

Kritik

Rivista di letteratura e critica culturale

VIAGGI D'AUTORE. VERSO PROCIDA

Per una cartografia dell'immaginario

a cura di
Paola Villani, Michele Paragliola

VOL. 2/2023

Kritik

Direzione

Lucio d' Alessandro (Rettore Università Suor Orsola Benincasa)
Paola Villani (Direttore DSU Università Suor Orsola Benincasa)
Paola Paumgardhen (Università Suor Orsola Benincasa)
Francesco Fiorentino (Università RomaTre)

Comitato scientifico

Sieglinde Borvitz (Università Düsseldorf), Jean François Candoni (Università di Rennes), Andrea Del Lungo (Università Sorbonne), Franco D'Intino (Università La Sapienza), Jacques Lajarrige (Université Toulouse, Direttore AUSTRIACA), Arturo Larcati (Università Verona, Direttore Stefan Zweig Zentrum Salzburg), Johann Georg Lughofer (Università Ljubljana), Ernst Osterkamp (Presidente Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt), Stéphane Pesnel (Università Sorbonne)

Redazione

Angelica Giammattei, Michele Paragliola, Ciro Ranisi

Tutti i saggi scientifici vengono sottoposti a double-blind peer review

Pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa Napoli



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
SUOR ORSOLA
BENINCASA
DIPARTIMENTO DI
SCIENZE UMANISTICHE

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it
www.mimesisjournals.com

Isbn: 9788857597638
Issn: 2974-8097

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089

Indice

- 5 Lucio D'Alessandro, Rettore, *Prefazione*
7 Paola Villani, Michele Paragliola, *Introduzione*

Contributi

- 15 Carla Pepe, *L'isola disabitata. Approdi, memoria e topophilia*
25 Pasquale Rossi, *Il viaggio a Procida tra Ottocento e Novecento: suggestioni e confronti tra ambiente, architettura e letteratura*
45 Matteo Borriello, *Evoluzione e resilienza nello spazio flegreo: la collina di Posillipo e l'isola di Procida tra fonti bibliografiche e iconografiche*
65 Stefano Causa, *Un album da riempire. Procida tra cartoline e copertine Bell'Italia*
71 Alvio Patierno, *Tra Graziella e Antoniella: la Procida di Lamartine*
81 Paola Paumgardhen, *Il figlio di Goethe e il naufragio al largo Procida*
91 Hanna Serkowska, *Rileggere la Procida di Elsa Morante*
101 Silvia Acocella, *Il filo astrale del racconto. L'isola "celeste" della Morante*
117 Michele Paragliola, Michela Iovino, *I passi di Arturo nell'isola di Elsa. Per una topografia reale*
137 Natascia Festa, *Giuseppe Marotta e Alberto Moravia, sguardi altri su Procida*

Miscellanea

151 Sergio Corrado, *Dalla bottega al software. La storia tedesca e il lavoro nella scrittura artigianale di Uwe Timm*

177 **Profili bibliografici**

Lucio d'Alessandro

Prefazione

Penso davvero che l'Università Suor Orsola Benincasa abbia casa a Procida, abbia casa *anche* a Procida. Questo volume è solo uno dei numerosi prodotti della ricerca che i docenti della Facoltà di Lettere, oggi Dipartimento di Scienze Umanistiche, conducono ormai da anni sull'isola. Studi in ambito storico-letterario ma anche storico-architettonico e soprattutto archeologico, sulla Procida micenea. Mi riferisco alle campagne di scavi subacquei che, coordinate da Massimiliano Marazzi con la collaborazione di Carla Pepe (e con un apporto del compianto, autorevolissimo, Sebastiano Tusa), sono oggi raccontate, esposte e custodite nel Museo Civico diretto da Nicola Scotto di Carlo.

Senza tema di smentita, sono fiero di dire che siamo stati il primo ateneo a investire in ricerca su quest'area che per decenni continuava a restituire l'immagine di paesaggio naturalistico ma che invece andava studiata e raccontata anche nella unicità del suo patrimonio culturale materiale, con una stratificazione di tracce antropiche che, unite alle bellezze naturalistiche geologiche e marine, restituiscono i tratti di un "paesaggio" sempre più mosso e articolato, stratificatosi in millenni di storia e nella successione di diverse culture e civiltà. È anche da questo patrimonio che è nato il "racconto di Procida" che questo volume vuole percorrere.

In fondo, è partito anche da Procida il lavoro di ricerca e formazione in tema di Beni Culturali che, avviato alla fine degli anni Ottanta, vede oggi l'Università Suor Orsola Benincasa un punto di riferimento nazionale e internazionale. Non mi riferisco solo al primo Corso di Laurea in Beni Culturali di tutta l'Italia meridionale, mi riferisco alle iniziative di ricerca e progettazione finanziata in tema di diagnostica, conservazione e valorizzazione del patrimonio, materiale e immateriale. Penso al Corso Dottorale in Humanities and Technology, attivato nell'ormai lontano 2011; penso al Centro interdipartimentale di Ricerca Scienza Nuova, penso al Cluster nazionale in Tecnologie per i Beni Culturali Tiche; penso a numerose iniziative e reti di ricerca e progettazione che trovano il più recente frutto, in termini di formazione, nel Corso di Laurea Magistrale in Digital Humanities. Il percorso formativo dunque si è arricchito negli anni, an-

che con la Scuola di Specializzazione in Archeologia e con quella in Beni Storico-Artistici, o con la Laurea Magistrale abilitante in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali.

È emozionante, per me che lo dirigo, vedere quanto il nostro ateneo è rispettato nel Paese, di quanta stima goda anche presso gli altri enti e istituzioni di ricerca specializzati nel settore, non ultimo il Cnr del quale ho l'onore di essere vicepresidente. L'intuizione fondamentale che ci ha guidati, forse quella più nascosta e che ha dato più frutti, è che l'Università non potesse essere autoreferenziale. Ricordo da subito l'alleanza tra Suor Orsola e le sovrintendenze o le singole istituzioni museali. Oggi con Procida celebriamo facilmente un altro dei modi di essere di questa alleanza con il territorio; alleanza che allora non era consueta, non esisteva la "terza missione" eppure noi per questa strada ci siamo incamminati e siamo giunti in questa isola meravigliosa, scrigno di bellezze, di emozioni, di grida di dolore passato, ma anche di tante occasioni di sviluppo.

Decenni di investimenti e iniziative, di lavoro assiduo anche in tema di divulgazione, trovano in Procida uno dei fecondi nuclei genetici e testimoniano quanto le due prime missioni dell'Università, ricerca e formazione, siano strettamente congiunte alla cosiddetta Terza missione: territorio. A queste tre missioni ho voluto fortemente aggiungere una quarta, che mi piace intendere come "dimensione" oltre che "missione". Ed è quella che guarda ai nostri ragazzi, all'occupabilità dei più valenti giovani meridionali ai quali ci sforziamo di offrire eccellenza non solo in ambito di didattica e ricerca ma anche in termini di opportunità e occasioni.

E ai nostri ragazzi, infatti, che ho voluto fortemente dirigere ogni sforzo. E pensando al loro futuro che l'ateneo lavora quotidianamente con progetti di concreta, laicissima speranza. E questo volume sul racconto letterario di Procida, che si farà spero anche libro di testo, non fa che confermare questa instancabile tensione di lavoro e, propriamente, di cura. Questo lavoro fa bene a ciascuno di noi, ma speriamo che faccia bene anche all'isola e alle nuove generazioni.

Paola Villani, Michele Paragliola

Introduzione

Un turbamento senza nome sembra abbia sempre accolto e accogliere ancora oggi, dopo millenni di approdi, i viaggiatori che a vario titolo sbarcano sull'isola di Procida. L'insularità segna e graffia l'essenza stessa di questo luogo che, più di ogni altro, è propriamente "isola", un "altrove" articolato nella bipolarità tra utopia e distopia; *locus amoenus*, incontaminato giardino da un lato, scoglio periglioso incalzato da rocce e flutti dall'altro¹. Non soltanto Procida, dunque, ma "isola di Procida" o al massimo semplicemente "isola", come nel caso de *L'isola di Arturo* di Elsa Morante. Procida si offre non come "territorio", ma come campo semantico e metaforico ricchissimo, di cui porta ancora oggi segni evidenti che la rendono (neutramente) "inqualificabile", sottratta a ogni definizione che non voglia ridurla o confezionarla in stereotipi.

Forse per questo motivo, anticipando le iniziative culturali-turistiche che hanno attraversato le celebrazioni di "Procida capitale della cultura 2022", la rassegna di studi che l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa dedica ai "Viaggi d'autore in Campania" ha individuato questa procidana come stazione di partenza di una serie di ricerche, incontri e pubblicazioni che saranno dedicati a luoghi di una geografia fisica che muta in una cartografia simbolica, alla confluenza tra letteratura, pittura, cinema, architettura; una galassia di narrazioni che sembrano essersi impossessata della topografia reale fino a sovrapporsene.

In questa prospettiva, più di altri luoghi Procida prende forma in una duplicità insanabile che si articola nei territori dell'immaginario. Questa duplicità si costituisce intorno a feconde polarizzazioni: centro/periferia, natura/cultura, civiltà/barbarie. Collocata in una posizione strategica, snodo e passaggio della civiltà mediterranea sin dall'epoca preclassica (come attesta la ricchissima area archeologica dell'insediamento miceneo), l'isola sembra anche gravata da una essenzialissima marginalità; una marginalità al quadrato si direbbe, in quanto "isola" e in quanto "meridionale".

¹ V. Fortunati, *L'ambiguo immaginario dell'isola nella tradizione letteraria utopica*, in L. De Michelis, G. Iannaccaro, A. Vescovi (a cura di), *Il fascino inquieto dell'utopia. Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 12-24.

Un'affascinante metafora di eutopia/distopia ne traccia la storia, collocata alla confluenza tra natura e cultura, civiltà e barbarie; e prende corpo nella fortezza cinquecentesca dei d'Avalos, poi utilizzato come carcere (distopia per eccellenza), un'architettura propriamente, a picco sul mare, che ne ha dominato per secoli il profilo geografico e anche simbolico.

I saggi raccolti in questo volume cercano di tracciare almeno alcuni tratti della mutevole e sfuggente identità procidana, *facta e ficta*, che prende spessore nella prospettiva storica e che unisce archeologia, architettura, letteratura, pittura, ma anche usi, riti, leggende.

Si tratta di una prima tappa di un percorso più ampio, che nei prossimi anni toccherà altri luoghi della Campania, volto a ricostruire una cartografia articolata; una ipercartografia si direbbe. Si vuol dire insomma che, nel procedere con i lavori, il progetto "Viaggi d'autore in Campania" vuole raccogliere la ormai consolidata eredità di studi in tema di *Grand Tour*, ma con un significativo cambio di prospettiva e di metodo.

Il grande sviluppo, infatti, della letteratura critica sull'odeporica, i sempre più numerosi gruppi di ricerca, le collane specifiche e le nuove edizioni sul Viaggio in Italia si trovano oggi a fare i conti con alcune svolte di metodo; a partire dallo *Spatial Turn* e dalla Geocritica², che a loro volta devono confrontarsi con il *Digital Turn* e con la vastissima area di studi di umanistica digitale. Queste "svolte" impongono interrogativi sul concetto stesso di spazio, nella sua nuova centralità; la quale però, per paradosso, si celebra all'interno dell'orizzonte globale, nel contesto cioè di una smaterializzazione del mondo, di quella progressiva riduzione entropica della dimensione spazio-temporale che impone ai luoghi di ri-pensarsi e ri-immaginarsi, oltre che raccontarsi come "paesaggi", recuperando spessore storico ma anche geografico con nuovi linguaggi e con nuovi alfabeti di significazione³, pena la loro definitiva marginalizzazione. Sono riflessioni che, come è comprensibile, hanno impegnato innanzitutto i territori epistemici dell'architettura⁴. Si tratta di ripensare gli spazi (il *locale*) restituendo loro una rinnovata identità, che si traduca in un potere comunicativo e narrativo "globale". La sfida, insomma, sembra proporsi nella riscrittura del concetto stesso di "paesaggio", tra dato reale ed esperienza estetica, tra dimensione culturale e struttura dell'immaginario⁵.

² B. Warf, S. Arias (a cura di), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, London-New York 2009; B. Westphal, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces* [2007], trad. L. Flabbi, Armando, Roma 2009.

³ E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano* [1979], Marsilio, Venezia 2014.

⁴ H. F. Mallgrave, *The Architects Brain: Neuroscience, Creativity and Architecture*, W. Blackwell, New York 2011.

⁵ Cfr. E. Giammattei, *Introduzione a Paesaggi. Una storia contemporanea*, a cura di E. Giammattei, con una nota tecnica di A. D'Auria, Treccani, Roma 2019, pp. 10-70.

Il contributo dell'archeologa Carla Pepe è un viaggio nella storia di una piccola isola disabitata originariamente collegata a Procida: Vivara.

L'isolotto, al centro delle ricerche archeologiche condotte dalla studiosa e guidate per decenni da Massimiliano Marazzi, conserva testimonianze dell'insediamento miceneo. Porzione di un cratere vulcanico oggi sommerso, coperta da ulivi e da macchia mediterranea, si contraddistingue per essere stata luogo: di caccia nel Seicento (come testimonia la villa costruita nel 1681 che domina il pianoro sommitale); di avvistamento militare nel Settecento; di edifici colonici e di tonnare nell'Ottocento; di coltivazione, di soggiorno e di studi nel Novecento. Un paesaggio la cui suggestività emerge da quell'invisibile che, grazie alle ricerche in superficie e subacquee, diventa visibile agli occhi del moderno viaggiatore in grado di raggiungerla attraverso un ponte collegato alla più grande e vicina Procida.

Al paesaggio urbanistico dell'isola e dell'intera zona flegrea, percorso anche attraverso le testimonianze dei viaggiatori o dei redattori di guide, da Carlo Celano a Turpin de Crissé, sono dedicati i saggi degli storici dell'architettura guidati da Pasquale Rossi. Matteo Borriello rivela la dinamicità dei contesti antropici dell'intera area, tra Posillipo, Campi Flegrei e Procida; con un affondo sull'immagine contemporanea, risultato di numerose stratificazioni, articolate tra resistenza e trasformazioni. Dell'isola sono riprese non solo le descrizioni paesaggistiche, ma anche aspetti antropologici legati al folklore locale, come le feste religiose, in particolare la festa di San Michele Arcangelo, patrono dell'isola, e quella del *Corpus Domini*. Il saggio di Pasquale Rossi offre un itinerario attraverso la peculiare architettura abitativa isolana, un'architettura "spontanea", affidata all'abilità dei "mastri fabbricatori" locali, che hanno ottenuto variegati cromatismi con l'utilizzo di una miscela di pietre naturali (tufo e pozzolana). Fra i più noti esempi, Rossi richiama quelli della Marina di Sancio Cattolico (il Porto) e della Corricella, in cui l'evidenza dei colori emerge ancor più per l'irregolarità, l'asimmetria e l'intreccio di abitazioni, con le peculiari scale aperte e scenografiche. Gli edifici rappresentano così un patrimonio che si è conservato intatto nel tempo ed è rinvenibile nelle descrizioni saggistiche, letterarie e filmiche firmate da intellettuali del calibro di Michele Parascandola, Alphonse de Lamartine, Elsa Morante e Damiano Damiani.

Questa peculiare architettura abitativa viene attraversata come immagine pittorica dallo storico dell'arte Stefano Causa. Confrontando il dipinto di Valter Carnevale (2017) e una foto scattata per la copertina della rivista "Bell'Italia" nel 2021, Causa mostra come l'immagine dell'isola coincida con quella tradizione unanime che la ritrae versicolore e come piccolo simbolo di una bell'Italia divisa tra cultura e natura. Con una fortuna segnata da alterne vicende, la storia iconografica dell'isola nel

Novecento viene attraversata a partire dalle illustrazioni che l'Ente Provinciale per il turismo affidò al pittore Mario Puppo, ma anche attraverso le immagini cinematografiche, da *Il Postino* di Michael Radford con protagonista Massimo Troisi a *L'isola di Arturo* di Damiano Damiani, il film tratto dal romanzo morantiano che si servì di una copertina realizzata da Renato Guttuso, dando inizio così a quella che Causa definisce “una storia procidana di copertine”.

Alla Procida dei viaggiatori sono dedicati i saggi del francesista Alvio Patierno e della germanista Paola Paumgardhen. Patierno tratteggia la Procida di *Graziella*, il romanzo di Lamartine che nasce dal fortunoso connubio biografico-letterario dei due periodi che l'autore trascorre a Napoli (1811-1812 e 1844). Timoroso di poter richiamare apertamente il *flirt* con la sigaraia Antoniella, l'autore la ribattezza Graziella, sintetizzando così tutti gli elementi che concorrono a creare un'identità romantica ovvero il mito popolare della Graziella tuttora vivo. In tal senso è indagato tanto il rapporto tra Graziella e la Natura quanto l'ossimoro tra finzione letteraria e verità romantica, capace di cristallizzare la narrazione della vita e del lavoro di un popolo, che Procida rappresenta. Il romanzo-*tableaux vivants*, attraverso il desiderio di restituire la corallità di un popolo, configura come un'antropologia dell'umile con un'ampia pagina dedicata al lavoro, dalla pesca alla lavorazione del corallo.

Il contributo di Paola Paumgardhen, partendo dalla rarità delle fonti letterarie odepatiche di lingua tedesca su Procida, recupera il diario di viaggio degli anni Trenta dell'Ottocento *Auf einer Reise nach Süden* di August von Goethe il quale, nel richiamare un suo breve approdo procidano, con questo testo vuol segnare un'inversione di rotta rispetto ai viaggi del più celebre padre, Johann Wolfgang. Il viaggio del figlio, infatti, al contrario di quello paterno, che si tenne a una certa distanza dal mare e da possibili naufragi, si svolge come una romantica *navigatio vitae*, percorsa con grande irrequietezza. Giunto al limite estremo della penisola, dirigendosi verso Ischia, August fa tappa a Procida, si diverte in “un'osteria di lazzaroni”, per poi riprendere il viaggio attraverso un mare bacchico che inebria al cospetto del naufragio e della morte, chiari simboli di derive romantiche di un nichilismo wertheriano che segna un drammatico stacco dal classicismo paterno.

Non potevano mancare approfondimenti sulla Procida di Elsa Morante da parte di italianisti. Hanna Serkowska rilegge *L'isola di Arturo* a partire da una misteriosa e perturbante espressione del protagonista: “Mi pareva d'aver dormito per sedici anni, uguale alla ragazza della favola”.

Partendo dalla centralità “dell'ambiguità” (di genere e di generi letterari) come cifra della scrittura morantiana, pur rintracciando nel testo alcuni elementi costitutivi del romanzo di formazione, Serkowska rivela come Arturo sia il protagonista di una ridisegnata *Bildung*, nel segno di una formazione “mancata”.

La Morante, infatti, imprigiona sapientemente il suo giovane fanciullo, il primo di una serie, in un'isola-limbo dai valori infantili e femminili; l'isola si prospetta come limite, negazione della libertà di viaggiare, di crescere, di formarsi. Quel sonno così duraturo, quella mancata maturazione minano i capisaldi e i confini del romanzo di formazione, un genere che, nel segno dell'ambiguità tanto cara all'autrice, non è né distrutto né sostituito dal suo contrario, ma semplicemente "sfidato".

Il contributo di Silvia Acocella riavvolge il filo astrale del racconto-ricordo del fanciullo Arturo che abita un limbo celeste, il 'piccolo limbo di terra'. *L'isola di Arturo* non a caso si apre con un taglio netto dell'*incipit*, nel quale il protagonista adulto è sdraiato tra i prigionieri di guerra in Africa. Una prigionia e un taglio narrativo, la cui eco indiretta risuona lungo tutto il romanzo. Un'attività memoriale dall'andamento a zig zag attraversa il romanzo e precipita in tessuto narrativo attraverso il personaggio protagonista, che si muove in solitudine o in familiarità con il mondo primordiale. È da sdraiato che il fanciullo, secondo Acocella, si fa carico del peso della narrazione; è con gli occhi rivolti verso il cielo che le sue minuzie realistiche lasciano spazio a una visionarietà che produce una rete di riflessi celesti in cui Arturo e la sua casa si fanno centro di una "ragnatela cosmica".

Il contributo di Michele Paragliola e Michela Iovino intreccia la geografia immaginaria e la geografia reale di quel "paradiso altissimo e confuso" che è Procida, tracciando un itinerario che dal cuore delle stanze e dei giardini di Villa Eldorado (officina di Morante), si muove verso l'Hotel La Vigna (la possibile "casa dei guaglioni") e verso il Borgo/Penitenziario di Terra Murata (luogo di svelamento). È una passeggiata ideale fra i luoghi del romanzo che, rintracciati e talvolta ricostruiti attraverso testimonianze e corrispondenze, si trovano a costituire l'isola come *alter ego*, o anche specchio, del protagonista. Offrendo uno spunto di riflessione sul più ampio tema del rapporto tra letteratura e luoghi, finzione e realtà, nel costante dialogo tra Arturo e il paesaggio, la geografia di Procida si fa mappa cangiante di tutti quei sentimenti aspri ed entusiastici, primitivi e contraddittori che appartengono alla stagione dell'adolescenza, un'immeritata notte che attende il giorno pieno della vita.

A due grandi scrittori italiani del Novecento è dedicato il saggio di Nataschia Festa: Giuseppe Marotta e Alberto Moravia che hanno raccontato Procida in pagine poco note e per questo ancora più preziose. Nel 1948 l'autore de *L'oro di Napoli*, pubblica sulla rivista del Touring Club *Le vie del mondo il reportage Procida, la fidanzata del mare*. Nel 1960 Alberto Moravia firma per *Le Vie d'Italia L'isola di Graziella*. Si tratta di scritture "laterali", brevi e "altre" rispetto al grande romanzo di Elsa Morante *L'isola di Arturo* che esce nel 1957. Per Marotta Procida è "leggera e morbida". La sua visione è monocromatica e metafisica. Le case sono "di

un bianco latteo, fermo, chiuso; il bianco totale e compatto che esce dal tubetto fra le dita del pittore”. Per Moravia l’isola è quasi impercibile: “Scendo e mi guardo intorno. Procida non si vede, non si vedono case: soltanto una costa gialla, a picco su un arenile deserto”. La sua visione è policroma con dimore che sono una “specie di alveari dai colori teneri, scoperchiati e con le celle in piena luce”. I due reportage aggiungono prospettive interessanti sulla rappresentazione letteraria dell’isola e, nello stesso tempo, raccontano qualcosa anche dei loro autori.

Nel dialogo tra narrazione e storia, tra immagini e realtà, nel cortocircuito tra antico e contemporaneo, questo percorso interdisciplinare non vuole soltanto presentarsi come raccolta rigorosa di testi e documenti a ricostruire la storia dell’isola; spera anche di offrire elementi per restituire, o progettare anche, Procida come “paesaggio culturale”. Punto di partenza e chiave di metodo si offre il punto di vista semiotico, l’eredità sempre attuale della scuola di Tartu, con la quale la cultura può intendersi come vasto spazio nel quale convivono molti sistemi di significazione: la scrittura, le arti visive, l’architettura, gli oggetti, ma anche i giochi, i miti, le credenze⁶. Ed è proprio la confluenza di questi diversi ambiti – intesi, in questa prospettiva, come sistemi segnici – che può tracciarsi un affresco della “cultura di Procida”, quasi a ribaltamento della formula (ormai *brand*, dopo il 2022) di “Procida capitale della cultura”. Al pari delle calviniane città invisibili, l’isola può prendere forma come storia, ma anche come progetto, nella combinazione dinamica di processi individuali e collettivi, nel progressivo spostamento dei codici culturali dal passato/storia al futuro/utopia⁷.

⁶ Si veda almeno J. M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Meltemi, Roma 2006, pp. 107-147.

⁷ Cfr. M. Corti, *Luoghi mentali*, in Ead., *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1997, pp. 33-49.

Contributi

Carla Pepe

L'isola disabitata.

Approdi, memoria e *topophilia*

A journey in the history of a small inhabited island, once connected to the island of Procida: Vivara. This island – a protected area on private land – is part of a volcanic crater now submerged, covers an area of 34 hectares and is characterized by the presence of archaeological, historical and cultural evidence in a wonderful natural environment. Vivara, 3500 years ago, was the seafaring destination of the earliest Western Mediterranean trade routes and an example of a community that, although in a limited period of time, was certainly capable of developing a common Mediterranean language, whose cultural heritage was the principal interest of the archaeological project – characterized by a strong interaction land-sea – at Procida-Vivara.

KEYWORDS: Vivara, landscape, archaeology, mediterranean, transmarine relations.

Operando all'interno della mia personale archeologia, ripensare a Procida mi porta a viaggiare *à rebours*, rivisitando luoghi noti e sconosciuti, lasciati, trovati, disgiunti e uniti: l'isola come utopia, metafora di un viaggio, ricerca e obiettivo finale.

La scelta di dedicare la prima edizione del Workshop Internazionale di Letteratura Moderna Contemporanea all'isola di Procida non è casuale, così come la scelta della sede: il Museo Civico di Procida. Dalla metà degli Novanta a oggi il comprensorio di Procida-Vivara rappresenta un meraviglioso intreccio e un fecondo luogo di attività scientifico-didattica dell'Università Suor Orsola Benincasa nell'ambito di progetti finalizzati alla conoscenza e alla valorizzazione dei beni culturali, in particolare segnaliamo le ricerche archeologiche di terra e di mare che hanno portato alla luce le tracce più antiche di insediamenti sull'isola di Procida – riferibili all'età del Bronzo e rinvenute a Vivara. Qui si sono incontrate e confrontate Istituzioni e progettualità spesso lontane per tradizione e vo-

cazione, innescando un processo di sperimentazione scientifica e didattica originale e sviluppando un linguaggio comune relativo anche all'uso di tecnologie innovative nel settore dei beni culturali.

Se oggi Vivara è una piccola isola disabitata, non era così nel lontano passato. Tra la metà del XVII secolo e il XV secolo a.C. l'isola, a quel tempo ancora una propaggine di Procida, era abitata e certamente conosciuta in tutto il bacino del Mediterraneo per la presenza di uno dei porti-approdo più antichi nell'ambito dei traffici marittimi che collegavano la Grecia della più antica età micenea con l'Occidente.

Nel 1995 la nascita del "Progetto Vivara" ha radici nella stessa storia dell'evoluzione e dell'affermarsi del significato non solo di fare oggi ricerca su un insediamento insulare protostorico, ma anche di rappresentare un modello capace di mettere in stretta relazione le scienze dell'antichità e quelle più propriamente scientifico-tecnologiche, con la creazione di realtà laboratoriali, integrando altresì fortemente la ricerca con la didattica. Ogni anno docenti e studenti sono stati coinvolti nelle attività di ricerche archeologiche nel comprensorio di Procida-Vivara e di elaborazione dei dati e studio dei reperti presso i laboratori e il Museo Civico di Procida, in stretto collegamento con la Soprintendenza Archeologica di Napoli e grazie all'impegno e alla collaborazione attiva del Comune di Procida.

I primi protagonisti del nostro viaggio a Procida-Vivara, il fulcro vero della narrazione, sono i nostri studenti che con grande entusiasmo hanno avuto modo non solo di conoscere l'isola, ma soprattutto hanno avuto l'opportunità di formarsi in ambito archeologico partecipando alle campagne di scavo anche subacquee, alle attività di stage in laboratorio, ai Master e alla Summer School. Dalla metà degli anni Novanta a oggi, insieme con Massimiliano Marazzi e grazie alla sua energica direzione, abbiamo fatto "sbarcare a Procida", come "moderni viaggiatori" – molti non conoscevano l'isola – quasi un migliaio di partecipanti coinvolti nelle attività e nei progetti di ricerca archeologica: generazioni diverse di studenti, docenti, ricercatori e rappresentanti di Enti ed Istituzioni provenienti dall'Italia e dall'estero. In ognuno di loro vi è ancora oggi traccia di questo soggiorno e l'emozione del ricordo è desiderante e, talvolta, può permettersi di divenire progettuale, come nel nostro caso.

Percorrendo in questo modo il territorio delle "emozioni", il viaggiatore o il turista che oggi arriva a Procida percepisce immediatamente il tripudio unico di un'isola che condensa in un'unica mappa le eccezionali testimonianze del passato e gli aspetti più suggestivi della natura.

In una simbiosi lirica con il paesaggio naturale, che ha fondato la sua bellezza sull'equilibrio e la capacità dell'uomo di edificare in armonia con l'ambiente appare l'isolotto di Vivara, da sempre area di interesse natu-

ralistico¹, monumentale e archeologico², estensione insulare del territorio flegreo. Nel 1892 Michele Parascandolo ne lascia una descrizione³:

L'isoletta di Vivaro, o Vivara o Bivara è sita a libeccio di Procida ed è la parte dell'isola che più si avvicina ad Ischia. Essa è divisa da Procida da un brevissimo tratto di mare, ciò fa supporre che prima era attaccata e formava parte della stessa isola [...] essa è disabitata [...] il sito è ridente, poiché ovunque l'occhio si spazia, offre una vista bellissima. Chi si trova per la prima volta è rapito in estasi soave.

Nonostante la superficie di Vivara è appena 34 ettari con un perimetro costiero di circa 3 Km, l'isolotto emerge con i suoi 109 metri sul livello del mare per la sua tipica conformazione a forma di falce (fig). Le pareti alte e scoscese sul mare definiscono l'originaria appartenenza a un cratere vulcanico, il più antico locale, posto sul limite occidentale di Procida, proprio all'imbocco del Canale d'Ischia, di fronte al Castello d'Aragona di Ischia Ponte, come ben evidenzia Giuseppe De Lorenzo all'inizio del '900⁴:

Nel mezzo della regione Flegrea, tra l'isola d'Ischia e quella di Procida, quasi come ombelico di tutto il bacino vulcanico napoletano, sorge dal mare

¹ Nel 1974 Vivara è stata dichiarata "Oasi di Protezione Naturale"; dal 2002 è "Riserva Naturale Statale"; nel 2015 la proprietà dell'isola è stata attribuita a F. e A. Diana.

² Cfr. A. Cazzella *et al.*, *Vivara, Centro commerciale mediterraneo dell'età del Bronzo, I: gli scavi dal 1976 al 1982*, Bagatto, Roma 1991 e M. Marazzi, S. Tusa (a cura di), *Preistoria, dalle coste della Sicilia alle isole Flegree*, Catalogo della Mostra, Lombardi, Napoli 2001. Dalla metà degli anni Novanta una scelta dei reperti è esposta presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nella Sezione dedicata alle Collezioni preistoriche. Nel 1995 le ricerche furono riprese alla Punta d'Alaca, e nel 1996 iniziarono le prime ricognizioni subacquee, cfr. M. Marazzi, C. Mochegiani Carpano (a cura di), *Vivara. Un'isola al centro della storia*, Altrastampa, Napoli 1998. L'Università Suor Orsola Benincasa ha avuto la concessione per gli scavi sull'isola (responsabile scientifico M. Marazzi) ed ha curato, con il sostegno della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli e del Comune di Procida l'allestimento di una area espositiva a Procida dedicata alle ricerche svolte a Vivara, oggi parte del Museo Civico di Procida – dedicato a S. Tusa; i reperti (restaurati presso i laboratori dell'Ateneo) sono in custodia temporanea presso il laboratorio di Procida. Per un quadro generale sul "Progetto Vivara" cfr. C. Pepe, *Archeologia tra progettazione e conservazione. L'esperienza Vivara*, L'Orientale, Napoli 2007.

³ M. Parascandolo, *Cenni storici intorno alla città e all'isola di Procida*, De Bonis, Napoli 1892 (con successive ristampe). Sulla storia di Procida si ricorda il volume di F. Ferraioli, *Procida. Guida storico-artistica*, Edizioni del Delfino, Napoli 1951. Per una guida suggestiva storia dei luoghi procidani si segnala di E. Montaldo, *Procida, segni, sogni e storia di un'isola marinara*, Nutrimenti, Roma 2014. Si veda inoltre di S. Di Liello e P. Rossi, *Procida. Architettura e paesaggio*, Nutrimenti, Roma 2017, con ricca bibliografia di riferimento e preziose immagini e la recente opera di S. Di Liello (a cura di) *Procida sacra. L'immaginario religioso tra feste, riti e processioni*, Nutrimenti, Roma 2022.

