

Collana TULE

Centro per il Turismo Letterario
Università per Stranieri di Perugia

Direzione: Giovanni Capecchi (Università per Stranieri di Perugia, Italia).

Comitato scientifico: Elena Alexeeva (Università di Voronej, Russia), Lorenzo Bagnoli (Università di Milano-Bicocca, Italia), Rita Salomé Varela Andrade Rodrigues Baleiro (Università dell'Algarve, Portogallo), Rita Capurro (Università di Milano-Bicocca, Italia), Giovanni Capecchi (Università per Stranieri di Perugia, Italia), Yannick Gouchan (Università di Aix-Marseille, Francia), Toni Marino (Università per Stranieri di Perugia, Italia), Matteo M. Pedroni (Università di Losanna, Svizzera), Jordi Arcos-Pumarola (CETT-Università di Barcellona, Spagna), Roberto Ubbidiente (Humboldt-Universität zu Berlin, Germania), Walter Zidarič (Università di Nantes, Francia).

Redazione: Roberto Mosena (Università per Stranieri di Perugia, Italia), Maria Luisa Mura (Università per Stranieri di Perugia, Italia/Università di Aix-Marseille, Francia).

Contatti e proposte editoriali: centrotule@unistrapg.it

La collana TULE è sottoposta a procedura di valutazione dei contributi effettuata da specialisti al fine di verificarne l'idoneità alla pubblicazione (double-blind peer review).

La collana TULE si avvale della collaborazione dei seguenti partner: Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Parchi letterari e Uniser Pistoia.



Fondazione
Caript

IL TURISMO LETTERARIO

Casi studio ed esperienze a confronto

a cura di
Giovanni Capecchi e Roberto Mosenà



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

Il turismo letterario. Casi studio ed esperienze a confronto
© by Perugia Stranieri University Press

Prima edizione: settembre 2023

Copertina e stampa del volume a cura di Morlacchi Editore in Perugia
Progetto grafico e impaginazione a cura di Roberto Mosena

Libro cartaceo
ISBN: 978-88-99811-16-7

Pdf/online
ISBN: 978-88-99811-18-1

I libri della collana TULE sono vagliati dalla Direzione, dal Comitato scientifico e dalla Redazione, nonché sottoposti a procedura di valutazione effettuata da specialisti esterni per verificarne l'idoneità scientifica alla pubblicazione (double-blind peer review).
Proposte editoriali possono essere indirizzate a: centrotule@unistrapg.it

Indice

Presentazione	p. 5
Introduction	p. 7
Rita Capurro <i>I musei manzoniani. Tra storia, narrazioni e dialogo con il territorio</i>	p. 9
Roberto Mosenca <i>Carducci e Castagneto "in poesia". Notizie di un caso studio tra ieri e oggi</i>	p. 21
Lorenzo Bagnoli <i>Un'escursione letteraria nel Parco nazionale del Gran Paradiso. La novella Il Re Vittorio Emanuele in Valle d'Aosta di Giuseppe Giacosa centocinquant'anni dopo</i>	p. 35
Giovanni Capecchi <i>Da Castelvecchio di Barga a Castelvecchio Pascoli: presenze poetiche e promozione territoriale</i>	p. 47
Matteo M. Pedroni <i>L'acqua, la storia e il turismo di due vallate alpine. Testi e riflessioni per un percorso letterario</i>	p. 61
Yannick Gouchan <i>Dalla verità biografica alla creazione di uno spazio letterario e turistico: come Illiers divenne Combray</i>	p. 79
Walter Zidarič <i>Un percorso franco-italiano da fine '800 a oggi, tra luoghi veri e luoghi inventati, per una breve cartografia letteraria di Roma</i>	p. 95
Roberto Ubbidente <i>'Nu teatro antico, sempre apierto. Per una mappatura dei loci "pari" e "dispari" della Napoli eduardiana</i>	p. 111
Toni Marino <i>Strategie semiotico-narrative di rappresentazione degli ambienti e tecniche linguistiche di navigazione nello spazio: la Napoli di Anna Maria Ortese</i>	p. 125

Rita Baleiro <i>Literary «time capsules»: A taxonomy proposal of Portuguese literary museums</i>	p. 143
Jordi Arcos-Pumarola <i>The literary landscape in the framework of literary tourist destinations</i>	p. 159
Abstracts	p. 171
Profili degli autori	p. 181
Indice dei nomi	p. 185

Presentazione

Questo volume inaugura la Collana del Centro per il Turismo Letterario TULE. Il Centro è stato istituito al termine del 2021 all'Università per Stranieri di Perugia facendo tesoro delle riflessioni nate nell'ambito del corso di laurea su "Made in Italy, cibo e ospitalità" ed è attivo dalla primavera del 2022, sotto la guida di un Comitato scientifico che riunisce studiosi e docenti di Università italiane ed europee, appartenenti a diverse aree disciplinari, con alle spalle percorsi di formazione e di ricerca scientifica distinti, ma tutti interessati al tema del turismo letterario e quindi alla letteratura come strumento di conoscenza e di promozione dei territori, come "molla" per intraprendere un viaggio.

Il Convegno Internazionale sul Turismo Letterario che si è svolto all'Università per Stranieri di Perugia il 3 e il 4 novembre 2022 ha costituito la prima occasione di incontro "di persona" tra i membri del Comitato scientifico: il presente volume raccoglie le relazioni presentate in quell'occasione, durante la quale ogni intervenuto si è concentrato su un "caso studio". Nel volume si parla così di Italia (tra Castagneto Carducci e Castelvecchio Pascoli, luoghi napoletani legati a Eduardo De Filippo o ad Anna Maria Ortese, itinerari letterari romani e musei manzoniani), ma anche di Francia (sulle orme di Marcel Proust), di musei letterari in Portogallo, di Spagna, di Svizzera italiana.

La Collana TULE ha l'obiettivo di rendere pubblici e facilmente reperibili i materiali prodotti e le ricerche scientifiche elaborate all'interno del Centro per il Turismo Letterario. Da qui deriva la scelta di realizzare ogni volume in formato e-book liberamente e gratuitamente scaricabile (pubblicando anche, tutte le volte che sarà possibile, una versione a stampa destinata prevalentemente alle biblioteche) e l'idea di accogliere studi e contributi in italiano ma anche in altre lingue europee e in inglese.

Tra le iniziative varate dal Centro TULE in questa prima fase di attività non c'è solo la Collana editoriale. Ricordiamo alcune iniziative in sintesi. Ha preso avvio il primo E-Dictionary sul Turismo Letterario, immaginato come opera *in fieri*, capace di accrescere il numero delle sue voci: uno strumento agile, consultabile on line, in lingua inglese come base ma anche con traduzioni in altre lingue, aggiornabile e modificabile nel tempo, con quella elasticità che un testo sul web consente. Sono state bandite alcune borse di studio, grazie soprattutto a finanziatori privati e a fondazioni, per periodi brevi e ricerche mirate o per periodi più lunghi. È stata decisa l'organizzazione di un Convegno annuale, privilegiando l'alternanza – come luogo ospitante – tra l'Italia e

una sede estera: ed il Convegno costituirà l'occasione per fare periodicamente il punto sul lavoro di TULE oltre che per affrontare il tema del turismo letterario da prospettive di volta in volta diverse. Sono state avviate relazioni con enti pubblici e soggetti privati che operano nel turismo, per lo studio di alcuni territori e della loro possibile valorizzazione attraverso la letteratura e per l'inserimento, nelle proposte dei tour operator e degli operatori del settore, di "offerte" legate al turismo letterario. È stato infine iniziato un lavoro di "messa in rete" di singoli studiosi, gruppi di studio nati in ambito universitario o Centri di ricerca che si occupano anche di turismo letterario, con la convinzione, che è alla base della creazione di TULE, che sia strategico, oggi, mettere insieme le energie e confrontare le esperienze nate o nascenti in questo ambito, favorendo una connessione tra Università e ricerca scientifica da un lato e mondo economico legato al turismo dall'altro.

Introduction

This volume inaugurates the series of the Center for Literary Tourism TULE. The Center was established at the end of 2021 at the University for Foreigners of Perugia taking advantage of the reflections born in the context of the degree course on “Made in Italy, food and hospitality” and has been active since spring 2022, under the guidance of a Scientific Committee that brings together scholars and professors from Italian and European universities, belonging to different disciplinary areas, with distinct training and scientific research paths behind them, but all interested in the theme of literary tourism and therefore in literature as an instrument of knowledge and promotion of territories, as a “spring” to embark on a journey.

The International Conference on Literary Tourism which took place at the University for Foreigners of Perugia on 3 and 4 November 2022 was the first opportunity for the members of the Scientific Committee to meet “in person”: this volume collects the reports presented in that occasion, during which each speaker focused on a “case study”. The volume thus speaks of Italy (between Castagneto Carducci and Castelvecchio Pascoli, Neapolitan places linked to Eduardo De Filippo or Anna Maria Ortese, Roman literary itineraries and Manzoni museums), but also of France (in the footsteps of Marcel Proust), of museums literature in Portugal, Spain and Italian-speaking Switzerland.

The TULE series aims to make the materials produced and the scientific research elaborated within the Center for Literary Tourism public and easily available. Hence the decision to create each volume in freely and freely downloadable e-book format (also publishing, whenever possible, a printed version intended mainly for libraries) and the idea of accepting studies and contributions in Italian but also in other European languages and in English.

Among the initiatives launched by the TULE Center in this first phase of activity there is not only the editorial series. We remember some initiatives, in an extremely concise manner. The first E-Dictionary on Literary Tourism has been launched, imagined as a work in progress, capable of increasing the number of its entries: an agile tool, which can be consulted online, in English as a basis but also with translations into other languages, which can be updated and modifiable over time, with that elasticity that a text on the web allows. Some scholarships have been banned, mainly thanks to private lenders and foundations, for short periods and targeted research or for longer periods. It was decided to organize an annual conference, favoring the alternation – as a host location – between Italy and a foreign office: and the conference will be an opportunity to periodically take stock of the work of TULE as well as to address the theme of literary tourism from different perspectives each time. Relations have been established with public bodies and private subjects operating in the tourism sector, for the study of some territories and their possible valorisation through the

literature and for the inclusion, in the proposals of tour operators and sector operators, of “offers” related to literary tourism. Finally, a work of “networking” of individual scholars, study groups born in universities or research centers that also deal with literary tourism was begun, with the belief, which is at the basis of the creation of TULE, that it is strategic, today, to pool energies and compare the experiences born or nascent in this area, favoring a connection between University and scientific research on the one hand and the economic world linked to tourism on the other.

Rita Capurro

I MUSEI MANZONIANI.

TRA STORIA, NARRAZIONI E DIALOGO CON IL TERRITORIO

La letteratura abita il museo in diverse forme: vi sono musei che sono case di scrittori, altri dedicati alla loro opera intera o a specifiche opere, ve ne sono poi alcuni che si propongono di rappresentare la letteratura nazionale, vi sono quindi musei-biblioteche, musei del libro e altro ancora. Restringendo il campo anche solo ai musei legati a singoli scrittori, si profila un panorama eterogeneo di realtà museali perlopiù identificabili come musei già case di scrittori o musei a loro dedicati.

Il museo è un dispositivo di scienza, memoria, interpretazione e fruizione che tende ad adattarsi alle esigenze specifiche del presente. Gli elementi che lo contraddistinguono nella sua eterogeneità sono oggetto di condivisione e confronto nella comunità museale come ben testimonia il processo che periodicamente ridiscute e attualizza la definizione di museo di ICOM (*International Council of Museums*).

Per presentare il ruolo dei musei sia nella costruzione di un racconto attorno alla figura di un letterato e della sua opera sia nella restituzione efficace della rappresentazione tra storia, finzione e punti di contatto, si considerano qui gli elementi fondamentali della museologia contemporanea e si propone quindi un approfondimento sui musei dedicati ad Alessandro Manzoni.

Nel passaggio dai principi teorici del museo contemporaneo alla concreta attualizzazione di realtà museale, saranno valutate anche le criticità e potenzialità inesprese delle diverse realtà considerate, attraverso l'analisi delle missioni, delle strategie museali, delle connessioni in reti territoriali e tematiche.

1. Le case degli scrittori e i musei letterari nel contesto della museologia contemporanea

La Museologia ha un compito sfidante e stimolante: dato un oggetto, il museo, connotato nella storia e nella forma da pochi elementi comuni ma declinato in molteplici specificità, si impegna a identificarne gli obiettivi e le modalità per funzionare nel presente. Infatti, se in generale si potrebbe affermare che il museo è essenzialmente un dispositivo che mette in relazione collezioni e pubblici, solo una costante riflessione e condivisione museologica può definire quale sia il ruolo del museo nella contemporaneità, quali siano le sue principali funzioni e quali siano le strategie più idonee per attuarle. Non è questione di stabilire dogmi ma di mettere in discussione e definire la rilevanza

del museo per il tempo presente. Tra gli esiti maggiormente condivisi nella museologia contemporanea¹ si annoverano gli sforzi di organismi internazionali come ICOM di attualizzare periodicamente la definizione di museo e un codice di principi etici museali.²

La più recente definizione di museo approvata dall'assemblea dei soci di ICOM³ affianca alle parole e concetti chiave comunemente riferiti alla parola museo, tra i quali collezione, conservazione, conoscenza, educazione, altri acquisiti negli anni, tra i quali servizio alla società, patrimonio tangibile e intangibile, e altri ancora del tutto nuovi: sostenibilità, partecipazione delle comunità, accessibilità, inclusività e diversità.

Ciò detto, quanto definisce il museo attiene a una sfera dell'orizzonte condiviso al quale tutti i musei dovrebbero tendere, a prescindere da proprietà, dimensione, tipo di collezione, missione specifica. Potremmo asserire che, grazie a questa visione condivisa, potremmo essere in grado di definire se la situazione espositiva che stiamo visitando, conoscendo, studiando sia un museo o altro. L'intreccio diventa complesso ma altresì interessante quando la realtà museale si interconnette in rete o forma un sistema con altri soggetti diffusi sul territorio o come parte di un'istituzione più articolata.

Nello specifico, qui consideriamo i musei che hanno una relazione con la letteratura e, pertanto, risulta comune la situazione di interrelazione con archivi e biblioteche, e, sul territorio, con quello che è il patrimonio relativo all'oggetto del museo fuori dal museo. La complessità di per sé non è un problema, anzi può rivelarsi un'importante opportunità, ma può anche ingenerare l'affievolirsi di quelle condizioni che fanno di un museo di nome un vero museo.

¹ Sfumature diverse hanno le definizioni di museo delle varie associazioni museali e del patrimonio culturale nel mondo (ad esempio: AAM – American Alliance of Museums; Irish Heritage Council; Australian Museums and Galleries Association), egualmente nelle legislazioni nazionali si riscontrano altre definizioni di museo.

² Il processo di attualizzazione della definizione di museo è occasione di confronto. Per gli aggiornamenti del 2004 e del 2022 la discussione ha coinvolto in modo sempre più partecipato la comunità dei professionisti museali. La prima definizione risale al 1951 e incentra l'azione del museo sull'atto espositivo («essenzialmente espone»); nel 1974 viene introdotta la finalità «a servizio della società»; nel 2004 si evidenzia l'attenzione al patrimonio materiale e immateriale dell'uomo e del suo ambiente.

³ «A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing» (ICOM Praga, 2022).

I musei letterari, come già accennato, sono una realtà eterogenea che fa riferimento a una grande varietà di musei. Vi sono musei incentrati su un singolo scrittore e possono essere case-museo se coincidono con uno spazio ancora connotato e caratterizzato da essere stato abitato dallo scrittore, oppure musei monografici dedicati a un protagonista della letteratura (ad esempio, il Museo Kafka di Praga). Vi sono altresì musei dedicati a specifiche opere (ad esempio il Nibelungen Museum a Worms) e musei dedicati alla letteratura nazionale, intrecciati diversamente ad archivi e biblioteche. Tra questi, il MoLi (Museo della Letteratura Irlandese), il Literaturmuseum (Austria), l'American Writers Museum Chicago, il Museum of Modern Japanese Literature a Tokyo, il LiMo (Marbach am Neckar, Germania) facente parte dell'Archivio della letteratura tedesca. In alcuni casi museo e biblioteca sono profondamente connessi come nel caso di Morgan Library and Museum. Esistono anche realtà museali pertinenti il mondo della letteratura ma difficilmente classificabili come il Museo Hemingway e della Grande Guerra a Bassano del Grappa.

Si rileva altresì che il museo che ha a che fare con la letteratura può avere aspetti in comune con altre realtà museali, basti pensare come le case degli scrittori possano essere musealizzate come case-museo quando la dimensione dell'abitare può ancora essere narrata efficacemente e che la definizione di casa museo abbraccia realtà alquanto differenti che spaziano dalle case dei collezionisti a quelle di eroi nazionali.⁴ Inoltre le case museo proprio per il legame con l'autore prima che con la sua opera, possono rispecchiare personalità che non sono esclusivamente identificabili nella dimensione della scrittura, come è il caso del Vittoriale degli Italiani di Gabriele D'Annunzio a Gardone Riviera.

2. Museo o monumento? Museo è facile a dirsi meno a farsi

Tra i rischi maggiori nella creazione di un museo legato alla figura di uno scrittore vi è quello di realizzare un monumento anziché un museo. L'esposizione ordinata di alcuni oggetti appartenuti o riferiti a scrittori e scrittrici nonché alla loro opera spesso si ritiene un'azione sufficiente per poter parlare di un museo; se ciò può riguardare diversi tipi di museo, per le case dove hanno soggiornato personaggi illustri si tratta di un fenomeno alquanto diffuso. Le case legate alla letteratura come gli studi d'artista, rientrano infatti nella categoria talvolta fin troppo mitizzata del luogo dove l'atto creativo ha preso

⁴ Una rassegna chiara delle differenti declinazioni della casa museo si può leggere in R. Pavoni, *Case Museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, Gangemi, Roma 2009.

forma e che, pertanto, può aiutare il visitatore a immergersi nella sua aura.⁵ Secondo questo punto di vista, la realtà espositiva si configura alla stregua del santuario, dove con solennità ci si avvicina ad ambienti e oggetti quasi come a reliquie. Se per alcuni fruitori e per alcuni autori, anche questo approccio potrebbe risultare significativo, in generale si può certamente dire che l'effetto svilisce ogni possibile ulteriore azione museale. Potremmo dire che se il museo fosse una bella macchina sportiva sarebbe come mostrarla in vetrina e non metterla mai in moto.

Un altro rischio significativo riguarda il museo quando è strettamente associato a un archivio e/o a una biblioteca, e considerato di questi il “parente povero” verso il quale l'istituzione che governa il sistema dedica scarse risorse soprattutto in termini di professionisti dedicati. L'idea che il museo funzioni come una vetrina di oggetti dove, al massimo, ci possono essere occasioni di visite guidate, è piuttosto diffusa e si configura come un problema concreto accettato come condizione normale.

Per avere un metro di valutazione valido per stabilire se il museo funzioni effettivamente, si può seguire una suggestione efficace, proposta dalla museologa americana Nina Simon,⁶ secondo la quale il museo dovrebbe essere un luogo della “rilevanza” dove le strategie e le azioni rispondono primariamente alla capacità di discernere cosa sia rilevante e a come porsi efficacemente al servizio di ciò. La questione investe anche una dimensione aperta ai grandi temi universali, dalla giustizia sociale alla consapevolezza e all'azione per affrontare i cambiamenti climatici, ma si declina nelle azioni dei musei collegandosi alla loro missione, alle comunità e territori di riferimento.

Riguardo i musei letterari, la rilevanza nello specifico tocca i temi dell'attualizzazione dei messaggi di autori e dei loro testi, attraverso azioni specifiche di interpretazione, comunicazione e valorizzazione della letteratura, e, inoltre, della connessione dello scrittore o della scrittrice con il contesto politico, sociale, culturale, degli intrecci tra biografia, letteratura e territorio.⁷

Certamente il museo può favorire l'avvicinamento alla lettura di persone che non conoscono o hanno necessità di riscoprire l'opera di un autore⁸ e può

⁵ Nella vasta letteratura che riguarda i luoghi della creazione artistica, si veda ad esempio: D. Buren-T. Repensek, *The Function of the Studio*, «The MIT Press», vol. X, 1979, pp. 51-58; specificamente sulle case di scrittori: D. Fabre, *Maison d'écrivain. L'auteur et ses lieux*, «Le débat», 2001/3 n. 115, pp. 172-177.

⁶ N. Simon, *The art of relevance*, Museum 2.0, Santa Cruz 2016.

⁷ Un testo che illustra le caratteristiche principali dei musei della letteratura è: *Esporre la letteratura: percorsi, pratiche, prospettive*, a cura di M. Gregorio e A. Kahrs, CLUEB, Bologna 2009.

⁸ Un esempio di attività museale per creare engagement con la scrittura è stato il progetto *Søren Kierkegaard: objects of love, works of love* presso il Museo di Copenhagen (maggio-ottobre 2013) dedicato al filosofo e teso a mitigare il senso di soggezione di fronte all'opera di un

facilitare anche l'avvicinamento e la curiosità verso un'opera o verso scrittori che per ragioni diverse possono non essere nella contemporaneità particolarmente apprezzati. Potremmo dire che ciò sarebbe già un primo interessante esito degli sforzi strategici di un museo sul quale lavorare per cogliere a pieno i temi della rilevanza.

Tuttavia il quadro di riferimento minimo per rendere il museo letterario efficace non può prescindere anche da una connessione vitale con il territorio, infatti, come sottolinea Maria Gregorio: «La letteratura ha un legame tenace e profondo con il territorio: chi scrive si nutre e nutre la propria opera dei luoghi che lo circondano»;⁹ pertanto è necessario che i musei letterari coltivino con cura relazioni con il territorio, favorendo tutte quelle azioni utili per interpretare adeguatamente le opere e gli scrittori.

3. Alessandro Manzoni e i musei a lui dedicati

Tra Lombardia e Piemonte orientale vi sono quattro realtà museali incentrate su Alessandro Manzoni. Si tratta di musei alquanto diversi, tre dei quali sono legati alla dimensione dell'abitare, essendo stati per periodi più o meno lunghi dimore dove l'autore ha risieduto: Villa Manzoni a Lecco, Casa Manzoni a Milano e Palazzo Stampa a Lesa (No), mentre il quarto è il piccolissimo museo parrocchiale nel quartiere di Chiuso a Lecco, incentrato su una figura legata da amicizia ad Alessandro Manzoni e ispiratrice del personaggio del «buon curato di Chiuso» in *Fermo e Lucia*.

Tra i luoghi dell'abitare amati da Manzoni nell'area milanese, solo la villa di Brusuglio, ereditata dalla madre dello scrittore Giulia Beccaria nel 1805 per testamento del conte Carlo Imbonati, non è stata trasformata in un museo pur rientrando, per lo meno per l'area dello straordinario giardino, nei percorsi manzoniani.

Ognuna delle realtà museali manzoniane interpreta la vocazione di memoria dello scrittore in forma di casa museo o museo tematico ma rappresenta altresì differenti visioni museali tese alla valorizzazione della figura e dell'opera di Manzoni, utilizzando archivi dello scrittore, oggetti collegati alla sua opera, racconti di luoghi, protagonisti e vicende riferiti principalmente al romanzo *I promessi sposi*.

filosofo, con un progetto partecipativo attorno al tema dell'amore (sulla mostra ha scritto tra gli altri: A.C. Cimoli, *L'anello di Kierkegaard e altri oggetti d'amore: il museo come autobiografia di una città*, «Roots & Routes», online: <https://www.roots-routes.org/>, 2015.

⁹ M. Gregorio, *Luoghi dell'espore*, in *Le Società letterarie. Italia e Germania a confronto*, a cura di M. Gregorio, Atti del Seminario internazionale (Verona, 22-23 maggio 2009), Società letteraria di Verona, Verona 2010, pp. 15-20 (20).

Villa Manzoni, Caleotto, Lecco, è stata dimora della famiglia Manzoni dal XVII secolo e lo scrittore vi soggiornò a lungo nelle vacanze degli anni dell'infanzia e della prima giovinezza. Fu venduta dallo scrittore nel 1818 all'imprenditore Giuseppe Scola e da allora subì diversi interventi di adeguamento degli spazi, fino a diventare attualmente sede di due musei, il Museo Manzoniano e la Galleria Comunale d'Arte, della biblioteca, di una sezione dell'archivio, di uno spazio espositivo e di alcuni uffici comunali. Il Museo Manzoniano, nel recente riallestimento del 2019, enfatizza la dimensione di casa museo, ponendo l'accento su tutti gli elementi dell'edificio ancora coerenti con l'impianto degli anni nei quali era ancora nelle disponibilità della famiglia Manzoni ed esponendo alcuni cimeli riferiti alla famiglia e alla prima infanzia dello scrittore, oltre che la ricostruzione del suo studio a evocazione di quello che poteva essere l'originale. Altri ambienti del museo mantengono un ordinamento da casa museo, non riferiti ai Manzoni ma alla famiglia Scola, quindi alle caratteristiche dell'abitare della nobiltà imprenditoriale della prima metà dell'Ottocento. Tuttavia, protagonista fondamentale di questo museo è l'opera *I promessi sposi* con particolare riferimento al territorio lecchese. Alcuni spazi espositivi sono infatti dedicati al romanzo, con l'utilizzo di diversi dispositivi espositivi e interpretativi, che spaziano dall'esposizione di oggetti della tradizione locale come la raggiera associata nell'iconografia all'acconciatura di Lucia Mondella, a oggetti di pregio come alcune illustrazioni d'artista dell'opera, per arrivare anche all'influenza del romanzo nella cultura popolare (fig. 1). Di fatto il museo si pone in una situazione ideale di immersione in un territorio dove il turismo letterario legato a *I promessi sposi* è particolarmente significativo.



Fig. 1: Museo Manzoniano, Lecco, sala con allestimenti multimediali (foto dell'autrice)

All'interno di un sistema museale articolato, con musei ben differenti gli uni dagli altri, il Museo Manzoni condivide con gli altri musei del sistema il personale scientifico e amministrativo nonché la programmazione dei servizi didattici ed educativi. L'ottimizzazione delle risorse consente tuttavia che le attività del museo possano abbracciare sia le azioni interne di valorizzazione del patrimonio che quelle verso l'esterno, in relazione con iniziative e siti manzoniani diffusi nel territorio.

Casa Manzoni, Milano, è stata la residenza principale di Alessandro Manzoni e della sua famiglia dopo il rientro definitivo da Parigi. Fu acquistata nel 1813 e abitata dal 1814 fino al 1873 quando lo scrittore morì. La fama del proprietario fu la principale causa del mantenimento degli ambienti da parte degli acquirenti fino all'acquisizione nel 1938 da parte della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde che la assegnava al Centro Nazionale Studi Manzoni, già istituito nel 1937, per la esclusiva e perpetua destinazione, e che nel 1941 ne fece donazione al Comune di Milano.

Il museo nacque solo nel 1965 ma già nel momento della sistemazione del Centro Nazionale Studi Manzoni l'aura del luogo rivelava una profonda connessione con lo scrittore, come evoca mirabilmente Alberto Savinio:

A Manzoni, Marino Parenti [direttore del centro nazionale di studi manzoniani nel 1938 *n.d.a.*] ha dedicato la mente e la vita, e ora, con animo egizio, con etrusca cura gli va preparando la casa della sua immortalità, ricostituisce con istudio e amore l'ambiente formato e scaldato da più di sessant'anni di vita; e forse, come egizio e come etrusco appunto non si contenterà di dargli la casa, ma vorrà riempirla pure le dispense delle cibarie che piacevano a lui, e il celliere del vino che egli preferiva e ch'era il vino da messa.¹⁰

Lo studio dello scrittore e la stanza da letto utilizzata negli ultimi anni di vita sono integri negli arredi e corredati anche di alcuni oggetti che rendono ancora più sensibile la dimensione dell'abitare propria della casa museo. Nel 2015 sono stati rinnovati i percorsi e i dispositivi espositivi, dedicando le diverse sale ad aspetti della socialità e della vita privata di Alessandro Manzoni, in una sorta di biografia visuale a capitoli tematici (fig. 2).

La Casa Manzoni è nel cuore di Milano, a pochi passi dal Teatro alla Scala e da importanti e frequentatissimi musei come la Casa Museo Poldi Pezzoli e le Gallerie d'Italia. Si trova quindi in un'area della città ad alta concentrazione di turismo e altresì ben individuabile con la sua facciata con decori in cotto sul fondo della piazza Belgiojoso totalmente pedonalizzata. Inoltre i percorsi

¹⁰ A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano 1984¹³, p. 318.

manzoniani milanesi sia nei luoghi della biografia dell'autore, sia in quelli evocati ne *I promessi sposi*, sono in gran parte vicini alla Casa.



Fig. 2: Casa Manzoni, Milano, sala della collezione di libri di Teresa e Stefano Stampa ed edizione illustrata de *I promessi sposi* del 1840 (foto dell'autrice)

Il Centro Studi vanta una collezione straordinaria di libri e documenti legati alla vita e all'opera di Alessandro Manzoni, ponendosi come l'istituzione di riferimento principale per gli studi manzoniani. Nel proprio Statuto, il museo è menzionato in attività allineate con quelle della biblioteca: «[La fondazione Centro Nazionale Studi Manzoni] cura la conservazione e l'aggiornamento del Museo Manzoniano e della Biblioteca»¹¹ e «promuove convegni, seminari, incontri, esposizioni di interesse storico letterario e artistico, e partecipa ad analoghe iniziative promosse da altri soggetti».¹²

Nelle relazioni con il territorio, lo Statuto riconosce che: «La fondazione Centro Nazionale Studi Manzoni collabora operativamente per la gestione della offerta museale promozionale e didattica con l'Amministrazione comunale di Milano»¹³ esprimendo una volontà di apertura nel contesto di due sole dimensioni museali: quella promozionale e quella didattica. Il museo è di fatto

¹¹ *Statuto della fondazione Centro Nazionale Studi Manzoni*, 2014, art. 2 (c).

¹² *Ibidem*, art. 2 (d).

¹³ *Ibidem*, art. 1.

meta di molte scolaresche di diversi ordini scolastici e di turisti e visitatori interessati ad Alessandro Manzoni. Oltre all'accompagnamento alla visita, il museo non offre servizi educativi dedicati e non sono previste attività per alimentare l'*audience engagement* con il pubblico dei visitatori e con i potenziali pubblici. Il Centro Studi non ha attualmente possibilità di destinare uno staff professionale interamente dedicato al museo e concentra le forze per garantire servizi di studio e di apertura al pubblico. Le attività di relazione con il territorio sono limitate a eventi specifici, e non sono attivate collaborazioni di rete né con musei vicini (ad esempio la rete delle case museo milanesi), né con istituzioni come, ad esempio, l'Associazione Nazionale Case della Memoria.¹⁴

Palazzo Stampa, Lesa (NO), è stata una villa, parzialmente ridimensionata a seguito della realizzazione della strada del Sempione, e oggi è principalmente la sede di una banca. Appartenuta alla famiglia Stampa, era quindi nelle disponibilità di Stefano Stampa, figlio della seconda moglie di Manzoni Teresa Borri Stampa, negli anni in cui vi soggiornò lo scrittore, in particolare per villeggiatura ma anche per periodi più lunghi, specie tra 1848 e 1850 per i rischi correlati alle repressioni asburgiche a seguito dei moti del 1848. Negli ambienti della villa, in quella che era un'ala adibita all'abitazione del fattore, è stata oggi ricavata una Sala manzoniana (fig. 3) dove sono raccolti disegni, oggetti, appunti utili a raccontare i soggiorni dello scrittore nella villa e gli incontri, relazioni e amicizie in quel contesto, tra cui si ricorda in particolare quella con Antonio Rosmini.



Fig. 3: Vetrina espositiva a Palazzo Stampa, Lesa
(foto dell'autrice)

¹⁴ L'Associazione Nazionale Case della Memoria si prefigge di riunire le case-museo dove già vissero personaggi illustri nel campo dell'arte, della letteratura, della scienza, della storia per farle conoscere e valorizzarle (<https://www.casedellamemoria.it/it/>).

Si tratta di una raccolta aperta al pubblico solo nei mesi estivi, quando Lesa si anima del turismo stagionale, oppure su prenotazione. La collezione ed esposizione dei cimeli manzoniani è un omaggio accurato e sensibile a Manzoni per una realtà che da sola non può costituire un museo bensì una raccolta aperta al pubblico. L'abitazione dove Manzoni soggiornò è più evocata che legata al luogo, dal momento che l'edificio che ospita la raccolta non è l'abitazione principale e non vi sono più arredi originali. La raccolta include anche cimeli appartenuti a un altro illustre ospite di Palazzo Stampa, Giulio Carcano. Il museo è gestito dalla pro loco di Lesa. Certamente l'approfondimento sull'intreccio di relazioni, riflessioni e scritti frutto della permanenza di Manzoni nella località sul Lago Maggiore potrebbe contribuire alla realizzazione di un vero museo.

Museo del Beato Serafino Morazzone, loc. Chiuso, Lecco, è un piccolo museo parrocchiale dedicato al Beato Serafino Morazzone, nei locali della canonica contigui alla chiesa dedicata a Santa Maria Assunta. Serafino Morazzone fu curato di Chiuso dal 1773 al 1822 e si distinse come persona umile e pia tanto da essere proclamato Beato nel 2011; Alessandro Manzoni lo conobbe e lo apprezzò a tal punto da ispirarsi alla sua figura quando in *Fermo e Lucia* delineò il personaggio del «Buon Curato di Chiuso» mediatore nel momento della conversione dell'Innominato (fig. 4).



Fig. 4: Casimiro Radice, *La conversione dell'Innominato*, Museo del Beato Serafino Morazzone, Chiuso (foto dell'autrice)

Sebbene il museo sia molto piccolo, il racconto costruito è strutturato sapientemente e affronta sia l'aspetto propriamente legato alla figura storica di Morazzoni, che la sua rappresentazione letteraria nel testo manzoniano. Attraverso cimeli appartenuti al Beato, citazioni tratte dai testi manzoniani e rimandi vari tra storia, fede e letteratura, il visitatore scopre la figura del Beato nonché la ricostruzione di un percorso creativo su personaggi e territorio reali che divengono parte della finzione letteraria.¹⁵

Il museo fa parte del Sistema museale della provincia di Lecco e sebbene piccolissimo, è un tassello significativo nei percorsi manzoniani lecchesi. Il passaggio dalla canonica è una tappa del cammino verso il cosiddetto Palazzotto dell'Innominato; infatti, seguendo il racconto dei *Promessi sposi*: «Il manoscritto non dice quanto ci fosse dal castello al paese dov'era il cardinale; ma dai fatti che siam per raccontare risulta che non doveva essere più che una lunga passeggiata».¹⁶

Il racconto museale riesce ad indicare al visitatore i passi del romanzo che rimandano a un territorio specifico, connotato in modo riconoscibile e, allo stesso tempo, mette in luce una figura contemporanea dello scrittore, tanto apprezzata da essere rappresentata in un contesto cronologico differente. La traduzione di questo intreccio narrativo in forma museale risulta efficace e ben integrata nel contesto di un racconto esteso sui luoghi manzoniani.

4. Considerazioni per concludere

Il museo è elemento spesso centrale nei percorsi di turismo letterario, tuttavia se da un punto di vista teorico si presenta come strumento potenzialmente straordinario di interpretazione e narrazione, negli esiti risulta troppo spesso considerato irrilevante. Sulle cause della scarsa attualizzazione delle potenzialità museali concorrono diversi fattori che vanno dalle difficoltà gestionali al mantenimento di modelli superati di comunicazione e valorizzazione.

L'esempio di Alessandro Manzoni è particolarmente interessante perché autore di primissimo piano, al quale sono dedicati non solo diversi musei ma anche percorsi letterari, festival e un parco letterario.¹⁷

Manzoni, protagonista di una stagione fondamentale nella realizzazione dell'unità nazionale, il cui capolavoro è stato tradotto in moltissime lingue, non ha bisogno di una vetrina per affermare la qualità della sua produzione

¹⁵ R. Capurro, *Riflessioni su società e comunità locali per i musei parrocchiali italiani oggi*, in *I musei parrocchiali della Campania a confronto con i musei ecclesiastici italiani. Potenzialità, problematiche e prospettive di una realtà emergente*, a cura di A. Ricco, Claudio Grenzi, Foggia 2018, pp. 35-42 (39-40).

¹⁶ A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di A. Marchese, Mondadori, Milano 1985, cap. XXI.

¹⁷ Il parco è intitolato *Alessandro Manzoni e il Parco Adda Nord* e ha sede a Trezzo d'Adda.

letteraria, ma merita una valorizzazione che avvicini i lettori a una più consapevole comprensione e godimento della sua opera. I musei manzoniani ricchi di collezioni e storia, immersi in un territorio che offre molteplici spunti per proseguire fuori dal museo un discorso manzoniano, hanno una grande potenzialità per migliorare la loro efficacia, sviluppando le strategie per comunicare la “rilevanza” dell’opera manzoniana per i pubblici contemporanei e attuando azioni che possano implementare un sistema complessivo manzoniano nel territorio.

Roberto Mosena

CARDUCCI E CASTAGNETO “IN POESIA”.
NOTIZIE DI UN CASO STUDIO TRA IERI E OGGI

Fra le querce della storia, l'alloro degli eroi, l'avena di Pan, la vita di Dioniso e il mirto ellenico, ricordiamoci anche di tanto in tanto dei cipressi carducciani.

(Scipio Slataper)

Nel 1911 le parole del triestino Slataper suggerivano, tra varie argomentazioni e suggestive, una più circostanziata lettura del Carducci, oltre la retorica del *vates patriae*, etichetta dalla quale la sua produzione andava svincolata, almeno fin dove possibile, mirando a sottolineare l'esistenza di zone di poesia e di *luoghi* che non andavano presto messi da parte.¹

Da allora ad oggi quelle zone di aperta e nuova poesia hanno trovato la giusta ammirazione dei lettori e una più attenta valutazione dei critici che rendono ormai forse trascurabile il monito slataperiano contro la possibilità di dimenticanza delle *Rime nuove* (fig. 1) e del loro autore, utile però per rilevare come, in anni di crepuscolarismo, la naturale tendenza della poesia italiana contemporanea fosse quella del superamento della poesia carducciana.

E, certamente, da allora molto è stato detto – seppure in maniera inferiore rispetto al versante “bolognese” – sul rapporto che lega Giosuè Carducci (Giosue dal 1891) e la Toscana.² Del resto, com'è noto, nel grande serbatoio di temi, argomenti, eventi ed immagini che si evince dalla sua opera poetica, il meccanismo di rievocazione-citazione che si traduce in intimo riferimento al motivo del paesaggio toscano è assai ricorrente.

Si pensi, in un campionario solo esemplificativo, al sonetto *Per Val d'Arno*, composto nell'ottobre 1866: «Né vi riveggo mai, toscani colli, / Colli toscani ove il mio canto nacque / Sotto i limpidi soli e tra le molli / Ombre de' lauri a' mormorii de l'acque, // Che dal lago del cor non mi rampolli / Il pianto» (vv. 1-6).³ Qui, tra l'allusione petrarchesca (*lauri, acque*), un sintagma dantesco (*Inf.*, I, 20: «nel lago del cor»), ma poi più sotto forme tassesche e leopardiane

¹ Si veda S. Slataper, *E i cipressi di San Guido?*, «La Voce», 5 ottobre 1911; poi ristampato in S. Slataper, *Scritti letterari e critici*, raccolti da G. Stuparich, La Voce, Roma 1920, pp. 172-180.

² Il poeta, nato il 27 luglio 1835 a Valdicastello di Pietrasanta (Lucca), trascorre infanzia e fanciullezza tra Versilia e Maremma, in particolare a Bolgheri, frazione del Comune di Castagneto Carducci con Donoratico e Marina di Castagneto, in provincia di Livorno.

³ I testi sono citati dall'edizione che raccoglie in un unico volume il *corpus* poetico di G. Carducci, *Tutte le poesie*, a cura di P. Gibellini, note di M. Salvini, Newton & Compton, Roma 1998.

(*dolce sperar*), trapela non solo il tipico procedere a intarsio della poesia carducciana, in perenne dialogo con i classici italiani, ma anche, e più, quel motivo intimo che accennavamo sopra; la movenza foscoliana che sottende, dietro il richiamo al verde paesaggio, l'evento luttuoso della morte del fratello Dante che giace sotto quel «Colle funesto» (v. 8), ricoperto infine dalla «negra terra» (v. 14).⁴

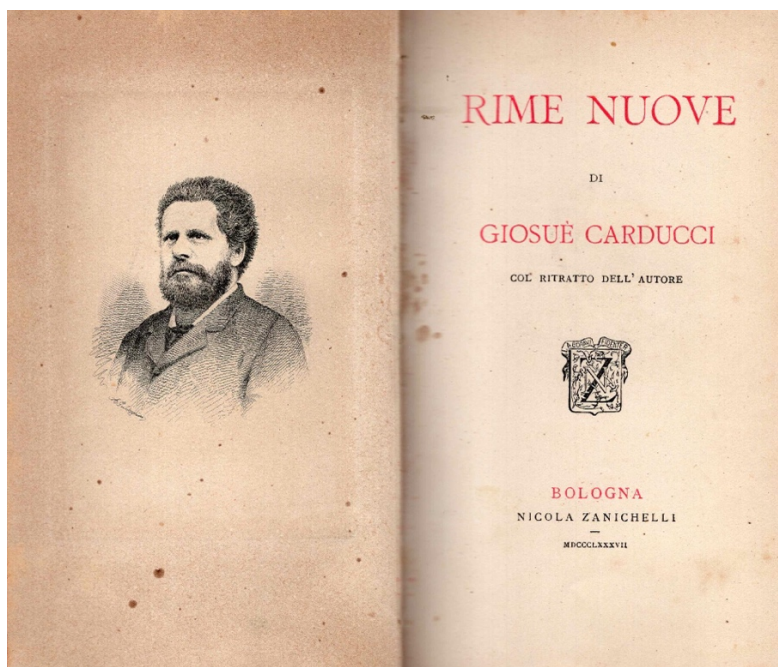


Fig. 1: *Rime nuove* (1887)
(foto dell'autore)

Altro sonetto e altro evento luttuoso, la morte del figlioletto Dante (1867-1870) in *Funere mersit acerbo* dalle *Rime nuove* (1887), nel quale il poeta prega il fratello perché accolga giù nelle scure, «adre / sedi», l'anima del piccolo, e rivolgendogli così all'attacco: «O tu che dormi là su la fiorita / Collina tósca». Nella poesia “storica”, come la apostrofava il poeta, ossia di memorie, dal titolo *Rimembranze di scuola*, presente nello stesso libro, al v. 30 compaiono

⁴ Il testo appartiene a *Levia gravia* (1868). Dante Carducci è morto «ventenne» suicida a Santa Maria a Monte, il 4 novembre 1857. Il confronto col sonetto *Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo* lascia intravedere qui movenze foscoliane. A proposito del testo, nel saggio *Carducci senza retorica* (Laterza, Bari 1957), Luigi Russo ha sottolineato come il fratello rappresentasse proprio il dolce sperare degli anni giovanili, lo slancio verso l'avvenire, che si rovesciano nei versi finali nell'aperto travaglio e nel disgusto verso i tempi presenti e gli studi, nei quali l'autore sente di perdersi «Nel dispetto e l'oblio» (v. 13).

ancora i «colli sereni» dove, nel tipico quadretto naturalistico, ondeggiano tra boschi e vigneti le bionde mèssi. Ma di nuovo, negli esametri delle *Odi barbare* (1877-1889), si vedano quelli del luglio 1880, nel testo *Sogno d'estate*: il cuore e il pensiero del poeta, in sogno, si allargano nel pomeriggio estivo dalla lettura di Omero e da Troia all'amato Tirreno; uscendo dal panorama libresco, sognando «placide cose de' miei novelli anni» (v. 4), non più i libri e la stanza affocata di sole, ma il sorgere del ricordo che si slarga intorno «i miei colli, / cari selvaggi colli che il giovane april rifioria» (vv. 7-8), ossia ricopriva di fiori, descritti più avanti, dal ventesimo verso, «fior' gialli e turchini», «trifoglio rosso» e «auree ginestre» di cui si ornavano i «colli» (v. 23) del fiorito e primaverile poggio d'Arno. E l'accento alla terra “oltre Appennino”, nei pressi di Lucca, ricorre sempre nelle *barbare* nell'alcaica *Per le nozze di mia figlia* (Beatrice, naturalmente), dove la colomba che simboleggia la giovane donna e sposa s'invola a tessere il nuovo nido nel di lui nativo «aëre dolce de' colli tóschi» (v. 12).⁵

Partito il 5 aprile 1885 da Bologna alla volta di Roma, dopo le soste a Firenze e Livorno per incontrare prima l'autore dei *Bordatini*⁶ e infaticabile collaboratore Severino Ferrari e poi la figlia Beatrice (Bice), il 10 aprile Carducci riprende il viaggio attraversando la Maremma dell'infanzia. Il passaggio sulla strada ferrata sotto Castagneto genera impressioni che il poeta rielabora prontamente nel sonetto che apparirà dapprima in *Rime nuove* col titolo *Traversando la maremma pisana* e infine con il titolo definitivo, nelle *Poesie* del 1901, *Traversando la maremma toscana*. L'uscita in volume venne comunque, come consuetudine, anticipata dall'apparire dei versi ne “La Domenica del Fracassa”, diretta dall'amico pedante Giuseppe Chiarini, al quale, inviando il testo già il 25 aprile, il Carducci scrisse: «Se vuoi, stampa il sonetto. L'argomento è questo e accomodalo tu come credi – Passando per la ferrata sotto Castagneto – Traversando la maremma pisana – Il verso 5 è del Petrarca ma non se ne vuol andare: vedi se *Pur* ti suonasse meglio di *Ben*. Al v. 12 scegli tu tra queste lezioni: / dicono al cuor / dicono a me / parlano a me – al cuor / parlanmi al cuor».⁷

⁵ Il verso varia, o meglio ricalca, il quarto del sonetto al *Petrarca* del 1867: «l'aër dolce de' miei colli tóschi».

⁶ Per l'accuratezza e la precisione del testo rinvio all'edizione di S. Ferrari, *Bordatini. Versi*, a cura di C. Mariotti, Carabba, Lanciano 2012. Peraltro, Mariotti collabora all'Edizione Nazionale delle Opere del Carducci presso l'editore Mucchi di Modena. Si veda la sua impeccabile edizione critica di *Juvenilia* (2019).

⁷ Come si evince leggendo il testo e tenendo presente queste proposte di varianti del Carducci, il Chiarini evidentemente scelse di non toccare la forma petrarchesca *Ben* (che peraltro varia il *pur* che apre il verso precedente) e poi di proseguire con il gioco di richiami interni di *cuor* (v. 3 *amor*, v. 4 *cuor*).

Ciò che più interessa qui del sonetto è, però, il suo aperto dichiarare che dal dolce paese egli ha tratto sia il carattere e il cuore che il canto. La vista del paese desta una forte emozione. Riconoscendo le sue forme Carducci, diviso tra gioia e dolore, apre il corso della sua reminiscenza, rimembrando i «sogni» e le illusioni della giovinezza che non hanno avuto sbocco, e ai quali, come altrove, contrappone e accosta la miseria della maturità, riaffidando nei versi finali alla vista del luogo un significato riposante, di «pace», da classico *locus amoenus*: «Dolce paese, onde portai conforme / L'abito fiero e lo sdegnoso canto / E il petto ov'odio e amor mai non s'addorme, / Pur ti riveggo, e il cuor mi balza in tanto. // Ben riconosco in te le usate forme / Con gli occhi incerti tra 'l sorriso e il pianto, / E in quelle seguio de' miei sogni l'orme / Erranti dietro il giovanile incanto. // Oh, quel che amai, quel che sognai, fu in vano; / E sempre corsi, e mai non giunsi il fine; / E dimani cadrò. Ma di lontano // Pace dicono al cuor le tue colline / Con le nebbie sfumanti e il verde piano / Ridente ne le piogge mattutine».

Precedente al sonetto, ma nello stesso libro collocata più avanti, è l'ana-reontica famosissima *San Martino*, dell'8 dicembre 1883. Il testo, riferibile alla maremma grazie al primitivo titolo *Il San Martino (in maremma pisana)*, propone uno dei più classici quadretti autunnali/invernali di tutta la lirica italiana: la nebbia sui colli spogli, che forse si dirada o «sale», il mare che spinto dal maestrale urla e si tinge di bianca schiuma; l'attenzione che si sposta alle vie del borgo, dove fermenta il mosto nei tini e l'odore che ne viene rallegra gli animi; un cacciatore, mentre sul fuoco scoppiettano le carni, fischia sull'uscio intento a guardare, nel tramonto che si tinge di rosso, uccelli neri che migrano «com'esuli pensieri». Dal quadro atmosferico all'atmosfera del borgo, dal cacciatore alla similitudine degli uccelli che volano via come pensieri, Carducci compone insuperabili settenari che nella succinta brevità del testo rendono eterne le immagini ricamate e i valori che le sottendono: la natura toscana, il borgo (tutt'altro che selvaggio e odiato), gesti e usi di una vita semplice, familiare, “genuina”.

Ma il testo forse ancor più noto sul territorio maremmano, cui ci siamo qui velocemente affacciati in un rapido sopralluogo della poesia carducciana, è *Davanti San Guido*. Sempre nelle *Rime nuove* e ancora precedente ai due già visti (è del 1874), sebbene le tre liriche siano sistemate a *rébours* nel libro. Anche questo è un testo vulgatissimo, presente in tutte le antologie scolastiche e mandato a memoria da generazioni di italiani, per via almeno del suo memorabile incipit: «I cipressi che a Bólgheri alti e schietti / Van da San Guido in duplice filar». Il magnifico e settecentesco oratorio ottagonale di San Guido, sulla via Aurelia e nei pressi della strada ferrata, e il viale dei cipressi (fig. 2) – oggi asfaltato e dunque assai diverso dall'aspetto originario – che lo collega al colle

di Bolgheri, è visto di nuovo dal poeta durante un fugace passaggio in treno lungo il litorale della Maremma.⁸



Fig. 2: Il viale dei Cipressi
(foto dell'autore)

I cipressi, nel fantastico dialogo, invitano il poeta a sostare nel luogo in cui aveva conosciuto la felicità, ma le occupazioni lo richiamano alla sua strada, ai suoi doveri, mentre sul finire egli pensa che l'unica possibile pacificazione, l'unico modo per superare la vanità della vita e gli affanni sia forse proprio riposto nel cimitero bolgherese, dove riposa la nonna Lucia, sotto quei cipressi.

Fin qui, come s'è visto, abbiamo delineato per capi sommi ed approssimazioni il panorama toscano della poesia “per paesaggio” di Carducci, che consiste nella raccolta di brevi scaglie e *chicche* memoriali che hanno tutta l'aria di correlativi oggettivi; servono cioè ad illuminare, nel verso che li porta alla luce, sentimenti, stati d'animo, occasioni e frammenti d'esistenza propri del

⁸ Come nel testo *Traversando la maremma toscana*, il treno offre spunti e occasioni al poeta che vi ricorre in altre celebri poesie (*A Satana*, *Alla stazione in una mattina d'autunno*). Sul ruolo del treno in Carducci rimando alla lettura di M.M. Pedroni, «*Fin dove l'occhio scerne*» e oltre. *Il treno nella poesia da Carducci a Pascoli*, in *Treni letterari. Binari, ferrovie e stazioni in Italia tra '800 e '900*, a cura di G. Capecchi e M. Pistelli, Lindau, Torino 2020, pp. 33-61.

sostrato intimo del poeta.⁹ Spesso presenti in segno luttuoso o di sopraggiunto distacco e lontananza dal tempo edenico di un’infanzia felice, altre volte metro di paragone sul quale commisurare la gioia dell’età trascorsa (della quale i paesaggi conservano e recano, alla vista o alla memoria, ancora le tracce) alla miseria del presente, infine i colli conservano un benigno aspetto riposante e pacifico. Il meccanismo mostra, peraltro, come sia il riferimento ai luoghi ad “aiutare i testi”, ovvero come lo spazio letterario, il paesaggio intervenga nei versi prestando contorni, reminiscenze, immagini preziose, e si potrebbe dire, in una formula riassuntiva: *come sia il territorio a servire la poesia*.

Rovesciando ora la prospettiva, proviamo a fotografare – facendo riferimento ai sopralluoghi delle scorse annate (a più riprese tra il 2006 e il 2021), ai dati di pubblico accesso rintracciabili sul sito internet comunale e ai colloqui intercorsi in questi ultimi mesi con la dott.ssa Laura Catapano, funzionario responsabile, fra l’altro, dei servizi culturali del Comune di Castagneto Carducci – come ai nostri giorni l’amministrazione locale, facendo tesoro della rilevanza della personalità letteraria del poeta professore, stia dando seguito ad una serie di azioni volte a rispondere ad un bisogno di aggregazione culturale che si traduce evidentemente anche in un sistema turistico e letterario utile per la promozione del territorio.

Castagneto deve senz’altro la sua notorietà a Carducci. Ciò è testimoniato dal fatto che il nome del comune è stato integrato, nel 1907, accostando quello del poeta e formando un “neotoponimo turistico”, Castagneto Carducci (ma si pensi ad altri celeberrimi casi quali Castelvecchio Pascoli o Arquà Petrarca).¹⁰

Il sistema turistico e culturale relativo a Carducci si basa su vari punti di forza. Prima di tutto la presenza “stabile” del Museo Archivio Giosue Carducci, sito nell’omonima Via G. Carducci n.1, e del Museo “Casa Carducci”, poco oltre al civico 59 (fig. 3).

Il Museo propone i maggiori momenti dell’attività letteraria del poeta, legata alle atmosfere della Maremma divenuta fonte d’ispirazione per le note

⁹ Per una lettura moderna e centrata sulle svolte che hanno reso possibile un più netto impianto intimo del verso (capace di mostrare un volto più puro e malinconico, a dispetto della soverchiante eloquenza e retorica largamente diffuse nella produzione carducciana) e soprattutto hanno condotto alla «scoperta di una zona di memoria appassionata e dolente da cui scaturisce un primo elemento del paesaggio maremmano», invito a leggere almeno il primo saggio di W. Binni, *Carducci e altri saggi*, Einaudi, Torino 1972³, alle pp. 3-43.

¹⁰ Il fenomeno è studiato dal punto di vista della relazione geografia-turismo e marketing in L. Bagnoli, *Manuale di geografia del turismo. Dal Grand Tour ai Sistemi turistici*, Utet, Torino 2006.

poesie che hanno portato il Carducci ad essere riconosciuto come poeta della Natura, di valori semplici e schietti. Infatti, nelle sue opere, come visto sopra, si affaccia la rievocazione del paesaggio rurale e contadino di Bolgheri e Castagneto, dove trascorse infanzia e parte della prima fanciullezza, e dove soggiornò per brevi periodi una volta affermatosi come poeta di grido. Il museo è stato interamente rinnovato nel 2007, in occasione del centenario della morte.



Fig. 3: Riproduzione della stanza del poeta, Museo "Casa Carducci"
(foto da <https://www.visitcastagneto.com/museo-carducciano-e-piccolo-museo-delloilo/>)

Aperta al pubblico nel 1992, dopo la stipula di una convenzione tra il Comune di Castagneto Carducci e la famiglia proprietaria Espinassi Moratti, la Casa ha invece lo scopo di rievocare e tenere vivo il legame sentimentale che correva tra Carducci e Castagneto.

Ricordiamo che Michele Carducci, medico e padre dello scrittore, esercitò la professione a Bolgheri dal 1838, ma per le sue convinzioni progressiste e soprattutto per gli attriti con la parte conservatrice della popolazione e i conti Della Gherardesca, nel 1848 dovette traslocare nella più serena Castagneto, rimanendovi fino all'anno successivo. In un periodo diverso, tra il 1879 ed il 1894, l'epoca delle cosiddette "ribotte" (lunghi pranzi a base di cibo e vini locali), il poeta venne quindi ripetutamente ospitato nella casa della famiglia Espinassi Moratti, rinsaldando definitivamente il suo legame affettivo con la Maremma.

La sua permanenza nella residenza è ricordata dalla lapide commemorativa posta sopra la facciata del palazzo. Mentre la stanza interna ed il mobilio, messo a disposizione dagli eredi dei precedenti proprietari, mirano ad evocare

con semplicità gli antichi e sobri interni familiari, riproducendo in qualche modo l'ambiente in cui si muoveva Carducci.

È una casa che, dunque, fa riferimento ai temporanei ma importanti soggiorni del Carducci, mirando ad una “riproduzione autentica” degli arredi che le conferisce una parvenza di originalità, di possibile corrispondenza.

I due Musei sono gestiti oggi, in convenzione con il Comune di Castagneto Carducci, dall'Associazione Culturale Messidoro, nata per gestire il Parco Letterario G. Carducci di Bolgheri e Castagneto.¹¹ L'ultima sistemazione istituzionale parla oggi di un Polo Carducciano.

Ricordiamo che l'Associazione Culturale Messidoro è stata fondata nel 1998 e, soprattutto, che in un'ottica di attivazione di spinte sinergiche sono state molte le attività svolte o promosse in collaborazione con lo stesso Comune, prevedendo iniziative a carattere ludico, culturale, scolastico e, più in generale, di valorizzazione del territorio. I componenti dell'Associazione, peraltro, hanno ricevuto una formazione e partecipato al Corso professionale per operatori di Parco Letterario promosso dal Comune stesso.

Il compito principale di Messidoro ha riguardato direttamente, in venticinque anni di attività, il turismo letterario, trattandosi di promuovere il territorio attraverso la creazione di “viaggi o cammini sentimentali” (che sono d'altronde prodotto tipico dei parchi letterari), gestire i due musei sopraricordati, effettuare visite guidate sul territorio per scolaresche o gruppi precostituiti di turisti, promuovendo la conoscenza e la valorizzazione dei centri storici di ispirazione poetica e memoria carducciana (Bolgheri, Castagneto Carducci, torre di Donoratico).¹²

A tutto ciò si aggiunga, per la stretta vicinanza, la ulteriore risorsa turistico-letteraria di Bolgheri. Qui si trovano altrettante “attrazioni carducciane”, infatti, a cominciare dal viale dei Cipressi della lirica *Davanti San Guido*, il viale alberato che conduce al piccolo borgo dove il poeta ha trascorso l'infanzia. Di fronte all'imboccatura del viale, lungo la via Vecchia Aurelia, si trova il monumento che commemora il poeta: una stele eretta nel cinquantenario della

¹¹ Sulla storia e la panoramica attuale dei Parchi letterari rimando al volume di G. Capecchi, *Sulle orme dei poeti. Letteratura, turismo e promozione del territorio*, Pàtron, Bologna 2021, pp. 159-176. Ma al libro di Capecchi si rinvia, più in generale, per il vasto approfondimento storico e teorico del tema del turismo letterario, i molti suggerimenti bibliografici, nonché per la pratica sistemazione del discorso in capitoli monografici su determinati argomenti quali le guide letterarie, le case degli scrittori e i festival letterari.

