappresentare, inquadramento della narrazione, spazio geo-fisico, e dall'altro come forma spazializzata di un concetto complesso di scrittura come vero e proprio paesaggio testuale proteiforme sia

nel modo di presentarsi al lettore che per le dinamiche di lettura fisica e mentale che esige. Ci soffermiamo quindi su alcuni esempi di scrittura-paesaggio che interessano l'Italia del Sud nel Sette-Ottocento.

We present here a reflection on the modes of textual construction adopted by writers, based on a broad interpretation of the idea of landscape, 'a portion of territory that is embraced by the gaze from a certain point of view'. A generator of emotions and aesthetic reflections since its cultural 'discovery', the landscape can assume a dual role in the literary text, configuring itself on the one hand as an object/subject to be represented, a frame for the narrative, a geo-physical space, and on the other hand as a spatialised form of a complex concept of writing as a truly protean textual landscape, both in the way it presents itself to the reader and in the dynamics of physical and mental reading that it requires. We will therefore look at some examples of writing landscapes in southern Italy in the eighteenth and nineteenth centuries.

TAGLIENTE Grazia, *Innovazione didattica e sostenibilità nell'insegnamento dell'incisione e della stampa d'arte. Metodologie creative in contesti di risorse limitate.*

Questo saggio esplora metodologie educative dove il 'paesaggio laboratoriale' definisce l'insegnamento di forme di scrittura come l'incisione e la stampa d'arte in accademie del Sud Italia dove le risorse sono limitate. Esamina come la combinazione di teoria e pratica, l'uso di materiali sostenibili e la creazione di un 'laboratorio domestico' durante il Covid-19 abbiano stimolato la creatività degli studenti in forme eco-sostenibili che hanno indicato nuovi indirizzi per la ricerca artistica nel campo più vasto della grafica e della comunicazione visiva.

This essay explores pedagogical methodologies in which the 'workshop landscape' defines the teaching of printmaking and art printing in academies in southern Italy where resources are limited. It examines how the combination of theory and practice, the use of sustainable materials and the creation of a 'home workshop' during Covid-19 stimulated students' creativity in eco-sustainable forms that pointed to new directions for artistic research in the wider field of graphic design and visual communication.

Indice dei nomi

- Abelson, Harold 165
 Aguilar Moreno, Marta 136, 150
 Alfieri, Vittorio 51
 Antinucci, Raffaella 57n
 Arazi, Efi (Efraim R.) 169
 Ariosto, Ludovico 105
 Atkins, Anna 138
 Bachelard, Gaston 38
 Bakhtin, Mikhail 38
 Barrett Browning, Elizabeth 16, 79-81, 83
 Bazerman, Charles 20
 Beck Saiello, Émilie 41
 Benjamin, Walter 12
 Bense, Max 19, 160, 167, 169
 Berkeley, Edmund 169
 Bernetti, Tommaso 27
 Bernhard, Ernst 105
 Berque, Augustin 39
 Bertolucci, Attilio 105
 Bertolucci, Bernardo 105
 Bertolucci, Giuseppe 105
 Bigioni, Pietro 27-28
 Blanchot, Maurice 38
 Blechen, Carl Eduard Ferdinand 96
 Boatti, Pier Filippo 27
 Bonaparte, Giuseppe 31
 Bonnefoy, Yves 40
 Borgese, Giuseppe Antonio 106
 Brilli, Attilio 10n, 12
 Brown, Anna 60n
 Brown, Daniel 58n
 Browning, Robert 16, 57, 79-81, 83
 Brussel, Pierre 15, 42-43
 Bufalino, Gesualdo 106
 Burke, Thomas 41
 Cage, John 167
 Calder, Alexander 166
 Caniparoli, Vincenzo 153
 Carlo III di Borbone 53
 Carroll, Lewis 57
 Castoriadis, Cornelius 20, 174, 180
 Cavazzi della Somaglia, Giulio Maria (cardinale)
 33n
 Chapin Caetani, Marguerite 105
 Char, René 40
 Châtel, Laurent 41
 Chiovini, Nino 106
 Cicerone 65
 Civitarese, Adriana 120n
 Claudiano 65
 Clément, Gilles 136
 Collot, Michel 39-40
 Cook, Thomas 11
 Croce, Benedetto 105, 106
 Crutzen, Paul Jozef 175, 180
 Csurí, Charles 168
 D'Annunzio, Gabriele 105
 Dai Prà, Elena 103n
 Danh, Binh 151-152
 De Benedictis, Luigi 27, 27n, 30n
 De Certeau, Michel 25
 De Maistre, Xavier 15, 43, 46
 De Sanctis, Francesco 105, 108, 108n
 De Seta, Cesare 11n
 Del Carretto, Francesco Saverio (marchese) 27,
 27n, 29n, 30n
 Deledda, Grazia 106
 Della Porta, Giambattista 18
 Denon, Vivant 43n
 DeSilvey, Caitlin 173
 Desprez, Jean-Louis 43n