⁴ G. De Lorenzo, C. Riva, *Il cratere di Vivara nelle isole Flegree*, Atti R. Accademia delle Scienze fisiche e matematiche di Napoli, a. X, n. 2, 1900.

un cono craterico, attualmente costituito dall'isoletta di Vivara e dalla penisola di S. Margherita, la quale con stretta e bassa lingua di terra è precariamente congiunta all'isola di Procida.

Il fondo del cratere, formato dal golfo compreso fra Vivara e S. Margherita di Procida, è denominato Golfo di Genito. L'isola di Vivara, quindi, non è altro che una porzione dell'originario cratere vulcanico. Attualmente l'isola è collegata per mezzo di un ponte a Procida. Tale ponte fu realizzato nel 1957, nell'ambito delle grandi opere sottomarine della Cassa per il Mezzogiorno, per sostenere le condutture necessarie per l'approvvigionamento idrico della vicina isola d'Ischia. A questo proposito così si espresse Toti Scialoia nel 1982⁵:

Procida restò intatta fino agli anni Cinquanta; il primo colpo fu dato dall'acquedotto; un colpo duro per Procida, perché la rete idrica da Napoli arrivava ad Ischia passando per Procida e invece che andare sul fondo del mare anche a Vivara, venne costruito un orrendo ponte in cemento armato capace di distruggere il contatto tra Procida con quella sua punta finale e Vivara con la sua punta iniziale; si toccavano come due draghi addormentati, muso a muso con una distanza di cinquanta, cento metri di mare; era stupendo.

Vivara, nella sua natura, nella morfologia e nella struttura del paesaggio, nella stratificazione dei segni insediativi, rappresenta il risultato di un equilibrio millenario tra la vocazione del sito e le trasformazioni apportatevi dall'uomo nel corso del tempo. Coperta di uliveti, attualmente non più coltivati, di macchia mediterranea⁶ e di frammenti boschivi⁷, al suo interno si distinguono – con maggiori o minori evidenze – le molteplici fasi antropologiche dell'appropriazione, utilizzazione e occupazione del territorio che hanno dato vita all'attuale paesaggio storico-ambientale⁸.

Percorrere oggi i sentieri dell'isola significa compiere un viaggio nel tempo oltre che nello spazio: sono visibili le tracce dei primi insediamenti dell'età del Bronzo alla Punta Capitello, alla Punta Mezzogiorno e, soprattutto, alla Punta d'Alaca, dove è stato scoperto il grosso dell'abitato proto-storico; ci si può inoltrare nei sentieri delimitati da vegetazione originaria fino ad arrivare alla villa che domina il pianoro sommitale, costruita nel 1681 e utilizzata come “casino di caccia” soprattutto intorno alla metà del

⁵ Conversazione pubblicata in G.C. Cosenza e M. Iodice, *Procida un'architettura del Mediterraneo*, CLEAN, Napoli 2007.

⁶ Sulla flora di Vivara molto suggestiva e puntuale resta in proposito la guida illustrata di M. Scotto di Cesare, *Flora fotografica di Vivara*, D'Auria, Napoli 2009.

⁷ La presenza anche di esemplari di *Quercus ilex* L. (leccio) rilevano una ben diversa estensione dell'originario querceto sull'isola di Vivara.

⁸ C. Pepe, *Vivara. Storia e insediamenti archeologici*, Nutrimenti, Roma 2018.

Settecento; si ripercorrono i luoghi di avvistamento militare, utilizzati tra fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, ancora parzialmente visibili all'estremo nord e all'estremo sud dell'isola; si toccano gli edifici colonici dell'Ottocento con le tracce ancora *in situ* degli antichi manufatti collocati in un paesaggio rurale; si ammirano le tracce di un edificio a pianta semi-circolare con tetto a terrazza, elaborazione di un modello di "casa girevole", posto al limite sud del pianoro sommitale, sul versante che affaccia sull'isola di Capri, progettata all'inizio del Novecento da Lamont Young (1851-1829), proprietario della metà meridionale dell'isola⁹. Ricordiamo che anche Eduardo Scarfoglio (1860-1917) soggiornò brevemente a Vivara – prendendo in affitto l'isola tra il 1910-1911¹⁰.

Inoltre l'isola è caratterizzata dalla presenza di fauna migratoria, ciò conferma che Vivara è una meta privilegiata per la nidificazione di centinaia uccelli di passo e stanziali¹¹. La posizione dell'isola è strategica anche per i flussi migratori che scelgono le piccole isole al largo di capi o promontori come trampolino ideale verso il continente africano dove la maggior parte degli uccelli va a svernare, dopo la riproduzione. Per diverse specie le piccole isole si configurano come aree di sosta fondamentali per alimentarsi durante il lungo viaggio, così come una stazione di servizio lungo un'autostrada.

Questa riflessione è particolarmente interessante e suggestiva perché Vivara si caratterizza quale stazione di sosta anche per gli antichi navigli che provenivano dall'Egeo e altre regioni del Mediterraneo: nell'età del Bronzo i Micenei furono i primi viaggiatori-navigatori a percorrere le rotte commerciali verso l'Occidente, tracciando un itinerario che attraverso la Sicilia, la Sardegna raggiungeva la lontana Spagna.

Sulla stessa rotta giungevano anche i pelagici più imponenti del Mediterraneo, i tonni, abili "navigatori lungo-costa". Oggetto privilegiato di

⁹ Si veda al riguardo, G. C. Alisio, *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Officina, Napoli 1984. Sulla "casa girevole" a Vivara cfr. M.T. Como, *Architettura e natura nell'opera di Lamont Young: la casa girevole a Vivara*, in P. Rossi (a cura di), *Imago_Urbis. Antico e Contemporaneo nel Centro storico di Napoli*, Guida, Napoli 2011, pp. 130-140.

¹⁰ Cfr. G. Diana, *Bivaro. Isola dei castori*, Archizoom, Napoli 2000, p. 99.

¹¹ Vivara è uno di questi siti e sull'isola sono state svolte importanti ricerche sull'avifauna, con attività di inanellamento di specie di interesse zoologico. Si segnala l'attività scientifica svolta da M. Fraissinet, ornitologo e ambientalista, e l'impegno costante della LIPU di Procida cfr. la guida di C. D'Antonio e D. Zeccolella, *Vivara. Viaggio alla scoperta della fauna terrestre di una piccola isola del Mediterraneo*, Graficaelettronica (controllare con la prof.ssa Pepe se è questa la casa editrice), Napoli 2007; si ricorda anche il Centro di documentazione dell'Associazione Vivara, realizzato grazie all'infaticabile lavoro di R. Gabriele e la presenza a Vivara, tra gli anni Settanta e Novanta, dell'Associazione "Unione Trifoglio", guidata da G. Punzo. È doveroso altresì ricordare l'infaticabile attività di ricerca scientifico-naturalista svolta da M. Milone e V. La Valva, impegnati anche nelle questioni di salvaguardia dell'isola.

pesca fin dalla preistoria, il tonno rosso (*Thunnus thynnus* L.) rappresentava una facile preda e un prodotto proteico essenziale per l'alimentazione¹². Nel comprensorio Procida-Vivara ("vivaro", un nome che ricorre nella topografia nautica di tutto l'Egeo) fino agli anni '50 era in funzione una tonnara, oggi sede di un complesso alberghiero alla Chiaiolella.

Nella prima metà dell'Ottocento la presenza della tonnara è segnalata tra le principali caratteristiche di Procida e dei suoi abitanti, da Mariana Starke (1762-1838) la più nota autrice di libri di viaggio in Inghilterra¹³:

The soil is volcanic, fertile, and productive of excellent fruit and good wine: the circumference of the Island is seven miles; and its present inhabitants, about fourteen thousand in number, are industrious and opulent. They possess a Thunny Fishery, and a considerable fleet of small merchant-vessels. The costume of Procida is perfectly Greek, and peculiarly elegant. The men wear Phrygian caps (as do all the mariners in Magna Graecia); and both sexes are handsome.

Della tonnara che era calata a mare nell'isola di Procida si ha una testimonianza precisa, fornita nella seconda metà degli anni '90 dalla lucida memoria di uno degli ultimi capo *arraisi*, il procidano Carlino Intartaglia. Qui giungevano i branchi di tonni che, provenienti dai mari caldi delle isole Eolie seguivano la *mangianza*. La tonnara di Ciraccio era ubicata a ponente-maestro dell'isola di Procida tra Capo Bove e l'isola di Vivara. La lunghezza della coda di tale impianto a mare era di circa un miglio e l'isola era lunga seicento metri.

I tonni nel Mediterraneo nascono, crescono e tornano e in questo stesso mare da millenni gli uomini attendono il loro passaggio; la comparsa ciclica di branchi uniformi di tonni in luoghi abituali rendeva facile la cattura e, quindi, furono perfezionati i sistemi di pesca. In tal senso l'archeologia subacquea oggi contribuisce alle ricerche per individuare, attraverso la localizzazione di particolari pietre, ancore e corpi morti, eventuali postazioni di reti fisse. Le ricognizioni subacquee effettuate da Claudio Mocchegiani Carpano a Procida-Vivara hanno evidenziato la presenza di manufatti strettamente connessi con le operazioni di salagione e lavorazione dei tonni e altre specie ittiche¹⁴.

Negli anni '30 Vivara si presentava in buona parte coltivata, caratteriz-

¹² C. Pepe (a cura di), *Rotte dei tonni e luoghi delle tonnare nel Mediterraneo dalla preistoria a oggi*, Università Suor Orsola Benincasa, Napoli 2006.

¹³ M. Starke, *Travels on the Continent: Written for the Use and Particular Information Travellers*, J. Murray, London 1820, p. 364.

¹⁴ Per un quadro generale sulle ricerche subacquee a Procida-Vivara cfr. C. Carpano Mocchegiani, *Archeologia subacquea a Procida-Vivara*, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 2001.

zata *in primis* dalla coltura dell'olivo e della vite e di altri prodotti agricoli e il suo territorio era sfruttato per l'approvvigionamento del legname. È interessante ricordare come Elsa Morante – ne *L'isola di Arturo* – fa descrivere al suo giovane protagonista le caratteristiche del luogo¹⁵:

Quando, attraversato il piccolo stretto, sbarcammo nell'isoletta deserta di Vivara, che è a pochi metri da Procida, i conigli selvatici fuggivano al nostro arrivo, credendo ch'io fossi un cacciatore col suo cane da caccia...

L'emozione che suscita il panorama che si gode da Vivara si può definire un "luogo di preparazione" alla conoscenza del contesto archeologico e storico-culturale dell'isola. I luoghi assorbono valori e significati, svolgono funzioni differenziate, comunicano in molteplici linguaggi; i luoghi "parlano" di chi un tempo li abitava e li ha lasciati¹⁶: gli scenari del comprensorio di Procida-Vivara risultano ancora oggi unici perché conservano le tracce di una storia antica, che ha affascinato i viaggiatori e gli studiosi che qui hanno soggiornato.

Ripercorrere la storia dei primi studiosi-viaggiatori a Vivara significa ricordare Giorgio Buchner (1914-2005), l'archeologo tedesco vissuto in Italia dagli anni della sua formazione universitaria, famoso per i suoi studi sulla preistoria dell'isola d'Ischia e sulla fondazione delle colonie della Magna Grecia, con particolare riguardo a Pitheculosa. Buchner è stato il primo archeologo che negli anni 1936-37 iniziò a svolgere ricerche e scavi sull'isola, nell'ambito della preparazione alla sua tesi di laurea sulla "Vita e dimora umana nelle isole flegree dall'epoca preistorica ai tempi romani"¹⁷. A Vivara, lo studioso scoprì una stazione preistorica e individuò un ricco repertorio di forme ceramiche databili al Bronzo Medio, e frammenti ceramici identificati come provenienti da coeve culture egee e, quindi, testimonianza delle più antiche navigazioni greco-micenee in Occidente.

Nel 1975 furono riprese le ricerche archeologiche a Vivara e sono proseguite quasi ininterrottamente fino a oggi¹⁸. Oggi sappiamo che l'isola di Vivara era abitata fin dal XVII secolo a.C. e rappresentava uno dei

¹⁵ E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1957, p. 47.

¹⁶ C. Pepe, *Luoghi ritrovati: ambiente e insediamenti nel golfo di Napoli*, in Rossi P. (a cura di.), *Imago Urbis. Antico e Contemporaneo nel Centro storico di Napoli*, Guida, Napoli 2011, pp. 130-140.

¹⁷ Cf. G. Buchner, *Vita e dimora nelle isole flegree, dall'epoca preistorica ai tempi romani*, Diss. Istituto di Paleontologia, Università degli Studi di Roma, 1938 (alcuni stralci riguardanti Vivara sono stati pubblicati, con il consenso dell'Autore, in A. Cazzella *et al.*, cit., pp. 32-39).

¹⁸ Si veda, ad esempio, M. Marazzi, C. Pepe, *Vivara e il Mediterraneo: dai sistemi di campo alle prime manifestazioni scritte*, in "Bollettino di Archeologia" a. IX, n. 2-3, 2018, pp. 5-37.

centri più antichi nell'ambito dei traffici marittimi che collegavano la Grecia dell'età micenea con il Mediterraneo occidentale. Vivara, originariamente collegata a Procida, per la sua particolare posizione strategica, dominava e controllava contemporaneamente l'imbocco del Canale di Ischia, quello del Canale di Procida e l'arrivo di qualsiasi imbarcazione che, doppiata la Punta Campanella, si affacciasse nel golfo di Napoli.

In tal senso l'odierno specchio d'acqua che riempie il suo cratere (golfo di Genito), doveva presentarsi, così come ipotizzato dal Buchner e confermato dalle successive indagini subacquee, come una vasta distesa di sabbia e scogli interamente emersa, utile per l'approdo e la messa in secco delle imbarcazioni che provenivano dall'Egeo¹⁹. Dire Micenei, però, significa anche dire produttori di un'elegante e raffinata ceramica, che caratterizza quella civiltà nella madrepatria greca e la impone alla nostra attenzione. Ebbene, proprio tale ceramica si ritrova a Vivara in tutta la sua ricchezza: frammenti di vasi dipinti, coppe e tazze decorate, contenitori per unguenti e oli profumati; e insieme grandi vasi da trasporto, necessari per la lunga navigazione²⁰. Il Mediterraneo è un mare antico e aperto a ogni tipo di scambio²¹, come osserva Franco Cassano nel suo volume dedicato al *Pensiero Meridiano*:

Il mare Egeo e il Mediterraneo si limitano a separare le terre, fissano una distanza che non è mai la dismisura dell'oceano; essi sono una discontinuità forte fra le terre, ma non il loro abbandono senza orientamento [...] Per il navigatore antico le distanze marine dell'Egeo e del Mediterraneo aprono alla possibilità di un rapporto, di un contatto...

I navigatori provenienti dall'Egeo sono stati certamente i primi viaggiatori approdati a Procida-Vivara e quest'isola 3500 anni fa rappresentava una meta delle più antiche navigazioni nel Mediterraneo occidentale e un esempio di comunità che fu certamente capace di sviluppare un linguaggio comune, un *métissage* tipicamente mediterraneo, la cui eredità culturale ha caratterizzato i principi del progetto di studio a essa dedicato.

Attraverso la percezione dell'impulso della *topophilia*, il mio viaggio

¹⁹ Nel corso delle ricerche subacquee, dirette da C. Mocchegiani Carpano, è stata identificata una scaletta intagliata nei tufi di Vivara, le cui tracce sono state individuate fino ad una profondità di ca. 10 metri, che dalla spiaggia doveva condurre alle aree abitate collocate in prossimità delle diverse punte e del pianoro sommitale dell'isola.

²⁰ M. Marazzi, *The Mycenaeans in the Western Mediterranean (17th-13th c. B.C.)*, in N. Chr. Stampolidis (ed.) *Sea Routes from Sidon to Huelva. Interconnections in the Mediterranean 16th-6th c. B.C.*, Athens 2003, pp. 108-115.

²¹ Non è possibile ricordare in questa sede tutti i recenti lavori sul Mediterraneo. Sulla necessità di distinguere fra storia *del* Mediterraneo e storia *nel* Mediterraneo si veda P. Horden, N. Purcell, *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Blackwell, Oxford 2000.

si conclude con un ricordo personale, quando negli anni più intensi di attività di ricerca a Procida ho avuto la possibilità di soggiornare a Vivara e l'arrivo all'*isola disabitata* provocava un prodigioso impatto e un'irresistibile emozione. Ancora oggi è possibile identificare in questa *immagine*, segni o frammenti di un paesaggio che fra il visibile e l'invisibile, ha saputo esercitare una suggestione e una visione di straordinaria potenza, portatrice di contenuti più profondi.

Bibliografia

- Alisio G.C., *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Officina, Napoli 1984.
- Cassano F., *Pensiero Meridiano*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Cazzella A., et al., *Vivara, centro commerciale mediterraneo dell'età del Bronzo, I: gli scavi dal 1976 al 1982*. Bagatto, Roma 1991.
- Como M.T., *Architettura e natura nell'opera di Lamont Young: la casa girevole a Vivara*, in P. Rossi (a cura di), *Imago Urbis. Antico e Contemporaneo nel Centro storico di Napoli*, Guida, Napoli 2011, pp. 130-140.
- Cosenza G.C., Iodice M., *Procida un'architettura del Mediterraneo*, CLEAN, Napoli 2007.
- D'Antonio C., Zeccolella D., *Vivara. Viaggio alla scoperta della fauna terrestre di una piccola isola del Mediterraneo*, Napoli 2007.
- De Lorenzo G., Riva C., *Il cratere di Vivara nelle isole Flegree*, Atti R. Accademia delle Scienze fisiche e matematiche di Napoli, 2, volume X, 1900.
- Diana G., *Bivaro. Isola dei castori*, Archizoom, Baia-Napoli 2000.
- Di Liello S., Rossi P., *Procida. Architettura e paesaggio*, Nutrimenti, Roma 2017.
- Di Liello S., *Procida sacra. L'immaginario religioso tra feste, riti e processioni*, Nutrimenti, Roma 2022.
- Ferraioli F., *Procida. Guida storico-artistica*, Edizioni del Delfino, Napoli 1951.
- Fino L., *Procida. Nei ricordi del Grand Tour con antiche vedute e costumi*, Grimaldi, Napoli 2021.
- Horden P., Purcell N., *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Blackwell, Oxford 2000.
- Marazzi M., *The Mycenaean in the Western Mediterranean (17th-13th c. B.C.)*, in N. Chr. Stampolidis (ed.) *Sea Routes from Sidon to Huelva. Interconnections in the Mediterranean 16th-6th c. B.C.*, Athens 2003, pp. 108-115.
- Marazzi M., Mocchegiani Carpano C. (a cura di), *Vivara, un'isola al centro della storia*, Altrastampa, Napoli 1998.
- Marazzi M., Tusa S. (a cura di), *Preistoria, dalle coste della Sicilia alle isole Flegree*, Catalogo della Mostra, Lombardi, Napoli 2001.
- Marazzi M., Pepe C., *Vivara e il Mediterraneo: dai sistemi di computo alle prime manifestazioni scritte*, in «Bollettino di Archeologia» a. IX, n. 2/3, 2018, pp. 5-37.
- Mocchegiani Carpano C., *Archeologia subacquea a Procida-Vivara*, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 2001.
- Morante E., *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1957.

- Pepe C. (a cura di), *La ricerca archeologica a Vivara e le attività dei laboratori dell'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa*. Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 2001.
- Pepe C., *Luoghi ritrovati: ambiente e insediamenti nel golfo di Napoli*, in Rossi P. (a cura di), *Imago Urbis. Antico e Contemporaneo nel Centro storico di Napoli*, Guida, Napoli 2011, pp. 130-140.
- Pepe C., *Archeologia tra progettazione e conservazione. L'esperimento Vivara*, L'Orientale, Napoli 2007.
- Pepe C. (a cura di), *Rotte dei tonni e luoghi delle tonnare nel Mediterraneo dalla preistoria a oggi*, Napoli 2006.
- Pepe C., *Vivara. Storia e insediamenti archeologici*, Nutrimenti, Roma 2018.
- Pepe C., *Vivara e il Mediterraneo: dai sistemi di computo alle prime manifestazioni scritte*, in «Bollettino di Archeologia» a. IX, n. 2/3, pp. 5-37.
- Parascandolo M., *Cenni storici intorno alla città e all'isola di Procida*, De Bonis, Napoli 1892 (con successive ristampe).
- Scotto di Cesare M., *Flora fotografica di Vivara*, D'Auria, Napoli 2009.
- Starke M., *Travels on the Continent: Written for the Use and Particular Information Travellers*, John Murray, London 1820.



01 Pepe (Isolotto di Vivara)

Pasquale Rossi

Il viaggio a Procida tra Ottocento e Novecento: suggestioni e confronti tra ambiente, architettura e letteratura

In this short contribution, which develops between periegetic and historical iconography, is the proposal of a reading of the island through the continuous comparison of frames (historical and contemporary). But knowledge of the island is also a metaphor for a microcosm characterized by signs of continuous identification for what represents an extraordinary Mediterranean context.

Procida is an island of volcanic origins where the artifice-nature pair is exalted; the environmental context is linked to the architectural heritage of the maritime villages in the sign of continuous stratification, aspects and themes that also emerge in the passages about the island from the literary production of the nineteenth and twentieth centuries.

The island's variously colored churches, aristocratic palaces and marinas represent a unique heritage, still enhanced by striking features of "spontaneous architecture."

KEYWORDS: travellers, environment, architecture, photography, literature.

Nella prima metà dell'Ottocento con l'avvento del viaggio di "conoscenza" dell'età borghese si consolida la cultura del "Grand Tour", e si confermano temi e aspetti legati alle dinamiche di "scoperta delle antichità" e di visita ai luoghi della "memoria dell'antico". Procida in questo contesto, sia pure in tono minore, rappresenta uno dei "Contorni" della città di Napoli spesso associata alla vicina isola di Ischia, meta di *loisir*, nota sin dalle origini per la presenza di straordinari siti termali, luogo di "prodigi terapeutici", che per la natura vulcanica del circondario risultava naturalmente legata alla terraferma e ai Campi Flegrei.

Le fonti settecentesche raccontano generalmente, e in breve, la storia procidana, così come riportano sia Domenico Antonio Parrino nel *Seno cratere di Napoli* (1700), sia Giovan Battista Pacichelli nel *Regno di Napoli in prospettiva* (1707) che Lorenzo Giustiniani nel *Dizionario geografico del Regno* (1797).

Un aspetto che permane nelle guide della prima metà dell'Ottocento e nella rappresentazione cartografica, dove si ritrova comunque il disegno dell'isola sempre associato a quello della vicina Ischia; un contesto geografico comune che è presente anche nelle mappe tascabili e pieghevoli per la visita e la conoscenza del territorio, come dimostra anche una rara edizione rilegata (fig.1).

Ma Procida nell'Ottocento, inizia a essere indicata come meta di visita breve (due giorni), come riporta Giovan Battista De Ferrari nella sua *Guida di Napoli e dei contorni di Procida, Ischia e Capri* (1826) che, da "compilatore" (come da indicazione nel frontespizio), ripropone i consueti dettagli dell'isola. E tra questi sono le origini del toponimo, la presenza di "niuna antichità" (riferibile all'archeologia), il carattere vulcanico, la densità demografica, l'esaltazione della natura e della fertilità del sito, la laboriosità dei procidani per le attività marinare e naturalmente l'approdo all'isola:

Il luogo dove si sbarca a Procida è una calata lunga quanto la Città, che chiamasi la Marina di S. Maria Cattolica. Nulla ivi attrae l'attenzione del viaggiatore, se non che è da osservarsi che la Città stessa è congiunta verso levante con un borgo chiamato Madonna delle Grazie, costruito sopra quel colle, cui fa corona un magnifico castello [...] Tanti villaggi in una piccola isola, danno sè stessi un'idea dell'esser ella straordinariamente popolata [...] La terra è sommamente fertile: produce del vino e i frutti ivi maturano così primaticci che si mandano a Napoli ove si vendono assai cari [...].¹

Tra le testimonianze ottocentesche occorre ricordare anche quella di Lancelot-Théodore Turpin de Crissè che, nel 1828, si ritrova a seguire la festa dei "Quattro Altari" nella festività del Corpus Domini (24 giugno) alla "Marina del Porto". In *Souvenirs du golfe de Naples* è anche l'incisione *Vue de Procida* (fig. 2) che ripropone il giorno di festa alla Marina di Sancio Cattolico, con lo scorcio del piazzale e della chiesa omonima; la descrizione è sofferta ma anche condizionata dallo stato d'animo dell'autore. Il racconto degli altari, edificati nelle maggiori contrade dell'isola, si concentra su quello allestito alla Chiaiolella (Chiajotella) considerato piuttosto "appariscente", ornato di "candelieri di legno dorato" con "foglie e frutti". Nel racconto si ritrova l'esaltazione degli isolani per la particolare giornata di festa tenuta in un clima caotico, derivante dalla presenza di una "folla impressionante" con "*les limonadiers*" che preparavano "sorbetti" per gli astanti, tra animali vari che vagavano per la

¹ G.B. De Ferrari, *Nuova guida di Napoli, dei contorni di Procida, Ischia e Capri. Compilata su la guida del Vasi, ed altre cose più recenti e dietro una visita del Compilatore, alle Chiese, Monumenti, Antichità ec.ec.*, Glass Editore/Tipografia Porcelli, Napoli 1826 (prima edizione con testo inglese a fronte), pp. 557-561.

fiera. È la descrizione di un viaggiatore che, sopraffatto dalle emozioni e “affaticato dal tumulto della folla”, ritorna poi sulla terraferma grazie all’occasionale e immediata disponibilità di un’imbarcazione di pescatori isolani². Quanto descritto riguarda un evocativo rito religioso e popolare che aveva grande seguito nella comunità isolana come la processione del Venerdì Santo, che ancora oggi rappresenta un evento di richiamo e di coinvolgimento per tutta la comunità procidana. Una tradizione religiosa che ha antiche radici per la marcata presenza ecclesiastica nell’isola, sia per la presenza di numerose chiese di riferimento sparse per i borghi dell’isola che per lo straordinario complesso dell’Abbazia di San Michele Arcangelo³. E tra i segni sacri, elementi di arredo urbano e di riferimento religioso, nei pressi del porto, è ancora il “Crocifisso alla Marina” (1845), che in una nota immagine Alinari di fine Ottocento è raffigurato con una presenza di ragazzini e di velieri sullo sfondo (fig. 2). Un fotogramma che trasmette sia l’aspetto della devozione che della sacralità di alcuni luoghi, testimonianza di un patrimonio di arte popolare, del resto confermata da un vasto campionario di edicole sacre, sia pubbliche che private che sono presenti sul territorio, all’angolo delle vie cittadine, all’interno dei palazzi nobiliari.

Ma la conoscenza dell’isola è anche metafora di un microcosmo caratterizzato da segni di continua identificazione, dalle tracce delle condizioni naturali del sito, per una terra circondata dal mare e dalla natura, alla presenza dei borghi marinari e rurali, costruiti e stratificati nel tempo.

Dalla Terra Murata (primo insediamento abitativo poi fortificato nel XVI secolo) alla Corricella (il borgo originario dei pescatori) sino al Porto, e lungo l’asse stradale settecentesco (per l’istituzione del Sito Reale voluto da Carlo di Borbone nel 1735) sino agli altri luoghi (Olmo, Centane, Pizzaco, Solchiaro, Pozzovecchio) per giungere sino alla Chiaiolella e al vicino isolotto di Vivara (riserva naturale di caccia con importanti resti archeologici di età micenea).

Il visitatore, l’osservatore, il viaggiatore, e di conseguenza il lettore, sono attratti con forza assoluta dallo scenario derivante dalla rivelazione e/o descrizione di uno scorcio, di una vista panoramica, piuttosto che da un fotogramma o da un’immagine che è diventata nel tempo icona di un

² Cfr. *Souvenirs du Golfe de Naples recueillis en 1808, 1818 et 1824 dédiées a son altesse royale madame, duchesse de Berry par le comte Turpine de Crissé*, s.e., Paris 1828, p. 34; sull’argomento cfr. pure S. Zazzera, *Procida. Storia, tradizioni e immagini*, Ci.Esse.Ti, Poggiomarino (NA) 1984, pp. 167-169.

³ Cfr. M. Masucci, M. Vanacore, *La cultura popolare nell’isola di Procida*, Guida, Napoli 1987; M. Barba, S. Di Liello, P. Rossi, *Storia di Procida. Territorio, Spazi Urbani, Tipologia Edilizia*, Electa Napoli, Napoli 1994; E. Montaldo, *Procida. Segni, sogni e storia di un’isola marinara*, Nutrimenti, Roma 2014; S. Di Liello, P. Rossi, *Procida. Architettura e paesaggio. Documenti e immagini per la storia dell’isola*, Nutrimenti, Roma 2017.

sito ma anche di possibile confronto delle narrazioni. Basti pensare allo scenario della Corricella, visibile dall'attuale "Belvedere Elsa Morante" (nei pressi della Chiesa di Santa Margherita nuova), punto di stazione unico, tappa imprescindibile di riproduzione fotografica durante una passeggiata procidana, che rappresenta di fatto l'icona più rappresentativa e di presentazione dell'isola. E tra realtà e immaginario, dalle suggestioni dei racconti di scrittori e letterati, si ritrovano anche gli aspetti identitari dei luoghi dell'isola e della prevalente cultura contadina, dei costumi delle donne e della antica tradizione marinara.

Alla Marina di Sancio Cattolico e lungo il "Canalone" (attuale via Vittorio Emanuele) invece si notano abitazioni con piccoli ingressi, riportati puntualmente nella letteratura, quelli dagli usci ridotti e di minime dimensioni, che presentano "scale strette e ripide" per l'accesso agli appartamenti superiori. Collegamenti verticali ardui e pendenti con improbabili alzate, da affrontare con fatica, per giungere al terrazzo, alla corte di verde nascosta, agli spazi aperti collocati sui terrazzamenti superiori.

Si giunge così a luoghi non visibili dalla strada ma che rappresentano per il visitatore una straordinaria scoperta visiva, una nuova veduta tra cielo e mare, dello spazio circostante, che dalla strada appare piuttosto insospettabile.

Scale e giardini sono anche scenari presenti nel racconto di Alphonse de Lamartine che incontra la sua "Graziella" nell'atto di ringraziare la Madonna con "un ramo di rosmarino e alcuni fiori d'arancio dalle stelle bianche [...] per aver salvato il nonno e il fratello" dai flutti di una tempesta improvvisa. Così scrive il poeta e romanziere francese: "[...] Dopo aver salito così lentamente quattro o cinquecento gradini, ci troviamo in una piccola corte pensile, circondata da un parapetto di pietre grigie. In fondo alla corte si aprivano due archi oscuri che sembravano dover condurre ad una cantina, e sopra quegli archi massicci due arcate di forma rotonda e bassa che sostenevano una terrazza, il cui muricciuolo all'intorno era adorno di vasi di rosmarino e basilico. Sotto le arcate, poi si scorgeva una galleria rustica dove rilucevano, come lampade d'oro al riverbero della luna, pannocchie di granoturco sospese [...]"⁴.

Ritornano da questa descrizione caratteri e aspetti che sono ancora vivi nell'isola, i tratti della cultura contadina, gli scenari ambientali ripidi e caratterizzati da lunghe scale, le arcate ribassate, il terrazzo pergolato; e si tratta di istantanee che diventeranno frequenti nella produzione figurativa tra fine Ottocento e gli inizi del secolo successivo, con sfondi panoramici sulla linea del mare.

⁴ Cfr. A. de Lamartine, *Graziella*, (ediz. orig. 1852, da trad. italiana del 1908) chiedere alla prof.ssa Villani se va inserita qui questa dicitura, Alessandra Carola Editrice, Napoli 1991, p. 38.

Tra i resoconti di viaggio e le pagine della periegetica emerge con forza la seduzione dell'approdo sull'isola, la vista del porto e della marina principale; un sito che, come riportato in precedenza, è anche luogo di incontro, di socialità e pure tappa terminale di feste e percorsi processionali.