¹² A cura dell'Associazione e in collaborazione con altri Enti (I Parchi Letterari, la Società Dante Alighieri) anche pubblicazioni e cataloghi di mostre, tra cui: *Carducci a Castagneto. Guida ai Musei Carducciani*; *Carducci, la massoneria ed i suoi simboli*; *Romantici incontri. Giosue Carducci, le donne di una vita*; *Poems from Castagneto* (testo inglese con traduzione in italiano di poesie del Carducci).

morte, nel 1957, danneggiata e poi ricostruita, ornata con alcune lapidi che citano i versi carducciani. A pochi passi si trova l'Oratorio di San Guido, il piccolo edificio a pianta ottagonale costruito nel 1703 su commissione della famiglia Della Gherardesca per ricordare l'antenato Guido, eremita vissuto tra l'XI e il XII secolo.

Nel piccolo centro sorge la casa di Carducci in piazza Alberto. Sulla facciata della casa è apposta una targa commemorativa che recita: "Qui trascorse la fanciullezza / Giosuè Carducci / dal 1838 al 1848". Di fronte ad essa è stata sistemata nel 1994 una statua realizzata da Fabio Melani che ritrae la nonna del poeta, Lucia. Superando la casa in cui il poeta visse gli anni della fanciullezza e seguendo via del Poggio, si raggiunge un piccolo cimitero, sul lato destro della strada. Qui fu sepolta Nonna Lucia, ovvero Lucia Galleni, la nonna paterna che morì di tisi il 18 dicembre 1842. La cappella in cui è sepolta, sul lato sinistro del cimitero, è indicata da alcune lapidi, tra cui una che recita i seguenti versi carducciani tratti dalla lirica *Davanti San Guido*: «Di cima al poggio allora dal cimitero / Giù de' cipressi per la verde via / Alta solenne vestita di nero / Parvemi riveder Nonna Lucia».

Per finire il tour bolgherese, in piazza Teresa c'è una casetta di due piani, riconoscibile da una scalinata in muratura che conduce alla porta d'ingresso. Si tratta della casa dove viveva Maria Banchini, figlia dei mugnai del borgo, una ragazza che in giovinezza fece battere il cuor del Carducci, il quale la rivedrà quarant'anni dopo, quando lei, con i capelli grigi e mutata nei tratti, manteneva però «l'impronta della passata avvenenza». A lei si ispira la lirica *Idillio maremmano*, il cui incipit suona: «Co 'l raggio de l'april nuovo che inonda / Roseo la stanza tu sorridi ancora / Improvvisa al mio cuore, o Maria bionda; / E il cuor che t'obliò, dopo tant'ora / Di tumulti oziosi in te riposa, / amor mio primo, o d'amor dolce aurora». Sull'edificio è apposta una targa che porta l'iscrizione: "Qui visse Maria Banchini / Ispiratrice dell'Idillio maremmano – Meglio era sposar te bionda Maria!".

Ma il Comune di Castagneto Carducci, oltre a continuare nella conservazione, nella tutela e nella promozione di tutti questi *loci* carducciani, ha deciso di investire ulteriori risorse a favore di un progetto di vita, cultura, formazione e turismo che ha trovato avvio formale con la deliberazione della Giunta Comunale n. 1 del 11/01/2022 (ad opera della Sindaca Sandra Scarpellini e degli altri componenti la giunta: Valerio Di Pasquale, Valeria Bellucci, Catia Motola, Cristiano Pullini) il cui oggetto è: Castagneto in poesia – approvazione relazione, logo e linee di indirizzo. Si legge nella delibera, redatta da Laura Catapano, la motivazione di una scelta culturale, umana e turistica illuminante:

Sono trascorsi ormai più di cento anni dalla morte del Poeta da cui il nostro Comune prende parte del suo nome e sentiamo che sia venuto il momento di aprire una

riflessione su ciò che questo nome significa e può comportare per la nostra comunità. Castagneto è per questa Amministrazione non solo un luogo da amministrare il meglio possibile in nome dell'interesse pubblico e del ben-essere dei suoi cittadini, ma è un luogo dell'anima in cui fare spazio per momenti di gioia e bellezza, partendo proprio dalla sua essenza, narrata dai due nomi che porta: Castagneto-la natura e Carducci-la poesia.

Da qui nasce l'idea di offrire ai castagnetani ed ai visitatori del nostro paese l'opportunità di trovare spazi in cui poter vivere la poesia sotto le diverse forme del possibile, sotto le diverse forme rese possibili dalla nostra fantasia e dalle nostre finanze, partendo comunque dal Polo Carducciano, costituito da Casa Carducci e dal Museo Archivio, resi visitabili e fruibili grazie alla collaborazione con l'Associazione culturale Messidoro, che propone anche visite guidate sui luoghi carducciani (Viale di Bolgheri, Cimitero di Nonna Lucia, ecc.).

Di seguito una serie di interventi pensati per disseminare di poesia il nostro territorio, perché possa essere vissuta non solo in occasione di eventi, ma anche nella quotidianità, in momenti organizzati od incontrata per caso. E poi, quale poesia? C'è chi dice che la poesia non è per tutti, noi siamo convinti che ognuno può trovare la sua poesia e che ruolo di chi amministra è anche di fornire occasioni di ben-essere e quindi, iniziamo a disseminare poesia: poesia alta e poesia pop, poesia fruita e poesia agita, perché Castagneto sia il paese della poesia.

La delibera nasce sulla scia degli eventi già svolti a partire dal 2021, che ci danno la dimensione tangibile di quello che sta accadendo a Castagneto Carducci "in poesia" e che ha reso possibile proseguire sulla medesima strada e necessario stendere la delibera.

Segnaliamo qui a testo, declinandoli nella nota a piè di pagina, gli ambiti principali di intervento e di iniziativa: 1) Poesia e Poeti a teatro; 2) Poesie a scuola o a scuola di Poesia?; 3) Concorso Auser di Poesia; 4) Poesie in Biblioteca; 5) Poesie in Musica; 6) Una poesia per iniziare.¹³

¹³ Per un elenco aggiornato delle singole iniziative si rimanda alla consultazione del sito internet comunale. Qui possiamo descrivere brevemente i punti a testo: 1) La stagione teatrale che il Comune ha organizzato nel Teatro Roma, in collaborazione con Fondazione Toscana Spettacolo ha visto l'ingresso a teatro della poesia, dapprima nella sua versione a "distanza", con *Ad alcuni piace la poesia... viaggio nella poesia italiana del '900*, di e con Gianluigi Tosto, proposto in streaming venerdì 16 aprile 2021. L'idea di Poesia e Poeti a teatro è, più in generale, quella di proporre almeno uno spettacolo teatrale a stagione collegato con la poesia, in presenza a partire già dalla stagione 2021/2022. Lo spazio teatrale si arricchisce scenograficamente e in maniera evocativa delle sagome in pvc che raffigurano Dante, Pasolini, Aleramo, Quasimodo, Ariosto, Manzoni, Cardarelli, Petrarca, Leopardi, Deledda, Foscolo, Ungaretti, Merini, Trilussa, Montale, Pascoli e altri. 2) All'interno delle proposte di progetti educativi che l'amministrazione delibera ogni anno a favore dell'Istituto Comprensivo G. Borsi di Castagneto Carducci-Donoratico, è stata inserita un'apposita sezione dedicata all'educazione alla poesia. Per l'anno scolastico 2021/2022, Istituto Comprensivo e Amministrazione Comunale aderiscono quindi al Progetto Regionale Dante in piazza/Dante in classe, proposto da Regione Toscana

I punti sopracitati rimandano ad una pluralità di azioni, di attori, di varie competenze, coinvolta in una rete sociale e culturale della quale fanno parte amministrazioni, istituzioni scolastiche, fondazioni teatrali, biblioteche, associazioni di volontariato. Essa si impone come un modo efficace per valorizzare e promuovere il territorio e il turismo, legandoli, del resto, non più al solo Carducci, ma ad autori delle letterature più varie e ad autori contemporanei, interpretando un bisogno progressivamente sempre più diffuso di aggregazione culturale, di spazi letterari, cui si accompagna la possibilità di praticare itinerari lenti e alternativi o di *slow tourism*.

Ed è infatti al turismo lento, a chi cammina e passeggia cercando tracce storiche, letterarie ecc. che sono dedicati i pannelli informativi disseminati nel territorio comunale. A proposito del Carducci, vi troviamo svariati pannelli (sul premio Nobel, sulle caricature del poeta ritratto in numerose vignette della stampa dell'epoca, su testi e momenti toscani, accompagnati da versi e illustrazioni). Riportiamo almeno i seguenti:

PANNELLO "CARDUCCI ROMANTICO"

Due furono le muse ispiratrici del Carducci: Lina e Annie. Del 1871 è la prima lettera di Carolina Cristofori Piva di Milano al Carducci, che conteneva un ritratto ed un sonetto, vera e propria dichiarazione d'amore. Il primo appuntamento è in un Caffè di Bologna nel 1872; da questo incontro ha inizio la storia d'amore tra Giosue e Lina che durerà circa 10 anni. La moglie Elvira verrà a conoscenza del rapporto extraconiugale del marito dopo avere scoperto sulla scrivania del poeta le lettere di Lina. Lina morirà di tisi nel 1880; il Carducci resterà per tutta la notte a vegliare la salma della donna accanto al marito, il Colonnello Piva.

Il 5 Dicembre 1889 viene recapitato un biglietto al Carducci; è di Annie Vivanti, giovane poetessa nata a Londra, di padre italiano e madre tedesca. Tra i due inizia

in attuazione della Legge regionale 18 maggio 2021, n. 16 "Celebrazione dei settecento anni dalla morte di Dante Alighieri" e rivolto, sotto forma di incontri laboratoriali di avviamento alla poesia, agli alunni delle Scuole Primarie. 3) L'Associazione di Volontariato Auser Donoratico ed il Comune di Castagneto Carducci organizzano un Concorso di Poesia, suddiviso in tre sezioni: una per cittadini, italiani e stranieri, maggiorenni; una per i giovani sotto i 18 anni; una per gli studenti dell'Istituto Comprensivo che hanno seguito il laboratorio appena ricordato. Il Concorso prevede come momento di riferimento il 21 marzo, giornata mondiale della poesia. 4) Poesie in Biblioteca sotto vari punti di vista. La Biblioteca comunale come luogo in cui si fa poesia: il gestore della Biblioteca (Associazione Eda) organizza laboratori di poesia, per un pubblico indifferenziato o destinati ad un pubblico di giovani. La Biblioteca comunale come luogo in cui si ascoltano letture poetiche, organizzando incontri di lettura di poesie di autori locali e no. La Biblioteca si impegna a rinnovare il patrimonio librario della sezione poesia. 5) La Scuola Comunale di Musica è coinvolta nel progetto "Castagneto paese della poesia" sviluppando il connubio poesia e musica come asse portante di iniziative volte ad accompagnare con la musica la lettura di brani poetici. 6) I biglietti di auguri che la Sindaca ha sempre inviato ai nuovi nati vengono rivisti, inserendovi, naturalmente, una poesia.

una lunga corrispondenza che si tramuterà in amore (Giosue aveva 55 anni, Annie 20). La relazione durerà alcuni mesi, i due trascorreranno insieme un soggiorno a La Spezia, faranno lunghe passeggiate a cavallo e il poeta donerà alla giovane donna un puledro. Nel 1892 Annie sposa un giornalista irlandese, l'ultimo incontro con il poeta è del 1903.

PANNELLO "LE RIBOTTE"

Le Ribotte, citate dal Carducci nella corrispondenza con la moglie e l'amico Chiarini, sono lunghi pranzi con specialità gastronomiche e vino locale. Il piatto principale è composto dalla selvaggina di queste zone, tordi e cinghiali.

Le ribotte venivano fatte all'aperto, nei luoghi cari al poeta come sui prati della torre di Donoratico o al Castello di Segalari. Vi partecipavano le autorità comunali, personaggi di rilievo della popolazione castagneta ma anche amici intimi del Carducci.

Durante le ribotte il poeta era solito declamare alcuni suoi versi come in occasione di quella fatta alla torre di Donoratico, il 17 Settembre 1885, durante la quale recitò il sonetto dedicato a Castagneto "Traversando la Maremma Toscana".

PANNELLO "D'AVANTI SAN GUIDO"

Giosue Carducci scrive la poesia nel periodo di Natale del 1874, ma la stesura definitiva, qui esposta, risale al 18 Agosto 1886.

L'occasione che permise al Carducci di rivedere i cipressi del viale che collegava l'antica via Emilia al paese di Bolgheri fu un viaggio in treno da Roma a Livorno nel 1873.

La vista dei cipressi porta il poeta a ripercorrere con la memoria il periodo felice, puro e innocente della sua fanciullezza trascorsa in quei luoghi tanto amati e i momenti passati insieme alla cara Nonna Lucia che gli raccontava belle e lunghe favole, ormai rimasti solo semplici ricordi.

Il viale venne realizzato alla fine del '700 per opera dei Conti Della Gherardesca; inizialmente era uno stradone sterrato di circa 3 miglia affiancato da due filari di pioppi che vennero poi sostituiti dai cipressi. Asfaltato nel 1954 oggi il Viale dei cipressi è monumento nazionale sotto la tutela del Ministero dei Beni Culturali.

PANNELLO "TRAVERSANDO LA MAREMMA TOSCANA"

Nella lettera scritta all'amico Chiarini il 23 Aprile 1885 invia anche il sonetto terminato, che aveva composto dopo un viaggio in treno da Livorno a Roma, durante il quale aveva rivisto i paesi di Castagneto e Bolgheri.

Questa lirica fa parte del gruppo di poesie dedicate a questi luoghi, scritte tra il 1871 e il 1885. La vista della campagna, delle colline e della pianura verdeggiante rievocano i dolci ricordi dell'infanzia e rasserenano il cuore del poeta, ma nello stesso tempo si rattrista al pensiero che i suoi ideali giovanili siano diventati solo mere illusioni che creano in lui un forte turbamento.

Ad una serie di elementi diversi, che insieme creano evidentemente un sistema complesso e articolato, è ispirato oggi il progetto “Castagneto in poesia” che poggia naturalmente sulle preesistenti realtà carducciane (i due musei, il parco letterario), innestandovi una nuova offerta di aggregazione culturale e di iniziative letterarie in grado fra l’altro di promuovere il territorio attraverso l’esperienza della poesia carducciana e non solo. In questo senso si può valutare come il piano della discussione si sia rovesciato in una nuova formula: *come sia la poesia a servire il territorio*, facendo, altresì, da volano al turismo “letterario” e culturale nel castagnetano.

In conclusione, si può riassumere come i punti di forza del progetto “Castagneto in poesia” siano: la pluralità dei luoghi che ospitano gli eventi (teatro, scuola, biblioteca); la pluralità dell’offerta (musicale, poetica, teatrale, espositiva); il focus delle attività proposte basato sulla poesia; la vicinanza tra i luoghi in cui si svolgono le iniziative; la pluralità di attori coinvolti nel progetto (molti dei quali hanno ricevuto, per giunta, una specifica formazione).

Attualmente la Biblioteca intitolata ad Ilaria Alpi (BIA) sta spendendo maggiori fondi proprio nel settore poesia e l’Amministrazione vuole introdurre un restauro completo della struttura,¹⁴ come pure imprimere una modernizzazione e razionalizzazione del Museo Archivio portandolo, inoltre, a collaborare con altri Archivi presenti sul territorio nella gestione di mostre letterarie itineranti.

È presto forse per valutare l’impatto di questa nuova “stagione poetica” sul flusso turistico nel castagnetano, ma gli incontri di poesia in biblioteca e in teatro, le serate musicali-poetiche e il concorso di poesia hanno visto già partecipanti e visitatori non solo tra la cittadinanza e i comuni limitrofi, ma provenienti anche da altre regioni d’Italia.

¹⁴ Oggi vi si tengono, con buona pace del personale della struttura costretto a riordinare i libri sugli scaffali, anche gli esperimenti ludici di libera poesia “dorsale”: si creano brevi testi poetici accatastando libri e facendo in modo che i titoli di questi, letti dall’alto al basso, compongano una poesia, mentre la pila di libri costituisce in certo senso la rappresentazione fisica del testo.

Lorenzo Bagnoli

UN'ESCURSIONE LETTERARIA NEL PARCO NAZIONALE DEL GRAN PARADISO.
LA NOVELLA *IL RE VITTORIO EMANUELE IN VALLE D'AOSTA* DI GIUSEPPE
GIACOSA CENTOCINQUANT'ANNI DOPO

1. Geografia, letteratura e turismo

Il dialogo tra geografia e letteratura, da sempre approfondito e fecondo, è stato di volta in volta impostato su diversi paradigmi di riferimento.¹ Tradizionalmente, i geografi hanno attribuito alle fonti letterarie due ruoli: documenti oggettivi utili per la conoscenza del territorio del presente o del passato, oppure narrazioni soggettive capaci di dare testimonianza della *conscience géographique*² dell'autore. In epoca più recente, si è assistito a un interessante evolversi della questione delle relazioni tra geografia e letteratura in senso post-moderno poiché è stata data un'importanza quasi esclusiva alla rappresentazione letteraria, ponendo quasi in secondo piano il rinvio alla realtà geografica.³

Ciononostante, presso molti geografi sono rimaste ancora forti le remore ad abbandonare ogni riferimento al reale, come ha sostenuto chiaramente Massimo Quaini quando ha scritto: «geografia culturale postmoderna [...] significa rinchiudere la geografia entro l'esclusivo orizzonte delle rappresentazioni simboliche [...] con il risultato finale di escludere qualsiasi possibilità di decifrazione analitica o realistica del paesaggio»,⁴ sicché «questa vocazione letteraria della geografia può essere insufficiente e pericolosa se viene intesa secondo un modello di letteratura che privilegia più la finzione che il fatto».⁵

Il riconoscimento di una funzione applicativa utile per lo studio e la gestione del territorio attribuita dai geografi alle fonti letterarie costituisce così un orientamento mai abbandonato, che assume aspetti nuovi di particolare

¹ Per approfondimenti sullo stato della ricerca in area anglofona ci si limita a rinviare al lavoro di A. Saunders, *Literary geography: re forging the connections*, «Progress in Human Geography», 34, 2010, pp. 436-452; per quello in area francofona a M. Chevalier, *Géographie et littérature*, «La Géographie», 1500bis, 2000; per quello in area italo-fona al recentissimo *Produzioni letterarie e prospettive geografiche: questioni di reciprocità dialogiche e territoriali*, a cura di D. Gavinelli e M. Marengo, «Geotema», 66, 2021.

² F. Italiano, *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, Mimesis, Milano 2009.

³ *Geo-grafia. Strumenti e parole*, a cura di E. dell'Agnesse, Unicopli, Milano 2009.

⁴ M. Quaini, *L'ombra del paesaggio. L'orizzonte di un'utopia conviviale*, Diabasis, Reggio Emilia 2006, p. 91.

⁵ M. Quaini, *Prefazione*, in *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, a cura di F. Italiano e M. Mastronunzio, Unicopli, Milano 2011, p. 9.

interesse per il turismo letterario. Nel caso in cui vi sia una spiccata corrispondenza tra le descrizioni paesaggistiche contenute in un'opera letteraria e la realtà, l'opera stessa può diventare uno strumento utile per una nuova narrazione del territorio (*storytelling*) che vada incontro al gusto turistico dei nuovi turisti e che sfoci nella realizzazione di un'offerta caratterizzata dalle tre «L» – *landscape, leisure e learning* – oggi particolarmente apprezzata.⁶

Qualora invece non vi sia corrispondenza tra descrizione letteraria e territorio, spesso l'immaginario letterario può costituire una forza capace di modificare la realtà. Nell'offerta turistica odierna, infatti, non è raro riscontrare sostanziali modifiche territoriali realizzate per far corrispondere il territorio all'immagine che i turisti si sono creati durante la lettura dell'opera.⁷ Così, se nel caso precedente si procedeva dal se e in quale misura le opere letterarie rispecchiavano nelle loro descrizioni i territori reali (una sorta di analisi dell'*adequatio litterarum ad rem*), in questo si procede invece dal se e come il territorio si è modellato sul testo letterario (*adequatio rei ad litteras*).

Gli itinerari alpini percorsi dai protagonisti delle *Novelle* di Giuseppe Giacosa che si prendono in considerazione in questo contributo risultano, a un secolo e mezzo di distanza, ancora molto fedeli alla realtà contemporanea, sicché si studierà un loro possibile utilizzo turistico-letterario soprattutto in ottica promozionale e conservativa. La realizzazione di strumenti che coniughino la valorizzazione turistica con la tutela ambientale anche in ambienti fragili risulta infatti particolarmente felice nel caso del turismo letterario.⁸

2. Giuseppe Giacosa e gli itinerari alpini

Giuseppe Giacosa (1847-1906), detto Pin dagli amici, nasce e muore nella stessa casa di Colletterto Parella, oggi Colletterto Giacosa (TO), nell'amato Canavese, ai piedi delle Alpi nord-occidentali. Laureatosi in giurisprudenza per seguire le orme del padre avvocato, fin da giovane preferisce però la letteratura e il giornalismo, per i quali denota uno spiccato talento, tanto che da questi trarrà per tutta la vita il sostentamento per sé e per la sua numerosa famiglia.⁹

La produzione letteraria di Giacosa è nota soprattutto per la sua attività di commediografo che ha dato origine a *pièce* teatrali sia più tradizionali, come *Una partita a scacchi* (1871) o *La signora di Challant* (1891), oggi perlopiù

⁶ N. Costa, *I professionisti dello sviluppo turistico locale*, Hoepli, Milano 2005.

⁷ C. Minca, *Spazi effimeri*, Cedam, Padova 1996.

⁸ G. Capecchi, *Sulle orme dei poeti. Letteratura, turismo e promozione del territorio*, Pàtron, Bologna 2021².

⁹ Giacosa si sentirà sempre molto responsabile delle sorti della sua famiglia, in quanto primogenito, oltre che del fratello Piero, di tre sorelle, e padre di tre figlie, avute dalla cugina Maria Bertola sposata nel 1877 (P. Nardi, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Mondadori, Milano 1949).

ricordate solo nella storia del teatro, sia più innovative, come *Tristi amori* (1871) o *Come le foglie* (1900), che continuano invece a essere rappresentate con un discreto successo di pubblico in patria e all'estero. Il nome di Giacosa è altresì ricordato per la sua notevole attività di librettista, poiché i libretti delle principali opere pucciniane – *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904) – sono stati composti da lui insieme con Luigi Illica, e per la sua attività di prosatore. Fra i suoi componimenti in prosa si ricordano in particolare il diario di viaggio *Impressioni d'America* (1898), il saggio storico *Castelli valdostani e canavesani* (1897), nonché le raccolte *Novelle e paesi valdostani* (stampate per la prima volta a Torino nel 1886 e successivamente più volte riedite) e *Genti e cose della montagna* (1896), queste ultime due spesso pubblicate, in edizioni successive, in un unico volume.

Nel 1888 la sua eccellente preparazione professionale gli vale la nomina a direttore della Scuola di recitazione dell'Accademia dei filodrammatici di Milano e di docente di Letteratura drammatica e recitazione presso il locale Conservatorio.¹⁰ La sua fama gli offre altresì l'opportunità di viaggiare molto in Italia, in Europa e negli Stati Uniti, riscuotendo ovunque grande ammirazione e stima e nel contempo avendo modo di approfondire sempre di più la sua immensa cultura, ma nonostante ciò gode sempre nel rientrare nella sua casa canavesana.¹¹

Dotato di un carattere gioviale e generoso e di una cultura poliedrica e brillante, Giacosa, pur lavorando indefessamente, conduce infatti una vita sociale molto attiva circondato da numerosi amici che ama riunire nella sua grande casa natale – Francesco Pastonchi la definirà la «Grande Arca» – che diventa un vero e proprio circolo di artisti: tra i tanti, Arrigo Boito, Giosue Carducci, Alfredo d'Andrade, Edmondo De Amicis, Antonio Fogazzaro, Carlo Pittara, Casimiro Teja, Giovanni Verga, alcuni dei quali lasciano il loro autografo sulle pareti interne della casa, dove ancora sono conservati.¹²

I soggiorni canavesani di Giacosa e dei suoi amici e familiari non sono però occupati solo da raffinati pomeriggi trascorsi nei salotti della villa, ma anche da ardite spedizioni alpinistiche nelle amate Alpi nord-occidentali, che Giacosa osserva con il suo occhio acuto, interpreta con il suo spirito perspicace e descrive con il suo stile inconfondibile. Sono infatti proprio le Alpi e

¹⁰ A. Barsotti, *Giuseppe Giacosa*, La Nuova Italia, Firenze 1973.

¹¹ G. Peritore, *Giuseppe Giacosa. Dai castelli canavesani ai sogni americani*, Ananke, Torino 2006.

¹² Oggi perlopiù chiusa al pubblico, la casa natale di Giuseppe Giacosa ha dato origine nel passato ad alcuni episodi di turismo letterario, come dimostrano la lapide posta sul muro esterno nel 1907 e alcune cartoline postali che la rappresentano. Molti degli artisti che la frequentavano provenivano dalla «Scuola di Rivara», il cenacolo di artisti che dal 1860 al 1880 circa si riuniva nella non lontana cittadina canavesana (L. Gedda, *Giuseppe Giacosa commediografo e narratore*, Trauben, Torino 2000).

soprattutto i suoi abitanti i protagonisti assoluti delle ventidue *Novelle valdostane*,¹³ apprezzabili per l'indovinato equilibrio tra il romanticismo e il realismo ottocenteschi. Il risultato è una collezione di racconti che, da una parte, risulta apprezzabile anche dal lettore contemporaneo poiché, pur densa di sentimenti, non risulta quasi mai pedante o stucchevole anche alla luce del gusto letterario attuale. Dall'altra, è possibile altresì considerarla un documento affidabile delle difficili condizioni di vita delle popolazioni alpine di fine Ottocento, che si contrappongono alla sublimità dei paesaggi apprezzati invece dagli alpinisti, allora provenienti soprattutto dall'Inghilterra.¹⁴

In particolare, in alcune *Novelle* è possibile ritrovare tracce di escursioni alpine effettivamente svolte dallo stesso autore – e infatti sono talvolta riportate in prima persona – o dai suoi familiari e amici che oggi possono ricoprire interesse per un turismo letterario che forse più che alpino potrebbe essere definito alpinistico o, almeno, escursionistico. La precisione nella toponomastica, il rispetto dei tempi di percorrenza e la meticolosità dei dettagli degli itinerari percorsi che talvolta vi compaiono non avrebbero potuto essere tali se non ci fosse stata una conoscenza diretta e approfondita dei sentieri descritti da parte dell'autore stesso.

Si ricordano per esempio l'escursione da Cogne al colle della Nuva di cui vi sono riferimenti nella novella *Storia di due cacciatori*; quella da Breuil a Fiéry in Valle d'Ayas passando dal Piccolo Cervino nella novella *Una strana guida*; quella da Gressoney al Ghiacciaio del Lys nella novella *L'estate*; quella da Rif-fel, sopra Zermatt, al colle d'Olen per il Colle del Lys nella novella *La guida*; quella da Gressoney a Biella per il colle della Mologna nella novella *Storia di Natale Lysbak*; infine, quella da Pont Canavese a Ronco in Valle Soana nella novella *La neve*.

In due novelle in particolare – *Storia di Guglielmo Rhedy* e *Il Re Vittorio Emanuele in Valle d'Aosta* – l'autore dà dettagli precisi degli itinerari percorsi dai protagonisti, invitando senz'altro il lettore appassionato a ripercorrerne le

¹³ Diciotto quelle pubblicate nel 1886 (*La concorrenza*, *Storia di due cacciatori*, *Una strana guida*, *Miserere*, *La miniera di Cogne*, *Storia di Guglielmo Rhedy*, *L'estate*, *Un prete valdostano*, *La guida*, *Storia di Natale Lysbak*, *Un minuetto*, *Il Re Vittorio Emanuele in Valle d'Aosta*, *Tradizioni e leggende in Valle d'Aosta*, *I solitari*, *La leggenda del Piccolo San Bernardo*, *I paesi delle valanghe*, *La neve*, *Le nuvole*) e quattro quelle pubblicate nel 1896 (*La rassegna*, *Il viaggio di un Re morto*, *In montibus sanctis*, *La neve giustiziera*).

¹⁴ Particolarmente interessanti sono i riferimenti all'attività turistica alpina contenuti nelle *Novelle*. In alcuni passi di esse si ravvisano già alcune fra le diverse fasi del ciclo di vita delle regioni turistiche, brillantemente identificate ed efficacemente descritte (L. Bagnoli, *Il turismo alpino nelle Novelle di Giuseppe Giacosa*, in *Atti del XXX Congresso Geografico Italiano Il futuro della Geografia: ambiente, culture, economia*, Firenze, 10-12 settembre 2008, a cura di A. Di Blasi, Patron, Bologna 2011, vol. 2, pp. 35-38).

tracce servendosi dei testi come di una guida escursionistica e turistica, che si dimostra ancora sufficientemente dettagliata e affidabile.

Nella *Storia di Guglielmo Rbedy*, il protagonista si deve recare da Gressoney-la-Trinité in Valle d'Aosta a Zermatt nel Vallese per raggiungere la fidanzata Teresa. L'itinerario è descritto con precisi tempi di percorrenza, comunque degni di un uomo allenato e aduso all'alta montagna:

Guglielmo, partito alle due della mattina, fu a Fiery in val d'AJaz alle sette. Vi fece un boccone di asciolvere, e si ripose in cammino per le Cime Bianche, alle undici era al lago, a mezz'ora dal colle. Di là, la strada solita, sale fino al colle, traversa il ghiacciaio del San Teodulo, dopo tre ore di cammino giunge alle capanne, donde in tre ore di discesa arriva a Zermatt (*Novelle e paesi valdostani, Storia di Guglielmo Rbedy*).

Si tratta, come è evidente, di un tragitto che richiede anche oggi buone doti alpinistiche, molto lungo e svolto perlopiù su ghiacciai e ad altitudine elevata, ma è anche possibile svolgerne un tratto soltanto, per esempio quello percorso da chi scrive da Saint-Jacques in Valle d'Ayas (m 1.689) fino al Colle superiore delle Cime Bianche (m 2.982).¹⁵ In questo tratto il sentiero è lungo ma poco acclive lungo il Vallone di Courtod fino al Gran Lago (m 2.808), poi si fa ripido, strapiombando sullo specchio d'acqua sottostante (fig. 1). L'ambiente alpestre, ampio e suggestivo, appare immutato rispetto a quello ammirato da Guglielmo Rhédy ed esposto in maniera molto romantica da Giacosa, come appare per esempio in questa descrizione della sera che scende sulla Svizzera nel momento in cui il protagonista muore:

I bassi lembi del Mon Rosa erano già scuri, le pinete e i prati che scendono a Zermatt si confondevano colla tinta azzurra delle montagne lontane, sui viventi delle valli e della pianura cadeva la grande ombra notturna ed intorno a quel morto rideva un ultimo raggio di rosato, dolcissimo (*Novelle e paesi valdostani, Storia di Guglielmo Rbedy*).

Invece, sul versante che dà sulla Valtournanche deturpanti impianti di risalita e sbancamenti realizzati per rendere i pendii più adatti agli sciatori

¹⁵ A Fiery, frazione di Saint-Jacques in Valle d'Ayas, nei pressi dell'ex-albergo Bella Vista, sono state poste tre lapidi che ricordano i villeggianti illustri del passato. Una è dedicata a Pier Giorgio Frassati; un'altra a Guido Gozzano; la terza, posta nel 1968 dalla Società delle guide di Champoluc-Ayas e dal Gruppo italiano scrittori di montagna, agli ospiti che nell'agosto del 1911 pernottarono nell'albergo: Giuseppe Antona Traversi, Giuseppe Antonio Borgese, Maria Borgese, Leonardo e Giovanna Borgese, Alfredo Frassati, Pier Giorgio e Luciana Frassati, Salvator Gotta, Guido Gozzano, Romolo Murri, Francesco Pastonchi. Si tratta, per quest'ultima, della testimonianza di un interesse turistico della località da parte di letterati fra i quali però non è compreso Giacosa, venuto a mancare cinque anni prima.

sovrastano oggi i condomini di Cervinia. Anche il tratto precedente da Gressoney a Fiery attraverso il colle della Bettaforca è percorso da moderne funivie.

Maggiormente intatto nella sua interezza rispetto ai tempi di Giacosa è invece l'itinerario dell'escursione narrata nella novella *Il Re Vittorio Emanuele in Valle d'Aosta* su cui ci si sofferma nel paragrafo che segue.



Fig. 1: Sulle tracce di Guglielmo Rhedy, lungo il Vallone di Courtod (foto dell'autore)

3. La novella *Il Re Vittorio Emanuele in Valle d'Aosta*

La novella narra l'episodio realmente avvenuto di uno studente in medicina – in realtà Piero Giacosa (1853-1928), il fratello di Giuseppe – che, alla fine del mese di luglio del 1873, è in vacanza presso l'albergo La Grivola di Cogne. Mentre il sovrano è a caccia, visita l'accampamento del re Vittorio Emanuele II nella vicina Valnontey per fare alcuni disegni, uno a un generale del seguito. Dopo qualche giorno, il re in persona va dallo studente per dimostrargli il suo apprezzamento e chiedergli un disegno dell'accampamento di Valsavaranche, dove andrà a cacciare la settimana seguente:

si rimase che il lunedì venturo lo studente sarebbe andato ospite della Maestà Sua a Valsavaranche. Vi andò, valicando in dieci ore il colle di Lauzon, uno dei più alti dell'Alpi e giunse al campo che imbruniva (*Novelle e paesi valdostani, Il Re Vittorio Emanuele in Valle d'Aosta*).

Lo studente rimane ospite presso l'accampamento del re a Valsavaranche per otto giorni, entrando in confidenza con il sovrano, ma il nono deve tornare, ripercorrendo lo stesso itinerario, a Cogne, dove ha appuntamento con il padre, il fratello e alcuni amici artisti, che risultano essere il disegnatore Casimiro Teja (1830-1897), il pittore Carlo Pittara (1835-1891) e l'architetto Alfredo d'Andrade (1839-1915).

L'indomani raggiunge lo studente a Cogne, quale dono da parte del re rivolto a lui e ai suoi amici, uno stambecco che il sovrano ha cacciato e che il gruppo di amici cucina a modo.

L'avventura andò poi a finire così: Per ringraziare la Sua Maestà del grazioso dono, la nostra brigata si raccolse a consiglio e deliberò di mandare al campo un gran foglio, illustrato a modo di pergamena gotica, dove il Teja disegnò il ritratto di ognuno di noi, e io postillai ogni ritratto con due versi dichiarativi. Il Re ne fu contentissimo e ci mandò ad invitare tutti a pranzo per il giovedì venturo, tempo permettendolo. Ma dopo due giorni cadde una tale nevicata che il colle del Lauzon divenne impraticabile. Tuttavia tre dei nostri vi si avventurarono: lo studente, il Teja ed il Pittara, i quali giunsero a Valsavaranche più morti che vivi. Il Teja raccontò la sua visita nel Pasquino ed il Pittara ne ricavò un grande e bellissimo quadro che credo sia ora nel Castello Reale di Monza (*Novelle e paesi valdostani, Il Re Vittorio Emanuele in Valle d'Aosta*).

Anche in questo caso chi scrive ha ripetuto il tragitto percorso dallo studente, esattamente centocinquant'anni fa, da Valnontey (m 1.666) in Valle di Cogne, a Eaux-Rousses (m 1.654) in Valsavaranche, attraverso il Colle Loson (m 3.296) (fig. 2), effettuando un pernottamento al Rifugio Vittorio Sella (m 2.588) (fig. 3).

Si tratta di una piacevolissima escursione nel cuore del Parco nazionale del Gran Paradiso, immersa in un paesaggio che è rimasto pressoché immutato rispetto a quanto descritto nella novella giacosiana, che collega i siti dei due accampamenti di caccia reali, del primo dei quali la descrizione ci giunge dalla novella stessa:

[L'accampamento] a Cogne era in mezzo alla valle in un luogo delizioso chiamato Vollontéj: un prato ingombro qua e là di enormi massi grigi rovinati dalle vette e fiancheggiato da una fitta foresta di abeti. [...]. Quell'uomo vissuto per agire stava gran tempo col sigaro in bocca, seduto su di uno sgabello pieghevole a guardare

intorno sorgere e spiccare agli albori crescenti i dorsi e incidersi i seni della montagna, e il primo raggio del sole fulminare le pareti cristalline e sfolgoreggiare di poi tutti i vasti piani delle ghiacciaie (*Novelle e paesi valdostani, Il Re Vittorio Emanuele in Valle d'Aosta*).



Fig. 2: Ghiacciai all'orizzonte del colle Loson
(foto dell'autore)



Fig. 3: Il colle Loson dal Rifugio Vittorio Sella, già Casa di caccia reale
(foto dell'autore)

È da notare che Giacosa, proprio in conclusione della novella, rimanda esplicitamente ad altre fonti, una giornalistica – un articolo di Casimiro Teja – e una pittorica – un quadro di Carlo Pittara – composte nella stessa occasione. Tali fonti possono essere utili per completare la conoscenza dell'escur­sione giacosiana.

Sfortunatamente, non è stato possibile ritrovare, in nessuna delle collezioni del «Pasquino» conservate nelle biblioteche di pubblico accesso, l'articolo di Teja.¹⁶ Invece, è stato possibile consultare un altro articolo – sebbene non in originale ma riportato integralmente nel volume *Cogne* di Piero Giacosa, al capitolo *Grandi cacciatori e grandi caccie*¹⁷ – che tratta indubbiamente della stessa riunione fra amici del 1873. In questo caso, di particolare interesse è la descrizione del punto di arrivo dell'itinerario, l'accampamento di Valsavaranche:

Il campo del Re Vittorio è a mezza costa sulla montagna di prospetto al villaggio: una casa bassa e lunga, coperta di lastroni di pietra; daccanto una baracca di tavole per la cucina; in un prato che fa da cortile sono rizzate parecchie tende. Dietro, la montagna sale erta, sassosa, nuda; davanti, un monticello, forse un frammento di antica morena, poi la valle che sprofonda; al di là i fianchi scoscesi e paurosi della Grivola; più lungi i picchi che spalleggiano la vetta del Gran Paradiso.¹⁸

L'articolo ripubblicato nel volume *Cogne* rimanda anch'esso al quadro di Carlo Pittara, aggiungendo la specifica che è stato fatto sul modello di uno schizzo dello stesso Piero Giacosa:

Il brigadiere dei Carabinieri mi confermò rispettosamente la notizia aggiun­gendomi da parte di S.M. che il campo di Valnontei sarebbe rimasto piantato tutto l'indomani perché io potessi farne un disegno. Ho qui davanti a me lo schizzo fatto in quel giorno, rivedo le tende rigate di bianco e di azzurro risplendenti nel vallone, collo sfondo del ghiacciajo della Tribolazione e i boschi scuri di abeti e le grigie pietraie ai lati. Da quel disegno avrei dovuto ricavare un quadro grande; ma nella coscienza della scarsa mia perizia pittorica, io pregai più tardi il Re, presentandoglielo, che ne incaricasse piuttosto un artista di grido, suggerendogli il nome di Carlo Pittara.¹⁹

¹⁶ Due sono le testate «Pasquino» edite a Torino in quegli anni. Una ha per sottotitolo «Rivista umoristica della settimana», l'altra «Giornale umoristico, non politico, con caricature», ma entrambe le raccolte sono lacunose proprie negli anni successivi al 1873.

¹⁷ P. Giacosa, *Cogne*, Viassone, Ivrea 1925. In questo volume, peraltro, sono riportate alcune vignette caricaturali disegnate dallo stesso Teja, che sembrano presumibilmente essere quelle già pubblicate sul «Pasquino».

¹⁸ *Ivi*, pp. 219-220.

¹⁹ *Ivi*, p. 219.

Fortunatamente, l'editore illustra il volume con numerose tavole fuori testo, fra cui, oltre alle già accennate vignette di Casimiro Teja, si apprezzano anche lo schizzo di Piero Giacosa e il quadro di Carlo Pittara. Non si è stati in grado di trovare la collocazione odierna dello schizzo, mentre per quanto riguarda il quadro, si è scoperto che esso non è, o almeno non è più, come reputava Giuseppe Giacosa, alla Villa Reale di Monza (MB), bensì al Castello di Racconigi (CN) (fig. 4).



Fig. 4: Vittorio Emanuele II di Savoia a caccia in Valle d'Aosta
(foto da <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100398179>)

I responsabili delle collezioni del Castello di Racconigi, intervistati in proposito, non hanno notizie circa la provenienza del dipinto, ma pensano che sia verosimile che Vittorio Emanuele III ne abbia disposto il trasferimento nella residenza piemontese, da lui molto amata e spesso abitata con la moglie Elena, quando, dopo l'assassinio di suo padre Umberto I avvenuto proprio nel capoluogo brianzolo il 29 luglio 1900, la Villa Reale di Monza non venne più frequentata da parte della famiglia reale.²⁰

Le condizioni del dipinto sono ottime ed è possibile riscontrare una verosimiglianza notevole sia con il paesaggio che si osserva da Valnontey sia con i partecipanti all'escursione del 1873. In particolare si riconosce indubbiamente

²⁰ L'inventario degli arredi del Castello di Racconigi redatto nel 1951 colloca il quadro nel «Piano II, scala B (porta n. 5), appartamento, camera da letto», che corrisponde alla torretta dell'angolo a SE del Castello mentre, da quando nel 2009 è stato rifatto l'allestimento delle sale del secondo piano, si trova nella camera da letto dell'appartamento di Vittorio Emanuele II.

il re Vittorio Emanuele II, ma rassomiglianze plausibili sono riscontrabili anche fra alcuni ritratti e Alfredo d'Andrade, Carlo Pittara e Casimiro Teja. Qualche dubbio può rimanere con i membri della famiglia Giacosa e soprattutto con un personaggio rappresentato per tre quarti di spalle ma che, considerata la corporatura, potrebbe essere Giuseppe (fig. 5).²¹

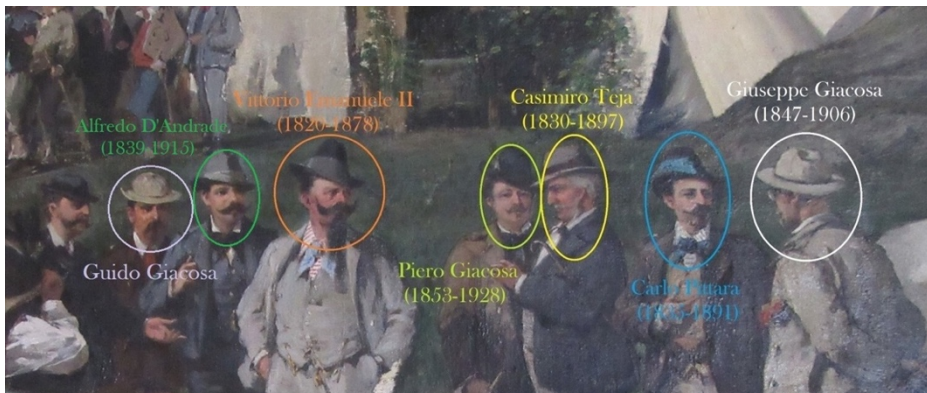


Fig. 5: I partecipanti all'escursione dell'estate 1873 narrata dai Giacosa (elaborazione dell'autore sul quadro di Carlo Pittara).

4. Conclusione

Nelle *Novelle valdostane* l'interesse geografico di Giuseppe Giacosa per le Alpi non è prettamente ambientale, ma umano. Se da una parte infatti l'autore ama soffermarsi sulle abitudini di vita delle popolazioni alpine, sulle loro attività economiche e persino sulla loro psicologia, dall'altra non sono invece presenti lunghe descrizioni di paesaggi, ma piuttosto «pennellate» di frasi di poche righe o addirittura di sostantivi o aggettivi isolati che rimandano alla già citata *conscience géographique* dell'autore, senza però costituire un «quadro» compiuto.

Anche l'interesse che Giacosa rivolge ai sentieri – nella loro duplice funzione, quella di via di comunicazione per gli autoctoni e quella di itinerario escursionistico o alpinistico per i *touristes* – privilegia l'ottica del *frui* tipica della comunità locale, mentre molto più di rado si pone nell'ottica dell'*uti*, peculiare invece del turista.²²

Per questo motivo, pare auspicabile una proposta di turismo letterario giacosiano che si allarghi dalla «Grande Arca» e giunga nel cuore del Parco

²¹ Anche il raffronto fra il quadro di Carlo Pittara e lo schizzo di Piero Giacosa è apprezzabile – benché solo basandosi sulla già citata riproduzione del secondo che appare nel volume «Cogne» – ma limitatamente al paesaggio alpino poiché in esso non vi sono figure umane.

²² A. Turco, *Turismo e territorialità. Modelli di analisi, strategie comunicative, politiche pubbliche*, Unicopli, Milano 2012.

nazionale del Gran Paradiso. Essa possiede quel carattere di autenticità un po' «turismofobica» che rende interessante e appetibile una destinazione al turista contemporaneo. Inoltre, il rinvio ad un'opera pittorica nota e localizzata può ampliare l'esperienza da prettamente turistico-letteraria a turistico-artistica.

Giovanni Capecchi

DA CASTELVECCHIO DI BARGA A CASTELVECCHIO PASCOLI:
PRESENZE POETICHE E PROMOZIONE TERRITORIALE

1. Per «gratitudine imperitura»: la nuova toponomastica del borgo pascoliano

Leonardo Sciascia, nel risvolto di copertina che accompagnava *L'incominciamento* di Giuseppe Bonaviri, edito da Sellerio nel 1983, riflettendo sul fatto che tre luoghi marginali della Sicilia (Racalmuto, Comiso e Mineo) avevano finalmente avuto tre autori impegnati a raccontarli (Sciascia stesso, Gesualdo Bufalino e – appunto – Bonaviri), scriveva: «Racalmuto, Comiso, Mineo hanno avuto così dagli scrittori che rispettivamente, all'incirca sessant'anni fa, vi sono nati, quella certificazione di esistenza in vita che soltanto la letteratura sa dare».¹ Castelvecchio di Barga la sua «certificazione di esistenza in vita» l'ha avuta grazie a Giovanni Pascoli nel 1903, anno in cui il poeta nato a San Mauro di Romagna pubblica i *Canti di Castelvecchio*.

Pascoli arriva per la prima volta a Castelvecchio nel settembre del 1895, in un periodo molto complesso della sua vita, subito dopo il matrimonio della sorella Ida e in una fase di bilanci esistenziali tutti in passivo, tra tensioni legate al “contratto” matrimoniale di colei che aveva cantato come la Reginella di casa, desiderio di poter costruire lui stesso una nuova famiglia, bisogno di occuparsi di Maria, l'altra sorella. Nel settembre del 1895, appunto, visita la casa collocata sul colle di Caprona, circondata da un muro che delimita un'ampia chiusa e in una posizione panoramica, di fronte alle Apuane (e al massiccio della Pania della Croce) e con Barga in lontananza. Non ha dubbi sul fatto che quella possa diventare il suo rifugio, il luogo dove vivere in tutti i momenti dell'anno lasciati liberi dall'insegnamento universitario e in cui scrivere. La scelta di affittarla è immediata; l'acquisto definitivo, invece, avverrà solo nel 1902, grazie soprattutto alla vendita delle medaglie d'oro vinte al concorso di poesia latina che si bandiva allora ad Amsterdam e quindi – come scriverà lo stesso poeta – con l'aiuto dei suoi “collegi” antichi, Orazio e Virgilio.²

* Ringrazio Sara Moscardini, della Fondazione Giovanni Pascoli, e Flavio Guidi, del Comune di Barga, per la collaborazione e per avermi facilitato l'accesso ai documenti dell'Archivio del Comune di Barga e della Biblioteca comunale che saranno citati nel corso di queste pagine.

¹ *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, a cura di S.S. Nigro, Sellerio, Palermo 2019, p. 122.

² Sulla casa di Castelvecchio, e anche sulla biografia pascoliana all'altezza del 1895, rimandiamo ad alcune voci del recente *Lessico critico pascoliano*, a cura di M. Biondi e G. Capecchi,

Il paesaggio e la casa di Castelvecchio entrano ben presto nella sua poesia (fig. 1). Già il romanzo georgico raccontato nei *Pometti* del 1897 si apre con una prefazione che descrive il nuovo orizzonte pascoliano e nomina i luoghi che ne rappresentano il confine, spaziale e affettivo:

Maria, dolce sorella: c'è stato tempo che noi non eravamo qui? Che io non vedevo, al levarmi, la Pania e il Monte Forato? Che tu non udivi, la notte, il fruscio incessante del Rio dell'Orso? Il campaniletto di San Niccolò, bigio e scalcinato, che mi apparisce tra i ciliegi rosseggianti de' loro mazzetti di bacche, e i peri e i meli; qual campaniletto, c'è stato un tempo in cui non lo sentivamo annunziare la festa del domani?³



Fig. 1: Casa Pascoli
(foto dell'autore)

Dopo il 1903, inoltre, Pascoli continuerà a parlare di Castelvecchio nei suoi versi ma anche in alcune prose: basterebbe pensare a testi come *Meditazioni d'un solitario italiano. Un paese donde si emigra* (1908), che racconta la valle garfagnina spopolata a causa dell'emigrazione, *I castagni di Val di Serchio* (1909), sull'importanza dell'albero del castagno (ricordata anche nel poemetto latino *Castanea*) per le popolazioni appenniniche, o *Casa mia* (1908), dedicato alla sua abitazione toscana nella quale ha finalmente trapiantato – dopo traslochi e peregrinazioni – la cedrina, pianta legata alla memoria della madre e quindi

Carocci, Roma 2023: *Archivi* (di Diana Toccafondi), *Biblioteche* (di Annamaria Andreoli), *Case* (di Maria Gregorio), *Donne* (di Rosita Boschetti), *Emigrazione* (di Umberto Sereni).

³ G. Pascoli, *Nuovi pometti*, a cura di O. Becherini, Mursia, Milano 1994, p. 59.

capace di stabilire un ponte affettivo tra Castelvecchio e la casa natale di San Mauro.⁴ Ma è il volume del 1903 a segnare l'ingresso di un luogo sconosciuto come Castelvecchio nella cartografia letteraria italiana. Pascoli, nella raccolta poetica, racconta anche i luoghi che lo circondano, soprattutto in componimenti come «*The hammerless gun*», *Il ciocco*, *L'ora di Barga*; sceglie di utilizzare, con finalità espressive e fonosimboliche, termini garfagnini, e ricorre ad aspetti della locale tradizione popolare; è però il nome del luogo stampato sulla copertina del volume, accanto al sostantivo *Canti* che attesta un legame profondo con la poesia leopardiana, a far emergere Castelvecchio dall'ombra, a renderlo visibile, ad attribuirgli – secondo l'espressione sciasciana – una «certificazione di esistenza in vita». Un borgo di poche case che non avrebbe motivi particolari per emergere dall'anonimato diventa così, nella geografia letteraria, un capoluogo, grazie alla parola letteraria e all'esistenza di un poeta che ha eletto la casa sul colle di Caprona come dimora per la vita e – al termine del suo percorso terreno – luogo per la sepoltura.

Pascoli muore a Bologna il 6 aprile 1912 e le sue spoglie vengono portate a Castelvecchio, nella cappella che forma, con la sua casa, un unico edificio. Nell'abitazione garfagnina continua a vivere Maria, la sua sorella-vestale, dedicata al culto pascoliano. Castelvecchio non è più, dopo il passaggio di Giovanni Pascoli, un luogo come prima: ha acquistato un patrimonio, fatto di parole e anima letteraria, ha acquisito quel «valore verticale» che le storie umane riescono a dare agli spazi fisici.⁵ Lo capiscono immediatamente coloro che vivono in quei luoghi. Subito dopo la scomparsa del poeta, Barga si mobilita per rendere omaggio indelebile al “suo” autore e già l'11 maggio 1912 il Consiglio Comunale delibera di modificare il nome della frazione, da Castelvecchio di Barga a Castelvecchio Pascoli. Nel volume delle “Deliberazioni del Consiglio Comunale di Barga dal 7 Ottobre 1905 al 1 Novembre 1912”, conservato nell'Archivio del Comune di Barga, si legge infatti:

Veduta l'istanza sottoscritta dagli abitanti della Frazione di Castelvecchio di Barga i quali in omaggio alla venerata memoria del gentile Poeta Pascoli che il loro paese scelse a sua dolce dimora, e ne cantò le naturali bellezze, chiedono che detta Frazione si chiami Castelvecchio Pascoli; Constatato che per rispetto al desiderio espresso nei suoi canti e nelle corrispondenze epistolari con intimi amici il grande Poeta, per deliberazione del R^o Governo, riposerà eternamente all'ombra del Campanile del suo bel San Niccolò; Ritenuto che la nobile iniziativa degli abitanti di Castelvecchio risponde all'unanime sentimento della intera cittadinanza del Comune che intende così

⁴ Le tre prose sono raccolte in G. Pascoli, *Prose disperse*, a cura di G. Capecchi, Carabba, Lanciano 2004.

⁵ P. Persi-E. Dai Prà, “*L'Ainola che ci fa...*”. *Una geografia per i Parchi Letterari*, Università degli Studi di Urbino, Urbino, s.d., pp. 43-45.

attestare gratitudine imperitura all'Amato estinto; Veduta la legge Comunale e Provinciale vigente ed il relativo regolamento con i poteri del Consiglio e per l'urgenza:

Determina

Far voto al Governo del Re perché consenta che la Frazione di Castelvecchio di Barga si chiami da ora "Castelvecchio-Pascoli" ed emetta, in conseguenza, il provvedimento opportuno.⁶

Il re Vittorio Emanuele III accoglie l'istanza e firma il 25 luglio 1913, a San Rossore dove si trovava in piena estate, il decreto, controfirmato da Giovanni Giolitti, con il quale il Comune di Barga viene autorizzato a cambiare la denominazione, da Castelvecchio di Barga a Castelvecchio Pascoli. Nella citata deliberazione consiliare viene espressa una attestazione di «gratitudine imperitura» nei confronti di Pascoli come base per il cambiamento di nome. Una situazione simile si era verificata, pochi anni prima, per Castagneto, divenuto Castagneto Carducci nel 1907, subito dopo la scomparsa del poeta Premio Nobel, e – andando più indietro nel tempo – ad Arquà, divenuto Arquà Petrarca nel 1868, in omaggio all'autore del *Canzoniere* che aveva scelto quel luogo per trascorrere gli ultimi anni di vita, tra il 1370 e il 1374, ma anche in funzione patriottica, due anni dopo l'annessione del Veneto al regno d'Italia. Potremmo parlare, a questo proposito, di neotoponimi «encomiastici», che poi diventeranno, in anni in cui si afferma – culturalmente, socialmente ed economicamente – il turismo, «neotoponimi turistici»;⁷ anche se, sotteso all'encomio verso l'autore, resta evidente l'auto-elogio e l'auto-promozione del luogo, orgoglioso di essere stato prescelto dal poeta.

Del resto Castelvecchio diventa una meta di viaggi o – se preferiamo – di pellegrinaggi subito dopo la scomparsa di Pascoli e l'arrivo della salma da Bologna. È là che ha vissuto a lungo, che si è costruito una casa così in sintonia con la sua poesia, ed è là che ha scelto di riposare per l'eternità: il borgo garfagnino diventa il luogo dove deve necessariamente andare chi voglia mettere i propri passi sulle orme del poeta. Accanto a San Mauro e, per molti aspetti, in "competizione" con la casa natale e con i luoghi dell'infanzia, ai quali pure riportano sia la biografia pascoliana che i suoi versi: se non verranno mai composti i progettati *Canti di San Mauro*, è proprio la sezione conclusiva dei *Canti di Castelvecchio*, intitolata *Il ritorno a San Mauro*, a indicare che esiste anche un altro luogo importante per la propria vita e la propria opera. I primi pellegrinaggi sono, per lo più, itinerari individuali, di singoli che si recano sul colle di

⁶ Archivio del Comune di Barga, Deliberazioni del Consiglio, volume 6 (Deliberazioni del Consiglio Comunale di Barga dal 7 Ottobre 1905 al 1 Novembre 1912). Si tratta della Deliberazione n. 377 dell'11 maggio 1912.

⁷ L. Bagnoli, *Manuale di geografia del turismo. Dal Grand Tour al Piano Strategico*, Utet, Torino 2018⁴, pp. 164-165.

Caprona, presidiato da Maria; ma possono essere registrate anche forme che oggi definiremmo di “turismo organizzato”. Il 24 maggio del 1914, ad esempio, il Consolato bolognese del Touring Club Italiano promuove un viaggio a Castelvechio, che coinvolge docenti, poeti e studenti, giunti in Garfagnana in automobile o anche in bicicletta: occorre non dimenticare che il Touring Club viene fondato nel 1894 da un gruppo di ciclisti, con il nome di Touring Club Ciclistico. A guidare il gruppo di visitatori, partiti da Bologna e giunti a Barga e poi a Castelvechio passando da Porretta, Pracchia, San Marcello Pistoiese, Bagni di Lucca, c'è Olindo Guerrini, il poeta ciclista, la cui strada fatta di versi si era intrecciata con quella pascoliana proprio nel nome della bicicletta: Pascoli, sollecitato dal fratello Raffaele, socio del Touring Club Ciclistico e desideroso di vincere la bicicletta che è stata messa in palio per un concorso di poesia bandito dall'associazione turistico-ciclistica, aveva scritto i versi intitolati al nuovo mezzo di trasporto (poi confluiti nei *Canti di Castelvechio*), ma il testo – pervaso da ombre e da malinconie – non era risultato vincitore, avendo la giuria scelto il più retorico inno del Guerrini. Ma a parte questa storia, che oggi è possibile ricostruire con esattezza grazie all'edizione del carteggio tra Giovanni e Raffaele,⁸ interessa in questa sede ricordare la gita organizzata verso Castelvechio, aggiungendo che un resoconto del viaggio veniva scritto proprio da Olindo Guerrini e appariva nel luglio di quello stesso 1914 sulla rivista del Touring Club,⁹ ad additare Castelvechio «quale meta turistico-culturale».¹⁰

2. Da abitazione privata a casa museo: la “bicocca” di Caprona

Mentre, con lentezza e gradualità, anche Castelvechio inizia a dimostrare come la letteratura possa creare delle mete turistiche,¹¹ la storia di casa Pascoli sembra restare immobile per circa quarant'anni. Il tempo, nell'abitazione dove ha vissuto il poeta, si ferma e a fermarlo è soprattutto Maria, la fedele sorella, che non modifica niente nella dimora condivisa con il suo *Zvanz*: una dimora

⁸ A. Cencetti, *Il fratello ritrovato. Le lettere di Giovanni Pascoli a Raffaele (1882-1911)*, Edizioni della Normale, Pisa 2017, pp. 153-161.

⁹ O. Guerrini, *Da Bologna a Barga*, «Touring Club Italiano», XX (1914), n. 7 (luglio), pp. 471-472. Il testo, conservato nell'Archivio di Castelvechio, può essere letto sul portale *Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte. L'archivio e la casa di Giovanni e Maria Pascoli a Castelvechio* (https://www.pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=45&no_cache=1&objId=12556).

¹⁰ D. Mengozzi, *Giovanni Pascoli 1912: la morte laica di un poeta socialista. Immaginario e rappresentazioni*, in *Pascoli socialista*, a cura di G.M. Gori, Pàtron, Bologna 2003, p. 196.