- Dessi, Giuseppe 106
 Di Lascia, Mariateresa 106
 Di Muro, Alessandro 101n
 Dickens, Catherine 60n
 Dickens, Charles 57, 59, 59n, 60n
 Dickens, Charley 60n
 Dickens, Francis 60n
 Dickens, Kate 60n
 Dickens, Mamie 60n
 Dickens, Walter 60n
 Du Bos, Jean-Baptiste 41
 Du Buchet, André 40
 Eco, Umberto 11, 19, 160, 167
 Eliot, George 78
 Escher, Maurits Cornelis 96
 Ferré, André 37
 Figueras, Eva 138
 Foscolo, Ugo 107
 Foucault, Michel 24, 37n, 38
 Fragonard, Jean-Honoré 43n
 Franck, Joseph 38
 Franke, Herbert W. 168
 Frick, Patricia 140, 140n
 Fuscaldo, Marchese di → v. Spinelli di Cariati, Gennaro
 Gavinelli, Dino 102n
 Gell, William 77-78
 Genette, Gérard 38
 Genna, Francesca 150, 152
 Gibson, William 174
 Gilpin, William Sawrey 41
 Glowski, Janice 140, 140n
 Goethe, Johann Wolfgang von 10
 Goetz, Henri 148
 Gounod, Charles 12
 Gracq, Julien 40
 Graham, Maria 143
 Gregorovius, Ferdinand 95-96
 Guattari, Félix 38
 Haman, Catherine 38
 Hamant, Olivier 114n
 Hamilton, William 60
 Han, Byung-Chul 141
 Harvey, David 24, 38
 Herschel, John Frederick William 142-143, 151
 Hogarth, Catherine 60n
 Hogarth, Georgina 60n
 Hooker, Joseph Dalton 143
 Howard, Keith 148
 Jakob, Michael 7, 9n
 Jovine, Francesco 106
 Kawano, Hiroshi 168
 Keepes, George 169
 Keppel Craven, Richard 60
 Krueger, Myron W. 162
 Künkel, Petra 173
 Lamartine, Alphonse de 18
 Lambruschini, Luigi Emmanuele Nicolò 28n
 Landolfi, Tommaso 105
 Lear, Edward 15, 16, 57-73, 57n, 58n, 60n, 67n
 Lear, Jeremiah 57n
 Lear-Person, Ann 57n, 59
 Lefebvre, Henri 24, 38
 Leopardi, Giacomo 46
 Levi, Carlo 105, 106, 107, 108
 Licklider, Joseph Carl Robnett 161
 Linneo (Linné von, Carl) 140, 140n
 Lomonaco, Francesco 105, 106, 107
 Lotman, Jurij (Youri) 38
 Loyola, Ignazio di 105
 Ludolf (Conte di), Giuseppe Costantino 27, 30n
 Luigi XIV, re di Francia 53
 Maier, Charles 23
 Manzoni, Alessandro 107
 Margherita di Savoia (regina d'Italia) 105
 Marsanich, Stanislao de 104n
 Martichou, Élisabeth 41
 Martinet, Jeanne 8
 Matrella, Giovanna 125
 Meštrović, Matko 170
 Milton, John 71
 Mohr, Manfred 168
 Moles, Abraham 19, 160, 168
 Molnar, Vera 168
 Montaigne, Michel de 10
 Montale, Eugenio 105
 Montesquieu (Charles-Louis de Secondat, barone di La Brède e di) 43
 Montgomery, Michael 57n
 Morra, Isabella 105, 106
 Morton, Timothy 20, 178, 179, 180
 Munari, Bruno 167
 Müntz, Eugène 11
 Murat, Gioacchino 31
 Nees, Georg 168, 169
 Nievo, Stanislao 103