Si tratta di un *topos* dell'isola, una traccia suggestiva e di straordinario fascino che emerge in modo ricorrente dalle trame letterarie.

Questi aspetti sono evidenziati anche da Giovan Battista Bazzoni che scrive:

Procida ci si andava facendo vicina [...] Eravamo ad un miglio da terra [...] la vaga incertezza di linee, tutte di mare e di cielo, che poco innanzi per me ne formava ideal poesia, pure non sapeva saziarmi dall'ammirare quella nuova scena, ch'era l'una delle più deliziose *marine* a chiaro di luna che mai si potessero contemplare. [...] difilati verso l'una delle case ch'erano presso quella riva, ed introdottici in una porticella ci faceva salire una lunga scala tenebrosa, dicendo ch'eravamo nel primario albergo di Procida, dove saremmo stati ottimamente trattati, poiché fornito di ogni cosa pel servizio de' forestieri, al pari dei migliori di Napoli[...].⁵

Mentre Carlo Tito Dalbono, ancora verso la fine del XIX secolo, conferma le caratteristiche dell'isola ed esalta ancora l'esperienza marinara dei procidani:

Il perimetro di Procida è di circa sei miglia e si estende di forma irregolare molto. L'aspetto è assai delizioso, essendo per ogni dove coltivata e piena di abitazioni. I frequenti seni che vi s'incontrano con case disposte quasi ad anfiteatro, forman bel quadro. [...] il canale di Procida, pel suo stretto passaggio è spesso agitato, ed è artistico oltremodo, visto dall'alto, o passandovi in piro-scafo. Abili marinai sono i Procidani. I costumi e il vestire han del tipo greco, e con Torre del Greco tengono commercio e relazione [...].⁶

Ma da tutte queste citazioni e dalle descrizioni delle guide sinora riportate manca il dettaglio e la rappresentazione dell'architettura procidana, talvolta definita "delle marine" o dalle "case bianche tipiche". E si tratta invece di uno degli aspetti più importanti della scena procidana, un punto di incontro mirabile tra "artificio e natura" con caratteristiche proprie di un tipo di "architettura spontanea" diffusa in tutto il territorio flegreo. Una produzione edilizia collegata al contesto ambientale che è stata opera degli antichi "mastri fabbricatori", riferibile alla capacità di lavorazione muraria collegata ai tradizionali metodi costruttivi; qualità

⁵ *Da Napoli a Procida. Passeggiata per G.B. Bazzoni*, Tipografo Editore Paolo Ripamonti Carpano, Milano e Venezia 1840, pp. 78-79.

⁶ Cfr. C. T. Dalbono, *Nuova guida di Napoli e dintorni*, Napoli 1876, *passim*.

e abilità che si collegano anche all'ambiente di origine vulcanica, da cui deriva anche il diffuso uso del colore degli intonaci, con variegati cromatismi ottenuti dalla miscela con pietre naturali (tufo, pozzolana).

Alla Marina di Sancio Cattolico (quella del Porto) è presente un fronte continuo di case colorate prospiciente il mare, con un raro disegno asimmetrico, esito delle continue trasformazioni degli ambienti. Una striscia di architettura colorata lungo la banchina del Porto, con ambienti e case irregolari inserite in un fronte unico caratterizzato dalla diversa proporzione di balconi, finestre e vani per la luce e l'areazione (tonde o quadrangolari), terrazzini con spazi ad arco policentrici (il caratteristico *véfio* procidano, un tempo aperto ma poi verandato piuttosto che tamponato⁷).

Il resto della composizione architettonica, stratificata nel tempo, è di fatto dominato da minimi dettagli: il vano esterno per i servizi igienici, l'apertura irregolare che rappresenta una primaria esigenza funzionale, un'espedito per l'areazione e l'illuminazione dello stretto ambiente re-trostante (fig. 3-5).

Un tipo di architettura che Cesare Brandi definiva "collettiva" caratterizzata da un "progetto naturale" e comunitario, una "meraviglia dell'architettura spontanea" che Bernard Rudofsky definiva anche come "architettura senza architetti", affidata alle conoscenze pratiche dei "costruttori". Da questi particolari deriva il fascino di un'isola che conserva ancora gelosamente e intatti tutti questi segni architettonici.

È così nel borgo della Corricella, dominato dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie in piazza dei Martiri che, sia pure oggi con una diversa destinazione d'uso rispetto all'assetto originario (borgo dei pescatori), conserva le case intricate e collegate tra loro e ancora uno straordinario campionario di dettagli costruttivi mediterranei che rappresentano la cifra del patrimonio dell'architettura isolana, talvolta riportata anche nei resoconti letterari.

Non ci sono strade carrabili che portano alla Corricella ma solo scale, ripide o strette, irregolari e nascoste. Non ci sono ascensori o montascale elettrici e le case sono sovrapposte, per la definizione di uno scenario a forma di anfiteatro che guarda il mare; le case sono costituite da vani cubici con abitazioni connesse tra loro, legate dalla regolarità delle dimensioni proporzionali per lo spazio abitativo.

Un sistema costruito unico e interconnesso che riporta tutti i dettagli dell'architettura spontanea: la volta a padiglione, la scala a collo di giraffa (stretta e sagomata), l'ingresso stretto, l'inferriata concavo-convessa che protegge la finestra, scale aperte e scenografiche (fig. 8-9).

⁷ Cfr. V. Parascandola, *Véfio. Folk-glossario del dialetto procidano*, Edizioni Fioranna, Napoli 1976.

Alla Corricella l'irregolarità e l'asimmetria sono l'essenza visiva di un borgo che si sviluppa tutto per esterno, tra terrazzi e balconate, esposto a mezzogiorno e che guarda il mare da ogni punto di vista, con l'isola di Capri sullo sfondo. Ma anche il patrimonio dei portali degli antichi palazzi nobiliari o delle case aristocratiche e borghesi, appare di significativo interesse, per quella che di fatto rappresenta una produzione artistica (compresa tra il XVI e il XX secolo) che è di primaria attrazione, come dimostra un ampio repertorio fotografico di queste significative permanenze (dal rinascimento al liberty) nell'isola procidana (fig. 6).

Mentre infine al "rione ottocentesco" della Marina della Chiaiolella il paesaggio è invece dominato da case con altezza limitata, a uno o due piani, e la strada principale interseca percorsi e sentieri ortogonali che definiscono ampie aree coltivate. Lungo queste strisce di terra, con frutteti e agrumeti, sono ancora esistenti le antiche "norie" per l'irrigazione dei campi, un sistema meccanico di argani a trazione animale per l'approvvigionamento idrico.

Il contesto ambientale risulta di raro fascino per una zona che da sempre è in contatto con la vicina isola di Ischia e l'annesso isolotto di Vivara. Osservando una mappa aerea l'impatto del costruito con l'ambiente e le aree verdi risulta ancora caratterizzato, in modo esclusivo, dalla continuità degli edifici lungo le strade, mentre il verde interno risulta nascosto, ed è proprio quello dei "giardini imperiali" descritti da Elsa Morante nella sua *isola di Arturo* (fig. 7-8).

L'isola di Procida, descritta nel romanzo della Morante, studiata e considerata anche in altri saggi di questo volume, è prefigurabile in una visione caleidoscopica. Il processo descrittivo e le ambientazioni talvolta risultano di difficile identificazione; in pratica il sito considerato, appare immaginario, ma nel suo insieme corrisponde esattamente ai caratteri dell'architettura procidana.

E rileggendo i luoghi vissuti da Arturo appare chiaro il gioco narrativo che confonde volutamente immaginario e realtà, ma allo stesso tempo è naturale che si tratti dell'isola di Procida:

Le terre sono per gran parte di origine vulcanica; e, specialmente in vicinanza degli antichi crateri, vi nascono migliaia di fiori spontanei, di cui non rividi mai più i simili sul continente. [...] Su per le colline verso la campagna, la mia isola ha straducce solitarie chiuse tra muri antichi, oltre i quali si stendono frutteti e vigneti che sembrano giardini imperiali. Ha varie spiagge dalla sabbia chiara e delicata, e altre rive più piccole, coperte di ciottoli e conchiglie, nascoste fra grandi scogliere. [...] Intorno al porto, le vie sono tutte vicoli senza sole, fra le case rustiche, e antiche di secoli, che appaiono severe e tristi, sebbene tinte di bei colori di conchiglia, rosa o cinereo. [...] Le botteghe sono fonde e oscure come tane di giganti.

[...] Nella chiesa del Porto, la più antica dell'isola, vi sono delle sante di cera, alte meno di tre palmi, chiuse in teche di vetro. Così anche a Procida, le case, da quelle numerose e fitte giù al porto, a quelle più rade su per le colline, fino ai casali isolati della campagna, appaiono, da lontano, proprio simili a un gregge sparso ai piedi del castello [...].⁸

E proprio per un tentativo di interpretazione ma anche come proposta di gioco iconografico, nel contesto di questo contributo, sono allegati alcuni fotogrammi della “Marina del Porto” tra “antico e contemporaneo”⁹ (fig. 2-3). Scorci che, riportati a distanza di tempo, dallo stesso “punto di stazione della riproduzione”, rappresentano un efficace documento storico, un confronto dettato dal tempo, in pratica dei veri e propri “brani di città” fotografici che illustrano le trasformazioni dell'architettura e del contesto urbano, come nel caso della cortina continua delle case al “Marina del Porto”, prospicienti il mare e la linea di costa.

Ulteriori testimonianze dei caratteri significativi dell'isola emergono dalla storiografia ottocentesca procidana¹⁰. Dai contributi di Parascandola (1892) e di Parascandolo (1893), oltre alle storie di architettura, emergono anche aspetti religiosi e descrizioni di vita sociale per una comunità che, legata alle tradizioni marinare, è stata sempre autonoma con una diffusa presenza di opere pie e di enti di assistenza. Le immagini delle processioni religiose, reperibili sul web e negli archivi pubblici e privati, evocano allo stesso tempo ritualità e vissuto collettivo che, in contesti differenti e in varie parti dell'isola rappresentano l'essenza stessa del sito.

Le chiese, le cupole e gli scorci urbani sono il naturale sfondo di un evento che supera l'avvenimento religioso, diventando ancora una volta icona ed essenza stessa del luogo. Ed è così che alcuni fotogrammi diventano anche la rappresentazione emblematica di una comunità che vive nel contesto urbano i famosi riti della “Processione del Venerdì Santo”, una tradizione ancora oggi molto sentita e vissuta dagli isolani. Del resto non è un caso che Damiano Damiani nel film “L'isola di Arturo” (1962)¹¹ proponga delle scene che riproducono proprio questa processione (fig. 9), riportando ambientazioni naturali panoramiche con le note architetture isolane.

Ma la “Processione” è una tradizione che è stata tramandata per ge-

⁸ Cfr. E. Morante, *L'isola di Arturo*, Giulio Einaudi editore, Torino 1975 (riedizione del 1957), pp. 12-14.

⁹ Cfr. P. Rossi (a cura di) *Imago Urbis. Antico e contemporaneo nel centro storico di Napoli*, Guida editore, Napoli 2011.

¹⁰ Cfr. M. Parascandola, *Cenni storici intorno alla città ed isola di Procida*, De Bonis, Napoli 1892; M. Parascandolo, *Procida dalle origini ai tempi nostri*, De Martini, Benevento 1893.

¹¹ *L'isola di Arturo*, regia di D. Damiani (1962); film prodotto dalla Titanus, tratto dal libro di E. Morante, con la sceneggiatura di U. Liberatore, E. Ribulsi, D. Damiani, con la collaborazione di C. Zavattini.

nerazioni, vive e si rinnova ancora in occasione della festività pasquali, quando la statua settecentesca del “Cristo morto”¹² (custodita tutto l’anno nella Congrega dei Turchini, San Tommaso d’Aquino) viene portata in corteo lungo le vie strette e tortuose dell’isola.

Le chiese e le cupole dell’isola sono il naturale sfondo dell’evento processionale, il cui significato sociale travalica l’avvenimento religioso stesso, per un percorso che si dipana per tutta Procida: dalla piazza dei Martiri a “Callia” (il belvedere sulla Corricella), dalla piazza della Repubblica (snodo centrale dell’isola) al “Canalone” sino al piazzale della Marina di Sancio Cattolico (il terminale del percorso processionale). Le sequenze e i fotogrammi del corteo rappresentano allo stesso tempo lo scenario e la documentazione delle naturali trasformazioni della città storica, di cui sussistono riscontri e storie¹³.

Un dettaglio che non sfugge alla narrazione di Ferdinando Ferrajoli che, nella sua “Guida” sull’isola, riporta:

I Procidani sono molto religiosi e le loro feste sono legate da quelle secolari tradizioni piene di folklore. Le feste dell’isola sono così ricche, di costumi, di addobbi, di luci e di spari, che si potrebbe fare un magnifico studio di arte, di costumi, di usanze, di leggende, di culto, e di storia, specialmente per la tradizionale processione del Venerdì Santo [...].¹⁴

Ma il tradizionale percorso processionale del Venerdì Santo può rappresentare anche esperienza di conoscenza dell’identità dell’isola, caratterizzata da tempi lenti, da percorrenze o passeggiate attraverso una continuità edilizia fatta di palazzi o di muri di tufo e/o di pietra che, in realtà celano straordinarie aree di verde privato. Chi percorre i sentieri e le strade di Procida è vincolato a un percorso. Lineare, tortuoso, talvolta irregolare, che si stende lungo una via stretta fiancheggiata ai lati da una cortina di case continue. Portoni, portali, batacchi sopra le serrature (antichi campanelli meccanici per le abitazioni), dettagli irregolari e sagomati di architettura mediterranea, rappresentano la cifra di un patrimonio edilizio che si è conservato intatto nel tempo (fig. 10-11).

L’isola di Procida negli anni Novanta del Novecento diventa scenografia naturale di vari film, e tra questi sono: “Il Postino” di Michael Radford, 1994; “Il Talento di Mr. Ripley” di Anthony Minghella, 1999),

¹² Cfr. *Il Cristo morto di Procida. Restauro, documenti, immagini*, Graphotronic s.a.s., Napoli 1990; S. De Mieri, *Splendori di un’isola. Opere d’arte nelle chiese di Procida*, Edizioni Fioranna, Napoli 2016.

¹³ Cfr. S. Di Liello (a cura di), *Procida sacra. L’immaginario religioso tra feste, riti e processioni*, Nutrimenti, Roma 2021.

¹⁴ F. Ferrajoli, *Guida di Procida. Storia Arte Folklore*, con note di S. Lo Schiavo, Edizioni del Delfino, Cassino 1978, p. 110.

entrambi ispirati e tratti da romanzi. Il carattere naturale e la spontanea architettura mediterranea sono fonte di ispirazione artistica.

Ma un altro significativo punto di vista è quello che deriva da una visione a trecentosessanta gradi del sito, quello della vista dal mare, adatto per cogliere e confermare l'aspetto unico del legame natura-costruito che rappresenta la vera anima, il tratto distintivo del sito.

L'invito al giro dell'isola dal mare può restituire tanti altri punti di vista, tante visioni e nuovi punti di stazione per la presentazione iconografica (fig. 12-15), come anche Gino Doria conferma in questo brano del 1966, dedicato all'isola:

Come appendice ai Campi Flegrei, per la posizione topografica e per la identità della natura vulcanica, devono considerarsi le isole che sbarrano il golfo di Napoli dal lato occidentale. Procida, Vivara e Ischia. Le comunicazioni marittime con esse fanno capo a Napoli. [...] Si prosegue generalmente per Ischia senza sbarcare in questa pittoresca isola, patria di arditi navigatori. Ma se qualcuno volesse fermarsi, non perderà di certo la giornata. Non ancora perfettamente attrezzata dal punto di vista del turismo, Procida ciò nondimeno, o forse appunto per questo, è una continua fonte di sorprese per gli appassionati della natura. Di forma allungata, generalmente piatta, ha la sua massima altezza, in m. 91, nella punta nord-est, sulla quale è impiantato il fosco edificio del Bagno penale. Dalla marina, straordinariamente pittoresca e movimentata, si raggiunge in salita il centro del paese, dove sorge la statua di Antonio Scialoja e dal quale si diramano le strade che conducono ai punti più caratteristici dell'isola. Consigliabili le gite alla Chiaiolella, e di qui a S. Margherita Vecchia, in alto dove si abbraccia un mirabile panorama; alla punta di Pizzaco e al Telegrafo vecchio; a Pioppeto, con altra diversa e incantevole vista. È anche da suggerire il giro dell'isola in barca, per godersi la cangiante colorazione delle maree del fondo marino, qui particolarmente visibile.¹⁵

Arrivo e approdo, come si è descritto, sono i termini di tutte le "narrazioni procidane". Ma, dopo il vissuto e la conoscenza dei luoghi, c'è anche un "ritorno a casa" ovvero il possibile "addio struggente", l'abbandono dell'isola, quello che vive drammaticamente Arturo nel momento definitivo del distacco dalla sua "Terra": "[...] Intorno alla nostra nave, la marina era tutta uniforme, sconfinata come un oceano. L'isola non si vedeva più"¹⁶.

¹⁵ Cfr. G. Doria, *Napoli e dintorni. Guida storica e artistica*, ESI/ D'Agostino, Napoli 1966.

¹⁶ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 379.

Bibliografia

- Barba M., Di Liello S., Rossi P., *Storia di Procida. Territorio, Spazi Urbani, Tipologia Edilizia*, Electa Napoli, Napoli 1994.
- Da Napoli a Procida. Passeggiata per G.B. Bazzoni*, Tipografo Editore Paolo Ripamonti Carpano, Milano e Venezia 1840.
- Dalbono C.T., *Nuova guida di Napoli e dintorni*, Marano, Napoli 1876.
- De Ferrari G.B., *Nuova guida di Napoli, dei contorni di Procida, Ischia e Capri. Compilata su la guida del Vasi, ed altre cose più recenti e dietro una visita del Compilatore, alle Chiese, Monumenti, Antichità ec.ec.*, Glass Editore/Tipografia Porcelli, Napoli 1826 (prima edizione con testo inglese a fronte), pp. 557-561.
- de Lamartine A., *Graziella*, (ediz. orig. 1852, da trad. italiana del 1908), Alessandra Caròla Editrice, Napoli 1991.
- De Mieri S., *Splendori di un'isola. Opere d'arte nelle chiese di Procida*, Edizioni Fioranna, Napoli 2016.
- Di Liello S. Rossi P., *Itinerario 6.1. L'isola di Procida*, in *Guida d'Italia. Napoli*, a cura di Di Mauro L., TCI – Touring Club Italiano, Milano 2007, pp. 428-435.
- Di Liello S., Rossi P., *Procida. Architettura e paesaggio. Documenti e immagini per la storia dell'isola*, Nutrimenti, Roma 2017.
- Di Liello S. (a cura di), *Procida sacra. L'immaginario religioso tra feste, riti e processioni*, Nutrimenti, Roma 2021.
- Doria G., *Napoli e dintorni. Guida storica e artistica*, ESI/D'Agostino, Napoli 1966.
- Ferrajoli F., *Guida di Procida. Storia Arte Folklore*, con note di Lo Schiavo S., Edizioni del Delfino, Cassino 1978.
- Il Cristo morto di Procida. Restauro, documenti, immagini*, Graphotronic s.a.s., Napoli 1990.
- Masucci M., Vanacore M., *La cultura popolare nell'isola di Procida*, Guida, Napoli 1987.
- Montaldo E., *Procida. Segni, sogni e storia di un'isola marinara*, Nutrimenti, Roma 2014.
- Morante E., *L'isola di Arturo*, Giulio Einaudi editore, Torino 1975 (riedizione del 1957).
- Parascandola M., *Cenni storici intorno alla città ed isola di Procida*, De Bonis, Napoli 1892.
- Parascandola V., *Vèfo. Folk-glossario del dialetto procidano*, Napoli 1976.
- Parascandolo M., *Procida dalle origini ai tempi nostri*, De Martini, Benevento 1893.
- Rossi P. (a cura di), *Imago_Urbis. Antico e contemporaneo nel centro storico di Napoli*, Guida editore, Napoli 2011.
- Souvenirs du Golfe de Naples recueillis en 1808, 1818 et 1824 dédiées a son altesse royale madame, duchesse de Berry par le comte Turpine de Crissé, s.e., Paris 1828.
- Zazzera S., *Procida. Storia, tradizioni e immagini*, Ci.Esse.Ti, Poggiomarino (NA) 1984.



01 Rossi

L'isola di Procida in una rappresentazione cartografica di fine Ottocento, stampa su carta telata pieghevole, dettaglio. Collezione privata.



02 Rossi

La Marina di Sancio Cattolico e la chiesa di Santa Maria della Pietà tra antico e contemporaneo: Lancelot Théodore Turpin de Crissé (dis.), Nicolas Ransonette (inc.), *Vue de Procida*, 1828; a confronto: fotografia P. Rossi, giugno 2009. / Il Crocifisso alla Marina di Sancio Cattolico, nei pressi del porto; fine XIX secolo; a confronto: la marina del Porto, anni '50 del XX secolo, cartolina in collezione privata.



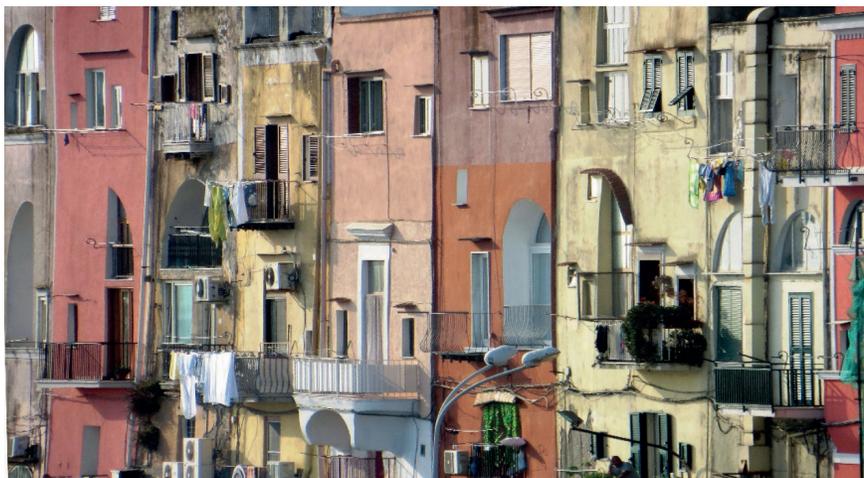
03 Rossi

Casa Catena alla Marina, nei pressi del Porto: fotografia P. Rossi (giugno 2012); a confronto: lo stesso soggetto, fotografia P. Rossi (giugno 2016). / La Marina di Sancio Cattolico e la chiesa di Santa Maria della Pietà con la Terra Murata: fotografia di fine XIX secolo; a confronto: fotografia P. Rossi (giugno 2016).



04 Rossi

Dettagli delle case colorate alla Marina di Sancio Cattolico con la cupola della chiesa di San Leonardo al Canalone e i giardini sui terrazzamenti superiori (fotografia di P. Rossi, luglio 2012).



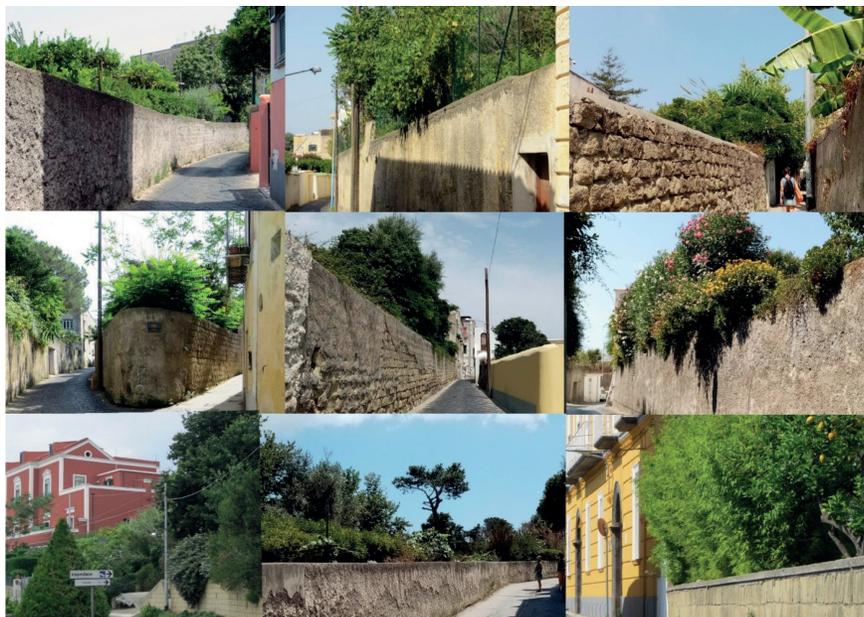
05 Rossi

Dettagli dell'architettura procidana sul fronte della Marina di Sancio Cattolico.



06 Rossi

I portali dell'architettura procidana, segni ineludibili della stratificazione architettonica isolana; composizione e foto P. Rossi (luglio 2016).



07 Rossi

“la mia isola ha straducce solitarie chiuse tra muri antichi, oltre i quali si stendono frutteti e vigneti che sembrano giardini imperiali” (Elsa Morante, 1957). Composizione fotografica di muri e giardini tra le vie dell'isola (P. Rossi, 2021).



08 Rossi

La corte di verde interna tra via G. Marconi e via Dante (foto P. Rossi, giugno 2009).



09 Rossi

Fotogrammi da *L'isola di Arturo* (1962), film di Damiano Damiani.



010 Rossi

La “scala aperta” settecentesca di Palazzo Rosato in via Vittorio Emanuele (tratto del “Canalone” nei pressi della chiesa di San Leonardo), facciata e interno (foto P. Rossi, settembre 2016).



011 Rossi

Una sequenza di finestre con inferriate concavo-convexe (“a’ piet e’ palumb”) lungo via Dante, nei pressi di piazza della Repubblica; foto P. Rossi, luglio 2011.



012 Rossi
Il Cimitero e la spiaggia di Pozzovecchio (fotografia P. Rossi, giugno 2016).



013 Rossi
La Corricella vista dalla riva della spiaggia a via dei bagni (lato estremo della Chiaia);
fotografia P. Rossi, giugno 2009.



014 Rossi

Il costone tufaceo dal mare di via dei Bagni (lato estremo della Chiaia); fotografia P. Rossi, giugno 2009.



015 Rossi

La Marina della Chiaiolella (fotografia P. Rossi, luglio 2012).

Matteo Borriello

Evoluzione e resilienza nello spazio flegreo: la collina di Posillipo e l'isola di Procida tra fonti bibliografiche e iconografiche

The contribution analyzes the aspects and issues related to the evolution and resilience in the urban environment in Campi Flegrei, with particular attention to the hill of Posillipo and the island of Procida. The contemporary image of these areas, result of numerous urban transformations, it is well delineated by documentary, iconographic and bibliographic sources, such as the historical guides of Carlo Celano and Francesco Alvino in the case of the Posillipo Hill and the travel reports of foreign authors such as Turpin de Crissé and local historians such as Michele Parascandola and Michele Parascandolo in the case of Procida. In this way, not only the landscape descriptions that demonstrate the persistence of tree essences and the resistance to change, but also anthropological aspects linked to local folklore, such as religious celebrations, in particular the feast of San Michele Arcangelo and that of *Corpus Domini*.

KEYWORDS: Evolution, resilience, campi flegrei, architecture, landscape.

Introduzione

Il tema della resilienza e dell'evoluzione in ambito urbano o sociale di un determinato territorio ne condiziona profondamente la percezione nel corso del tempo e questi aspetti contribuiscono a definire un palinsesto architettonico in molti casi articolato e non sempre di immediata lettura.

Le fonti bibliografiche ed iconografiche come letteratura odeporea, guide storiche, schizzi e disegni redatti da viaggiatori e da tecnici specializzati, contribuiscono a ricomporre l'immagine di uno spazio, registrando gli elementi che persistono nel tempo, quelli che hanno subito modifiche e quelli andati perduti.

L'ampio bacino dei Campi Flegrei¹ permette di poter indagare tali aspetti, in quanto, le peculiari caratteristiche geologiche e storiche dell'area esercitano molteplici suggestioni sulla mente di curiosi ed esploratori, locali e stranieri.

Le guide storiche di autori come il vescovo Pompeo Sarnelli, il canonico Andrea de Jorio, Scipione Mazzella, Lorenzo Palatino, Pasquale Panvini, rappresentano una parte del vasto corpus documentario nel quale soggetto centrale non è solo la componente archeologica del luogo, i resti delle antiche ville, i complessi termali, le cisterne d'acqua, i templi, ma anche la componente ambientale con una particolare attenzione agli aspetti agricoli del territorio.

All'interno dello spazio flegreo, in particolare, la collina di Posillipo e l'isola di Procida presentano un contesto storico, architettonico ed antropologico più che dinamico, grazie al quale è possibile delineare in che modalità le trasformazioni urbane, spesso connesse a fattori di natura politica e sociale, hanno condizionato l'immagine contemporanea dell'area.

Sulla collina di Posillipo non mancano preziosi riferimenti bibliografici di autori come Carlo Celano, Francesco Alvino e contributi iconografici estratti da articoli tecnici di settore, che documentano il progressivo mutamento del profilo costiero del promontorio, nel corso del tempo l'immagine di una collina dall'atmosfera bucolica e pittoresca lascia spazio ad un territorio congestionato dalla presenza di edifici moderni e contemporanei.

Sull'isola di Procida autori stranieri come Turpin de Crissé e storiografi locali come Michele Parascandola o Michele Parascandolo, forniscono, a distanza di quasi un secolo, i medesimi dati generali sul contesto territoriale, propongono descrizioni ed elementi di natura ambientale come la presenza di essenze arboree, segno di un'area che resiste ai cambiamenti urbani che coinvolgono i luoghi costruiti adiacenti.

Una certa attenzione, seppur sintetica, è posta sugli aspetti antropologici legati al folclore locale come le feste religiose, che rappresentano un momento di forte identità collettiva che subisce nel corso del tempo continui cambiamenti, celebrazioni come quelle per la festa di San Michele Arcangelo o per il *Corpus Domini*, anche detto dei Quattro Altari, evolvono all'interno di uno spazio urbano quasi immutato.

¹ Cfr. S. Di Liello, *Il paesaggio dei Campi Flegrei, realtà e metafora*, Electa Napoli, Napoli 2005 e C. De Seta, A. Buccaro (a cura di) *I centri storici della provincia di Napoli: Struttura, forma, identità urbana*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2009, pp. 145-205; si veda la bibliografia di riferimento, pp. 440-443.

1. Evoluzione di uno spazio nei dintorni dei Campi Flegrei: la collina di Posillipo

Nel corso dei secoli i Campi Flegrei sollecitano l'interesse di molti viaggiatori e tecnici specializzati non solo per le sue particolari caratteristiche geologiche, ma anche per la componente archeologica e naturale presente nel luogo. Le articolate vicissitudini storiche e gli effetti del noto fenomeno del bradisismo portano ad un lento decadimento di tutto il territorio, con un conseguente isolamento politico ed economico di tutta l'area². La composita struttura urbana e i pregevoli edifici lasciano il posto ad un ambiente selvatico nel quale l'elemento naturale cela quasi completamente le antiche vestigia³. Tale ambiente diviene oggetto di narrazione grazie al fiorire di resoconti di viaggio e guide storiche⁴, promosso con sempre maggiore frequenza con il fenomeno del Grand Tour⁵ tra XVIII e XIX secolo, come quella del canonico Andrea de Jorio, *Guida di Pozzuoli e contorno*, pubblicata nel 1817:

[...] Le ricchezze del suolo, l'amenità del clima, le vaghe e pittoresche vedute, la felice tranquillità prodotta dal Governo basterebbero ad attirare nel nostro paese ammiratori da tutto il mondo civilizzato; ma ciò che più di ogni altro elettrizza gli spiriti ben formati sì oltramontani, come cittadini, si è l'innumerabile quantità di antichi oggetti, che da per ogni dove s'incontrano, e le grandiose rimembranze da' medesimi ispirate. Pozzuoli, ed i suoi contorni si distinguono fra i luoghi del nostro regno tutti feraci di rimotissime memorie, e ci presentano maestosi ruderi della romana potenza, non che della greca semplicità [...].⁶

² A. D'Ambrosio, *Storia della mia terra*, Centro Turistico Giovanile, Pozzuoli 1976, p. 25.