¹¹ Cfr. su questo tema *Humanistic Geography and Literature*, a cura di D. Pocock, Crom Helm, London 1981.

che, con Regio Decreto n. 1176 del 10 giugno 1926, diventa Monumento nazionale. Quando Maria muore, il 5 dicembre 1953, si apre però una nuova fase nella storia di Castelvecchio. La casa è infatti donata, per volontà testamentaria, al Comune di Barga.

La vicenda di casa Pascoli tra il 1954 e il 1960 appare molto interessante anche per le connessioni che si creano tra luogo della memoria, conservazione e fruibilità pubblica. Questa storia, prima di tutto, conferma un fatto: lo scrittore stende un velo protettivo sul luogo che ha abitato e che ha descritto, viene a svolgere una funzione di tutela del paesaggio che, nel caso di Castelvecchio, finisce per essere riconosciuta anche per legge. Agli inizi del 1954 si apre una discussione pubblica sulla necessità di tutelare il colle di Caprona. Sul «Giornale di Barga», il 25 marzo, viene pubblicato un appello in questo senso firmato da Angelo Duilio Arrighi, accompagnato dall'immediata adesione del direttore del foglio periodico, Bruno Sereni. La richiesta è quella di porre i dintorni di Casa Pascoli «sotto la tutela delle leggi che proteggono i paesaggi d'interesse artistico». ¹² Sul tema interviene il deputato locale, Quirino Baccelli, con una apposita interrogazione parlamentare, presentata il 30 aprile al Ministro della Pubblica Istruzione. Gli articoli pubblicati in quel periodo su giornali prevalentemente barghigiani e lucchesi, sono tutti dello stesso tenore e chiedono che i luoghi della poesia pascoliana vengano tutelati, perché si conservino come li ha visti e li ha descritti Pascoli. È un tema, questo, che ha accompagnato e accompagna il turismo letterario: potremmo ricordare, solo a titolo di esempio, la mobilitazione di intellettuali soprattutto anglosassoni per difendere casa Keats in Piazza di Spagna a Roma, della quale un nuovo progetto aveva previsto la demolizione agli inizi del Novecento, o gli interventi – più recenti – a difesa del paesaggio leopardiano sotto il colle dell'*Infinito*; lo stesso progetto dei Parchi Letterari si è legato, fin dall'inizio, all'idea di tutelare i paesaggi degli scrittori, di «proteggere un'immagine che i migliori dei nostri antenati ci hanno affidato». ¹³

I quotidiani di inizio maggio 1954, danno notizia dell'interrogazione parlamentare di Quirino Baccelli al Ministro della Pubblica Istruzione, per conoscere il suo parere circa la proposta di sottoporre a vincolo artistico il Colle di Caprona. Su «La Nazione» del 7 maggio 1954, oltre alla notizia dell'interrogazione, si legge: «Questo romitaggio reso celebre dai “Canti di Castelvecchio”,

¹² Per gli articoli citati in questa parte del contributo, mi avvalgo soprattutto dei ritagli di giornale raccolti in un quadernone conservato nella Biblioteca comunale di Barga e riguardante, appunto, le vicende di casa Pascoli, dalla morte di Maria all'apertura al pubblico.

¹³ S. Nievo, *I Parchi Letterari. Dal XII al XVI secolo*, Abete, Roma 1990, p. 13. Su questi temi cfr. G. Capecchi, *Sulle orme dei poeti. Letteratura, turismo e promozione del territorio*, Pàtron, Bologna 2021, pp. 131-132, 163-165.

dev'essere conservato quale il poeta lo vide la prima volta e lo scelse per sua dimora». ¹⁴

Al tema del paesaggio poetico si comincia a guardare da una prospettiva più moderna e fanno la loro comparsa riflessioni che collegano tutela dei luoghi letterari e loro valorizzazione anche con finalità turistiche. Il «Giornale del Mattino» dei primi di maggio 1954 pubblica la presa di posizione, a favore dei provvedimenti di tutela del paesaggio pascoliano, dell'Ente Provinciale per il Turismo:

Dall'Ente provinciale per il turismo riceviamo:

Dopo la morte di Mariù, la casa di Pascoli e il Colle di Caprona hanno acquistato un carattere nuovo. La casa, in particolare, diventa pubblico museo e monumento nazionale. Questo diverso aspetto accresce indubbiamente l'interesse turistico con la conseguenza di vedere sempre più aumentare nel futuro la folla dei visitatori. È però necessario che non avvengano profanazioni e alterazioni, facili a verificarsi in casi come questi. ¹⁵

Su «Il Tirreno» del 20 ottobre 1954 appare a firma di Bruno Sereni un articolo intitolato *Sul Colle di Caprona*. L'occhiello parla di «Itinerari pascoliani» e Sereni si dimostra polemico verso le trasformazioni che il luogo ha subito per «abbellimento modernistico». Al di là delle sue riflessioni su questo fatto, che possono oggi apparire eccessivamente conservative, è interessante il tentativo fatto per ricercare la «topografia poetica» del poemetto *Italy*:

Dov'è oggi quel viottolo-sentiero, verso il quale sull'imbrunire d'una giornata d'inverno, il poeta immaginò di vedere due castelvecchiesi provenienti dall'America, uno dei quali teneva in braccio, con la sua testa appoggiata alla sua spalla, la piccola malatina Molly? E dietro loro veniva il padre dei due, nonno della piccina inferma. Pioveggina ed egli con l'ombrello, si affacciava a coprire la testa della bimba che non parlava. Dal campanile di S. Niccolò, tremuli, echeggiavano i rintocchi dell'Ave Maria. A Colle, in una vecchia casa con la stalla e la concimaia, la nonna, nella cucina spenta e fuliginosa, accucciata al focolare, soffiava su dei canapugli semispenti. Entrano i nuovi arrivati dall'America e comincia il grande poema di «Italy».

Chi andando oggi al Colle di Caprona cercasse di rivedere la topografia poetica di «Italy», rimarrebbe fortemente deluso. Il viottolo-sentiero scosceso e ciottoloso è stato trasformato in una civettuola strada inghiaata, costeggiata da una fila di robusti cipressi. Al colle la contadinesca casa della piccola Molly non c'è più o, se esiste, non

¹⁴ *In difesa del paesaggio pascoliano*, «La Nazione», 7 maggio 1954.

¹⁵ *L'opera dell'EPT per la protezione della zona pascoliana di Castelvecchio*, «Giornale del Mattino», 9 maggio 1954 (anche questo articolo è stato letto nella raccolta di ritagli di giornale conservata nella Biblioteca comunale di Barga: il giorno di uscita, annotato a penna, risulta leggibile con difficoltà: 9 o 4 maggio).

è più la stessa. Attorno a casa Pascoli la trasformazione di abbellimento modernistico è ancora più stridente, rispetto a quel paesaggio georgico che fu tanto caro, e fu così ricco d'ispirazione poetica, a Giovanni Pascoli.¹⁶

La Commissione provinciale di Lucca per la protezione delle bellezze naturali, nella seduta del 27 novembre 1954, include finalmente nell'elenco delle cose da sottoporre a tutela paesistica, compilato ai sensi dell'articolo 2 della legge 29 giugno 1939 n. 1497 sulla protezione delle bellezze naturali, il Colle di Caprona nella frazione di Castelvecchio Pascoli, sito nell'ambito del Comune di Barga. E un Decreto Ministeriale del 28 dicembre 1955, pubblicato in Gazzetta Ufficiale il 19 gennaio 1956, basandosi sulle decisioni assunte dalla Commissione provinciale di Lucca, dichiara il Colle di Caprona «di notevole interesse pubblico».

Nel 1955, del resto, ricorre il centenario della nascita di Pascoli. E le attività volte a raggiungere l'obiettivo della tutela paesaggistica dei luoghi del poeta si intrecciano alle polemiche per i ritardi nell'apertura della casa. Giulio Caprin pubblica sul «Giornale di Barga» del 19 giugno 1955 un articolo intitolato *La Casa del Poeta sigillata*: articolo che viene ripreso da altre testate giornalistiche, come «La Nazione Italiana» e «Il Resto del Carlino» del 27 maggio. Sul banco d'accusa l'Amministrazione comunale, che ha ricevuto in dono Casa Pascoli e che non si è mossa tempestivamente per aprirla al pubblico. Il paragone viene fatto con ciò che, nell'anno centenario, sta accadendo a San Mauro, dove tra l'altro viene organizzato un convegno che, soprattutto grazie alla relazione di Gianfranco Contini, segna una pietra miliare negli studi sul poeta romagnolo trapiantato in Toscana.¹⁷ Dalla Romagna, l'11 settembre, un corteo di sanmauresi giunge per depositare sulla tomba di Pascoli una corona.

In questo clima di polemiche e di confronti, possono essere ricordati gli interventi di Antonio Corsi sul «Giornale del Mattino» del 2 agosto 1955 e quello dello stesso Caprin su «La Nazione Italiana» del 24 settembre 1955.

Dal primo estrapoliamo una riflessione su come possono essere valorizzati i luoghi letterari. Dopo aver sottolineato ancora una volta il legame indissolubile tra poesia pascoliana e Castelvecchio e aver ribadito la necessità di salvaguardare i luoghi della poesia, Corsi introduce due esempi di valorizzazione dei luoghi partendo dagli autori (il primo legato a Carducci, il secondo a Leopardi), per auspicare un analogo impegno anche per la casa di Pascoli e per il paesaggio circostante:

¹⁶ B. Sereni, *Sul Colle di Caprona*, «Il Tirreno», 6 maggio 1954.

¹⁷ Su questo cfr., nel già citato *Lessico critico pascoliano*, il lemma *Critica pascoliana* scritto da Marino Biondi.

[...] ed allora il pensiero torna a visioni d'incanto gustate sulla collina di Fiesole che, onorandosi degli alti versi dedicatigli da Giosuè Carducci, procurò di apporre, dove più vicino è il superbo panorama, un'antica targa da cui il sonetto risuona, e si gode, nel luogo della ispirazione. Anche, il pensiero si volge al paesaggio recanatese, dove il cultore di poesia giunto in pellegrinaggio devoto può rivivere, di volta in volta, la genesi artistica poniamo dell'«Infinito» o del «Passero solitario», in ciò aiutato dalla mirabile illustrazione che in quella cittadina si è saputo fare dei motivi paesistici che ispirarono Giacomo Leopardi. Sul Colle di Caprona, e in Castelvechio, l'Amministrazione comunale di Barga dovrà fare altrettanto, perché il visitatore che conosce questi luoghi solo attraverso la lettura della poesia pascoliana, possa commuoversi quando passa vicino alla casa di *Molly* o alla cascina dello Zi' Meo, e non rischi di confondere il Rio dell'Orso con la Corsonna.¹⁸

Il secondo, che mette in evidenza ciò che è stato fatto in Romagna e ciò che non è stato fatto a Castelvechio, propone tra l'altro una riflessione di Pietro Pancrazi che appare particolarmente suggestiva e che potrebbe essere posta a epigrafe di ogni riflessione sui luoghi pascoliani in Garfagnana: «Paesi che abbiano una cara rispondenza con la poesia di un poeta, in Italia, ce n'è tanti. Ma paesi dove la rispondenza col poeta sia così conclusa e a ogni passo tanto provata e squillante, ce n'è uno solo. Si direbbe che da sempre quel paese aspettasse il Pascoli».¹⁹

Dalle ore 11 del 1° novembre 1960 Casa Pascoli apre le sue porte (fig. 2). Tra 1959 e 1960, i giornali locali e le delibere del Comune di Barga consentono di ripercorrere i preparativi e gli atti amministrativi che portano all'inaugurazione tanto attesa. Inaugurazione che vede la presenza, tra gli altri, dell'onorevole Baccelli, del direttore del «Giornale di Barga» Bruno Sereni, del prefetto, del commissario prefettizio, di Mario Donadoni, al quale si deve il primo lavoro di riordino e di schedatura dell'archivio pascoliano, di Maria Ghirlanda, presentata nelle cronache come colei che «nella casa Pascoli è riuscita a fare il museo pascoliano».²⁰

3. Vie della poesia: attività e prospettive del turismo letterario a Castelvechio

Sono passati molti anni dall'apertura al pubblico della casa e ancora di più dal soggiorno di Pascoli a Castelvechio. Il Colle di Caprona, la "bicocca" con le stanze dove ha mosso i suoi passi e scritto i suoi testi: la cucina del piano terreno, lo studio con i tre tavoli del primo piano (fig. 3), l'altana che guarda

¹⁸ A. Corsi, *Bisogna dare un'adeguata sistemazione all'antico e sempre nuovo paesaggio di Castelvechio*, «Giornale del Mattino», 2 agosto 1955.

¹⁹ G. Caprin, *Due case per un poeta*, «La Nazione Italiana», 24 settembre 1955.

²⁰ «Il Giornale di Barga», 20 novembre 1960.

verso Barga e in direzione delle Apuane, l'orto circondato dal muro, ma anche i dintorni (con la chiesetta di San Niccolò e il Rio dell'Orso, subito accanto alla dimora pascoliana, Barga e altri paesi della vallata) conservano immutato il loro fascino.



Fig. 2: «Il Giornale di Barga», 20 novembre 1960 (foto dell'autore)



Fig. 3: Lo studio con i tre tavoli di Casa Pascoli (foto dell'autore)

Si potrebbe anzi sostenere che questi luoghi hanno oggi una rilevanza potenzialmente maggiore, in un periodo in cui, per un insieme di concomitanze diverse, è cresciuto lo spazio riservato al turismo culturale e letterario, alla scoperta di paesaggi meno conosciuti, collegato al cammino e alla natura, intrecciato alle emozioni e alle esperienze.

Il contesto generale, italiano ed europeo, mette in evidenza come nell'ultimo quindicennio le iniziative legate alla promozione del territorio attraverso la letteratura siano in aumento. Basterebbe osservare, per rendersene conto, il numero ormai rilevante di guide letterarie che si affiancano ad altri strumenti informativi "più tradizionali", le proposte sempre più frequenti di cammini e itinerari dedicati ad uno scrittore, il rinnovato slancio dei Parchi Letterari, l'attenzione che viene dedicata alle case museo di scrittori come centri di attrazione per chi viaggia sulle orme dei poeti, l'organizzazione di occasioni di riflessione e di studio incentrate sul turismo letterario.²¹

Anche per Castelveccchio può aprirsi una nuova stagione. Ad anni recenti appartengono la realizzazione di due progetti (e dei relativi depliant) riguardanti il percorso "Giovanni Pascoli a Barga. Sulle orme del poeta" e la camminata "La via della poesia". Nel primo caso si tratta di un percorso inaugurato il 12 maggio 2019, che propone di visitare Barga lungo un itinerario con 13 punti di attenzione legati alla presenza o alle parole di Pascoli: dal monumento in onore di Antonio Mordini, uomo del Risorgimento e senatore (un monumento che veniva inaugurato nel 1905 con un discorso letto proprio da Pascoli, *Antonio Mordini in patria*),²² alle case appartenute a figure importanti nella biografia pascoliana (quella dello stesso Mordini, oppure quelle di Salvo Salvi, ricordato come «l'uomo giusto di Barga»,²³ e del medico Alfredo Caproni), passando per il Café Capretz (frequentato dal poeta e dove, il 28 ottobre 1905, venne organizzato un banchetto in onore della sua nomina a professore di Letteratura italiana sulla cattedra dell'Università di Bologna ricoperta, fino a quel momento, da Giosuè Carducci), il Teatro dei Differenti, legato alla lettura del discorso *La grande proletaria si è mossa...* effettuata il 26 novembre 1911, e la Cattedrale, con le campane che mandavano – e mandano

²¹ Attorno a questi temi ruota G. Capecchi, *Sulle orme dei poeti. Letteratura, turismo e promozione del territorio*, già citato. Il Centro di ricerca per il Turismo Letterario (TULE) è nato all'Università per Stranieri di Perugia nel 2021: si veda su questo G. Capecchi, «*Nella terra del poeta*»: nuove progettualità per il turismo letterario, in *Made in Italy cibo e ospitalità. Culture e tecniche*, a cura di A. Allegra, G. Capecchi e F. Malagnini, Cesati, Firenze 2022, pp. 141-150. Informazioni sul Centro TULE anche sul portale web: <https://www.unistrapg.it/it/ricerca/ricerca/dipartimenti-e-centri/centro-sul-turismo-letterario-tule/centro-sul-turismo-letterario-tule-0>.

²² G. Pascoli, *Antonio Mordini in patria*, in Id., *Prose, Volume I, Pensieri di varia umanità*, a cura di A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1946, pp. 283-296.

²³ G. Pascoli, *L'uomo giusto di Barga*, cit., pp. 297-306.

– il loro suono fino a Castelvecchio e che Pascoli ha immortalato in *L'ora di Barga*. La camminata “La via della poesia” si presenta come un anello da percorrere a piedi o in bicicletta, di quasi 8 chilometri: parte da Barga, arriva a Castelvecchio passando da San Pietro in Campo (altro luogo pascoliano: nei *Canti di Castelvecchio* è possibile leggere la poesia *Il soldato di San Pietro in Campo*) e, costeggiando il muro della chiesa, arriva a casa Pascoli, per poi tornare a Barga passando dalla località La Moma. Il percorso, tra l'altro, era già indicato da Bruno Sereni, nell'articolo citato *Sul Colle di Caprona*, come itinerario ideale per avvicinarsi a Castelvecchio:

I rari ed iniziati pascolisti di solito vanno a Castelvecchio partendo da Barga a piedi, passando davanti al cimitero qualcuno si spinge dentro a leggere qualche epigrafe del poeta in tombe deteriorate dagli anni, e fra queste, sempre di facile lettura rimane quella che il Pascoli scrisse per la bambina Isabella Caproni (la Molly di «Italy»): «O Isabella – Fiore nostro nato sull'Ohio – Gracile fiore portato al sole d'Italia che ti guarisse – O fanciulla soave – Mente di luce e cuore d'amore – Così rassegnata al tuo precoce martirio!!! Yes dicevi quando ti allontanasti dai tuoi – Sì dicesti quando partisti per sempre a dodici anni». Il vero pellegrinaggio pascoliano comincia di qui e prosegue attraverso le selve che conducono in Corsonna. Si guarda il torrente, d'estate quasi sempre asciutto, si passa attraverso la campagna ascoltandone i profumi. Tutto, qui d'intorno, parla e ricorda il poeta.²⁴

La “Via della poesia”, insieme ad un'altra serie di sentieri del barghigiano, è stata presentata in una conferenza stampa il 20 agosto 2020. Il progetto, “frenato” dal Covid, possiede tutti gli elementi per diventare interessante per il territorio, a condizione che riesca a passare dalla fase della progettazione voluta da enti e istituzioni locali alla fase della proposta turistica fatta propria dagli operatori del settore, agenzie e guide (ambientali ed escursionistiche) per prime.

In questa nuova prospettiva, anche casa Pascoli ha le potenzialità per acquisire una maggiore capacità attrattiva. La casa museo, attualmente al centro di un importante cantiere che prevede la ristrutturazione dell'ala di edifici che si affacciano sulla chiesa (e che comprendono, tra l'altro, il teatrino per i bambini voluto da Maria per gli alunni dell'adiacente scuola) e che permetterà di aprire, all'ultimo piano, gli spazi del Centro studi collegato all'archivio, ha avuto, fino al 2019, una media di 5.000 visitatori l'anno.

La tipologia di visitatori è legata per 2/3 al turismo scolastico e, per la parte restante, al turismo estivo. Maggio e luglio-agosto sono i mesi con maggiore afflusso.²⁵

²⁴ B. Sereni, *Sul Colle di Caprona*, cit.

²⁵ Questi dati mi sono stati forniti dal Comune di Barga, che ringrazio, nel settembre 2022.

I numeri appaiono piuttosto significativi, ma sono sicuramente inferiori alle potenzialità di questo luogo, poco conosciuto e scarsamente “riconoscibile”, come indicano i risultati di una indagine recente.²⁶

Il Sistema Museale della Provincia di Lucca ha infatti promosso una campagna Instagram con video riguardanti tutti i musei del territorio. La campagna si è svolta in Italia tra aprile e maggio 2022 e fuori Italia nel maggio 2022. In Italia la copertura complessiva dei video ha interessato 140.515 utenti, con un totale di 19.000 visualizzazioni; all'estero la copertura ha raggiunto 1.858.992 utenti, con 494.000 visualizzazioni. La riconoscibilità di casa Pascoli risulta molto bassa: bassa in Italia, quasi del tutto assente fuori Italia. Si collegano, a questo, varie motivazioni, a partire dal fatto che Pascoli è poco conosciuto all'estero. Un luogo così suggestivo e così importante per la cultura ha però bisogno di un progetto di promozione che ne metta in rilievo l'autenticità e l'unicità e che si rivolga ai viaggiatori italiani ma anche ai turisti stranieri che, pur non conoscendo Pascoli, possono essere attratti dall'idea di andare a scoprire dove ha vissuto e dove ha scritto uno dei protagonisti della letteratura italiana. Le caratteristiche dei luoghi dei quali ci stiamo occupando fanno pensare ad uno spazio ideale per la nascita di un Parco Letterario Giovanni Pascoli: c'è la casa del poeta, ci sono una serie di punti di interesse immediatamente limitrofi, c'è la possibilità di passeggiate e di camminate legate alla sua vita e alla sua opera, e c'è un intero territorio che, con le sue bellezze storico-artistiche, i suoi straordinari paesaggi e le sue tradizioni potrebbe essere raccontato e promosso partendo dalla letteratura.

Comunque sia, Parco Letterario o meno, cogliendo le nuove potenzialità del turismo culturale e partendo da ciò che è stato fatto fino ad oggi e da un patrimonio che esiste e non deve essere inventato, ci sono tutte le condizioni per costruire un progetto di promozione che prenda le mosse da Pascoli e che abbia – come tutte le iniziative legate al turismo letterario – una duplice rilevanza, culturale ed economica. Quella culturale si collega alla conservazione della memoria, alla conoscenza dei territori e delle storie che da questi sono passate, all'avvicinamento alla parola scritta, alla promozione della lettura, intrapresa prima di visitare i paesaggi che hanno accolto e ispirato l'autore ma anche incentivata dalle emozioni che nascono durante il viaggio letterario; quella economica riguarda l'intero territorio circostante, raccontato e promosso nel suo insieme pur partendo dalla letteratura, e coinvolge le strutture

²⁶ Il file, che contiene i risultati dell'indagine condotta nel 2022 e che è stato possibile visionare nella sede del Comune di Barga in data 14 ottobre 2023, è realizzato dal Sistema Museale Territoriale della Provincia di Lucca ed è intitolato *Il Sistema Museale della Provincia di Lucca e Instagram. Risultati della campagna di promozione.*

ricettive e di ristorazione, le produzioni tipiche, gli spazi museali, le professionalità legate al turismo ambientale e culturale.

Matteo M. Pedroni

L'ACQUA, LA STORIA E IL TURISMO DI DUE VALLATE ALPINE.
TESTI E RIFLESSIONI PER UN PERCORSO LETTERARIO*

*Dedico queste pagine a mia madre, alla sua memoria, alla nostra
lunga e amorevole conversazione sulla letteratura.*

0. Quando pensiamo alla promozione turistica di un territorio attraverso la letteratura, di solito pensiamo a territori in cui la letteratura può contare su autori famosi, che vi hanno risieduto o vi hanno ambientato le loro opere. I “parchi letterari”,¹ le “case degli scrittori” e i “percorsi letterari”² nascono grazie al potere di attrazione di Leopardi, Manzoni, Montale, Carlo Levi, Pascoli, Pasolini, Pavese: nomi noti a tutti, perché appartenenti alla cultura generale di ogni italiano, fin dalla sua formazione scolastica obbligatoria. Il discorso del “turismo letterario” segue di solito questa logica, che punta su un valore letterario unanimemente (nazionalmente) riconosciuto per valorizzare un territorio, evidenziando quei caratteri di unicità che in alcuni casi non possiederebbe altrimenti, e in altri, che rafforzano un’identità turistica già affermata.

Al di fuori di questo quadro, il discorso turistico-letterario non sembrerebbe applicabile. D’altra parte, parrebbe del tutto illogico voler valorizzare dal punto di vista letterario un territorio in cui si sia espressa una letteratura minore o minoritaria, soprattutto se la vocazione turistica locale è già stata riconosciuta in altri settori. In questo mio intervento, ho voluto comunque sviluppare un ragionamento contrario alle logiche turistiche, ma utile forse a una riflessione sugli aspetti metodologici e applicativi di un ambito di studio nuovo e complesso, come quello che si prefigge il neonato Centro TULE.

* Ringrazio Armando Dadò, Bruno Donati e Augusto Gaggioni, conoscitori e difensori appassionati del territorio e della sua storia, per l’aiuto che mi hanno prestato, in tempi diversi e in diverse forme, nella realizzazione di questa ricerca.

¹ «I parchi letterari sono i luoghi dell’ispirazione e di grandi autori della letteratura italiana, luoghi ancora oggi esistenti e visitabili. La rilettura di un territorio, attraverso l’opera di poeti e scrittori, consente infatti di scoprire veri e propri itinerari da conservare e tutelare» (Fondazione Ippolito Nievo, cit. in L. Bagnoli, *Manuale di geografia del turismo. Dal Grand Tour al Piano Strategico*, Utet, Torino 2018⁴, p. 147).

² «Tra le varie tipologie di itinerari culturali, gli itinerari letterari (che chiameremo anche percorsi o passeggiate letterarie) sono caratterizzati dal fatto che in essi il territorio è esplorato a partire da testi narrativi o poetici (romanzi, racconti, poesie, diari, lettere, editoriali o reportage giornalistici) che fanno riferimento a quei luoghi o a quegli autori che vi sono nati, vi hanno vissuto o li hanno soggiornato elaborando la/e loro opera/e» (*Linee guida per la progettazione di itinerari letterari*, a cura di M.T. Natale e G. Zagra, Officine grafiche tiburtine, Roma 2015, p. 12).

Queste pagine presentano i risultati di una ricerca turistico-letteraria che rovescia la prospettiva abituale, dal momento che prende le mosse da un discorso turistico esistente, poco o punto letterario, per sostenerne gli argomenti con l'ausilio di una letteratura poco o punto nota al di fuori del territorio stesso.

1. La Valle Maggia e la Valle Verzasca corrono parallele tra il massiccio del San Gottardo e il Lago Maggiore, dove si gettano gli omonimi fiumi Maggia e Verzasca, dopo aver percorso i 56 chilometri dell'una e i 27 dell'altra, scendendo dai m 2400-2800 s.l.m. delle loro sorgenti ai 200 della foce. Contano rispettivamente ca. 6000 e 3000 abitanti e appartengono al Ticino, l'unico cantone svizzero esclusivamente italofono. Queste due valli richiamano un turismo numeroso, specialmente durante la bella stagione, attratto da una natura ancora intatta, dal paesaggio alpino facilmente accessibile, che conserva traccia di una ormai scomparsa civiltà contadina. In poco meno di un'ora, dalle incantevoli rive del Lago Maggiore, il turista può raggiungere i 1500 metri di Bosco Gurin, pittoresco villaggio Walser posto in cima alla Valle Rovana, la chiesetta di Mogno (m 1200 s.l.m.) di Mario Botta, gustare i prodotti locali in uno dei grotti tipici, fare un tuffo dal Ponte dei Salti di Lavertezzo, icona della Valle Verzasca, pubblicizzato in rete come "le Maldive di Milano", oppure fare *bungee jumping* sulla diga di Contra, dalla quale spiccò il volo anche 007. Le piste ciclabili, i campeggi, gli ostelli e altre strutture ricettive favoriscono la fruizione di questi luoghi di pace e di divertimento, che possono essere ricondotti a un comune denominatore: l'acqua. Nelle guide turistiche della Valle Maggia (in particolare della Bavona, che ne è una biforcazione) e della Valle Verzasca vengono segnalati particolarmente i fiumi, le cascate, i laghetti naturali e artificiali, le zone balneabili, i ponti e le dighe dai quali tuffarsi, le gole mozzafiato:

Val Bavona. Lunga 11 km, si imbecca da Bignasco ed è rivestita di maggenghi, boschi di abeti e larici, e punteggiata di villaggi che custodiscono piccoli capolavori di architettura alpina [...]. A Foroglio si sosta per ammirare *le pozze del torrente Bavona* e una *scenografica cascata alta 108 metri*. Da San Carlo [...], ultimo nucleo della valle, parte la funivia di servizio fino sull'alpe Robiei (m 1856), costellata di *laghetti*. Qui *l'acqua viene convogliata ai mega impianti idroelettrici*: paradossalmente, l'intera val Bavona è scollegata (per scelta) dalla rete elettrica. [...] *Il torrente Verzasca*, che deve il nome alle acque color verde, scava per circa 30 km questa valle fino a confluire nel *lago Maggiore*; molto scenografico, forma lungo il suo corso, costeggiato di betulle e larici, *pozze e rapide* che modellano le pietre in forme bizzarre. Meta di *bagnanti, canoisti*, escursionisti e fotografi naturalisti, *il torrente è la vera attrazione della valle*, raggiungibile per una strada che da Górdola si inerpica per tornanti e gallerie e diventa pianeggiante al *lago artificiale* di Vogorno, creato dalla *diga di Contra*. Qui è possibile provare l'ebbrezza

del bungee jumping: un salto di oltre 200 m come quello della scena di apertura del film *GoldenEye* di Martin Campbell (1996), girato qui.³

Per altre ragioni, diverse dal bagno, dal *canyoning* o dai tuffi, questa stessa peculiarità turistica era dichiarata a chiare lettere fin dalla seconda metà dell'Ottocento, da geologi, geografi, naturalisti, solitamente svizzero-tedeschi, che percorrevano quei luoghi. Nell'opuscolo *Les Alpes du Tessin. Itinéraire 1873*, Ludwig Rütimeyer (1825-1895), figura di spicco del Club Alpino Svizzero, scriveva che «La caratteristica distintiva delle ticinesi Valle Maggia e Verzasca è l'acqua, che di tutti gli attributi di una valle è quello in cui meno ci si aspetta un carattere individuale» (la traduzione è mia).⁴

2. Il riconoscimento dell'acqua come risorsa turistica principale di queste due valli non è immune da contraddizioni, che trovano una implicita conciliazione nelle guide e nel discorso turistico: il *bungee jumping* in Valle Verzasca o l'arrampicata a Fusio,⁵ in Valle Maggia, sono attrazioni rese possibili dalla costruzione di sbarramenti idroelettrici che hanno compromesso radicalmente la bellezza e la spettacolarità delle acque dei fiumi, dei laghi e delle cascate. Tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta del secolo scorso, queste due valli sono state teatro di lavori ciclopici per lo sfruttamento dell'acqua, con dighe, bacini di captazione, condotte forzate e centrali elettriche. Lavori che hanno modificato profondamente non solo il paesaggio ma anche la vita degli abitanti. Il discorso turistico attuale si fonda su una situazione del tutto diversa da quella che destava l'ammirazione di Rütimeyer e di coloro che visitarono, e in alcuni casi descrissero, queste valli *ante res perditas*.

Ci si può chiedere allora se la storia di queste acque sia compatibile con la loro promozione turistica, se la letteratura, che questa storia a suo modo racconta, non sempre con toni idillici e non senza vigorose polemiche, possa contribuire alla valorizzazione turistica del territorio. Un discorso turistico-letterario sull'acqua non recherebbe danno all'immagine del "parco acquatico" valmaggese-verzaschese e sosterebbe certamente quella storico-etnografica e naturalistica, di cui gli eco-musei e i percorsi didattici golenali sono la parte

³ *Svizzera. Guide Verdi d'Europa e del Mondo*, Touring Club Italiano, Milano 2019, p. 66 (corsivi miei). Argomenti simili ritroviamo in *Svizzera. Grand Tour Switzerland. Le Guide du routard*. Cfr. pure I. Eberle-Ch. Hurni, *Un tuffo in Ticino. Fiumi, cascate e laghi dove fare il bagno e rinfrescarsi*, Casagrande, Bellinzona 2021². Alla notorietà del fiume Maggia hanno certo contribuito vari campionati internazionali di *cliff diving* organizzati nelle gole di Ponte Brolla e di Brontallo.

⁴ L. Rütimeyer, *Les Alpes du Tessin. Itinéraire de 1873 pour le Club Alpin suisse*, Imprimerie de C. Schultze, Bâle 1873, p. 26. Si tratta della traduzione di *Die Tessiner Alpen*, «Jahrbuch des Schweizer Alpenclub» (Bern), Achter Jahrgang, 1872-1873, pp. 354-355.

⁵ Cfr. <www.ticino.ch/pdf/infoturistica/invallemaggia-arrampicata-diga-ld.pdf>, consultato il 15 aprile 2023.

più esposta.⁶ I testi letterari che dall'Ottocento ai giorni nostri hanno dato spazio alle acque di queste vallate, con descrizioni e considerazioni, costituiscono una fonte primaria per ricostruirne la storia, dell'elemento naturale e delle vallate stesse. Se di fronte a un palazzo antico o a un ponte a schiena d'asino è facile assumere un'ottica storico-culturale; molto meno spontaneamente associamo la storia a un fiume, a una cascata, a un lago. L'acqua sembrerebbe avulsa dalla storia, che invece dall'acqua dipende, come d'altronde qualsiasi forma di vita. La letteratura ce lo ricorda:

i villaggi erano sorti mille anni fa sulle sue rive [del fiume Maggia] e condizionati dalla sua presenza e dai torrenti che discendono a valle dagli altissimi dirupi; il fiume nutriva le nostre fontane e le rogge dei nostri mulini, dissetava le mandre, era confine naturale fra i comuni e i patriziati e tratteneva i branchi delle capre bramose del verde primaverile dei campi; ci portava legna per il fuoco, sabbia per le costruzioni, ciottoli per i selciati, pesce per le mense; i sentieri prima o poi conducevano tutti alle sue rive o lo costeggiavano volentieri, era l'amico dei nostri giochi adolescenti e rasserenava le ore tristi degli adulti; persino di notte ci accompagnava con il suo monotono eterno fruscio lontano, così che in tutti noi è vivo il ricordo del gran silenzio avvenuto al momento della sua captazione.⁷

Il tramonto della civiltà contadina a metà del Novecento non ha certo intaccato l'assoluta necessità dell'acqua nelle nostre vite, ma ha radicalmente mutato il nostro rapporto ad essa: la capillarità della rete idrica, che attenua la nostra coscienza idrografica,⁸ lo sfruttamento idroelettrico, reso possibile dallo sviluppo delle tecniche ingegneristiche, la nascita di un'economia globale, che ci rende (pericolosamente) autonomi dalle risorse locali, hanno modificato, nel volgere di pochi anni, una secolare convivenza con l'acqua, basata

⁶ Si vedano, per esempio, le attività dell'associazione Centro Natura Vallemaggia (CNVM, <www.cnvm.ch>) e dell'Associazione dei Comuni Valmaggese (ASCOVAM, <www.invallemaggia.ch>). «Le zone golenali sono comparti pregiati, situati lungo torrenti e fiumi, che vengono periodicamente inondati da fenomeni di piena. Includono l'alveo del fiume e gli ambienti adiacenti, come i greti, le superfici aride e i boschi umidi» (*Zone golenali. Un paradiso per l'uomo e la natura*, Dipartimento del territorio, Bellinzona, s.d., dépliant).

⁷ P. Martini, *La morte del fiume [1965]*, in Id., *Nessuno ha pregato per noi. Interventi pubblici 1957-1977*, a cura di I. Domenighetti, Dadò, Locarno 1999, p. 118.

⁸ «L'acqua, elemento della quotidianità, ci viene distribuita dalla macchina-rubinetto e questa è l'immagine e la sintesi percettiva attraverso cui la conoscono la maggior parte delle persone del mondo sviluppato» (R. Franzin, *La percezione delle acque nell'immaginario collettivo contemporaneo*, in *Le giornate di Robiei. Paesaggio ed energia tra passato, presente e futuro*, a cura di P. Gianoni e M. Jakob, atti del seminario sui paesaggi dell'elettricità, 27/28 giugno 2003, Dadò - Fondazione Valle Bavona, Locarno 2005, p. 52).

sull'«adesione alle condizioni naturali»⁹ e non sulla loro sovversione. Piero Bianconi (1899-1984) coglie perfettamente questo epocale ribaltamento di forze mentre contempla il paesaggio dei suoi antenati verzaschesi scomparire sotto l'acqua di un lago artificiale, addossato a un'enorme diga di calcestruzzo:

Non è l'opera lenta e insomma pietosa del tempo, che distrugge sì ma pazientemente fascia e rimargina le ferite: è l'impetosa mano dell'uomo che fa violenza alle cose e tutto piega o cerca di piegare al suo talento, con una furia tranquilla, impassibile. Qui si assiste al confronto tra la gente di ieri, che strappava un misero sostentamento alla terra, quel poco che la natura concede, e gli uomini d'oggi che invece violentano la natura, la piegano e costringono a ciò che la natura non vuole (ma ogni tanto una scrollatina di spalle della natura viene a far riflettere...).¹⁰

La diga interrompe il fluire dell'acqua ma anche del tempo, che si trova per la prima volta spezzato in due, tra «ieri» e «oggi», tra un'epoca millenaria in cui l'uomo strappava alla natura il minimo per sopravvivere e un'altra in cui ne modifica con violenza perfino la conformazione geologica. Mutamenti inimmaginabili per l'uomo di «ieri», se non per via retorica, di fantasie o adinati poetici. Nel 1922, Giuseppe Zoppi (1896-1952) poteva ancora associare il rumore del fiume all'eternità, trionfante non solo sul tempo dell'uomo ma anche su quello della religione: «Con la voce alata delle campane sale a me l'eterna romba del fiume. La prima, ecco, smette lasciando nell'aria una tremula eco d'argento; ma l'altra continua, e continuerà e continuerà sempre così, senza cessare mai un minuto, anche dopo la mia morte, e dopo la morte di tutti».¹¹ Vent'anni prima della costruzione della diga che avrebbe sommerso la Valle del Sambuco, Zoppi riconfermava questa simbologia nella prima guida letteraria del Ticino, un itinerario che conduce lo scrittore valmaggese «da sud» ai «miei monti»:

Ancora una volta, parto da Fusio all'alba. Non suonano le campane, suonano soltanto, nel puro silenzio, le acque: acque di Val Sambuco e del Campolungo,

⁹ E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998, p. 61. Sul valore e le funzioni dell'acqua nel mondo contadino, cfr.: F. Zappa, *L'acqua*, in Id., *Alpigiani, borradori e alpinisti nella Valle del Soladino. Sette secoli di storia*, Dadò, Locarno 2011, pp. 133-150, G. Cheda, *L'acqua: dalla salvezza eterna alle piogge acide*, in Id., *Dal medee al dery. Contadine ed emigranti per conoscere la storia del mondo alpino*, presentazione di V. Gamboni, Dadò, Locarno 1993, pp. 283-294, B. Donati, *Acqua e alluvioni*, in *L'alluvione del '78. Testimonianze e riflessioni*, Dadò, Museo di Valmaggia, Locarno 2020, pp. 11-39.

¹⁰ P. Bianconi, *Albero genealogico (Cronache di emigranti)*, a cura di R. Martinoni, con un ricordo di D. Isella, Dadò, Locarno 2009 (I ed., Pantarei, Lugano 1969), pp. 45-46.

¹¹ G. Zoppi, *Malinconia*, in Id., *Il libro dell'alpe*, introduzione di Y. Tonini, con illustrazioni di G. Tomamichel, Dadò, Locarno 2016 (I ed., L'Eroica, Milano 1922), p. 51.

accorrenti, confluenti, e decise a fare poi viaggio insieme, per sempre. (Un altro giorno, o voi di Val Sambuco! Tornerò ad ascoltarvi nel dolce piano, là dentro, e cercherò il punto preciso ove meglio cantate, mobili, vivacissime, sulla rena fina e sui ciottoli tondi).¹²

Lo spegnimento di quel canto, ancor più che la scomparsa dell'incantevole valletta, incide in profondità sull'umore della popolazione valmaggese, improvvisamente resa orfana di quell'accompagnamento sonoro, mutevole ma ininterrotto. La conseguenza immediata della costruzione degli impianti idroelettrici è un silenzio innaturale che incombe come un messaggio di morte, percepito dalla gente comune¹³ e tradotto dagli scrittori in versi e in prosa. Con il *Lamento per la mia valle* (1956) Plinio Martini (1923-1979) intreccia la polemica con l'elegia, la profezia con il ricordo, per dare voce a un fiume, la Maggia, che ha perso la sua, e per fissare nella memoria quella della Bavona, che risuona forse per l'ultima volta, prima di spegnersi per sempre:

Non cessa intanto fra le rocce
il murmure del fiume dal profondo,
e il cuore già trabocca:
“dopo la morte di tutti”...
Ma strozzato scenderà, in antri bui,
lungo i sentieri dell'Ade
dove il maggiore fratello è già sepolto.
E la mia valle un deserto.¹⁴

La morte del fiume non è prematura, è piuttosto contro natura, come indica la citazione da Giuseppe Zoppi, che nel canto del fiume rappresentava – lo si è visto – l'eternità: «il verso “dopo la morte di tutti” sono parole dello Zoppi (*Libro dell'Alpe*, cap. “Malinconia”) e si riferiscono appunto alla “romba del fiume” che avrebbe dovuto durare “anche dopo la mia morte, e dopo la morte di tutti”». ¹⁵ Perciò Zoppi, negli ultimi versi del *Lamento*, è detto virgilianamente «fortunato», perché la morte, la sua sì prematura, gli ha risparmiato di assistere a quella del fiume e con essa a quella di una civiltà collimante con

¹² G. Zoppi, *Soste al Campolungo*, in Id., *Presento il mio Ticino*, con 40 illustrazioni fuor di testo e una carta, Mondadori, Milano 1939, p. 196.

¹³ Si vedano le testimonianze raccolte da B. Donati in *Tracce di storia recente conservate nella memoria*, in *Museo di Valmaggia. Testimone del tempo*. Una pubblicazione in occasione del Cinquantenario della fondazione del Museo di Valmaggia avvenuta il 23 aprile 1962, a cura di R. Janke, Museo di Valmaggia, Cevio 2012, pp. 137-174.

¹⁴ P. Martini, *Lamento per la mia valle. A Giuseppe Zoppi [1956]*, in Id., *Nessuno ha pregato per noi*, cit., p. 52.

¹⁵ *Ivi*, p. 51.

il mito («Si spegne un mondo in quel risucchio, / d'uomini cresciuti con gli armenti»):

Te fortunato che in un camposanto
amoroso di sole come un orto
e in piccola aiola dormi il tempo,
ancora illuso nel limpido cuore
di un canto ormai sepolto nella pietra!
Restano, a segno, le arcate dei ponti
come occhiaie di teschi enormi e vuote.¹⁶

Nel fondovalle – a interrogare «oggi» il turista – resta l'ampia distesa bianca del greto, attraversato da un rigagnolo d'acqua, e resteranno le condotte forzate, a sfregiare verticalmente i versanti della montagna, e le dighe, perpendicolarmente le valli superiori, oggetti artificiali con cui il tempo umano, votato all'obsolescenza e al degrado, si è improvvisamente sostituito all'eternità, al «per sempre» di una civiltà arcaica, definitivamente consegnata allo «ieri» di Bianconi.¹⁷

3. Il discorso turistico-letterario sull'acqua della Maggia e della Verzasca può avvalersi di testi come quelli appena citati per fornire un racconto complementare a quello storiografico o naturalistico, un racconto che si giova di quel «di più – per dirla con Giovanni Capecchi – che la parola (poetica o narrativa) può dare a uno spazio»,¹⁸ in questo caso attraversato, escluso o sommerso da uno degli elementi vitali e poetici per eccellenza. Le descrizioni dei luoghi reali si troveranno così facilmente sospinte verso i luoghi della letteratura e del mito, verso *topoi* universali¹⁹ e verso i sentimenti e i concetti a essi collegati, quali la vita e la morte, il tempo e l'eternità, la felicità e la nostalgia (o solastalgia),²⁰ ma anche l'indignazione e la rabbia. Una varietà di aspetti che

¹⁶ *Ivi*, p. 53.

¹⁷ Cfr. A. Lacroix, *Au cœur de la nature blessée*, Allary, Paris 2022, p. 40: «Maintenant, supposons que vous introduisiez dans un tel panorama un seul élément artificiel, témoignant de l'activité humaine. Une route, un panneau indicateur, une usine ou même un simple bidon d'essence. Par cet ajout, c'est le paysage tout entier qui bascule dans le temps humain, dans ce nouveau régime de temporalité, c'est la rapidité de l'obsolescence et de la dégradation».

¹⁸ G. Capecchi, *Sulle orme dei poeti. Letteratura, turismo e promozione del territorio*, Pàtron, Bologna 2019, p. 15.

¹⁹ Cfr. Y. Baudelle, *Cartographie réelle et géographie romanesque: poétique de la transposition*, in *Création de l'espace et narration littéraire. Colloque international Nice-Séville, 6-7-8 mars 1997*, a cura di G. Lavergne, Universidad de Sevilla, Université de Nice, Sevilla-Nice 1997, p. 53.

²⁰ «“Solastalgia” deriva dall'unione di “solace” e “nostalgia”, quindi nostalgia del conforto. È un termine che [...] indica il senso di malessere che ci invade quando l'ambiente che ci

trova spazio e ordine all'interno di un corpus testuale che può essere suddiviso in tre tempi: quello dell'idillio o della scoperta (ca. 1870-1950), quello della protesta o della perdita (ca. 1950-2000) e quello del riscatto o dell'invenzione (dal 2000).

Soltanto nel periodo della polemica l'acqua diventa davvero protagonista, svolgendo negli altri, un po' come avviene nei paesaggi che attraversa, ruoli subordinati, ora a esigenze narrative ora descrittive, e però anche fondamentali, di connessione tra argomenti e cose solo apparentemente irrelati. Il tema dell'acqua è sfuggente e sotterraneo, ma una volta identificato permette di collegare tra di loro alcuni dei motivi tipici della letteratura della Svizzera italiana: l'emigrazione, il mondo contadino e la natura, da difendere, da celebrare o da ricostruire. Sono gli stessi motivi su cui punta il discorso turistico storico-etnografico e naturalistico delle nostre valli, cui gioverebbe senz'altro l'apporto della letteratura di ambientazione locale, ben poco sfruttata per la promozione del territorio. Per ora la segnaletica che affianca i nostri corsi d'acqua mira piuttosto alla prevenzione degli annegamenti, sempre così numerosi: «PERICOLO! GEFAHR! DANGER! Se l'acqua aumenta, scappa! È pericoloso sostare nel letto del fiume! Gli impianti idroelettrici possono provocare una piena repentina in qualsiasi momento, anche col bel tempo».

Un percorso turistico-letterario che costeggi il fiume permetterebbe di riscoprirne, almeno con l'immaginazione, l'aspetto originario e a volte di ricostruirne *sic et simpliciter* l'esistenza. Lo sconvolgimento provocato dagli impianti di captazione si è risolto nella maggior parte dei casi con una diminuzione – soggetta a «repentin» variazioni – della portata dei corsi d'acqua, ma in alcuni casi con la loro definitiva sparizione. Si pensi alla cascata del Soladino, che il naturalista Luigi Lavizzari, nel 1863, definiva «una delle più belle del Cantone»,²¹ inghiottita negli anni Cinquanta del secolo scorso da una presa di captazione posta qualche metro a monte del suo spettacolare e secolare salto (fig. 1).²²

circonda è stato violato, distrutto, abbandonato. (“Repubblica”, 12 dicembre 2015, p. 52)» (*Neologismi*, <treccani.it>, s.v. *solastalgia*, consultato il 15 aprile 2023).

²¹ L. Lavizzari, *Escursioni nel Cantone Ticino*, a cura di A. Soldini e C. Agliati, Introduzione di G. Papa, Dadò, Locarno 1992, p. 249: «Viene indi Someo, il più ferace di vino fra i villaggi del distretto; e quasi di fronte ammirasi la cascata di Soladino, che trae le sue fonti da un laghetto alpestre ed è una delle più belle del Cantone». Riporto la testimonianza di I. Salvi, raccolta da B. Donati in *Tracce di storia recente conservate nella memoria*, cit., p. 164: «Un colpo durissimo lo abbiamo ricevuto nel vedere la cascata del Soladino a secco, prosciugata fino all'ultima goccia. Se penso che gli anziani di Riveo solevano dire: “se la cascata è fuori, siamo dentro”, con il significato che se la cascata è piena d'acqua siamo entrati in primavera, un detto vecchio di secoli che ora non ha più senso».

²² Cfr. F. Zappa, *L'acqua*, cit., pp. 149-150 e ill. 32.



Fig. 1: La cascata prosciugata del Soladino, 2022
(foto dell'autore)

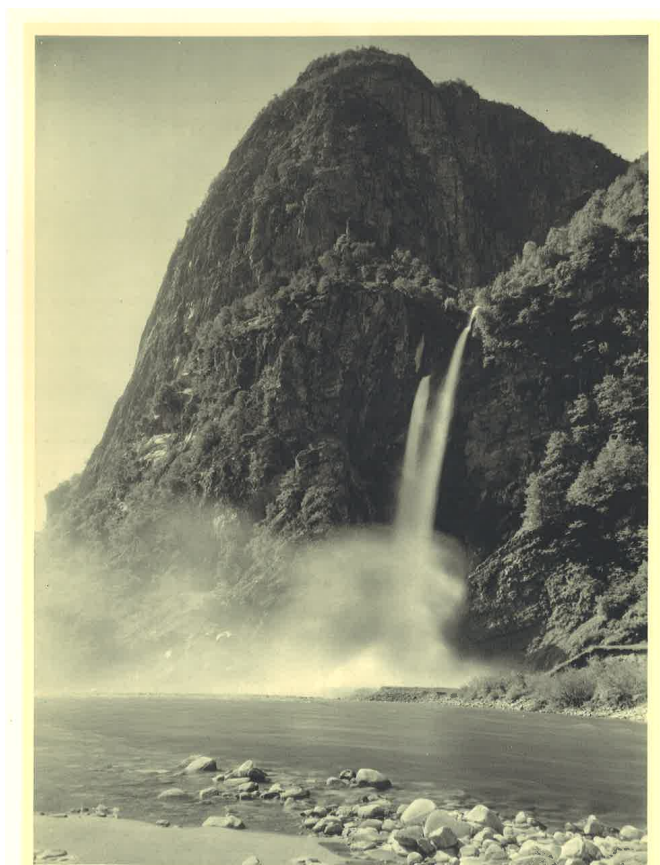
Alla descrizione che ne fa Federico Balli (1854-1889) nel 1884 potrebbe essere accostata l'illustrazione che Johannes Weber realizzò per la guida in tedesco dello zurighese Johann Jakob Hardmeyer (1826-1917), dell'anno successivo,²³ oppure una fotografia di E. Steinemann, pubblicata nel 1941 (fig. 2).²⁴

ed in pochi minuti, grata sorpresa! ci appare a sinistra fra due rocce inaccessibili la cascata detta di *Soladino*. Ammirabile per la altezza sua – circa 100 metri – per la originale sua conformazione – seminascosta com'è da pudico scoglio, e sormontata da romantico ponticello – essa può stare alla pari colla tanto rinomata *Pissovache* del Vallese, se pur non la supera ne' suoi momenti solenni, o, come suolsi dire da noi, quando indossa gli abiti da festa. Formata naturalmente da una sola colonna, venne da alcuni giovani del paese artatamente bipartita l'anno scorso, nello scopo di aumentarne l'altezza e di renderla anco più visibile al viandante per maggior tratto di strada. Su di che s'accese vivissima disputa tra i partigiani della riforma e quelli dello *statu quo* [...].²⁵

²³ J.J. Hardmeyer, *Locarno et ses vallées*, traduction par J. A., Avec 58 illustrations par J. Weber et deux cartes, Orell & Füssli, Zurich s.d. (I ed., in tedesco, 1885).

²⁴ P. Bianconi, *Valle Maggia*, Orell Füssli, Zurigo, in collaborazione con arti grafiche Grassi e coll'Istituto editoriale ticinese, «La Svizzera italiana nell'arte e nella natura. Società ticinese per la conservazione delle bellezze naturali ed artistiche», f. XXII, 1941, tav. IX.

²⁵ F. Balli, *La Valle Maggia vista a volo d'uccello*, dedicata ai membri del Club Alpino Italiano, Candeletti Tipografo del C.A.I., Torino 1884, p. 9. Come Zoppi per i fiumi, così anche il



CASCATA DI SOLADINO

TAV. IX

Fig. 2: Cascata di Soladino
(foto da P. Bianconi, *Valle Maggia*, cit., 1941)

Su questa sofisticazione Balli non voleva prendere partito («come il marchese Colombi, che tra il *si* e il *no* era di parere contrario»), mentre a Hardmeyer sembrava un'*ultima ratio* di promozione turistica, un «moyen extrême pour le cas où toutes les autres réclames pour ramener le courant des touristes qui s'est en partie détournée de notre pays, devraient décidément n'avoir aucun résultat». ²⁶ Il valore turistico della cascata nulla potrà contro altri interessi, a cui allude – «con un misto [...] di rabbia e di mestizia» – Piero

naturalista Mario Jäggl (1880-1959) pensava eterne questa e altre cascate ticinesi: «Foroglio, Piumogna, Soladino, Lielpe, cantano infaticate la eterna canzone» (M. Jäggl, *Il paesaggio ticinese [1935]*, in *La lezione di Mario Jäggl. Saggi di botanica regionale*, a cura di B. Campana, introduzione di R. Peduzzi, presentazione di V. Giacomini, Dadò, Locarno 1996, p. 51).

²⁶ J.J. Hardmeyer, *Locarno et ses vallées*, cit., pp. 57-58.

Bianconi, commentando due fotografie di *Ticino ieri e oggi*, un libro di «denuncia, deplorazione e deprecazione di un pauroso scadimento (non soltanto fisico) del nostro paese». ²⁷ Le due fotografie mettono a confronto, secondo l'azzeccata formula del libro, la cascata prima e dopo i lavori idroelettrici. Al tempo della scoperta-idillio si affianca così quello della perdita-protesta: «La bellissima cascata del Soladino (Riveo), perla della Valmaggia, è come un occhio spento e cisposo: prosciugata dalla sete (d'oro più che di acqua); rimane il nudo e osceno dirupo, e silenzio al posto del fragore di un tempo». ²⁸ Il «pudico scoglio» che in Balli proteggeva la cascata appare ora «nudo e osceno dirupo»; il «paesaggio sonoro» ²⁹ si fa paesaggio di morte, attraverso l'uso di metafore macabre che percorrono tutta la produzione di denuncia, storiografica e letteraria, di cui la didascalia di Bianconi è uno degli ultimi esempi.

Il percorso turistico-letterario potrebbe risalire il fiume – o quel che ne rimane – fino al ponte di Visletto, che attraversa la Maggia all'altezza di Cevio, capoluogo della valle; e lì, sul ponte, di fronte all'«arido scheletro biancastro del greto», ³⁰ potrebbe proporre al turista la lettura di tre testi letterari significativi. Il più recente, del 2019, appartiene al “tempo del riscatto o dell'invenzione”: alla polemica si sostituisce l'invenzione che “ripara” i danni causati dallo sfruttamento idrico e – in questo caso – ridà al fiume l'originario vigore e tutta la sua pericolosità. I due protagonisti del romanzo di Pedrazzini, *La chiave di Elena*, ambientato nella seconda metà del Settecento, cercano di varcare il fiume dove all'inizio dell'Ottocento verrà edificato l'attuale ponte, ma la furia delle acque li spingerà a trovare un passaggio più sicuro a monte:

Dovevamo attraversare il fiume che stava sotto di noi, ma non trovammo alcun ponte che congiungesse le sponde opposte e così decidemmo per il guado. Il ponte a Cevio era stato portato via da un'alluvione agli inizi del secolo e che in quel periodo la Maggia si attraversava solo con un rischioso traghetto adibito al trasporto di merci e di persone. Quella mattina il fiume era in piena. I getti d'acqua marrone spumeggiavano ovunque andando a sbattere contro le rocce e l'acqua straripava dagli argini divorando la vegetazione che vi cresceva sopra. Quel corso d'acqua noi non lo conoscevamo, ma ci apparve subito ostile e ci fece paura. I fiumi facevano sempre

²⁷ P. Bianconi, *Ticino ieri e oggi*, Dadò, Locarno 1982, p. 35.

²⁸ *Ivi*, p. 128.

²⁹ Mutuo questa espressione da A. Lacroix, *Au coeur de la nature blessée*, cit., p. 155, ma tengo presente anche l'antropologia sonora di M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Carocci, Roma 2018, e di D.G. Haskell, *Suoni fragili e selvaggi. Meraviglie acustiche, evoluzione e crisi sensoriale*, Einaudi, Torino 2023.

³⁰ B. Donati, *Tracce di storia recente conservate nella memoria*, cit., p. 163. Ma questa metaforica lugubre preesiste ai lavori idroelettrici, cfr. G. Zoppi, *Sul greto*, in Id., *Poesie d'oggi e di ieri*, Istituto editoriale ticinese, Bellinzona 1944, p. 206, «Al lume della luna / I ciottoli del greto / Sembrano teschi umani».

paura. [...] Tentammo il guado. La prima capra che mandammo in acqua venne trascinata via dalla corrente quando ancora non era completamente immersa. La vedevamo emergere e scomparire, mentre tentava disperatamente di ritornare da noi. [...] quella sera Elena scoprì, poco più a monte, una rudimentale passerella, realizzata con grossi tronchi adagiati sul fiume e tenuti saldamente assieme da due massi che emergevano.³¹

La seconda lettura riporterà il viandante dall'irruente Maggia delle origini a quella desolante che ci si ritrova a contemplare in un qualsiasi giorno d'estate dal parapetto del ponte, ma con un «di più» polemico, che riconduce alla crociata di scrittori impegnati come Plinio Martini, autore di questa prosa del 1957, di un anno successiva al già citato *Lamento per la mia valle*: «Che disastro la presa totale delle acque! Asciutto il Soladino, scomparirà pure la Froda di Foroglio, i torrenti Bavona e Lavizzara ridotti a rigagnoli, il greto della Maggia pulito come un cranio, sotto il ponte di Bignasco uno stagno melmoso e graveolente; quando un po' d'acqua scorre sotto quello di Visletto somiglia il piscio di una vacca lungo la carraia: venite a vedere».³²

Prima di proseguire il percorso verso uno dei luoghi citati da Martini, che qui corrompe polemicamente il paragone tra la cascata del Soladino e la «*Pissevache* del Vallese»,³³ il turista potrebbe soffermarsi qualche minuto ancora a Visletto per leggere un ultimo brano, in cui i ricordi d'infanzia riaffiorano come una fiaba nella memoria di Enrico Filippini (1932-1988), venata appena dal risentimento. Il «per sempre» del mito naturale di Zoppi connota ora il mito personale di Filippini, allora giornalista di «Repubblica», già consulente letterario di Feltrinelli, Il Saggiatore e Bompiani e cofondatore del Gruppo 63:

C'era una volta un villaggio. Si chiamava Cevio. A Cevio c'era una volta un fiume. Si chiamava Maggia. Che a quell'epoca era ancora un fiume, e non un greto. Già a quell'epoca, chi entrava in Cevio doveva attraversare un ponte, che si chiamava il ponte di Visletto. Credo che, a differenza del fiume, il ponte ci sia ancora. È il ponte della mia mitologia personale, in un paese dove gli adulti erano adulti, i bambini bambini, i vecchi vecchi: per sempre. C'era una volta un padre, che era un uomo molto severo ma che aveva le sue bizzarrie. A quel padre piaceva passare le sue mattine

³¹ O. Pedrazzini, *La chiave di Elena. Romanzo*, Dadò, Locarno 2019, pp. 47-48.