- Noll, Michael 168-169
Nordman, Daniel 23-24
Orlando, Antonio 81
Ovidio 74n, 105
Pagano, Francesco Mario 105, 106, 107
Palmerston, Henry John Temple (III visconte di) 34
Parrella, Michele 105, 106, 107
Pasolini, Pier Paolo 105
Pavese, Cesare 124
Petrocchi, Policarpo 106
Perodi, Emma 106
Persi, Peris 103n
Petitti, Vito 125
Petrarca, Francesco 10, 106
Pierro, Albino 105, 106, 107
Plinio il Vecchio (Gaio Plinio Secondo) 65
Poliseno, Amelia Maria 125
Pollice, Fabio 110n
Pollock, Jackson 166
Poussin, Nicolas 69
Preusser, Robert O. 169
Proby, John 61
Proust, Marcel 37
Puolato, Daniela 124
Ragnarsdottir, Kristin Vala 173
Rainini, Ivan 63n
Rapolla, Giuseppe (detto Peppino) 71
Redondo, Mar 138
Reichardt, Jasia 170
Ricci, Alessandro 26
Richard, Jean-Pierre 40
Richter, Dieter 95
Richter, Gerhard 166
Rizzi Zannoni, Giovanni Antonio 26
Robert, Hubert 43n
Robinson, Kim Stanley 20, 176, 180
Roche, Louise 60n
Rodari, Gianni 58n
Rosemberg, Muriel 102n
Rosso di San Secondo, Pier Maria 106
Ruskin, John 57n
Rousseau, Jean-Jacques 41
Sahlins, Peter 30
Saint-Aubin, Augustin 43n
Saint-Girons, Baldine 42
Saint-Non, Jean-Claude Richard de 15, 42, 43n
Schama, Simon 40
Schiattarella, Marcello 101n
Scott, Walter 16, 71, 77-78
Shakespeare, William 71, 74n
Shelley, Percy B. 105
Sikora, Dorota 38
Silone, Ignazio 105
Soja, Edward 24
Somerville, Mary Fairfax Greig 142-143, 151
Sorrentino, Felice 81
Spinelli di Cariatì, Gennaro (Marchese di Fuscaldò) 33n, 34
Spirn, Anne Whiston 102n
Stephenson, Neal 174
Stoermer, Eugene F. 175
Stoker, Abraham Coates 75n, 81-82
Stoker, Bram 16, 81-82
Stoker, Charlotte 81-82
Stoker, Margaret 81-82
Stoker, Matilda 81-82
Sussman, Gerald Jay 165
Sussman, Julie 165
Thibaudet, Albert 37
Trara Genoino, Giuseppe 81
Turing, Alan Mathison 166
Uwins, James 59
Valenciennes, Pierre-Henri de 41
Valiante, Mario 87
Vallet, Georges 88
Van Den Nest, Charles Joseph 15, 47-50, 48n, 51n, 52-56
Van Keuren, Sarah 152
Vanvitelli, Luigi 54
Vico, Giambattista 107
Virgilio 65, 105
Wall Kimmerer, Robin 143
Westphal, Bertrand 38
Withney, John 168
Yourcenar, Marguerite 105
Zanzotto, Andrea 106
Zuse, Konrad 169

ISBN 978-88-6887-381-3
DOI 10.6093/978-88-6887-381-3

ISBN 978-88-6887-381-3



9 788868 873813