³ *Ibidem*.

⁴ Oltre all'opera di Andrea de Jorio si ricordano: S. Mazzella, *Sito, et antichità della città di Pozzuolo, e del suo amenissimo distretto. Con la descrizione di tutti i luoghi notabili, e degni di memoria, e di Cuma, e di Baia, e di Miseno, e de altri luoghi convicini*, Horatio Salviani, Napoli, 1591; L. Palatino, *Storia di Pozzuoli e contorni, con breve tratto istorico di Ercolano, Pompei, Stabia e Pesto*, Dalla Tipografia di Luigi Nobile, Napoli 1826; P. Panvini, *Il Forestiere. Alle Antichità e curiosità naturali di Pozzuoli, Cuma, Baja e Miseno*, Presso Niccola Gervasi al Gigante, Napoli 1818; P. Sarnelli, *La Guida de' forestieri, curiosi di vedere, e di riconoscere le cose più memorabili di Pozzuoli, Baja, Cuma, Miseno, Gaeta. Ed altri luoghi circonvicini*, Napoli, a spese di A. Spanò, 1784.

⁵ Sul Grand Tour si veda: C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Electa Napoli, Napoli 1992; C. De Seta, *Grand Tour, viaggi narrati e dipinti*, Electa Napoli, Napoli 2001; C. De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano 2015; L. Fino, *La Campania del Grand Tour. Vedute e ricordi di tre secoli di Napoli di Napoli, Avellino, Benevento, Caserta, Salerno e dintorni*, Grimaldi editori, Napoli 2010; C. Knight, *Sulle orme del Grand Tour: uomini, luoghi, società del regno di Napoli*, ElectaNapoli, Napoli 2006; A. Mozzillo, *Viaggiatori Stranieri al sud*, Edizioni di Comunità, Milano 1964; D. Richter, *Napoli cosmopolita: viaggiatori e comunità straniere nell'Ottocento*, ElectaNapoli, Napoli 1989.

⁶ A. De Jorio, *Guida di Pozzuoli e contorno*, G. de Bonis, Napoli 1871, IV.

Questa, come molte altre testimonianze, narrano un paesaggio del tutto mutato in epoca contemporanea, durante la quale l'intensificarsi delle dinamiche di inurbamento ha completamente modificato l'intero territorio. Parte integrante del contesto flegreo è la collina di Posillipo⁷, sulla quale si concentra lo sguardo dei viaggiatori che redigono suggestive descrizioni, sin dall'antichità essa fa da accesso meridionale a centri come Pozzuoli e Baia, anche se concepita come un confine, essa si configura come un vero *continuum* geologico. Tale percezione è sempre più marcata con il passare del tempo, soprattutto in rapporto al vicino nucleo antico della città di Napoli, dal quale, la collina resta separata per buona parte dell'epoca moderna.

Meta prediletta dall'aristocrazia romana, in epoca medioevale la collina viene progressivamente inurbata da complessi religiosi e da edilizia rustica intorno alla quale sorgono i nuclei dei primi villaggi come Angari, Megaglia, Spollano. Tali centri definiscono l'intero casale di Posillipo, connotato da una serie di agevolazioni fiscali funzionali a limitare i continui flussi migratori verso la città di Napoli⁸.

Nell'opera *Delle notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forestieri*, pubblicata nel 1692 dal canonico Carlo Celano, l'immagine dello spazio collinare presenta dei connotati particolarmente adatti per l'aristocrazia napoletana, la quale, sceglie nuovamente il sito come meta di diporto:

⁷ Sulla collina di Posillipo: F. Alvino, *Il Regno di Napoli e Sicilia. La Collina di Posillipo, con disegni eseguiti dal vero ed incisi dall'artista Achille Giganti*, Tipografia di Giuseppe Colavita, Napoli 1845; N. Del Pezzo, *I casali di Napoli*, in "Napoli Nobilissima", L'arte Tipografica, Napoli, 1892; A. Venditti, *Architettura neoclassica a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1961, *passim*; R. De Fusco, *Gli antichi villaggi di Posillipo*, in "Napoli Nobilissima", vol. II, L'arte Tipografica, Napoli 1962; F. Strazzullo, *Edilizia e Urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Arturo Berisio Editore, Napoli 1968; B. Di Falco, *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, ristampa (1972) Morisani O. (a cura di), Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1535; C. De Seta, *La città nella storia d'Italia. I casali di Napoli*, Laterza, Roma 1984; A. Buccaro, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985, p. 217; R. De Fusco, *Posillipo*, Electa Napoli, Napoli 1988; D. Viggiani, *I tempi di Posillipo, dalle ville romane ai casini di delizie*, Electa Napoli, Napoli 1989; F. Strazzullo, *Aria di Posillipo*, Arte Tipografica, Napoli 1990; A. Buccaro, *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Electa Napoli, Napoli 1992, *passim*; S. Villari, *Le trasformazioni del decennio francese (1806-1815)*, in G. Alisio (a cura di), *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, Electa Napoli, Napoli 1997, pp. 15-24; Gison V., *Posillipo nell'Ottocento: architettura dell'ecclettismo a Napoli*, Clean, Napoli 1998; A. Diana, *Pausilypon e dintorni: Fatti, misfatti, personaggi e leggende*, Luciano Editori, Napoli 1999; Lancellotti L., *Passeggiata da Mergellina a Posillipo ed agli scavi di Coroglio*, traduzione di A. Tommaselli, Grimaldi e Co. Editori, Napoli 2006; M. Malangone, *Architettura e urbanistica dell'età di murat. Napoli e le province del regno*, Electa Napoli, Napoli 2006; F. Mangone, G. Belli, *Posillipo, Fuorigrotta e Bagnoli. Progetti urbanistici per la Napoli del mito. 1860-1935*, Grimaldi & C. Editori, Napoli 2011.

⁸ R. De Fusco, *Gli antichi villaggi di Posillipo...*, cit., pp. 52-53.

[...] la più bella e amena del nostro tranquillo Tirreno [...] Nell'estate tutte queste rive, e particolarmente ne' giorni di festa si vedono frequentate da conversazioni, che allegramente passano l'hore con suoni, canti, e pransi: le barche poi, che vanno giù, e sù sono infinite [...].⁹

Grazie a tali pratiche, alla già presente edilizia religiosa e agricola che connota le aree superiori della collina, vi è un intensificarsi dell'edilizia nobiliare lungo la linea di costa, ciò è ampiamente documentato dal vasto corpus iconografico e cartografico di epoca moderna come la pianta del duca di Noja (1750-1775).

Nella prima metà del XIX secolo Francesco Alvino, nell'opera *Il Regno di Napoli e Sicilia. La Collina di Posillipo, con disegni eseguiti dal vero ed incisi dall'artista Achille Giganti*, delinea un profilo ambientale e sociale della collina perfettamente coerente con le fonti antiche, la componente naturale è l'elemento intorno al quale ruota l'immagine del paesaggio narrato:

[...] Celebre è il collo di Posillipo per le sue grotte, per le ville di Lucullo e di Pollione, pel sepolcro di Virgilio; celebre per infiniti altri luoghi di delizie de' molli cittadini del Tebro, pe' suoi villaggi ridenti; questo monte decantato presso gli scrittori greci e latini, che lo chiamavano anche *Falero* ed *Amineo*, oggi è tuttora famoso pe' suoi antichi monumenti, e pe' deliziosi edificii alzati ne' mezzi tempi e nei tempi nostri [...] ivi scorgi le piante più singolari de' Tropici e delle Indie, ivi non è fiore che non olezzi, né albero, né ramo che non sorrida; se percorri le sue ville, i suoi giardini, que' verdi e fioriti boschetti, l'aere imbalsamato deliziosamente da' profumi de' sempre rinascenti fiori, produrrà sulla tua immaginazione l'effetto stessod'una musica melodiosa, l'animo tuo si disporrà poeticamente ad accogliere le più dolci immagini, imbevansi della natura tutta. Quante volte mi son' io assiso su que' poggioverti di musco che sì spesso s'incontrano su quelle alture: udiva il debole fragore de' lontani cocchi, il gemere delle onde che venivano a morire sulla spiaggia di Mergellina, la voce stridente e prolungata dei marinari giulivi della ricca pesca, cui l'eco ripercorreva morendo; udiva la canzona di gioia e d'amore cantata armoniosamente dalle villanelle che nel fondo delle vallate raccoglievano le gentili violette mammole messaggere d'Aprile. Ecco soltanto ciò che interrompe il silenzio solenne che regna su quella collina e distraeva i pensieri di sventura che m'opprimevano; quante volte non ho invidiato l'ignoranza e la calma de'suoi abitatori! Su quel colle a schiera si annidano vaghi augelli pellegrini che si nutrono nelle vigne deliziose della sua uva dolcissima: essi al primo albore salutano melodiosamente il sole che spunta dietro il Vesuvio; l'astro vivificatore illumina sempre con una luce uguale, limpida, chiara quelle terre e quel mare che vedesi animato da un numero infinito di navicelle leg-

⁹ C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, per i signori forestieri*, giornata IX, Stamperia di Giacomo Raillard, Napoli 1692, p. 77.

giere le quale s'intrecciano in tutti i versi, talune con gente spensierata, altre cariche di pescatori contenti del solo pane pel cibo della mattina, e che con stranieri venuti dal settentrione meravigliati d'ammirare sì felice contrada ove tutto è floridezza, vita, delizia, e tanto diversa dalla patria loro [...].¹⁰

Architettura e natura sono ancora in perfetto equilibrio, nonostante i recenti interventi per il collegamento dell'area alla città di Napoli, mediante l'apertura della via Posillipo¹¹, i nuovi esempi di edilizia residenziale sono perfettamente inseriti nel contesto ambientale, anche in luoghi di difficile accesso come la zona della Gaiola¹², oggetto di studio anche da parte di tecnici quali architetti e ingegneri, come dimostrato dalla perizia grafica redatta dagli architetti Ercole Lauria¹³, Francesco de Cesare e Luigi Catalano nel 1856 *Pianta ostensiva e dimostrativa dei luoghi controversi* relativa all'antico villino Bechi, oggi villa Ambrosio e conservata presso l'Archivio di Stato di Napoli¹⁴.

Dalla seconda metà del XIX secolo la maggiore incisività degli interventi urbani lungo la collina, caratterizzata da continui sbancamenti e tagli della roccia, modifica sensibilmente il rapporto tra l'edilizia presente e il contesto ambientale, sacrificato in ragione delle nuove esigenze della società borghese. Lungo l'asse della via Posillipo aumentano i cantieri per l'edificazione di residenze in linea con i nuovi aggiornamenti funzionali, igienici ed estetici.

Un esempio del nuovo clima è rappresentato dal progetto del palazzo Quagliolo, realizzato nel 1887 dall'architetto Gustavo Scielzo¹⁵ e pubblica-

¹⁰ F. Alvino, *Il Regno di Napoli e Sicilia. La Collina di Posillipo, con disegni eseguiti dal vero ed incisi dall'artista Achille Giganti*, Tipografia di Giuseppe Colavita, Napoli 1845, pp. 4-7.

¹¹ Sull'argomento si rimanda alla citata bibliografia della nota 7.

¹² Sull'area della Gaiola: S. Castronuovo, *Posillipo imperiale. La villa di Vedio Pollione e poi in Augusto, l'isola della Gaiola-la "Grotta di Seiano"*, Altrastampa, Napoli 2000; G. D'Amato, *Grandi e piccole storie sulla Gaiola*, in M-R-Pessolano, A. Buccaro (a cura di), *Architettura e territorio nell'Italia meridionale, scritti in onore di Giancarlo Alisio*, Electa Napoli, Napoli 2004; R. T. Günther, *Pausilypon. The Imperial villa near Naples, with a description of the submerged foreshore and with observations on the tomb of Virgil and on other roman antiquities on Posillipo*, printed by Horace Hart for the authorat the University press, Oxford 1913; A. Sogliano, *Il perché del nome locale "Gajola"*, in "Napoli Nobilissima", vol. XII, L'arte Tipografica, Napoli 1903.

¹³ P. Rossi, *Il Neorinascimento e l'Ecclettismo: architettura e architetti*, in *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, G. C. Alisio (a cura di), Electa Napoli, Napoli 1997, pp. 7; 59-67; 104.

¹⁴ E. Lauria, F. de Cesare, L. Catemario, *Pianta ostensiva e dimostrativa dei luoghi controversi*, Napoli, Archivio di Stato Napoli, Corte di Appello di Napoli, civile, Perizie, busta 54, f. 395. Su concessione del Ministero dei beni, delle Attività Culturali e del Turismo. Concessione n° 11/2016.

¹⁵ Gustavo Scielzo è anche l'autore del progetto della Torre dell'orologio del centro di Accadia, Avellino, Archivio di Stato, Prefettura – Miscellanea 1860-1914, Serie: Accadia,

to nel Bollettino del Collegio degli Ingegneri e Architetti in Napoli, dall'allora direttore del periodico, l'ingegnere Barone Giacomo Oliva nel 1889:

[...] ammirevole e corretto lo stile architettonico esterno, cui corrisponde la intera ricca decorazione, e la opportuna distribuzione della pianta, che in ogni piano rende possibile la locazione dell'intero ad una sola famiglia, o la sua suddivisione in due distinti appartamenti [...]. Ogni appartamento, anche quelli destinati ad abitazioni per gente meno abbiente, è provvisto di quanto la moderna ingegneria ha inventato per vivere comodamente [...]. Le fondazioni sono impiantate sulla roccia tufacea a breve profondità; il palazzo è costruito con tufi, ottenuti, assieme alla pozzolana, dai tagli della collina; due viali alberati rendono l'edificio isolato: stalle e scuderie son costruite in separata prossima località [...].¹⁶

L'immagine fotografica presente nell'articolo in supporto alla descrizione mostra, oltre alla gradevolezza delle forme pienamente rispondenti al gusto neorinascimentale ed eclettico che caratterizza parte degli edifici sorti sul fronte della strada, l'isolamento del complesso rispetto agli altri edifici, il fronte tufaceo posteriore è ancora privo di particolari perfezzazioni architettoniche.

Tale condizione è profondamente diversa dal contesto attuale in cui è inserito l'edificio, affiancato sulla sinistra da un'altra residenza e posteriormente con il profilo della collina occluso da altri complessi residenziali edificati in epoca successiva, quando lo squilibrio tra componente naturale e architettonica assume caratteri sempre più marcati.

L'elemento naturale, identificativo della collina, è ridotto sensibilmente soprattutto nella seconda metà del XX secolo, descrizioni come quella di Alvino non trovano più riscontro se non in alcune limitate aree lungo la linea di costa.

[...] vigne deliziose della sua uva dolcissima [...]. Decantati sono i vini di Posillipo, gli antichi autori quasi tutti ne parlano, ed anche oggi hanno fama d'ottimi vini; le viti per lo più sono piccolissime, alte appena pochi palmi, e come erano coltivate da' primitivi greci [...].¹⁷

Busta I, foglio 8. Sistemazione di due strade interne e costruzione dell'edificio dell'orologio pubblico; Avellino, Archivio di stato, Intendenza P. U (1806-1860), Inv. II, Busta II, foglio 127. Insieme a Eduardo Talamo, Scielzo è anche autore del progetto di un nuovo rione tra via Caracciolo e Capo Posillipo, G. Scielzo, E. Talamo, *La via Caracciolo prolungata fino al Capo Posillipo: progetto di un nuovo rione*, Stabilimento Tipografico De Angelis e figlio, Napoli 1887.

¹⁶ G. Pepe, *Il palazzo Quagliolo sulla strada di Posillipo. Progetto dell'Arch. Gustavo Scielzo*, in "Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli", vol. VII (feb. - mar. 1889), nn. 2-3, p. 15.

¹⁷ F. Alvino, *Il Regno di Napoli...*, cit., pp. 71-72.

2. Procida: persistenza, spazio ed evento narrato

Il contesto culturale materiale e immateriale di Procida¹⁸ presenta degli elementi del tutto peculiari, se altre aree del circuito flegreo subiscono maggiori trasformazioni, perdendo a volte la loro identità che spesso evolve condizionata da fattori esterni, l'isola mantiene quasi del tutto inalterate le proprie caratteristiche, uno stato di resilienza che si traduce in un fascino inedito che, però, attrae solo in parte l'interesse di viaggiatori e di studiosi locali e stranieri.

La particolarità dei luoghi procidani, infatti, non determina necessariamente un ampio *corpus* di descrizioni, soprattutto se confrontato con altre zone limitrofe, spesso le fonti sono sintetiche e si concentrano solo su aspetti sommari legati al contesto ambientale.

All'inizio del XIX secolo le descrizioni dell'isola si impreziosiscono di dettagli relativi anche alla struttura urbana del territorio, Lancelot Théodore Turpin de Crissé, nell'opera *Souvenirs du Golfe de Naples. Recueillis en 1808, 1818 et 1824* traccia le caratteristiche salienti dell'antico abitato:

De petites cahutes blanches et sans toits sont groupées, ou plutôt sont appliqués sur les roches qui soutiennent le château. Les fortifications avancées du même Château sont absolument détruites, et beaucoup de petites habitations se sont conservées ou multipliées au milieu des remparts, où cette bourgade forme une espèce d'acropolis; elle est très peuplée ainsi que la ville basse, et comme le rest de l'île.¹⁹

Quasi un secolo dopo tali descrizioni, debitamente ampliate, divengono nuovamente oggetto di trattazione, ciò è testimoniato dall'opera di Carlo Tito Dalbono, *Nuova Guida di Napoli e dintorni* del 1876 e dai contributi degli studiosi Michele Parascandola, *Procida dalle origini ai tempi nostri* del 1892 e Michele Parascandolo, *Cenni storici intorno alla città ed isola di Procida*, pubblicato l'anno successivo. L'elemento naturale riveste, anche con questi autori di fine secolo, un ruolo centrale, segno di una preminenza di tale componente rispetto a quella urbana:

¹⁸ Sulle vicende storiche ed urbane dell'isola di Procida: M. Barba, S. Di Liello, P. Rossi, *Storia di Procida. Territorio, Spazi Urbani, Tipologia Edilizia*, Electa Napoli, Napoli 1994; S. De Mieri, *Splendori di un'isola. Opere d'arte nelle chiese di Procida*, Edizioni Fioranna, Napoli 2016; S. Di Liello, P. Rossi, *Procida. Architettura e paesaggio. Documenti e immagini per la storia dell'isola*, Nutrimenti, Roma 2017; M. Parascandola, *Cenni storici intorno alla città ed isola di Procida*, De Bonis, Napoli 1892; M. Parascandolo, *Procida dalle origini ai tempi nostri*, De Martini, Benevento 1893; S. Zazzera, *Procida. Storia, tradizioni e immagini*, Ci. Esse. Ti, Poggiomarino (NA) 1984.

¹⁹ *Souvenirs du Golfe de Naples recueillis en 1808, 1818 et 1824 dédiés a son altesse royale madame, duchesse de Berry par le comte Turpine de Crissé*, s.e., Paris 1828, p. 49.

[...] L'interno dell'isola è pieno e forma tutto un grande giardino, frutteto, vigneto, villaggio o come lo si vorrà chiamare, perché l'isola è in dilettevole complesso di tutto ciò [...]. Di vie, viottoli, vie vicinali, sentieri, scalinate, nell'isola ce n'è tante, e voi attraversate moltissime vigne senza aspettarvi uno sgarbo dal contadino [...]. La tufacea sponda è quasi tutta slabbrata, cincischciata, e aggiungerei, nuda, se non fosse il verde dei *semprevivi* e de' frutici; ma più su per il balzo qua e là vegeta l'ulivo, il fico, il pesco; umile, ma fruttuosa vi si arrampica la vite, e il contadino vi semina pure le sue civaie [...].²⁰

Tali fonti descrivono uno spazio quasi immutato nel tempo, nel quale hanno luogo le pratiche quotidiane della vita della popolazione. Un inedito aspetto di evoluzione e resilienza è quello legato al tema degli eventi religiosi²¹, spesso associati ad articolate e suggestive celebrazioni che coinvolgono l'intera società isolana. Sull'argomento Turpin de Crissé descrive con particolare attenzione l'atmosfera sull'isola nel corso delle celebrazioni per la festa del *Corpus Domini* o dei *Quattro Altari*, che fino alla seconda metà del XX secolo presenta un percorso ben definito che coinvolge tutta la comunità:

[...] Je trouvai que toute l'île était en rumeur. En oultré des insulaires, une foule de curieux s'était rendue de Naples et de toutes les bourgades environnantes à Procida, pour assister à la fête de St-Jean, dite des Quatre-Autels. Ces mêmes autels, ornés et disposés à peu près dans le genre de nos reposoirs, mais d'une dimension beaucoup plus grand, étaient édifiés dans plusieurs endroits de la ville; et l'un des plus apparent était à l'extrémité du faubourg qui conduit à Chiajolella, petit port formé par une des découpures les plus profondes de l'île. Les rues étaient remplies d'une foule empressée; on apportait de tous côtés les provisions nécessaires à la refection des pèlerins; les limonadiers préparaient déjà leurs sorbetti; enfin un assez grand nombre de vaches, et même des chèvres traversaient dans tous les sens cette cohue, dont elles ne diminuaient pas les embarras. Des decorations de papier peint et des rideaux de soieries, des braches de feuillages nouvellement coupées, et des chandeliers de bois doré, se transportaient et s'accumulaient au pied des échafaudages [...].²²

All'inizio del XX secolo anche Herbert MillingchampVaughan, nel testo *The Naples Riviera*, concentra la propria attenzione sulle celebrazioni relative alla festa di San Michele, patrono dell'isola:

²⁰ M. Parascandolo, *Cenni...*, cit., pp. 27; 34; 81-82.

²¹ Sull'argomento: S. Di Liello (a cura di), *Procida sacra. L'immaginario religioso tra feste, riti e processioni*, Nutrimenti, Roma 2021; M. Masucci, M. Vanacore, *La cultura popolare nell'isola di Procida*, Nutrimenti, Guida, Napoli 1987.

²² *Souvenirs du Golfe de Naples...*, cit., pp. 49-50.

[...] Such is the curious legend concerning the origin of the Tarantella, which is still danced with something of the old spirit by the holiday-making crowds of Naples, though it is at the festa of San Michele, the patron of Procida, that the Tarantella can now be seen to best advantage. (...) Of the three islands that lie close to Naples, Procida is the least known or visited by strangers, so that when the Tarantella is danced by the Procidani, the old-fashioned popular orchestra is employed to give the necessary music (...) A tarantella danced to the accompaniment of so weird a medley of instruments and by real peasants full of gaiety is naturally a thing altogether diverse from the stilted, though graceful and decorous performance that can be observed any day for payment in a Sorrentine or Neapolitan hotel [...].²³

Queste, come molte altre celebrazioni legate soprattutto alla stagione pasquale, subiscono continue evoluzioni nel corso del tempo, come la riduzione del percorso processionale, nel caso della festa di San Michele Arcangelo, sia per la data dell'8 maggio e sia per la data del 29 settembre, o la radicale modifica del percorso come per la festa del *Corpus Domini*, attualmente soggetta a cambiamenti stabiliti di anno in anno. Altri eventi religiosi, invece, perdono progressivamente di interesse da parte dei devoti e ciò porta alla lenta scomparsa delle celebrazioni, come nel caso della festa di San Porfirio la seconda domenica di novembre, registrata già come decaduta nel testo di Parascandola, o restano vincolate ad un singolo episodio come la *peregrinatio mariana*, percorso processionale che si sviluppava lungo le strade dell'isola per recare omaggio alla statua della madonna organizzato nel 1954.

La persistenza nella memoria di tali eventi è spesso condizionata dalle stesse fonti, se risultano poco evidenziati all'interno dei resoconti di viaggio, anche a causa dello scarso interesse degli autori, essi presentano un notevole riscontro nel vasto corpus iconografico raccolto presso gli archivi privati degli stessi devoti.

Conclusioni

La narrazione documentaria e iconografica dello spazio flegreo pone in luce un articolato paesaggio, nel quale le differenti aree di un medesimo contesto possono presentare elementi materiali ed immateriali non sempre coerenti, sia soggetti ad una continua evoluzione, ma anche legati a dinamiche più statiche. Da un punto di vista urbano e sociale la collina di Posillipo presenta dei connotati che differiscono maggior-

²³ H. M., Vaughan, *The Naples Riviera*, Methuen, Londra 1907, p. 237.

mente dalle prime testimonianze, mentre l'isola di Procida presenta ancora un profilo poco discostante dalle antiche atmosfere che, però, si intreccia saldamente ai continui cambiamenti relativi agli aspetti devozionali dell'intera comunità.

Fonti Archivistiche

Napoli, Archivio di Stato, *Corte di Appello di Napoli, civile, Perizie*, busta 54, f. 395.

Avellino, Archivio di Stato, Prefettura – Miscellanea 1860-1914, Serie: Accadia, busta I, f. 8. Sistemazione di due strade interne e costruzione dell'edificio dell'orologio pubblico.

Avellino, Archivio di Stato, Intendenza P. U (1806-1860), Inv. II, busta II, f. 127.

Bibliografia

Alvino F., *Il Regno di Napoli e Sicilia. La Collina di Posillipo, con disegni eseguiti dal vero ed incisi dall'artista Achille Giganti*, Tipografia di Giuseppe Colavita, Napoli 1845.

Barba M., Di Liello S., Rossi P., *Storia di Procida. Territorio, Spazi Urbani, Tipologia Edilizia*, Electa Napoli, Napoli 1994.

Buccaro A., *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985.

Buccaro A., *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Electa Napoli, Napoli 1992.

Castronuovo S., *Posillipo imperiale. La villa di Vedio Pollione e poi in Augusto, l'isola della Gaiola-la "Grotta di Seiano"*, Altrastampa, Napoli 2000.

Celano C., *Delle notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forestieri*, giornata IX, Stamperia di Giacomo Raillard, Napoli 1692.

Dalbono C. T., *Nuova Guida di Napoli e dintorni*, Antonio Marano, Napoli 1876.

D'Amato G., *Grandi e piccole storie sulla Gaiola*, in Pessolano M. R., Buccaro A., (a cura di), *Architettura e territorio nell'Italia meridionale, scritti in onore di Giancarlo Alisio*, Electa Napoli, Napoli 2004.

D'Ambrosio A., *Storia della mia terra*, Centro Turistico Giovanile, Pozzuoli 1976.

De Fusco R., *Gli antichi villaggi di Posillipo*, in "Napoli Nobilissima", L'arte Tipografica, Napoli 1962, vol. II

De Fusco R., *Posillipo*, Electa Napoli, Napoli, 1988.

De Jorio A., *Guida di Pozzuoli e contorno*, Giovanni de Bonis, Napoli 1871.

De Mieri S., *Splendori di un'isola. Opere d'arte nelle chiese di Procida*, Edizioni Fioranna, Napoli 2016.

De Seta C., *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Electa Napoli, Napoli 1992.

De Seta C., *Grand Tour, viaggi narrati e dipinti*, Electa Napoli, Napoli 2001.

- De Seta C., Buccaro A. (a cura di), *I centri storici della provincia di Napoli: Struttura, forma, identità urbana*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2009, pp. 145-205.
- De Seta C., *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano 2015.
- Del Pezzo N., *I casali di Napoli*, in "Napoli Nobilissima", L'arte Tipografica, Napoli 1892.
- Di Falco B., *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, ristampa (1972), Morisani O. (a cura di), Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1535.
- Di Liello S., *Il paesaggio dei Campi Flegrei, realtà e metafora*, Electa Napoli, Napoli 2005.
- Di Liello S., Rossi P., *Procida. Architettura e paesaggio. Documenti e immagini per la storia dell'isola*, Nutrimenti, Roma 2017.
- Di Liello S. (a cura di), *Procida sacra. L'immaginario religioso tra feste, riti e processioni*, Nutrimenti, Roma 2021.
- Diana A., *Pausilypon e dintorni: Fatti, misfatti, personaggi e leggende*, Luciano Editori, Napoli 1999.
- Fino L., *La Campania del Grand Tour. Vedute e ricordi di tre secoli di Napoli di Napoli, Avellino, Benevento, Caserta, Salerno e dintorni*, Grimaldi editori, Napoli 2010.
- Gison V., *Posillipo nell'Ottocento: architettura dell'eclittismo a Napoli*, Clean, Napoli 1998.
- Günther R. T., *Pausilypon. The Imperial villa near Naples, with a description of the submerged foreshore and with observations on the tomb of Virgil and on other roman antiquities on Posillipo*, printed by Horace Hart for the authorat the University press, Oxford 1913.
- Knight C., *Sulle orme del Grand Tour: uomini, luoghi, società del regno di Napoli*, Electa Napoli, Napoli 2006.
- Lancellotti L., *Passaggiata da Mergellina a Posillipo ed agli scavi di Coroglio*, traduzione di Tommaselli A., Grimaldi e Co. Editori, Napoli 2006.
- Malangone M., *Architettura e urbanistica dell'età di murat. Napoli e le province del regno*, Electa Napoli, Napoli 2006.
- Mangone F., Belli G., *Posillipo, Fuorigrotta e Bagnoli. Progetti urbanistici per la Napoli del mito. 1860-1935*, Grimaldi & C. Editori, Napoli 2011.
- Masucci M., Vanacore M., *La cultura popolare nell'isola di Procida*, Guida, Napoli 1987.
- Mazzella S., *Sito, et antichità della città di Pozzuolo, e del suo amenissimo distretto. Con la descrizione di tutti i luoghi notabili, e degni di memoria, e di Cuma, e di Baia, e di Miseno, e de altri luoghi convicini*, Horatio Salviani, Napoli 1591.
- Mozzillo A., *Viaggiatori Stranieri al sud*, Edizioni di Comunità, Milano 1964.
- Palatino L., *Storia di Pozzuoli e contorni, con breve tratto storico di Ercolano, Pompei, Stabia e Pesto*, Dalla Tipografia di Luigi Nobile, Napoli 1826.
- Panvini P., *Il Forestiere. Alle Antichità e curiosità naturali di Pozzuoli, Cuma, Baja e Miseno*, Presso Niccola Gervasi al Gigante, Napoli 1818.
- Parascandola M., *Cenni storici intorno alla città ed isola di Procida*, De Bonis, Napoli 1892.
- Parascandolo M., *Procida dalle origini ai tempi nostri*, De Martini, Benevento 1893.

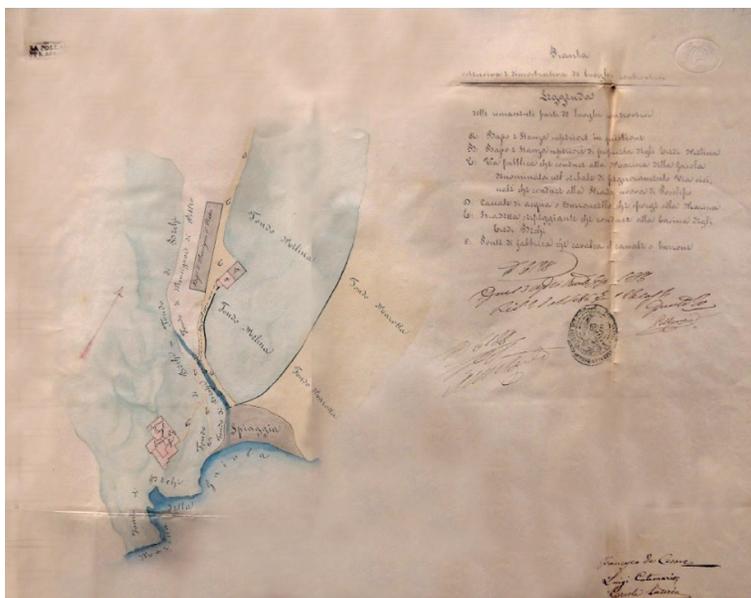
- Richter D., *Napoli cosmopolita: viaggiatori e comunità straniere nell'Ottocento*, Electa Napoli, Napoli 1989.
- Rossi P., *Il Neorinascimento e l'Eclettismo: architettura e architetti*, in Alisio G. C. (a cura di), *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, Electa Napoli, Napoli 1997.
- Pepe G., *Il palazzo Quagliolo sulla strada di Posillipo. Progetto dell'Arch. Gustavo Scielzo*, in "Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli", vol. VII (feb. – mar. 1889), nn. 2-3, p. 15-16.
- Sarnelli P., *La Guida de' forestieri, curiosi di vedere, e di riconoscere le cose più memorabili di Pozzuoli, Baja, Cuma, Miseno, Gaeta. Ed altri luoghi circonvicini*, 1784.
- Scielzo G., Talamo E., *La via Caracciolo prolungata fino al Capo Posillipo: progetto di un nuovo rione*, Stabilimento Tipografico De Angelis e figlio, Napoli 1887.
- Sogliano A., *Il perché del nome locale "Gajola"*, in "Napoli Nobilissima", vol. XII, L'arte Tipografica, Napoli 1903.
- Strazzullo F., *Edilizia e Urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Arturo Berisio Editore, Napoli 1968.
- Strazzullo F., *Aria di Posillipo*, Arte Tipografica, Napoli 1990.
- Vaughan H. M., *The Naples Riviera*, Methuen, Londra 1907.
- Venditti A., *Architettura neoclassica a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1961.
- Viggiani D. *I tempi di Posillipo, dalle ville romane ai casini di delizie*, Electa Napoli, Napoli 1989.
- Villari S., *Le trasformazioni del decennio francese (1806-1815)*, in Alisio G. C. (a cura di), *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, Electa Napoli, Napoli 1997.
- Souvenirs du Golfe de Naples recueillis en 1808, 1818 et 1824 dédiés a son altesse royale madame, duchesse de Berry par le comte Turpine de Crissé*, s.e., Paris 1828.
- Zazzera S., *Procida. Storia, tradizioni e immagini*, Ci.Esse.Ti, Poggiomarino (NA) 1984.