³² P. Martini, *Valmaggia sfortunata [1957]*, in Id., *Nessuno ha pregato per noi*, cit., p. 58. In questo mio intervento, necessariamente sintetico, non si sono potuti citare scrittori che sulle acque ticinesi hanno fornito contributi di varia estensione e rilevanza, come Remo Beretta, Giovanni Bianconi, Giovanni Bonalumi, Bruna Martinelli, Giovanni Orelli, Elio Scamara.

³³ Anche la cascata di Salanfe, più conosciuta con il nome di Pissevache, nel 1947 ha subito l'offesa della captazione, ma diversamente dalla cascata del Soladino continua ad esistere, seppure dimidiata.

d'estate con suo figlio al fiume, sotto il ponte di Visletto sotto la chiesina di San Defendente. C'era una volta un figlio, e la cosa gli piaceva pure a lui.³⁴

Nel 1907, al ponte carrozzabile si era affiancato quello ferroviario,³⁵ su cui dal 2022 corre la pista ciclabile che permette al nostro turista di raggiungere due delle possibili tappe del percorso letterario valmaggese: la cascata di Foroglio, in Val Bavona, e la diga del Sambuco, in Val Lavizzara. Sulla «Froda di Foroglio» (*fróda*, dial. “cascata”), di cui Martini paventava la scomparsa, non mancano le descrizioni letterarie, di solito accompagnate con illustrazioni o fotografie. Federico Balli, Johann Jakob Hardmeyer, Plinio Martini, Alberto Nessi e altri scrittori ne hanno tessuto le lodi, ininterrotte dall'Ottocento fino ai giorni nostri.³⁶

4. Diverso è invece il caso della diga del Sambuco che, come quella di Contra, in Valle Verzasca, trattiene l'acqua dal suo vitale fluire, agendo come una clessidra, etimologicamente “ladra d'acqua”: misurandone il deflusso, le toglie l'eternità, la vincola al tempo, la rende mortale. Crescendo innaturalmente su sé stessa, l'«acqua [...] viva» della Verzasca «muore nel lago morto», scriveva Anna Gnesa (1904-1986), in una delle numerose prose dedicate alla sua valle e al nostro elemento, di cui nella letteratura della Svizzera italiana è certamente il più fedele cantore.³⁷ Quella della diga è acqua che sommerge la storia, individuale (come nel caso della stalla in cui era nata la madre di Bianconi) o collettiva (il mondo contadino), e la natura stessa: «L'acqua saliva. E fu enorme silenzioso morire. Dove la valle d'autunno era il vello d'oro, si videro sporgere dall'acqua, come braccia di naufraghi, i rami tesi, carichi di foglie. Da sempre la foglia gialla sapeva, cadendo, di lasciare al punto di distacco una gemma pronta per la primavera. Ma stavolta era la fine».³⁸ Variante di «per sempre», il

³⁴ E. Filippini, *Stappare le orecchie*, in *Per gli ottant'anni di Piero Bianconi*, Pedrazzini, Locarno 1979, p. 99.

³⁵ Cfr. *Il treno in una valle alpina. La ferrovia Locarno-Ponte Brolla-Bignasco, 1907-1965*, a cura di B. Donati, Dadò, Locarno 2007.

³⁶ Cfr. F. Balli, *Valle Bavona. Impressioni e schizzi dal vero*, Candeletti Tipografo del C.A.I., Torino 1885, in Id.-G. Martini, *Valle Bavona, il passato rivive*, Dadò-Fondazione Valle Bavona, Locarno 2002, pp. 21-58, pp. 35-36 (descrizione della cascata, con due fotografie); J.J. Hardmeyer, *Locarno et ses vallées*, cit., soprattutto per le due illustrazioni di Weber a p. 68 e 70; G. Zoppi, *Presento il mio Ticino*, cit., pp. 172-173; P. Martini, *Scomparirà la cascata di Foroglio?*, in Id., *Nessuno ha pregato per noi*, cit., pp. 79-80; A. Nessi, *Svizzera italiana*, Unicopli, Milano 2017, p. 134.

³⁷ La citazione è tratta da A. Gnesa, *Il puro fiume*, in Ead., *Questa valle*, Dadò, Locarno 2010 (I ed., Pedrazzini, Locarno 1974), p. 46. Si vedano pure, nello stesso volume: *Cose tramontate, La froda, Acqua*, e altri notevoli testi dedicati all'acqua e alla sua salvaguardia in *Acqua sempre viva*, a cura di C. Matasci, Dadò, Locarno 2011, e *Lungo la strada*, introduzione di M. Agliati, Dadò, Locarno 2001 (I ed., Tipografia-Offset Stazione, Locarno 1978).

³⁸ A. Gnesa, *Cose tramontate*, in Ead., *Questa valle*, cit., p. 32.

«da sempre» di Anna Gnesa addita l'origine di un evento ciclico, tanto naturale quanto simbolico, del cadere delle foglie, e ne considera l'interruzione come un fatto «contro natura».³⁹

Costruita negli anni Cinquanta del secolo scorso, qualche metro sopra il paesino di Fusio, che per Giulio Carcano (1812-1884) era tutt'uno con una minacciosa «fiumana scrosciante»,⁴⁰ la diga del Sambuco è il luogo ideale dal quale contemplare, attraverso la letteratura, un paradiso perduto. Il turista potrà leggere il brano di Zoppi, citato in precedenza, oppure la pagina che Samuel Butler (1835-1902) ha dedicato alla valle del Sambuco nel 1881. Per lo scrittore inglese non bastano le parole a descrivere questo *locus amoenus*, «impresa disperata sarebbe dipingerlo», forse soltanto la musica riuscirebbe nell'impresa di tradurne la bellezza ideale. Dall'acqua immobile del lago artificiale la letteratura ci consente di risalire alla vitalità di un paesaggio armonioso, animato da un «torrente spumeggiante»:

Ci sono parecchie escursioni nei dintorni per chi non teme sentieri di montagna. La più bella è quella di Val Sambuco, la cui parte superiore non dista più di una mezz'ora dall'albergo del signor Dazio. Per un po' si segue il sentiero attraverso la gola boscosa, col torrente che spumeggia giù in fondo; la mattina presto, che il sentiero è in ombra, o dopo il tramonto, è uno dei più belli nel suo genere che io conosca. Dopo un poco si arriva a una porta e si entra in un'aperta valle alpina – evidentemente è un antico lago colmato – non molto larga né lunga, ma tutta coperta d'erba e col torrente che vi scorre serpeggiando come un ruscello inglese. Questa è la val di Sambuco. [...] Un fiumiciattolo dovrebbe scorrervi [in «una valle ideale»] chiacchierando, con qualche pozza dove si riflettano le montagne intorno. [...] La valle di Sambuco ha tutte queste qualità e un sacco di più, anche tacendo delle sue eccellenti trote. [...] la val di Sambuco è delle più belle che ci siano note, – intendo per guardarsela e godersela, siccome suppongo impresa disperata dipingerla. Penso che la si può render bene con il seguente pezzo musicale, come con qualsiasi altro: Händel, Terza suite di concerti per organo, N° 3.⁴¹

A orari stabiliti la musica di Händel potrebbe davvero risuonare sulla diga valmaggese, come altre risuonano nei giardini di Versailles, creando l'atmosfera ottimale alla riscoperta dell'«amena valle del Sambuco», che prima di

³⁹ «Un laghetto alpino nella sua conca può essere un gioiello, ma un fiordo in una valle è contro natura, tanto più se avrà le enormi dimensioni di quello progettato» (A. Gnesa, *Acqua sempre viva?*, cit., p. 146).

⁴⁰ «Povere case, su la china alpestra / Irte, a ridosso! O fiumana scrosciante / Che precipiti a valle, tra le infrante / Roccie dell'erta inospita e silvestra» (G. Carcano, *Fusio, I. A Giulia*, in Id., *Opere complete* pubblicate per cura della famiglia dell'autore, vol. VII, *Poesie edite ed inedite*, Cogliati, Milano 1895. p. 495).

⁴¹ S. Butler, *Alpi e Santuari del Cantone Ticino*, a cura di P. Bianconi, Dadò, Locarno 1984 (I ed., Mazzucconi, Lugano 1945), pp. 126-127.

scompare ricevette l'addio di molte scolaresche, come ricorda Augusto Gaggioni, allora tredicenne.⁴²

A tutt'altro addio invita Piero Bianconi quando immagina di dialogare con Samuel Butler in una sorta di operetta morale, che alla polemica preferisce la conciliazione, mediata dalla saggezza e dallo *humor* dell'inglese e del suo ammiratore ticinese:

IO: – Signor Samuele, pensi un po' che la sua bella valletta è ormai condannata, progettano di colmarla d'acqua, di mutarla in un vasto bacino di accumulazione: energia elettrica! Come faremo a salvarla? Come ci difenderemo dal progresso che rode e livella ogni cosa?

LUI: – Calma, figliuolo, calma. Così come io trovavo nella valletta sopra Fusio la musica di Händel, così voi potrete ripescare nella musica di Händel la valletta sommersa. Poi io già avevo notato che quella valletta è, evidentemente, un antico lago svuotato; che torni a esser lago dopo alcuni millenni è cosa che non deve far impallidire di sdegno... Quanto al progresso, andiamo adagio: facilissimo dirne male in nome d'un dubbio estetismo, bisognerebbe per cominciare saper fare a meno dei suoi benefici. Provati un po' per una settimana a leggere e lavorare la sera a lume di candela: poi ne riparleremo. Prova un po' a costringer tua moglie a lasciar in pace la cucina elettrica, accenda il camino, la stufa economica, si sporchi di cenere e carbone, si arrostitisca: e con lei sbrigate la poi da solo...

IO: – Caro Mister Butler, questi sono i suoi soliti spiritosi paradossi, il fatto concreto è che la valle del Sambuco è bell'e condannata, non la vedremo più, [...]. Il mondo si impoverisce di poesia, di bellezza...

LUI: – [...] già mi piace immaginare che tenera luce inedita lo specchio dell'acqua farà brillare su queste pendici erbose, e magari anche come allegramente si moltiplicheranno le trote nel grande spazio acquatico, e cosa sarà vedere baluginare il lago come una lunga lingua umida tra le montagne, scendendo dal Sassello con l'amico Guglielmoni, così brav'uomo, poveretto, e ottima guida...⁴³

Di tutti gli scrittori considerati in queste pagine, Piero Bianconi è il solo che sia riuscito a decantare l'acqua delle due valli nel tempo dell'idillio e della

⁴² «Benché valmaggese, fui in alta Valle per la prima volta solo quando, tredicenne, frequentavo la terza ginnasio, in occasione di una gita di addio all'amena valle del Sambuco che di lì a poco sarebbe scomparsa, sommersa dalle acque trattenute dallo sbarramento idroelettrico [...]. I giganteschi lavori idroelettrici intrapresi lassù furono per diversi anni meta obbligata di tante gite scolastiche. [...] un'opera che si credeva capace di cambiare in meglio il destino della Valle. Fin quando non venne chi ci aprì gli occhi» (A. Gaggioni, *Prefazione*, in A. Balmelli-P. Buletti, *Paesaggi minimi*, Dadò, Locarno 2021, p. 6).

⁴³ P. Bianconi, *Addio al Sambuco [1959]*, in Id., *Antologia di scritti*, a cura di R. Martinoni e S. Geiser Foglia, Dadò, Locarno 2001, pp. 291-293. Le foto della diga di «oggi» e della valle di «ieri» potrebbero illustrare questo e gli altri testi sul Sambuco; cfr. P. Bianconi, *Ticino ieri e oggi*, cit., pp. 124-125.

perdita e a precorrere anche il tempo del riscatto. Con *Addio al Sambuco* (1959) la polemica si risolve in una comprensione più ampia dei cambiamenti epocali avviatisi in quegli anni, una prospettiva che abbraccia generazioni presenti e future, ben al di là di quelle direttamente coinvolte in quei repentini e traumatici rivolgimenti. Il progresso non fa a pugni con l'estetica e con la poesia, al contrario l'uno e le altre trovano un compromesso sulle quali porre le basi della società moderna e della letteratura del riscatto. Dall'acqua morta del lago artificiale nasceranno in seguito le trame di un romanzo giallo (2000) e di un romanzo storico (2012),⁴⁴ generi nuovi nella letteratura della Svizzera italiana, in cui l'invenzione fa vivere e rivivere il territorio (anche quello sommerso) senza il peso della protesta e del rimpianto. La promozione turistica dei fiumi e dei laghi alpini, dei paesaggi idroelettrici⁴⁵ e delle fonti di energia rinnovabile contribuiranno allo sviluppo di una letteratura capace di fondare un nuovo patto estetico con il paesaggio disseminato di «artefatti naturali», che ancora cerchiamo di escludere dalle nostre fotografie, ma che un giorno accetteremo come parte integrante del nostro mondo.⁴⁶

5. Una cascata scomparsa, un fiume quasi inesistente, una valletta sommersa rappresentano la realtà del paesaggio attuale della Valle Maggia e in parte della Valle Verzasca, comunque meno segnata dai lavori idroelettrici.⁴⁷ Una realtà che sfugge naturalmente al turista di passaggio, che ignorando il territorio di un tempo fortunatamente trova modo di entusiasinarsi per quello presente, che conserva un'indubbia bellezza.

I percorsi letterari, di cui si sono offerte in queste pagine alcune stazioni, permetterebbero al nostro turista di vedere la cascata, il fiume e la valletta che non ci sono più e di cogliere, attraverso la letteratura e la sua durata, i cambiamenti naturali e sociali che una lettura frettolosa o inadeguata del paesaggio

⁴⁴ Cfr. A. Fazioli, *L'uomo senza casa. Romanzo*, Guanda, Parma 2008 (la cui trama si dipana dal villaggio sommerso dal lago artificiale di Malvaglia, in Val di Blenio), e G. Togni, *Il prete rosso. Saga di una famiglia della Verzasca*, prefazione di A. Vosti, Dadò, Locarno 2012 (in cui il lettore può percorrere la Valle Verzasca del Cinquecento lungo i sentieri inghiottiti dal bacino di Vogorno).

⁴⁵ Cfr. M. Jakob-W. Audéoud, *Guide des barrages suisses. 50 itinéraires alpins*, Electriciens romands, Infolio, Les Electriciens romands, Gollion, Lausanne 2006.

⁴⁶ Su questo augurabile «déplacement de la sensibilité esthétique», cfr. A. Lacroix, *Au coeur de la nature blessée*, cit., p. 38 e *passim*, e M. Waller, *Artefacts naturels. Nature, réparation, responsabilité*, éditions de l'éclat, Paris 2016.

⁴⁷ «La diga ha l'unico vantaggio in termini paesaggistici di sbarrare la Val Verzasca a soli 2 km dallo sbocco sul Piano di Magadino, cosicché a monte del lago la portata della Verzasca non è influenzata dall'impianto idroelettrico» (F. Bianconi, *Piero Bianconi – La diga della Verzasca e il lago di Vogorno*, in *Sentieri di carta. Omaggio a Renato Martinoni*, a cura di P. Gibellini e P. Parachini, Salvioni, Bellinzona 2018, p. 137).

difficilmente riesce a individuare.⁴⁸ Così, grazie alla letteratura che interpreta il territorio, la profondità storica e umana del paesaggio, con i suoi idilli, le sue perdite e le sue battaglie, si presenterà agli occhi del turista come un'evidenza, e quello che *c'è* sarà anche quello che *resta* e che tutti dovranno difendere.

⁴⁸ «Si guarda il paesaggio e di esso ci si fa spettatore in diversi modi. Ci si lascia penetrare dalle impressioni che la visione ci produce oppure si può cercare di capire, in senso semiologico, ciò che il paesaggio può rivelarci degli uomini e della società che in esso si identificano. È come leggere un libro o come assistere ad una rappresentazione teatrale. In entrambi i casi occorrono dei codici di lettura che ci aiutino a dare un significato a ciò che vediamo. Ma è possibile dunque leggere il paesaggio? Solitamente infatti, quando si parla di lettura, ci si riferisce a un insieme di segni (una pagina scritta, un libro, un insieme di grafismi) di cui si conoscono i significati grazie ai quali si trasmette una notizia, un avvertimento, un pensiero, un sentimento» (E. Turri, *Il paesaggio come teatro*, cit., p. 161).

Yannick Gouchan

DALLA VERITÀ BIOGRAFICA ALLA CREAZIONE DI UNO SPAZIO LETTERARIO E
TURISTICO: COME ILLIERS DIVENNE COMBRAY

Le fantasie dei romanzi e gli aspetti della realtà possono diventare, in certi paraggi delle vecchie città, indistinguibili e reciprocamente generati.¹

Il fenomeno della territorializzazione della letteratura implica il bisogno di ricollegare geograficamente le pagine dei libri ai luoghi dove sono stati scritti, dove ha vissuto il loro autore, dove sono ambientati gli intrecci. Così facendo è possibile ricostituire un luogo di memoria dello scrittore, in una prospettiva storico-biografica, prima di dare vita, con allestimenti adeguati, a un luogo turistico d'interesse culturale e letterario.²

Nel caso di Marcel Proust questo fenomeno di territorializzazione viene strettamente connesso all'idea secondo cui la letteratura, in un luogo turistico e memoriale, supera la vita. In effetti, in questo contributo, si cercherà di mostrare in che modo gli elementi della realtà biografica dell'autore (prevalentemente le case della sua infanzia e i membri della sua famiglia) siano stati, in un primo tempo, rielaborati dalla scrittura, poi progettati intorno a un sito unico, emblematico, diventato luogo proustiano per eccellenza e meta turistico-letteraria, ossia come il villaggio di Illiers divenne prima il paese di Combray, sulla carta, poi la località di Illiers-Combray.

Partendo dai dati biografici e storici sulla famiglia di Proust, si spiegherà come nacque e si sviluppò il progetto di conservazione e di valorizzazione della casa e del territorio, per finire con una riflessione sulla natura turistica della geografia proustiana a Illiers-Combray.

In tal modo si procederà a delineare una topografia nata dall'immaginazione letteraria ma originata da una realtà biografica, e mostrare come l'operazione di «localizzazione»³ nella durata e nello spazio, che fece Proust con la sua scrittura, sia ancora oggi per il visitatore-lettore del villaggio francese un esercizio al quale è invitato.

¹ E. Trevi, *Due vite*, Neri Pozza, Vicenza 2021, p. 16.

² D. Fabre, *Maison d'écrivain, l'auteur et ses lieux*, «Le Débat», 115, 2001, pp. 172-177.

³ Vocabolo usato da G. Poulet nel saggio *L'espace proustien*, Gallimard, Tel, Paris 1982 [1963], p. 26: «[...] *localisation* [...] l'esprit localise l'image remémorée dans la durée, il la localise dans l'espace».

1. Un luogo, un'infanzia, una famiglia

Sin dalle prime pagine di *Du côté de chez Swann*, si legge chiaramente, ben quattro volte, il nome del paese dove il narratore colloca il passato familiare, Combray,⁴ un nome che di per sè evoca oggi contemporaneamente un autore, un'opera, un periodo della vita, una regione della Francia, una destinazione turistica per chi è appassionato di letteratura, persino per alcuni una forma di feticismo. Si aggiunga il fatto che *Combray* è anche il titolo della prima parte del romanzo, quella in cui tutto prende vita. *Il ricordo dei soggiorni d'infanzia a Combray* (anche con il ricorso ad altri nomi, come si vedrà) si può leggere in un corpus di testi che comprende, oltre ai manoscritti, il brano autobiografico *Sur la lecture*,⁵ il romanzo incompiuto *Jean Santeuil*⁶ e il romanzo *Du côté de chez Swann*, mentre il paese di Combray viene regolarmente evocato negli altri romanzi della *Recherche*. Ma qual è in realtà l'origine geografico-biografica di questa Combray?

Secondo le varie biografie e i dati oggi disponibili sulla vita di Proust, due sono i luoghi che hanno profondamente segnato l'infanzia e l'adolescenza del ragazzo sin dalla fine dell'Ottocento: Auteuil negli immediati dintorni di Parigi (Proust nacque nel 1871 a Auteuil) e Illiers, a sud di Chartres. L'attuale villaggio di Illiers-Combray deriva dunque dalla doppia fusione tra biografia e letteratura, e tra Auteuil – la casa della famiglia materna – e Illiers – il paese della famiglia paterna, nella provincia francese. In effetti, Illiers era il paese della famiglia del padre, il cognome Proust vi è menzionato sin dal XVIII secolo, poi sarà associato al cognome Amiot, il marito della zia paterna dello scrittore. Si tratta di un luogo – fra altri – destinato alle vacanze d'infanzia del piccolo

⁴ «[...] la cheminée en marbre de Sienne, dans ma chambre à coucher de Combray, chez mes grands-parents, en des jours lointains [...]. Car bien des années ont passé depuis Combray [...]. [...] je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand-tante [...]. À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loin de ma mère et de ma grand'mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations.», M. Proust, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de J.-Y. Tadié, Gallimard, Quarto, Paris 1999, pp. 15-17.

⁵ M. Proust, *Sur la lecture*, prefazione al volume di traduzione del saggio di J. Ruskin, *Sésame et les Lys*, pubblicato nel 1906, poi con il titolo *Journées de lecture*, in M. Proust, *Pastiches et Mélanges*, Gallimard, Paris 1919. In questo testo autobiografico il narratore evoca il luogo della passione per la lettura tramite ricordi precisi di stanze, mobili, colori, odori, pranzi nella casa delle vacanze e della villeggiatura. A questo proposito non è casuale il fatto che il villaggio di Illiers-Combray abbia deciso un gemellaggio con Coniston (Inghilterra), il luogo di Ruskin, ammirato e tradotto da Proust (con l'aiuto di sua madre).

⁶ Il progetto iniziato nel 1895 non fu mai compiuto da Proust, il libro nella sua forma frammentaria è stato pubblicato nel 1952.

Marcel, nella casa degli zii Amiot, al numero civico 4 della rue du Saint-Esprit (oggi ribattezzata rue Docteur Proust, il padre dello scrittore, gloria locale). Il toponimo Illiers è già presente nella sezione *À Illiers* del romanzo abbozzo *Jean Santeuil*, formato da una serie di testi ambientati nel paese della famiglia, con ricordi precisi delle vacanze, delle stanze della casa, del parco, dei nonni e degli zii. Significa che sin dagli scritti giovanili (intorno al 1895) l'autore inseriva Illiers nel suo progetto romanzesco.

Auteuil invece rappresenta un altro mondo, quello della famiglia materna, della borghesia parigina. La grande casa dove nacque Marcel e dove trascorse molte vacanze e villeggiature della sua infanzia era quella del prozio materno, Louis Weil – modello per il libertino oncle Adolphe del romanzo – situata al numero 96 della rue La Fontaine. Oggi, tuttavia, la casa è scomparsa perché fu distrutta, nel 1897, quando l'autore aveva 26 anni, in seguito ai lavori di scavo per creare l'ampia rue Mozart. Questa scomparsa è d'altronde evocata in *Jean Santeuil*⁷ che ricorda anche lo splendido parco-giardino della casa dello zio, un giardino che verrà associato sulla carta con quello molto più modesto della casa di Combray. Oggi, nel quartiere di Auteuil, parte del 16° *arrondissement* di Parigi, si vede solo una lastra che ricorda il luogo di nascita dello scrittore. Perciò il visitatore che vorrebbe vedere la casa proustiana del romanzo deve recarsi a Illiers.

Questa doppia direzione dei luoghi biografici d'infanzia, tra la capitale e la campagna, non deve far dimenticare due cose: la prima è che Proust in realtà fece soggiorni molto più frequenti a Auteuil che a Illiers, la seconda è il fatto che Proust era un uomo profondamente parigino e sedentario, per lui la provincia corrispondeva soprattutto ai soggiorni per le vacanze, alle visite alla famiglia e al viaggio per placare le crisi d'asma. I pochi soggiorni del bambino a Illiers coincisero con il periodo delle vacanze pasquali ed estive, tra il 1877 e il 1880, dagli zii paterni, tra i 6 e i 9 anni, poi quando fu colpito della prima crisi d'asma, nel 1881, i soggiorni furono piuttosto in Normandia, a Dieppe e Cabourg con la nonna materna, e nel Sud, a Salies du Béarn per esempio. L'ultimo soggiorno del ragazzo a Illiers ebbe luogo nel 1886, a 15 anni, in occasione della morte della zia Élisabeth Amiot, e sarà l'ultima volta. Proust non ci tornerà mai più, secondo i ricordi lasciati dalla governante Céleste Albarret.⁸ Biograficamente Auteuil sembra quindi prevalere su Illiers, ma l'intensità affettiva e la necessità di trasmutazione letteraria provocherà la nascita di un luogo che raggruppa i due posti, Combray, in assenza della casa natale.

⁷ M. Proust, «Vieux époux», *Jean-Santeuil*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandra, Gallimard, Pléiade, Paris 1971, pp. 864-870.

⁸ C. Albarret, *Monsieur Proust*, souvenirs recueillis par G. Belmont, Robert Laffont, Paris 1973, p. 183.

Il paese di Combray è il frutto della fusione tra il paese di provincia paterno e il quartiere della periferia di Parigi dove viveva la famiglia materna. Per esempio, in *Du côté de chez Swann*, la rue Perchamps situata a Combray si trova in realtà a Auteuil. Perfino il toponimo del villaggio d'infanzia dove il protagonista colloca i ricordi è chiamato in certi testi di *Jean Santueil* «Éteuilles», fonicamente molto simile a Auteuil, mentre in altri testi dello stesso romanzo incompiuto, l'autore usa «Combray». I due luoghi biografici si riuniscono per creare sulla carta un unico mondo della felicità infantile, un unico giardino dove la famiglia si ritrova, un'unica camera da letto, un'unica scala per andare a coricarsi, un'unica sala da pranzo, ecc.⁹

Se si riprende il discorso sulla realtà biografico-geografica, Illiers è oggi un paese di 3000 abitanti, situato tra la Beauce e il Perche, nel dipartimento dell'Eure-et-Loir, a 25 km a sud di Chartres, collegato con il treno, sulla linea Parigi-Bordeaux, che fino al 1876 fermava a Chartres.¹⁰ Nell'immaginazione proustiana, il nome Combray potrebbe esser stato ispirato ad un altro paese di 500 abitanti, Combres, vicino a Méréglise nei dintorni di Illiers. Un'altra probabile fonte potrebbe essere la similitudine fonica con il luogo d'infanzia emblematico di Chateaubriand nelle sue *Mémoires d'outre-tombe*, Combourg, in Bretagna. Una terza sarebbe da rintracciare nell'imitazione del nome di un piccolo villaggio di 144 abitanti vicino a Lisieux, in Normandia, che l'autore conosceva molto bene, nel dipartimento del Calvados, chiamato per l'appunto Combray. Queste varie ipotesi permettono di evidenziare che per far nascere la sua Combray, Proust si è servito sia della realtà toponimica che della qualità fonica, della vicinanza biografica e della tradizione letteraria dell'autobiografia.¹¹

Bisogna ora soffermarsi sulla localizzazione geografico-romanzesca di Combray per capire la complessità dell'operazione di trasmutazione e la differenza tra il libro e la realtà turistica. In *Du côté de chez Swann*, nell'edizione Grasset uscita nel 1913, Combray viene situata «près de Chartres», e corrisponde a Illiers, come in *Jean Santueil*. Tuttavia, a partire dal 1914 e dall'entrata in guerra della Francia, nel lavoro di revisione del romanzo che l'autore iniziò

⁹ Il primo volume di una famosa biografia di Proust, in inglese, si fonda giustamente sui due giardini e sui due *côtés* per evocare i primi trent'anni dello scrittore: G. Duncan Painter, *Marcel Proust*, t. I, *Les années de jeunesse*, traduit de l'anglais par G. Cattau et R.P. Vial, Mercure de France, Paris 1966 [edizione originale in inglese 1959]: Cap. I *Le jardin d'Auteuil*, Cap. II *Le jardin d'Illiers*, Cap. III *Les deux côtés d'Illiers*, pp. 31-75.

¹⁰ Prima del 1876, quando la famiglia di Marcel andava a Illiers per le vacanze, il treno da Parigi si fermava a Chartres, poi dovevano prendere una carriola fino a Illiers. Dal 1876 fu inaugurata la linea che passa a Illiers, esiste tuttora.

¹¹ Queste sono le ipotesi proposte da uno dei maggiori studiosi proustiani, Antoine Compagnon, nelle sue note all'edizione di *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Folio, Paris 1988, p. 469.

a intraprendere, il villaggio viene situato invece «près de Reims», ossia nella regione della Champagne, tra Reims e Laon, come indicato in una conversazione in cui la moglie di Swann, Odette, dice di dover andare a Reims (e non più a Chartres come indicato nella prima versione), con sua figlia, Gilberte, per un viaggio di andata e ritorno in giornata. La realtà bellica ha indotto l'autore a cambiare la collocazione geografica di Combray per renderla più vicina al fronte che si stava formando in Champagne, perché nel progetto del resto del romanzo Combray era destinata ad essere distrutta dai combattimenti. Così, con la pubblicazione di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, uscito nel 1919 subito dopo la guerra, con il controverso premio Goncourt, comparve anche la nuova edizione riveduta del primo tomo, *Du côté de chez Swann*, nel quale Combray fu definitivamente situata in Champagne. In effetti, nell'ultimo tomo della *Recherche*, *Le temps retrouvé*, uscito postumo nel 1927, il narratore sa che Combray è stata interamente distrutta dalla guerra da una lettera inviatagli da Gilberte. Il simbolo di questa distruzione – che d'altronde rimette Combray al livello di Auteuil, ossia nella memoria perduta – sembra coincidere con la nascita della vocazione per la letteratura che avrà precisamente per scopo di ritrovare il tempo e i luoghi.

Per quanto riguarda la famiglia di Proust, inseparabile dai luoghi biografici e della loro trasmutazione nel romanzo, conviene distinguere i due *côtés*, due ceti e due geografie diverse: la famiglia paterna a Illiers, la famiglia materna a Parigi. A Illiers vanno collegati Adrien Proust e la sorella Élisabeth, sposa di Jules Amiot. Il piccolo Marcel andava in vacanza da loro, nella casa che oggi si visita. I Proust erano una famiglia di commercianti locali, possedevano un importante negozio sulla piazza centrale di Illiers, l'Épicerie Proust-Torcheux. Lo zio dello scrittore, Jules Amiot, si era arricchito nel commercio nell'Algeria francese e possedeva a Illiers il negozio Grand Magasin Général, al numero 14 della Piazza del Mercato. L'influenza orientale sui gusti dello zio si osserva tuttora in alcune decorazioni della casa, come si vedrà più avanti. La famiglia materna, ebrea, è molto agiata, gli uomini lavorano nella finanza, fa parte della borghesia della capitale. L'unione dei due ceti avvenne nel 1870 quando il dottor Adrien Proust, famoso medico, sposò Jeanne Weil. Da questi semplici dati nascono i genitori, gli zii e i nonni del narratore nel romanzo, e soprattutto si forma il personaggio di Tante Léonie, diventato l'emblema dell'infanzia a Combray. Questo personaggio sembra ispirato a Élisabeth Amiot, la zia paterna, la cui casa ospita il bambino per le vacanze, essa è il primo personaggio della famiglia paterna ad essere menzionato in *Du côté de chez Swann* subito dopo i nonni paterni. Il personaggio di Tante Léonie, al quale è intitolata la casa che oggi è un sito turistico, non corrisponde esattamente, dal punto di vista biografico, alla sola Élisabeth Amiot. Ad ispirare il personaggio di Léonie fu certamente anche il ricordo della nonna paterna, Virginie Torcheux, ricca

vedova di François Proust, ritiratasi nella propria camera da letto, in una casa che si affaccia sulla piazza centrale del villaggio di Illiers (lei abitava prima al numero 6 Place du Marché, sopra il negozio di famiglia, poi in un'altra casa sulla stessa piazza dove poteva vedere quello che succedeva nel paese). Infatti, Élisabeth Amiot morì 25 anni prima del marito, Jules, quando Proust aveva solo 15 anni, il piccolo non ha potuto vederla come la Léonie del romanzo, cioè una vedova a letto, ritirata dal mondo e ipocondriaca. Come Auteuil e Illiers si uniscono per creare Combray, la zia e la nonna sembrano unirsi per creare Léonie. Come Combray, paese di carta, Léonie, figlia di una cugina del nonno del narratore, vedova dello zio Octave, è un personaggio fittizio, una creazione ibrida a partire da ricordi familiari.¹²

2. E Illiers divenne Illiers-Combray: la Maison de Tante Léonie

La fusione dei vari elementi geografici e biografici finora delineati permette di capire l'operazione di trasmutazione artistica che fece nascere la *Combray* dalla *Recherche*. Ma come intervenne l'operazione che portò dalla letteratura alla creazione di uno spazio letterario e di turismo? Le origini di un progetto patrimoniale risalgono al remoto 1934, rintracciabili in un articolo di Maurice Sachs intitolato *Du côté de chez Proust* che per primo ipotizzava l'idea di cambiare il nome del paese di Illiers a partire dal connubio proustiano tra biografia e letteratura.¹³ L'anno seguente, nel maggio del 1935, fu organizzata la prima «giornata del biancospino» (la journée des aubépines) a Illiers dal fratello dello scrittore, Robert Proust. Oggi questa festa-pellegrinaggio letterario è un momento immancabile per i proustiani, come il Bloomsday a Dublino per ricordare il romanzo di Joyce.

Ma il protagonista più importante che va ricordato nella storia di Illiers-Combray è Philibert-Louis Larcher, ex ispettore dell'Educazione Nazionale in pensione, e primo conservatore della casa. Quest'ultimo era già autore di un saggio dedicato al luogo letterario della *Recherche*, nel quale percorreva i vari

¹² «La cousine de mon grand-père – ma grand-tante – chez qui nous habitons, était la mère de cette tante Léonie qui, depuis la mort de son mari, mon oncle Octave, n'avait plus voulu quitter, d'abord Combray, puis à Combray sa maison, puis sa chambre, puis son lit et ne "descendait" plus, toujours couchée dans un état incertain de chagrin, de débilité physique, de maladie, d'idée fixe et de dévotion.», *Du côté de chez Swann*, GF Flammarion, Paris 1987, pp. 146-150.

¹³ M. Sachs, *Du côté de chez Proust*, «Le Magazine d'aujourd'hui», 42, 25 luglio 1934, p. 9. Articolo ripreso e studiato da P. Wise in *Du côté de chez Proust, un article retrouvé de Maurice Sachs*, «Bulletin Marcel Proust», 63, 2013, pp. 43-50.

posti di Combray come in un pellegrinaggio.¹⁴ Larcher fu l'artigiano instancabile di molte tappe della creazione di questo luogo: il 23 maggio del 1947 – il giorno della festa dei biancospini – egli creò la Società degli amici di Combray (SAC) per salvare il parco del Pré-Catelan, giardino dello zio Amiot nel quale Marcel aveva trascorso momenti indimenticabili di lettura giovanile,¹⁵ Società che poi diverrà la Società degli amici di Marcel Proust e degli amici di Combray (SAMPAC).¹⁶ Nel 1954 Germaine Amiot, cugina dello scrittore, aveva deciso di comprare la casa di famiglia che si stava rovinando e permise la creazione della Maison de Tante Léonie con importanti lavori di restauro, Larcher ne fu il primo conservatore. Nel 1971, in occasione del centenario della nascita di Proust, Larcher ottiene che sia approvato il nuovo nome del villaggio e che sia creato un museo nella casa. La scelta di cambiare il nome della località non fu esente dal dibattito fra critici perché si era allora in piena epoca strutturalista. Larcher e il sindaco di Illiers, René Compère, riuscirono a convincere i funzionari dello Stato (come il ministro dell'interno Raymond Marcellin) e ottennero che il Conseil d'État decidesse per decreto di ribattezzare Illiers con il doppio nome Illiers-Combray. In seguito, nel 1976 la Società SAMPAC divenne proprietaria della casa dopo il dono fatto da Germaine Amiot prima di morire, nel 1988 si creò l'Istituto internazionale Marcel Proust, una federazione di società straniere, integrata alla Società di Illiers-Combray. Visto il cattivo stato di conservazione della casa e del giardino, una serie di lavori di restauro finanziati dalla lotteria del patrimonio sono cominciati nel biennio 2021-2022, contemporaneamente alla creazione del museo effimero Marcel Proust, in attesa della prossima riapertura della casa.

La casa che si visita a Illiers-Combray fu allestita nel 1954 e completata da un museo nel 1971 che si è arricchito nel 1996 di alcune sale con fotografie di Nadar, manoscritti e lettere. Nel 1961 fu riconosciuta Monument Historique, benché non fosse un luogo storico nel senso classico del termine, bensì la ricostituzione di una realtà materiale dell'opera letteraria. È interessante e significativo soffermarci sulla sua facciata perché essa, fino al 1995, presentava l'aspetto tipico a graticcio, mentre quando Proust vi soggiornò era decorata con quadretti di ceramica, di tipo azulejos, secondo il gusto che piaceva allo zio Jules Amiot dopo i suoi viaggi in Oriente, insieme a un piccolo hammam e a piante esotiche nel Pré-Catelan, oggi parzialmente scomparse. Per ritrovare

¹⁴ P.-L. Larcher, *Le Parfum de Combray. Pèlerinage proustien à Illiers*, Mercure de France, Paris 1945, poi ripubblicato nel 1971 e nel 1991.

¹⁵ Nel 1999 il Pré-Catelan fu riconosciuto come Monument Historique. In questo giardino-parco Proust conobbe la passione per la scrittura da adolescente, nel piccolo padiglione dove ebbe l'idea del suo futuro libro *Les plaisirs et les jours*, poi pubblicato nel 1896, Cfr. i ricordi di C. Albaret, *Monsieur Proust*, cit., p. 183.

¹⁶ www.amisdeproust.fr

l'aspetto d'origine, evocato nel romanzo *Jean Santeuil*, ci sono voluti i lavori che hanno restituito la facciata quale quella conosciuta dallo scrittore che oggi possiamo vedere.



Fig. 1: Facciata e giardino della “Maison de Tante Léonie” a Illiers-Combray (foto da [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maison_de_Tante_Léonie_à_Illiers-Combray_\(1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maison_de_Tante_Léonie_à_Illiers-Combray_(1).jpg))

La Maison de Tante Léonie comprende dunque il piccolo giardino (fig. 1), le stanze arredate che evocano la camera da letto del piccolo narratore (con la lanterna magica, il libro di George Sand), la sala da pranzo, il salotto, la cucina e la camera di Léonie. Il visitatore osserva oggi mobili e ritratti che sono appartenuti alla famiglia dello scrittore a Parigi e di cui una parte è stata donata da Odile Gévaudan-Albaret, la figlia di Céleste, la governante. L'allestimento attuale corrisponde parzialmente al trasferimento dei mobili da Parigi a Illiers-Combray, con altri oggetti autentici (in cucina per esempio) disposti per ricordare alcuni particolari descritti nel romanzo, e addirittura una vetrina nella camera di Tante Léonie che presenta tra l'altro una madeleine, un'infusione, una tazza, una bottiglia di Vichy-Célestins. I ritratti esposti che raffigurano il professor Adrien Proust e la moglie, Mme Adrien Proust, nel salotto rosso, sono stati donati da Suzy Mante-Proust, nipote dello scrittore, durante il trasloco del Salon rouge da Parigi nel 1998. Nel 2001 furono trasportati anche alcuni mobili di stile Napoleone III, tra cui il letto della madre.

Si capisce che questo luogo-museo-ricostituzione non assomiglia esattamente alle solite case di scrittori, sembra infatti appartenere ad un'altra

categoria, quella dell'evocazione di un libro e della sua atmosfera attraverso frammenti biografici. Tuttavia, la Maison de Tante Léonie fa parte, ovviamente, della Fédération des Maisons d'écrivains dal 1998, poi del gruppo Maison des Illustres promosso nel 2011 dal Ministère de la Culture per valorizzare luoghi di memoria, non solo legati alla letteratura. La federazione coincide con lo sviluppo di una forma moderna del turismo letterario, dopo l'età del classico pellegrinaggio letterario,¹⁷ ossia la creazione di sentieri, di passeggiate (non solo la famosa Journée des aubépines), l'allestimento turistico al di là della casa vera e propria, con l'intenzione di allargare i luoghi proustiani ai dintorni del paese fino a un'operazione di valorizzazione del territorio,¹⁸ senza tralasciare l'inevitabile tappa gastronomica con la madeleine, che non è solo un ricordo commerciale – vantato anche nel supermercato locale – ma un oggetto feticcio dal quale tutto il mondo di Combray è scaturito.¹⁹



Fig. 2: Ricostruzione della camera da letto di Marcel nella “Maison de Tante Léonie” (foto da https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maison_de_Tante_Léonie_à_Illiers-Combray.jpg)

¹⁷ A questo proposito: M. Naturel, *Du lieu de pèlerinage au réseau européen. Le cas de la maison de Tante Léonie*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 4, vol. 109, 2009, pp. 831-840.

¹⁸ Per esempio il sito www.my-loire-valley.com/2021/06/marcel-proust-visiter-eure-et-loir/

¹⁹ «Le Combray reconstitué par Illiers est celui issu du mouvement mnémorique déchaîné par le phénomène de la madeleine», G. Poulet, *L'espace proustien*, cit., p. 85. Non si dimentichi che nella prima versione del romanzo la madeleine era una semplice e più banale *biscotte*, una fetta biscottata. Si provi ad immaginare come sarebbe stata valorizzata la tradizionale *biscotte* della tipica prima colazione francese se Proust l'avesse mantenuta nella versione definitiva.

La Maison de Tante Léonie (fig. 2) e il suo museo hanno una funzione turistica immediata per gli amanti della letteratura e i curiosi che visitano l'Eure-et-Loir, una funzione educativa per l'insegnamento (pochi sono i luoghi che ricreano l'ambiente di un romanzo e visitare questa casa e i suoi dintorni costituisce un invito imprescindibile alla lettura, anche quella frettolosa, dell'opera, sotto qualsiasi forma),²⁰ una funzione di conservazione museografica nonché una funzione scientifica di centro di ricerca su Proust e la sua opera. La casa e la Società ospitano numerose manifestazioni, convegni internazionali, e contribuiscono alle pubblicazioni proustiane, tra cui la rivista annuale «Bulletin Marcel Proust». Insomma, la vocazione turistico-pedagogica viene associata alla memoria attiva di un capolavoro assoluto della letteratura mondiale.

3. La geografia proustiana

Nella ricezione critica dell'opera di Proust i temi della geografia e dello spazio non sono stati quelli più affrontati, rispetto a quelli del tempo, della memoria, della società, della scrittura.²¹ Nel 1939 viene pubblicata una tesi di dottorato d'ispirazione positivista dedicata alla localizzazione geografica dei luoghi proustiani²² scritta da André Ferré, che sarà il curatore dell'edizione Gallimard-Pléiade della *Recherche* nel periodo 1954-1956. Poi bisogna aspettare il 1948 per la pubblicazione del testo di una conferenza di Lucien Goron specificamente dedicata alla Combray dell'autore.²³ Ma si può sostenere che fu il saggio di Georges Poulet nel 1963 a segnare un interesse per la concezione spaziale nell'opera di Proust. Poulet fu uno dei pochi, con Jean-Pierre Richard,²⁴ a seguire un'interpretazione secondo una logica di poetica dello spazio; tuttavia, lo fece senza usare gli strumenti del geografo, in questo si osserva la differenza tra il metodo tematico letterario e la geocritica vera e propria che si svilupperà una trentina d'anni più tardi. Recentemente lo studioso proustiano Jean-Yves Tadié ha pubblicato un saggio sulla società nella *Recherche* in cui un intero capitolo è intitolato «Géographie»,²⁵ tratta della rappresentazione della provincia, degli alberghi, di Parigi e delle cattedrali. Nel frattempo

²⁰ Si pensi alla serie dei fumetti *À la recherche du temps perdu*, iniziata nel 1998 dalla casa editrice Delcourt, con il primo volume intitolato *Combray*.

²¹ J.-C. Gay, *L'espace discontinu de Marcel Proust*, «Géographie et cultures», 6, L'Harmattan, Paris 1993, pp. 35-50.

²² A. Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, Sagittaire, Paris 1939.

²³ L. Goron, *Le Combray de Marcel Proust et son horizon*, Julia, Toulouse 1948.

²⁴ J.-P. Richard, *Proust et la demeure*, «Littérature», 164, 4/2011, pp. 83-92.

²⁵ J.-Y. Tadié, *Proust et la société*, Gallimard, Paris 2021.

vennero discusse nel mondo varie tesi di dottorato sullo spazio in Proust,²⁶ contemporaneamente all'edizione di cataloghi, plaquette e guide per visitare i luoghi – perduti o no – della sua vita e della sua opera. Per esempio si trovano oggi libri, carte e siti web a vocazione turistico-letteraria sulla Parigi e sulla Normandia di Proust,²⁷ dove si è creata a Cabourg nel 2021 la «Villa del tempo ritrovato», insieme museo e luogo turistico che evoca la *Belle époque* al tempo della Balbec dello scrittore.

Si è affermato che, da un punto di vista biografico e letterario, Proust era soprattutto più legato a Parigi che a Illiers, dove in fin dei conti trascorse solo alcune vacanze da bambino senza mai tornarci. In effetti, se si percorrono le varie dimore della memoria dello scrittore bisogna fare anche una visita di Parigi: dal 1871 al 1900 Proust vive tra la casa dello zio a Auteuil e la residenza di famiglia al 9, boulevard Malesherbes (dove viene collocato l'hôtel de Guermantes nel romanzo); dal 1900 al 1906 abita al 54, rue de Courcelles; dal 1906-1919 vive al 102, boulevard Haussmann; infine, dal 1919 al 1922 abita al 44, rue Hamelin, dove muore. Così visitare la località di Illiers-Combray non è un'esperienza sulle orme della biografia dell'autore, bensì un viaggio nel mondo ricreato della sua letteratura, un percorso nel territorio degli oggetti, delle stanze e dei toponimi che hanno creato la *Recherche*.

Per il visitatore i toponimi della regione di Illiers-Combray, così importanti nella scrittura di Proust, emergono fra una realtà geografica ben precisa²⁸ e la fantasticheria della letteratura ormai entrata nell'immaginario collettivo. Vale la pena soffermarci un attimo sul nesso tra i nomi reali – che si possono visitare – e come sono stati trasmutati. Per esempio, la località reale di Bonneval, nell'Eure-et-Loir, era il primo nome dato a Méséglise nel manoscritto che

²⁶ Per esempio: H. Jung, *L'expression de l'espace dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Université Paris 4, 1995; C. Nifosi, *Expérience de l'espace et pensée de la métaphore chez Marcel Proust*, University of Chicago, 2020; M. Wu, *L'Invention de l'espace chez Marcel Proust*, Université Paris 3, 2021; E. Campagnoli, *La Normandie: les lieux de rencontre entre Proust et Monet*, Università di Urbino/Paris Est, 2022.

²⁷ Per esempio: M. Blain, *À la recherche des lieux proustiens: un périple l'œuvre en main*, L'Harmattan, Paris 2012; il catalogo della mostra al Musée Carnavalet: *Marcel Proust. Un roman parisien*, Paris Musées, Paris 2021; M. Erman, *Le Paris de Marcel Proust*, Alexandrines, Paris 2015; H. Raczynow, *Le Paris retrouvé de Marcel Proust*, Parigramme, Paris 2005; N. Beauthéac-F.-X. Bouchard, *La Normandie de Proust*, Éditions du Chêne, Paris 2001. Tra i numerosi siti citiamo: www.marcel-proust.fr/lieux-et-villes-dans-louvre-de-marcel-proust/; proust-personnages.fr; www.hotelslitteraires.fr/2022/03/11/promenons-nous-a-paris-sur-les-pas-de-marcel-proust-nouveau-plan-numerique/; proustonomics.com/tourismes-proustiens

²⁸ Una delle fonti più preziose per la storia locale dei luoghi di Illiers è fornita dal libro scritto dal canonico J. Marquis, *Illiers*, pubblicato a Chartres nel 1904 e nel 1907, in cui spiega il nome delle vie, la fisionomia del paese, le etimologie dei toponimi.

menziona «la route de Bonneval».²⁹ D'altronde, il toponimo Méséglise è una variante del vero nome Méréglise.³⁰ L'attuale chiesa Saint-Jacques di Illiers-Combray divenne Saint-Hilaire,³¹ il giardino del Pré-Catelan divenne il parco di Tansonville, la dimora di Swann, oggi tappa essenziale del percorso proustiano; la località di Mirograin è la casa del compositore Vinteuil, Montjouvain; Il castello di Villebon nei dintorni di Illiers è la dimora dei Guermantes, il cui cognome deriva dal nome di una vera località normanna del Calvados, a pochi chilometri dalla Côte fleurie dove lo scrittore fece tanti soggiorni. Villebon e Méséglise – che l'autore scrive quasi sempre Meséglise, senza il primo accento – costituiscono due percorsi diversi che collegano Illiers-Combray alla campagna circostante e formano i famosi due *côtés* nel romanzo. I due nomi erano già presenti nei manoscritti perduti e oggi ritrovati dei *Soixante-quinze feuillets*, pubblicati nel 2021,³² prima di essere modificati.

Nello spazio letterario e simbolico proustiano questi due *côtés* del paesaggio sono un elemento primordiale del territorio di Combray e per il visitatore permettono di fare l'esperienza geografica, letteraria e toponimica del territorio dopo la visita della casa della zia Léonie. Questa casa ha giustamente due ingressi diversi, il primo è il cancello che porta al giardino e si affaccia sulla via che conduce a Villebon, mentre il secondo è la porta d'ingresso che si affaccia sulla via del Docteur Proust e conduce al Pré-Catelan. Visitare questa casa non è solo vedere quel che resta della famiglia dello scrittore ma sperimentare nel territorio le due passeggiate che faceva il piccolo Marcel, quella verso Villebon – ossia il *côté* di Guermantes verso il castello – e quella verso Méséglise – ossia il *côté* de chez Swann, verso il Pré-Catelan. Più che un aneddoto geografico dei ricordi di un'infanzia felice, queste due passeggiate assumono una funzione simbolica fondamentale nel romanzo: la prima si fa quasi sempre quando c'è un tempo di pioggia, la seconda con il bel tempo; una fa vedere un paesaggio di pianura, l'altra una zona di bosco con il fiume Vivonne (in realtà il Loir che dà la metà del nome al dipartimento). La prima implica la scelta di passeggiare per poco tempo, senza avventurarsi troppo, l'altra invece

²⁹ M. Proust, *Les soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, édition établie par N. Mauriac Dyer, Gallimard, Paris 2021, p. 53.

³⁰ Il toponimo Méséglise è nato nel testo *Sur la lecture* (1905), poi diviene Méréglise – ossia il nome reale della località – nella versione *Journées de lecture* pubblicata in *Pastiches et Mélanges*, mentre resta Méséglise nella *Recherche*.

³¹ Ma in realtà un tempo c'erano due chiese a Illiers, Saint-Jacques e Saint-Hilaire, distrutta la seconda dalla Rivoluzione francese. Proust riprende il nome di quella distrutta per intitolare la chiesa del suo romanzo.

³² M. Proust, *Les soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, cit., pp. 51 e sgg., con i testi raggruppati sotto il titolo «Le côté de Villebon et le côté de Meséglise» (scritto senza il primo accento sulla e).

presuppone la lontananza, il fatto di non andare fino alla fine del percorso – ossia fino alle misteriose fonti della Vivonne, scoperte da adulto nel *Temps retrouvé*. Questa opposizione chiaramente espressa nel romanzo permette di capire la differenza tra una geografica accessibile (Méséglise) e la lontananza aristocratica del castello che conduce agli spazi dell’immaginazione. Si tratta da un lato del mondo borghese e colto di Swann (Tansonville), dall’altro del mondo della vecchia nobiltà irraggiungibile (Villebon), secondo coordinate spaziali che formano un’isola ben determinata e territorializzata fra ambedue le “parti” del villaggio, nello «spazio discontinuo»³³ che costituisce la geografia della *Recherche*. D’altronde, i due *côtés* del villaggio, per molto tempo ritenuti incompatibili dal narratore del romanzo, finiscono per raggiungersi: in *Albertine disparue* è Gilberte a indicare al narratore, in una lettera, che «nous pourrions alors aller à Guermantes, en prenant par Méséglise [...]».³⁴ La figlia di Swann indica la strada per connettere i due spazi geografici di Combray anche dal punto di vista sociale, perché lei diventerà a sua volta marchesa della famiglia Guermantes, sposando Robert de Saint-Loup.

Visitare Illiers-Combray oggi non è solo un’esperienza letteraria che alcuni hanno fatto per amore dell’autore e del suo romanzo,³⁵ ma anche la scoperta di un ambiente e di un territorio in cui si visitano posti diversi tra storia locale e fantasia romanzesca (la chiesa, le rovine del castello, il parco, il castello di Villebon, il fiume Loir, il maniero di Tansonville), in cui si passeggia in campagna e si ricostruisce un immaginario, quello del tempo ritrovato. L’attrattiva del luogo, situato in un dipartimento fortemente rurale, rimane limitata rispetto alla principale destinazione turistica della zona, la cattedrale di Chartres. Si tratta ovviamente di un turismo di nicchia più qualitativo che quantitativo (5000 visite annue circa registrate alla Maison de Tante Léonie), oltre ai viaggi effettuati dagli studiosi che formano la rete internazionale dei proustiani e proustologi, un turismo legato innanzitutto alla passione per la letteratura e solo in secondo luogo all’interesse per una regione.³⁶ La sfida attuale del comune di Illiers-Combray è di promuovere il turismo proustiano – finora

³³ Cfr. J.-C. Gay, *L’espace discontinu de Marcel Proust*, cit., pp. 35-50.

³⁴ M. Proust, *Albertine disparue*, Gallimard, Pléiade, Paris 1989, p. 268.

³⁵ Un esempio fra tanti altri, il poeta italiano Attilio Bertolucci sarà profondamente influenzato da Proust e la sua visita a Illiers (non ancora Combray) negli anni 1950, fu oggetto di una prosa e di un documentario per la televisione, Cfr. Y. Gouchan, *Proust dans la vie et dans l’œuvre d’un poète italien, Attilio Bertolucci*, in *Proust en Italie*, Transalpina, 7, Caen 2004, pp. 95-114 e Id., *Nella trama ondulante dei giorni e dei giardini. Il Proust di Bertolucci*, in *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014, pp. 125-134.

³⁶ Oggi si può vedere un cartello sulla frequentata autostrada A10 che porta a Parigi, indicante la casa di zia Léonie.

limitato³⁷ – senza perdersi in progetti più o meno fantasiosi. Il nuovo museo restaurato vorrebbe accogliere fino a 12 000 visitatori l'anno, mentre il museo di Cabourg (La «Villa du Temps retrouvé», che non è un museo proustiano ma un luogo che evoca più ampiamente la *Belle époque* in Normandia) accoglie dal 2019 quasi 100 000 visitatori l'anno. Certo, la costa normanna è uno dei posti più turistici in Francia, mentre Illiers-Combray è lontana dalle grandi strade turistiche, sia quella dei castelli della Loira, a 100 chilometri a sud, che quella della Normandia, a 100 chilometri a ovest.

Scomparsi o venduti i luoghi parigini dello scrittore e del suo romanzo (la casa di Auteuil e gli appartamenti, di cui rimane solo l'ultima camera da letto, quella della rue Hamelin, ormai esposta al Musée Carnavalet, mentre parte dei mobili sono stati traslocati a Illiers-Combray), praticamente inesistenti i luoghi proustiani intatti in Normandia (tranne che la camera 414 del Grand Hôtel di Cabourg), non resta che la casa di Illiers per ritrovare l'infanzia dell'autore. Così il visitatore odierno viene a Illiers per trovarci Combray, forse in cerca della realizzazione dei ricordi di lettura, ma non solo.³⁸ Illiers-Combray è un luogo geografico e contemporaneamente un luogo di finzione, un caso eccezionale in cui la scrittura letteraria si mescola, come durante un'operazione di alchimia, alla realtà topografica. L'ambivalenza fra luogo di memoria proustiana e località che possiede la propria storia, fra luogo pubblico e luogo privato, rende la presenza turistica molto particolare, sicché i vari tipi di visitatori che vanno a Illiers-Combray contribuiscono a ridefinire la funzione di «visitatore co-costruttore»³⁹ del luogo letterario, secondo una nozione proposta dalla studiosa Delphine Guzowski-Saurier. Visitatori curiosi o casuali, lettori appassionati, studenti e docenti, maniaci di Proust venuti dall'America o dal Giappone, tutti quanti partecipano alla costruzione dell'immagine del luogo e direttamente o indirettamente alla ricezione sempre *in fieri* dello scrittore e della sua opera.

³⁷ *Illiers-Combray à la recherche d'un tourisme proustien*, «Le Point», 13 luglio 2018.

³⁸ É. Bloch-Dano, *Mes maison d'écrivains*, Stock, Paris 2019, pp. 300-303.

³⁹ La studiosa esemplifica e analizza varie tipologie del visitatore di Combray (amante colto, pellegrino, feticista, voyeur): D. Guzowski-Saurier, *Médiations et co-construction du patrimoine littéraire de Marcel Proust: la Maison de Tante Léonie et ses visiteurs*, thèse de doctorat, Héritage culturel et muséologie, Université d'Avignon 2003, online <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940273/document>. Afferma che «[les visiteurs] agissent sur le lieu par une redéfinition continue de ses fondements et valeurs», *ivi*, p. 16 e propone la nozione di «visitatore co-costruttore» nella costituzione dell'immaginario del luogo da visitare, *ivi*, p. 52. Si consulti anche Id., *Médiation(s) du lieu littéraire et figure(s) de Marcel Proust*, «Recherches & Travaux», UGA, 96, 2020, online <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/2257>

I paesi di Castelvecchio Pascoli, Arquà Petrarca o Castagneto Carducci, in Italia, tre famosi doppi nomi di località, sono luoghi biografici strettamente legati a un autore, invece Illiers-Combray non è tanto un luogo biografico di Proust quanto il luogo del personaggio centrale del suo romanzo (il “narratore”) e il luogo di un’età della vita (l’infanzia): «Combray n’est pas seulement un nom de lieu, c’est le nom d’un âge de la vie, celui de l’enfance».⁴⁰ Al visitatore vi si offre innanzitutto una topografia sensibile della memoria affettiva di lettura (quando la lettura è già avvenuta) oppure il piacere di una lettura in corso (con il libro in mano, durante le visite guidate), o ancora il piacere di una lettura futura generata dalla scoperta dei luoghi. Forse in questo risiede una delle forze del turismo letterario: quella di essere in grado di ricostruire un immaginario d’autore in un territorio reale che ne viene di conseguenza valorizzato, quando si dice giustamente che «la littérature [prend] le pas sur la vie».⁴¹

⁴⁰ C. Pradeau, *Proust à Illiers-Combray. L’éclosion d’un monde*, Belin, Paris 2013, p. 11.