63. Napoli — Posillipo.

01 Borriello

Napoli – Posillipo, seconda metà XIX secolo (collezione privata).



02 Borriello

E. Lauria, F. de Cesare, L. Catemario, *Pianta ostensiva e dimostrativa dei luoghi controversi, Napoli*, 1856 (Archivio di Stato, Corte di Appello di Napoli, civile, Perizie, busta 54, f. 395. Su concessione del Ministero dei beni, delle Attività Culturali e del Turismo. Concessione n° 11/2016Napoli).



03 Borriello

Gustavo Scielzo, Palazzo Quagliolo, 1887 (Pepe G., *Il palazzo Quagliolo sulla strada di Posillipo. Progetto dell'Arch. Gustavo Scielzo*, «Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli», vol. VII (feb. – mar. 1889), nn. 2-3, p. 15-16).



04 Borriello
La collina di Posillipo (maggio 2022).



05 Borriello
Procida, processione del Corpus Domini, metà XX secolo (collezione privata).



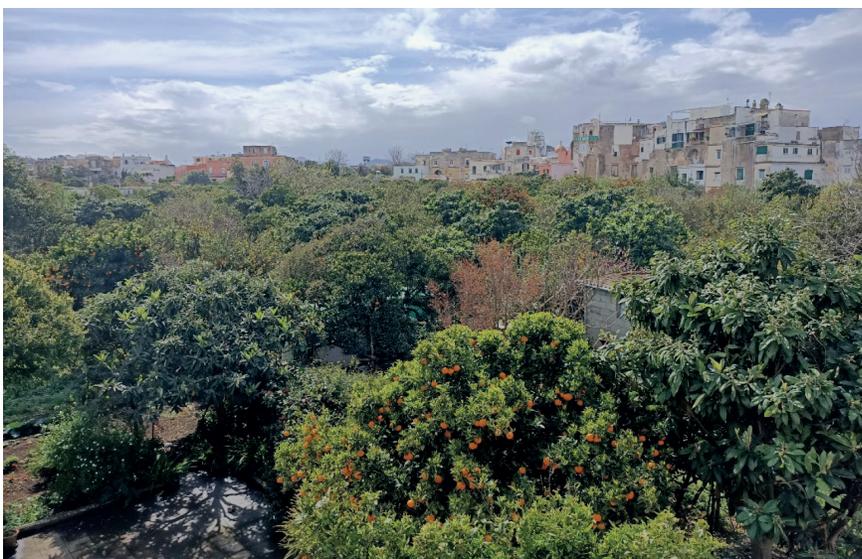
06 Borriello
Procida, processione di San Michele Arcangelo, metà XX secolo (collezione privata).



07 Borriello
Procida, processione mariana, metà XX secolo (collezione privata).



08 Borriello
Procida, via Principe Umberto (aprile 2022).



09 Borriello
Procida, area compresa tra via Dante Alighieri e via Guglielmo Marconi (maggio 2022).

Stefano Causa

Un album da riempire.

Procida tra cartoline e copertine Bell'Italia

In this essay I tried to re-examine, analyzing some ancient and modern paintings, the iconographic history of Procida starting from the second half of the 18th century. The theme is still little known and deserves to be investigated in a systematic way.

KEYWORDS: Old Master Paintings, Grand Tour, Graziella, L'Isola di Arturo, Elsa Morante

Introduzione

Se confrontiamo l'immagine scelta per la locandina di questo convegno e la copertina, cui ho rubato il titolo, del numero di giugno 2021 di una rinomata rivista sul nostro paese, ci accorgiamo che, *medium* a parte, le cose non sono cambiate. L'isola è la stessa. Con stile di volenterosa matrice *naïf*, Valter Carotenuto illustra una Procida garbata e innocua. Non diversamente si comporta il fotografo di "Bell'Italia" giugno 2021¹. Viene da chiedersi chi abbia per primo guardato chi; anche se è intuitivo che il pittore abbia lavorato ai ragionati margini di un'immagine fissa nella mente: foto e ricordi alla mano. Questa è la Procida versicolore – viuzze, limonaie e frammenti di muri – migrata dai *dépliant* di agenzia ai siti digitali, che conviene continuare a vendere.

Del resto ha una tradizione. Nelle cartoline a colori che, da ragazzo, compravo o mi venivano regalate dai corallari in Piazza San Martino a Napoli, le facciate delle case procidane in primo piano contrappuntano i colori del mare. Una bell'Italia: divisa tra cultura e natura. L'unanimità iconografica è tale che vien voglia di graffiare la cartolina sfoderando quest'immagine di Procida poco meno che concettuale, anni 1990, che appartiene alla maturità di uno tra i pochi napoletani moderni ad aver

¹ "Bell'Italia", n. 422, giugno 2021.

raggiunto successo e popolarità statutariamente extra locali. Bell'Italia di nuovo? Anche questa di un fotografo come Mimmo Jodice (1934): per quanto, per arrivarci, occorra fare un giro un poco più lungo². Certo di Capri e Ischia, iconograficamente parlando, sappiamo tutto l'essenziale.

Esiste un filone del moderno vedutismo che, dalla fine del '700, ha eletto le isole a set privilegiato. Ma è solo con una delle mostre più calibrate degli anni 1960 – *Il paesaggio napoletano nella pittura degli stranieri* tenutasi nel Palazzo Reale di Napoli a inizio decennio – che venimmo a scoprire una cosa che, forse, già sapevamo ma che non avevamo mai avuto il coraggio di ammettere³.

1. Un'iconografia senza piaggerie

Il golfo di Napoli, isole comprese, è stato reinventato mille volte dagli scrittori e pittori stranieri: Goethe, Lamartine, Vervloet, Corot, Dieffenbach, Ducros, Hackert o i danesi della prima metà dell'800. E potremmo continuare. C'era anche prima in realtà, per quanto in pochi lo guardassero.

Capri o i Campi Flegrei aspettavano soltanto un occhio vergine di-savvezzo a tanta bellezza. Goethe, che ragiona da viaggiatore e non da turista, dovette farvi naufragio, per impossessarsi di Capri. Certo bisogna citare la stupefacente passeggiata tra mare e terra che propongono i maestri delle maioliche del chiostro di Santa Chiara alla metà del '700, mentre riemergevano Ercolano e Pompei.

Spesso l'ariosità delle mattonelle (che deriva da un precedente come gli affreschi seicenteschi di Micco Spadaro negli appartamenti del Priore nella Certosa di San Martino a Napoli) sembra enuclearsi in luoghi riconoscibili. Ma si tratta di un'eccezione negli anni in cui, fuori della montante Antico mania, nell'Italia borbonica l'immaginario figurativo insegue le glorie celesti dei soffitti napoletani di decoratori come Francesco De Mura in Palazzo Reale e Pietro Bardellino nella sala della Meridiana nel Palazzo degli Studi (1781). Il caso di Procida è però diverso.

2. Donne di Procida

Talvolta ispiratissimi; spesso un poco praticoni di mano, neanche gli specialisti delle *gouaches* tra '700 e '800 hanno tralasciato Procida. Ma,

² Cfr. M. Jodice, *Abitare metafisico*, catalogo della mostra, Procida 2022.

³ R. Causa (a cura di), *Il paesaggio napoletano nella pittura degli stranieri*, catalogo della mostra, Napoli 1962.

al loro confronto sembrano più ficcanti i dipinti di un pittore e scultore danese come Martinus Rorbye (1803-1848), che non si perita, quasi fosse una specie di Luigi Ghirri *ante litteram*, di raccontare Procida “senza farla vedere troppo”. Una Procida turistica, da sereno variabile non sembra abitare questi sussulti nordici dell’età del Romanticismo. In alcuni maestri francesi (o di cultura francese), da leggere in parallelo alle pagine di Lamartine, l’isola è addirittura sparita. O meglio è diventata un fondale per far emergere, come pretesto, il tipo del pescatore che avvicina la conchiglia all’orecchio o delle donne indigene: nel costume che si suppone, o si dichiara, procidano.

Vestite da Madonne processionali, si capisce che attirassero l’attenzione di Picasso approdato a Napoli nel 1917. Le dipingono lo svizzero Louis Léopold Robert (1794-1835) o l’appena meno noto, ma eccellente lionese Pierre Bonirote (1811-1891); questi finito, nientemeno, che sull’edizione Garzanti del più celebre titolo di Alphonse de Lamartine (1790-1868), *Graziella*. Ma, appunto: che faccia dare a Graziella? Sembrava semplice decidere la copertina per il libro procidano di Lamartine, certo il più famoso e celebrato mai dedicato all’isola. L’edizione originale del 1852 propone le illustrazioni di Alfred de Curzon. Un secolo dopo cominciano le deviazioni e gli sbandamenti. Negli anni 1960 Graziella è una modella; in altre edizioni del romanzo di Lamartine addirittura un ritratto tardo quattrocentesco di Botticelli.

3. Un’iconografia senza piaggerie

La fortuna della minore tra le isole maggiori è a macchia di leopardo: legata com’è a stazioni miliari che costituiscono distintivo generazionale e funzionano da passaparola. Ogni età offre, evidentemente, all’isola un volto e una patente differenti. Per uno nato, poniamo, agli albori del regime Fascista, Procida si legge nel racconto lungo di Lamartine, scritto negli anni dei capolavori di Giacinto Gigante. Per mio padre, classe 1923, l’isola si è tramutata in un libro: Procida è *Graziella*. Quanto all’isola da viverci fisicamente, meglio tenerla un poco a distanza.

Nel dopoguerra le prime belle giornate si spenderanno a Capri o in costiera. Correva voce che i procidani fossero ispidi e poco ospitali. I luoghi comuni sono i più affollati anche se a Procida, fino a pochi anni fa, mancavano strutture ricettive adeguate e non sarebbero bastati limoni e lingue alla crema per invogliare i vicini di casa napoletani. Poi, naturalmente, ci sono gli affezionati a vita dell’isola: che mai avrebbero barattato la spiaggia del Cimitero per una qualunque *canzone del mare*.

Un procidano *in intus et in cute* come Pasquale Rossi, storico dell’ar-

chitettura che l'appassionata familiarità dei luoghi affina con il complemento esplorativo dell'abitudine a fotografare, fa notare: Procida si è sottratta a una piaggeria ospitale.

I lettori dell'*Isola di Arturo* di Elsa Morante del 1957 – testo difficoltoso a dispetto della fama scolastica che lo ha inchiodato a destino di libro da cui guardarsi una volta finito il liceo – lo sanno dalla presentazione dell'isola dove subito aggallano le spinte anti neorealistiche della scrittrice.

D'altronde lo stesso Rossi, che ha aperto i lavori stamane, non ha resistito a servirsi di qualche frase dell'epopea di Arturo come didascalia delle istantanee procidane. Come Procida non fa troppe moine a chi vi sbarchi; così vale per la sua iconografia. E di fatto, delle tre isole maggiori, è quella su cui questo discorso in particolare procede più a tentoni. Se l'immagine di Capri, e in misura minore di Ischia, staccano un segmento preciso del vedutismo moderno; quella di Procida appare tutte le volte da ricontattare e da ricontrattare.

4. Futurismo da crociere

A un ligure di Levante, il pittore e illustratore Mario Puppo (Levanto 1905-Chiavari 1970), spetta la definizione moderna dell'iconografia di Procida. La scelta dell'Ente del Turismo che, negli anni '50, in pieno neorealismo caravaggesco, gli commissionò le locandine, si rivelò particolarmente azzeccata. Ora, dalle Cinque Terre alle isole del Golfo, il passo è breve o lungo: a seconda di con chi, e con quale mezzo, si compia la traversata. E qui si riapre l'annosa questione di perché l'illustrazione italiana non abbia posto nella storia figurativa del '900.

Puppo si riappropria di uno schema futurista di terza generazione e fa una lezione, da maestro a maestro, sulla Capri di Enrico Prampolini. Questa scomposizione dell'isola costituisce una stilizzazione perfetta per quel tipo di futurismo decorativo, da sottofondo per navi da crociera, da locandine e manifesti o, soprattutto, per gli alberghi estivi che Prampolini stesso, un mago della comunicazione, aveva diffuso per la Grotta Azzurra. Così come l'iconografia moderna della penisola sorrentina passa per i decori dell'Hotel Parco dei Principi di Giò Ponti a Sorrento (1960); allo stesso modo esiste un'iconografia procidana che si è modellata sulle immagini che l'Ente Provinciale per il Turismo commissionò al Puppo.

5. Il postino suona sempre due volte

Per chi sia cresciuto tra i dischi di Pino Daniele e i due scudetti del Napoli innescati dal talento di Maradona, Procida è, per sineddoche, il film che Massimo Troisi, ormai alla fine del suo viaggio terreno, affidò a Michael Radford nel 1994. Come con l'immaginarìa Vigata del commissario Montalbano o le vere città ombre, Gubbio e Spoleto, dove pedala Don Matteo; ugualmente si conviene sulla liceità di una mappa cinematografica di Procida – dal *Postino* di Radford al film di Anthony Minghella sul *Talento di Mister Ripley*. Due pellicole tratte da due libri – rispettivamente di Antonio Skarmeta (*El cartero de Neruda*, 1986) e di Patricia Highsmith (*The talented Mr Ripley*, 1955) – con gli inevitabili intoppi che comporti ogni adattamento. In mezzo galleggiano proposte connotate del panorama italiano anni '70, dove è l'ex carcere a prestarsi da topos dell'isola. Un Alberto Sordi consuetamente autoreferenziale è, nel 1971, il *Detenuto in attesa di giudizio* di Nanni Loy; ma Procida al cinema significa soprattutto il notevole lavoro che Damiano Damiani fece, nel 1962, sul romanzo di cinque anni prima della Morante. E ricoci ad Arturo che, nel film di Damiani, è impersonato da Vanni de Maigret.

6. Immagini di Arturo

Chi abbia riletto l'*Isola di Arturo* sa che la densità figurativa della scrittura di Elsa Morante (1912-1985) si distingue fin dalle prime pagine che raccontano l'isola dal di dentro, telecamera in spalla. A casa Einaudi ci si accordò su un pittore come Renato Guttuso, allora all'acme della sua fama, per fornire di una copertina il romanzo vincitore dell'edizione 1957 del "Premio Strega". La grande mostra di Caravaggio a Milano, il capolavoro dell'estrema maturità di uno scrittore storico d'arte come Roberto Longhi (1890-1970), si era aperta in Palazzo Reale nel 1951. Due anni dopo si inauguravano a Roma e a Milano stessa le rassegne su Picasso⁴. E Guttuso incrementa il proprio lessico tra questi poli cardinali, di stile e di cultura, sentiti entrambi come complementari. E però.

Condividerei volentieri con chi mi sta ascoltando il dubbio se, la marcata reperibilità figurativa del pittore siciliano, aggiornata sulle mostre italiane di Picasso del '53, sia funzionale a introdurre le spinte antinaturalistiche, lo abbiamo detto prima, dell'isola di Arturo. Sia come sia nelle edizioni successive del libro della scrittrice romana, il ragazzo addormen-

⁴ Cfr. S. Causa, *Il sale nella ferita. Antico e moderno nell'officina di Longhi*, Napoli 2001.

tato di Guttuso recede a favore di scelte più concettuali e, in realtà, più aderenti a un lessico che prova a stressare, tendendolo oltre ogni limite, il clima neorealistico della scena italiana di fine decennio.

Ecco, perciò, sfilare, volta a volta, sempre nelle edizioni Einaudi, nella consueta trafila che porta dagli originali ai tascabili, un acquarello dell'americano Ben Shan (1896-1969) e, negli anni 1980, un dipinto di Georges Braque (1882-1963) di metà secolo; mentre la scelta, per noi azzeccatissima, di un lavoro dell'inglese Henry Scott Tucke (1856-1929) rimette l'accento sull'iniziazione di Arturo alla vita. Si tratta, insomma, di decidere se accampare in primo piano l'eroe o il luogo, mitico o mitizzato, della sua educazione, anche sentimentale. E sarebbe imperdonabile se, nella continua recessione del cartaceo, dimenticassimo che quella di Procida è anche, e soprattutto, una storia di copertine.

Bibliografia

“Bell'Italia”, n. 422, giugno 2021.

Causa R. (a cura di), *Il paesaggio napoletano nella pittura degli stranieri*, catalogo della mostra, Napoli 1962.

Causa S., *Il sale nella ferita. Antico e moderno nell'officina di Longhi*, Arte Tipografica, Napoli 2001.

Jodice M., *Abitare metafisico*, catalogo della mostra, Procida 2022.

Alvio Patierno

Tra Graziella e Antoniella: la Procida di Lamartine

Alvio Patierno's work evokes the Lamartinian Procida arising from the fortunate biographical-literary combination of the two periods spent by the author in Naples (in 1811-1812 and in 1844). Fearful of openly recalling the flirtation with the cigarette maker Antoniella, Lamartine renames her Graziella, thus combining all the elements necessary to create a romantic identity, as to say the popular myth of Graziella which is still alive today. In this respect, Alvio Patierno considers the relationship between Graziella and the primacy of nature, as well as the Lamartinian oxymoron between literary falsehood and romantic truth, the oxymoron capable of crystallizing the narration of people's life and work that is represented by Procida. The tableaux-vivants novel, certainly centred on a romantic love story, is conceived, through the desire to restore the chorality of Procida's people, as an anthropologic interpretation of the humble with an important page focussing on work: from fishing to coral manufacturing, an activity to which Graziella proudly dedicates herself and whose appearance in the novel, besides metaphorically reflecting the landscape of the island in her facial features, corresponds to the happiest moment of the story.

KEYWORDS: Lamartine, Procida, Graziella, Story, Analysis.

Introduzione

L'episodio che riguarda Lamartine e Graziella è stato a lungo dibattuto fino a diventare quasi un argomento storiografico, di certo uno dei temi tra i più famosi nella biografia dell'autore. Lascерemo da parte i due punti che riguardano il dibattito storico-letterario e cioè l'autenticità dell'avventura napoletana di Lamartine con Antoniella durante il suo primo soggiorno a Napoli dal dicembre 1811 al marzo 1812 – Lamartine ha ventidue anni ed è stato mandato in Italia presso alcuni parenti per

svagarsi – e l'autenticità del racconto *Graziella*⁵, che il poeta scriverà più di trent'anni dopo, nel 1844, il best seller che conosciamo.

Diciamo subito che l'entusiasmo per il golfo è totale come scrive al suo amico Aymon de Virieu:

Sono stato tentato di non venire a Napoli: avrei perso lo spettacolo più bello del mondo che mai più uscirà dalla mia immaginazione [...]. Mi mancano le parole per descriverti questa città d'incanto, questo golfo, questi paesaggi, queste montagne uniche sulla terra, quest'orizzonte, questo cielo, queste tinte meravigliose.⁶

Madame de Staël, Chateaubriand, che lo hanno preceduto, non hanno avuto lo stesso tono celebrativo; solo in parte lo Stendhal ossessionato dal San Carlo e ovviamente, tanti anni dopo, Dumas, ritroveranno questo slancio di fervore per la natura partenopea.

In realtà, la Procida lamartiniana che questo intervento vorrebbe evocare nasce esattamente dal fortunoso connubio biografico-letterario di questi due periodi. In effetti, nel 1844, dal 18 agosto al 19 settembre, l'autore delle *Harmonies poétiques et religieuses* giunge a Napoli accompagnato dalla moglie, dalla cognata Madame de Cessiat e dai figli, con l'intenzione di fare dei bagni di mare, di scrivere la *Storia dei girondini* e di proseguire la redazione delle *Confidenze*. Cosa quest'uomo politico famoso e desideroso di fare carriera poteva realmente rivelare dei suoi primi amori, di quella Antoniella⁷, figura angelica e diabolica al contempo, conosciuta in gioventù nel 1811 nella manifattura di tabacco e per di più amante di suo cugino e ospite? Dareste de la Chavanne, il cugino di Lione che dirigeva la fabbrica dei tabacchi a san Pietro Martire era morto nel 1836, l'amico confidente Virieu è deceduto nel 1841, ma la presenza della famiglia, dei discendenti di Dareste, la necessità di conservare un tono serio per gli elettori e, infine, le biografie già pubblicate su di lui gli impediscono di rievocare apertamente l'episodio del 1811-12.

Per meglio concentrarci sugli aspetti più tipicamente procidani del romanzo, conviene circoscrivere il fenomeno socio-letterario del mito di Gra-

⁵ Il racconto è pubblicato ne *Les Confidences*, 1849, capitoli VII-X; poi successivamente in edizione originale nel 1852. La prima traduzione italiana risale al 1856 ed è stata pubblicata a Milano, da Boroni e Scotti con una traduzione di G. de Castro.

⁶ A. de Lamartine, *Correspondance Lamartine-Virieu*, édition Marie-Renée Morin, trad. it., 1808-1815; t. II, 1816-1821, P. U.F., Paris 1987, p. 211., Lettera del 28 dicembre 1811.

⁷ Si veda M. de Luppé, *Les travaux et les jours d'Alphonse de Lamartine*, Éditions Albin Michel, Paris 1948, p. 32-39. L'autore studia diverse lettere tra Lamartine e Virieu che rivelano l'esistenza della fanciulla, i suoi legami con Dareste, cugino di Lamartine, i loro amori e la scomparsa della ragazza all'inizio del 1815 e la sepoltura a Resina.

ziella⁸ che ha segnato in modo contraddittorio l'esistenza del poeta francese, vittima del suo eterno rammarico nei confronti del golfo di Napoli.

Il viaggio in Italia del 1811 e il *flirt* con la sigaraia Antoniella, ammessa alla mensa del direttore dei Tabacchi e morta giovanissima poco dopo la partenza di Lamartine – sono ricordati da Lamartine nella sesta elegia, in cui evoca il suo desiderio di essere sepolto “sotto qualche aranceto di Resina, accanto ad Antoniella”, ribattezzata Graziella nel romanzo, ed evidenziano l'indissolubile legame dello scrittore con la sua avventura napoletana, che gli ispirerà diverse poesie: entrambi gli elementi [*ndr*: il viaggio e il *flirt*] ricorrono in componimenti che vanno dal *Premier Regret*, che accompagna in appendice il romanzo stesso, a *Le Golfe de Baya*, raccolta nelle *Méditations poétiques* (1820); Ischia, pure, trova posto nelle *Nouvelles Méditations poétiques* (1823), *Le Lis du Golfe de Santa Restituta, dans l'île d'Ischia* (1842), *Salut à l'Île d'Ischia* (1842), *Adieu à Graziella et la Fille du pêcheur*.

Quanto a *Graziella*, si tratta di un'opera che è essenzialmente frutto dell'ispirazione al famoso romanzo del conte di Forbin, *Charles Barimore*⁹, pubblicato nel 1810 e ristampato nel 1843, e dunque prima della partenza di Lamartine per Ischia, come ampiamente definito dalla critica¹⁰, e alle tradizioni locali già largamente seguite sull'isola, come le canzoni intitolate *Graziella*, la devozione dei procidani per la Madonna delle Grazie che caratterizza la “Sagra del mare”, commemorazione dei caduti del mare e l'elezione della “Graziella” quale tipo della ragazza procidana.

Il romanzo sintetizza tutti gli elementi che concorrono a creare un'idealità romantica ovvero il mito popolare tuttora vivo. È questo mito che vorremmo brevemente declinare sulla base di quanto Lamartine scrive effettivamente nel romanzo più che nelle tante testimonianze disseminate nella sua corrispondenza e nelle opere poetiche annesse.

Per cogliere l'immagine del golfo di Napoli e di Procida delineata dall'autore e diplomatico abbiamo scelto di considerare uno degli aspetti che Lamartine ha maggiormente curato nella sua scrittura, ovvero *Graziella* e il primato della natura, quella predilezione per una realtà popolare che appare dirompente rispetto al suo essere aristocratico; e ci siamo domandati in che modo Procida, quale ossimoro della sua vita, e al contempo menzogna letteraria e verità romantica – per parodiare il

⁸ Si veda: L. Foscolo Benedetto, *La vérité su Graziella*, in *Mélanges Hauvette*, 1934, in seguito raccolto sotto il titolo *Il mito di Graziella*, in *Uomini e Tempi*, R. Ricciardi, Milano-Napoli 1953; E. Aschieri, *Lamartine e L'Italia. Aspetti di una fortuna (1820-1848)*, H. Champion, Paris 2000.

⁹ Il romanzo narra, appunto, la vicenda di un giovane pittore aristocratico rifugiatosi a Procida in seguito a una tempesta e che s'innamora di una giovane procidana.

¹⁰ M. R. Morin, *Cette pauvre petite Antonielle...* in G. Vallet (a cura di), *Lamartine, Napoli, l'Italia*, Guida Editori, Napoli 1992, pp. 439-458.

paradigma critico di René Girard¹¹ – cristallizzi la narrazione della vita e del lavoro di un popolo.

1. *Graziella*: per un'antropologia dell'umile

Scritto a Ischia nel luogo stesso del ricordo, di fronte all'isola di Procida, il testo mescola il duplice piano della vita e della scrittura attraverso una visione diretta del contesto e ricordi già affidati alla sua produzione poetica antecedente (come ad esempio il commento alla *XXIV Méditation, Le Golfe de Baià* o il poema elegiaco *Premier regret* delle *Harmonies*)¹². Tralasciando il ritratto del narratore, presentato quale eroe romantico convenzionale e anche le immagini della cultura antica di cui è portatrice la memoria dello scrittore, *Graziella* esprime prima di tutto l'esigenza lamartiniana di restituire la corallità di un popolo, convinto com'era il religioso scrittore di Milly imbarcato nella sua allora ancora promettente carriera politica, di perseguire un'opera di moralizzazione, come testimoniano gli episodi di lettura di Tacito e di *Paul et Virginie* ad opera dei due amici:

Vivevamo all'aria aperta con il popolo e della vita frugale del popolo. Eravamo voluti diventare noi stessi popolo, per essere più vicini alla natura. Ne portavamo gli abiti, ne parlavamo la lingua e la semplicità delle sue abitudini ci trasmetteva, per così dire, l'ingenuità dei suoi sentimenti.¹³

Graziella appare come un'opera marina nella quale però si percepisce il confronto costante tra il lavoro del marinaio, quello dell'artigiano e quello del contadino, in un inno all'universo purificatore della manualità. Il racconto traduce un passaggio della cultura allo stato di natura prima e dopo l'apparizione dell'eroina, emanazione stessa dello spazio che la circonda. Visi e paesaggi trovano a Napoli lo specchio della natura. Al contrario delle sue passeggiate romane tra le rovine antiche, l'erranza del giovane poeta ha per meta il mare del golfo. E prima di tutto i pescatori del Posillipo questi "uomini del popolo in cui gesti e sguardi sono più importanti delle parole"¹⁴, invidiati da Lamartine e dal suo amico Virieu che lo ha appena raggiunto. E già il racconto si

¹¹ R. Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, B. Grasset, Paris 1961.

¹² Si veda A. Loiseleur, *L'Harmonie selon Lamartine. Utopie d'un lieu commun*, H. Champion, Paris 2005.

¹³ A. de Lamartine, *Graziella*, Introduzione e traduzione di C. D'Agostino, Garzanti, "I grandi libri", Milano 2009, "Episodio, cap. VI", p. 20. Le citazioni sono tratte da questa edizione.

¹⁴ Ivi, p. 16.

profila come un quadro di genere che invita a confondere sogno e realtà in compagnia di:

questi felici lazzaroni che ricoprivano allora numerosi le spiagge e il molo di Napoli, trascorrendo le loro giornate a dormire sulla sabbia all'ombra della loro barchetta, ad ascoltare versi improvvisati dai poeti ambulanti e a ballare la tarantella con le ragazze della loro condizione, la sera, sotto i pergolati in riva al mare.¹⁵

Versi improvvisati e poeti ambulanti, vediamo che con Lamartine già si allontanano Goethe e Madame de Staël. Ora, vedere e sentire sembrano non bastare allo scrittore che decide di entrare nel paesaggio condividendo la vita dei pescatori almeno per alcuni giorni e quindi imbarcandosi per affrontare l'ebbrezza della vita avventurosa. “La pia filosofia del barcaiolo”, per il quale “[...] Il pescatore è sotto la tutela immediata del cielo. L'uomo non sa da dove vengano il vento e l'onda. La pialla e la lima sono nelle mani dell'operaio, la ricchezza e i favori sono nella mano del re, ma la barca è nelle mani di Dio”¹⁶, prepara in qualche modo a Mergelina l'imbarcazione del destino. Vi è nel romanzo la piena identificazione del poeta con l'ordine naturale.

La vittoria della natura sembra essere ovunque: a Cuma, dove i templi sono “seppelliti sotto i fitti lauri e i fichi selvaggi”¹⁷, a Portici e a Pompei, «ridenti sotto la lava e la cenere del Vesuvio”¹⁸, sull'incantevole isola di Ischia “[...] immersa nella luce”¹⁹, che emerge come una Venere dai flutti, sul mare in tempesta ove il vecchio pescatore decide infine di “approdare a Procida o morire”²⁰.

Procida stessa si configura quale rifugio salvifico dove casa (che “si sarebbe potuto confondere [...] con una roccia grigia di quella costa”²¹) – la casa di Graziella²² – e natura si mescolano: “Un grande fico e qualche contorto ceppo di vite che si chinavano da lì sull'angolo della casa, confondevano le foglie e la frutta sotto le aperture della galleria e gettavano due o tre festoni serpeggianti sul muro d'appoggio delle arcate”²³.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 17.

¹⁷ *Ivi*, p. 20.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 18.

²⁰ *Ivi*, p. 23.

²¹ *Ivi*, p. 27.

²² Ricordiamo l'Associazione culturale omonima “la Casa di Graziella” che propone la ricostruzione storica della casa di Graziella, situata al secondo piano del Palazzo della Cultura (ex conservatorio delle orfane) a Terra Murata. Questo museo ha lo scopo di salvaguardare e tramandare la storia di Procida ai posteri attraverso il mito di Graziella.

²³ A. de Lamartine, *Graziella*, cit., p. 27.

È questo il preludio all'apparizione dell'"incantevole figura di una fanciulla"²⁴, e alla sua lunga descrizione, in un paesaggio alla Piranesi dopo un'intera notte di tempesta e un'interminabile e pericolosa salita.