⁴¹ Cfr. É. Bloch-Dano, *Mes maison d’écrivains*, cit., p. 300.

UN PERCORSO FRANCO-ITALIANO DA FINE '800 A OGGI, TRA LUOGHI VERI E
LUOGHI INVENTATI, PER UNA BREVE CARTOGRAFIA LETTERARIA DI ROMA

1. A limine

Nella seconda metà dell'Ottocento, in Francia, il *Voyage en Italie* (1866) di Hippolyte Taine porta un contributo fondamentale e innovativo riguardo alla visione del Bel Paese e di Roma, in particolare, e diventa manuale indispensabile per la (ri)scoperta della città eterna. Rispetto alle concezioni di stampo romantico di primo '800, «caratterizzate [...] da una visione spesso frammentaria e soggettiva, Taine proporrà un'analisi più sistematica e unitaria che, prendendo in considerazione tutte le componenti della città e individuandone i nessi causali, riuscirà a cogliere quella che J. Rousset definirà l'*unicum* romano, la sua totalità sfuggente».¹ Se le prime impressioni del filosofo sono tutt'altro che positive, di fronte alla sporcizia, all'esiguità delle vie, alla povertà e all'aspetto da fortezza o prigione di molti palazzi monumentali, come sottolinea Donatelli,

non sfuggono però a Taine, già da queste prime ricognizioni, alcuni particolari della città che si riveleranno di fondamentale importanza nel momento in cui i dati osservati confluiranno in un'analisi sistematica. Significativo per esempio che, da una prima panoramica della città vista dal calesse che lo conduce in albergo, Taine riesca a cogliere le particolarità delle finestre dei palazzi patrizi protette da grate, che richiamano alla sua mente immagini di chiusura e di autodifesa, come appunto la “forte-zza” e la “prigione”. In un secondo momento infatti egli si soffermerà a lungo non solo sugli interni delle dimore gentilizie ma anche sui loro esterni, caratterizzati dalle imponenti inferriate, dalla struttura massiccia delle facciate, dall'inconsueta altezza delle mura di cinta nonché dall'ampiezza di parchi e giardini. E dalla combinazione di tutti questi elementi egli risale alle motivazioni sottese a tali scelte, determinate, a suo parere, dalla necessità dell'aristocrazia del XVII e XVIII secolo di mantenere inalterati i precari privilegi accordati da una politica manifestamente nepotista. Per difendere le loro proprietà dal succedersi di nuovi pontefici, i nobili trasformavano ville e palazzi in vere e proprie fortezze protette da guarnigioni assoldate per l'occasione. [...] man mano che il contatto con la città si fa più ravvicinato e l'osservazione più approfondita, il metodo di indagine di Taine assume una visibilità sempre maggiore. Procedendo con una serie di approssimazioni successive, in cui si alternano

¹ B. Donatelli, *La Roma di Hippolyte Taine*, in *Metamorfosi della città. Spazi urbani e forme di vita nella cultura occidentale*, a cura di M. Rocca Longo e T. Morosetti, Edizioni Associate, Roma 2003, p. 201.

l'individuazione delle costanti "architettoniche" di Roma e l'analisi comparata degli stessi elementi in ambito europeo (e soprattutto francese), egli arriva a percepire la natura di quei contrasti che, a un primo sguardo, gli erano apparsi come la manifestazione di una inspiegabile disomogeneità. Così San Pietro, come tutte le altre chiese barocche della città, se confrontata con le cattedrali gotiche francesi non può, a suo parere, essere considerata simbolo della cristianità, un polo di attrazione per pellegrini di ogni tempo. [...] San Pietro non è la chiesa di una religione, ma la chiesa di un culto. Chi ha progettato la basilica non era mosso da una vera fede religiosa ma soltanto dal desiderio di realizzare un'opera monumentale, ispirandosi a forme preesistenti e ricalcando i modelli di culto pagani. [...] Da queste e da altre considerazioni [...] prende corpo una visione nuova di Roma ed è una visione molto moderna, cioè quella di una città multipla dove presente e passato fanno parte di un insieme inscindibile e dove ogni sua componente ha la propria ragione d'essere se messa in relazione con le altre.²

2. Fine '800

È *La Tosca* di Victorien Sardou (1831-1908) la matrice all'origine del capolavoro compiuto qualche anno dopo da Illica e Giacosa, col loro libretto per Giacomo Puccini, e che rende omaggio a Roma capitale al volgere del nuovo secolo. Autore oggi dimenticato di circa sessanta drammi, eppure celeberrimo tra fine 800 e primi 900, adulato o criticato in modo feroce in vita, Sardou seppe legare alcuni dei suoi maggiori successi alla personalità e alle doti artistiche della grande Sarah Bernhardt (1844-1923). Nel novembre 1887 la diva interpreta il ruolo di Tosca per la prima volta a Parigi³ e fino al 1913 lo porterà in giro un po' per tutto il mondo. Il dramma a carattere storico di Sardou è in cinque atti, nel pieno rispetto delle unità aristoteliche. L'azione si svolge a Roma esattamente il 17 giugno 1800, periodo-chiave scelto non a caso, in quanto la penisola italiana è sede, da un paio d'anni, di una serie di eventi maggiori quali: la proclamazione da parte del popolo (con l'aiuto dei francesi) della Repubblica romana nel febbraio 1798, la prigionia di papa Pio VI, per opera di Napoleone Bonaparte, il quale morirà a Valence il 29 agosto 1799, l'arrivo dei francesi a Napoli con il riconoscimento della Repubblica partenopea il 23 gennaio 1799 e la fuga di re Ferdinando IV a Palermo, il quale, però, sei mesi più tardi restaurerà il potere e, in ultimo, l'elezione a Venezia, il 14 marzo 1800, del nuovo papa Pio VII che tornerà a Roma soltanto nel mese di luglio.

² *Ivi*, pp. 203-204.

³ Si leggano a tal proposito le impressioni di Reynaldo Hahn, intimo amico della diva, che assiste alla rappresentazione del 22 novembre 1903, nel recente R. Hahn, *Journal 1890-1945*, Anthologie établie, présentée et annotée par P. Blay, sous la direction de J.-Y. Tadié, Gallimard / Bibliothèque Nationale de France, Paris 2022, p. 177.

L'azione del dramma si svolge dunque in una Roma senza papa, governata dal re di Napoli attraverso il principe d'Aragona, Diego Novelli, che ne fa le veci, in un contesto storico, politico e sociale complesso e investe, in particolare, alcuni luoghi specifici della città. Il primo atto si svolge nella chiesa di Sant'Andrea della Valle; contrariamente a quanto scritto da molti biografi, la scelta di questo luogo non è frutto dell'ignoranza del drammaturgo francese in materia di topografia romana, benché vada notato che egli commette un errore nella didascalia che apre il dramma quando indica che si tratta della «chiesa di Sant'Andrea dei Gesuiti a Roma, architettura del Bernini...».⁴ Infatti, cominciata nel 1591 da Giacomo della Porta, la chiesa fu terminata nel 1623 da Carlo Maderno; inoltre, essa possiede alcune caratteristiche precise che la legano idealmente agli altri luoghi dell'azione: la sua cupola è seconda, per ordine di grandezza, a quella di San Pietro in Vaticano, nella chiesa vi sono le tombe dei papi Pio II e Pio III – mentre Sardou fissa l'azione nel periodo della transizione del potere papale da Pio VI a Pio VII – e, altro dettaglio che lega i tre luoghi maggiori della trama, la chiesa fu fatta costruire da papa Paolo III (Alessandro Farnese), che è anche all'origine di palazzo Farnese, nonché dell'abbellimento degli appartamenti all'interno di Castel Sant'Angelo.

Palazzo Farnese è la sede scenografica del secondo atto. Prima che Roma diventasse capitale dell'ingrandito regno d'Italia, nel 1871, il palazzo era già da secoli, dal 1635, sede del legato del re nonché residenza dei re di Francia presso la corte di Roma e, dal 1874, era divenuto sede ufficiale dell'ambasciata di Francia. Quando Sardou scrive *La Tosca*, per i francesi quel luogo è ben noto, così come lo è da secoli la Villa Medici sulla collina del Pincio. Se il terzo atto si svolge nella villa del pittore Mario Cavaradossi sull'Appia antica, nei pressi delle terme di Caracalla, a una distanza ragionevole in carrozza da palazzo Farnese, gli ultimi due atti del dramma sono situati a Castel Sant'Angelo: negli appartamenti di Scarpia – costruiti da Clemente VII e poi abbelliti da Paolo III –, dove Tosca uccide il capo della polizia, nella cella del condannato a morte, Mario, e, per il finale magistrale, sulla terrazza del castello da dove Tosca si getta nel vuoto indicando, sulla destra, la cupola di San Pietro, proprio lì di fronte. Nel suo dramma in cinque atti Sardou propone al pubblico parigino e francese una vera e propria passeggiata alla scoperta del centro storico della neo-capitale italiana, dalla Roma barocca alla Roma antica, uno spazio facilmente percorribile a piedi o in carrozza, costruito artisticamente da una serie di cartoline postali *ante litteram*.

⁴ V. Sardou, *La Tosca*, préfacé par W. Zidarič, Le Jardin d'essai, Paris 2007, p. 33. Le traduzioni dal francese sono mie se non compare il nome del traduttore.

Puccini assiste al dramma a Milano e già nella lettera inviata a Giulio Ricordi il 7 maggio 1889 fa parte a quest'ultimo di pensare a *Tosca* e gli chiede di ottenerne i diritti:

Carissimo signor Giulio, dopo due o tre giorni di ozii campestri per riposarmi di tutte le strapazzate sofferte, mi accorgo che la volontà di lavorare invece d'essersene andata, ritorna più gagliarda di prima... penso alla *Tosca*! La scongiuro di far le pratiche necessarie per ottenere il permesso da Sardou, prima di abbandonare l'idea, cosa che mi dorrebbe moltissimo, poiché in questa *Tosca* vedo l'opera che ci vuole per me, non di proporzioni eccessive né come spettacolo decorativo né tale da dar luogo alla solita sovrabbondanza musicale.⁵

Ricordi comincia a trattare con Sardou ma, in un primo tempo, affida l'incarico dell'opera ad Alberto Franchetti perché Puccini è preso su altri fronti. Terminata la *Bohème*, Puccini riesce a convincere Franchetti e a riprendersi il soggetto della *Tosca*, grazie alla cinica complicità di Ricordi e Illica.⁶ Il lucchese rivedrà Sarah Bernhardt interpretare il ruolo altre due volte nel 1895: prima a Milano e poi a Firenze, come si evince dal carteggio.⁷

Il lavoro dei librettisti Giovanni Illica e Giuseppe Giacosa dura tre anni e Puccini incontra due volte Sardou a Parigi, nella primavera 1898 e nel gennaio 1899, ottenendo di poter fare tutte le modifiche che desiderava e rifiutando, soprattutto, ciò che chiedeva il drammaturgo: che nel terzo atto il Tevere passasse tra Castel Sant'Angelo e la basilica di San Pietro.⁸ L'opera arriva sulla scena romana il 14 gennaio del 1900. I librettisti compiono il capolavoro, con Illica che riduce e Giacosa che versifica, e spesso scrivono sulla musica che è già pronta, condensando l'azione in tre atti e rendendo quindi i tre luoghi della trama ancor più percorribili in tempi brevi, rispettando alla lettera unità di luogo, tempo e spazio, un triangolo da percorrere a piedi nell'arco di tempo

⁵ Lettera di Puccini a Giulio Ricordi, Milano, 7 maggio 1889, in *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Ricordi, Milano 1986, p. 31-32.

⁶ Cfr. la lettera che il compositore invia all'amico Carlo Clausetti, a Napoli, il 9 agosto 1895: «*Tosca* la farò io, libretto straordinario di Illica, in 3 atti, Sardou entusiasta del libretto» (*Ivi*, p. 117).

⁷ «Al tocco e mezzo io e Elvira partiamo per Firenze dove stasera c'è *Tosca*» (Lettera di Puccini a Giulio Ricordi, Pescia, ottobre 1895, *Ivi*, p. 128); «A Milano il dramma ha fatto immenso effetto, e la Benhardt fu splendida, specie nella scena della tortura: è partita però mezz'ammalata, e questo mi spiega come non abbia potuto ottenere tutto l'effetto a Firenze» (Lettera di Puccini a Giulio Ricordi, Comerio, ottobre 1895, *Ivi*, p. 129).

⁸ «[Sardou] Nel farmi lo schizzo poi del panorama, voleva che si vedesse il corso del Tevere passare fra S. Pietro e il Castello!! Io gli ho detto che il *flumen* passava dall'altra parte, sotto, e lui tranquillo come un pesce ha detto: "Oh questo è niente!" Bel tipo, tutto vita, fuoco e pieno di inesattezze storico-topo-panoramiche» (Lettera a Giulio Ricordi, Paris, 13 gennaio 1899, *Ivi*, p. 172). Puccini aveva visitato Castel Sant'Angelo nel 1898.

di una passeggiata che è diventato luogo di pellegrinaggio per melomani di tutto il mondo. Tuttavia, accanto ai tre luoghi veri della topografia romana, la Chiesa di Sant'Andrea della Valle nel primo atto, Palazzo Farnese nel secondo atto, Castel Sant'Angelo nel terzo atto, ne compare uno fittizio all'interno di un luogo vero, della chiesa, e cioè la cappella dei marchesi Attavanti che è pura invenzione dei librettisti e che ancora oggi trae in inganno i turisti melomani meno esperti. Il libretto di *Tosca* concorre certamente a esaltare l'immagine di Roma, ma ancor di più magnifica l'immagine della capitale del regno andando ad aggiungere un tassello supplementare all'edificio di quella vera e propria costruzione «mitologica» dell'Italia cui si assiste tra fine Ottocento e inizio Novecento, soprattutto in campo letterario, teatrale e musicale con il recupero, ad esempio, di un Medioevo idealizzato, anche attraverso la figura di Dante, o il risorgere delle maschere della Commedia dell'arte.

All'inizio degli anni novanta dell'800 Émile Zola «decide di intraprendere la redazione di un romanzo che ha per oggetto la religione sul finire del XIX secolo. La decisione avviene in occasione di un viaggio nel sud-ovest della Francia nel settembre del 1891, dove il romanziere assiste interdetto al grande pellegrinaggio di Lourdes».⁹ Dalla scoperta di questa cittadina e di questo mondo di «credenti allucinati»¹⁰ e di ammalati nascerà dapprima il romanzo *Lourdes*, poi *Rome*,¹¹ in quanto lo scrittore «riconosce la necessità di inviare successivamente il suo personaggio, l'abate Pierre Froment, nella capitale del cattolicesimo per continuare l'esperienza cominciata a Lourdes».¹² Questi due romanzi faranno in seguito parte del ciclo romanzesco delle *Trois Villes* (Le tre città), Lourdes, Roma e Parigi. Zola si reca quindi nella capitale italiana per trascorrervi cinque settimane alla fine del 1894 ed è particolarmente interessante il fatto che egli tenga un diario – poi intitolato *Mes voyages: Lourdes, Rome* – dove annota le proprie osservazioni a mo' di abbozzo preparatorio del romanzo. L'interesse dello scrittore per l'urbanesimo è evidente già da qualche anno, da quando si è messo a rappresentare nei suoi romanzi i grandi

⁹ S. Iaria, *Introduzione*, in https://www.academia.edu/30666434/Introduzione_Trois_Villes_Rome, p. 1.

¹⁰ H. Mitterand, *Biographie d'Émile Zola*, in *Zola*, t. 2, *L'homme de Germinal (1871-1893)*, Fayard, Paris 2001, p. 1058.

¹¹ Il romanzo sarà pubblicato nel 1896 ed è stato digitalizzato dalla Bibliothèque électronique du Québec, disponibile on line sul sito: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-rome.pdf>. La prima traduzione in italiano avviene a puntate su *La Tribuna*, poi in volume lo stesso anno dell'edizione francese, e sarà messa all'*Indice dei libri proibiti* con decreto ufficiale del 21 agosto 1896. Riguardo le traduzioni italiane del romanzo di Zola, rinvio al bel saggio di Silvia Disegni, «Traduction de *Rome* de Zola en italien et mise à l'Index», in <https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2019/05/Traduction-de-Rome-de-Zola-en-italien-et-mise-a-CC%80-1%E2%80%99Index.pdf>, pp. 105-123.

¹² S. Iaria, *Introduzione*, cit., p. 1.

cambiamenti in atto a Parigi nel periodo del secondo Impero di Napoleone III: si tratta di «romanzi dello spazio in cui i personaggi sono a loro volta legati a degli spazi differenti, ma è lo spazio stesso a diventare personaggio poiché Parigi, luogo dell'azione, diventa un luogo in grado di sedurre e corrompere i protagonisti».¹³ Anche Roma, però, una volta divenuta capitale del Regno dopo il 1871 comincia a subire interventi urbanistici e di edilizia enormi e «nel giro di un trentennio la città viene stravolta. Via Vittorio Veneto, Corso Vittorio Emanuele II, Via Nazionale, Via Cavour, Viale Trastevere, e poi Piazza Venezia, Piazza della Repubblica, Piazza Cavour: man mano che cresce la Roma Umbertina, sparisce la Roma papalina, che all'interno delle antiche mura aureliane conservava il suo impianto rinascimentale e barocco».¹⁴

Come Taine, Zola tenta di «inserire le descrizioni dello spazio della città in una storia dei rapporti tra l'uomo e l'universo urbano».¹⁵ Percorrendo la città durante il suo soggiorno romano e registrandone «con uno scrupolo quasi fotografico»¹⁶ le contraddizioni, gli scempi urbanistici dovuti alla speculazione edilizia, Zola accumula tutta una serie di impressioni negative che inserisce nel proprio *Diario*; tuttavia, tra i luoghi che risaltano in modo particolare nelle pagine di quest'ultimo, c'è la basilica di San Pietro. Non essendo un turista come gli altri, lo scrittore francese, mentre visita la basilica, ad esempio, che anche a lui pare un luogo apertamente teatrale, «già si è calato nei panni del protagonista del suo libro, già dipinge mentalmente lo sfondo concreto in cui farlo agire e già immagina le sensazioni, i pensieri e le riflessioni che gli attribuirà nella finzione narrativa»:¹⁷

E la mia idea: Pierre che arriva qui una mattina. Qualche mormorio in questa immensità. Nessuno, quattro o cinque turisti con il loro Baedeker in mano. Ciò starà a significare che le cerimonie fastose sono finite da quando Roma è capitale. Occorrono 80mila persone per riempire la chiesa. Oggi, giorno di Ognissanti, le cinquecento persone che si trovavano qui sembravano formiche nere sperdute. [...] Le sensazioni di Pierre, in questo vasto teatro dell'opera, così chiaro, attraversato da squarci di luce sfolgoranti, e così vuoto nella sua immensità [...].¹⁸

¹³ B. Donatelli, *Lo spazio urbano di Roma nel romanzo di Zola*, in https://www.academia.edu/30666477/Lo_spazio_urbano_di_Roma_nel_romanzo_di_Zola, p. 3.

¹⁴ *Ivi*, p. 4. Sull'argomento, cfr. V. Vidotto, *Roma contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2001.

¹⁵ A. Dezalay, *Zola et la poétique de l'espace urbain*, in *Lire/Dé-lire ZOLA*, sous la direction de J-P. Leduc-Adine et H. Mitterrand, Nouveau Monde Éditions, Paris 2004, pp. 185-186.

¹⁶ B. Donatelli, *Lo spazio urbano di Roma nel romanzo di Zola*, cit., p. 4.

¹⁷ *Ivi*, p. 5.

¹⁸ É. Zola, *Mes voyages. Lourdes, Rome. Journaux inédits*, présentés et annotés par R. Ternois, Fasquette, Paris 1958, p. 147.

Tuttavia, «era la Roma moderna a incuriosirlo molto più delle rovine dell'antica: i nuovi quartieri umbertini, le aspirazioni cosmopolite della giovane capitale, le regole di una vita sociale così diversa da quella di Parigi. [...] L'attenzione di Zola ai problemi dell'Italia moderna, lo spinse a interessarsi alla situazione in cui versavano le classi sociali meno abbienti».¹⁹ E per conoscere queste da vicino, ad esempio, lo scrittore visitò Trastevere senza tralasciare di trascrivere nel suo *Diario* le proprie impressioni a caldo, come quelle che si riferiscono all'«orrore nauseabondo dei vecchi quartieri»,²⁰ e che verranno poi fedelmente inserite nella trama romanzesca.

3. Novecento



Fig. 1: Il n. 219 di Via Merulana
(foto dell'autore)

La cappella degli Attavanti nominata poc'anzi nella *Tosca*, non è ovviamente l'unico luogo romano fittizio; un altro, altamente suggestivo, è senza dubbio quello indicato da una lapide, sita al numero 219 di via Merulana (fig. 1), che ricorda che è lì che è in parte ambientata, nel 1927, la vicenda di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, romanzo uscito a puntate nel 1946 e in volume nel 1957, nel fittizio palazzo che «da gente der popolo

¹⁹ S. Iaria, *Introduzione*, cit., p. 7.

²⁰ É. Zola, *Mes voyages...*, cit., p. 235.

lo chiamavano er palazzo dell'oro. Perché tutto er casamento insino ar tetto era come imbottito de quer metallo».²¹

A questo, mi permetto di aggiungere un altro, contenuto ne *La via dell'angelo*, racconto breve di Elsa Morante, pubblicato la prima volta nel 1937 e successivamente nel *Gioco segreto* del 1941 e, infine, nello *Scialle andaluso* del 1963. L'ubicazione in cui si trova il convento nel quale è cresciuta l'orfanelletta Antonia, la «Via dell'Angelo» potrebbe essere facilmente collocabile nei pressi del carcere di Regina Coeli, nel rione di Trastevere, alle pendici del Gianicolo:

in quei paraggi sorgevano numerosi e vasti monasteri, popolati da suore diverse [...]. Proprio di fronte si elevava l'immenso fabbricato delle prigioni, giallo e liscio e regolarmente interrotto dalle sbarre delle finestre [...]. La via saliva di sghembo, e il sole, fatto più chiaro da quel colore dei muri, vi batteva da cieli sereni e freschi. Essa era detta "dell'Angelo", a causa di una statua di pietra, dalle gigantesche ali ripiegate, che si drizzava all'incrocio.²²

Tornando ai luoghi veri, descritti e raccontati in tante pagine di Pier Paolo Pasolini, perché non percorrerne agilmente alcuni con un mezzo pubblico, come suggerisce lo scrittore in *Serata romana*, poesia della fine degli anni cinquanta, in particolare quelli intorno al quartiere di Monteverde, molto caro allo scrittore, lungo un itinerario che dal «viale che porta a Trastevere» va al ponte Garibaldi e poi, idealmente, fino al Gianicolo, in un quartiere a quei tempi definito «rione familiare»:

Dove vai per le strade di Roma,
sui filibus o i tram in cui la gente
ritorna? [...]
Va, scendi, lungo le svolte oscure
del viale che porta a Trastevere:
ecco, ferma e sconvolta, come
dissepolta da un fango di altri evi
– a farsi godere da chi può strappare
un giorno ancora alla morte e al dolore –
hai ai tuoi piedi tutta Roma...

Scendo, attraverso Ponte Garibaldi,
seguo la spalletta con le nocche
contro l'orlo rosicchiato della pietra,
dura nel tepore che la notte
teneramente fiata, sulla volta

²¹ C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano [1957] 1999, p. 7.

²² E. Morante, *Lo scialle andaluso*, Einaudi, Torino [1963] 1994, p. 61.

dei caldi platani. Lastre d'una smorta
sequenza, sull'altra sponda, empiono
il cielo dilavato, plumbei, piatti,
gli attici dei caseggiati giallastri.

E io guardo, camminando per i lastrici
slabbrati, d'osso, o meglio odoro,
prosaico ed ebbro – punteggiato d'astri
invecchiati e di finestre sonore –
il grande rione familiare:
la buia estate lo indora,
umida, tra le sporche zaffate
che il vento piovendo dai laziali
prati spande su rotaie e facciate.

E come odora, nel caldo così pieno
da essere esso stesso spazio,
il muraglione, qui sotto:
da ponte Sublicio fino sul Gianicolo
il fetore si mescola all'ebbrezza
della vita che non è vita.
Impuri segni che di qui sono passati,
vecchi ubriachi di Ponte, antiche
prostitute, frotte di sbandata
ragazzaglia: impure tracce
umane che, umanamente infette,
son lì a dire, violente e quiete,
questi uomini, i loro bassi dilette
innocenti, le loro misere mete.²³

Sempre restando nello stesso quartiere perché non prendere allora il filobus n° 75,²⁴ come suggerisce Gianni Rodari, per fare un'inconsueta gita fuori porta dai contorni fiabeschi decisa addirittura dal filobus stesso; l'importante, però, è che si tratti del primo giorno di primavera:

Una mattina il filobus numero 75, in partenza da Monteverde Vecchio per Piazza Fiume, invece di scendere verso Trastevere, prese per il Gianicolo, svoltò giù per

²³ P.P. Pasolini, *Serata romana*, in *La religione del mio tempo*, 1961, in <https://www.romasparita.eu/storia-cultura/2375-serata-romana>.

²⁴ Oggi, a Roma, l'autobus Linea 75 del servizio di trasporto pubblico Atac collega Piazza dell'Indipendenza con Mura Gianicolensi, passando per Termini, Colosseo, Piramide, Trastevere e Circonvallazione Gianicolense (cfr. <https://inrometoday.it/ita/servizi/Atac/linee-autobus-Atac-Roma/Linea-75-autobus-Piazza-Indipendenza-Roma-Termini-Via-Poerio-Monteverde>).

l'Aurelia Antica e dopo pochi minuti correva tra i prati fuori Roma come una lepre in vacanza. [...] Un signore, nel voltar pagina, alzò gli occhi un momento, guardò fuori e si mise a gridare: "Fattorino, che succede? Tradimento, tradimento!" Anche gli altri viaggiatori alzarono gli occhi dal giornale, e le proteste diventarono un coro tempestoso: "Ma di qui si va a Civitavecchia!" "Che fa il conducente?" "È impazzito, legatelo!" "Che razza di servizio!" "Sono le nove meno dieci e alle nove in punto debbo essere in Tribunale, – gridò un avvocato, – se perdo il processo faccio causa all'azienda." Il fattorino e il conducente tentavano di respingere l'assalto, dichiarando che non ne sapevano nulla, che il filobus non ubbidiva più ai comandi e faceva di testa sua. Difatti in quel momento il filobus uscì addirittura di strada e andò a fermarsi sulle soglie di un boschetto fresco e profumato. "Uh, i ciclamini" – esclamò una signora, tutta giuliva. "È proprio il momento di pensare ai ciclamini" – ribatté l'avvocato. "Non importa, – dichiarò la signora, – arriverò tardi al ministero, avrò una lavata di capo, ma tanto è lo stesso e giacché ci sono mi voglio levare la voglia dei ciclamini. Saranno dieci anni che non ne colgo." Scese dal filobus, respirando a bocca spalancata l'aria di quello strano mattino e si mise a fare un mazzetto di ciclamini. Visto che il filobus non voleva saperne di ripartire, uno dopo l'altro i viaggiatori scesero a sgranchirsi le gambe o a fumare una sigaretta e intanto il loro malumore scompariva come la nebbia al sole. [...] Insomma, non parevano più gli stessi impiegati che un momento prima volevano linciare i tranvieri. Questi, poi, si erano divisi una pagnottella col ripieno di frittata e facevano un picnic sull'erba. "Attenzione!" – gridò ad un tratto l'avvocato. Il filobus, con uno scossone, stava ripartendo tutto solo, al piccolo trotto. Fecero appena in tempo a saltar su e l'ultima fu la signora dei ciclamini che protestava: – "Eh, ma allora non vale. Avevo appena cominciato a divertirmi." "Che ora abbiamo fatto?" – domandò qualcuno. "Uh, chissà che tardi." E tutti si guardarono il polso. Sorpresa: gli orologi segnavano ancora le nove meno dieci. Si vede che per tutto il tempo della piccola scampagnata le lancette non avevano camminato. Era stato tempo regalato, un piccolo extra, come quando si compra una scatola di sapone in polvere e dentro c'è un giocattolo. "Ma non può essere!" – si meravigliava la signora dei ciclamini, mentre il filobus rientrava nel suo percorso e si gettava giù per via Dandolo. Si meravigliavano tutti. E sì che avevano il giornale sotto gli occhi, e in cima al giornale la data era scritta ben chiara: 21 marzo. Il primo giorno di primavera tutto è possibile.²⁵

Rimanendo nei paraggi del capolinea dell'odierno autobus Linea 75, basta fare una breve passeggiata per recarsi quasi in cima al Gianicolo, nei pressi dell'ospedale pediatrico Bambino Gesù, dove si trova quel che resta della Quercia del Tasso.²⁶ Tuttavia,

²⁵ G. Rodari, *Il filobus numero 75*, da *Favole al telefono*, Torino, Einaudi, 1962, citato dal sito: <https://www.filastrocche.it/contenuti/il-filobus-numero-75/>.

²⁶ Cfr. «La rinascita della quercia del Tasso», *Il Messaggero* (Cronaca di Roma), 21 luglio 2014, p. 47, in <http://www.lorenzograssi.it/storia/20140702quercia.pdf>.

non bisogna immaginarla deturpata da un incendio doloso, di recente purtroppo, o dal fulmine più antico del 1843. Dovete immaginare Giacomo Leopardi a visitarla e a piangere, perché proprio sotto quella quercia Torquato Tasso, vessato da una salute malferma, a 51 anni, durante l'ultimo mese di vita, secondo tradizione leggendaria sedeva a riflettere, o meglio, come dice lui stesso, a “cominciare la sua conversazione in cielo”.²⁷



Fig. 2: Memorie di Chateaubriand e Goethe alla Chiesa di Sant’Onofrio (foto dell’autore)

Il Tasso arrivò alla chiesa di Sant’Onofrio al Gianicolo a Roma (fig. 2) da Napoli, in seguito alla promessa di papa Clemente VIII di incoronarlo poeta, ma l’evento non ebbe luogo in quanto il poeta morì il 25 aprile 1595. Così la chiesa e la quercia divennero una tappa per gli artisti e i letterati che si recavano

²⁷ <https://www.prolocoroma.it/la-quercia-del-tasso-al-gianicolo/>. I religiosi dell’ordine di San Filippo Neri hanno fatto costruire un piccolo teatro all’aperto sotto la quercia del Tasso, in onore del poeta, e nel periodo estivo vi vengono allestiti degli spettacoli teatrali. Il poeta è per altro sepolto nella vicina chiesa di Sant’Onofrio.

a Roma, tra cui Giacomo Leopardi, che vi accenna nella lettera del 20 febbraio 1823 al fratello Carlo:

Venerdì 15 febbraio fui a visitare il sepolcro del Tasso e ci piansi. Questo è il primo e l'unico *piacere* che ho provato in Roma. La strada per andarvi è lunga, e non si va a quel luogo se non per vedere questo sepolcro; ma non si potrebbe anche venire dall'America per gustare il piacere delle lagrime lo spazio di due minuti? [...] Molti provano un sentimento d'indignazione vedendo il cenere del Tasso, coperto e indicato non da altro che da una pietra larga e lunga circa un palmo e mezzo, e posta in un cantoncino d'una chiesuccia. Io non vorrei in nessun modo trovar questo cenere sotto un mausoleo. Tu comprendi la gran folla di affetti che nasce dal considerare il contrasto fra la grandezza del Tasso e l'umiltà della sua sepoltura. Ma tu non puoi avere idea d'un altro contrasto cioè di quello che prova un occhio avvezzo all'infinita magnificenza e vastità de' monumenti romani, paragonandoli alla piccolezza e nudità di questo sepolcro.²⁸

Tuttavia, se c'è un testo che ha contribuito alla notorietà della Quercia del Tasso (fig. 3), questo è quello umoristico di Achille Campanile pubblicato nel 1975 nella raccolta *Vite degli uomini illustri* e intitolato, per l'appunto, *La quercia del Tasso*:



Fig. 3: La quercia del Tasso al Gianicolo
(foto dell'autore)

Quell'antico tronco d'albero che si vede ancor oggi sul Gianicolo a Roma, secco, morto, corroso e ormai quasi informe, tenuto su da un muricciolo dentro il quale è stato murato acciocché non cada o non possa farsene legna da ardere, si chiama la

²⁸ Lettera di Giacomo Leopardi a Carlo Leopardi, Roma 20 febbraio 1823, in Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, edizione integrale diretta da L. Felici, Newton Compton, Roma 2019, p. 1239.

quercia del Tasso perché, avverte una lapide, Torquato Tasso andava a sedervisi sotto, quand'essa era frondosa.

Anche a quei tempi la chiamavano così.

Fin qui niente di nuovo. Lo sanno tutti e lo dicono le guide.

Meno noto è che, poco lungi da essa, c'era, ai tempi del grande e infelice poeta, un'altra quercia fra le cui radici abitava uno di quegli animaletti del genere dei plantigradi, detti tassi. Un caso.

Ma a cagione di esso si parlava della quercia del Tasso con la "t" maiuscola e della quercia del tasso con la "t" minuscola. In verità c'era anche un tasso nella quercia del Tasso e questo animaletto, per distinguerlo dall'altro, lo chiamavano il tasso della quercia del Tasso. Alcuni credevano che appartenesse al poeta, perciò lo chiamavano "il tasso del Tasso"; e l'albero era detto "la quercia del tasso del Tasso" da alcuni, e "la quercia del Tasso del tasso" da altri.

[...] Poi c'era la guercia del Tasso: una poverina con un occhio storto, che s'era dedicata al poeta e perciò era detta "la guercia del Tasso della quercia" [...] Qualcuno più brevemente diceva: "la quercia della quercia" o "la guercia della quercia". Poi, sapete com'è la gente, si parlò anche del Tasso della guercia della quercia; e, quando lui si metteva sotto l'albero di lei, si alluse al Tasso della quercia della quercia.

Ora voi vorrete sapere se anche nella quercia della guercia visse uno di quegli animaletti detti tassi. Viveva.

E lo chiamarono: "il tasso della quercia della guercia del Tasso", mentre l'albero era detto: "la quercia del tasso della guercia del Tasso" e lei: "la guercia del Tasso della quercia del tasso".²⁹

4. XXI secolo

Ma è su un paio di brani della scrittrice italo-somala Igiaba Scego che vorrei terminare questa breve cartografia letteraria di Roma, perché Scego rilegge in modo molto interessante e convincente, secondo me, alcuni luoghi della capitale, risemantizzandoli in modo intelligente. Nel suo libro *La mia casa è dove sono* ne appaiono sei: il Teatro Sistina, Piazza Santa Maria sopra Minerva, piazza di Porta Capena (dove si trovava la stele di Axum), la Stazione Termini, Trastevere e lo Stadio Olimpico. Mi soffermerò soltanto su due di essi: la Stazione Termini e Piazza Santa Maria sopra Minerva. Per quanto riguarda il primo, la scrittrice fa una riflessione pertinente a partire dal nome del luogo stesso, che può indurre e che senz'altro induce in errore molte persone poco avvezze all'etimologia latina, ma da tale riflessione scaturisce poi un desiderio esistenziale, più profondo:

²⁹ A. Campanile, *Vite degli uomini illustri* (18. *La quercia del Tasso*), Milano, Rizzoli, 1975, il brano è citato dal sito: [http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/CAMPANILE%20Achille__La%20quercia%20del%20Tasso__null__\(1\)__Monologo__1a.pdf](http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/CAMPANILE%20Achille__La%20quercia%20del%20Tasso__null__(1)__Monologo__1a.pdf).

Stazione Termini

*L'edificio che vediamo oggi (con la facciata ad andamento orizzontale per cui la stazione è famosa) fu inaugurato solo nel 1950. La gente alla stazione corre. Si corre per un treno, per un bacio, per riabbracciare un caro appena arrivato o per fuggire dopo uno scippo. Il nome Termini però mi ha sempre dato l'idea di una pausa da questa corsa continua. Ho sempre pensato che Termini significasse "meta finale" o "fine del viaggio". Mi piaceva, suonava come un messaggio dato a noi viandanti isterici, figli della modernità. Invece ho scoperto recentemente che il toponimo Termini significa tutt'altro. Deriva dalla deformazione della parola latina *thermae*. Nelle vicinanze ci sono infatti le terme di Diocleziano e la stazione deve a loro il suo nome. [...] A Termini anche se tutto sembra difficile, anche se c'è qualcuno che soffre tremendamente (penso ai senza fissa dimora) si ha l'illusione che un treno ti porterà via da tutti i dolori. Per questo nella mappa disegno dei treni con le ali degli angeli. È vero, l'importante è avere desideri.³⁰*

Il secondo luogo, invece, si colora di valenze molto più complesse sotto la penna della scrittrice, la quale invita il lettore a una rivisitazione della città che sia accompagnata da un'altra possibile e necessaria lettura della Storia, attraverso uno sguardo Altro e quindi nuovo che, nel caso di Scego, non è scevro di implicazioni personali:

Piazza Santa Maria sopra Minerva

La piazza è tra le mie preferite a Roma. Amo la sua estrema semplicità. È un rifugio perfetto per chi è triste o per chi vuole solo riflettere. È un'oasi di pace assoluta che tanto contrasta con la folla urlante che riempie il vicino Pantheon. Qui non ci sono negozi, non ci sono bancarelle, non ci sono circhi itineranti. C'è solo razionalità di una geometria lineare e silenziosa. La chiesa che domina la piazza (e che ne condivide il nome) è stata eretta sul sito di un antico tempio erroneamente attribuito alla dea Minerva Calcidica. [...] Nonostante numerosi interventi subiti nel corso dei secoli, la basilica rimane l'unica chiesa medievale in stile gotico di Roma. [...]

Il peso grava sulle sue membra. I suoi occhi sono piccoli. Bisognosi. Non esprime turbamenti. Di gente come noi ne ha vista passare tanta. Noi oggi ci siamo, domani ci saranno altri. Lui invece sarà sempre lì. Almeno finché ci sarà Roma. Come il burattino Pinocchio, è intrappolato in un corpo che non è il suo. Vorrebbe correre. Giocare con gli altri cuccioli. Avere una mamma. Essere tutt'uno con la savana. Ma la savana è lontana, lontanissima. Per lui è terra proibita. È in esilio perpetuo, una creatura nata sola. Non sa nemmeno se ci tornerà, in Africa. Non sa nemmeno se ci è mai stato. La sua immobilità è resa ancor più statica dalla pesante gualdrappa. La gente lo fotografa. In alcuni la sua massa crea ilarità. Sembra fuori luogo, fuori tempo, fuori tutto. Sembra un'anomalia e forse lo è. Appena posso lo vado a trovare. Gli lancia un saluto. Forse però è lui a tenermi compagnia, e non il contrario. L'elefantino del Bernini di piazza della Minerva [fig. 4] è uno degli amici migliori che ho nella città di Roma. Per me quell'elefantino è somalo. Ha lo stesso sguardo degli esuli. E anche la stessa irriverenza. Bernini, infuriato perché gli avevano sabotato il progetto iniziale,

³⁰ I. Scego, *La mia casa è dove sono*, Rizzoli, Milano 2010, pp. 93-94. Il corsivo è nel testo originale.

disegnò l'elefante in modo che puntasse le terga verso il vicino convento. La coda poi, quella malandrina, è leggermente spostata, come a salutare i domenicani (i frati commissionari) in maniera piuttosto scurrile!



Fig. 4: L'elefantino di Piazza Santa Maria sopra Minerva
(foto dell'autore)

La prima volta che vidi l'elefantino, che i romani chiamano “il pulcin della Minerva”, ero con mia mamma. Ricordo che chiesi: “Ma siamo in Somalia?”. Avevo visto molte puntate di Quark e sapevo che l'elefante è un animale africano. Mamma rise. Mi disse che no, quella era ancora Roma. La mia confusione durò giorni. Allora Roma è in Somalia? O la Somalia si trova dentro Roma? Quell'elefantino africano nella città confondeva tutte le mie certezze.

Nel tempo ho scoperto che quell'elefantino ha lo stesso sguardo della mia mamma. Non può tornare, non può dissetare la sua angoscia. L'esule è una creatura a metà. Le radici sono state strappate, la vita è stata mutilata, la speranza è stata sventrata, il principio è stato separato, l'identità è stata spogliata. Sembra non esserci rimasto niente. Minacce, denti aguzzi, cattiveria. Ma poi c'è un lampo. Quello che ti cambia la prospettiva.

Mia madre di lampi ne ha vissuti tanti. Prima di essere strappata dalla Somalia, qualcuno l'aveva strappata dalla boscaglia. Da nomade è stata costretta a diventare sedentaria. E ogni volta si è dovuta reinventare, ha dovuto ridisegnare la sua mappa. Quel lampo che vedo in mamma e nell'elefantino del Bernini sono le storie che nuotano dentro le loro pance. Dopotutto se vi avvicinate a una somala o a un somalo

otterrete questo: storia. Storia per il giorno e storia per la notte. Per la veglia, per il sonno... per i sogni.³¹

5. Conclusione

Se tra la seconda metà e la fine dell'800 Taine e Zola avevano assistito come testimoni oculari alle trasformazioni urbanistiche e alla speculazione edilizia in atto a Roma, da poco capitale del Regno, a oltre un secolo di distanza le riflessioni di Igiaba Scego alimentano un'altra lettura della città e i fatti vandalistici sopravvenuti nel febbraio 2015 e nel novembre 2016, ad esempio, come lo scempio sulla Barcaccia a Piazza di Spagna³² e la zanna spezzata dell'elefantino di Piazza Santa Maria sopra Minerva,³³ devono far riflettere sui limiti ormai evidenti e in qualche caso disastrosi del turismo di massa e, soprattutto, sull'incapacità di saper leggere e rispettare ciò che ci circonda come afferma, pessimisticamente, Scego stessa nel caso di Roma, e alla quale lascio le parole conclusive, non senza esimermi dall'indicare che è proprio contro tali tendenze che si muove il turismo letterario come un vero e proprio antidoto:

Bisognerebbe creare degli anticorpi culturali [...]. Insegnare che è proprio questa arte che abbiamo intorno a renderci umani. Questa bellezza non scontata, fragile, che dovremmo custodire, amare. Ma Roma non si ama più. Roma ormai è una città recintata, dove ogni marginalità è guardata con sospetto.

I quartieri vengono gentrificati, occupati militarmente dalla movida, dal lusso posticcio che sfilaccia i tessuti popolari e riempie le strade di locali radical chic troppo alla moda, di luoghi vuoti che non creano socialità. Succede a Testaccio, al Pigneto, a Monteverde, a Monti, a Trastevere. Succede soprattutto al centro, sempre più vuoto, sempre più una Disneyland per soli turisti. La città è piena di ferite, di spazzatura, di parassiti, di rancore. Ed è lo stesso rancore che porta a non accogliere i migranti o a sfregiare un monumento antico. Ed è questo rancore che Roma deve sconfiggere per ritornare a essere se stessa.³⁴

³¹ *Ivi*, p. 53-56. L'alternanza di corsivo e grafia tonda è nell'originale.

³² Cfr. https://roma.repubblica.it/cronaca/2015/02/20/news/europa_league_-107752865/, e <https://roma.metropolitanmagazine.it/danneggiamento-barcaccia-condanne-fino-a-4-anni-per-i-tifosi-del-feyenoord/>.

³³ I. Scego, *A Roma anche l'elefantino del Bernini è uno straniero indesiderato*, «Internazionale» 22 novembre 2016, in <https://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2016/11/22/elefantino-bernini-zanna-sfregiato>.

³⁴ *Ibidem*.

Roberto Ubbidente

‘NU TEATRO ANTICO, SEMPRE APIERTO. PER UNA MAPPATURA DEI LOCI
“PARI” E “DISPARI” DELLA NAPOLI EDUARDIANA

1. La città-teatro

Immaginarsi le commedie di Eduardo ambientate altrove, anziché nella sua città natale o nei suoi dintorni, è difficile, se non addirittura impossibile. Napoli ha rappresentato per De Filippo senz’altro una straordinaria potenzialità, ma anche una possibile limitazione. La prima è riconducibile all’infinita quantità di spunti, storie e personaggi – spesso curiosi e originali –, che la città del Vesuvio ha sempre regalato all’estro degli artisti: quel suo essere “teatro antico sempre aperto”¹ a ogni trasformazione, messinscena o rimaneggiamento creativo, a ogni forma di racconto, rielaborazione o rappresentazione artistica. Di contro, il limite è consistito nel rischio, per l’*opus* eduardiano, di essere considerato come forma di teatro dal color locale, di respiro sostanzialmente regionale o tutt’al più meridionale. Una simile valutazione, certo sbrigativa e superficiale, può avere gioco facile nel rimandare, da una parte, al ricorso pressoché totalizzante di Eduardo al dialetto napoletano (come se ciò costituisse di per sé un’espressione di localismo; – e allora Goldoni?) e, dall’altra, allo strettissimo legame con la città del Vesuvio, in cui sono ambientate praticamente tutte le *pièce* di De Filippo.²

Né – a ben vedere – poteva essere altrimenti: figlio d’arte, formatosi alla severa scuola del padre Eduardo Scarpetta, celebre star del teatro popolare napoletano della *Belle Époque*,³ Eduardo trascorre l’adolescenza tra le tavole

¹ Parafraiamo qui il verso (ripreso peraltro nel titolo del presente contributo) di una poesia di De Filippo, in cui tra l’altro si afferma che «Napule è ’nu paese curioso / è ’nu teatro antico, sempre apierto. / Ce nasce gente ca senza cuncierto / scenne p’ ’e strate e sape recità. / Nunn’è c’ ’o ffanno apposta; ma pe’ lloro / ’o panurama è ’na scenografia, / ’o popolo è ’na bella cumpagnia, / l’elettricista è Dio ch’ ’e fa campà. / Ognuno fa na parte na macchietta / se sceglie o tip o n’omm a truccatura / L’intercalare, a camminatura / pe fa successo e pe se fà guardà». E. De Filippo, *Baccalà*, in Id., *Le poesie*, Einaudi, Torino 2004² (1975), pp. 191-199; qui: pp. 192-193.

² Fa eccezione *L’arte della commedia* (1964), ambientata in un imprecisato paese di provincia (abruzzese?).

³ Isabella Innamorati osserva giustamente che Scarpetta fu «imprescindibile punto di riferimento, in qualche caso anche molto conflittuale, nella formazione teatrale dei suoi figli, sia quelli nati dal matrimonio con Rosa De Filippo, Domenico, Vincenzo e Maria, che portano il suo cognome, sia quelli nati dall’unione con Luisa De Filippo, diventati famosi col cognome

del palcoscenico e il tavolino a cui siede intento a trascrivere copioni e adattamenti sotto l'occhio vigile del padre-capocomico, che in tal modo gli insegna il "mestiere" della scrittura drammaturgica. Dopo le prime *pièce* giovanili, tutte improntate a una comicità farsesca e macchiettistica, nel 1921 l'incontro con Pirandello gli spianerà la strada verso una diversa forma di teatro, incentrata su una forma tragica e amara di umorismo. D'altronde, la *lectio* del Maestro siciliano, se fu utile ad allontanare il giovane napoletano dal teatro di Scarpetta, fu a sua volta abbandonata a favore di una forma di teatro di aspirazione sostanzialmente critico-sociale, per la quale il modello pirandelliano – così preso dalla problematica dell'identità e dalla questione dell'essere e dell'apparire – risultava troppo distaccato e cerebrale.

La poetica teatrale di De Filippo trova notoriamente il suo principale oggetto di studio nel consesso familiare, con particolare predilezione per i conflitti insiti nei rapporti interpersonali (tra coniugi così come tra genitori e figli), fotografati nelle varie fasi della loro parabola postbellica: dall'entrata in crisi del modello patriarcale al disfacimento indotto dall'insanabile incomunicabilità. Considerata quale prima cellula della società, la famiglia messa in scena da Eduardo risulta sempre calata in un contesto storico e culturale che, costituendone al tempo stesso cornice e sfondo, è ben radicato nello spazio urbano partenopeo o in alternativa nei dintorni. Prese nel loro insieme, dunque, le commedie eduardiane danno vita ad un "romanzo teatrale" costruito, dal punto di vista dell'ambientazione, come un unico "piano sequenza" che segue la città nel dipanarsi del suo sviluppo storico, socio-culturale, architettonico e urbanistico. In altre parole, la Napoli eduardiana si presenta come un cronotopo affatto realistico, che dalla finzione della scena rimanda sistematicamente alla realtà cittadina.

Di ciò – e di quanto quei rimandi potessero assumere anche tratti drammatici – deve aver avuto precisa contezza il pubblico che il 25 marzo 1945 assistette al Teatro San Carlo alla prima di *Napoli milionaria!* (1945). All'apertura del sipario, infatti, agli occhi degli spettatori si presentò in tutta la sua dignitosa miseria «'[o] vascio 'e donn' Amalia Jovine», rappresentazione realistica di una delle tante stamberghe dei "quartieri", destinata a rispecchiare nel corso della commedia il declino morale della famiglia ancora per poco "povera ma onesta". L'arricchimento derivato dal contrabbando e dalla borsa nera praticata dalla madre, sarà all'origine di una rapida ascensione sociale degli Jovine, che nel secondo Atto si manifesta – oltre che con un'opulenza ostentata e

della madre: Titina, Eduardo e Peppino». I. Innamorati, *Eduardo Scarpetta*, in *Archivio Multimediale degli Attori italiani*, <https://amati.unifi.it/S100?idattore=904> (30 aprile 2023).

pacchiana – attraverso il moderno e costoso mobilio, in stridente contrasto con l'arredamento nel primo Atto.⁴

A detta dell'autore, questa sua prima *pièce* postbellica era stata scritta di getto, sotto la forte impressione della città sconvolta dai bombardamenti, osservata dall'alto della collina del Vomero: «Poche settimane dopo la liberazione mi affacciai al balcone della mia casa di Parco Grifeo, e detti uno sguardo al panorama di questa città martoriata: allora mi venne in mente in embrione la commedia e la scrissi tutto d'un fiato, come un lungo articolo sulla guerra e sulle sue deleterie conseguenze».⁵

Com'è noto, nella drammaturgia di De Filippo *Napoli milionaria!* rappresenta un vero e proprio spartiacque che separa le commedie fin lì scritte da tutta la produzione a venire. Anzi, a essere precisi, la linea di demarcazione tra le due stagioni della produzione eduardiana corre proprio internamente a questa commedia, il cui primo Atto presenta ancora i crismi del teatro comico fin lì praticato, mentre il secondo inaugura la nuova stagione “umoristica”.⁶ In altre parole, questa *pièce* segna la fine di un mondo di finzione in seguito alla sua sparizione nella realtà. Spazzando via quel modo di vivere napoletano «che all'ingrosso si può chiamare ottocento»,⁷ la guerra ne aveva reso il mondo ir-rappresentabile, imponendo nuove scelte drammaturgiche nella consapevolezza che «[c]on quel teatro mantenevo in vita una Napoli che in parte era già morta, in parte era soffocata e nascosta dalle paterne cure del fascismo [...]». La guerra, io penso, ha fatto passare cent'anni. E se tanto tempo è trascorso, io ho bisogno, anzi ho il dovere, di scrivere dell'altro e di recitare diversamente».⁸

Oltre che decretare il tramonto definitivo della Napoli *d'antan*, questa svolta drammaturgica comportò l'“archiviazione” dei lavori fin lì composti nella *Cantata dei giorni pari*, mentre le commedie postbelliche sarebbero entrate di

⁴ «Lo sbarco alleato è avvenuto. La casa di donn' Amalia Jovine ha un volto di lindura e di “sciccheria” fastosa. Le pareti sono color ciclamino, il soffitto color “bianco ricotta” decorato in oro e stucchi. [...] [L]’arredamento dell’ambiente è fiammante, lustro, in stile Novecento». E. De Filippo, *Napoli milionaria!*, in Id., *Teatro*, vol. 2: *Cantata dei giorni dispari*, t. 1, edizione critica e commentata a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, (I Meridiani), Mondadori, Milano 2007 (2005), pp. 45-152; qui: p. 86.

⁵ E. De Filippo, Intervista a Sergio Lori, «Roma», 7 maggio 1969; poi «Il Dramma», (XLVIII) 1972, 11-12, p. 142.

⁶ Di ciò il pubblico della prima fu informato dallo stesso De Filippo, uscito in proscenio durante la pausa del primo Atto.

⁷ E. De Filippo, Intervista a Ruggero Jacobbi, «Il Cosmopolita», 1° aprile 1945; cit. da E. De Filippo, *Teatro*, vol. 2: *Cantata dei giorni dispari*, t. 1, cit., p. 6.

⁸ *Ivi*, pp. 5-6.

diritto nella *Cantata dei giorni dispari*.⁹ Entrambe le raccolte sono caratterizzate da espliciti rimandi alla città reale, a partire dall'ambiente domestico dei rispettivi protagonisti, allestito di volta in volta a seconda della loro appartenenza a questo o quel ceto. Ai bassi del popolino – «intricato apparato intestinale»¹⁰ che pervade tutto l'*opus* eduardiano – si alternano le dimore della piccola e media borghesia (nei palazzi del centro storico o in quartieri di recente costruzione), e i relativi luoghi di ritrovo e villeggiatura, così come i luoghi adibiti allo svolgimento della professione. Presi nel loro insieme, tutti questi *loci* formano una rete di strade, vie, vicoli e piazze che sottende la rappresentazione scenica della città, nutrendola di realismo.

La rete di quei rimandi costituisce una “proiezione” sulla carta (che si prolunga fino alla scena) della città reale, così che alla presenza di Napoli nelle commedie eduardiane corrisponde il radicamento di queste ultime nel tessuto urbano. È, dunque, in forza del rapporto particolarmente stretto tra cultura antropologica e rappresentazione letteraria,¹¹ che «[l]’immedesimazione dei napoletani con *Napoli milionaria* è elevatissima», tanto che questa *pièce* è ormai divenuta «l’immagine ufficiale e riconosciuta della Napoli dell’occupazione alleata».¹²

La menzione di luoghi noti e frequentati dal pubblico così come l’ambientazione in un vicolo dei “quartieri”, nel quale – per dirla con Rea – «vien quasi la voglia di abitare»,¹³ contribuisce senz’altro a consolidare la memoria collettiva nutrita da questa commedia.

Riscontrabile lungo tutto l’arco delle *Cantate*, questo gioco di rimandi reciproci tra città di carta e città di pietra è in grado di rivelare, a chi voglia scoprirle (magari a fini di promozione culturale), insospettate potenzialità, in termini di turismo letterario, delle quali in questa sede potremo fornire solo un paio di esempi.

2. La Napoli “pari”

La critica che Eduardo muove alla guerra e alle sue deleterie conseguenze va di pari passo con la sua nostalgia per la Napoli *d’antan*, da lui idealizzata

⁹ Rispettivamente Einaudi, Torino 1956 (edizioni riviste e corrette: 1962³; 1971⁷; 1979⁸); e Einaudi, Torino 1951 (vol. 1); 1957 (vol. 2); 1961 (vol. 3); (edizioni riviste e corrette: 1971⁹; 1979¹⁰).

¹⁰ D. Rea, *Le due Napoli*, Dante e Descartes, Napoli 2020 (1951), p. 203.

¹¹ Su ciò cfr. R. La Capria, *L’armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli*, Mondadori, Milano 1986.

¹² G. Gribaudi, *Napoli 1943. Memoria individuale e memoria collettiva*, «Quaderni storici», 1999, nuova serie, vol. 34, 101 (2), pp. 507-537; qui: p. 508.

¹³ D. Rea, *Le due Napoli*, cit., p. 201.

come paesaggio culturale pregno di tradizione, caratterizzato da un perfetto equilibrio tra il *genius loci* e il *Weltgeist*.¹⁴ Questa Napoli “pari” fa da sfondo a una rappresentazione idillica dei rapporti sociali e famigliari nonché a una secolare tradizione culturale ormai in via di estinzione. Si tratta, in altre parole, di una “Napoli gentile” che affonda le sue radici nel *topos* dell’antica *Campania felix* e nel genere letterario delle *laudes Campaniae* ricorrente nella poesia latina.¹⁵

La “gentilezza” costituisce, dunque, il tratto distintivo della Napoli “pari”, cui Eduardo guarda con non celata nostalgia. Con lo stesso sentimento il suo *alter ego* Luca Cupiello guarda al mondo puro e innocente rappresentato dal presepe, ricostruzione mitica della città del Vesuvio, su cui egli ama proiettare i rapporti tutt’altro che idilliaci insiti nella sua famiglia.¹⁶

¹⁴ Il concetto che meglio rende questa condizione dello spirito è, a mio avviso, quello lacriano di “Armonia perduta”, intesa come «Armonia tra Natura e Storia, Natura e Cultura, Genio del Luogo e Spirito del Mondo. Era un’Armonia solare e mediterranea, non lontana da quella che conobbero i greci, sì, qualcosa di simile, forse. In quell’Armonia tutto si teneva, Vico e Pulcinella, Napoli e l’Europa, le grandi idee e l’ultima canzonetta. No, non era il Paradiso in Terra, perché c’era sempre, là, il popolo dei vicoli e la miseria: ma l’Armonia di cui parlo è qualche cosa di diverso dalla giustizia sociale... E poi, per uno di quei misteri, per una di quelle fatalità [...] che gli storici sanno spiegare e la mia favola no, *si rompe l’Armonia*, si lacerò la *gouache* che così bene rappresentava quella Partenope Armoniosa, e nonostante tutti i tentativi fatti per restaurarla [...] il segno della lacerazione restò sempre lì, come uno sfregio permanente. Ogni napoletano lo sa, lo avverte, e cos’altro è la sua malinconia?». Cfr. R. La Capria, *L’armonia perduta*, cit., p. 649. (Corsivo nel testo).

¹⁵ Tale celebrazione poetico-letteraria della città del Vesuvio e dei suoi dintorni ha alimentato per secoli l’immaginario europeo con descrizioni odeporiche e rappresentazioni figurative (nonché cartografiche) di un paesaggio naturale ricalcato e riscritto dal mito e dalla storia attraverso siti reali o immaginari così come imprese leggendarie o realmente accadute che hanno concorso a fare di questa regione un «classico paesaggio di formazione e di memoria *par excellenc*». S. Pisani, *Neapel-Topoi*, in *Neapel: sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, a cura di S. Pisani e K. Siebenmorgen, Reimer, Berlin 2009, pp. 28-37; qui: p. 29. (Traduz. mia). Per i siti reali si pensi a titolo di esempio alla villa di Tiberio a Capri, a quella di Cicerone sul Lago Lucrino o alla tomba di Virgilio a Posillipo, ai centri di Baia (la “piccola Roma”), Pompei o Ercolano, mentre per i siti immaginari si possono menzionare l’entrata agli Inferi collocata presso il Lago d’Averno o l’antro della Sibilla a Cuma; per le imprese storiche, la battaglia di Annibale a Capua, e per quelle leggendarie basta sfogliare l’Odissea e l’Eneide per avere un catalogo di *loci* che, attraverso la poesia, hanno nutrito per secoli l’immaginario collettivo dei colti europei, invogliandoli ad affrontare il *Grand Tour* a coronamento della propria formazione.

¹⁶ Su questo aspetto cfr. R. Ubbidiente, *Eduardo De Filippo e la società armonica. Il presepe di Luca Cupiello*, in *Paradies der Kontraste. Die neapolitanische Krippe / Paradiso die contrasti. Il presepe napoletano*, a cura di R. Ubbidiente, V. De Lucia e K. Vanja, Waxmann, Münster 2003, pp. 64-75; nonché Id., *Eduardo De Filippo’s Theaterwerk zwischen Zelebration der neapolitanischen Populärkultur und Dramatisierung eines kriegsbedingten Familienwandels*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2019, pp. 305-336.

Il testo di *Natale in Casa Cupiello* diventa il *trait-d'union* che tiene insieme la Napoli idealizzata dal presepe – profana celebrazione di una Natività all'ombra del Vesuvio – e la città reale, che entra nel testo attraverso l'evocazione implicita della “mitica” Via San Gregorio Armeno (fig. 1), che, grazie alla fama delle sue storiche botteghe di artigianato presepiale, rappresenta il principale indirizzo per turisti e cultori del classico presepe napoletano:



Fig. 1: Anderson, Scorcio della pittoresca via San Gregorio Armeno, Napoli (1925), lastra di vetro. Coll. Archivi Alinari-archivio Anderson, Firenze. © Archivi Alinari, Firenze

LUCA (*mostrandogli un pacchetto*) Adesso sono andato a comprare i Re Magi [...].
(*Scarta le tre statuette con gran cura*) Questi li ho scelti in mezzo a centinaia di pastori.
Faceva un freddo! Ma io mi sono scelto i più belli.¹⁷

¹⁷ E. De Filippo, *Natale in Casa Cupiello*, in *Teatro*, vol. 1: *Cantata dei giorni pari*, edizione critica e commentata a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, (I Meridiani), Mondadori, Milano 2007 (2000), pp. 743-812; qui: p. 780.

Il rimando implicito al *locus princeps* della secolare tradizione presepiale partenopea, se da una parte appare scontato in una *pièce* napoletana a tema natalizio, dall'altra si tinge di forte simbolismo, tenendo conto della particolarità del protagonista, eterno bambino dal cuore puro, che considera la sua famiglia alla stregua dell'idillico presepe, ignorando la conflittualità che la anima. Nella versione televisiva registrata nel 1977, invece, Luca fa esplicita menzione dell'adiacente Via San Biagio dei librai, fornendo in tal modo un secondo motivo di rilevanza turistico-letteraria per la strada che nel Seicento ospitava la bottega di Antonio Vico, padre del filosofo nato nel 1668 nella «cameretta» sita proprio sopra la libreria paterna.

Sempre nei *Giorni pari*, a proposito della commedia *L'abito nuovo* (1935), scritta a quattro mani con Pirandello, va menzionata la decisione di collocare la lussuosa villa lasciata in eredità da una ricchissima cocotte sulla collina di Posillipo.¹⁸ Infine, tra gli altri *loci* “pari” vanno ricordati almeno Via Magno-cavallo (oggi via Francesco Girardi), in cui si trova la bottega del salumiere amico del protagonista di *Uomo e galantuomo*, la chiesa di San Damiano, in cui è parroco il don Raffaele Console di *Non ti pago*,¹⁹ nonché la storica pasticceria Pintauro da dove provengono le sfogliatelle regalate alla protagonista di *Chi è cchiù felice 'e me!* – vera e propria istituzione cittadina, fondata nel 1785 e sita in Via Toledo 275.

3. La Napoli “dispari”

La nostalgia di De Filippo per «lo tempo ch'iere, Napole, felice» – per dirla col Velardiniello – va di pari passo con la consacrazione della sua nuova stagione drammaturgica al Neorealismo, che stava spopolando nella letteratura e nel cinema coevi. Pertanto, nella rappresentazione scenica degli spazi – chiusi o aperti, privati o pubblici che siano – si nota una particolare insistenza sulla città reale, sulle sue ferite e sulle sue macerie: materiali quanto morali.²⁰ Come

¹⁸ Per le implicazioni, in parte sorprendenti, di questa scelta si rimanda a R. Ubbidiente, *La grande assente: la protagonista de L'abito nuovo di Eduardo De Filippo e Luigi Pirandello*, in *La figura femminile nella narrativa e nella drammaturgia europea del primo Novecento*, a cura di C. Bronowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2007, pp. 51–62.

¹⁹ Questa chiesa è con ogni probabilità identificabile con la parrocchia di San Cosma e Damiano sita in Via dei Banchi nuovi.

²⁰ I *Giorni dispari* di Eduardo offrono allo spettatore una rappresentazione veritiera della realtà urbana, che ha luogo a ogni livello di rappresentazione, a cominciare da quello linguistico, caratterizzato dalla compresenza di napoletano e italiano impiegati al servizio di una rappresentazione realisticamente credibile del *milieu* sociale in cui è calata di volta in volta l'azione. Nel portare in scena il parlato quotidiano Eduardo è sempre attento a riprodurre la distribuzione e la stratificazione di lingua e dialetto nei vari ceti cittadini, contribuendo a costruire una riproduzione scenica affatto realistica della città.

le commedie “pari”, anche quelle postbelliche presentano un catalogo di riferimenti a spazi e luoghi urbani, i quali, oltre a contribuire alla rappresentazione realistica della città, concorrono a costruire meglio i personaggi, calandoli in un contesto sociale e familiare che risulta del tutto credibile.

Di indubbia potenzialità per il turismo letterario, i *loci* “dispari” rinvenibili nel tessuto urbano possono essere distinti per comodità espositiva in spazi domestici (i più numerosi) e spazi professionali. Queste due categorie, oltre che a rendere più verosimile l’azione, situandola nella città reale, concorrono ad una caratterizzazione viepiù realistica dei personaggi.

Da questo punto di vista, nell’arco temporale della *Cantata*²¹ vediamo spostarsi l’interesse dell’autore dal ceto popolare alla piccola borghesia, fino al ceto medio. Questa scelta drammaturgica, dovuta alle trasformazioni della famiglia italiana sulla scia del crescente benessere del primo dopoguerra, ha dirette conseguenze nella tipologia e negli allestimenti degli spazi portati o evocati in scena.

I luoghi di lavoro, per esempio, sono attività commerciali site in vie eleganti del centro, come il negozio di abbigliamento al Rettifilo – *alias* Corso Umberto I – di proprietà di Peppino Priore, protagonista di *Sabato, domenica e lunedì* (1959).

In questa come in altre commedie la collocazione dell’attività di famiglia in una frequentata arteria dello *shopping* è rivelatrice di un’ascesa professionale e sociale del protagonista che, iniziata prima della guerra, si è tradotta in maggiore benessere e anche in un certo apprezzamento sociale. Ciò appare particolarmente evidente nel caso del negozio che Priore ha rilevato dal suocero Antonio Piscopo, fondatore di una “dinastia” di cappellai della Napoli bene:

ANTONIO No, io cominciai come lavorante apprendista in una *potebella* a [Via] Mezzocannone. Poi mi misi a lavorare per conto mio in un palazzo a Banchi Nuovi. Poi *arapette* una bottega nella stessa strada, e poi *arapette* al Rettifilo, dove con il guadagno e il risparmio di dieci anni feci l’ingrandimento. «Piscopo Antonio, Cappelleria»: due entrate e quattro vetrine, lo stesso negozio che l’attuale mio genero ci lavorava dentro come impiegato, e che poi, quando si sposò con mia figlia, fece la trasformazione perché disse che i cappelli non si vendevano più e diventò: «Piscopo e Priore abbigliamento da uomo e cappelli».²²

A sua volta, Peppino Priore sta per subire la concorrenza del figlio Rocco, che, ritenendo superata l’attività del padre, si appresta a inaugurare un proprio

²¹ La *Cantata dei giorni dispari* abbraccia un periodo di quasi trent’anni: da *Napoli milionaria!*, composta nel 1945, a *Gli esami non finiscono mai* del 1973.

²² E. De Filippo, *Sabato, domenica e lunedì*, in *Teatro*, vol. 2: *Cantata dei giorni dispari*, t. 2, cit., pp. 655-768; qui: p. 673. (Corsivo nel testo).

esercizio nella moderna Via Calabritto, col che nel testo della commedia fa il suo ingresso «una bella e breve strada, che Matilde Serao, non senza alquanto esagerazione, definì *rue de la Paix* napoletana».²³

La storia professionale di Piscopo ricorda molto quella di Arturo Santaniello, un facoltoso panettiere che incontriamo nel *Sindaco del Rione Sanità* (1960):

ARTURO Don Anto', io ho cominciato a dodici anni a fare il fornaio. Con il lavoro e col sacrificio personale e sapendo fare il mestiere, oggi tengo due panetterie che rendono.²⁴

Di questi negozi vengono menzionati gli indirizzi: quello aperto per primo è sito in Via Giacinto Albino, una traversa di Corso Garibaldi, mentre il più recente si trova nella centralissima Via Roma (oggi nuovamente Via Toledo) ed è descritto come «un locale moderno, dove non ci sono impiegati uomini, ci sono tutte ragazze vestite celeste con le cuffie, che servono al banco, a Napoli ha fatto effetto...».²⁵

A poche centinaia di metri di distanza troviamo, invece, la camiceria di Riccardo, uno dei figli di Filumena Marturano, l'ex prostituta protagonista dell'omonima *pièce*. In questo caso ci viene rivelato l'indirizzo completo di numero civico:

ROSALIA [...] Quant'è bello! Nu piezz' 'e guaglione! Sta a [Via] Chiaia, tène 'o mazzino dint' 'o purtone a numero 74, fa 'o cammesaro... le camicie. E tene na bella clientela.²⁶

Relegato in un cortile interno, sebbene sito in un'arteria adibita allo *shopping* (fig. 2), questo negozio non gode certo di una posizione favorevole. D'altronde si tratta dell'attività di un giovane imprenditore destinato a farsi strada e che risulta già adesso in una posizione avvantaggiata rispetto al fratello

²³ G. Doria, *Le strade di Napoli. Saggio di Toponomastica Storica*, Grimaldi e C. editori, Napoli 2018, p. 80. (Corsivo nel testo).

²⁴ E. De Filippo, *Il sindaco del Rione Sanità*, in *Teatro*, vol. 2: *Cantata dei giorni dispari*, t. 2, cit., pp. 821-914; qui: p. 886.

²⁵ *Ivi*, p. 888.

²⁶ E. De Filippo, *Filumena Marturano*, in *Teatro*, vol. 2: *Cantata dei giorni dispari*, t. 1, cit., pp. 529-598; qui: p. 542. Da questa edizione, abbreviata con la sigla *FM* seguita dal rispettivo numero di pagina, saranno riprese da qui in avanti le citazioni da questa commedia. I corsivi sono tutti nel testo.

“proletario” e idraulico, che ha un’ordinaria «puteca ô vicolo appriesso». ²⁷ La distanza tra questa bottega nel vicolo adiacente e la camiceria di Via Chiaia potrebbe tradursi in distanza sociale se Riccardo – come ci sentiamo di azzardare dopo aver escluso il terzo fratello (ragioniere) – è il figlio che Filumena ha tenuto nascosto a Domenico Soriano – «figlio a Raimondo Soriano (*borioso*) uno dei più importanti e seri dolciieri di Napoli» (FM 541) – con cui ella convive *more uxorio*. Per bocca di Filumena, che le ha guidate nel corso degli anni, le attività produttive e commerciali di Domenico trovano una precisa collocazione nel tessuto urbano:

FILUMENA [...] [I]o facevo ’a carabbiniera: d’ ’a fabbrica a Furcella, a chella d’ ’e Virgene e dint’ ’e magazzine a Tuledo e a Furia. (FM 538)



Fig. 2: Brogi, Veduta di Via Chiaia a Napoli (1879-1910), lastra di vetro, negativo gelatina ai sali di argento. Coll. Archivi Alinari-archivio Brogi, Firenze. © Archivi Alinari, Firenze

²⁷ *Ibidem*. Sul simbolismo sociale dei tre figli della Marturano cfr. R. Ubbidiente, “E figlie so’ piezz’ ’e core” ovvero l’utopia sociale di Eduardo De Filippo alla luce di Filumena Marturano, «Scienza & Politica», 26, 2002, pp. 131-144.

Tra questi siti, noti non solo ai napoletani, Forcella suscita precise associazioni anche in termini di turismo cinematografico. In questa zona nel cuore del centro storico, infatti, fu girato il primo episodio di *Ieri, oggi, domani* di Vittorio De Sica, che invece per la sua versione cinematografica della commedia scelse un palazzo storico di Piazza del Gesù, collocandovi la casa di Filumena (interpretata da Sophia Loren).²⁸ L'altro dolcificio è invece collocato da Eduardo nell'altrettanto popolare borgo dei Vergini, dove De Sica girerà *L'oro di Napoli*, mentre per i due negozi sceglie la sempre trafficata Via Toledo e la storica Via Foria, nota per le sue botteghe di antiquariato.

Volgendo ora lo sguardo agli spazi domestici – di cui in chiusura non si potrà che offrire una rapida rassegna –, si potrebbe partire proprio dalla descrizione dei bassi del centro messa in bocca alla «più cara delle mie creature»:²⁹

FILUMENA Avvoça', 'e ssapite chilli vascie... (*Marca la parola*) I bassi... A San Giuanniello, a 'e Virgene, a Furcella, ê Tribunale, ô Pallunetto! Nire, affummate... addó 'a stagione nun se respira p' 'o calore peccé 'a gente è assaie, e a vierno 'o frido fa sbattere 'e diente... Addó nun ce sta luce manco a mezzuorno... Io parlo napoletano, scusate... Dove non c'è luce nemmeno a mezzogiorno... Chim' 'e gente! Addó è meglio 'o frido c' 'o calore... Dint a nu vascio 'e chille, ô vico San Liborio, ce stev'io c' 'a famiglia mia. (*FM 576-577*)

Sono tutte zone simbolo del “ventre di Napoli”, tra cui, oltre ai quartieri succitati, spiccano il rione di San Giovanniello, Via dei Tribunali, decumano maggiore della città greca che attraversa il cuore del centro storico, e il Pallonetto (fig. 3), che in termini di turismo letterario rinvia anche a Giuseppe Marotta.³⁰

Inoltre, il vicolo San Liborio, che trova una prima menzione per l'edicola della Madonna *d' 'e rose*, cui Filumena è molto devota, rende efficacemente l'idea della miseria in cui la protagonista è nata e ha vissuto fino a diciassette anni, quando si trasferì «llà ncoppo! (*Allude al lupanare*)» (*FM 545*). Il pudore di Filumena la porta a non nominare mai esplicitamente il postribolo, tanto meno a dire dove si trovava, ma, pensando alla miseria lasciata a San Liborio,

²⁸ Per una lettura contrastiva del film e della commedia che lo ha ispirato cfr. R. Ubbidiente, *Smarrimento e recupero del “senso”*: Filumena Marturano di *Eduardo De Filippo* e *Matrimonio all'italiana* di *Vittorio De Sica*, «Il lettore di provincia». Dal testo teatrale al film, a cura di E. Ciccotti, 139, Longo, Ravenna 2013, pp. 27-39.

²⁹ E. De Filippo, Intervista a Vittorio Buttafava, «Oggi», 5 gennaio 1956, cit. da F. Di Franco, *Eduardo De Filippo*. Edizione riveduta, aggiornata e ampliata, Gremese, Roma 2000³ (1978; 1983²), p. 150.

³⁰ Cfr. G. Marotta, in *Il teatrino del Pallonetto*, Bompiani, Milano 1964.

la donna non fa mistero del fatto che «[c]hella “casa” me pareva na reggia...» (FM 577).



Fig. 3 : Fratelli Alinari, Via del Pallonetto nel quartiere di Santa Lucia a Napoli (1900 ca.), lastra di vetro. Coll. Archivi Alinari-archivio Alinari, Firenze. © Archivi Alinari, Firenze

La successiva “promozione” a mantenuta del «ricco dolciere» (FM 530) sarà accompagnata dal trasferimento in un dignitoso appartamento sito nel quartiere semi collinare di San Potito, metafora di un incipiente riscatto. Dalle reminiscenze autobiografiche di Filumena sappiamo che questa fu solo «’a primma casarella ca me mettiste» (FM 545) e che altre ne seguiranno prima

della casa «sfarzosamente arredata, con gusto, però, alquanto medio» (FM 531), in cui vive adesso.

Se per la popolana di vicolo San Liborio quest'appartamento borghese è una conquista, i protagonisti delle commedie successive provengono tutti dalla piccola borghesia o dal ceto medio e abitano case che ne rispecchiano l'appartenenza sociale. I bassi del centro storico vengono pertanto sostituiti da appartamenti siti in palazzi storici del centro o in zone interessate dalla speculazione edilizia. Per il primo caso possiamo menzionare la casa di Alberto Stigliano, protagonista di *Mia famiglia* (1955), sita in Corso Umberto I numero 74 (stranamente lo stesso civico della camiceria di Riccardo). Ma l'indirizzo più completo è indubbiamente quello di Libero Incoronato – protagonista della commedia *Le bugie con le gambe lunghe* (1947) –, che abita nel «più meschino e modesto appartamento della lunga serie di cui dispone l'immenso fabbricato stile Novecento, costruito in altra epoca a scopo speculativo».³¹ Su questo appartamento, sito nel rione di Vasto alla Ferrovia, De Filippo ci fornisce informazioni dettagliatissime, anche in merito alla sua collocazione: «Tre camere, cucina e bagno, al quinto piano, interno 84, scala C».

Pur nella sua sinteticità, questa rassegna di *loci* evidenzia che nel teatro eduardiano il collocamento dei personaggi in un dato spazio o luogo della città reale costituisce un elemento fondatore di senso ai fini della trama nonché della caratterizzazione e costellazione delle figure. Inoltre, la rete dei rinvii dalla Napoli “di carta” a quella “di pietra” – passando per quella di legno e cartapesta delle quinte teatrali – costituisce una rappresentazione cartografica della città vesuviana, che, incrociandosi a sua volta con l'atlante linguistico-dialettale insito nell'*opus* eduardiano, dà vita ad una messinscena affatto realistica del microcosmo socio-culturale partenopeo.

³¹ E. De Filippo, *Le bugie con le gambe lunghe*, in *Teatro*, vol. 2: *Cantata dei giorni dispari*, t. 1, cit., pp. 669-740; qui: p. 671.

1. La descrizione dello spazio/ambiente nella letteratura femminile

Le descrizioni di luoghi e ambienti nella letteratura contemporanea¹ sono connesse a tre principi narratologici così riassumibili: (i) lo spazio/ambiente è una funzione dell'azione narrata in virtù di un principio di coerenza semantica che prevede il necessario adattamento degli ambienti alle azioni, oppure un legame cognitivo ed emotivo tra ambiente e stato interiore dei soggetti che lo abitano. Quello che accade in una storia qualifica il luogo in cui accade, che finisce con l'essere valorizzato dal lettore quasi esclusivamente come scena dell'azione. Tale legame è spesso stimolato dall'autore attraverso un uso strategico delle focalizzazioni oppure, più di frequente, diversificando qualitativamente il punto di vista e producendo slittamenti da quello percettivo a quello morale o di interesse; (ii) lo spazio/ambiente può subire un processo di riqualificazione cognitiva e passionale, sia di natura migliorativa che peggiorativa. Tale riqualificazione può essere percepita dal lettore anche quando non espressamente dichiarata nel testo, in virtù del principio precedente, cioè dedotta dalle variazioni nei comportamenti dei personaggi; (iii) lo spazio/ambiente, durante il processo di riqualificazione, subisce una rideterminazione semantica che azzerà il precedente valore. Stando agli studi sulla psicologia della percezione, infatti, la relazione tra soggetto e ambiente è sempre governata da regole cognitive frutto dell'esperienza, che permettono al soggetto di adeguare il proprio corpo all'ambiente (*affordance*).² Il processo di riqualificazione può essere inteso come un processo che altera tali regole o le sostituisce. Esso ha due fasi: la prima, di decostruzione delle regole; la seconda, di installazione di nuove regole. Le nuove regole, rendendo nulla l'esperienza

¹ Crediamo sia opportuno fare esplicito riferimento al romanzo novecentesco, perché nella produzione letteraria precedente tali regole sono molto meno rinvenibili, essendo l'apparato descrittivo dello spazio coincidente con la "pausa descrittiva", in cui il tempo della storia o fabula, che coincide con l'azione narrata, si arresta e quello del racconto prosegue ($TS = 0$; $TR = \infty$). Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1990.

² Cfr. J.J. Gibson, *The Perception of Visual World*, Houghton Mifflin, Boston 1950; Id., *The Theory of Affordance*, in Id., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Taylor & Francis Group, New York 1986, pp. 127-143. A partire dai saggi di Gibson sono nate gran parte delle ricerche attuali che studiano in maniera empirica tale processo.

precedente, generano una sorta di stallo nell'adattamento del soggetto che si traduce in un'alterazione descrittiva.

La letteratura femminile è particolarmente ricca di esempi di riqualificazione ambientale perché ha una forte relazione con lo spazio e con il concetto di “voce situata”. L'informazione narrativa della fiction femminile, infatti, non è scissa dal contesto ambientale in cui viene data e dallo scenario che presuppone. Gli studi di genere hanno trasformato il concetto di “posizione femminile” in una struttura metaforica fondata sui concetti legati allo spazio, come quello di confine, attraversamento, nomadismo, movimento, frammentazione. Scriveva ad esempio Susan Stanford Friedman «questa crescente enfasi sullo spazio è il riflesso di una transizione da una cultura basata sul discorso verbale e sulla scrittura a forme nuove di produzione del significato che pongono al centro l'aspetto visivo e spaziale. E la retorica dello spazio femminista è parte integrante di questo spostamento epistemologico». ³ Lo spazio della narrativa femminile, quindi, non è uno spazio assoggettato dalla *ratio* regolatrice, tipica del maschio, ma uno spazio timico, passionale, un luogo con cui il soggetto che agisce si sente emotivamente coinvolto.

Nella letteratura femminile si parte dal presupposto che l'ambiente porti inscritto al suo interno, nelle sue architetture, nei suoi elementi simbolici, regole di codificazione visiva che sono nella maggior parte dei casi ascrivibili all'universo logico del maschio e dei suoi dispositivi di visione. È per questa ragione che in tale letteratura la “descrizione” diviene strumento narrativo di riqualificazione ambientale, che prende le forme di un dispositivo timico e stimola un riadattamento passionale del lettore.

Dal punto di vista strutturale, o di genesi della scrittura, la letteratura femminile mette in stretta relazione i dispositivi della visione, intesi secondo la proposta di Mitchell⁴ come mediatori dell'esperienza, con i dispositivi timici, da intendersi, sulla scorta della teoria semiotica proposta dal linguista Algirdas Julien Greimas,⁵ come enunciati di stato o di processo che descrivono i tratti

³ S. Stanford Friedman, *Locational Feminism: Gender, Cultural Geographies and Geopolitical Literacy*, in *Feminist Locations. Global and Local, Theory and Practice*, a cura di M. DeKoven, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, London 2001, pp. 13-36.

⁴ W.J.T. Mitchell, *The Language of Image*, The University of Chicago Press, Chicago 1980; Id., *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1987; Id., *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1995; Id., *The Last Dinosaur Book. The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago University Press, Chicago 1988; Id., *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago University Press, Chicago, London 2015, trad. it. *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Johan & Levi Editore, Cremona 2018. Una traduzione di alcuni saggi contenuti nei lavori sopra descritti è in W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.

⁵ A.J. Greimas-J. Fontanille, *Semiotique des passions. Des etats de choses aux etats d'ame*, Seuil, Paris,

psicologici connessi con gli esistenti narrativi.⁶ Tale connessione si esplica molto spesso in un legame tra tratto psicologico del personaggio e comportamento nello spazio.⁷ È il linguaggio che porta iscritto al suo interno questo legame tra ambiente e stato psicologico che, come dimostrato dalla linguistica cognitiva, parte dalla cognizione come camera di fusione di stimoli percettivi e simbolizzazioni. L'interazione tra soggetto e spazio, quindi, quella reale e di conseguenza quella rappresentata tramite il linguaggio, prevede tre tipologie di navigazione nei luoghi e altrettante tipologie di rappresentazione spaziale: spazio del corpo o propriocezione; spazio intorno al corpo e spazio della navigazione.⁸ La relazione tra soggetto e spazio è legata a indici prossemici che regolano il rapporto soggetto-oggetto in base alla disposizione dei secondi lungo gli assi di movimento del corpo (alto/basso; sinistra/destra; avanti/indietro), in accordo con la teoria delle *affordance* proposta da Gibson⁹ e poi rielaborata. Esistono prove scientifiche che dimostrano come questo rapporto sia regolato anche da indici prossemici qualitativi di tipo culturale, cioè indici di familiarità con l'ambiente. I soggetti farebbero esperienza dell'ambiente narrato proiettando in esso modelli esperienziali già noti, connessi con

1991 (trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano 1996); A.J. Greimas, *Maupassant, la sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Editions du Seuil, Paris 1976 (trad. it. *Maupassant, la semiotica del testo. Esercizi pratici*, Centro Scientifico torinese, Torino 1995).

⁶ Cfr. S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, London 1978, trad. it., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma 1981.

⁷ Cfr. D.A. Kenny, *A General Model of Consensus and Accuracy in Interpersonal Perception*, «Psychological Review», 98, 1991, pp. 155-163, che mette in stretta relazione le azioni dei personaggi e la percezione dei loro tratti psicologici da parte del lettore. Sullo stesso tema, cioè sulla stretta relazione tra azione e movimento nello spazio del mondo narrativo e caratterizzazione psicologica si veda pure M. Bortolussi-P. Dixon, *Psychonarratology. Foundation for The Empirical Study of Literary Response*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, in modo particolare il cap. V *Characters and Characterization*, pp. 133-165, e U. Margolin, *The Doer and The Deed: Action as Basis for Characterization in Narrative*, «Poetics Today», 7(2), 1986, pp. 205-225.

⁸ Sulla relazione tra soggetto che si muove nello spazio, assi di spostamento e memorizzazione del lettore si veda B. Tversky, *Spatial Cognition: Embodied and Situated*, in *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, a cura di P. Robbins e M. Aydede, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 201-216; Id., *Spatial Perspectives in Descriptions*, in *Language and Space*, a cura di P. Bloom et al., The MIT Press, Cambridge (MA) 1996, pp. 462-491; Id., *Remembering Space*, in *Handbook of Memory*, a cura di E. Tulving e F.I.M. Craik, Oxford University Press, New York 2000, pp. 363-378; Id., *Spatial Schemas in Depictions*, in *Spatial Schemas and Abstract Thought*, a cura di M. Gattis, The MIT Press, Cambridge (MA) 2001, pp. 79-111.

⁹ Cfr. J.J. Gibson, *The Perception of Visual World*, Houghton Mifflin, Boston 1950; Id., *The Theory of Affordance*, in Id., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Taylor & Francis Group, New York 1986, pp. 127-143. A partire dai saggi di Gibson sono nate gran parte delle ricerche attuali che studiano in maniera empirica tale processo.

esperienze precedenti, reali o mediate. Si tratta, anche in questo caso, di un modello derivato dalla trattazione classica di Gibson e dalla riformulazione di Alva Noë.¹⁰

2. Descrizione, visione e passione nella letteratura femminile

Lo studio dei dispositivi della visione, quindi, rientra a pieno titolo nella lettura critica dello spazio/ambiente nella scrittura femminile, almeno per due ordini di ragioni. Un primo, piuttosto intuitivo, che mette in relazione lo spazio-ambiente e l'attività percettiva del soggetto. Da questo punto di vista l'indagine sulla rappresentazione dello spazio si trasforma in un'analisi critica delle tecniche descrittive che prende in considerazione la loro organizzazione retorica e stilistica. Un secondo, ideologico, che valuta le tecniche descrittive secondo un principio dialettico che le pone in dialogo, ma anche in contrasto, con lo spazio-ambiente. Tale punto di vista è associabile non solo all'opposizione proposta da Mitchell tra *picture* e *image*,¹¹ cioè tra figura reale dello spazio che stimola la visione, e visione intesa come interpretante della realtà percepita,¹² ma anche ai principi di relazione elencati da Mitchell in relazione alla coppia text-image,¹³ che possono essere di traduzione, di relazione e di opposizione. Stando a tali categorie, la descrizione letteraria delle donne sarebbe animata da un principio di rottura e sovversione del legame istituito tra spazio e descrizione (*image x text*) nell'ambito del pensiero maschile, e si farebbe portatrice di una istanza di separazione che mira ad azzerare i connotatori dello spazio-ambiente maschile e a lasciare aperte delle possibilità di riorganizzazione. Lo spazio mappato, occupato già dal principio organizzatore della descrizione maschile e dei suoi dispositivi visivi, deve essere liberato.

Per tale ragione tali descrizioni fanno appello in maniera esplicita a un principio di straniamento, che mostra lo spazio secondo punti di vista percettivi inediti, o restituisce visioni alterate dagli stati emotivi del soggetto femminile

¹⁰ A. Noë, *Action in perception*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2004.

¹¹ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, cit.

¹² La teoria di Mitchell si ispira al pensiero di C.S. Peirce, non solo per quanto esplicitamente dichiarato in relazione al concetto di icona, intesa come *likeness*, cioè come fondata sul principio di somiglianza col referente reale, cioè l'oggetto che rappresenta, ma anche più in generale nel principio di base enucleato nel cosiddetto triangolo semiotico, secondo il quale il processo interpretativo dell'esperienza ha origine nell'oggetto, inteso come realtà solo parzialmente accessibile all'esperienza (oggetto dinamico), è mediata da un segno, quello che Mitchell chiama appunto *picture*, e genera un interpretante, cioè un simulacro mentale, una visione, con la quale viene semanticamente definita, che corrisponde a ciò che Mitchell chiama *image*.

¹³ W.J.T. Mitchell, *Image Science*, cit.

che lo abita di nuovo, per la prima volta.¹⁴ In entrambi i casi lo straniamento, sia esso esclusivamente percettivo, suggerito dall'uso di prospettive atipiche, da slittamenti focali, da dislocazione della percezione lungo assi di percorrenza del corpo meno tipici, oppure da un eccesso di focalizzazione percettiva o da una chiusura del campo di visione, sia esso emotivo, cioè una alterazione visionaria¹⁵ che confonde il dato reale (*picture*) con un'interpretazione del soggetto (*image*) alterata, ha un effetto di deterritorializzazione, cioè l'effetto paradossale di occupare lo spazio senza occuparlo, di negare la territorializzazione senza proporre un altro.¹⁶ In questo senso la descrizione risponde all'istanza di separazione tra *text* e *image* invocata da Mitchell come alternativa al legame collaborativo o traduttivo. La scrittura della differenza, in questo caso, è scrittura della differenza che si genera tra *text* (descrizione) e *image* (visione maschile dello spazio). Tecnicamente tale effetto può essere creato con la rimozione degli elementi simbolici, la distruzione, la violazione dei percorsi, tutte operazioni che mirano a una riqualificazione passionale dello spazio, cioè mirano a una decostruzione della logica iscritta nei luoghi e a una ricollocazione emotiva dei soggetti che li abitano, ricollocazione che passa per una sorta di trauma passionale stimolato da un trauma visivo. Nella descrizione di questa azione Mitchell fa riferimento al concetto promosso da Foucault di spazio eterotopico, cioè libero e non qualificato, semioticamente parlando, dall'azione del soggetto che lo abita. Nelle tecniche descrittive della letteratura femminile assistiamo appunto a questo slittamento costante dal luogo topico – cioè luogo qualificato dall'azione del soggetto – allo spazio eterotopico, non qualificato. Tale slittamento è possibile unicamente in ragione di una alterazione dello stato passionale del soggetto che descrive. Questa passione è

¹⁴ La seconda parte del già citato *Image Science*, è dedicata a discutere casi reali di contesa ideologica generata da spazi reali, che per alcuni sono luoghi simbolici, per altri luoghi da liberare. Inutile dire che la cultura femminile ha dedicato una enorme attenzione alla riconquista dello spazio, non solo metaforico, ma anche reale e concreto.

¹⁵ L'alterazione emotiva dello spazio descrittivo, tipica della scrittura di Anna Maria Ortese, è stata spesso definita dalla critica con la formula del realismo magico, che è sicuramente meno tipica della scrittura femminile. Se si legge *Ferito a morte* di La Capria, per fare un esempio, la distanza tra il realismo magico in esso presente e la scrittura di Ortese è più che evidente. Crediamo che la formula "realismo emotivo", opposta al cosiddetto "realismo scientifico" o a quello storicamente ascrivibile al comunismo sovietico "realismo socialista", renda meglio l'intenzione poetica dell'autrice.

¹⁶ La figura dell'*occupatio*, così intesa, è stata proposta da Mitchell in relazione al movimento statunitense Occupy e come processo di riqualificazione di quelli che chiama "luoghi fondativi" di una cultura. Mitchell la descrive in questi termini: «una messa in scena del tropo dell'*occupatio*, del parlare rifiutandosi di parlare, aprendo uno spazio negativo nel linguaggio stesso con una forma di "condotta espressiva". È l'esatto opposto dell'enunciato performativo nella teoria degli atti linguistici, che realizza il fare attraverso il dire (benedire, maledire, prestare giuramento, dichiarare un verdetto)», cfr. W.J.T. Mitchell, *Image Science*, cit., p. 167.

osservabile non solo nella somatizzazione (visibile o udibile) ma anche in forme di mediazione che trasferiscono lo stadio passionale del soggetto su elementi diversi, prossimi, di cui il soggetto fa esperienza. La descrizione dello spazio, dei luoghi, degli ambienti, è forse uno degli elementi che più di altri sembra mostrare in maniera diretta l'identità passionale dell'occhio che la ricostruisce.

La semiotica, in modo particolare la semiotica generativa, ha approfondito molto lo studio dello spazio come macrocategoria testuale, e in particolare degli ambienti, delle geografie, dei paesaggi, non solo testuali ma anche concreti, e ha sviluppato al suo interno una sorta di sezione dedicata in maniera specifica allo spazio.¹⁷ Si tratta di proposte teoriche e analitiche che si ispirano al principio, promosso da Foucault, dello spazio come universo discorsivo che genera senso e determina le pratiche sociali in esso inscritte,¹⁸ legato a tutte quelle filosofie che discutono le relazioni tra corpo situato, io parlante/agente e discorso.

Nei lavori di A.J. Greimas vengono elaborati due modelli specifici per l'analisi degli spazi e delle passioni che nascono con una precisa vocazione critico-letteraria.¹⁹ Si tratta di modelli direttamente derivati dalle ricerche del Formalismo russo, e più nello specifico dai lavori di Propp sulla fiaba, dove le categorie spaziali di interno/esterno, casa/castello, assumono una valorizzazione semantica a partire dalle azioni che tra di esse si dipanano – viaggio, avventura, azione eroica, ritorno. Il modello per l'analisi narrativa dello spazio viene sviluppato sulla scorta di un modello precedente elaborato per l'analisi narrativa, chiamato “schema narrativo canonico”, in cui Greimas aveva indicato le quattro fasi canoniche che caratterizzano ogni racconto. Nel caso dello spazio, Greimas parte dall'assunto che questo abbia una funzione prossemica rispetto all'azione (venga cioè valorizzato dall'azione che in esso accade), sviluppando il modello come ripartizione dello spazio in relazione all'azione: spazio eterotopico (luogo esterno di manipolazione), spazio paratopico e spazio utopico (luoghi di preparazione e azione), spazio eterotopico (luogo esterno di sanzione). Il modello presenta quattro tipologie di spazio legate

¹⁷ Già Greimas aveva proposto un'analisi della città di Parigi in A.J. Greimas, *Sémiotique et sciences, sociales*, Editions du Seuil, Paris 1976 (trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Centro Scientifico torinese, Torino 1991).

¹⁸ Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.

¹⁹ Greimas sviluppa il suo modello di analisi confrontandosi con il racconto *Deux amis* di Maupassant, mentre Bertrand, uno dei massimi riferimenti per la semiotica dello spazio, elabora i suoi studi a partire da un'analisi di *Germinal*. Per un riferimento si veda D. Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Édition Nathan, Paris 2000 (trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma 2002); D. Bertrand, *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Hadès-Benjamin, Paris 1985.

rispettivamente ad ognuna delle fasi dello schema narrativo canonico. Lo spazio eterotopico è lo spazio che segna l'inizio della narrazione o la sua fine, quello in cui il soggetto che ha agito viene punito o premiato per l'azione che ha svolto. Quello paratopico è lo spazio in cui il protagonista acquisisce le competenze per agire, mentre quello utopico è lo spazio dell'azione vera e propria.

Si tratta di uno schema che rende possibile valorizzare semanticamente gli spazi (cioè ambienti, paesaggi, luoghi concreti) in base alla fase narrativa che in essi si svolge. Ad esempio, il luogo della sconfitta sarà carico di valori semantici negativi, quello della glorificazione dell'eroe di valori semantici positivi. Lo stesso spazio, poi, può essere risemantizzato (riqualificato) attraverso una nuova azione (lo spazio iniziale dal quale il protagonista parte, ad esempio, carico dell'alone semantico della nostalgia, potrà essere rivalorizzato dall'alone semantico del ritorno felice). Nel caso dei luoghi eterotopici Greimas tende a definirli sulla base di una dominante cognitiva, mentre quelli azionistici, cioè topici, hanno una dominante azionistica. In ogni caso è evidente che l'applicazione del modello alla letteratura femminile possa prevedere lo slittamento della dominante cognitiva verso la dominante emotiva, e quindi qualificare i luoghi eterotopici, così come nella proposta iniziale di Foucault, come luoghi di riqualificazione e messa in discussione del senso anche su base passionale.

Il modello di Greimas per l'analisi delle passioni, denominato "schema narrativo passionale", è costruito come il precedente, avendo come riferimento sempre lo schema narrativo canonico. In questo caso, però, il modello descrive l'azione canonica di una passione. Le fasi che una qualunque passione attraversa nell'ambito della rappresentazione narrativa, dalla sua nascita al giudizio che genera a livello sociale, sono cinque: la fase di costituzione (in cui si creano le condizioni che predispongono un soggetto ad appassionarsi); le tre fasi della sensibilizzazione – disposizione, patemizzazione, emozione – che descrivono rispettivamente la nascita della passione, il suo agire (performance passionale o vissuto) e il suo prendere corpo nel soggetto (somatizzazione); la fase di moralizzazione, in cui la passione viene giudicata come vizio o virtù.

3. Occupay Napoli: decostruzione architettonica e riqualificazione di Napoli nella scrittura di Anna Maria Ortese

La Napoli di Ortese è certamente la Napoli uscita dalla guerra con molte ferite, lontana dagli stereotipi ancora presenti nel lavoro di Matilde Serao e molto più vicina al dibattito culturale sul realismo, promosso dal Partito Comunista e animato da molti intellettuali, sia sulle riviste di cultura che nella produzione letteraria o pittorica. Apparentemente la Napoli di Anna Maria Ortese è la città emblema della lotta di classe, del dibattito sul ruolo

dell'intellettuale in questa lotta, è la città delle masse, del popolo contrapposto all'*élite* intellettuale, che può fare a meno, così come sarà palesemente detto nel capitolo finale del *Mare – Il silenzio della ragione* – di parole ripiegate su sé stesse che non si traducono in azioni. È la città che può fungere da banco di prova per il realismo di matrice comunista, come quello di Domenico Rea, ad esempio, un realismo con cui assoggettare lo spazio e fare del vicolo e di Napoli il simbolo della povertà, del gioco di luci e ombre l'emblema della dialettica tra bene e male, del contrasto tra sfarzo e miseria la metafora della lotta di classe. Ma solo apparentemente Ortese si presta al gioco, solo apparentemente asseconda le richieste di Vittorini e degli editori milanesi.²⁰ La Napoli che viene fuori da una lettura critica²¹ è una città ben diversa, è uno spazio eterotopico, in cui il dispositivo architettonico inteso come visione assoggettante che mappa lo spazio e ne fa un luogo simbolico e connotato, viene costantemente decostruito nelle descrizioni. L'architettura reale della città, infatti, che si presta alla rappresentazione di uno spazio di guerra fondato sul principio tattico del nascondimento e della rivelazione, viene trasformata in una realtà virtuale in cui l'autrice gioca sì tatticamente con lo spazio, ma con un obiettivo diverso dall'appropriazione conoscitiva. Il suo obiettivo è più spesso la fuga: fuga altrove o fuga in loco, fuga emotiva che altera lo stato del soggetto, che lo pone in una relazione corporale con la città, in cui gli indici prossemici diventano indici di una relazione passionale e non cognitiva.

A conferma della nostra tesi proponiamo due analisi. La prima è riferita al racconto *Dolente splendore del vicolo*, scritto per le colonne del mensile «Sud. Giornale di cultura» (gennaio 1947), al quale la scrittrice collaborava. Il racconto, pubblicato in due puntate, è interamente fondato sulla descrizione, o meglio su un particolare tipo di descrizione, che potremmo definire gaze tour, in cui l'occhio della scrittrice osserva e descrive a partire da un dispositivo di visione fisso, la finestra, e descrive quanto accade.

²⁰ Ricordiamo che *Il mare non bagna Napoli* fu concluso a Milano a stretto contatto con Vittorini e le sue politiche editoriali, e la stessa Ortese dichiarò più volte, soprattutto per scusarsi del capitolo Il silenzio della ragione nel quale aveva accusato gli amici napoletani, che le molte scelte furono pilotate da Vittorini e dalla necessità di adeguarsi alle esigenze dell'ideologia socialista in merito al realismo.

²¹ Che una soluzione critica accettabile debba essere cercata nell'analisi critica della tecnica narrativa è la stessa scrittrice a suggerirlo in una prefazione a una recente edizione di *Il mare non bagna Napoli*, in cui afferma: «A distanza, appunto, di quattro decenni, e in occasione di una sua nuova edizione, mi domando se il Mare è stato davvero un libro «contro» Napoli, e dove ho sbagliato, se ho sbagliato, nello scriverlo, e in che modo, oggi, andrebbe letto. La prima considerazione che mi si presenta è sulla scrittura del libro. Pochi riescono a comprendere come nella scrittura si trovi la sola chiave di lettura di un testo, e la traccia di una sua eventuale verità». A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 1994.

La casa dava in un vicolo, in altri tempi tranquillo e remoto, profumato dai limoni di qualche solitario giardino, visitato dal vento di mare; ma durante la guerra, requisito dai sinistrati del Lavinaio (uno dei più squisiti ghetti europei sul Mediterraneo), non era più, a detta degli indigeni, riconoscibile. Il cielo, su in alto, era sempre lo stesso splendente cielo degli anni buoni; il mare, nello sfondo, sempre il puro celeste mare in riva al quale batte le ali la nostra prima giovinezza; ma l'aria del quartiere, come forse di tutta la città, era terribilmente mutata. [...] I giardini erano sempre molti e particolarmente fulgenti in quella primavera. Da un punto all'altro della città, il mare correva come un paradiso, estraneo al dolore e all'orrore della moltitudine umana, che viveva miseramente aggruppata sulle sue spiagge. [...] La città appariva mutata, e io trovavo che il popolo fra cui ero cresciuta, era sceso nove scalini più sotto dei dieci tagliati nella scala delle sue possibilità. Non avevano più case, ma neppure mostravano desiderio di averne in futuro. [...] io rabbrivivo contemplandolo, o sospiravo, come colui che, dopo lungo cammino, siede sull'orlo di una voragine, e fissa attonito davanti se, oltre uno spazio orrendo, per un cammino che non si può rifare, i tetti e i fumaioli di un paese remoto che gli fu caro.²²

Nel brano gli spazi descritti, qui ambienti reali che hanno un referente empirico (Napoli), sono luoghi esterni all'azione, descrizioni nel senso classico della descrizione, cioè di pausa narrativa (interruzione della storia), che in semiotica si direbbero eterotopici, e assumono qui una valorizzazione patemica tendenzialmente disforica (negativa). In essi la passione è presente come elemento virtuale che può essere suscitato e manifestarsi, o come elemento già sanzionato, cioè come una sorta di etichetta passionale attaccata al luogo. Ma quello che più conta è la tecnica di creazione dello spessore passionale, che prevede lo slittamento dal punto di vista percettivo al punto di vista etico-morale. Nel caso di Ortese la geometria spaziale che segue le linee verticale (verso il cielo) e orizzontale (verso il mare) diviene una geometria simbolica della fuga e decostruzione: le linee paesaggistiche sono linee di fuga dello sguardo e della passione che determinano nel lettore il semisimbolismo "alto : bene = basso : male" (alto sta a bene come basso sta a male).²³

La città si configura come spazio-paesaggio della passionalità disforica, negativa, mentre gli spazi indicati dalle linee di fuga rappresentano i luoghi della passionalità positiva, euforica. In questo caso, riferendoci esclusivamente a brani in cui la descrizione dello spazio-paesaggio non coinvolge l'azione, la valorizzazione timica è assegnata dalla voce narrante, segnalata dal passaggio dalla terza persona (oggettivante) alla prima persona singolare (massimamente soggettivante e massimamente coinvolgente dal punto di vista degli stati

²² A.M. Ortese, *Dolente splendore del vicolo*, «Sud. Giornale di cultura», gennaio 1947.

²³ Come termine di confronto analitico si veda l'analisi di S. Cavicchioli, *Geometrie cognitive e passionali in To The Lighthouse di Virginia Woolf*, in Id., *I sensi, lo spazio, gli umori*, Milano, Bompiani 2002.

emotivi). La terza persona crea la dimensione morale, la prima persona crea lo stato passionale attivo, presente, del testimone oculare, cioè del narratore.

Il racconto procede:

Di fronte alla mia stanza, a due metri dal balcone privo di vetri, abitava un giovanotto senza una occupazione precisa [...]. Spesso io li odiavo, e chiudevo con rabbia le finestre quando apparivano: ma più spesso avevo pietà di loro, come essi certo non sospettavano, io mi fermavo ad ascoltare i loro ingenui e cinici discorsi, i loro canti pieni di disperata allegria. [...] solo più tardi, l'eccitazione del vicolo assumeva un tono più misurato, la frenesia si calmava. Tutte le finestre erano spalancate e illuminate, la gente sedeva a tavola... molti però non avevano ne pane bianco ne vino [...] uscivano sulle terrazze o si affacciavano alle finestre dei tristi cortili... a notte, quando già molte finestre si erano spente sulla vergogna o la solitudine delle anime, gruppi di giovani tra la vecchia e la nuova generazione, sazi e tuttavia inquieti, svegliavano il quartiere con una serie di canti che dovevano evocare la città di un tempo e dire la bellezza dell'amore puro [...] fame e vergogna era la città di oggi [...] i loro gridi scivolavano su muraglie cieche d'apatia, cadevano in pozzi di desolazione.²⁴

In questo caso lo spazio descritto è un luogo dell'azione, un ambiente della narrazione, propriamente uno spazio topico: il vicolo, il luogo in cui accadono varie azioni e in cui si manifestano varie tonalità passionali in distinti soggetti protagonisti dell'azione.

Mentre la narrazione precedente, da un punto di vista passionale, riguardava le fasi iniziale e finale delle strutture narrative della passione (disposizione: il soggetto è predisposto a provare una passione; moralizzazione: lo spazio descritto da un punto di vista passionale, cioè il giudizio sulle passioni dominanti nel vicolo dopo la guerra), in questa parte del brano ci troviamo nelle fasi della patemizzazione e della somatizzazione, in cui i soggetti che agiscono provano stati emotivi che coinvolgono direttamente lo spazio-ambiente. Questo coinvolgimento è segnato tecnicamente da un ritmo iterativo e durativo: la ripetizione è creata attraverso il lessico ambientale (le finestre, il vicolo), il ritmo durativo, invece, è realizzato con la narrazione di una scena (ogni descrizione si apre con l'individuazione di una finestra-cornice, alla quale segue la descrizione in dettaglio di una scena, con personaggi e storie). La narrazione passionale degli spazi funge da strategia narrativa che regola l'attivazione degli stati emotivi nel lettore, secondo una cadenza suggerita per mezzo di una codificazione fissata nel corso del racconto (mare e cielo = passioni positive, vicolo = passioni negative). Tale codificazione però non è seccamente cognitiva, ma viene regolata da un dispositivo scopico che funge da attivatore passionale: la finestra. La finestra segna il coinvolgimento del soggetto che

²⁴ A.M. Ortese, *Dolente splendore del vicolo*, cit.

osserva e il trapasso da un realismo descrittivo, che inquadra e osserva la città secondo la logica scopica suggerita dall'architettura e dal semi-simbolismo alto/basso e bene / male, a un realismo emotivo. La focalizzazione sui soggetti osservati, cioè l'ingresso dell'occhio nel micro-universo della miseria umana, si traduce sempre in una alterazione metaforica della descrizione, che produce una frattura nella coppia *image-text*, cioè tra visione, intesa come interpretazione del dato, e la descrizione che lo traduce. La relazione tra frasi come (1) *fame e vergogna era la città di oggi* e (2) *i loro gridi scivolavano su muraglie cieche d'apatia, cadevano in pozzi di desolazione*, non è propriamente di traduzione diretta, cioè non è una traduzione metaforica a carattere esplicativo, ma è piuttosto un uso della metafora come decostruzione dello spazio operata dal soggetto che percepisce il senso profondo e problematico del passaggio dalla *picture* alla *image*. Tale senso non è nel realismo di denuncia, evidentemente, né nel realismo magico della visione, ma piuttosto nella riduzione al dato sensibile.²⁵ La descrizione procede sempre verso l'azzeramento di tutto ciò che può generare coinvolgimento con la sfera cognitiva, e verso il rafforzamento del dato sensibile nudo e crudo. Si tratta di una tendenza verso quella che Mitchell ha chiamato *biopicture*, che sulla scorta della fenomenologia della percezione²⁶ possiamo qui tradurre come tendenza all'aptico, cioè alla fusione del dato percettivo di tipo visivo e di tipo tattile. Il gioco della descrizione è quello di stimolare sensazioni corporali nel lettore, di risvegliare la coscienza del corpo.

La cosa è molto più palese quando al posto del *gaze tour* la scrittrice usa il *body tour*, cioè mostra descrizioni derivate da un narratore (che coincide sempre con l'autrice) che si muove nello spazio. È il caso della seconda analisi qui proposta, riferita al racconto *La città involontaria*, contenuto nella nota raccolta *Il mare non bagna Napoli*. Il racconto è ispirato da una visita al complesso architettonico denominato III e IV Granili, nel Borgo della Maddalena (figg. 1-2), che negli anni successivi alla guerra era diventato luogo di accoglienza dei senzatetto, prima che, anche grazie al clamore della denuncia presente nel racconto, fosse abbattuto per far posto alle nuove case popolari. Il racconto si apre con una descrizione architettonica del tutto asettica, una sorta di

²⁵ Una tecnica del tutto simile viene formalizzata da Virginia Woolf in *To The Lighthouse*, nella sezione del romanzo intitolata *Time Passes*. La scrittrice inglese addirittura userà le parentesi per segnalare il passaggio dalla descrizione cognitiva a quella emotivo-corporale strutturata in maniera metaforica. Anche in questo caso la questione di fondo di natura poetologica è giocata sulla contrapposizione al realismo descrittivo e maturata, significativamente, dopo l'esperienza dolorosa della guerra, in questo caso la Prima guerra mondiale. Sull'argomento cfr. T. Marino, *Dall'ekphrasis alla narrazione: la scrittura visiva di Virginia Woolf*, «Arabeschi», 1, 2015, pp. 51-62.

²⁶ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.

ricostruzione della mappa architettonica della costruzione, che non a caso fa appello a dati di misurazione:

Ho potuto contare centosettantaquattro aperture sulla sola facciata, di ampiezza e altezza inaudite per un gusto moderno, e la più parte sbarrate, alcuni terrazzini, e, sul dietro dell'edificio, otto tubi di fognatura, che, sistemati al terzo piano, lasciano scorrere le loro lente acque lungo la silenziosa muraglia. I piani sono tre, più un terraneo, nascosto per metà nel suolo e difeso da un fossato, e comprendono trecentoquarantotto stanze tutte ugualmente alte e grandi, distribuite con una regolarità perfetta a destra e a sinistra di quattro corridoi, uno per piano, la cui misura complessiva è di un chilometro e duecento metri. Ogni corridoio è illuminato da non oltre ventotto lampade, della forza di cinque candele ciascuna. La larghezza di ogni corridoio va da sette a otto metri, la parola corridoio vale quindi a designare, più che altro, quattro strade di una qualunque zona cittadina, sopraelevate come i piani di un autobus, e prive affatto di cielo. Soprattutto per il pianoterra e i due piani superiori, la luce del sole è rappresentata da quelle ventotto lampade elettriche, che qui brillano debolmente sia la notte che il giorno. Sui due lati di ciascun corridoio si aprono ottantasei porte di abitazioni private, quarantatré a destra, quarantatré a sinistra, più quella di un gabinetto, contraddistinte da una serie di numeri che vanno da uno a trecentoquarantotto. In ognuno di questi locali sono raccolte da una a cinque famiglie, con una media di tre famiglie per vano. Il numero complessivo degli abitanti della Casa è di tremila persone, divise in cinquecentosettanta famiglie, con una media di sei persone per famiglia. Quando tre, quattro o cinque famiglie convivono nello stesso locale, si raggiunge una densità di venticinque o trenta abitanti per vano.



Fig. 1: Il quartiere dei Granili
(foto da A. Langella, *La Regia Strada delle Calabrie*, 2018)



Fig. 2: *Il Borgo della Maddalena*. Incisione di Achille Gigante
(foto da A. Langella, *La Regia Strada delle Calabrie*, 2018)

È la stessa Ortese, subito dopo, a svelare il motivo di tale descrizione, unicamente esibita per mostrare una sorta di stile burocratico-amministrativo che fa dello spazio una mappatura logica e della geografia umana un set di dati. Infatti, subito dopo Ortese aggiunge:

Enunciati così sommariamente alcuni dati circa la struttura e la popolazione di questo quartiere napoletano, ci si rende conto di non avere espresso quasi nulla. Ogni giorno, in mille competenti uffici di tutte le città e i paesi del globo, macchine perfette allineano numeri e somme di statistiche, intese a precisare in quale e quanta misura nasca, cresca e si dissolva la vita economica, politica e morale di ogni singola comunità o nazione. Altri dati, di una profondità quasi astrale, si riferiscono invece alla vita e alla natura degli antichi popoli, alle loro reggiture, trionfi, civiltà e fine; o, scavalcando addirittura ogni più caro interesse storico, si rivolgono a considerare la vita o le probabilità di vita dei pianeti che brillano nello spazio.

La descrizione iniziale serve, dunque, ad Ortese per creare un termine di paragone alla geografia umana che nel suo *body tour* descriverà fino al

coinvolgimento fisico, una rappresentazione di come lo stesso dispositivo della visione, l'architettura, possa generare indici connotativi che trasformano quell'insieme di dati in un'unica visione riluttante, che Ortese pone all'inizio del racconto:

L'aspetto, per chi lo scorga improvvisamente, scendendo da uno dei piccoli tram adibiti soprattutto alle corse operaie, è quello di una collina o una calva montagna, invasa dalle termiti, che la percorrono senza alcun rumore né segno che denunci uno scopo particolare.

Tale visione rappresenta il punto di vista, l'*image* per ritornare alle categorie di Mitchell, che si genera nella mente burocratico-amministrativa, nel logos maschile di assoggettamento del luogo, dove quello spazio è un insieme di dati o, al massimo, un'immagine rivoltante. Tutto il racconto, invece, tenderà a stravolgere questo punto di vista per ricollocarlo altrove²⁷. Prima di ogni altra cosa la prospettiva focale slitterà dall'esterno all'interno, ribaltando il punto di vista del dispositivo scopico da quello del progettatore (punto di vista burocratico-amministrativo) a quello dell'utilizzatore, cioè degli abitanti che subiscono tale architettura. Inoltre, il *body tour* dell'autrice prevederà un indice di coinvolgimento emotivo che passa dalla pietà all'*embodiment*, cioè al coinvolgimento fisico del visitatore, e con esso del lettore. Il cambio di passo nella descrizione è fin da subito evidente:

Quando la portinaia, seduta dietro una grande pentola nera in cui bollivano dei vestiti, dopo avermi esaminata freddamente, mi disse che non sapeva chi fosse questa Lo Savio, e andassi a domandare al primo piano, provai la tentazione di rimandare tutto a un altro giorno. Era una tentazione violenta come una nausea di fronte a un'operazione chirurgica. Dietro di me, sullo spiazzo che precede l'edificio, giuocavano una decina di ragazzi, senza quasi parlare, lanciandosi delle pietre; alcuni, vedendomi, avevano smesso di giocare, in silenzio si accostavano. Di fronte, vedevo il corridoio del pianoterra, per una lunghezza, come accennai, di trecento metri, ma che in quell'attimo sembrò incalcolabile. Nel centro e verso la fine di questo condotto, si muovevano senza alcuna precisione, come molecole in un raggio, delle

²⁷ Sulla relazione tra realismo descrittivo e dispositivi scopici si veda quanto afferma Mitchell: «Il realismo non è incorporato nell'ontologia di alcun medium. [...] Si può fare una foto che "aderisce al referente" in un senso piuttosto letterale, realizzando una stampa per contatto. Ma ciò non equivale certo a una garanzia. Il realismo socialista, come sappiamo, non aveva nulla a che vedere con questo concetto. Si trattava di un processo programmato di idealizzazione ideologica di una realtà progettata, auspicata, che però non coincideva, come ha osservato György Lukács, con quello che egli definiva "realismo critico", un progetto di rappresentazione oggettiva e storicamente informata costruita sulla base di un punto di vista indipendente ed "esterno" al socialismo, progetto che necessariamente identifica il realista critico come qualcuno che appartiene a una classe media, forse persino borghese».

ombre; brillava qualche piccolo fuoco; veniva, da dietro una di quelle porte, una ostinata, rauca nenia. Ventate di un odore acre, fatto soprattutto di latrina, giungevano continuamente fin sulla soglia, mescolate a quello più cupo dell'umidità.

Se si legge il brano con attenzione ci si rende conto, soprattutto alla luce delle recenti conoscenze della narratologia cognitiva, che presenta una tecnica descrittiva tesa a favorire il processo di coinvolgimento fisico del lettore. Quello che nella narratologia statunitense viene chiamato *reflector-character*, cioè il focalizzatore – in questo caso l'autrice-narratore – produce una serie di descrizioni che rispondono a tecniche di coinvolgimento fisico: (i) l'uso di sinestesie che stimolano percezioni sensoriali alternative a quelle della visione, come quella olfattiva, uditiva e tattile (*nausea... operazione chirurgica...²⁸ rauca nenia... ventate di odore acre... umidità...*); (ii) la distribuzione degli elementi che qualificano lo spazio lungo assi che determinano un “facile accesso” e un “accesso complicato”, e che nella fattispecie sono indicati dai deittici “dietro di me” e “di fronte”.²⁹

Soprattutto i deittici spaziali hanno lo scopo di rendere la descrizione come orientata inevitabilmente verso una prospettiva di un soggetto che è costretto a inoltrarsi. L'intera descrizione, del resto, usa gli indici di prossimità stimolati dall'architettura non come dispositivi scopici, ma come connotatori corporali della repulsione e dell'attrazione.³⁰ I deittici spaziali, e la descrizione in generale, stabiliscono con il luogo una doppia relazione: mentre quelli legati all'architettura e alla valutazione scopica spingono il soggetto alla fuga, gli altri connessi alla geografia umana che la abita spingono l'autore, e con esso il lettore, ad inoltrarsi e confondersi. Detto altrimenti, il punto di vista esterno, cognitivo, di chi progetta l'architettura per intrappolare e isolare (l'amministrazione), si ribalta nel punto di vista corporale, del coinvolgimento fisico stimolato dalla pietà, che coincide con quello di chi abita quel luogo e resta in esso intrappolato, soffocato. La cosa è molto palese se si legge la sequenza narrativa scandita dai tre deittici spaziali “dietro di me”, “di fronte”, “nel centro”. L'ultimo (nel centro) rompe l'asse di indecisione segnato dalla possibile fuga

²⁸ Curiosamente Lalla Romano in *La penombra che abbiamo attraversato* utilizzerà la stessa metafora – operazione chirurgica senza anestesia – per descrivere il dolore provato per la morte della madre.