Rinunciando a soffermarci sul ritratto a puntate della ragazza che caratterizza gli episodi centrali del racconto e segnatamente sulla sua figura di donna-madre-santa-natura che veglia al capezzale del giovane malato, miracolosamente guarito per via forse dell'intercessione della medaglietta d'argento spillata sul letto del viaggiatore, possiamo ricordare le due anime del viso della giovane procidana colte dal narratore. Dapprima, questo viso perfettamente inquadrato sfugge alla convenzione del *topos* descrittivo romantico. Se, da un lato, la "voce infantile"²⁵, "la figura alta e snella"²⁶, "Le gote piene, tonde, dal contorno fermo e dall'incarnato un po' pallido e un po' abbronzato"²⁷ esprimono giovinezza, avvenenza e salute; dall'altro, Lamartine restituisce un viso-paesaggio – per dirlo con Jeannine Guichardet²⁸ – ove già si inscrivono sottilmente i segni di un destino. Un viso dalle duplici sembianze, con "una parte dei lunghi capelli neri"²⁹ che cadono su una guancia mentre "l'altra metà le si avvolgeva intorno al collo e poi, spinta oltre la spalla dal vento che soffiava con forza, colpiva l'imposta semichiusa e ritornava a sferzarle il viso come l'ala di un corvo battuta dal vento"³⁰. La torsione serpentina di questi capelli di Medusa, unita al colore indeciso dei grandi occhi "tra il nero cupo e il blu del mare"³¹, racchiude Graziella in una specie di mistero.

Donna e natura, l'eroina del romanzo s'impone però come l'incarnazione dell'elemento marino³². "Il sole di Procida"³³ scorre sul viso della ragazza così come lei illumina la stanza del malato. Il mare costituisce la narrazione metaforica dell'isola simboleggiata dalla ragazza-paesaggio, di volta in volta "ragazza di mare"³⁴, "distesa d'acqua dormiente"³⁵, una Graziella in versio-

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Ivi, p. 41.

²⁶ Ivi, p. 28.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ J. Guichardet, *Visages et paysages dans Graziella*, in G. Vallet (a cura di), *Lamartine, Napoli, l'Italia*, cit., p. 399-418.

²⁹ A. de Lamartine, *Graziella*, cit., p. 27.

³⁰ Ivi, p. 28.

³¹ *Ibidem.*

³² Si veda R. Jalabert, *Vérité et volupté chez Lamartine*, in *Revue italienne d'études françaises*, [online] n. 10, 2020, <https://doi.org/10.4000/rief.5766>.

³³ A. de Lamartine, *Graziella*, cit., p. 68.

³⁴ Ivi, p. 66.

³⁵ Ivi, p. 103: "Qualche volta le sue labbra si muovevano come se volesse parlare, ma era per balbettare parole che nessuno udiva. Si vedevano allora piccoli fremiti, ora di pallore, ora di rossore, correrle sulla pelle delle gote e incresparla come una distesa d'acqua dormiente toccata dal primo presentimento dei venti del mattino".

ne creatura marina fantastica: “i suoi capelli ricrescevano con la linfa forte e fitta delle piante marine sotto le tiepide onde della primavera”³⁶.

2. L'arte del corallo

L'antropologia dell'umile sarebbe incompleta se non si considerasse il piano narrativo dedicato al lavoro. La presenza del mare inserisce il romanzo, imperniato sulla romantica storia d'amore, in una più realistica cornice di attività lavorativa, quella dei pescatori prima di tutto, ma, parallelamente, anche quella della lavorazione del corallo. Si può ricordare, al riguardo, il saggio di Annalisa Aruta Stampacchia, *Lamartine e l'arte del corallo* nel volume a cura di Georges Vallet, *Lamartine, Napoli, l'Italia*, in occasione del convegno organizzato al Suor Orsola Benincasa per il bicentenario della nascita dell'autore francese nel 1990³⁷. Non è certo il caso di accennare qui alla storia dell'arte del corallo a Napoli con le golette che partivano per le coste africane alla ricerca del prodotto grezzo e i cui equipaggi erano spesso composti da procidani esperti nel mestiere. L'attività si intensifica nell'Ottocento con la costruzione della prima fabbrica a Torre del Greco. Si può affermare che con Murat il corallo, già richiesto in tutta Europa, diventa un gioiello della classe borghese.

Così, l'Antoniella sigaraia di Porta di Massa si trasforma nella corallaia procidana consentendo allo scrittore di conferire all'occupazione della sua eroina un'aura più amabile. Memorabili le pagine di Lamartine dedicate al lavoro di Graziella e, per certi versi, degne di approcci e finalità letterari di stampo realistico.

Nel *Cours familier de littérature*, l'autore scrive che “L'anima dei luoghi si ritrova più o meno nell'anima dell'uomo”³⁸ e quindi la scelta del lavoro del corallo rafforza nel personaggio il riflesso del luogo dove vive.

Questo principio è particolarmente fondato in *Graziella* poiché la ragazza lavora a casa e non con le altre operaie in manifattura. Fiera del suo nuovo ingegno, Graziella conduce l'ospite nella sua stanza ad ammirare:

i piccoli lavori di corallo che aveva già tornito e lucidato, disposti in bell'ordine nell'ovatta in piccole scatole [...]. Volle forgiarne un pezzo davanti ai miei occhi. Davanti a lei io facevo girare con la punta del piede la ruota del piccolo tornio mentre essa presentava il ramo rosso di corallo alla sega circolare che lo tagliava stridendo. Poi, tenendo i pezzi con la punta delle dita,

³⁶ Ivi, p. 102.

³⁷ A. Aruta Stampacchia, *Lamartine e l'arte del corallo*, in Georges Vallet (a cura di), *Lamartine, Napoli, l'Italia*, cit., pp. 373-398.

³⁸ Capitolo VI, p. 426.

li arrotondava passandoli contro la mola.³⁹

La descrizione di Graziella mentre taglia e arrotonda i pezzi di corallo trasforma l'immagine della ragazza, che acquisisce rilevanza e spessore grazie alla polvere rosa del corallo che ricopre le sue mani e va a esaltarne il colorito del volto come un *pard*: “La polvere rosa le copriva le mani e volava qualche volta fin sul viso, impolverandole le gote e le labbra di un leggero belletto che rendeva i suoi occhi ancora più azzurri e splendenti. Si ripulì ridendo, e scosse i capelli neri dalla polvere che finì per ricoprirmi”⁴⁰.

La comparsa del corallo nel romanzo corrisponde al momento più lieto della loro storia – della fanciulla di Procida e dello straniero – e simbolicamente la nuvola rosa di corallo li avvolge nella stessa felicità dell'innamoramento reciproco. Come scrive Annalisa Stampacchia, “Questo particolare coloristico accresce la persistenza dell'immagine di Graziella nella memoria del lettore: quel ramo marino al quale lavora ha un'anima, non è morta materia, ma sprigiona una magia benefica che dona alla fanciulla più grazia e leggiadria”⁴¹. Se è vero che un'antica tradizione attribuisce al corallo la facoltà di portare fortuna – i Romani adoperavano il corallo come amuleto ed era considerato quale efficace rimedio nella cura di molte malattie – il racconto sembra altresì convalidarne l'ipotesi dato che solo con la comparsa del corallo inizia l'atmosfera di benessere familiare.

Anche nelle ultime pagine delle *Confidences*, dedicate alla corallaia di Procida, i colori, tra cui il rosso e il rosa verranno associati al ricordo di Graziella:

Ti rivedo [...]. Sei qui! una veste grigia di lana grossa [...] stringe la tua vite di fanciulla e scende in pieghe pesanti fino alla caviglia tonda delle tue gambe nude. È stretta intorno al petto con un semplice cordone di filo nero. [...]. La polvere rossa del corallo che hai levigato ieri ricopre la soglia della tua porta accanto alla mia. [...]. E le sere d'inverno, quando il bagliore vivo e rosa dei noccioli d'uliva accesi nel braciere sul quale tu soffiavi si riverberavano sul tuo collo e sul tuo viso, e ti facevano assomigliare alla Fornarina!⁴²

Non pago, l'ultimo fugace accenno al corallo Lamartine lo affida al suo ultimo romanzo, nel 1869, quello scritto dopo la scomparsa della moglie, dove ritorna con la memoria all'“Eden” del golfo di Napoli, a Graziella

³⁹ A. de Lamartine, *Graziella*, cit., p. 27.

⁴⁰ Ivi, p. 67.

⁴¹ A. Aruta Stampacchia, *Lamartine e l'arte del corallo*, cit., p. 383.

⁴² A. de Lamartine, *Les Confidences*, Hachette, Paris 1893, Livre douzième, Chapitre XXVII, p. 376-377. La citazione è tradotta in italiano dall'autore del presente articolo.

ovvero ad *Antonella*, per dirci, forse, che tra le sue raffinate relazioni amorose, come ad esempio, Julie Charles, trasformate in muse letterarie nelle successive figure idealizzate di Elvire, è la popolana procidana a vincere nel suo cuore.

Il romanzo *Graziella*, “mezza confidenza”⁴³, rappresenta innanzitutto, come ha scritto Giovanni Saverio Santangelo, “l’indelebile prima stagione dei sensi”⁴⁴: “La Natura partenopea [...] lo ha spinto all’Amore [...], alla contemplazione estatica della festa dionisiaca del Creato”⁴⁵.

Ma *Graziella* può anche essere letto come una composizione di *tableaux vivants* immortalati nei gruppi umani rappresentati. La passione romantica del sentimento fa spazio a un più avvolgente romanticismo umanitario che si concretizza nel realismo descrittivo del paesaggio, dei personaggi e delle attività lavorative.

Oltre e forse contro la stessa solarità del racconto procidano, l’eroina sembra partecipe di questo sguardo commosso che Lamartine pone sugli esseri e sulle cose e che gli consente di recuperare il lignaggio antico a cui è sensibile e nel quale inserisce Graziella e la sua famiglia. Lo dimostra l’episodio del pezzo di legno staccato dal letto della nonna e sul quale era scolpita l’effigie di San Francesco che l’indomani verrà incastrato sulla prua della nuova barca. Osserva allora Lamartine:

Allo stesso modo i popoli dell’antichità, quando erigevano un tempio sulle rovine di un altro, avevano cura di inserire nella costruzione del nuovo edificio [...] almeno una colonna del vecchio tempio, affinché rimanesse qualcosa di antico e di sacro nel moderno.⁴⁶

Nei noti versi del *Commento a Ischia*⁴⁷, Lamartine eternizza il suo sentimento:

È l’isola del mio cuore,
È l’oasi della mia gioventù,
È il riposo della mia maturità.

Sembra quasi che il “potere magico del vallo”⁴⁸ lamartiniano, diffuso nelle sue *Méditations*, si ritrovi nel rifugio pacifico dell’isola procidana.

⁴³ Cfr. A. de Lamartine, *Cours familier de Littérature, Entretien*, 23, IV, p. 438.

⁴⁴ G. S. Santangelo, *Lamartine e Napoli: l’indelebile ricordo della prima stagione dei sensi*, in *Lamartine, Napoli, l’Italia*, cit., p. 371.

⁴⁵ Ivi, p. 343.

⁴⁶ A. de Lamartine, *Graziella*, cit., p. 39-40.

⁴⁷ Cfr. A. de Lamartine, *Méditations poétiques avec commentaires*, Firmin Didot, Paris 1849.

⁴⁸ Simone Bernard-Griffiths, *Le refuge dans l’imaginaire lamartinien* in *Lamartine, Napoli, l’Italia*, cit., p. 172.

Bibliografia

- Aschieri E., *Lamartine e L'Italia. Aspetti di una fortuna (1820-1848)*, H. Champion, Paris 2000.
- Foscolo Benedetto L., *La vérité su Graziella*, in *Mélanges Hauvette*, 1934, poi *Il mito di Graziella*, in *Uomini e Tempi*, R. Ricciardi, Milano-Napoli 1953.
- Girard R., *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, B. Grasset, Paris 1961.
- Lamartine A. de, *Méditations poétiques avec commentaires*, Firmin Didot, Paris 1849.
- Lamartine A. de, *Graziella* [1852], trad. it. a cura di De Castro G., Boroni e Scotti, Milano 1856.
- Lamartine A. de, *Cours familier de Littérature, Entretien*, 23, IV, p. 438.
- Lamartine A. de, *Correspondance Lamartine-Virieu* a cura di Morin M., P. U.F., Paris 1987.
- Lamartine A. de, *Graziella*, Introduzione e traduzione di D'Agostino C., Garzanti, I grandi libri, Milano 2009.
- Lamartine A., *Les Confidences*, Hachette, Paris 1893.
- Loiseleur Aurélie, *L'Harmonie selon Lamartine. Utopie d'un lieu commun*, H. Champion, Paris 2005.
- Luppé M. de, *Les travaux et les jours d'Alphonse de Lamartine*, Éditions Albin Michel, Paris 1948.
- Vallet G. (a cura di), *Lamartine, Napoli, l'Italia*, Guida Editori, Napoli 1992.

Sitografia

- Jalabert Romain, *Vérité et volupté chez Lamartine*, in *Revue italienne d'études françaises, La vérité et ses ruses* [online], 10/2020: [https:// doi.org/10.4000/rief.5766](https://doi.org/10.4000/rief.5766)

Paola Paumgardhen

Il figlio di Goethe e il naufragio al largo Procida

Starting from the lack of odeporetic sources on Procida in the German Literature, the aim of this article is to retrieve August von Goethe's 1830s travel diary *Auf einer Reise nach Süden*, which, in recalling his brief landing on the island of Campania, represents a reversal of his father's travel. The voyage of Johann Wolfgang Goethe's son, in fact, unlike that of his father's, which was kept at a distance from the sea and possible shipwrecks, takes place as a romantic *navigatio vitae* that encounters risks and unknowns along sea paths. Italy in August's eyes is no longer Arcadia, the land of art and ancient nature, travelled by his ancestors, his father Johann Wolfgang and his grandfather Johann Caspar, Italy is a romantic nocturnal, melancholic, bacchic and lethal land. Having reached the far end of the peninsula, heading towards Ischia, August stops off in Procida, amuses himself in a typical 'osteria di lazzaroni' and then resumes his voyage through a Bacchic sea that intoxicates in the presence of shipwreck and death, romantic drifts of a Wertherian nihilism that differs from his father's Humanistic-Renaissance Classicism.

KEYWORDS: August von Goethe, Johann Wolfgang Goethe, German Travel Literature, Procida, wreck

Quando, in occasione dell'organizzazione del Convegno *Viaggi d'autore 2021... verso Procida*, mi è stato chiesto di presentare le memorie di un viaggiatore tedesco, ho avuto difficoltà a individuare un autore dell'odeporica di lingua tedesca che nei suo *Reisebuch* avesse lasciato traccia di un viaggio reale o anche solo onirico nell'*isola di Arturo*. In realtà avevo già riflettuto su questa sorprendente carenza di fonti letterarie germaniche qualche anno fa, allorché, leggendo il diario di viaggio di August von Goethe, *Auf einer Reise nach Süden*¹ (1830), rintracciai brevi annotazio-

¹ A. von Goethe, *Auf einer Reise nach Süden*, Hanser, München-Wien 1999.

ni di un suo approdo a Procida, che mi parvero un *unicum* della letteratura periegetica tedesca, di più, mi parvero un'inversione di rotta sulla carta geografica dell'*Italienreise* del padre Johann Wolfgang, dove Procida, ma anche Ischia e Capri, restano "macchie bianche". E un motivo c'è. Questo motivo è il mare, o più precisamente, il rischio del mare, il naufragio², una metafora nautica che – come ci ricorda Hans Blumenberg nel suo saggio seminale *Schiffbruch mit Zuschauer*³ (1979) – rimanda all'enigmatica complessità dell'esistenza umana nel mondo della vita irto di insidie invincibili e di incertezze imperscrutabili, che sempre espongono l'uomo al fallimento e al naufragio⁴. Il viaggio nella *Fremde* italiana – nell'alterità del Sud, in un altro mondo, in un altro clima e in una cultura estranea – rappresentò per Johann Wolfgang Goethe l'educazione ai distanziamenti, alle metamorfosi, alle svolte esistenziali e artistiche, ma anche lo spazio anarchico dell'insicurezza e del pericolo, in cui il viaggio può diventare infinito e il viaggiatore trasformarsi in pellegrino.

Come nota Remo Bodei, ci sono due possibilità per evitare il pericolo di naufragio, mantenendosi a debita distanza da esso, oppure, se ciò è inevitabile, riducendo al minimo la propria permanenza nel luogo ostile per cercare protezione all'interno di un ambiente accogliente e sicuro, come il porto o la propria casa.

Queste tendenze trovano corrispondenza simbolica nell'opposizione del viaggio per terra o per mare, il secondo prescelto da chi ha una forte inclinazione al rischio e al superamento dei limiti dell'umano, che, tuttavia, sfidate le peripezie marine, dovrebbe riparare presto nella tranquillità del porto⁵. Nella filosofia di Pascal l'elemento marino coincideva con l'ambiente naturale degli uomini eternamente "sospinti da un estremo all'altro, sempre incerti e fluttuanti" sulla terra non più ferma e sicura⁶.

D'altra parte l'impeto *stürmeriano* del giovane Goethe di avventurarsi nelle tempeste del mondo come Faust trovò espressione per l'appunto nella metafora del naufragio nella lettera a Lavater del 6 marzo 1776: "Sono ora imbarcato sull'onda del mondo, assolutamente deciso: a scoprire, vincere, lottare, naufragare, o saltare in aria con tutto il carico"⁷.

² Il presente contributo si rifà in larga misura agli studi comparatistici sul viaggio in Italia della famiglia del poeta tedesco J.W. Goethe da me curati: P. Paumgardhen, *I tre Goethe in viaggio per l'Italia*, Bonanno, Roma-Acireale 2017; P. Paumgardhen, "Auch ich in Italien!": Johann Caspar, Johann Wolfgang und August Goethe. Eine dreistimmige Reisebiografie, Königshausen und Neumann, Würzburg 2019.

³ H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1979.

⁴ Cfr. R. Bodei, *Prefazione* a H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. it. F. Rigotti, Il Mulino, Bologna 1985, p. 7.

⁵ Cfr. Ivi, p. 9.

⁶ Ivi, p. 11.

⁷ Ivi, p. 41.

Le opere dello *Sturm und Drang* di Goethe – dai grandi inni del viandante al *Werther* – evidenziano una forma preliminare dell'esistenzialità che troverà drammatica espressione nei viaggi interminabili e incompiuti dei romantici, naufragi sentimentali ed esistenziali che riappaiono non a caso nella grande narrativa novecentesca di Franz Kafka, Joseph Roth, Stefan Zweig.

Solo che Goethe dieci anni più tardi, proprio durante e mediante il suo viaggio in Italia, la terra del classicismo, riuscì a dominare la passionalità *stürmeriana* e a emanciparsi dal tumulto delle passioni del *wertherismo* e, dopo molti anni dal suo soggiorno nel Belpaese, pubblicò un'opera provocatoriamente antiromantica, la narrazione di un viaggio "finito" che culminava a Weimar, lì dove esso era iniziato, con un viandante che, però, si era trasformato in un uomo nuovo, rinato nell'arte in Arcadia e pronto a fondare in Turingia nello spirito della *Humanität* del Sud la nazione culturale tedesca.

Il viaggio italiano di August von Goethe, che soltanto in parte seguì le tracce paterne, si svolse, al contrario, nei termini di una romantica *navigatio vitae* che comportò rischi e incognite – anche in avventurosi percorsi marittimi – senza tuttavia approdare a quello stadio di assennatezza e di maturazione interiore che solo il compimento, il ritorno, la fine del viaggio poteva garantire.

August von Goethe non è uno scrittore, è soltanto l'autore di pochi diari di viaggio, per lo più inediti, e qui viene preso in considerazione perché è il figlio del grande poeta della *Weltliteratur*, dell'autore di uno dei più celebrati viaggi in Italia del *Grand Tour* europeo, di cui egli è erede. Sì, perché nella famiglia Goethe il viaggio in Italia fu la più preziosa eredità culturale che passò di padre in figlio per tre generazioni. Tutti conosciamo Johann Wolfgang Goethe come l'autore della *Italienische Reise* (1786-1787), la sua opera più popolare, ma forse anche la più criptica, poiché, come parte fondante della sua autobiografia, pone al lettore sempre nuovi quesiti sulle premesse storiche, sociali, psicologiche e familiari alla base della sua lunga gestazione, gestazione che è durata quasi tutta la vita, se si considera che il poeta aveva seguito per venticinque anni la redazione del diario di viaggio di suo padre Johann Caspar *Reise durch Italien im Jahre 1740* (Passeggiata per l'Italia nell'anno 1740⁸), poi

⁸ J.C. Goethe, *Viaggio per l'Italia (1740)*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1932. È stata curata dal germanista Arturo Farinelli la prima edizione della cronaca di viaggio in italiano del padre del poeta di Francoforte per incarico della Reale Accademia d'Italia. Il voluminoso tomo, costituito originariamente da 1096 pagine, fu riorganizzato in due volumi: il primo comprendente il racconto di viaggio a stazioni in 32 epistole; il secondo, composto da una minuziosa raccolta di epigrafi e iscrizioni di monumenti e tombe. Si deve invece a H. Hollmer e A. Meier la prima edizione tedesca *Reise durch Italien im Jahr 1740*, DTV, München 1986.

aveva lavorato circa un trentennio alla stesura e alla rielaborazione delle proprie memorie di viaggio, per riscoprire nel 1830 l'Italia con occhi ringiovaniti attraverso lo sguardo del figlio August, le cui impressioni italiane sono raccolte in un volume postumo, il già citato *Auf einer Reise nach Süden* (In viaggio verso Sud), non ancora tradotto in italiano. Questi tre testi, strettamente imparentati, offrono in un interminabile gioco di rievocazioni, rinvii, rispecchiamenti intermediali un'immagine dell'Italia goethiana variegata, che si arricchisce via via di nuove possibilità conoscitive. È certamente un'Italia metaforica dai confini mutevoli quella che si conosce dai tre *Italienbücher* goethiani, in cui l'Italia è un motivo, o meglio un *Leitmotiv*, che ritorna trasformandosi.

Ciò spinge il lettore a leggere la *Italienische Reise* di Goethe in una nuova dimensione macrotestuale, una dimensione di lettura dell'odeporica che lo stesso Goethe, da Napoli, sembra suggerire, quando afferma che:

Se di ciascuno conosco anche i predecessori, potrò rallegrarmi con lui, trarre giovamento da lui, aspettare chi gli succederà e, qualora abbia avuto frattanto la fortuna di conoscere anch'io quel paese, potrò incontrare quel successore con spirito ugualmente amico.⁹

Questa riflessione metatestuale origina dalla consapevolezza dello scrittore dell'incomunicabilità e della transitorietà delle impressioni del paesaggio italiano, che cambia nel tempo storico, nell'appercezione del mondo antico dei viaggiatori, nella discontinuità della memoria individuale e del pubblico. I tre viaggiatori, i Goethe, restituiscono, infatti, un'Italia che è lo specchio di una Germania che cambia attraverso un secolo tra Illuminismo, Classicismo e Romanticismo, in un mutevole quadro storico, ideologico, politico e sociale.

August von Goethe era per così dire l'anello debole della catena delle tre generazioni. Debole di costituzione e di spirito, il figlio di Goethe non aveva la fede luterana e il rigore illuministico del nonno Johann Caspar, che catalogò con acribia il patrimonio storico-artistico italiano, né aveva la capacità creativa del padre. In Italia, in quello che doveva essere il suo viaggio terapeutico, la sua rinascita, August gettò la maschera irrigidita da anni di sofferenza e di umiliazioni psicologiche al cospetto della luminosa figura del grande poeta e nell'ambito soffocante della corte di Weimar, che lo relegava, come in casa, a un posto in società subalterno e secondario. August era l'uomo di fiducia di Johann Wolfgang Goethe, gestiva l'eredità di famiglia, ma soprattutto il patrimonio letterario del padre, di cui divenne il più abile e rassicurante curatore, anche nella funzione di portavoce presso la prestigiosa casa editrice Cotta. In realtà viveva come un funzionario fos-

⁹J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it. di E. Castellani, Mondadori, Milano 1983, p. 386.

silizzato nel proprio ufficio, sentendosi un filisteo impegnato in irrilevanti questioni domestiche ed economiche.

Nel 1829, proprio quando August finì di curare per il padre l'edizione completa della *Italienische Reise*, quella integrata con il capitolo sul *Carnevale Romano*, che è una premonizione drammatica della grande tempesta europea, la Rivoluzione francese, gravemente ammalato di alcolismo, il figlio di Goethe decise, anche dietro insistenza del padre, di partire per l'Italia, sognando un *cupio dissolvi* sull'isola romantica di Capri. E qui c'è da dire che Goethe in realtà mise una distanza tra sé e il dramma del figlio, di cui comprensibilmente non riusciva a essere spettatore. Goethe nutriva una vera e propria *Distanzliebe*, un "amore per la distanza", distanza dal pericolo, dal dolore, dal lutto, dalla rivoluzione, dallo sradicamento. Seguì la rovina del figlio attraverso il suo epistolario dall'Italia.

Il diario di August *Auf einer Reise nach Süden*, che il padre aveva scorso frettolosamente con una mezza idea di pubblicarlo, venne poi messo definitivamente da parte per volere dello stesso Goethe.

Rimasto a lungo inedito e apparso presso l'editore Hanser soltanto nel 1999, contiene pagine inizialmente dedicate al padre, che August cercava di compiacere e tranquillizzare con una cronaca puntuale e rispettosa del programma di viaggio paterno. In realtà i chilometri italiani segnarono una distanza pericolosa dalla Turingia. In Italia il figlio di Goethe non trovò, infatti, quella misura classica, quel limite dell'umano che aveva redento il padre dal *wertherismo*, dal *Weltschmerz*, dal dolore cosmico.

Nel 1830 il consigliere della camera August von Goethe riprese il cammino dei suoi avi verso quel Sud, che per Johann Wolfgang era la chiave di lettura dell'Italia, nella speranza di rinascere come i suoi avi in Arcadia, ma il suo viaggio terminò tragicamente a Roma, dove è sepolto nel cimitero acattolico degli stranieri alla Piramide Cestia, un luogo, che, tra l'altro, suo padre durante il suo viaggio nel 1786 aveva profeticamente dipinto due volte. La sua morte improvvisa e prematura fu dovuta verosimilmente a una cirrosi epatica. Nell'educazione di August i viaggi rivestirono, come da sempre nella tradizione di famiglia, un'importanza capitale.

Il *Wandern* (il pellegrinare) e il *Wanderer* (il pellegrino/viandante) sono i motivi che, come è noto, percorrono tutta l'opera e la vita di Johann Wolfgang Goethe. Per Goethe l'uomo moderno doveva diventare *wanderfähig*, capace di migrare, per trovare nella discontinuità storica della modernità la stabilità dell'io. Il *Wandern* abituava al cambiamento, agli spostamenti, al mutamento. Il *Wanderer* doveva essere ovunque a casa, come migrante doveva essere un uomo al sicuro. Il *Wanderer*, tuttavia, non doveva trasformarsi in nomade, al contrario, doveva sempre trovare la forza interiore di radicarsi nuovamente. Nella migrazione l'uomo doveva conservare la "direzione" per non smarrirsi. Il migrante doveva essere pronto alla partenza, all'adattamento al nuovo, ma anche al ritorno, alla

nuova fondazione. Per Johann Wolfgang Goethe, dunque, il *Wanderer* non era colui che faceva soste, bensì colui che tornava a casa. Il suo viaggio prevedeva il ritorno. Goethe, con le sue due anime riconciliate, quella del poeta e del ministro, tornò, come si è detto, in Turingia dopo la sua *Italienreise* per trapiantarvi la cultura classica del Sud, trasformando con una nuova politica culturale il piccolo ducato nella nazione culturale tedesca, nel centro di una letteratura tedesca di livello europeo e mondiale.

Nell'opera di Goethe, però, non ricorre soltanto il viandante che, come un moderno Odisseo, in un cammino a stazioni torna in patria per essere consacrato nella sua natura umana. A questo viandante dal destino positivo si affianca, infatti, il suo *pendant* negativo: il fuggiasco, il cui desiderio romantico di libertà e di conoscenza illimitate si traduce in un'angoscia perenne, che culmina nel naufragio esistenziale dell'uomo moderno. Come accade ad August.

Il viaggio verso Sud di August è, infatti, ben diverso da quello paterno. C'è una fretta ossessiva di vedere, tipica dei tempi moderni, c'è una grande irrequietezza che il figlio di Goethe riesce a dominare solo bevendo buon vino a tutte le ore, c'è l'ansia tipica di chi deve assolvere per forza a un compito imposto dalla famiglia. E c'è quasi un senso di sollievo quando piove e, dunque, si sente esonerato dal dover andare in giro a osservare e catalogare le bellezze del nostro Paese. Ciononostante la sua topografia italiana si arricchisce di tappe e visite singolari, come Milano, Firenze, Pompei e Procida.

Soprattutto nuova e moderna è la forma del suo viaggio via mare. Il mare è la vera *Fremde*, è l'estraneità italiana del viaggio in Italia dei Goethe. L'attrazione di August per il mare differenzia il suo diario da quello del nonno e del padre che se ne erano tenuti a distanza, limitando il loro interesse allo studio delle maree e della flora e della fauna marine.

I naufragi rappresentano nell'opera del Goethe classico il pensiero catastrofico, che conduce alla deriva della traversata esistenziale e delle aspirazioni umane. Goethe, che pure nelle opere giovanili dello *Sturm und Drang* aveva esaltato il tumulto delle passioni e i rischi dell'immobilità, temeva il mare in tempesta come simbolo della guerra, della rivoluzione e dei processi inesorabili di trasformazione. In seguito alla battaglia di Jena, pensando alla buona sorte di essere scampato ai pericoli dell'occupazione francese, Goethe difese il ruolo dello spettatore che guarda a distanza di sicurezza lo spettacolo della battaglia e della morte, spettatore che, dunque, viene sfiorato, ma non investito dalla tragedia della Storia.

Goethe rivendica in questo caso il diritto del singolo di tener separata la propria storia individuale dalla Storia mondiale¹⁰.

¹⁰ Cfr. R. Bodei, *Prefazione* a H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, cit., p. 9.

August, l'unico figlio di Goethe, era nato nell'anno della Rivoluzione francese, aveva uno spirito prussiano guerrafondaio e un'infatuazione patologica per Napoleone. Non possedeva la misura classica del padre, sebbene si professasse un classico. In linea con lo *Zeitgeist* tedesco era intimamente romantico, e dell'ideologia romantica subiva il fascino grandioso e tremendo del naufragio, tra kantiana estetica del sublime e suggestioni bibliche dell'Apocalisse e della Genesi. Pochi mesi prima della sua partenza per l'Italia August compose una poesia per la rivista *Chaos*, fondata da sua moglie Ottilie, nella quale appare al bivio, analogamente al padre circa mezzo secolo addietro, quando tentò di valicare per la prima volta il magico limite meridionale per la sua *Wiedergeburt*. I versi del fuggiasco mostrano l'impulso ribelle e agonistico di un figlio che voleva spezzare le catene della schiavitù paterna, quasi una sfida prometeica all'Olimpo Goethe. In metafora affiora nel componimento insieme al vecchio *Wandermotiv* faustiano, il timore del naufragio dall'altra parte, nella *Fremde*:

Non voglio esser tenuto al guinzaglio, voglio liberarmi dalle catene sull'orlo dell'abisso./Seppure fosse inevitabile la caduta/non devierò dall'angusto cammino./Quelli che ci riescono fanno invidia./Questo è il miglior successo./Mai più straziarsi il cuore, la sua rovina è certa./Somiglia a onde sferzate dalla tempesta e infine si inabissa nel grembo di Teti./Perciò che infuri con le sue sferzate/fino all'ultimo colpo,/io vado incontro a giorni migliori/ho sciolto ogni vincolo qui.¹¹

Nel viaggio verso Sud di August von Goethe si distinguono due parti, nella prima parte, il percorso in carrozza da Weimar a La Spezia, nel quale fu accompagnato da Johann-Peter Eckermann, amico e curatore delle opere di Goethe. Si tratta di un soggiorno organizzato nei minimi dettagli dal padre per lui, infatti, fece visita a Cattaneo e Manzoni. Nella seconda parte, che comprende soprattutto viaggi per mare, la *Italienreise* si trasforma in un'infinita *flanerie*, e, forse non a caso, gli appunti di viaggio vennero raccolti in un fascicolo separato. August era mosso dal desiderio di libertà ed emancipazione, voleva conoscere pratiche di vita alternative, una solitudine di vita dolorosa, se ne andava in giro senza meta per perdersi negli inferi della propria anima, sperimentando, per citare Giampiero Nuvolati, una sorta di suicidio a metà, sospeso tra il ritorno a casa e la morte¹². A Weimar tutti temevano per l'incolumità di August, il suo matrimonio con Ottilie von Pogwisch stava naufragando,

¹¹ W. Bode, *Goethes Sohn*, Mittler, Berlin 1918, p. 213. Dove non diversamente specificato, la traduzione è mia.