²⁹ Negli studi citati di Barbara Tversky, nella narrativa in prima persona gli oggetti distribuiti lungo l'asse verticale (alto-basso oppure testa-piedi) sono considerati di più facile accesso rispetto a quelli sull'asse orizzontale (sinistra-destra), mentre nella narrativa in terza persona, gli oggetti distribuiti di fronte al soggetto risultano di più facile accesso rispetto a quelli distribuiti alle spalle

³⁰ Cfr. T. Marino, *Revisionismo storico e revisionismo cognitivo. Embodied mind e neorealismo*, «Enthymema», XXI, 2018, pp. 48-61.

verso l'esterno (dietro di me), o da quella meno probabile verso l'interno (di fronte), e crea nel lettore un'ansia esplorativa, un desiderio di inoltrarsi. A partire da esso, infatti, la descrizione diviene meno logica, più ricca di alterazioni prospettiche, o direttamente affidata a percezioni di ordine inferiore, cioè meno cognitive e più corporali, come l'olfatto o il tatto. Alla vista, insomma, si assegna un valore cognitivo ancestrale, in cui il guardare è tutt'uno col valutare (osservare per salvarsi), mentre alla percezione olfattiva, tattile e uditiva un valore corporale, più simile all'istinto. La tecnica descrittiva di Ortese consiste nell'usare il realismo emotivo, spinto fino al coinvolgimento corporale, per decostruire il realismo scientifico dei dati visivi, delle mappature e misurazioni, dei numeri insomma. Il lettore, suo malgrado, resta intrappolato fisicamente nell'ambiente, quasi assorbito. Solo così può cogliere il punto di vista di chi subisce l'architettura, vivendo l'esperienza fisica, sia pure nella forma simulata della descrizione verbale, sulla propria pelle.

Secondo la nostra analisi pare evidente che più che un realismo magico, più che una visione che altera le forme, più che uno spaesamento, così come la stessa autrice dichiarerà nell'edizione del 1994, più che un allontanamento visionario – *image* – sia presente nel racconto, come in tutta la raccolta, un avvicinamento del corpo, un accostamento alla *picture*, al dato della percezione reale, una *biopicture*, da intendersi qui come fusione del soggetto che esperisce con l'oggetto descritto. La cosa è piuttosto evidente se si continua la lettura. Le tecniche di *embodiment*, su tutte l'uso strategico dei deittici spaziali e la sinestesia tattile-olfattiva (*Sfiorai ciocche di capelli duri, come incollati, e alcune braccia dalla carne fredda. Vidi finalmente la donna che abbrustoliva il caffè, seduta sulla soglia di casa sua*), unita a quella uditiva, spesso suggerita dalla riproduzione dei suoni dialettali («*Vedite lloco*», «*Nu minuto*», «*Signò, tenèsseve nu pcurillo 'e pane?*»), finiscono col cancellare una qualunque forma di riflessione, e installano al posto del soggetto cognitivo uno stato di percezione corporale, un coinvolgimento che è emotivo e fisico, in cui a partire dalla pietà e dal compatire, l'autore si lascia andare a una immedesimazione fisica. Nei casi di massima immedesimazione, infatti, la descrizione imita, corporalmente, quello a cui l'autore assiste, come in una sorta di teatro in cui l'autore incamera le sensazioni a partire da un processo imitativo che parte dai corpi, dalle loro pose, dai loro gesti. In brani come questo:

Quel cattivo sguardo strabico mi cadde ancora addosso, scendendomi nel collo come un liquido viscido. Poi, vincendo il peso e la stanchezza della enorme carne che l'ammantava, la De Angelis Maria disse con una voce lamentosa, sgradevole, come se fosse carica di schifo, ma anche annebbiata da un forte sonno: «Avutàteve...»

le descrizioni che precedono la battuta dialettale non sono altro che istruzioni, come quelle di una sceneggiatura teatrale, consigli per riprodurre il suono, tecniche di postura del corpo per impostare la voce. Il lettore che ha già ascoltato mille volte quello stesso suono, con quella stessa espressione, lo capisce subito, ma anche il lettore che lo vede per la prima volta riportato nel racconto sotto forma verbale può trovare il modo di riprodurre l'atteggiamento paraverbale che fa prendere corpo al fonema, quasi che leggendolo fosse in grado di udirlo. In questi casi il dispositivo di visione è integralmente decostruito, e al suo posto, al posto delle architetture che possono direzionare lo sguardo, ci sono colori, odori, sensazioni tattili, non a caso fortemente caratterizzati da tonalità scure, per favorire la decostruzione dell'*image* e favorire l'ingresso fisico del lettore nell'ambiente riducendo la sua comprensione a uno stato di sensazioni animalesche. Come gli animali, i lettori devono sentire col corpo quell'architettura come trappola. Solo così quello stesso spazio potrà essere riabitato, riabilitato o in alternativa, così come poi avvenne, distrutto.

4. Conclusioni: descrizioni femminili e conoscenza corporale

Quale che sia la tecnica, le descrizioni appena illustrate rispondono a un'unica radice ideologica, che è poi una contro-ideologia, una spinta decostruttiva, che agisce nei confronti della prospettiva dello sguardo, della lente mediale – sia essa l'architettura o altro ancora – per liberare la purezza dello sguardo.

Il timismo, cioè la predisposizione affettiva di base, è inteso come termometro che regola il coinvolgimento fisico del soggetto, unica arma decostruttiva contro le forme medialità che incanalano la percezione, così come gli altri sensi, verso risultati prestabiliti dalla cultura, verso visioni che negano alla *picture* ogni libertà comunicativa, ossificando la sua pluralità semantica. Così come Mitchell aveva ipotizzato una cultura visiva in cui le immagini avanzano pretese di autonomia, e così come aveva ipotizzato una terza via nelle relazioni tra visione e testo descrittivo, fondata paradossalmente sulla separazione e sullo strappo, così la letteratura femminile si dota di una tecnica descrittiva che è una tattica decostruttiva, un'arma politica di deterritorializzazione, di azzeramento dei luoghi connotati e di riconquista dello spazio.

In questo processo il corpo gioca un ruolo che non è quello semplicistico di una rivendicazione della diversità biologica della donna, ma è quello più radicale di una rivoluzione epistemica, fondata su una riappropriazione di una innocenza conoscitiva, che è poi una decostruzione delle ipotesi medialità, cioè dei filtri. Già prima della rivoluzione cognitiva della mente estesa e dell'*embodied mind*, nella letteratura femminile il corpo vale dunque per sé stesso come mente, come origine della conoscenza, come riduzione della conoscenza a un

io che non è *cogitans*, ma che è una pulsione percettiva, un fascio di nervi che sente la realtà.

Rita Baleiro

LITERARY «TIME CAPSULES»:

A TAXONOMY PROPOSAL OF PORTUGUESE LITERARY MUSEUMS

London, happily, is becoming full of great men's houses, bought for the nation and preserved entire with the chairs they sat on and the cups they drank from, their umbrellas [...]. And it is no frivolous curiosity that sends us to Dickens's house and Johnson's house and Carlyle's house and Keats's house. We know them from their houses – it would seem to be a fact that writers stamp themselves upon their possessions more indelibly. (Virginia Woolf, [1932] 1975: 31)¹

I do not know whether pilgrimages to the shrines of famous men ought not to be condemned as sentimental journeys. It is better to read Carlyle in your own study chair than to visit the soundproof room and pore over the manuscripts at Chelsea. [...] Curiosity is only legitimate when the house of a great writer or the country in which it is set adds something to our understanding of his books. (Virginia Woolf, [1904] 1977: 166)²

1. Introduction

Literary museums are vessels of literary heritage and collective memory. In these high-density cultural spaces, the past is inevitably present after the codes the museum curators have selected to acquire, preserve, communicate and promote knowledge about literature and its role in society.³ Literary museums can take various shapes, as section four of this chapter details, but one of the most common is the writers' home museums.

¹ V. Woolf, *Great men's houses*, «Good Housekeeping», 21 (2), 1932, pp. 10-11, 102-103. Reproduced in V. Woolf, *The London scene: Six essays on London life*, HarperCollins, New York 1975, pp. 31-39.

² V. Woolf, *Haworth, November 1904*. Reproduced in *Books and portraits: Some further selections from the literary and biographical writings of Virginia Woolf*, a cura di M. Lyon, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1977, p. 166.

³ International Committee for Literary and Composers Museums, *What is a literary museum?* <https://iclm.mini.icom.museum/welcome-to-the-international-committee-for-literary-and-composers-museums-website/>, 2019.

These museums are «domestic spaces converted into public equipment»⁴ to celebrate and communicate the biography and work of an author. Contrary to most museums that “consist wholly of displaced objects”,⁵ writers’ home museums display objects close to their original context or even in their original layout, as often these museums are lodged in former writers’ dwellings. In them, visitors may perceive the interior of the house and its objects as material extensions of the author and synecdoches that, in the absence of the writer, act as the author’s representatives, as stated in the first epigraph by Virginia Woolf: «We know them from their houses – it would seem to be a fact that writers stamp themselves upon their possessions more indelibly». However, after reading the second epigraph, it is possible to identify a duality in Woolf’s judgment regarding visiting writers’ house museums. On the one hand, the author of the *Room of one’s own* says that these visits are a thoughtful portal to access the authors; on the other hand, Woolf claims these visits to the private realm of authors may be «condemned as sentimental journeys».

Woolf wrote this second quote after visiting the Brontë sisters’ house museum in Haworth in 1904 when she stated that the museum was «[...] a pallid and inanimate collection of objects»⁶ (e.g., autographs, pencil drawings, shoes, dresses) that did not add to the understanding of the Brontë sisters’ work. In her account of this tour (published in *The Guardian* in 1905), Woolf said she saw the women but not the writers, which disappointed her. In her view, such visits are only worthwhile and sensible when they add to the understanding of the literary work. Interestingly, current research has proven that most visitors to writers’ house museums share Woolf’s assumption and agree that the main effect of visiting these biographical monuments is adding information to the reading of the writers’ texts.⁷

This chapter describes the distinct shapes that writers’ home museums may take and proposes a taxonomy of literary museums in Portugal. Thus, after this introduction, I present the study’s methodology to inventory and overview the evolution of literary museums in Portugal. Next, I identify the distinct museum categories and expand on examples of each type. Finally, I present the concluding remarks of this study.

⁴ A. Ponte, *Casas-museu em Portugal: Teoria e prática*, Master’s Dissertation, University of Porto, 2008, p. 49.

⁵ Y-F. Tuan, *Space and place: The perspective of experience*, The University of Minnesota Press, Minneapolis [1977] 2001, p. 196.

⁶ V. Woolf, *Haworth, November 1904*, cit., p. 166

⁷ R. Baleiro, *Understanding visitors’ experiences at Portuguese literary museums: An analysis of Trip-Advisor reviews*, «European Journal of Tourism Research», 33, 2023, pp. 1-22.

2. Methodology

According to the statistical data available, in Portugal, 419 museums welcome more than 7 million visitors annually.⁸ To identify the literary museums in this universe of 419 museological units, I first explored the VisitPortugal website and found eleven literary museums. After researching the scarce academic research on the topic,⁹ which revealed ten other museums, I explored on the Google search engine, emailed the National Board for Cultural Heritage and phoned regional tourism offices, which provided information on ten different museums. The final inventory is 31 literary museums in continental Portugal and islands: a small category of literary-themed museums in the collection of Portuguese museums. Table 1 contains the inventory (in alphabetical order), a brief introduction of the writer and data on the location and opening date.

Table 1. *Literary museum in Portugal (descriptive information)*

LITERARY MUSEUMS	BRIEF INTRODUCTION OF THE WRITER	LOCATION	OPENING DATE
Afonso Lopes Vieira House Museum	(1878-1946) poet, lawyer	Marinha Grande	1949
Antero de Quental House	(1842-1891) poet, essayist, philosopher	Vila do Conde	2013
Aquilino Ribeiro Foundation	(1885-1963) novelist, essayist, translator	Soutosa	1988
Bocage House and Américo Ribeiro Photo Archive	(1765-1805) poet, translator	Setúbal	2005
Camilo Castelo Branco House Museum	(1825-1890) novelist, poet	S. Miguel de Seide	1922
Cândido Guerreiro e Condes de Alte Museum	(1871-1953) poet, journalist, politician	Alte	2009
Carlos de Oliveira House Museum	(1921-1981) poet, novelist, literary critic, translator	Vila de Febres	2016
Domingos Monteiro House Museum	(1903-1980) poet, lawyer	Mesão Frio	2014
Fernando Namora House Museum	(1919-1989) novelist, medical doctor	Condeixa-a-Nova	1990
Fernando Pessoa House	(1888-1935) poet, writer, literary critic, translator, philosopher, magazine founder	Lisbon	1993

⁸ Portuguese National Institute of Statistics, *Museums, zoos, botanical gardens and aquariums: Number and visitors*. Last update on 16 September 2022.

⁹ M.R. Moreira, *Da casa ao museu: Adaptações museológicas das casas-museu*, Master's Dissertation, University of Porto, 2006; A. Ponte, *Casas-Museu em Portugal: Teoria e prática*, Master's Dissertation, University of Porto, 2007; L. Alvim, *Os sítios web das casas museu e fundações de escritores ibéricas. Actas das XI Jornadas Espanolas de Documentación*, Zaragoza, 2008; V. Rosa, *Da literatura ao itinerário turístico: as casas-museu e o turismo literário*, Conference presentation. https://www.researchgate.net/publication/344544005_Da_literatura_ao_itinerario_turistico_as_casas-museu_e_o_turismo_literario, 2013; A.R.S. Franco, *Património literário em contexto museológico. Estudo de caso: Casa-museu Fernanda Botelho*, Master's dissertation, University of Lisbon, 2018.

Ferreira de Castro House Museum	(1898-1974) novelist, journalist	Oliveira de Azeméis	1982
Ferreira de Castro Museum		Sintra	1982
Fialho de Almeida House Literary Museum	(1857-1911) novelist	Cuba	2019
Guerra Junqueiro House Museum	(1850-1923) novelist, poet, journalist	Porto	1940
Irene Lisboa House Museum	(1892-1958) novelist, short story writer, poet, educational essayist	Arranhó	2007
João de Deus House Museum	(1830-1896) poet, pedagogue	S. Bartolomeu de Messines	1997
João de Deus House Museum		Lisbon	1982
José Régio House	(1901-1969) novelist, poet, playwright, essayist, magazine founder, teacher	Vila do Conde	1975
José Régio House Museum		Portalegre	1971
José Saramago Foundation	(1922-2010) novelist, Nobel Prize Winner in Literature	Lisbon	2007
Júlio Dinis House Museum	(1839-1871) novelist, playwright, poet, medical doctor	Ovar	1996
Liberdade House – Mário Cesariny	(1923-2006) poet, painter	Lisbon	2013
Literary Tower	Canonical Portuguese authors (13 th - 20 th century)	Vila Nova de Famalicão	2020
Manuel Teixeira Gomes House	(1860-1941) novelist, politician, and the seventh president of the Portuguese First Republic	Portimão	2009
Miguel Torga House Museum	(1907-1995) novelist, poet, essayist, playwright, medical doctor	Coimbra	2007
Miguel Torga House Museum		São Martinho de Anta	2022
Space Miguel Torga			2016
Poesia House – Eugénio de Andrade	(1923-2005) poet	Póvoa de Atalaia	2017
Tormes House – Eça de Queiroz Foundation	(1845-1900) novelist, journalist	Baião	1990
Vasco de Lima Couto House Museum	(1924-1980) poet, actor, stage director	Constância	1981
Vitorino Nemésio House Museum	(1901-1978) poet, novelist, academic	Terceira (Azores)	2016

3. The literary museums in Portugal

Apart from a few exceptions (*e.g.*, Petrarch's Museum in Arquà Petrarca, which opened in the 1600s),¹⁰ most European literary museums came to light in the first decades of the 1900s.¹¹ Portugal did not depart from this trend and inaugurated its first literary museum in 1922, celebrating Camilo Castelo Branco (1825-1890) in the house where he lived and died in northern Portugal (see Table 1). This museum is one of thirteen regional museums created during the first Portuguese Republic (1910-1926), which promoted a decentralisation movement via the inauguration of small regional museums across the

¹⁰ *Writers' houses and the making of memory*, a cura di H. Hendrix, Routledge, New York 2008.

¹¹ N. Prottas, *Beyond the cult of the author: The literary museum today*, «Journal of Museum Education», 45 (3), 2020, pp. 221-225.

country.¹² Table 2 displays information on the chronological evolution of Portuguese literary museums. Its analysis reveals that, in the long dictatorial period between 1926 and 1974 (first, the Military dictatorship between 1926 and 1933, and then Salazar's *Estado Novo* from 1933 to 1974), only three museums were created (*i.e.*, Afonso Lopes Vieira Museum, José Régio Museum and Guerra Junqueiro Museum).

Table 2. *The chronological evolution of literary museums in Portugal*

DECADES	NUMBER OF LITERARY MUSEUMS
1920	1
1940	2
1970	2 ¹³
1980	5
1990	5
2000	6
2010	8
2020	2

Throughout this period (1926-1974), the council of the National Propaganda Secretariat founded in 1933 and, in 1945, renamed the National Secretariat for Information, Popular Culture and Tourism, managed the museums. During these long authoritarian years, the aim was to establish a strong image of the traditional or authentic Portuguese culture, and the museums focused on interpretative ethnography and the nationalist commemoration of heritage.¹⁴ This strategy explains the development of the Museum of Popular Art, inaugurated in 1948. Art was a vehicle for ideological education at the time, and museums played an essential part in this process. For this reason, their management was government-centred and regional or municipal instances did not hold executive power.

The data in Table 2 also shows that most literary museums (*i.e.*, 27) opened after the 1974 Carnation Revolution, which ended the authoritarian government under Salazar's *Estado Novo* and produced significant social, economic, demographic and political changes in Portugal and its overseas colonies. However, in the post-Revolution years, the political unrest and successive

¹² H.C. Gouveia, *Acerca do conceito e evolução dos museus regionais portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo*, in F.B. Ferreira, *Bibliotecas, arquivos e museus*, vol. I, Instituto Português do Património Cultural, Lisbon 1985, p. 149.

¹³ One museum inaugurated before 1974 and another after 1974.

¹⁴ J. Brigola, *Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal*, in M.M. Lopes e A. Heizer, *Coleccionismos, práticas de campo e representações*, Editora da Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande 2011, pp. 43-48.

Provisional Governments resulted in few consistent measures in favour of valorising the tangible cultural heritage, especially that of artistic and museological value.¹⁵ Therefore, immediately after the 1974 revolution, only one museum opened (*i.e.*, the José Régio House, in 1975; the second museum dedicated to this author). Only the 1980s and 1990s witnessed a more active policy regarding the preservation and communication of literary art, namely after Portugal joined the European Economic Community in 1986 and in the 1990s after the establishment of the Ministry of Culture. From this period on, the strategy was to reduce regional imbalances regarding access to culture and to reach more than the urban centres. The data in Table 2 also indicates that most museums opened in the 2010s, which reveals that the interest in preserving and communicating literary heritage is relatively recent in Portugal.

Contrary to the political regime before 1974, after 1974, there has been an effort to decentralise cultural institutions. Consequently, the state has been the leading originator of museological projects¹⁶ (as private financing and patronage are minimal).¹⁷ Most Portuguese literary museums are local institutions under municipal management (see Table 3), often benefiting from the European Union funding programmes. Only the three literary museums that bear the legal and financial status of “foundations” are privately managed. In this regard, Anico and Peralta stated: «Municipal councils are the main promoters of local heritage and municipal museums in Portugal»¹⁸ due to the decentralisation of cultural projects and the pressure the public puts on the local authorities. Over the last decades, local populations have gained awareness of the importance of cultural equipment. They have placed accountability on the local authorities to fill the existing cultural access gaps. This attitude mirrors the recent political discourse that emphasises the positive effect of cultural production and equipment on the population. As such, this movement has resulted «[...] in constructing a heritage discourse based on local figures and heroes, historical events or other symbols of local identity».¹⁹

¹⁵ *Ivi*, p. 18.

¹⁶ M.C. Lourenço-J.P. Sousa Dias, «Time Capsules» of Science: Museums, Collections, and Scientific Heritage in Portugal, *«Isis»*, 108 (2), 2017, pp. 390-398.

¹⁷ F. Bodenstein, *National museums in Portugal*, in *Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, a cura di P. Arons-son e G. Elgenius, Bologna, 28-30 April 2011, Linköping University, Linköping 2011, pp. 689-712.

¹⁸ M. Anico-E. Peralta, *Political and social influences affecting the sense of place in municipal museums in Portugal*, in *Museum Revolutions: How museums change and are changed*, a cura di S.J. Knell, S. MacLeod e S. Watson, Routledge, London and New York 2007, pp. 189-197. Reference p. 194.

¹⁹ *Ibidem*.

The analysis of Table 3 also shows that most literary museums (*i.e.*, 22) are housed in former writers' dwellings.

Table 3. *Literary museum: Property and management*

LITERARY MUSEUMS	PROPERTY & MANAGEMENT	LODGED IN A FORMER WRITER'S HOUSE	
		Yes	No
Afonso Lopes Vieira House Museum	The municipality (donated by the author)	√ (his holiday house)	
Antero de Quental House	The municipality	√ (his house between 1881 and 1891)	
Aquilino Ribeiro Foundation	A non-profit public utility institution	√ (his holiday house)	
Bocage House and Américo Ribeiro Photo Archive	The municipality	√ (his birth house)	
Camilo Castelo Branco House Museum	The municipality	√ (his house between 1863 and 1890)	
Cândido Guerreiro e Condes de Alte Museum	The municipality		√
Carlos de Oliveira House Museum	The municipality	√ (where he lived until he reached adolescence)	
Domingos Monteiro House Museum	The municipality	√ (where he lived most of his life)	
Fernando Namora House Museum	The municipality	√ (where he was born and lived his teenage years)	
Fernando Pessoa House	The municipality	√ (where he lived the last fifteen years of his life)	
Ferreira de Castro House Museum	The municipality	√ (his birth house)	
Ferreira de Castro Museum	The municipality	√ (where he lived most of his life)	
Fialho de Almeida House Literary Museum	The municipality	√ (where he lived)	
Guerra Junqueiro House Museum	The municipality (donated by the daughter of the author to house Guerra Junqueiro's estate)		√
Irene Lisboa House Museum	The municipality		√
João de Deus House Museum (Lisbon)	Private Institution of Social Solidarity	√ (where he lived)	
João de Deus House Museum	The municipality	√ (his birth house)	
José Régio House	The municipality	√ (where he was born and lived at the end of his life)	
José Régio House Museum	The municipality	√ (where he lived for 34 years)	
José Saramago Foundation	Foundation José Saramago		√ (it is a historical building)

Júlio Dinis House Museum	The municipality	√	
Liberdade House – Mário Cesariny	Private management		√ (but the museum was an idea of the author himself)
Literary Tower	Foundation Cupertino de Miranda		√
Manuel Teixeira Gomes House	The municipality	√ (his birth house)	
Miguel Torga House Museum	The municipality	√ (where he lived and died)	
Miguel Torga House Museum	The municipality	√ (his birth house)	
Space Miguel Torga	The municipality		√ (it is a 2016 building designed by Eduardo Souto de Moura)
Poesia House – Eugénio de Andrade	The municipality		√ (it was a former primary school)
Tormes House – Eça de Queiroz Foundation	A non-profit public utility institution		√ (it was his wife's family country house)
Vasco de Lima Couto House Museum	The municipality	√ (where he lived his last four years)	
Vitorino Nemésio House Museum	The municipality	√ (he lived here part of his life)	

4. A taxonomy proposal of the Portuguese literary museums

In the absence of an established categorisation of literary museums, from which to create a taxonomy of the Portuguese literary museums, I adapted Butcher-Youngmans' threefold taxonomy of historic house museums («documentary», «representative», and «aesthetic») ²⁰ as they share attributes with literary museums. The first category («documentary literary museums»), often located in a former residence of the writer, is a kind of biographical monument, a testimony to the time and place of writers, and a portrait of the writers' life and work, reflecting their personality and the organisation of domestic life. These museums display a layout closer to the original domestic setting and many authentic objects of the authors that favour the above effects.

The second category (the «representative») reproduces the author's lifestyle and time, with fewer actual objects and more replicas. They may also be named «memory houses», and in them, the visitors can see staged domestic scenes using copies of the originals or items that did not belong to the author

²⁰ S. Bucher-Youngmans, *Historic house museums: A practical handbook for their preservation and management*, Oxford University Press, Oxford 1993.

but are from the period the author lived. The last category is the «aesthetic» literary museums. Although they bear the designation of house museums and the writer's name, this category is closer to the definition of regional or art museums. Even when set up in a former author's dwelling, the emphasis falls on the author's private art collections or ethnography. They do not illustrate the writer's «theatre of life» as «documentary» or «representative» museums do.

In Portugal, there are four other types of literary museums that do not fall under Butcher-Youngmans' taxonomy. The first type is the «commemorative» literary museums: they bear the name of an author but are mainly venues for permanent and non-permanent exhibitions and literary events. The second category that Butcher-Youngmans' taxonomy does not contemplate is the «foundation» literary museum, which has a specific financial status and private management. When installed in former houses of the writer, these museums stage the domestic settings and display personal objects and book collections (e.g., Aquilino Ribeiro's foundation and Tormes House).

The other Portuguese foundation literary museum honours Saramago's life and work, and it occupies a historic building in downtown Lisbon that bears no relation to the writer's life. There is a recreation of the author's studio and a book and souvenir shop (fig. 1).



Fig. 1: The replica of Saramago's desk at Saramago Foundation of Lisbon (foto da [https://www.josesaramago.org/sobre/.](https://www.josesaramago.org/sobre/))

The third category is the «library» literary museums, which play a critical role as research and documentation centres, although they may hold small exhibitions of the author's personal effects and books. The last category is the

«national» literary museums, which celebrate the country’s literature and literary history. In these museums, there is no reproduction of domestic settings.

Table 4 displays the inventoried literary museums in descending order according to their category and the total number of museums in each category.

Table 4: *A taxonomy proposal of Portuguese literary museums*

CATEGORY	MUSEUMS	NUMBER
Documentary	Afonso Lopes House Museum; Camilo Castelo Branco House Museum; João de Deus House Museum (Lisbon); Fernando Namora House Museum; José Régio House; Júlio Dinis House Museum; Miguel Torga House Museum (Coimbra); Domingos Monteiro House Museum; Vasco de Lima Couto House Museum; Vitorino Nemésio House Museum	10
Representative	Bocage House and Américo Ribeiro Photo Archive; Carlos de Oliveira House Museum; Fernando Pessoa House; Ferreira de Castro House Museum; Ferreira de Castro Museum; João de Deus House Museum (São Bartolomeu de Messines); Miguel Torga House Museum (São Martinho da Anta)	7
Commemorative	Irene Lisboa House Museum; Liberdade House – Mário Cesariny; Manuel Teixeira Gomes House; Space Miguel Torga; Poesia House – Eugénio de Andrade	5
Foundation	Aquilino Ribeiro Foundation; José Saramago Foundation; Tormes House – Eça de Queiroz	3
Aesthetic	Guerra Junqueiro House and Foundation; Fialho de Almeida House Literary Museum; José Régio House Museum	3
Library	Antero de Quental House; Cândido Guerreiro and Condes de Alte Museum	2
National	Literary Tower	1



Fig. 2: João de Deus House Museum in São Bartolomeu de Messines (foto dell'autrice)

It is relevant to state that the different categories may overlap, and a museum may share attributes of several types. A literary museum can be a «foundation» and still display the original objects of the author and keep some rooms of the house with the original design, as in «documentary» museums (e.g., House of Tormes - Eça de Queiroz Foundation). Or it may be an «aesthetic» literary museum holding ethnographic exhibitions about life in that region and still displaying some objects reproducing the author's lifestyle and time as in a «representative» literary museum (e.g., Fialho de Almeida House literary museum) (fig. 3).



Fig. 3: Façade of the Fialho de Almeida House Literary Museum, in Cuba (Alentejo)
(foto da <https://www.vozdaplanicie.pt/>)

In the following paragraphs, I expand on examples of each category.

4.1. Afonso Lopes Vieira House Museum: A «documentary» literary museum

Afonso Lopes Vieira House Museum opened in 1949, in the house the author donated to the municipality. Afonso Lopes Vieira (1878-1846) was a poet and a lawyer who graduated from the University of Coimbra and decided to devote his life to literature. This house museum is located on the house's first floor, and the ground floor holds the facilities of a bathing camp for the children (according to the wishes of Afonso Lopes Vieira). In this museum (overlooking the ocean), which maintains the original layout of the writer's

home, the visitors can see various decorative elements, such as plaques and tiles chosen by the poet that allude to some of his works. The museum displays numerous personal objects, original furniture, copies of his literary works, and a library. The visitor can see temporary exhibitions about the poet's work and life and visit a chapel dedicated to Our Lady of Fátima, built by the poet for his wife and inaugurated on 12 August 1929.

4.2. Ferreira de Castro Museum and Ferreira de Castro House Museum: «Representative» literary museums

The Ferreira de Castro Museum and the Ferreira de Castro House Museum opened in 1982. The first in Sintra, where the novelist and journalist lived and chose to be buried, and the second in Oliveira de Azeméis, lodged in the author's birth house. Compared to the other literary museums, the museums celebrating Ferreira de Castro (1898-1974) hold fewer original objects and more replicas, and the staging of the domestic layout uses mostly timepieces but not originals belonging to the author. However, they still reproduce the author's lifestyle and time. For instance, visitors find the novelist's first treasure: his old dictionary. And the house's exterior still holds the yard and the pine-tree forest as the writer's wish before dying.

4.3. Manuel Teixeira Gomes House and Liberdade House – Mário Cesariny: «Commemorative» literary museums

Although this category of literary museums does not exhibit personal objects or stage private spaces, they are venues that actively pay tribute to the authors. They hold collections of documents by the authors and other artists, temporary exhibitions and events that permanently commemorate the author. In the first example, the museum is lodged in the house where the author was born. The second example is a multi-purpose artistic space where the author has never lived, although he planned it for years. The museum, whose name was chosen by the poet (*liberdade* = freedom), was inaugurated eight years after his death, and in it, the visitors have a chance to see iconic works by Cesariny and other surrealist artists and writers and reflect on the concepts of art and freedom.

4.4. Tormes House: A «foundation» literary museum

Tormes House, in Baião, honages the most notorious Portuguese realist novelist: Eça de Queiroz. The literary museum opened in 1990, and it bears the fictional name («Tormes») of a place depicted in one of Eça's novels (*A*

Cidade e as Serras), as the writer was inspired to write this novel after a visit to this house, which was a property of his wife's family. This non-profit public utility institution holds the writer's possessions, maintains original furniture (namely the desk where Eça de Queiroz used to write standing up) and aims to promote the writer's literary legacy, researching his literary works and developing cultural projects and conferences at regional, national and international level. In this museum, the visitors may enjoy a meal in the Tormes restaurant, which serves meals inspired by and described in several of the author's novels.

4.5. José Régio House Museum and Guerra Junqueiro House Museum: «Aesthetic» literary museums

The José Régio House Museum opened in 1971 in the 18th-century house where this Portuguese writer spent more than thirty years of his adult life. It displays Régio's vast collection of religious and regional art.²¹ José Régio (1901-1969) was born in the north of Portugal (Vila do Conde), but he lived in Portalegre for decades, where he worked as a teacher. In addition to the art collection, the visitors can see the author's bedroom, work studio, kitchen, and many of his books and book collections in this museum. Regarding the second example, the author's daughter donated the Guerra Junqueiro House Museum to the Porto municipality, and the museum holds his collection of decorative art, including ceramics, furniture, tapestries and crystals. There is an auditorium, a shop, a temporary exhibition room and an atelier.²²

4.6. Cândido Guerreiro and Condes de Alte Museum: A «library» literary museum

In this museum, the visitor will see a few personal objects of Cândido Guerreiro (1871-1953), a poet, playwright, journalist and lawyer. In this small museum housed in a building (the former house of the Counts of Alte) not related to the poet's life, the visitor can see his wallet, glasses, a couple of first editions, and wall panels with the poet's life chronology. The visitor will not see the staging of the poet's domestic setting nor the reconstruction of his office or bedroom. Instead, there is a small library with the author's private collection and many other books donated by local citizens. The museum is a venue for regular temporary exhibitions and small meeting events.

²¹ P.O. Ribeiro-J.F. Vilhena, *Casas d'escritas*, Círculo de Leitores, Lisboa 1997, pp. 130-153.

²² M.R. Moreira, *Da casa ao museu: Adaptações museológicas das casas-museu*, Master's Dissertation, University of Porto, 2006.

4.7. Torre Literária: A «national» literary museum

In 1971, the government created the National Museum of Portuguese Literature project, planned for 1978 in Porto, and allocated public funds to acquire the collections housed in this museum.²³ However, to this date, this project never came to life. Instead, in 2020, a private foundation (Cupertino de Miranda's) built the Literary Tower: a museum whose core collection and exhibition focus on Portuguese canonical literature, following a reverse chronological order (from the present back to the thirteenth century). In this museum, there are no private objects which belonged to Portuguese authors, but exhibitions.

At this point in the chapter, it is possible to make seven observations about Portuguese literary museums. The first is that «documentary» and the «representative» writers' homes museums are the dominant categories, maybe because they are the categories that most preserve the authors' original domestic space. The second observation is that all museums, with one exception (*i.e.*, Irene Lisboa House Museum), celebrate male writers. There are plans to create two museums celebrating two women writers (Florbelá Espanca, in Alentejo, and Fernanda Botelho, in Lisbon), but another museum project will commemorate a male writer (Almeida Garrett). It is not easy to understand why this has happened as there are many Portuguese female writers whose biography and work validate the creation of a museum. The third observation is that most museums, as are most art museums, are in northern Portugal.²⁴ A 1962 report about the Portuguese museum panorama²⁵ had already signalled this difference, which remains.

The fourth comment is that the second decade of the 21st century was the most prolific regarding the inauguration of literary museums. The fifth comment is that, apart from the three foundations, and the national museum, most Portuguese museums are owned and managed by the municipalities. The sixth observation refers to the heterogeneous designations of these museums; although most have chosen «house museum», others bear the name «house» or «museum». The least common and most recent designations («Space» and «Literary tower») might reflect an attempt to depart from the more traditional term «museum». A fact that illustrates the crisis of identity museums are

²³ E.C.G.G. Pinho, *A evolução das coleções públicas em contexto democrático. Políticas de incorporação e vetores de crescimento nos Museus de Arte da Administração Central do Estado (1974-2010)*, Phd Thesis in museology, University of Lisbon, Lisbon 2013.

²⁴ Portuguese Observatory on Cultural Activities, *Os museus da Rede Portuguesa de Museus em 2021*, 2021.

²⁵ J. Couto, *Aspectos do panorama museológico português*, «Ocidente», 63, 1962, pp. 314-315.

experiencing as they «compete with other attractions within a tourism economy that privileges experience, immediacy, and what the industry calls adventure».²⁶ In this context, museums are worried that «objects can no longer draw visitors the way they once did».²⁷ and they should strive to show that heritage «while it looks old [it] is actually something new. Heritage is a mode of cultural production in the present that has recourse to the past».²⁸ After Gimblett's definition of heritage, it is crucial to highlight the display of heritage as a second life to all literary production and authors. The seventh and final observation is that many categories of literary museums identified worldwide still do not exist in Portugal: the «children's literature museum» (*e.g.*, Roald Dahl Museum, in Great Missenden, England); the «literary characters' museums» (*e.g.*, Sherlock Holmes Museum in London, England); the «museums about a literary work» (*e.g.*, The Museum of Innocence in Istanbul, Turkey); the «regional literary museums» (*e.g.*, Vienna Literature Museum, Austria), and the «museums on a particular literary genre» (*e.g.*, Eric Carle Graphic Novel Museum, in Massachusetts, United States of America), although there is a project for a Graphic Novel Museum to open in 2025. In Portugal, there are not «literary eco-museums», which refer to “living museums” without walls (*e.g.*, the Wordsworthian Lake District, where there are several museum units such as The World of Beatrix Potter Attraction, the Wordsworth Grasmere and the Beatrix Potter's House).

5. Final considerations

Literary museums are the guardians of literary heritage, strong symbols of the writer and literary art and the demonstration of a desire to build a symbolic place to honour the author and literature.²⁹ They are crucial in inventorying, documenting, preserving local culture and identity, and valuing uniqueness and memory. They manifest the desire to retain the memory and aim to be living testimonies of the past as history validates, explains and illuminates the present. «Without the past as tangible or remembered evidence, we could not function», stated Lowenthal.³⁰ But as it happens, «the past is a foreign country:

²⁶ B. Kirshenblatt Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, University of California Press, Berkeley 1998, p. 7.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ I. Ousby, *Literary shrines and literary pilgrims: The writer as a tourist attraction, in me*, in Id., *The Englishman's England. Taste, travel and the rise of tourism*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 21-57.

³⁰ D. Lowenthal, *Past time, present place: Landscape and memory*, «The Geographical Review», 65 (1), 1975, pp. 1-36. Reference in p. 6.

they do things differently there»,³¹ as the reader of L.P. Hartley's novel is told. Therefore, these museums serve as portals to step into the past and advance the knowledge about the authors' work and time. They facilitate communication about the history and its intangible components (*e.g.*, the writers' choices, needs and tastes and the atmosphere where they created) through the display of tangible elements (*e.g.*, books, manuscripts, objects of the writing craft, the desk of the writer, diaries, photographs, personal effects, and period objects). For these reasons, the tourism industry recognises them as powerful tourism resources.³² Indeed, they are one of the most visited products and experiences of literary tourism:³³ a cultural and heritage tourism niche that refers to touring places associated with writers and their works.

Besides being gateways to authors and literature, literary museums house research centres, libraries, and non-permanent exhibitions and function as artist residencies, centres for literary and cultural education and venues for workshops and conferences.

In short, contrary to Virginia Woolf's suggestion that touring these museums should be «condemned as sentimental journeys» because they exploit the inspection of the authors' private realms, everyone should be encouraged to visit all shapes of literary museums as they are the places where visitors, authors and literature meet and knowledge of the literary is communicated.

³¹ L.P. Hartley, *The Go-Between*, New York Review of Books, New York [1953] 2011 [e-book edition].

³² N. Watson, *The literary tourist: Readers and places in Romantic and Victorian Britain*, Palgrave, London 2006.

³³ R. Baleiro-M. Viegas-D. Faria, *Contributes to the profile of the Brazilian literary tourist: Experience and motivation*, «Revista Anais de Estudos Turísticos», 12, 2022, pp. 1-14.

THE LITERARY LANDSCAPE IN THE FRAMEWORK OF LITERARY TOURIST DESTINATIONS

1. The tangible elements that build the literary landscape

Literature has always had a link with the territory (Uccella).¹ Whether through the settings of the novels or the spaces related to the life and creation of the writers, literature is capable of generating a cultural landscape (Arcos-Pumarola et al.)² that is structured through literary places, that is, those places that stand out because of their link with literature.

These literary places can be generated in various ways and from multiple and varied links with literature. Hoppen et al.³ offer us a first potential distinction between literary sites. On the one hand, we can identify those spaces related to the author, that is, places where the author was born or died, places of residence during their life, cities and towns where they lived, etc. These spaces bring us both closer to the author's daily life and their biographical intimacy, and also give us an idea of their creative environment and how it could influence their literary creation. An example of this can be found in the close relationship between the city of Birmingham in the United Kingdom, which was a source of inspiration for several places in JRR Tolkien's Middle Earth.

Secondly, those places and territories that are linked to fiction are distinguished. The literary place is reminiscent of history by virtue of their relationship with one or more fictional characters or through being the setting for imaginary stories. Thus, we can re-read and revisit the stories through the visit to these spaces. For example, the landscape of Castile is intimately linked to Don Quixote, being one of the motivations for traveling through Castilian territory the encountering of windmills as they appear in Cervantes' novel (Pillet Capdepón).⁴

¹ F.R. Uccella, *La patrimonialització literària a Catalunya: una aproximació*, «Mnemòsine», 5, 2009, pp. 61-72.

² J. Arcos-Pumarola-N. Llonch-Molina-E. Osácar-Marzal, *The concept of literary heritage: A definition through bibliographic review*, «Forum for World Literature Studies», 11 (1), 2019.

³ A. Hoppen-L. Brown-A. Fyall, *Literary tourism: Opportunities and challenges for the marketing and branding of destinations?*, «Journal of Destination Marketing and Management», 3 (1), 2014, pp. 37-47, <https://doi.org/10.1016/j.jdmm.2013.12.009>.

⁴ F. Pillet Capdepón, *El turismo de interior y el patrimonio territorial en Castilla-La Mancha*, «Cuadernos de Turismo», 27, 2011, pp. 725-742.

These would be the two basic categories of literary places. Through them, the formation of a literary geography is possible since they deploy a semantization of the territory based on literature and its creative condition.

To these two basic categories that structure the tangible dimension of literature, other elements can be added that contribute to building a literary landscape, which later can be valued through literary tourism. Specifically, we can distinguish or identify three more categories. These are shown in fig. 1 (Osácar-Marzal & Arcos-Pumarola),⁵ which exposes five different categories of tangible resources specific to literary tourism that are developed below.

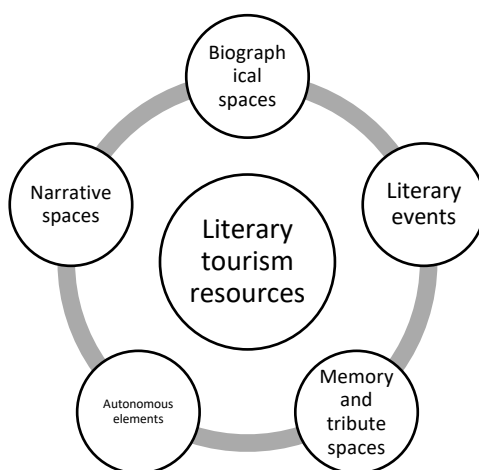


Fig. 1. Literary tourism tangible resources based on Osácar-Marzal & Arcos-Pumarola⁶

The third category is made up of literary events of various types. Despite not being a tangible heritage resource that can be located in the territory, literary events constitute umbrellas under which to structure a literary tourism offer with the ability to spread and attract visitors interested in the theme or figure of the festival. This category includes, on the one hand, dates noted at a literary level, such as thematic years, dates of the birth or death of an author, the date of publication of a book, etc. A unique example is Bloomsday in Dublin, an annual celebration based on the story of Leopold Bloom, the protagonist of James Joyce's *Ulysses* (Lemos).⁷ These types of celebrations have the ability to attract visitors as they are built around some story or figure of relevance at a literary level and, therefore, the popularity of the figure or novel

⁵ E. Osácar-Marzal-J. Arcos-Pumarola, *El turismo literario*, in *La actividad turística española en 2019*, a cura di J.A. Fraiz Brea e N. Araújo Vila, Síntesis, Madrid 2021, pp. 317-323.

⁶ *Ibidem*.

⁷ M. Lemos, *Writing Dublin: Joyce, Bloomsday and Tourism in the Irish Capital*, «Via Panoramica», 9, 2020, pp. 67-77.

is part of its potential of attraction. A clear example of this is the celebration of William Shakespeare's 400th birthday in 2016 which led to an increase in the number of visitors to Stratford-upon-Avon, as well as to the author's birthplace house museum, with 825,000 visitors during that year, as well as spectators at the plays of the Royal Shakespeare Company (Woodings).⁸

On the other hand, this category also includes those festivals that are not linked to any specific celebration but which become optimal contexts for the celebration of activities of interest to a visitor specialized in literature, such as roundtables, talks with writers, etc. As well as initiatives that have a place in this type of event and that are open to the general public, such as exhibitions or routes. Along these lines, festivals such as Barcelona's Kosmopolis, which goes beyond traditional literary expressions, or the Edinburgh International Book Festival, can constitute attractions for a potential literary tourist.

Events allow literary tourism not to be limited to the existence of intangible resources linked to an author or a work but can generate tourist flows towards a destination that decides to base its literary tourism strategy on these events. This philosophy is very clear in the case of the Viles del Llibre de Catalunya network,⁹ which focuses its proposal on offering activities based on literature.

Fourthly, we can identify all those spaces built *ex-professo* with the desire to remember specific characters or literary authors. Many of these have a direct link to the biographies of the authors and, therefore, are located in places directly related to some passage in their life. An example is the Walter Benjamin memorial in the Catalan town of Portbou, where the German thinker of Jewish origin died. Benjamin is buried in the cemetery of this town in northern Catalonia. In the vicinity of the same cemetery, the Israeli sculptor Dani Karavan built a memorial that, in symbiosis with the landscape, evokes Benjamin and his work. Therefore, this category is closely related to the first of the types of tangible resources we have defined, that is, those spaces and places linked to the authors' biography. For example, we can also include, in this case, the statue of Fernando Pessoa from Lisbon, placed in front of the cafe A Brasileira, which the author frequented and, therefore, allows establishing a direct relationship with the territory and environment experienced by the author (Henriques).¹⁰ However, it is necessary to consider those places where there has been an express desire to do an act of memory or to pay tribute. Thus, we

⁸ S. Woodings, *Shakespeare draws in record visitor numbers*, «Stratford-upon-Avon Herald», 8 gennaio 2017.

⁹ Viladellibre.CAT, *Vila del Llibre*, 2023, <https://viladellibre.cat>.

¹⁰ C. Henriques, *Património cultural e turismo: uma relação simbiótica. Análise de dois percursos turísticos-culturais: James Joyce e Fernando Pessoa*, «Revista Turismo & Desenvolvimento», 2008, pp. 25-39.

also find, on the one hand, spaces of memory that evoke the creative universe of the author without making direct reference to his biography, an example of this is the statue of Kafka in Prague made by Jaroslav Róna, that, despite being in the Jewish quarter of the Czech city, it is inspired by recurring themes in Kafka's work; or, on the other hand, spaces of memory that, despite being related to a real character, are not located in places with a direct relationship with the biography of the same, the Verdaguer statue in Barcelona is illustrative of this. Finally, in this same category, we can place the tombs of writers since, although they are obviously a biographical place, their posthumous significance ascribes to them a function and significance of remembrance and tribute, as the example of the tomb shows us from Antonio Machado in Collioure.

Finally, in the context of literary destinations and, especially those of urban nature, we find a fifth group of spaces that, independently of any link with literary heritage, also contribute to the creation of a literary environment, as well as they can also be relevant actors when building the offer of a literary destination. In this sense, we can mention bookshops, libraries or cultural centres, which can come into contact with visitors interested in literature by their own function. Beyond being points of interest for visitors interested in literature, these spaces can also play a role in certain literary tourism products and be integrated into enhancing the value of the literary landscape.

2. The development of a literary tourism offer through house-museums and literary routes

All these elements we have defined in the previous section can be the basis for the generation of new tourist attractions based on the intangible and literary substrate of the territories. The construction of new tourist attractions is based on enhancing literary places based on products that make them visitable and understandable by visitors. As Uccella¹¹ tells us, the main tourism-literary products are, on the one hand, heritage facilities or literary heritage centres, and, on the other hand, literary routes.

a) House-Museums and the dialogue between conservation and interpretation

As for the former, the heritage facilities or literary heritage centres, the house-museums of writers are the majority. These spaces are born in the heart

¹¹ F.R. Uccella, *Manual de patrimonio literario. Espacios, casa-museo y rutas*, Trea, Gijón 2013.

of a contradiction which, as Munmany Muntal¹² explains, consists in the fact that they deploy a private space in the public sphere. This causes that in the museum houses, there is a dialogue between, on the one hand, the preservation of a certain air of authenticity that is at the base of the ability to evoke these spaces and, on the other hand, the mission of disseminating and educating that a museum has (Torres González).¹³

This dialogue between the potential to evoke and generate emotions in the visitor and the museums' desire to spread the word can cause certain conflicts at the museographic level. On the one hand, the house museum should look after to maintain an air of authenticity. On the other hand, it will be more difficult to generate and provoke emotions to visitors for a house museum which plans its museography without paying attention to maintaining authentic spaces, since its authentic atmosphere links affectively the visitor to the character or the historic time that is dedicated. Moreover, the lack of authenticity in a house museum might affect the narrative account's credibility because as Pinna¹⁴ states, if the "fossilization" of spaces is not retained, the historical significance located in the house museum may easily become falsified.

However, on the other hand, the condition of these heritage facilities as museums bring these spaces to create strategies in order to communicate and transfer to visitors a narrative account that eases their comprehension of the author's literary legacy to whom the house museum belongs. A museographic design devoted to the copy of the scenography might have difficulties when approaching a general public with non specialized prior knowledge and who needs broadening it in order to understand the singularity and complexity of that particular literary legacy.

A house museum that condenses these two museographic perspectives into a single proposal can be found in the city of Barcelona and is dedicated to Jacint Verdaguer in Vil·la Joana. Verdaguer retired to this house in 1902, ill with tuberculosis and died there after a few days. In the 60s, the house became a museum, although the current museum, linked to the MUHBA, the history museum of the city of Barcelona, saw the light of day in 2016.

The museography presented in MUHBA Vil·la Joana clearly goes beyond the conservation of original spaces and presents a mixed proposal consisting in the conservation of some original rooms and the creation of new museographic spaces, where an account about the author's literary work, his

¹² M. Munmany Muntal, *La gestió del patrimoni literari*, Rovira i Virgili University Publications, Tarragona 2017.

¹³ B. Torres González, *Algunas consideraciones acerca del nuevo Museo Nacional del Romanticismo*, «Museos.Es», 5-6, 2010, pp. 188-197.

¹⁴ G. Pinna, *Introduction to historic house museums*, «Museum International», 53 (2), 2001, pp. 4-9.

importance in the society of his time, and, also, his biographical relationship with the house – where Jacint Verdaguer lived a few months before passing away – is built. MUHBA Vil·la Joana structures thematically its exhibition through its rooms; that is to say, in each room we find a museographical staging dedicated to a key topic. In MUHBA Vil·la Joana we can find, for instance, rooms focused on explaining the social impact of his funeral, the main landscapes that appear on his literary work, his cultural significance in his historical moment, his publishing dissemination through different languages, the role he played in the socio-political context of Barcelona, his stay in Vil·la Joana during his end days, and, also, his influence in society and literature – there are more exhibition rooms in MUHBA Vil·la Joana, but we have only explained here the ones specifically dedicated to Jacint Verdaguer – . For instance, fig. 2 shows part of an exhibition room where Verdaguer is related to other European literary authors that played a big role in the creation of national literary traditions.



Fig 2: Detail of an exhibition room of MUHBA Vil·la Joana (2023)
(foto dell'autore)

This thematic approach eases obtaining a basic grasp of Verdaguer's context to the visitor. So that makes possible an understanding of the intangible heritage that belongs to the house museum. Also, the rooms where objects are displayed in a scenography, that is, trying to create an original aura, are the final rooms of the exhibition. Hence, the visitor enters those rooms already

having a basic knowledge about the Catalan poet and his work and, therefore, those rooms have more potential to create an evocative and attractive environment.

In this sense, it is necessary to consider how the objects and elements that we have in a house-museum can help us to respond to the two objectives that we mentioned earlier in the form that the arrangement of the house can provide reception and an enriching experience for various visitor profiles and, ultimately, contribute to the social appreciation of literary heritage.

b) Literary routes and their role in the context of destinations

House museums and literary heritage centres identify literary places that can serve as meeting places for literary tourists. However, as mentioned in the first section, literary heritage is spread across the territory through places with different characteristics. In this context, the literary routes make it possible to connect the different spaces of the literary landscape and communicate a universe of concrete meaning.

These literary routes can be linked to literary heritage centres, as these spaces also have the function of preserving, communicating and enhancing the territory around them (Strepetova & Arcos-Pumarola).¹⁵ However, they can also appear at the initiative of the public administration, cultural institutions, or private companies dedicated to culture.

Within the framework of literary tourism, it is necessary to consider, however, the role that these routes can play in the tourism management of the destination, especially in the case of urban destinations. This is so because in urban destinations, there is a tendency to develop processes of tourism in their most emblematic areas (Guitart-Casalderrey et al.)¹⁶ and intangible heritage (considering literary heritage as part of it) can play a clear role in the redistribution of tourist activity for the promotion of tourism that is more sustainable and respectful of the territory (Salvador & Abellan Calvet).¹⁷

¹⁵ M. Strepetova-J. Arcos-Pumarola, *Literary heritage in museum exhibitions: Identifying its main challenges in the European context*, «Museology in Kulturne Dedicstvo», 8 (3), 2020, <https://doi.org/10.46284/mkd.2020.8.3.5>.

¹⁶ N. Guitart-Casalderrey-J. Alcalde Garcia-A. Pitarch Mach-Ó. Vallvé Fernández, *De la turismofobia a la convivencia turística: el caso de Barcelona. Análisis comparativo con Ámsterdam y Berlín*, «ARA: Revista de Investigación En Turismo», 8 (2), 2018, pp. 25-34, <http://revistes.ub.edu/index.php/ara/article/view/21980/28461>.

¹⁷ M. Salvador-N. Abellan Calvet, *El patrimoni immaterial a través de propostes de mediació en ciutats turístiques: el cas del districte Sarrrià-Sant Gervasi de Barcelona*, «Tourism and Heritage Journal», 1, 2019, pp. 49-62, <https://doi.org/10.1344/thj.2019.1.4>.

This role of literary tourism in creating a more respectful relationship between tourist activity and the territory becomes clear, especially if we consider authors and works that have dedicated themselves to narrating the peripheries of destinations that often remain in the margins of the majority discourse; in the case of Barcelona, for example, Juan Marsé's work centred on the Carmel neighbourhood allows us to reveal and communicate part of the city's history that remains outside the archetypal tourist image (Arcos-Pumarola et al.).¹⁸ In fig. 3, the library of the Carmel neighborhood is illustrated. This library is dedicated to Juan Marsé and is an example of how those autonomous elements that we cited in section 1 of this chapter are currently mixed with the literary heritage and can become elements of dynamism of the literary landscape. For instance, from this library, various routes and literary itineraries are organized around the city, either of current works where the same author acts as a guide, such as heritage itineraries such as the so-called "From Marsé to Mercè" which disseminates and combines the literary landscapes of Juan Marsé and Mercè Rodoreda.



Fig. 3: Facade of the library El Carmel - Juan Marsé, dedicated to the Barcelona writer (foto da Consorci de biblioteques de Barcelona)

3. Literary cities and towns: from literary locations to the creation of a destination

In the previous sections, we have seen how the literary landscape makes it possible to identify specific places with a semantic substrate related to

¹⁸ J. Arcos-Pumarola-E. Osácar-Marzal-N. Llonch-Molina, *Literary urban landscape in a sustainable tourism context*, «Human Geographies», 12 (2), 2018, pp. 175-189, <https://doi.org/10.5719/HGEO.2018.122.3>.

literature that makes it suitable for the creation of a literary tourism product, the main ones being House-museums or heritage facilities or the ‘structuring of these places within literary routes.

However, for the evolution towards a literary destination, the creation of an offer is the first step that must be accompanied by a will to position itself and to open the literary landscape to a diverse public with cultural interests, as well as the desire to make literature an intrinsic attribute of the destination. Some examples of good practices that can be understood as steps for the creation of a literary destination are the following three:

- a) Include in the promotion of the literary destination the creation of interpretive materials in order to introduce the literary landscape to the visitor before the visit

In the tourism framework, the visit preparation is a crucial moment. This is so for at least two reasons. On the one hand, to select the destination based on believing that it can satisfy our motivations and desires. On the other hand, during the pre-visit an image of the place we are going is formed, and it will shape and configure our stay once we arrive. That is so because the activities we are going to do there are preselected based on this pre-image.

Considering literary tourism as part of cultural tourism based on intangible resources, visitors must have prior knowledge of the literary landscape of the destination to imagine their visit to a territory. That is so since this type of tourism is based on a dialogue between tangible reality and fiction that is superimposed on it. As already happens in the field of cinematographic tourism, making available to the visitor tourist maps or articles in the form of a themed tourist guide allows the places related to the fiction to become tangible. That is, imaginative places are identified in the tangible territory, and the visitor’s imagination is “placed”.

We find examples of this, especially in the cinematographic field, in the case of Edinburgh or Rome, cities that offer specialized routes on their tourist website. In the case of Edinburgh,¹⁹ we find a section “Edinburgh on Film”, which collects locations of films shot in Edinburgh, tourist maps, as well as proposed routes dedicated to specific productions, such as *Trainspotting*. In the case of Rome,²⁰ within the specialized itineraries offered by its tourist

¹⁹ City of Edinburgh Council, *Forever Edinburgh*, 2023, <https://edinburgh.org>.

²⁰ Major Events Sport Tourism and Fashion Department (Rome), *Rome Official tourist site*, 2023, <https://www.turismoroma.it/en>.

website, we find itineraries based on Pasolini, Sorrentino or Fellini. Regarding literature, we can mention the Literary Map of the City of Barcelona.²¹

However, using these materials must consider the potential of digital cartography to make available tools to potential tourists that take advantage of all the potential offered by new technologies (Arcos-Pumarola et al.).²²

- b) Organize literary events with the aim of making them accessible to a diverse audience by linking diverse agents and varied activities

The celebration of literary events is an opportunity to publicize the literary wealth of a territory. Within the context of cultural revitalization, it is important to conceive of these events as an opportunity to bring literature to a non-specialist audience with an interest in knowing and learning from literature from a more or less playful perspective.

Two examples of how to open these events to a non-specialist public, both local and International, can be found in Ireland and Scotland. In both cases, the Dublin's Bloomsday,²³ or the Scottish Burns Night,²⁴ are presented as events that go beyond being a mere reminder of a designated literary date to become a playful and open experience to everyone. Both literary dates are promoted by the tourism board of Dublin or Scotland, so the aim to open the festivity to everyone is clear, and parallelly the Joyce's work, as well as the figure of the poet Robert Burns, are disseminated to a larger and international audience.

- c) Explore forms of governance of the destination that enhance literary attributes and make literature an agent for territorial development

Finally, in order to be able to carry out actions both in the previous areas, as well as in the creation and consolidation of a literary tourism offer, it is appropriate to have an institutional and social context that allows the

²¹ Barcelona Ciutat de la Literatura UNESCO, *Mapa literari*, 2023, <https://ajuntament.barcelona.cat/ciutatdelaliteratura/ca/difusio-literaria/mapa-literari>.