¹² G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze University Press, Firenze 2013, pp. 24-25.

tant'è che il padre, temendo per la sua incolumità, all'atto della sua partenza aveva fatto cambiare il proprio testamento, devolvendo ai suoi tre nipoti tutti i suoi beni.

Napoli rappresenta il limite estremo del viaggio a Sud di August. Qui lo guidò l'archeologo Wilhelm Zahn, anche lui amico di Goethe. Le lettere di August da Napoli misero in allarme il poeta, che notò una certa fretta, un'esaltazione ebbra, l'aggravarsi della malattia del figlio. August visitò Procida nella seconda metà di settembre del 1830, mentre navigava verso Ischia, in poche battute ne descrisse l'impatto:

Di nuovo in barca, approdiamo a Procida, pranziamo in un'osteria di lazaroni. Abbiamo comprato del pesce, soprattutto murene. Abbiamo ammirato le amazzone di Procida che per 3 carlini hanno indossato l'abito locale, mi sono molto divertito. Qui si vive come dal Dio di Mannheim.¹³

Il mare riservò ad August rischiose avventure, che egli racconta sulla falsariga della novella del naufragio a largo di Capri della *Italienische Reise* del padre, rovesciando, però, i termini della sua metaforica nautica.

Tornando da Messina a Napoli nel maggio 1787, in compagnia del pittore August Kniep, Goethe era finito in una bonaccia che paralizzava la navigazione, con il rischio che la nave andasse a picco in modo paradossale. Quel mare che riposa immobile fu per il poeta preoccupante segno di silenzio di morte e orrore, una preoccupazione che fu arginata con la scrittura di un importante passo del suo dramma *Torquato Tasso*.

Quella di August, invece, è la visione di un mare bacchico, che piuttosto inebriava al cospetto del naufragio e della morte:

Quella cosetta di barca – scrive August – vacillava sempre più nella risacca, gli scogli da queste parti, padre, Lei li conosce bene... Mi proclamo Albione, il re del mare, e inizio a dar comandi ai barcaioli, in cambio prometto vino, maccheroni e una buona mancia [...].¹⁴

August si sarebbe lasciato annegare nell'acqua come nel vino, senza temere le insidie marine. Mentre il poeta Goethe al largo di Capri, ispirato dallo scampato inabissamento del battello sullo scoglio della Sirena, terminò con la grande metafora di scoglio e flutto il suo dramma *Torquato Tasso*, scrivendo la scena in cui Tasso si confronta con il rivale Antonio, e implora, come chi è in procinto di affogare, il salvatore: "Così il navigante/ si aggrappa infine a quello scoglio/ contro il quale deve naufragare"¹⁵.

¹³ A. von Goethe, *Auf einer Reise nach Süden*, cit., pp. 173-174.

¹⁴ Ivi, pp. 180-181.

¹⁵ J.W. Goethe, *Torquato Tasso*, in Id., *Teatro*, trad. it. I.A. Chiusano, Einaudi, Torino 1973, p. 520.

Nella simbologia nautica, e dunque, nella simbologia esistenziale dell'opera goethiana, *roccia* e *abisso* definiscono l'ascesa e la rovina dell'uomo, ma anche – così nel *Werther* e nel *Faust* – quella volontà di potere come volontà di naufragio, di autodistruzione, che troverà la sua espressione nichilistica più compiuta nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche.

Nei tre diari di viaggio goethiani, l'Arcadia italiana è insieme simbolo di ascesa, di cultura umanistica, di formazione, di maturità, di Rinascimento (*Wiedergeburt/Renaissance*), un'espressione che ricorre nei diari, ma, l'Arcadia, come ci ricorda il quadro di Nicolas Poussin, è simbolo di morte, di smarrimento nella *Fremde* italiana, che è poi a ben guardare la propria estraneità rimossa, l'estraneità da sé e dal mondo che si delinea drammaticamente nella distanza dal mare.

Il motivo faustiano superomistico della scena di *Filemone e Bauci* della tragedia goethiana, l'immagine della cascata che di rupe in rupe anela al baratro, percorre anche i tre diari dei Goethe.

Possiamo rintracciarla nella comune visione della cascata di Tivoli. Mentre Goethe, il poeta classico, in compagnia di Philipp Hackert, a Tivoli, con le sue matite cercò di dar forma all'indomita natura fluviale dell'Aniene, il figlio August, nell'ultima scena del suo diario dall'Italia, riaffermò la sua tensione all'infinita erranza, che, come si è detto, sfociò nel naufragio.

Il naufrago August, al largo di Procida, guardò lo spettacolo del sublime senza provar paura, perché non aveva più speranza né desiderio di salvezza, per sé, per lo Stato, per il mondo. Mentre Goethe padre tentò con la sua *Italienische Reise* di opporre alla sconfinatezza della *Wanderung* romantica, la circolarità del suo ormai anacronistico "giro" italiano nel segno del Classicismo, August, figlio della rivoluzione, seguì nella *Fremde* del tempestoso mare del Sud la deriva romantica del nichilismo *wertheriano*.

Bibliografia

- Blumenberg H., *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1979.
- Bode W., *Goethes Sohn*, Mittler, Berlin 1918.
- Bodei R., *Prefazione* a H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. it. F. Rigotti, Il Mulino, Bologna 1985.
- Goethe J.C., *Reise durch Italien im Jahr 1740*, a cura di H. Hollmer, A. Meier, DTV, München 1986.
- Goethe J.C., *Viaggio per l'Italia (1740)*, a cura di A. Farinelli, Reale Accademia d'Italia, Roma 1932.
- Goethe J.W., *Viaggio in Italia*, trad. it. di E. Castellani, Mondadori, Milano 1983.
- Goethe von A., *Auf einer Reise nach Süden*, Hanser, München-Wien 1999.

- Nuvolati G., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze University Press, Firenze 2013.
- Paumgardhen P., "*Auch ich in Italien!*": *Johann Caspar, Johann Wolfgang und August Goethe. Eine dreistimmige Reisebiografie*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2019.
- Paumgardhen P., *I tre Goethe in viaggio per l'Italia*, Bonanno, Roma-Acireale 2017.
- Goethe J.W., *Torquato Tasso*, in Id., *Teatro*, trad. it. di I.A. Chiusano, Einaudi, Torino 1973.

Hanna Serkowska

Rileggere la Procida di Elsa Morante

While rereading the classical Arturo's Island novel, set on Procida, I focus on the way in which Elsa Morante challenges the system of literary genres (confusing and mixing Bildung with anti-Bildung) and in which she tackles the gender binarity of her characters (first replacing the female character by a male protagonist, and then supplanting the male characters in favour of androgynous figures). The writer refuses the established system of genres (and genders) to expose it to hybridizations and ambiguity.

KEYWORDS: Bildung, genre, failed maturation, ambiguity, island, boy, girl.

1. La “ragnatela iridescente” dell’ambiguità

Se classico è un autore di cui ogni volta si constata che è vivo e sempre più ricco (diversamente dagli autori che più si legge e più li si odia)¹, se classico è un autore che non esige vaste conoscenze culturali e conquista subito perché racconta cose che ci riguardano, Elsa Morante dunque è “un classico”. È rileggendo *L'Isola di Arturo* – si sa, un classico non si legge, ma si rilegge – che ho scoperto² uno dei tesori nascosti da un autore che non smette di dire quel che ha da dirci se solo lo si continua a leggere.

Il rinvenimento del tesoro nascosto sull'isola di Procida, dove è ambientato il secondo romanzo morantiano, ha portato la meditazione sul senso possibile della frase che lo conclude, significativa come d'altronde ogni pagina della scrittrice, notevole quanto misteriosa e perturbante

¹ G. Pontiggia, *I classici in prima persona*, Mondadori, Milano 2006.

² Ne ho raccolto le conseguenze nell'articolo dedicato al *Bildungsroman*, scritto con il mio allievo K. Król, *Scrivere l'ultimo Bildungsroman e uccidere il genere? Un'ipotesi per l'Isola di Arturo* in “Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione”, 2020, n. 18, pp. 137-147.

(ricordiamo, sono le parole di Arturo, protagonista maschile, che lascia l'isola dell'infanzia): "Mi pareva d'aver dormito per sedici anni, uguale alla ragazza della favola". La esamineremo ricordando quanto la scrittrice teneva all'ambiguità. Proveremo quindi non tanto a sciogliere l'enigma quanto a proporre una comprensione ricordando che Elsa Morante, dopo *Menzogna e sortilegio*, non ha più lavorato a una protagonista femminile, scegliendo sempre fanciulli, anche se ambigui dal punto di vista di genere, spesso di fatto androgini³; e ha affrontato, sfidato, il sistema dei generi letterari dato.

L'ambiguità rimane cifra costante nelle opere della scrittrice, ambiguità di genere – Arturo è il primo della serie dei ragazzi angelici che popoleranno da allora in poi le opere della scrittrice – come anche ambiguità di *genre*, nella ipotesi che anzi l'una fondi l'altra e all'altra rimandi. Argomenteremo perciò che la scrittrice non ha voluto scrivere né una *Bildung* né il suo contrario, piuttosto ha teso intenzionalmente a corrodere i due poli, indurre al ripensamento e invitare alla ridefinizione della *Bildung* stessa. Si tratta di vedere come e perché lo ha fatto.

A precedere questo breve percorso, occorrono tre precisazioni preliminari. La prima è il rifiuto del movimento femminista. Morante rifiuta di venire considerata una scrittrice, preferendo di pensarsi "scrittore", idealmente "poeta". Indimenticabile è il suo risolutivo diniego a farsi includere tra le poetesse nella nascente antologia *Donne e poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra ad oggi*, a cura di Biancamaria Frabotta, apparsa nel 1976⁴. In un'intervista del 1960 lo dichiara apertamente: l'idea di distinguere tra scrittori e scrittrici le sembra uguale all'idea di dividerli in biondi e bruni o in grassi e magri⁵.

La seconda precisazione riguarda la sterminata cultura di Elsa Morante, una sorta di autodidatta-prodigio, capace di spaziare tra l'antichità e la contemporaneità fino a confonderle sapientemente, fino al

³ H. Serkowska, *Percorsi androgini. "Aracoeli": il romanzo definitivo di Elsa Morante* in "Lettore di Provincia", n. 115, 2002, pp. 3-25 e *The Mother's Boy: Manuele, or The Last Portrait of Morante's Androgyny in Under Arturo's Star: The Cultural Legacy of Elsa Morante*, eds. S. Wood, S. Lucamante, Purdue University Press, West Lafayette 2005, pp. 184-214.

⁴ D. Maraini ha spiegato il presunto antifemminismo di alcune scrittrici prima del movimento femminista (e anche qualche anno dopo) con la secolare interdizione della lettura e della scrittura, ma non ha approvato la necessità di "simili tradimenti oggi" (D. Maraini, *Nota critica*, in *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra ad oggi*, a cura di B. Frabotta, Savelli, Roma 1976, pp. 29-31, a p. 31). Cfr. B. Frabotta, *Letteratura al femminile. Itinerari di lettura a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*, De Donato, Bari 1980.

⁵ E. Morante, *Intervista*, in *Cronologia delle Opere*, vol., a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Milano 1998, pp. XXVI-XXVII, a p. XXVI.

punto da considerare “la ricerca delle fonti” un esercizio del tutto improduttivo⁶.

Le sue letture erano tanto voraci e onnivore, quanto irregolari, fino a mancare di metodo, e in questa cifra – ed è questa la terza osservazione introduttiva – si declina il discusso rapporto della scrittrice con la tradizione. Giusta la constatazione di Graziella Bernabò, Elsa Morante “si pone in modo assolutamente autonomo rispetto ai modelli e ai generi letterari, del passato e del presente”⁷. Si tratta di una postura che si fa metodo consapevole quando l’autrice stessa, dopo la stesura di *Menzogna e sortilegio*, afferma di aver avuto l’intenzione di scrivere l’ultimo romanzo della terra e distruggere il genere. Nel suo primo romanzo – occorre precisare – Morante aggrediva non il romanzo in quanto tale, ma la sua variante romantica e stereotipa, “le fiabe per fanciulle”, alludendo alla conclusione sibillina de *L’Isola di Arturo*. L’impulso di svincolarsi dal sistema dei generi, di sfidarlo anche solo per rilanciarlo, dargli un’altra vita, rimane costante e interessa anche *L’Isola di Arturo*, opera nella quale da un lato Morante richiama lo schema del romanzo di formazione, dall’altro trasforma e aggredisce tale schema facendo pensare piuttosto a una *anti-Bildung*. La sua scelta del genere di riferimento rimane volutamente e fieramente ambigua.

Morante apprezza molto l’ambiguità, dice che le cose ambigue le sono più care e fa confessare ad Arturo: “l’ambiguità [...] m’imprigionava nell’isola come ragnatela iridescente”⁸. Molto utili paiono pertanto le osservazioni sull’ambivalenza sollevate Anna Maria Crispino e Marina Vitale, che richiamano alcune trame fatte di potenzialità, scarto ed evocazione della potenzialità scartata con le sue immaginarie conseguenze, in cui le due storie immaginate dello stesso personaggio “co-esistono con la stessa potenziale valenza, la stessa forza e credibilità”. L’ambivalenza sarebbe insomma un “esercizio del pensiero e della memoria che rafforza, non indebolisce; che accoglie la complessità dell’essere, non la riduce”⁹. È tale sembra il proposito di Elsa Morante: accogliere la complessità dell’essere.

⁶ Si veda A. Andreini, *Nascere alla scrittura: riferimenti letterari per l’invenzione di sé* e Concetta D’Angeli, *Reminiscenze nella scrittura di Elsa Morante* in *Le fonti in Elsa Morante* a cura di H. Serkowska e E. Palandri, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia 2015, pp. 15-22; 23-27.

⁷ G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2012, p. 123.

⁸ E. Morante, *L’Isola di Arturo* in Ead., *Opere* a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Mondadori, Milano 1998, p. 191.

⁹ A. M. Crispino e M. Vitale, *Dell’ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli, Roma/Guidonia 2016, pp. 7 e 9.

2. Una *Bildung* o il suo contrario?

Secondo le più classiche definizioni, *Bildungsroman* è il racconto di un percorso conoscitivo di un carattere e di un'identità *in fieri*.

Il personaggio che cresce giunge alla consapevolezza del senso ultimo della propria esistenza attraverso il superamento di alcune prove e l'acquisto di una maturità responsabile e appagata. Un racconto dell'integrazione raggiunta insomma¹⁰. Numerosi critici (e molti lettori ordinari) di Morante hanno facilmente identificato ne *L'isola di Arturo* gli elementi costitutivi del genere di formazione tra cui: le prove, il pericolo, il dolore, la morte, la sessualità, l'onomastica del personaggio. Ad altri è parso che "*L'Isola*, al contrario, tende a negare la legge strutturale che governa il romanzo d'iniziazione [...] la tensione energetica del *Bildungsroman* è come congelata dal flusso introspettivo implicito nella rievocazione memoriale. [...] Arturo personaggio si blocca in questa potenzialità statica"¹¹. Giovanna Rosa parla di un *Bildungsroman* interrotto, per Cesare Garboli è una *Bildung* bloccata e altri critici hanno affermato che quest'opera capovolga lo schema di formazione¹². Libera del manicheismo definitorio è la prospettiva più vicina alla nostra – sulla sostanziale ambiguità delle posizioni morantiane – sostenuta anche dalle studiose Cristina Della Coletta¹³ (che vede ne *L'Isola* prestiti da *Bildungsroman* rimestati con ironia) e Graziella Bernabò¹⁴ (che insiste sulla negazione interna del romanzo di formazione). Per la scrittrice Melania Mazzucco l'ambiguità può leggersi come una fluidità indeterminabile e irriducibile del mondo raffigurato nel romanzo, per cui possono scambiarsi ruoli e generi sessuali; un mondo la cui instabilità o confusione, per un bambino che deve ancora crescere e collocarsi, è sconcertante: "i maschi sono madri e balie, i padri oggetto di amore dei figli, le madri bambine, i padri non amano le mogli ma i guappi e i marinai, le mogli amano i loro figliastri-fratelli"¹⁵.

¹⁰ R. P. Shaffner, *The apprenticeship novel: a study of the "Bildungsroman" as a regulative type in Western literature with a focus on three classic representatives by Goethe, Maugham, and Mann*, Lang, New York 1984; F. Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London 1987.

¹¹ G. Rosa, *Cattedrali di carta*, Il Saggiatore, Milano 1995, pp. 149-151.

¹² C. Garboli, *Prefazione. L'Isola di Arturo*. Einaudi, Milano 1961, pp. V-XX. Per gli altri riferimenti vedi mio *Scrivere l'ultimo Bildungsroman e uccidere il genere?*, cit., p. 141.

¹³ C. Della Coletta, *The Morphology of Desire in L'isola di Arturo* in *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*, eds. S. Lucamante e S. Wood, Purdue University Press, West Lafayette 2006, p. 30.

¹⁴ G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit., p. 123.

¹⁵ M. Mazzucco, *Io sono uno scrittore. Omaggio a "L'isola di Arturo"*, Telecom Progetto Italia, Milano 2007, p. 37.

Se si legge il senso di ambiguità nel riferimento agli schemi di *Bildung* e *anti-Bildung*, può facilmente notarsi che nel romanzo vengono come beffati alcuni elementi costitutivi del racconto di formazione: principalmente i riti di passaggio (le prove, il coraggio, la sfida, la rivalità), considerate dal protagonista come “guapperie inutili”. Persino la guerra, che è sempre intesa come la prova per eccellenza, si rivela un’occasione mancata. La (presunta) fama, la gloria, la grandezza vengono canzionate con la parola “parodia” urlata contro Wilhelm da Tonino Stella. È così, a quanto pare, soprattutto perché a deludere è il mondo degli adulti, come Arturo è presto portato a constatare.

L’adulto si rivela colui che spergiura, tradisce, abbandona, delude e disorienta. Di donne adulte nel romanzo non se ne trova nessuna in grado di accompagnare il percorso di maturazione di Arturo.

Morta di parto la madre di Arturo (idealizzata, quasi divinizzata, forse proprio perché assente), si fanno posto una giovane sguaiata, la puttarella Assuntina, responsabile dell’iniziazione sessuale, brusca, priva di affetto e disorientante il protagonista; o anche la matrigna-bambina Nunziatella, dai modi ambigui. L’assenza della madre prevale su quella del padre¹⁶ il quale, prima venerato e immaginato come campione di una mascolinità su cui Arturo modellava le sue “Certezze Assolute”, attraverso il percorso di disinganno (quando Wilhelm si rivela bugiardo e spergiuro), arriva ad apparire misero, fino a provocare la compassione del figlio. Wilhelm non accompagna suo figlio verso la maturità né lo aiuta a capire, accettare, costruire alcunché.

Sembra che anche per queste mancanze Arturo constata di non aver potuto comprendere la vita, il mondo degli uomini e perfino se stesso: “la vita è rimasta un mistero. E io stesso, per me, sono ancora il primo mistero”¹⁷. La mancata individuazione e maturazione del personaggio adolescente – il quale ritiene l’immaturità una vergogna, ma viene gradualmente portato a constatare nella maturità il nucleo dell’ambiguità – sembra fondarsi sull’assenza di una figura femminile e maschile che avrebbero avuto invece il compito di rappresentare i valori di affidabilità, sicurezza, certezza.

¹⁶ C. D’Angeli in *Nessun padre* in “Contemporanea”, n. 18, 2020, p. 57-64 istituisce una relazione tra la mancanza dei padri nelle opere di E. Morante e le colpe dei “Padri della Patria” (Hitler, Mussolini, Franco) che hanno trascinato nella rovina i loro popoli. La studiosa – che si concentra non sul rapporto tra Wilhelm e Arturo, ma tra Wilhelm (che definisce un padre emarginato, miserabile, sofferente) e i suoi due padri – intende la paternità come una figura di protettore (anche economico) del nucleo familiare, chi trasmette il nome che identifica nel contesto sociale, educatore che garantisce il passaggio della memoria e dei valori collettivi, chi apre i figli al mondo e costituisce quindi uno snodo tra il pubblico e il privato.

¹⁷ E. Morante, *L’Isola di Arturo* in Ead, cit., pp. 376-377.

Oltre alla mancanza di modelli non-ambigui di adulti, a sbarrare il percorso di formazione in questo romanzo contribuisce anche l'assenza delle dimensioni realistiche, come i luoghi della vita consociata (la scuola, il negozio, il mercato con il denaro dove potrebbero svolgersi le ordinarie attività umane e commerci sociali). Manca inoltre un tempo lineare (invece di una progressione, c'è una sospensione ipnotizzata, un limbo temporale)¹⁸; come constata Arturo, "il presente mi pareva un'epoca perenne, come una estate di fate"¹⁹ e l'individuo non viene educato né preparato ad affrontare il mondo in modo autonomo. Quanto alla mancata educazione, ricordiamo infine brevemente la biblioteca di Arturo; per un ragazzo che non è andato a scuola e non ha viaggiato, la biblioteca è il mondo, o meglio luogo dove conoscere il mondo. La sua formazione dipende infatti in buona parte dai "libri che trovava in casa"²⁰ e di cui è diventato presto assiduo lettore. Ma i libri della biblioteca di casa non sono adatti a promuovere la maturazione del personaggio. Per converso, lo imprigionano in una gabbia di menzogne romantiche su eroi biondi, re e corsari, condottieri illustri, amori e avventure, misteriose conquiste.

Se nel mondo di Arturo tale biblioteca spiega la formazione bloccata, interrotta o sviata del personaggio, a noi lettori può fornire un'ulteriore riprova dell'intuizione relativa al rapporto polemico con la tradizione letteraria a disposizione o il sistema dei generi stabilito.

3. Nessuno dei due? O entrambi?

Mettendo in gioco tra di loro gli elementi della *Bildung* e intrecciandoli con quelli opposti, si ipotizza che Elsa Morante non avesse l'intenzione di distruggere il genere (come dichiarava di voler fare con scrivendo *Menzogna e sortilegio*); piuttosto, incrociando e mescolando gli ingredienti della variante *Bildung* e del suo contrario, la scrittrice eseguiva la stessa operazione di amalgama compiuta servendosi della letteratura preesistente, dai tempi dell'antichità sino ai suoi giorni. In virtù di una segreta alchimia (sortilegio!), il rimescolamento stesso genera novità.

Qualche anno fa gli schemi del *Bildungsroman* sono stati ridiscussi da Laura Fortini e Paola Bono, che hanno constatato la mobilità del romanzo di formazione e quindi la sua apertura e capacità di interiorizzare la contraddizione, di appropriarsene. Per lo stesso motivo, il *Bildungsroman*

¹⁸ L'isola, non utopica né fortunata, sembra perciò una foucaultiana eterotopia della deviazione (vedi mio, *Scrivere l'ultimo Bildungsroman e uccidere il genere?*, cit., p. 144).

¹⁹ E. Morante, *L'Isola di Arturo* in Ead, cit., p. 126.

²⁰ Ivi, p. 20.

diventerebbe il “più vicino alle scritture delle donne” in cui meglio si fa vedere come crescere voglia dire confermare la logica del conformismo: uni-formarsi, perdita dell’innocenza, l’abbandono delle illusioni e della felicità²¹. In seguito Fortini e Bono propongono di sostituire il racconto di formazione, che è un genere ‘maschile’, con il “romanzo del divenire”, che avrebbe invece le caratteristiche del viaggio interiore come messa alla prova, nel segno del conflitto tra norma e ribellione e come tale non esclude l’esperienza del personaggio-donna²².

Dopo il primo romanzo, ricordiamo, Morante abbandona il personaggio donna; ma quale sorte impone al presunto divino fanciullo Arturo che ha soppiantato la maldestra fanciulla Elisa? Lo imprigiona sull’isola, che costituisce un mondo di valori infantili e femminili: isola-madre, mare, grembo, seno, animali, amore, gelosia, amicizia, tradimento, dolore, noia. Gli toglie la libertà di studiare, viaggiare e conoscere il mondo, e lo tiene chiuso su un’isola nella quale non gli sarà concesso di cambiare, crescere, formarsi. Perciò, pensiamo, Arturo in partenza dall’isola si rende conto di aver vissuto come una fanciulla. In questa prospettiva si intende perché il ragazzo, lasciando l’isola – luogo per eccellenza ambiguo – dice tra sé e sé di aver dormito come una ragazza della favola. Ambigua, quanto la sua isola immaginaria, ma insieme anche vera è la scrittrice stessa, che punta su un personaggio maschile che reputa meglio accreditato nella letteratura mondiale del personaggio donna, ma gli infligge una sorte di fanciulla togliendogli quanto pare necessario per maturare. Allo stesso tempo, quel limbo (fuori dal quale non vi è alcun “eliso”), l’immaginario paradiso terrestre, protetto dai colpi della guerra, è tutto fiabesco e rimanda alla dimensione metafinzionale della scrittura morantiana. L’eliso appartiene al sortilegio della narrazione romanzesca.

Potremmo concludere quindi che il *Bildungsroman* – che sia romanzo del maturare o romanzo del divenire – a differenza degli altri generi di scrittura, di norma rigidamente fissati in regole e precetti, a maggior ragione ammette l’ambiguità tanto cara a Elsa Morante. La *Bildung* non doveva essere distrutta né sostituita dal suo contrario, ma solo sfidata attraverso il confronto con una fiaba per fanciulle, e messa alla prova (sic!), nella stessa ammissione della coesistenza degli opposti, nel riconoscimento della disposizione all’ambiguità.

²¹ Secondo I. Pupo, infatti, essere traditi fa parte del crescere. Pupo si riferisce a J. Hillman e la sua idea sulla necessità di tradire e di essere traditi per crescere. I. Pupo, *A ciascuno il suo giuda. Il tema del tradimento nell’Isola di Arturo* in “Contemporanea” 2020, n. 18, cit., pp. 121-128.

²² L. Fortini e P. Bono (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?* Guidonia/Roma, 2007.

Conclusioni

Come tutte le sue opere, *L'Isola di Arturo* di Elsa Morante – autore che ogni volta mentre scrive si confronta con il mondo intero – fa maturare il suo lettore. Lo fa nella misura in cui dimostra come ogni ‘formazione’ sia ‘trasformazione’, come non si possa guadagnare la maturità senza perdere l’innocenza, le illusioni, le vane speranze, e come in ogni relazione umana in genere, compresa quella con i propri genitori, vi sia un fondo di ambiguità. Che cosa ancora Morante ci ha predisposto, quali ancora tesori nascosti sulla sua isola del tesoro²³ attendono la scoperta, lo affidiamo alle riletture a venire.

Bibliografia

- Andreini A., *Nascere alla scrittura: riferimenti letterari per l'invenzione di sé in Le fonti in Elsa Morante* a cura di H. Serkowska e E. Palandri, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 15-22.
- Bernabò B., *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2012.
- Crispino A. M., Vitale M., *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli, Roma/Guidonia 2016.
- D'Angeli C., *Nessun padre*, in “Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione”, 2020, n. 18, pp. 57-64.
- D'Angeli C., *Reminiscenze nella scrittura di Elsa Morante in Le fonti in Elsa Morante* a cura di H. Serkowska e E. Palandri, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 23-27.
- Della Coletta C., *The Morphology of Desire in L'isola di Arturo in Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*, eds. S. Lucamante e S. Wood, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana 2006.
- Frabotta B., *Letteratura al femminile. Itinerari di lettura a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*, De Donato, Bari 1980.
- Fortini L. e Bono P. *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Guidonia, Roma 2007.
- Garboli C., *Prefazione a L'Isola di Arturo*, Einaudi, Milano, 1961, pp. V-XX.
- Maraini D., *Nota critica*, in *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra ad oggi* a cura di B. Frabotta, Savelli, Roma 1976, pp. 29-31.
- Marchese L., *La vita e le strane sorprendenti avventure di Arturo. Per un confronto con Robinson Crusoe*, in “Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione”, 2020, n. 18, pp. 92-99.

²³ Brillante la lettura contrastiva del romanzo di E. Morante con quello di D. Defoe, proposta da L. Marchese in *La vita e le strane sorprendenti avventure di Arturo. Per un confronto con Robinson Crusoe*, in “Contemporanea” 2020, n. 18, pp. 92-99.

- Mazzucco M., *Io sono uno scrittore. Omaggio a "L'isola di Arturo"*, Telecom Progetto Italia, Milano 2007.
- Morante E., *Intervista*, in *Cronologia delle Opere*, o vol., a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Mondadori, Milano 1998, pp. XXVI-XXVII.
- Morante E., *L'Isola di Arturo* in *Elsa Morante, Opere* a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Mondadori, Milano 1998.
- Moretti F., *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London 1987 (tr. it. *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999).
- Pontiggia G., *I classici in prima persona*, Mondadori, Milano 2006.
- Pupo I., *A ciascuno il suo giuda. Il tema del tradimento nell'Isola di Arturo*, in "Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione", n. 18, 2020, pp. 121-128.
- Rosa G., *Cattedrali di carta*, Il Saggiatore, Milano 1995.
- Serkowska H., Król K., *Scrivere l'ultimo Bildungsroman e uccidere il genere? Un'ipotesi per l'Isola di Arturo*, in "Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione", 2002, n. 115, pp. 3-25.
- Serkowska H., *Percorsi androgini. "Aracoeli": il romanzo definitivo di Elsa Morante*, in "Lettore di Provincia", n. 115, 2002, pp. 3-25.
- Serkowska H., *The Mother's Boy: Manuele, or The Last Portrait of Morante's Androgyny* in *Under Arturo's Star: The Cultural Legacy of Elsa Morante* eds. S. Wood, S. Lucamante, Purdue University Press, West Lafayette 2005, pp. 184-214.
- Shaffner R. P., *The apprenticeship novel: a study of the "Bildungsroman" as a regulative type in Western literature with a focus on three classic representatives by Goethe, Maugham, and Mann*, Lang, New York 1984.

Silvia Acocella

Il filo astrale del racconto.

L'isola "celeste" della Morante

The multiplication of the island-ego in a chain of visual and sound resonances expands each episode remembered by Arturo in a mythicizing, over-temporal memorial projection, weaving a fabulous web around everything, even the most concrete details. The vision of this slender thread reverberates in the game of mirrors of the Morantian self, binding itself many times to the tissue of the starry sky. By entrusting all the weight of the narrative to the "memoirs of a child", Elsa Morante recovers, in the heart of the twentieth century, the "famous thread of the story" which, if Arturo is lying down with his head thrown back towards the celestial vault, manifests as a long astral thread, a *cosmic web*. If the boy-star weaves his mythical destiny, if he knots destinies, stars and everyday things, it is because he has the pages of books around him, the first circle of his transfiguring power. It is Morante herself who protects her "passionate boy", falling him asleep in her story-telling, exotic and familiar plot, which freezes the natural movement of the *Bildungsroman*. Arturo, right in the first pages, gives us the clue to keep tight to get out of limbo: "I read lying down", he tells us, lying down like the Guttuso's *Boy asleep on boat*, chosen for the cover, lying down like when we contemplate the stars.

KEYWORDS: Boy-star, game of mirrors, cosmic web, to read lying down.

Si apre dopo un taglio, *L'isola di Arturo*: l'eliminazione, in prossimità della stampa, del primo *incipit* e della voce dominante di quelle pagine: un io narrante adulto e prigioniero in Africa. Con questa amputazione, l'intero peso del ricordare si riversa sul corpo di fanciullo di Arturo, ancora dentro l'isola, circondato dalla trama incantata delle sue trasfigurazioni¹.

¹ È proprio con questa cancellazione che inizia per Morante la pratica, diventata poi consueta, di staccare le pagine e riscriverle completamente, rendendo così scoperto il funzionamento della macchina narrativa attraverso il confronto tra le varianti.