²² J. Arcos-Pumarola-D. Imbert-Bouchard Ribera-N. Guitart Casalderrey, *Evaluating the Use of Digital Cartography to Showcase the Intangible Heritage*, in *Global Perspectives on Literary Tourism and Film-Induced Tourism*, a cura di R. Baleiro e R. Pereira, IGI Global, Hershey 2022, pp. 163-183, <https://doi.org/10.4018/978-1-7998-8262-6.ch009>.

²³ Tourism Ireland, *Bloomsday*, 2023, <https://www.ireland.com/es-es/things-to-do/events/bloomsday-festival/>.

²⁴ Visit Scotland, *Burns Night*, 2023, <https://www.visitscotland.com/es-es/things-to-do/events/burns-night>.

integration of agents that go beyond of the literary field in these objectives, as well as for the administration to make political decisions along these lines.

The context of UNESCO's creative cities, for example, is shown as an area with the potential in order to position cities as reference destinations in a specific creative area (among them, literature) (Patricio Mulero & Rius-Ulldemolins),²⁵ as well as to promote interaction between different agents of the city (Brands).²⁶ Also, it is clear that there is a will of the majority of Creative Cities of Literature within this UNESCO network to promote literary tourism as a form of dissemination of their own literary heritage through various actions (Arcos-Pumarola;²⁷ Arcos-Pumarola et al.²⁸).

Likewise, in non-urban areas, the philosophy of booktowns, as previously mentioned, also allows the creation of this ideal environment for the development of literary tourism that integrates the population as a whole. An example of this is the benefits in form of the economic regeneration of the territory and its positioning in the case of Clunes in Australia (OECD).²⁹

In short, and in conclusion, building a literary destination must start with creating a literary tourism offer based on its literary landscape. However, to enhance the benefits that literary tourism can bring to the territory, it is necessary that contemplates the promotion from a proactive point of view that includes the creation of materials and the organization of events in a tourist key, as well as that commits to the creation of an institutional environment that favours the involvement of various agents and institutions in this goal.

²⁵ M. Patricio Mulero-J. Rius-Ulldemolins, *From creative city to generative governance of the cultural policy system? The case of Barcelona's candidacy as UNESCO City of Literature*, «City, Culture and Society», 10, 2017, pp. 1-10, <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2017.05.001>.

²⁶ L. Marques, *The making of the literary city: Edinburgh, Barcelona and Obidos*, in *Literary tourism: theories, practice and case studies*, a cura di I. Jenkins e K.A. Lund, CABI, Wallingford 2019, pp. 57-70, <https://doi.org/10.1079/9781786394590.0057>.

²⁷ J. Arcos-Pumarola, *Assessing Literary Heritage Policies in the Context of Creative Cities*, «Journal of Spatial and Organizational Dynamics», VII (4), 2019, pp. 275-290.

²⁸ J. Arcos-Pumarola-A.G. Paquin-M.H. Sitges, *The use of intangible heritage and creative industries as a tourism asset in the UNESCO creative cities network*, «Heliyon», 9 (1), 2023, <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2023.e13106>.

²⁹ OECD, *Tourism and the creative economy*, in OECD, *Studies on Tourism*, 2014, <http://dx.doi.org/10.1787/9789264207875-en>.

Abstracts

Rita Capurro, I MUSEI MANZONIANI. TRA STORIA, NARRAZIONI E DIALOGO CON IL TERRITORIO

Riassunto: L'intreccio tra musei e letteratura è multiforme: ci sono musei che sono stati dimore di scrittori, altri dedicati all'intera opera o ad opere specifiche, ci sono musei dedicati alla letteratura, musei-biblioteche e altro ancora. Il museo è uno strumento di conservazione, ricerca, memoria, interpretazione e fruizione che risponde alle specifiche esigenze del presente. Gli elementi che lo contraddistinguono sono oggetto di condivisione e confronto nella comunità museale, come testimonia il processo che periodicamente ridiscute e aggiorna la definizione ICOM di museo. Per presentare il ruolo dei musei sia nella costruzione di una narrazione attorno alla figura di un letterato, sia nell'effettiva restituzione della rappresentazione tra storia, finzione e punti di contatto, si considerano qui i musei dedicati ad Alessandro Manzoni: tre residenze di Alessandro Manzoni: Casa Manzoni a Milano, Villa Manzoni a Lecco e Palazzo Stampa a Lesa (No), poi il piccolo Museo del Beato Serafino Morazzoni a Chiuso di Lecco, incentrato su una figura legata da amicizia ad Alessandro Manzoni e ispiratore di un personaggio di *Fermo e Lucia*. Ognuna di queste istituzioni interpreta la vocazione memoriale dello scrittore sotto forma di casa museo o museo tematico, ma rappresenta anche diverse visioni museali tese a valorizzare la figura e l'opera di Manzoni, utilizzando gli archivi dello scrittore, gli oggetti legati alla sua opera, le testimonianze di luoghi, protagonisti ed eventi principalmente legati al romanzo *I promessi sposi*.

Abstract: The intertwining of museums and literature is multifaceted: there are museums that have been the homes of writers, others dedicated to the entire oeuvre or to specific works, there are museums dedicated to literature, museums-libraries, and more. The museum is an instrument of preservation, research, memory, interpretation and enjoyment that responds to the specific needs of the present. The elements that distinguish it are the subject of sharing and confrontation in the museum community, as the process that periodically re-discusses and updates ICOM's definition of a museum well testifies. In order to present the role of museums both in the construction of a narrative around the figure of a man of letters, and in the effective restitution of the representation between history, fiction and points of contact, the museums dedicated to Alessandro Manzoni are considered here: three residences of Alessandro Manzoni: Casa Manzoni in Milan, Villa Manzoni in Lecco and Palazzo Stampa in Lesa (No), then the small Museum of the Beato Serafino Morazzoni in Chiuso di Lecco, focused on a figure linked by friendship to Alessandro Manzoni and inspirer of a character in Fermo e Lucia. Each of these institutions interprets the writer's memorial vocation in the form of a house museum or thematic museum, but also represents different museum visions aimed at enhancing the figure and work of Manzoni, using the writer's archives, objects connected to his work, and accounts of places, protagonists and events mainly related to the novel I promessi sposi.

Roberto Mosenà, CARDUCCI E CASTAGNETO “IN POESIA”. NOTIZIE DI UN CASO STUDIO TRA IERI E OGGI

Riassunto: Nella prima parte il saggio prende in esame alcuni dei testi poetici di Giosue Carducci dedicati alla vita e al paesaggio della Maremma toscana, come *San Martino* o *Davanti San Guido*, mettendo in risalto come lo spazio letterario abbia fornito al poeta la propria voce letteraria e uno sfondo territoriale sul quale proiettare ricordi e riflessioni legati all'infanzia vissuta tra Bolgheri e Castagneto. Nella seconda parte del saggio, rovesciando la prospettiva, si valuta come oggi si stia costruendo un'offerta culturale e turistica, che risponde ad un bisogno diffuso di aggregazione, facendo tesoro delle presenze carducciane nella zona di Castagneto e dintorni: il progetto “Castagneto in poesia” vuole unire turismo e letteratura, valorizzando e promuovendo il territorio attraverso la poesia, a partire da quella di Carducci, e la stretta collaborazione di una pluralità di istituzioni, luoghi e persone.

Abstract: In the first part, the essay examines some of Giosue Carducci's poetic texts dedicated to the life and landscape of the Tuscan Maremma, such as San Martino or Davanti San Guido, highlighting how the literary space has provided the poet with his own literary voice and a territorial background on which to project memories and reflections related to childhood lived between Bolgheri and Castagneto. In the second part of the essay, reversing the perspective, it is evaluated how today a cultural and tourist offer is being built, which responds to a widespread need for aggregation, taking advantage of the Carducci presences in the area of Castagneto and surroundings: the project “Castagneto in Poesia” aims to combine tourism and literature, enhancing and promoting the territory through poetry, starting from that of Carducci, and the close collaboration of a plurality of institutions, places and people.

Lorenzo Bagnoli, UN'ESCURSIONE LETTERARIA NEL PARCO NAZIONALE DEL GRAN PARADISO. LA NOVELLA *IL RE VITTORIO EMANUELE IN VALLE D'AOSTA* DI GIUSEPPE GIACOSA CENTOCINQUANT'ANNI DOPO

Riassunto: Il dialogo tra geografia e letteratura, da sempre profondo e fecondo, si è basato, di volta in volta, su paradigmi diversi. Tuttavia, il riconoscimento di un carattere documentario per lo studio del territorio attribuito dai geografi alle fonti letterarie costituisce un orientamento mai abbandonato. A tal proposito, gli itinerari alpini percorsi dai protagonisti delle *Novelle valdostane* di Giuseppe Giacosa sono talmente fedeli alla realtà da poter costituire, anche circa un secolo e mezzo dopo, una valida guida per le escursioni nelle Alpi occidentali. Lo scrittore l'ha vissuta in prima persona in due occasioni, seguendo le orme dei romanzi *Storia di Guglielmo Rbedy* e *Il Re Vittorio Emanuele in Valle d'Aosta*. In quest'ultimo, dove è testimoniata un'escursione tenutasi nel 1873, la ricerca ha allargato il proprio interesse all'arte grafica, da quando nel Castello di Racconigi, uno dei luoghi più amati dall'ex famiglia reale d'Italia dei Savoia, è stato ritrovato un dipinto di Carlo Pittara raffigurante la stessa escursione.

*Abstract: The dialogue between geography and literature, which has always been profound and fruitful, has been based, from time to time, on different paradigms. However, the recognition of a documentary character for the study of the territory attributed by geographers to literary sources constitutes an orientation that has never been abandoned. In this regard, the alpine itineraries covered by the protagonists of Giuseppe Giacosa's *Novelle Valdostane* are so faithful to reality that they could constitute, even about a century and a half later, a valid guide for excursions in the western Alps. The writer experienced it firsthand on two occasions, following in the footsteps of the novels *Storia di Guglielmo Rhedy* and *Il Re Vittorio Emanuele* in Valle d'Aosta. In the latter, where an excursion held in 1873 is witnessed, research has broadened its interest to graphic art, since a painting by Carlo Pittara depicting the same excursion was found in the Castle of Racconigi, one of the most beloved of the former Italian royal family of Savoy.*

Giovanni Capecchi, DA CASTELVECCHIO DI BARGA A CASTELVECCHIO PASCOLI: PRESENZE POETICHE E PROMOZIONE TERRITORIALE

Riassunto: Castelvechio di Barga è un piccolo borgo in Garfagnana che è uscito dall'anonimato e ha assunto una sua rilevanza il giorno in cui un poeta come Giovanni Pascoli lo ha scelto come luogo in cui vivere e scrivere. Il contributo accenna in maniera sintetica i momenti dell'arrivo di Pascoli a Castelvechio, nel 1895, e si sofferma soprattutto a ricostruire come la presenza dello scrittore e la sua opera (a partire dalla raccolta che scolpisce il nome del piccolo paese nel frontespizio: *Canti di Castelvechio*, 1903) attribuiscono al borgo della Garfagnana quello che Leonardo Sciascia – riferendosi ad altri libri e ad altri autori – definiva come la «certificazione di esistenza in vita» che la letteratura è capace di dare. La presenza di Pascoli a Castelvechio viene immediatamente valorizzata dopo la scomparsa del poeta, avvenuta il 6 aprile del 1912. Il contributo ripercorre le tappe attraverso le quali il toponimo si modifica, da Castelvechio di Barga a Castelvechio Pascoli, per obiettivi encomiastici ma anche in una prospettiva di promozione del territorio. La storia di Castelvechio Pascoli, inoltre, consente di effettuare alcune riflessioni che si collegano strettamente al turismo letterario. Tra queste: il carattere che la letteratura può svolgere per la salvaguardia dell'integrità dei luoghi che sono diventati paesaggi poetici da tutelare; la centralità che la casa museo di uno scrittore occupa nella promozione di itinerari poetici e nell'organizzazione di un viaggio letterario. Il contributo, infine, analizza la situazione presente di Castelvechio, tra progetti elaborati (tra i quali la camminata denominata "La via della poesia", che collega Barga a casa Pascoli) e passi necessari per poter promuovere, con maggior determinazione e consapevolezza, il turismo letterario in questa specifica area.

*Abstract: Castelvechio di Barga is a small village in the Garfagnana that emerged from anonymity and assumed its relevance the day a poet like Giovanni Pascoli chose it as a place to live and write. The essay briefly mentions the moments of Pascoli's arrival in Castelvechio, in 1895, and dwells above all on reconstructing how the presence of the writer and his work (starting from the collection that carves the name of the small town on the frontispiece: *Canti di Castelvechio*, 1903)*

attribute to the village of Garfagnana what Leonardo Sciascia – referring to other books and other authors – defined as the “certification of existence in life” that literature is capable of giving. The presence of Pascoli in Castelvecchio was immediately highlighted after the poet’s death on 6 April 1912. The essay traces the stages through which the toponym changed, from Castelvecchio di Barga to Castelvecchio Pascoli, for laudatory purposes but also in a perspective of promotion of the territory. The history of Castelvecchio Pascoli also allows us to make some reflections that are closely connected to literary tourism. Among these: the character that literature can play to safeguard the integrity of places that have become poetic landscapes to be protected; the centrality that a writer’s house museum occupies in the promotion of poetic itineraries and in the organization of a literary journey. Finally, the contribution analyzes the present situation of Castelvecchio, between elaborated projects (among which the walk called “The way of poetry”, which connects Barga to the Pascoli house) and necessary steps to be able to promote, with greater determination and awareness, the literary tourism in this specific area.

Matteo M. Pedroni, L’ACQUA, LA STORIA E IL TURISMO DI DUE VALLATE ALPINE.
TESTI E RIFLESSIONI PER UN PERCORSO LETTERARIO

Riassunto: L’articolo intende proporre alcune osservazioni e alcuni testi utili alla realizzazione di itinerari letterari dedicati all’acqua in due valli alpine della Svizzera italiana, la Valle Maggia e la Valle Verzasca. Questi itinerari letterari potrebbero costituire una connessione ideale tra discorsi turistici esistenti: il primo basato sull’acqua come fonte di divertimento, il secondo e il terzo, rispettivamente sulla civiltà contadina e sul patrimonio naturale, di cui l’acqua è elemento per entrambi costitutivo. I testi sono stati selezionati da un corpus letterario che si estende dalla seconda metà dell’Ottocento ai giorni nostri. Sono tratti da guide turistiche, testi naturalistici, scritti sull’impegno civile, raccolte di poesia e prosa narrativa o di memoria. Si riferiscono direttamente al territorio, a singoli luoghi che, osservati in epoche diverse, consentono al turista di viaggiare in un periodo di cambiamenti repentini e traumatici della regione, dovuti principalmente alla costruzione di centrali idroelettriche.

Abstract: the article intends to propose some observations and some texts useful for the creation of literary itineraries dedicated to water in two Alpine valleys of Italian-speaking Switzerland, Valle Maggia and Valle Verzasca. These literary itineraries could constitute an ideal connection between existing tourist discourses: the first based on water as a source of entertainment, the second and third, respectively on peasant civilization and natural heritage, of which water is an element for both constitutive. The texts have been selected from a literary corpus that extends from the second half of the 19th century to the present day. They are taken from tourist guides, naturalistic texts, writings on civil commitment, collections of poetry and fictional or memory prose. They refer directly to the territory, to individual places which, observed in different eras, allow the tourist to travel during a period of sudden and traumatic changes in the region, mainly due to the construction of hydroelectric plants.

Yannick Gouchan, DALLA VERITÀ BIOGRAFICA ALLA CREAZIONE DI UNO SPAZIO LETTERARIO E TURISTICO: COME ILLIERS DIVENNE COMBRAY

Riassunto: Sin dalle prime pagine di *Du côté de chez Swann*, si legge chiaramente, ben quattro volte, il nome del paese dove il narratore colloca il passato familiare, Combray, un nome che di per sé evoca oggi contemporaneamente un autore, un'opera, un periodo della vita, una regione della Francia, o meglio una destinazione turistica per chi è appassionato di letteratura. In questo contributo, si cerca di mostrare in che modo gli elementi della realtà biografica dell'autore (prevalentemente le case della sua infanzia e i membri della sua famiglia) siano stati, in un primo tempo, rielaborati dalla scrittura, e in seguito progettati intorno a un sito unico, emblematico, diventato luogo proustiano per eccellenza e meta turistico-letteraria, ossia come il villaggio di Illiers divenne prima il paese di Combray, sulla carta, poi la località di Illiers-Combray. Partendo dai dati biografici e storici sulla famiglia di Proust, si spiega come nacque e si sviluppò il progetto di conservazione e di valorizzazione della casa e del territorio, per finire con una riflessione sulla natura turistica della geografia proustiana a Illiers-Combray. In tal modo si procede a delineare una topografia nata dall'immaginazione letteraria ma originata da una realtà biografica.

Abstract: Right from the very first pages of Du côté de chez Swann, the name of the town where the narrator places the familiar past, Combray, can be clearly read four times, a name that in itself today evokes at the same time an author, a work, a period of life, a region of France, or rather a tourist destination for those with a passion for Literature. In this contribution, an attempt will be made to show how the elements of the author's biographical reality (mainly the houses of his childhood and the members of his family) were, at first, reworked by writing, and then designed around a unique, emblematic site, which became a Proustian place par excellence and a tourist-literary destination, i.e. how the village of Illiers became first the village of Combray, on paper, then the village of Illiers-Combray. Starting with biographical and historical data on Proust's family, it will be explained how the project of preserving and enhancing the house and the territory was born and developed, ending with a reflection on the tourist nature of Proustian geography in Illiers-Combray. In this way, a topography born of literary imagination but originating from a biographical reality will be outlined.

Walter Zidarič, UN PERCORSO FRANCO-ITALIANO DA FINE '800 A OGGI, TRA LUOGHI VERI E LUOGHI INVENTATI, PER UNA BREVE CARTOGRAFIA LETTERARIA DI ROMA

Riassunto: Il contributo propone un itinerario letterario franco-italiano possibile, e quanto mai personale, attraverso alcuni luoghi romani che spazia da fine '800 all'epoca contemporanea. Dopo l'epoca romantica, il *Voyage en Italie* di Taine porta un importante contributo a una nuova visione di Roma, e la neo-capitale italiana viene esaltata nel dramma *La Tosca* (1887) di Sardou che avrà poi un successo mondiale nella rielaborazione librettistica di Illica e Giacosa per Puccini. Tra luoghi

romani veri e fittizi, dalla Quercia del Tasso sul Gianicolo al n° 219 di via Merulana, ci si propone infine di rivisitare con uno sguardo nuovo alcuni luoghi della capitale attraverso alcune pagine della scrittrice italo-somala Igiaba Scego, più di un secolo e mezzo dopo le pagine di Taine.

Abstract: The contribution proposes a possible, and very personal, Franco-Italian literary itinerary through some Roman places that ranges from the end of the 19th century to the contemporary era. After the romantic era, Taine's Voyage en Italie brings an important contribution to a new vision of Rome, and the neo-Italian capital is exalted in the drama La Tosca (1887) by Sardou which will then have a worldwide success in the libretto prepared by Illica and Giacosa for Puccini. Among real and fictitious Roman places, from the Quercia del Tasso on the Gianicolo at number 219 of via Merulana, we finally propose to revisit some places in the capital with a new look through some pages of the Italian-Somalian writer Igiaba Scego, more than a century and a half after the pages of Taine.

Roberto Ubbidente, 'NU TEATRO ANTICO, SEMPRE APIERTO. PER UNA MAPPATURA DEI LOCI "PARI" E "DISPARI" DELLA NAPOLI EDUARDIANA

RIASSUNTO: Il contributo ripercorre la produzione drammaturgica di Eduardo De Filippo nelle sue due fasi principali (rispettivamente prima e dopo la guerra mondiale), evidenziando i riferimenti alla Napoli reale colta nelle rispettive fasi del suo sviluppo urbanistico, oltre che storico, politico e socio-culturale. La presenza della città "reale" sulla scena eduardiana fa sì che le commedie di De Filippo siano costellate di accenni a luoghi urbani – di cui tre degli esempi più significativi sono riportati alla fine – che, nel loro insieme, danno luogo a una mappatura con forti implicazioni antropologiche e socio-culturali.

Abstract: The paper retraces Eduardo De Filippo's dramaturgical production in its two main phases (respectively before and after the World War), highlighting the references to the real Naples captured in the respective phases of its urban development, as well as its historical, political and socio-cultural evolution. The presence of the "real" city on the Edwardian stage means that De Filippo's comedies are studded with mentions of urban places – three of the most significant examples of which are given at the end – which, taken as a whole, give rise to a mapping with strong anthropological and socio-cultural implications.

Toni Marino, STRATEGIE SEMIOTICO-NARRATIVE DI RAPPRESENTAZIONE DEGLI AMBIENTI E TECNICHE LINGUISTICHE DI NAVIGAZIONE NELLO SPAZIO: LA NAPOLI DI ANNA MARIA ORTESE

RIASSUNTO: Questo articolo propone un'analisi comparata delle relazioni tra dispositivi della visione, intesi secondo la proposta di Mitchell come mediatori dell'esperienza, e dispositivi timici, da intendersi, sulla scorta della teoria semiotica proposta

dal linguista Algirdas Julien Greimas, come micro-narrazioni inscritte negli enunciati di stato o di processo che descrivono gli esistenti narrativi, cioè i personaggi e gli ambienti, e con essi i tratti psicologici palesemente dichiarati o desumibili dall'azione nello spazio. Per realizzare tale obiettivo l'articolo applica gli strumenti critici della cultura visuale, e quelli semiotici per lo studio degli spazi e degli stadi passionali, a un'autrice della letteratura femminile italiana che ha dedicato molti scritti alla descrizione di spazi e ambienti con una forte caratterizzazione geografico-culturale. La Napoli di Anna Maria Ortese è stata rappresentata con differenti tecniche descrittive degli spazi, e differenti modi di valorizzare le geografie umane dei luoghi coinvolti. Le analisi dimostrano che in ognuna di queste tecniche l'autrice usa la scrittura per decostruire il dispositivo scopico che ha, storicamente, creato le visioni (*image* secondo Mitchell) sbagliate di Napoli e per proporre al loro posto un nuovo punto di vista, alternativo e ricontestualizzato. Tale punto di vista è interno ai luoghi, è il punto di vista delle figure (*picture* secondo Mitchell), ed è eminentemente emotivo-passionale, secondo gradazioni che possono andare dal semplice coinvolgimento emotivo al coinvolgimento fisico del corpo. Si tratta di una tecnica che parte dal coinvolgimento fisico dell'autore e mira a creare, specularmente, lo stesso coinvolgimento nel lettore.

Abstract: This article proposes a comparative analysis of the relationships between vision devices, understood according to Mitchell's studies as mediators of experience, and passionate devices, to be understood, based on semiotics by Algirdas Julien Greimas, as micro-narrations inscribed in the sentences. These sentences describe characters and environments of the narrative world, the actions, and the psychological traits of the characters, clearly declared or inferred from the action. In this essay the critical tools of visual culture are applied, and the semiotic ones for the study of passionate states and spaces, at the descriptions of an author of Italian female literature – Anna Maria Ortese – in particular referred to places with a strong geographical and cultural characterization. Naples, according to Ortese's point of view, is told using different descriptive techniques of spaces, and different ways of rewriting the human geographies of the places involved. The analyzes show that the descriptive techniques used by Ortese rely on the passionate description. This description deconstructs the scopic device that historically created the vision (image according to Mitchell) of the observed places – Naples – and installs a new, alternative and re-contextualized point of view starting from the real figures of the place (pictures according to Mitchell). This point of view, that is the author's point of view, is eminently emotional-passionate, and can range from simple emotional involvement to the physical involvement of the body. In a specular way, the reader follows the same involvement of the author.

Rita Baleiro, LITERARY «TIME CAPSULES»: A TAXONOMY PROPOSAL OF PORTUGUESE LITERARY MUSEUMS

Riassunto: Dopo aver definito un museo letterario, questo saggio si propone di presentare una tassonomia dei 31 musei letterari del Portogallo. L'analisi dell'evoluzione di questi depositi di memorie bibliografiche e biografiche rivela che la maggior parte dei musei è stata aperta dopo la Rivoluzione dei garofani del 1974, che ha posto fine

a più di quattro decenni di regime politico autoritario. L'analisi mostra anche che la maggior parte dei musei letterari si trova nel nord del Portogallo e che le case-museo degli scrittori sono la forma museologica più frequente. Tra questi, le categorie museali "documentarie" e "rappresentative" sono prevalenti nel Paese. Questo studio rivela anche che dei 31 musei letterari, solo uno celebra la vita e l'opera di una scrittrice e che quattro scrittori (vale a dire, Ferreira de Castro, João de Deus, José Régio e Miguel Torga) hanno ispirato la creazione di più di un museo. Infine, lo studio identifica le categorie mancanti di musei letterari in Portogallo: musei su uno specifico genere letterario; musei di personaggi letterari; musei su un'opera letteraria; musei letterari regionali; musei della letteratura per ragazzi ed ecomusei letterari.

Abstract: After defining a literary museum, this chapter aims to present a taxonomy of the 31 literary museums in Portugal. The analysis of the evolution of these bibliography and biography memory repositories reveals that most museums opened after the 1974 Carnation Revolution, which ended more than four decades of an authoritarian political regime. The analysis also shows that most literary museums are in northern Portugal, and writers' house museums are the most frequent museological shape. Amongst them, the "documentary" and "representative" museum categories are prevalent in the country. This study also discloses that out of the 31 literary museums, only one celebrates the life and work of a female writer and that four writers (i.e., Ferreira de Castro, João de Deus, José Régio and Miguel Torga) have inspired the creation of more than one museum. Finally, the study identifies the missing categories of literary museums in Portugal: museums on a specific literary genre; literary characters' museums; museums about a literary work; regional literary museums; children's literature museums and literary eco-museums.

Jordi Arcos-Pumarola, THE LITERARY LANDSCAPE IN THE FRAMEWORK OF LITERARY TOURIST DESTINATIONS

Riassunto: La letteratura è strettamente legata al territorio per vari motivi, principalmente le biografie degli autori o l'ambientazione delle opere letterarie. Questo saggio esplora e valuta il potenziale dell'utilizzo di questo approccio territoriale alla letteratura per costruire una destinazione letteraria. A tal fine, il discorso è strutturato in tre fasi. In primo luogo, viene sviluppata una categorizzazione dei diversi luoghi letterari tangibili. Quei luoghi letterari sono le risorse primarie per creare un'offerta di turismo letterario, consentendo di valorizzare il panorama letterario della destinazione. In secondo luogo, vengono definiti i principali prodotti del turismo letterario, ovvero le case-museo letterarie e i percorsi letterari. Allo stesso tempo, vengono menzionate le sfide nello sviluppo o nella gestione di questi prodotti. Infine, l'importanza della governance della destinazione, della promozione turistica e dell'organizzazione di eventi letterari secondo un approccio turistico viene spiegata attraverso diversi esempi per evidenziare la rilevanza di queste aree nella costruzione di una destinazione letteraria.

Abstract: Literature is closely linked to the territory for various reasons, mainly the biographies of authors or the setting of the literary works. This chapter explores and assesses the potential of using

this territorial approach to literature to build a literary destination. To this aim, the chapter is structured in three steps. First, a categorization of the different tangible literary locations is developed. Those literary locations are the primary resources to create a literary tourism offer, allowing to valorize the destination's literary landscape. Second, the main literary tourism products, i.e. literary house-museums and literary routes, are defined. At the same time, the challenges in the development or management of these products are mentioned. Finally, the importance of destination governance, tourist promotion and literary events organization from a tourist approach is explained through different examples to highlight the relevance of these areas in constructing a literary destination.

Profili degli autori

Jordi Arcos-Pumarola si è laureato in Filosofia presso l'Università di Barcellona, ha ottenuto un Master in Innovazione nella Gestione del Turismo presso CETT-UB e un Dottorato di ricerca internazionale in Educazione, Società e Qualità della vita presso l'Università di Lleida. Attualmente lavora come coordinatore della ricerca presso il CETT-UB, dove insegna anche Turismo culturale e letterario e Storia degli studi sul turismo. Le sue principali linee di ricerca sono il turismo culturale e il rapporto tra etica e turismo. È editore della rivista peer-reviewed «Tourism & Heritage Journal» e direttore del gruppo di ricerca TURHOGA (Tourism, Hospitality and Gastronomy Research Group).

Lorenzo Bagnoli è professore associato di Geografia presso il Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale dell'Università di Milano-Bicocca. Socio d'onore della Société de Géographie di Parigi, vice-presidente dell'International Tourism Masters Network, è stato Erasmus visiting professor in Spagna, Francia, Finlandia, Belgio, Germania e Svizzera e, nell'a.a. 2019-20, visiting scholar presso la University of Central Lancashire di Preston (UK). I suoi principali interessi di ricerca sono la geografia e la cartografia del turismo e dei beni culturali, soprattutto nei loro aspetti storici, politici e sociali.

Rita Baleiro ha conseguito un dottorato in Studi letterari presso la New University di Lisbona. È professore coordinatore presso l'Università dell'Algarve (Scuola di Management, Ospitalità e Turismo), membro attivo del CITUR (Centro per la ricerca, lo sviluppo e l'innovazione nel turismo) e collaboratrice del progetto Litescape.pt (Atlas of the Literary Landscapes of Continental Portugal). Dal 2007 è co-caporedattore di «Dos Algarves: Tourism, Hospitality and Management Journal». I suoi interessi di ricerca includono gli studi letterari, le intersezioni tra letteratura e turismo e la scrittura accademica. È autrice, coautrice e curatrice di numerose pubblicazioni scientifiche nazionali e internazionali.

Giovanni Capecchi insegna Letteratura italiana all'Università per Stranieri di Perugia. Si è occupato prevalentemente di letteratura dell'Ottocento e del Novecento, con volumi dedicati tra l'altro all'opera di Giovanni Pascoli (*Gli scritti danteschi di Giovanni Pascoli*, Longo, Ravenna 1997; l'edizione delle *Prose disperse*, Carabba, Lanciano 2004; *Voci dal nido infranto. Studi e documenti pascoliani*, Le Lettere, Firenze 2011; la curatela – con Marino Biondi – del *Lessico critico pascoliano*, Carocci, Roma 2023), alla letteratura risorgimentale (*Le ombre della Patria. Capitoli ottocenteschi tra Foscolo e Carducci*, Le Lettere, Firenze 2015), alla letteratura della Grande Guerra (*Lo straniero nemico e fratello. Letteratura italiana e Grande Guerra*, CLUEB, Bologna 2013; *I fronti della scrittura. Letteratura e Grande Guerra*, Unicopli, Milano 2017). Nell'ambito del turismo letterario ha

pubblicato il libro *Sulle orme dei poeti. Letteratura, turismo e promozione del territorio* (Pàtron, Bologna 2019, seconda edizione ampliata 2021), tradotto in inglese e in spagnolo, e ha fondato il Centro di ricerca per il Turismo Letterario TULE, che dirige.

Rita Capurro è storica dell'arte e museologa, svolge attività di ricerca nel campo della museologia, della fruizione del patrimonio culturale e della valorizzazione del patrimonio culturale d'interesse religioso. Insegna Turismo e Patrimonio Culturale presso l'Università Milano-Bicocca dove collabora alla curatela del costituendo Museo Diffuso. È vice-direttrice della rivista «Arte Cristiana» e membro di diversi comitati scientifici. È vice presidente del comitato ICOM ICTOP (International Committee for the Training of Personnel).

Yannick Gouchan è professore ordinario all'Università di Aix-Marseille (Francia) dove insegna Lingua, Letteratura e Cultura italiana. Attualmente è Presidente del concorso nazionale per l'insegnamento dell'italiano in Francia. È membro del Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), del comitato editoriale, tra l'altro, delle riviste «Italiès», «Polisemie», «Inscriptum», della collana Novecento in versi e in prosa di Musicaos e della collana Universitaria di Stilo. Si è occupato di letteratura contemporanea (Fenoglio, Fois, Tabucchi, Vassalli, Affinati) e di poesia, prevalentemente di Pascoli, Saba, Penna, Bertolucci, Sereni, Quasimodo e poeti più recenti, nonché del rapporto tra Attilio Bertolucci e Marcel Proust. Dirige un seminario di ricerca sulla memoria dei luoghi di creazione all'Università di Aix Marseille. Sta curando un volume dedicato a questo argomento: *Création d'espaces et espaces de la création. Les formes de mémoire des lieux littéraires et artistiques – Italie, Espagne, Provence* (2023).

Toni Marino è professore associato di Critica letteraria e letterature comparate all'Università per Stranieri di Perugia, dove insegna Semiotica e Narratologia. Durante le sue ricerche si è occupato di paratestualità, di relazioni tra codice verbale e visivo e di letteratura gender oriented con una impostazione metodologica di stampo strutturalista. Negli ultimi anni si è orientato principalmente sulle ricerche di metodo nell'ambito della Narratologia cognitiva sviluppando protocolli di ricerca a carattere sperimentale sui processi di lettura dei testi narrativi, basati sulle ricerche della psiconarratologia e della narrative persuasion. Tra le sue pubblicazioni: *Il testo provvisorio* (Aracne, Roma 2017), *Dalla Narratologia alla psiconarratologia* (Lupetti, Milano 2020). Alle ricerche sulla spazializzazione del linguaggio nella narrativa femminile ha dedicato vari saggi e i volumi *Gender in Italy* (Aracne, Roma 2014) e *La scrittura visiva di Virginia Woolf* (Edizioni Nuova Cultura, Roma 2019).

Roberto Mosena (Roma, 1975) è ricercatore di Letteratura italiana nell'Università per Stranieri di Perugia. Si è occupato prevalentemente di autori ed opere di ambito moderno e contemporaneo, interessandosi a più riprese di ricerche d'archivio e di filologia, del nesso letteratura/paesaggio e di letteratura di viaggio, oltre che di rapporti intertestuali. Ha scritto, fra l'altro, libri monografici su Roccatagliata Ceccardi, Boine, Campana, Fenoglio, Montale. Tra le sue ultime pubblicazioni ricordiamo: *La*

letteratura al registratore. Il Fondo di poesia Pietro Tordi (UniversItalia, Roma 2015); I.U. Tarchetti, *Disjecta. Frammenti lirici*, edizione critica, introduzione e commento a cura di R. Mosenca (Carabba, Lanciano 2017); *Quasimodo* (Mondadori, Milano 2020²). Attualmente lavora sul tema letteratura e turismo nell'ambito delle attività di ricerca del Centro per il Turismo Letterario TULE del medesimo ateneo perugino.

Matteo M. Pedroni insegna Letteratura italiana all'Università di Losanna. Si occupa di letteratura dell'Otto-Novecento (da Carducci al primo Montale) e di letteratura svizzera in italiano. Tra le sue pubblicazioni in volume si ricordano: *Poesie* di G. Carducci (Salerno, Roma 2004); *Poesie* di V. Riccardi di Lantosca (Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006); *Spunti del moderno. Saggi sulla letteratura del secondo Ottocento* (Mucchi, Modena 2010); *Le intenzioni del poeta. L'opera in versi di Federico Hindermann. Con il carteggio Hindermann-Contini* (Carocci, Roma 2021). È presidente della "Fondazione Margherita per la cultura italiana" (Sion).

Roberto Ubbidiente, dopo un dottorato di ricerca in Italianistica presso l'Università degli Studi di Vienna con una dissertazione sulla Storia della critica leopardiana, ha conseguito l'abilitazione alla libera docenza presso la Philosophische Fakultät II della Humboldt-Universität di Berlino. Attualmente insegna Letteratura e Cultura italiana presso l'Institut für Romanistik dell'Ateneo berlinese. Ha al suo attivo svariate pubblicazioni su tematiche e autori italiani dal Tre al Novecento (Dante, Ariosto, Alfieri, Leopardi, De Amicis, Svevo, Pirandello, De Filippo, Verdone) nonché curatele e traduzioni nel campo dell'arte e della critica letteraria. Monografia più recente: *Eduardo De Filippis Theaterwerk zwischen Zelebration der neapolitanischen Populärkultur und Dramatisierung eines kriegsbedingten Familienwandels* (Königshausen & Neumann, Würzburg 2019).

Walter Zidarič è professore ordinario di Letteratura e Civiltà italiana all'Università di Nantes. Ha pubblicato varie monografie, tra cui *L'univers dramatique d'Amilcare Ponchielli* (L'Harmattan, Parigi 2010) e *Fonti e influenze italiane per libretti d'opera del '900 e oltre* (Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013), ha curato tutte le opere di E.L. Morselli in due volumi, *Tutto il teatro di Ercole Luigi Morselli* (UniversItalia, Roma 2017) e E.L. Morselli, *Opere in prosa* (Aragno, Torino 2021) ed è autore del dramma *Io, da qui, non me ne vado* (StreetLib, Milano 2019). È anche librettista con *Lars Cleen: lo straniero* (2015, tratto dalla novella *Lontano* di Luigi Pirandello) per la musica di Paolo Rosato, e con *Orione* (2019, tratto dall'omonimo dramma di E.L. Morselli) e *L'ambasciatore* (2022, tratto dalla *Morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj) entrambi per la musica di Simone Fermani.

Indice dei nomi

- Abellan Calvet, Nuria 165 e n
Agliati, Carlo 68n
Agliati, Mario 73n
Albaret, Céleste 81n, 85n
Alcalde Garcia, Jessica 165n
Aleramo, Sibilla (Marta Felicina Faccio) 30n
Allegra, Antonio 57n
Alighieri, Dante 28n, 30n, 31n, 99
Alpi, Ilaria 33
Alvim, Luisa 145n
Amiot, Élisabeth 83, 84
Amiot, Germaine 85
Amiot, Jules 83-85
Andreoli, Annamaria 48n
Anico, Marta 148 e n
Antona Traversi, Giuseppe 39
Araújo Vila, Noella 160n
Arcos-Pumarola, Jordi 4, 159 e n, 160 e n, 165 e n, 166 e n, 168 e n, 169 e n, 178
Ariosto, Ludovico 30n
Aronsson, Peter 148n
Arrighi, Angelo Duilio 52
Audéoud, William 76n
Aydede, Murat 127n
- Baccelli, Quirino 52, 55
Bagnoli, Lorenzo 3, 26n, 35, 38n, 50n, 61n, 172
Baleiro, Rita 4, 143, 144n, 158n, 168n, 177
Balli, Federico 69 e n, 70-71, 73 e n
Balmelli, Aldo 75n
Banchini, Maria 29
Barsotti, Anna 37n
Baudelle, Yves 67n
Beauthéac, Nadine 89n
Beccaria, Giulia 13
Becherini, Odoardo 48n
- Bellucci, Valeria 29
Belmont, Georges 81n
Benjamin, Walter 161
Beretta, Remo 72n
Bernhardt, Sarah 96, 98
Bernini, Gian Lorenzo 97, 108-109, 110n
Bertola, Maria 36n
Bertrand, Denis 130n
Bettini, Maurizio 71n
Bianconi, Filippo 76n
Bianconi, Giovanni 72n
Bianconi, Piero 65 e n, 67, 69n, 70, 71 e n, 73 e n, 74n, 75 e n, 76n
Binni, Walter 26n
Biondi, Marino 47n, 54n
Blain, Michel 89n
Blay, Philippe 96n
Bloch-Dano, Evelyne 92n, 93n
Bloom, Paul 127n
Bodenstein, Felicity 148n
Boito, Arrigo 37
Bonalumi, Giovanni 72n
Bonaparte, Napoleone 96, 100
Bonaviri, Giuseppe 47
Borgese, Giovanna 39n
Borgese, Giuseppe Antonio 39n
Borgese, Leonardo 39n
Borri Stampa, Teresa 17
Bortolussi, Marisa 127n
Boschetti, Rosita 48n
Botelho, Fernanda 145n, 156
Botta, Mario 62
Bouchard, François-Xavier 89n
Brigola, João 147n
Bronowski, Cezary 117n
Brown, Lorraine 159n
Bucher-Youngmans, Sherry 150n
Buletti, Paolo 75n

- Buren, Daniel 12n
 Burns, Robert 168
 Butler, Samuel 74 e n
 Buttafava, Vittorio 121n
- Cammarata, Valeria 126n
 Campagnoli, Emilio 89n
 Campana, Bruno 70n
 Campanile, Achille 106, 107n
 Campbell, Martin 63
 Capecchi, Giovanni 3, 25n, 28n, 36n, 47 e n, 49n, 52n, 57n, 67 e n, 173
 Caprin, Giulio 54, 55n
 Caproni, Alfredo 57
 Caproni, Isabella 58
 Capurro, Rita 3, 9, 19n, 171
 Caracalla (Marco Aurelio Antonino Augusto) 97
 Carcano, Giulio 18, 74 e n
 Cardarelli, Vincenzo (Nazareno Caldarelli) 30n,
 Carducci, Bice (Beatrice) 23
 Carducci, Dante (figlio) 22
 Carducci, Dante (fratello) 22n
 Carducci, Giosue 5, 21, 22n, 23 e n, 24, 25 e n, 26 e n, 27, 28 e n, 29-32
 Carducci, Michele 27
 Carle, Eric 157
 Carlyle, Thomas 143
 Castelo Branco, Camilo 145-146, 149, 152
 Catapano, Laura 26, 29
 Cattai, Georges 82n
 Cavaradossi, Mario 97
 Cavicchioli, Sandra 133n
 Cencetti, Alice 51n
 Cesariny, Mário 146, 150, 152, 154
 Chateaubriand, François-René de 82, 105
 Chatman, Seymour 127n
 Cheda, Giorgio 65n
 Chevalier, Michel 35n
 Chiarini, Giuseppe 23 e n, 32
 Ciccotti, Eusebio 121n
- Cimoli, Anna Chiara 13n
 Clarac, Pierre 81n
 Clausetti, Carlo 98n
 Clemente VII (Giulio Zanobi de' Medici) 97
 Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini) 105
 Cometa, Michele 126n
 Compagnon, Antoine 82n
 Compère, René 85
 Contini, Gianfranco 54
 Corsi, Antonio 54, 55n
 Costa, Nicolò 36n
 Couto, João 156n
 Craik, Fergus I.M. 127n
 Cristofori Piva, Carolina 31
- D'Andrade, Alfredo 37, 41, 45
 D'Annunzio, Gabriele 11
 Dadò, Armando 61
 Dahl, Roald 157
 Dai Prà, Elena 49
 De Almeida, Fialho 146, 149, 152-153
 De Amicis, Edmondo 37
 De Andrade, Eugénio 146, 150, 152
 De Blasi, Nicola 113n
 De Castro, Ferreira 146, 149, 152, 154
 De Deus, João 146, 149, 152, 178
 De Filippo, Eduardo 111 e n, 112 e n, 113 e n, 115n, 116n, 117 e n, 118n, 119n, 120n, 121n, 123 e n, 176
 De Filippo, Luisa 111n
 De Filippo, Peppino 112n
 De Filippo, Rosa 111n
 De Filippo, Titina 112n
 De Lima Couto, Vasco 146, 150, 152
 De Lucia, Vincenzo 115n
 De Oliveira, Carlos 145, 149, 152
 De Queiroz, Eça 146, 150, 152-155
 De Quental, Antero 145, 149, 152
 De Sica, Vittorio 121 e n
 DeKoven, Marianne 126n
 Deledda, Grazia 30n
 Dell'Agnese, Elena 35n

Della Gherardesca, Guido 29
 Dezalay, Auguste 100n
 Di Blasi, Alberto 38n
 Di Franco, Fiorenza 121n
 Di Pasquale, Valerio 29
 Dickens, Charles 143
 Dinis, Jùlio 146, 150, 152
 Disegni, Silvia 99n
 Dixon, Peter 127n
 Dolfi, Anna 91n
 Domenighetti, Ilario 64n
 Donadoni, Mario 55
 Donatelli, Bruna 95 e n, 100n
 Donati, Bruno 61n, 65n, 66n, 68n, 71n,
 73n
 Doria, Gino 119n
 Duncan Painter, George 82n

Eberle, Iwona 63n
 Elgenius, Gabriella 148n
 Espanca, Florbela 156

Fabre, Daniel 12n, 79n
 Faria, Diomira 158n
 Fazioli, Andrea 76n
 Felici, Lucio 106n
 Fellini, Federico 168
 Ferrari, Severino 23 e n
 Ferré, André 88 e n
 Filippini, Enrico 72, 73n
 Fogazzaro, Antonio 37
 Fontanille, Jacques 126n
 Foscolo, Ugo (Niccolò) 30n
 Foucault, Michel 129-131
 Fraiz Brea, José A. 160n
 Franchetti, Alberto 98
 Franco, Anna Rita S. 145n
 Franzin, Renzo 64n
 Frassati, Alfredo 39n
 Frassati, Luciana 39n
 Frassati, Pier Giorgio 39n
 Froment, Pierre 99
 Fyall, Alan 159n

Gadda, Carlo Emilio 101, 102n
 Gaggioni, Augusto 61n, 75n
 Galleni, Lucia 29
 Gamboni, Vasco 65n
 Gara, Eugenio 98n
 Garrett, Almeida 156
 Gattis, Merideth 126n
 Gavinelli, Dino 35n
 Gay, Jean-Christophe 88n, 91n
 Gedda, Lido 37n
 Geiser Foglia, Sabina 75n
 Genette, Gérard 125n
 Gévaudan-Albaret, Odile 86
 Ghirlanda, Maria 55
 Giacomini, Valerio 70n
 Giacosa, Giuseppe 5, 35, 36 e n, 37 e n,
 38n, 39 e n, 40, 43-45, 96, 98, 172-173
 Giacosa, Piero 40, 43 e n, 44, 45n
 Gianoni, Pippo 64n
 Gibellini, Pietro 21n, 76n
 Gibson, James J. 125n, 127 e n, 128
 Giolitti, Giovanni 50
 Girardi, Francesco 117
 Gnesa, Anna 73 e n, 74 e n
 Goldoni, Carlo 111
 Gori, Gianfranco Miro 51n
 Goron, Lucien 88 e n
 Gotta, Salvator 39n
 Gouchan, Yannick 3, 79, 91n, 175
 Gouveia, Homero Chiaraba 147n
 Gozzano, Guido 39n
 Gregorio, Maria 12n, 13, 48n
 Greimas, Algirdas Julien 126 e n, 127n,
 130 e n, 141, 176
 Gribaudo, Gabriella 114n
 Guerrini, Olindo 51 e n
 Guidi, Flavio 47n
 Guitart-Casalderrey, Nuria 165 e n,
 168n
 Guzowski-Saurier, Delphine 92 e n

Hahn, Reynaldo 96n
 Händel, Georg Friedrich 74-75

Hardmeyer, Johann Jakob 69 e n, 70 e n, 73 e n
 Hartley, Leslie Poles 158 e n
 Haskell, David George 71n
 Heizer, Alda 147n
 Hendrix, Harald 146n
 Henriques, Claudia 161 e n
 Hoppen, Anne 159 e n
 Hurni, Christoph 63n

 Iaria, Seby 99n, 101n
 Illica, Luigi 37, 96, 98 e n, 175-176
 Imbert-Bouchard Ribera, Daniel 168n
 Imbonati, Carlo 13
 Innamorati, Isabella 111n, 112n
 Isella, Dante 65n
 Italiano, Federico 35n

 Jacobbi, Ruggero 113n
 Jäggl, Mario 70n
 Jakob, Michael 64n, 76n
 Janke, Rosanna 66n
 Jenkins, Ian 169n
 Johnson, Samuel 143
 Joyce, James 84, 160 e n, 161n, 168
 Jung, Ho-eun 89n
 Junqueiro, Guerra, 146-147, 149, 152, 155

 Kafka, Franz 11, 162
 Kahrs, Axel 12n
 Karavan, Dani 161
 Keats, John 52, 143
 Kenny, David A. 127n
 Kirshenblatt Gimblett, Barbara 157n
 Knell, Simon J. 148n

 La Capria, Raffaele 114n, 115n, 129n
 Lacroix, Alexandre 67n, 71n, 76n
 Larcher, Philibert-Louis 84, 85 e n
 Lavergne, Gérard 67n
 Lavizzari, Luigi 68 e n
 Leduc-Adine, Jean-Pierre 100n
 Lemos, Márcia 160 e n

 Leopardi, Carlo 106 e n
 Leopardi, Giacomo 30n, 55, 61, 105, 106 e n
 Levi, Carlo 61
 Lisboa, Irene 146, 149, 152, 156
 Llonch-Molina, Nayra 159n, 166n
 Lopes, Maria Margaret 147n
 Lopes Vieira, Afonso 145, 147, 149, 152-153
 Loren, Sophia (Sofia Scicolone) 121
 Lori, Sergio 113n
 Lourenço, Marta C. 148n
 Lowenthal, David 157 e n
 Lukács, György 138n
 Lund, Katrin Anna 169n
 Lyon, Mary 143n

 Machado, Antonio 162
 MacLeod, Suzanne 148n
 Maderno, Carlo 97
 Malagnini, Francesca 57n
 Mante-Proust, Suzy 86
 Manzoni, Alessandro 13-18, 19 e n, 30n, 61, 171-172
 Marcellin, Raymond 85
 Marchese, Angelo 19n
 Marengo, Marina 35n
 Margolin, Uri 127n
 Marino, Toni 3, 125, 135n, 139n, 176
 Mariotti, Claudio 23n
 Marotta, Giuseppe 121 e n
 Marques, Lénia 169n
 Marquis, Joseph 89n
 Marsé, Juan 166
 Martinelli, Bruna 72n
 Martini, Giuseppe, 73n
 Martini, Plinio 64n, 66 e n, 72 e n, 73 e n
 Martinoni, Renato 65n, 75n, 76n
 Mastronunzio, Marco 35n
 Matasci, Candido 73n
 Maupassant, Henri-René-Guy de 127n, 130n
 Melani, Fabio 29

Menicucci Carducci, Elvira 31
 Mengozzi, Dino 51n
 Merini, Alda 30n
 Merleau-Ponty, Maurice 135n
 Minca, Claudio 36n
 Mitchell, William J. Thomas 126 e n,
 128 e n, 129 e n, 135, 138 e n, 141, 176-
 177
 Mitterand, Henri 99n, 100n
 Montale, Eugenio 30, 35n, 61
 Monteiro, Domingos 145, 149, 152
 Montenegro, Elena del (Jelena Petro-
 vić-Njegoš) 44
 Morante, Elsa 102 e n
 Morazzone, Serafino 18
 Mordini, Antonio 57 e n
 Moreira, Marta Rocha 145n, 155n
 Morosetti, Tiziana 95n
 Moscardini, Sara 47
 Mosen, Roberto 3, 21, 172
 Mottola, Catia 29
 Munmany Muntal, Mireia 163 e n
 Murri, Romolo 39n

 Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) 85
 Namora, Fernando 145, 149, 152
 Nardi, Piero 36n
 Natale, Maria Teresa 61n
 Naturel, Mireille 87n
 Nemésio, Vitorino 146, 150, 152
 Nievo, Ippolito 61n
 Nievo, Stanislao 52n
 Nifosi, Chiara 89n
 Nigro, Salvatore Silvano 47n
 Noë, Alva 128 e n
 Novelli, Diego 97

 Olivera Ribeiro, Paula 155n
 Omero 23
 Orazio Flacco, Quinto 47
 Orelli, Giovanni 72n
 Ortese, Anna Maria 5, 125, 129n, 131,
 132 e n, 133 e n, 134n, 137-138, 176-
 177

 Osácar Marzal, Eugeni 159n, 160 e n,
 166n
 Ousby, Ian 157n
 Pancrazi, Pietro 55
 Paolo III (Alessandro Farnese) 97
 Papa, Graziano 68n
 Paquin, Alexandra G. 169n
 Parachini, Paolo 76n
 Parenti, Marino 15
 Pascoli, Giovanni 5, 25n, 30, 47 e n, 48
 e n, 49 e n, 50, 51 e n, 52, 54-55, 57 e n,
 58-59, 61, 173-174
 Pascoli, Maria 48, 51n
 Pascoli, Raffaele 51
 Pasolini, Pier Paolo 30, 61, 102, 103n,
 168
 Pastonchi, Francesco 37, 39n
 Patricio Mulero, Maria 169 e n
 Pavese, Cesare 61
 Pavoni, Rosanna 11n
 Pedrazzini, Ottorino 71, 72n
 Pedroni, Matteo M. 3, 25n, 61, 174
 Peduzzi, Raffaele 70n
 Peirce, Charles Sanders 128n
 Peralta, Elsa 148 e n
 Pereira, Rosária 168n
 Peritore, Germana 37n
 Persi, Peris 49n
 Pessoa, Fernando 145, 149, 152, 161 e
 n
 Petrarca, Francesco 23 e n, 30
 Pillet Capdepón, Felix 159 e n
 Pinho, Elsa Cristina G.G. 156n
 Pinna, Giovanni 163 e n
 Pio II (Enea Silvio Bartolomeo Picco-
 lomini) 97
 Pio III (Francesco Nanni Todeschini-
 Piccolomini) 97
 Pio VI (Giovanni Angelo Braschi) 96-
 97
 Pio VII (Barnaba Niccolò Maria Luigi
 Chiaramonti) 96-97
 Pirandello, Luigi 112, 117 e n
 Pisani, Salvatore 115n

Pistelli, Maurizio 25n
 Pitarch Mach, Anna 165n
 Pittara, Carlo 37, 41, 43-44, 45 e n, 172-173
 Piva, Domenico 31
 Pocock, Douglas 51n
 Ponte, Antonio 144n, 145n
 Potter, Beatrix 157
 Poulet, Georges 79n, 87n, 88
 Pradeau, Christophe 93n
 Propp, Vladimir Jakovlevič 130
 Prottas, Nathaniel 146n
 Proust, Adrien 83, 86
 Proust, Adrien 86
 Proust, François 84
 Proust, Marcel 79, 80 e n, 81 e n, 82 e n, 83, 84 e n, 85 e n, 87n, 88 e n, 89 e n, 90n, 91n, 92 e n, 93 e n
 Proust, Robert 84
 Puccini, Giacomo 96, 98 e n, 175-176
 Pullini, Cristiano 29

 Quaini, Massimo 35 e n
 Quarenghi, Paola 113n, 116n
 Quasimodo, Salvatore 30n

 Raczymow, Henry 89n
 Rea, Domenico 132
 Régio, José 146-149, 152, 155, 178
 Repensek, Thomas 12n
 Ribeiro Américo 145, 149, 152
 Ribeiro, Aquilino 145, 149, 151-152
 Richard, Jean-Pierre 88n
 Ricco, Antonello 19n
 Ricordi, Giulio 98 e n
 Rius-Ulldemolins, Joaquim 169 e n
 Robbins, Philip 127n
 Rocca Longo, Marinella 95n
 Rodari, Gianni (Giovanni Francesco) 103, 104n
 Rodoreda, Mercè 166
 Romano, Lalla 139n
 Rosa, Vitor 145n
 Rosmini, Antonio 17

 Rousset, Jean 95
 Ruskin, John 80n
 Russo, Luigi 22n
 Rüttimeyer, Ludwig 63 e n

 Sachs, Maurice 84 e n
 Salvador, Marta 165 e n
 Salvi, Salvo 57
 Salvini, Marina 21n
 Sand, George (Amantine Aurore Lucile Dupin) 86
 Sandra, Yves 81n
 Saramago, José 146, 149, 151-152
 Sardou, Victorien 96, 97 e n, 98 e n, 175-176
 Saunders, Angharad 35n
 Savinio, Alberto 15 e n
 Savoia, Umberto I 44, 123
 Savoia, Vittorio Emanuele II 5, 35, 38n, 40-42, 44-45, 100, 172-173
 Savoia, Vittorio Emanuele III 44, 50
 Scamara, Elio 72n
 Scarpellini, Sandra 29
 Scarpetta, Domenico 111n
 Scarpetta, Eduardo 111 e n, 112 e n
 Scarpetta, Maria 111n
 Scarpetta, Vincenzo 111n
 Scego, Igiaba 107, 108 e n, 110 e n, 176
 Sciascia, Leonardo 47 e n, 173-174
 Scola, Giuseppe 14
 Sella, Vittorio 41-42
 Serao, Matilde 119, 131
 Sereni, Bruno 52-53, 54n, 55, 58 e n
 Sereni, Umberto 48n
 Shakespeare, William 161 e n
 Siebenmorgen, Katharina 115n
 Simon, Nina 12 e n
 Sitges, Marta H. 169n
 Soldini, Adriano 68n
 Sorrentino, Paolo 168
 Sousa Dias, José Pedro 148n
 Slataper, Scipio 21 e n
 Stampa, Stefano 16-17
 Stanford Friedman, Susan 126 e n

Steinemann, Ernesto 69
 Strepetova, Marina 165 e n
 Stuparich, Giani (Giovanni Domenico) 21n

 Tadié, Jean-Yves 80n, 88 e n, 96n
 Taine, Hyppolite 95 e n, 100, 110, 175-176
 Tasso, Torquato 104 e n, 105 e n, 106, 107 e n, 175-176
 Teixeira Gomes, Manuel 146, 150, 152, 154
 Teja, Casimiro 37, 41, 43 e n, 44-45
 Ternois, René 100n
 Toccafondi, Diana 48n
 Togni, Giuseppina 76n
 Tolkien, John Ronald Reuel 159
 Tomamichel, Giovanni 65n
 Tonini, Yasmine 65n
 Torcheux, Virginie 83
 Torga, Miguel 146, 150, 152, 178
 Torres González, Begona 163 e n
 Tosto, Gianluigi 30
 Trevi, Emanuele 79n, 106n
 Trilussa (Carlo Alberto Salustri) 30
 Tuan, Yi-Fu 144n
 Tulving, Endel 127n
 Turco, Angelo 45n
 Turri, Eugenio 65n, 77n
 Tversky, Barbara 127n, 139n

 Ubbidente, Roberto 3, 111, 115n, 117n, 120n, 121n, 176
 Uccella, Francesca Romana 159 e n, 162 e n
 Ungaretti, Giuseppe 30n

 Vallvé Fernández, Óscar 165n
 Vanja, Konrad 115n
 Verdaguer, Jacint 162-164
 Verga, Giovanni 37
 Vial, Roger Paul 82n
 Vicinelli, Augusto 57n
 Vico, Antonio 117

 Vico, Giambattista 115
 Vidotto, Vittorio 100n
 Viegas, Margarida 158n
 Vilhena, João Francisco 155n
 Virgilio Marone, Publio 47, 115n
 Vittorini, Elio 132 e n
 Vivanti, Annie 31
 Vosti, Andrea 76n

 Waller, Marion 76n
 Watson, Nicola J. 158n
 Watson, Sheila 148n
 Weber, Johannes 69 e n, 73n
 Weil, Jeanne 83
 Weil, Louis 81
 Wise, Pyra 84n
 Woodings, Simon 161 e n
 Woolf, Virginia 133n, 135n, 143 e n, 144 e n, 158
 Wu, Mengni 89n

 Zagra, Giuliana 61n
 Zappa, Flavio 65n, 68n
 Zidarič, Walter 3, 95, 97n, 175
 Zola, Émile 99 e n, 100 e n, 101 e n, 110, 130n
 Zoppi, Giuseppe 65 e n, 66 e n, 69n, 71n, 72, 73n, 74