Il cronotopo del romanzo diventa il “limbo” della poesia *Dedica*² che, spostata dall’ultima pagina alla prima soglia del paratesto (una zona dentro e fuori la trama, quasi un’*overture* mozartiana), inaugura la rete di rifrazioni dell’io destinata a percorrere tutta la stesura del romanzo³.

“L’isoletta celeste” è come sospesa sull’acqua, una sospensione che la rende simile a una “capsula temporale” dell’astrofisica⁴, dove “un fanciullo appassionato”⁵, crea l’apparenza del movimento, trasfigurando ogni cosa contenuta in questo cerchio magico. “Celeste” è anche l’aria di Procida che, per Morante “pareva [...] una forma che imprigionava la sua fantastica persona”, come scrive in un appunto nella primavera del ’52, tra le pagine di una piccola agendina⁶. Il romanzesco è ritmato dalle scoperte continue di una “singolarità empirica”, *isolata* dall’“intensità” delle rivelazioni e da una “temporalità narrativa [...] scandita dai sussulti del corpo singolo”⁷.

L’isola di Arturo fu scritto tra il 1952 e il 1957, anche se il primo embrione va retrodatato al 1949⁸: da un trafiletto de “L’Unità” del 24 marzo 1952, si accenna alla preparazione di un secondo romanzo di Morante e alla storia di un prigioniero della guerra in Africa⁹. In segui-

² E. Morante, *Dedica*, in Ead., *L’isola di Arturo*, in Ead., *Opere*, vol. I, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, “I Meridiani”, Milano 1988, p. 947.

³ Il dedicatario è Remo N., sciolto in Remo Natales, anagramma di Elsa Morante, come per prima indicò A. Andreini, *L’isola di Arturo di Elsa Morante*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. 4 (*Il Novecento*), t. II (*La ricerca letteraria*), Einaudi, Torino 1996, p. 707.

⁴ La definizione è prelevata dal vasto percorso tracciato da Julian Barbour per raccontare la fine del tempo. La natura “celeste” dell’isola rivela una nuova intensità semantica se accostata alle visioni dell’astrofisica: il termine “capsula temporale” racchiude qualsiasi configurazione fissa che crei o modifichi l’apparenza del movimento, del cambiamento o della storia. (J. Barbour, *La fine del tempo. La rivoluzione fisica prossima ventura*, Einaudi, Torino 2003, p. 26).

⁵ È questo il titolo della poesia di Saba citata nell’esergo: “Io, se in lui ben mi ricordo, ben mi pare...”. (E. Morante, *L’isola di Arturo*, cit., p. 949).

⁶ C. Cecchi e C. Garboli, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, vol. I, cit., p. LIX.

⁷ Mi servo delle riflessioni di Celati intorno all’“indiscrezione romanzesca” del *novel* e al realismo del *Robinson Crusoe*, romanzo chiamato in causa da Morante stessa, in un’intervista televisiva subito dopo il Premio Strega, come modello del realismo profondo della sua *Isola di Arturo*. (G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazioni, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1989, p. 28).

⁸ Si rinvia a E. Porciani, *La preistoria dell’Isola di Arturo*, in L. Faienza, L. Marchese, G. Simonetti (a cura di), *A sessant’anni dall’Isola di Arturo*, in “Contemporanea”, n. 18, 2020, in particolare alla luce che in questo saggio è data al “laboratorio della scrittura” di Elsa Morante, soprattutto al “palinsesto preistorico” dell’*Isola di Arturo*, attraverso una «ricognizione di immagini, oggetti, luoghi e figure che dalla produzione giovanile sono passati nel romanzo» (Ivi, p. 111). Grazie alle carte donate dagli eredi all’Archivio nel 2016, il primo abbozzo del romanzo è ravvisabile nell’incipit de *Il soldato glorioso*, scritto il 5 ottobre del 1949: è in quella pagina “il più antico avo di Arturo” (Ivi, p. 112).

⁹ “Sì, due romanzi che vorrei pubblicare insieme, con il titolo unico «Due amori impossibili». Il primo, *L’isola di Arturo*, racconta la storia di un giovane che, durante la prigionia in Africa, ricorda la sua bella isola di Procida e l’impossibile amore che vi ha

to, in un'intervista rilasciata a Sergio Saviane, nel 1955¹⁰, Elsa Morante dichiara che “Arturo è un ragazzo molto intelligente e felice, che a diciotto anni, dopo essere stato prigioniero degli inglesi in Etiopia, scrive raccontando la sua infanzia”¹¹.

Nelle precedenti redazioni dell'incipit, Arturo narra, infatti, dalla distanza della sua prigionia in Africa¹² ma, nel testo dato alle stampe, non resta traccia di questa condizione dell'io narrante. La guerra riaffiora solo negli accenni finali di Silvestro, come un “isolotto referenziale”, per usare la terminologia di Montalbetti¹³ che, in un romanzo fatto di isole, sembra acquistare un'ulteriore risonanza semantica.

L'archivio Morante, tra i più vasti e strutturati, riflesso delle sue eccezionali cattedrali di carta, è un laboratorio lasciato volutamente aperto ed esposto agli occhi dei futuri lettori, da una scrittrice che, invece, lavorava isolandosi in “stanze tutte per sé”. La “recinzione spaziale della stanza”¹⁴ è connessa alla facoltà trasfigurante di Arturo e anche all'originale potenza romanzesca dello stile morantiano.

vissuto. L'altro, *Nerina*, narra di una fanciulla di un minatore, che ama appassionatamente la danza, e che muore mentre sta per realizzare il suo sogno. Anch'essa ha un suo amore impossibile”. (C. Cecchi e C. Garboli, *Cronologia*, cit., p. LIX).

¹⁰ S. Saviane, *Elsa Morante e l'isola di Arturo*, in “L'Unità”, 2 ottobre 1955, p. 11.

¹¹ La scoperta di due racconti conservati in cartella spinge a retrodatare la prima forma embrionale del romanzo. Si tratta di due nuclei narrativi, come è riportato anche nel sito *Le stanze di Elsa*, della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, scritti su pagine di quaderno poi strappate, il primo di sette carte, il secondo di undici, entrambi incompiuti. Furono composti a distanza di poco più di un mese l'uno dall'altro: il primo si intitola *La matrigna*, il secondo, *L'isola di Arturo*. In quest'ultimo Arturo, già adulto, ricorda la fotografia della sua mamma bambina, morta nel darlo alla luce: la stessa immagine che avrebbe aperto il romanzo nel 1957.

¹² Si rinvia a M. Zanardo, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017, oltre che a M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi 1999 (che, tra i primi, ha dato peso all'identificazione tra personaggio e scrittrice, basandosi sui promemoria depositati sul verso delle carte, dove Morante si riferisce spesso al protagonista come a sé stessa) e G. Zagra G. e G. Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 27 aprile – 3 giugno 2006, Colombo, Roma 2006; in seguito, C. Fontanella, *La vita è profumo d'Oriente. Il presente di Arturo nella lunga elaborazione del romanzo*, in E. Cardinale, G. Zagra (a cura di), “Nacqui nell'ora amara del meriggio”. *Scritti per Elsa Morante nel centenario della sua nascita*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma 2013, pp. 141-151.

¹³ C. Montalbetti, *La fiction*, Flammarion, Paris 2001, p. 32. Già Genette aveva parlato di “isolotti non funzionali” (G. Genette, *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994, p. 51).

¹⁴ Alba Andreini pone in correlazione l'isolamento di Elisa con quello di Arturo: “Per il ristretto ma dilatato delle sue memorie dirette, Arturo si muove all'interno dei legami e dell'isola, il cui orizzonte di osservatorio, circoscritto come la camera di Elisa, funge però, in tal caso, anche da perimetro del campo di osservazione: è un mondo riprodotto in scala che, con la sua recinzione spaziale, configura come obbiettivo, anziché acquisizioni esterne, le mete di una crescita interiore”. (A. Andreini, *L'isola di Arturo di Elsa Morante*, cit., p. 703).

Dall'esame del manoscritto, l'episodio con cui avrebbe dovuto iniziare il romanzo risulta ricomposto molte volte e, nell'imminenza della pubblicazione, scartato. Una di queste pagine, espunte ma conservate¹⁵, mostra i prigionieri che vivono l'intero giorno sdraiati.¹⁶ È un'immagine-chiave del nostro percorso, destinata a intensificarsi metaforicamente, attraverso gli occhi dormienti di Arturo, presenti come un emblema sin dalle soglie del testo: "Quella, che tu credevi un piccolo punto della terra,/ fu tutto.// E non sarà mai rubato quest'unico tesoro/ ai tuoi gelosi occhi dormienti".¹⁷

Malgrado la prigionia di Arturo non venga più raccontata al lettore, l'omissione iniziale ha effetti su tutto il romanzo, contribuendo, con l'eco indiretta di quel taglio, alla creazione di un isolamento da limbo, racchiuso in un tempo cosmico e circolare. Un isolamento preservato da un amore, sabianamente, "con gelosia"¹⁸.

In questo "piccolo punto della terra" che "fu tutto",¹⁹ inizia a ramificarsi l'anagramma eliso/isole, riflesso del nome Elsa, che in un tessuto simile a una tenda istoriata (e, quindi, al "firmamento notturno"²⁰, come nella vicina poesia *Alibi*)²¹, comporrà, di opera in opera, il complesso sistema di rifrazioni dell'io morantiano. Già *Menzogna e sortilegio* si era aperto con il volto di Elisa/Elsa riflesso nei molti specchi delle stanze deserte²².

¹⁵ "Si introduce con la stesura di questo romanzo non solo l'uso dei quaderni di grande formato ma anche il procedimento sistematico di tagliare ed estrarre le carte di stesure rifiutate [...]". (G. Zagra, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Carocci, Roma 2020, p. 61).

¹⁶ "Rifacimento del I cap. (La cammella)/ M'hanno ferito e imprigionato. E da allora la mia sorte si è ridotta in questa branda, in questo bivaccamento, dove di giorno si suda per il caldo, di notte si gela. [...] Del resto, non ci sono molte occupazioni, qua, per i prigionieri; e tutti, anche i sani, trascorrono la maggior parte della giornata distesi al coperto, o all'ombra dei bivaccamenti; questa immobilità, dicono, è la sola salvezza per uomini tanto malnutriti, che altrimenti morirebbero presto di consunzione" (Archivio Morante, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma Vittorio Emanuele II. Dal ms.V.E 1620/B.2).

¹⁷ E. Morante, *Dedica*, cit., p. 947.

¹⁸ Il riferimento è ai versi della poesia *Trieste* di Saba, a quel "ragazzo aspro e vorace", tanto vicino al sogno di Morante. La cancellazione della prospettiva di Arturo adulto porta alla dominanza della voce del fanciullo, del suo ricordare, con un'ibridazione tra narrazione ulteriore e simultanea, sbilanciata dall'uso straniante e diverso dell'avverbio 'adesso': tempo della storia, della memoria e anche della scrittura nel suo farsi.

¹⁹ E. Morante, *Dedica*, cit., p. 947.

²⁰ "Il firmamento notturno era un'immensa tenda istoriata". (E. Morante, *L'isola di Arturo*, in Ead., *Opere*, vol. I, cit., p. 1146).

²¹ E. Morante, *Alibi*, in Ead., *Alibi*, in Ead., *Opere*, vol. I, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, "I Meridiani", Milano 1988, p. 1395. In questi versi, così prossimi a *L'isola di Arturo*, torna l'immagine di un corpo disteso e addormentato: "Dormi./ La notte che all'infanzia ci riporta/ e come belva difende i suoi diletta/ dalle offese del giorno, distende su noi/ la sua tenda istoriata").

²² E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, in Ead., *Opere*, vol. I, cit., p. 9.

E se “la fabulazione” si fonda su un “‘io sento’ (e non un ‘io penso’)”²³, allora il moltiplicarsi dell’io-isola in una catena di risonanze visive e sonore dilata ogni episodio ricordato in una proiezione memoriale sovratemporale, mitizzante, tessendo una “tela favolosa” intorno a ogni cosa, anche ai dettagli più concreti²⁴.

In quel “libro dei sogni” che è il *Diario 1938*, “un diario *dal e del* profondo”, Morante aveva appuntato una riflessione su un’“immensa cattedrale sognata”, immagine della sua idea di racconto, e sulla coincidenza tra “inventare” e “ricordare”:

Roma, 23 Gennaio 1938

Che miracolo il sogno! Ora capisco da dove è nata la grande e ombrosa cattedrale del mio. Ieri sera scorrendo dell’arte nel romanzo e nell’intreccio con V. ricordo di avere di sfuggita paragonato la costruzione del racconto a un’architettura, a una cattedrale, le scene isolate alle vetrate. Da questa parola fuggitiva è nata quell’immensa cattedrale sognata. Basta una parola, uno sguardo della giornata per spingere verso gli indicibili cammini, gli avventurosi viaggi del sogno. E come un filo esile, che si compone in un fiabesco ricamo. Che il segreto dell’arte sia qui? Ricordare come l’opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di *ricordare*. Che forse tutto l’inventare è ricordare.²⁵

La visione di quel “filo esile” è destinata a riverberarsi nel gioco di specchi dell’io morantiano, legandosi molte volte al tessuto del cielo stellato: quasi un intempestivo e favoloso filo del racconto, “di cui è fatto anche il filo della vita” e che, ne *L’uomo senza qualità*, Musil aveva dichiarato smarrito per sempre²⁶.

La prima rifrazione dell’io di Morante è nell’esergo al romanzo, che offre una triplice nota per accordare la voce che ascolteremo: “*io*, se in lui *mi* ricordo, ben *mi* pare...”²⁷. “Identificata con il suo ragazzo raccontato, e non con il suo uomo narrante”, la scrittura ottiene, come notò Garboli,

²³ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 45.

²⁴ *La tela favolosa* è il titolo scelto da Giuliana Zagra per la sua messa a punto delle ricerche condotte in questi anni nell’archivio di Morante (G. Zagra, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, cit.).

²⁵ E. Morante, *Diario 1938*, in *Cronologia*, in Ead., *Opere*, vol. I, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, “I Meridiani”, Milano 1988, p. XXXIV (questo prezioso documento intimo è stato pubblicato anche separatamente: E. Morante, *Diario 1938 [Lettere ad Antonio]*, a cura di A. Andreini, Einaudi, Torino 1989).

²⁶ R. Musil, *L’uomo senza qualità*, Nuova edizione italiana a cura di A. Frisé, introduzione di B. Cetti Marinoni, Traduzione di A. Rho, G. Benedetti, L. Castoldi, 2 voll., Einaudi, Torino 1996, vol. I, p. 739.

²⁷ È un verso tratto da *Il fanciullo appassionato* di Saba (*corsivo mio*).

“un effetto sottilmente mostruoso, di scetticismo e sorpresa, di fumismo leggero, di vaghezza empia e ridente”²⁸.

Evidenziando la “modernità eccentrica” di tutta l’opera-cattedrale morantiana, Giovanna Rosa parla, per *L’isola di Arturo*, di un’immaginazione archetipica ottenuta per “illimpidimento”²⁹. La rimozione della morte, per esempio, consente di non “intorbidare la chiarezza meravigliosa della realtà”, lasciando la vita del protagonista “come un punto acceso moltiplicato da mille specchi”³⁰.

“Nella luce dell’isola anche le cose torbide prendono colore fantastico, da paradiso terrestre, prima dell’inferno”: così si legge in un appunto autografo per il risvolto di copertina della prima edizione³¹.

Mentre l’isolamento da limbo fa ruotare le vicende in un tempo cosmico e circolare, le “memorie di un fanciullo” sollevano nell’oralità i fogli scritti del protagonista, in una condensa sonora simile alla leggerezza del *Canzoniere* di Saba, dove le figure, anche se mitizzate, conservavano tutto il loro peso gravitazionale: è proprio la voce di un adulto/bambino, sia onnisciente che misteriosa e parziale, a creare la «scrittura ancipite del romanzo», unendo “meraviglia e ironia”, “finzioni fatate e reali”³².

La trama annoda dovunque minuzia realistica e visionarietà, avvolgendo in una “duplicità senza soluzione”³³ le relazioni dell’io con il mondo, secondo la visione freudiana della reversibilità dei moti interiori. Tutto si rivela duplice, dentro un’ambiguità costitutiva dell’essere.

Con lo stesso movimento, la scrittura innalza e diminuisce: si inarca nel mito trasfigurando, per poi curvare immediatamente verso il basso, nei dettagli di un realismo che Morante rivendicò da subito, chiamando in causa il modello *sui generis* del Robinson Crusoe³⁴. È il sortilegio di un tessuto narrativo che congiunge gli estremi, molto simile all’immagine ricorrente di quella tenda istoriata, dove l’oltranza visionaria si intreccia

²⁸ C. Garboli, *L’isola di Arturo*, in Id., *La stanza separata*, Scheiwiller, Milano 2008, p. 115.

²⁹ G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Il Saggiatore, Milano 1995, p. II e p. 105. Il punto di mira è la “limpidezza della parola di Saba”. (E. Morante, *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano 1987 e ora in Ead., *Opere*, II, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, “I Meridiani”, Milano 1990, p. 1493).

³⁰ E. Morante, *L’isola di Arturo*, cit., p. 1220.

³¹ C. Cecchi e C. Garboli, *Cronologia*, cit., p. LXVI.

³² C. Garboli, *L’isola di Arturo*, in Id., *La stanza separata*, Scheiwiller, Milano 2008, p. 116 e p. 105.

³³ La definizione è di Morante stessa, indirizzata al mistero dei rapporti umani. (E. Morante, *Una duplicità senza soluzione*, in “L’Europa”, n. 27, marzo 1964); si tratta di una nota al commento del film *Il silenzio* di Bergman, messa in luce da Giovanna Rosa (G. Rosa, *Elsa Morante*, il Mulino, Bologna 2013, p. 20).

³⁴ E. Morante, *Nove risposte sul romanzo*, in “Nuovi Argomenti”, n. 38/39, 1958, oggi contenuto con il titolo *Sul romanzo* in Ead., *Opere*, II, cit., p. 1495.

ai particolari tangibili del reale, facendo toccare con mano proprio ciò che più sembra un'astrazione della mente.

Così, se Arturo si presenta nell'incipit attraverso il suo nome di stella, "la luce più rapida e radiosa della figura di Boote"³⁵, intorno a lui e alla sua visionarietà, prende forma una rete di riflessi celesti: non solo quando i suoi occhi incrociano quelli di Nunz e vedono "in fondo al loro nero, come dentro due specchi fatati, lontani luoghi di luce"³⁶, ma persino dentro quelli spenti dell'Amalfitano, fissati in una foto, gli si rivela "l'espressione di certi occhi di animali, chiara e incantata"³⁷. Arturo-Boote, insomma, vede dovunque stelle dentro il buio e, unendo i punti luce che lo collegano alle altre esistenze, compone costellazioni.

Le fotografie gli orientano lo sguardo nella trasfigurazione delle sue origini e la posa dell'Amalfitano nella foto con i due cani al guinzaglio rinvia, per il procedimento analogico tipico dell'immaginazione archetipica³⁸, proprio alla figura di Boote, rinsaldando il sistema di riverberi con i nodi di immaginari legami familiari: una sorta di surrogato celeste dei rami genealogici³⁹, riconoscibile solo ad Arturo che – da sdraiato – tesse trame astrali.

Il ragazzo-stella è frammento del cielo: trasfigura tutto servendosi di un diaframma mitico per dilatare lo spazio intorno. Il sistema di specchi (che attraverserà l'intera opera morantiana, fino alla specchiera nella casa clandestina di *Aracoeli*), unendosi alle costellazioni e quindi ad astratti disegni cosmici, crea una luminosa intelaiatura di riflessi intorno al progetto complessivo della cattedrale di carta⁴⁰. Anche in questo senso, ci sembra, vada interpretata la serie di parallelismi che innerva la struttura romanzesca dell'*Isola di Arturo*.

Le proiezioni continue, a cominciare da un "io alibi"⁴¹, creano quella

³⁵ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 953.

³⁶ Ivi, p. 1271.

³⁷ Ivi, p. 971.

³⁸ "[...] ciò che un contenuto archetipico sempre esprime è, anzi tutto, una *similitudine*". (C.G. Jung, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, in C.G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972, pp. 115-116).

³⁹ Come un "nodo stellare", del resto, era stata già immaginata da Elisa la "costellazione del *Cugino*" nell'ultima pagina di *Menzogna e sortilegio*. (E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 942).

⁴⁰ La consistenza di un progetto complessivo dell'opera di Elsa Morante è stata messa in luce da Giovanna Rosa (*Cattedrali di carta*, cit., p. II).

⁴¹ "[...] nel momento di fissare la propria verità attraverso una sua attenzione del mondo reale, il romanziere moderno, in luogo di invocare le Muse, è indotto a suscitare un io recitante (protagonista interprete) che gli valga da alibi. Quasi per significare, a propria difesa: "S'intende che quella da me rappresentata non è la realtà; ma una realtà relativa all'io di me stesso, o ad un altro io, diverso in apparenza, da me stesso, che in sostanza, però, m'appartiene, nel quale io, adesso, m'impersono per intero" (E. Morante, *Sul ro-*

che potremmo definire, con una terminologia dell'astrofisica, una "ragnatela cosmica", tessuta da un fanciullo divino, creatura eterna che Kerényi descrive in "solitudine" e, allo stesso tempo, "in familiarità con il mondo primordiale"⁴².

La casa, come già in *Menzogna e sortilegio*, è la sua prima forma di isolamento, centro di un circolo assoluto, quasi un frammento impietrito del mare sconfinato:

Era impossibile dire, in casa nostra di quale materia o colore fosse fatto il pavimento, che era nascosto sotto uno strato di polvere indurita. Così pure i vetri delle finestre erano tutti anneriti e opachi; sospese in alto negli angoli, e fra le inferriate, si vedevano splendere alla luce le iridescenze dei fili di ragno. Credo che i ragni, le lucertole, gli uccelli, e in genere tutti gli esseri non umani, dovessero considerare la nostra casa una torre disabitata dell'epoca di Barbarossa o addirittura un faraglione del mare.⁴³

È un "luogo isolato, intorno a cui la solitudine fa uno spazio enorme" che, nella memoria del fanciullo diventa matrice della ragnatela "iridescente":

La mia casa non dista molto da una piazzetta quasi cittadina (ricca, fra l'altro, di un monumento di marmo), e dalle fitte abitazioni del paese. Ma, nella mia memoria, è divenuta un luogo isolato, intorno a cui solitudine fa uno spazio enorme. Essa è là, malefica e meravigliosa, come un ragno d'oro che ha tessuto la sua tela iridescente sopra tutta l'isola.⁴⁴

Come un ragno d'oro. È una delle prime analogie che scandiranno, anche ritmicamente, tutta la trama del romanzo, convertendo l'effimero in eterno. È la fantasia ipotetica fondata sul 'come se', la similitudine che svela il fondo archetipico al "fanciullo divino"⁴⁵: una torsione trasfiguratrice che non descrive ma circoscrive, cogliendo i riflessi e riannodando lo smarginarsi del reale nel "velo fatato" dell'ambiguità.

manzo, in Ead., *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano 1987, pp. 53-54 e ora in Ead., *Opere*, II, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, "I Meridiani", Milano 1990, p. 1495).

⁴² K. Kerényi, *Il fanciullo divino*, in C. G. Jung-K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, cit., p. 51. Si veda, come messa a punto recente e di ampio respiro, E. Arnone, *L'immaginazione mitico-archetipica di Elsa Morante: il "fanciullo divino" di Kerényi e Jung e l'"eterno fanciullo" di von Franz e Hillman nell'"Isola di Arturo"*, in «Annali di Studi Umanistici dell'Università di Siena», vol. VI, 2018, Firenze, Cadmo 2019, pp. 223-244.

⁴³ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 966.

⁴⁴ Ivi, p. 958.

⁴⁵ Come sottolinea Giovanna Rosa, è proprio "il ricorso al 'come se' a creare quella infinita e rifrangente rete di connessioni che circoscrivono il mondo reale e l'universo degli affetti passati". (G. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 115).

I nuovi misteri che intravedevo, gli annunci inquietanti, indecifrabili, e i miraggi, gli addii dell'infanzia e della mia piccola madre morta e ripudiata, tornavano a ricomporsi nell'antica chimera multiforme che m'incantava. Questa chimera adesso mi rideva con altri occhi, tendeva altre braccia, e aveva diverse preghiere, voci, sospiri; ma non mutava il suo fatato velo: l'ambiguità, che m'imprigionava nell'isola come una ragnatela iridescente.⁴⁶

La visionarietà affabulante di Arturo, questa sua voce particolarissima, di una modernità singolare e non rumorosa, attiva le "risorse immaginose" del lettore⁴⁷, liberandolo dalle tensioni con la stessa limpidezza della parola dell'amato Saba che, mentre copriva di rose i suoi abissi, "liberava anche il mondo dai suoi mostri irreali"⁴⁸.

Accade così che, affidando tutto il peso della narrazione alle "memorie di un fanciullo", Elsa Morante recuperi, nel cuore del Novecento, il "famoso filo del racconto"⁴⁹ che, se il suo Arturo è sdraiato con la testa rovesciata verso le altezze della volta celeste, si manifesta come un lungo filo astrale.

Il riflesso della luna, della "figura sottile della luna nuova", non è solo quello della sua luce nella stanza buia, ma anche quello proiettato nella sua immaginazione che fa riaffiorare un'esistenza primordiale, svelando il meccanismo dei ricordi, il loro risalire alla memoria e, insieme, il tessuto stilistico del romanzo: una pluralità in movimento "di costellazioni figurative che paiono rincorrersi, mimando l'andamento zigzagante dell'attività memoriale"⁵⁰.

Nel riflesso della Luna

[...] Allo spegnersi della lampada, un fioco riflesso lunare si svelò nella stanza, attraverso le vetrate polverose. Io mi sdraiai supino in terra, pigramente. Intravedevo, al di là del mio corpo disteso, l'ombra seduta della sposa, come una statua; e guardavo, con la testa rovesciata, la opaca finestra alle mie spalle, immaginandomi la figura sottile della luna nuova che là dietro il vetro discendeva il sereno come lungo un filo. Il buio nella stanza durò solo pochi secondi; ma in quei pochi secondi io tornai, d'improvviso, a rivivere un mio ricordo. Esso apparteneva a un'esistenza che io dovevo aver vissuta in tempi lontanissimi: secoli, millenni prima, e che solo adesso mi risaliva alla memoria. Sebbene non tutto chiaro, era un ricordo così veridico e certo che per un poco mi rapì al presente!

Mi ritrovai in un luogo assai lontano [...].⁵¹

⁴⁶ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 1160.

⁴⁷ Cfr. J.-M. Schaeffer, *Il fatto estetico tra emozione e cognizione*, ETS, Pisa 2009.

⁴⁸ E. Morante, *Il poeta di tutta una vita*, in Ead. *Pro e contro la bomba atomica*, cit., p. 1493.

⁴⁹ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., vol. I, p. 739.

⁵⁰ G. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 131.

⁵¹ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 1067.

La prima idea per la copertina era stata, del resto, un cielo stellato⁵², poi sostituito dal *Ragazzo addormentato* di Guttuso; una scelta che, lungo questo nostro percorso critico, appare altrettanto carica di risonanze metaforiche, vista la ricorrenza della dimensione del sonno/sogno, delle scoperte cieche e, soprattutto, il distacco finale dall'isola fatto volontariamente a occhi chiusi.

Questa visionarietà, più consistente da sdraiati, rende il firmamento una "tenda istoriata", rivelando agli occhi di Arturo la coincidenza tra le due immensità del cielo e del mare, in un cosmo percepito come "un grande oceano sparso d'innumerabili isole". Un'immagine sorprendentemente simile a quella scelta anche dagli astrofisici per raccontare, nella ragnatela cosmica, la scoperta di universi-isola.

Sere stellate

A volte, mi assopivo un poco sulla panca. E in quel sopore delicato immaginazioni simili a frammenti d'una fiaba, che pareva volessero blandirmi infantilmente. Rivedevo il tremolio scintillante del mare durante il giorno, come il sorriso d'un essere meraviglioso, mare che a quell'ora, supino, lasciato alle correnti carezzevoli, anche lui riposava, pensando a me... Dalla porta-finestra, l'aria della notte si posava sul mio corpo scuro, come se qualcuno m'infilasse una camicia di lino, fresca e pulita... Il firmamento notturno era un'immensa tenda istoriata, distesa su di me... Anzi, no, era un albero immenso, fra le sue ramificazioni le stelle stormivano come foglie... e fra quei rami c'era un unico nido, il mio, io m'addormentavo dentro questo nido... Là sotto di me, intanto, m'aspettava sempre il mare, anch'esso mio.

Certe sere, dopo cena, attirato dalla frescura di fuori, mi stendevo sullo scalino della soglia, o sul terreno dello spiazzo. La notte, che un'ora prima, giù in piano, m'era così proterva, qua, a un passo dalla porta-finestra illuminata, mi ridiventava familiare. Adesso il firmamento, a guardarlo, mi diventava un grande oceano sparso d'innumerabili isole, e, fra le stelle, ricercavo aguzzando lo sguardo quelle di cui conoscevo i nomi: Arturo, prima di altre, e poi le Orse, Marte, le Pleiadi, Castore e Polluce Cassiopea...

[...] Il mare, anche lui non meno dello stellato, era grande e fantastico.⁵³

È l'isola, quel "punto acceso moltiplicato da mille specchi"⁵⁴, "un piccolo punto della terra" che "fu tutto"⁵⁵ a rivelare al ragazzo-stella, ragazzo-isola, sé stesso come nodo celeste⁵⁶.

⁵² Cfr. A. Andreini, *L'isola di Arturo di Elsa Morante*, cit., p. 689.

⁵³ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., 1146-1147.

⁵⁴ Ivi, p. 1220.

⁵⁵ E. Morante, *Dedica*, cit., p. 947.

⁵⁶ Questo filo astrale è strettamente legato alle trame morantiane e, attraverso una spazialità stellare posta sempre sotto il segno dello specchio, arriverà fino ad *Aracoli*. (Si rinvia

E se le iridescenze dei fili di ragno nella Casa de' Guaglioni si vedono in ogni angolo splendere, le ragnatele sono in realtà ovunque sull'isola, soprattutto negli spazi liminali tra il dentro e il fuori. Prodotte dal suo stesso corpo di *puer aeternus* esse creano incanti, come lo spillone fatato della fiaba, mantenendo Arturo addormentato per sedici anni:

E adesso, all'udire le notizie mondiali che mi dava Silvestro, mi pareva di aver dormito per sedici anni, uguale alla ragazza della favola: in un cortile d'erbe selvagge e ragnatele, fra civette e gufi, con uno spillone fatato confitto nella fronte!⁵⁷

La casa de' Guaglioni, con la sua malìa che inganna e incanta, ricorda i colossali ragni di Louise Bourgeois, la loro natura materna e dolorosa, l'ambiguità del loro essere sia custodia che prigioniera dorata, tessendo e moltiplicando le immagini "d'uno specchio stregato"⁵⁸.

Quella casa è come un grembo che si fa cerchio magico, custodendo ogni singola cosa come parte di un unico tesoro, alla cui luce diventa possibile percepire "la vita silenziosa delle cose"⁵⁹. Sono oggetti "orfani", coperti di polvere, dimenticati. Ma una volta recuperati, acquistano il valore di quegli *oggetti desueti* che Orlando vede raccolti e custoditi nelle pagine della letteratura novecentesca, ultimo rifugio dell'antimerce⁶⁰.

Nei suoi romanzi-cattedrale ("oggetti desueti" essi stessi), nelle stanze piene di passaggi segreti, giardini incolti, grotte fatate, polvere e amuleti, come nella Casa dei Guaglioni, diventa possibile scorgere di nuovo l'aura delle cose, vedere brillare i gioielli di Nunz, gli arredi, l'orologio del padre, il cammeo di Silvestro, finché l'isola stessa appare una "miniatura di eternità"⁶¹.

Se il ragazzo-stella tesse il suo mitico destino, se annoda destini, astri e cose quotidiane, è perché ha intorno a sé le pagine dei libri, primo cerchio del suo potere trasfigurante. È Morante stessa che proteg-

alla stimolante analisi di E. Zinato, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, in "Cuadernos de Filologia Italiana", vol. 20, 2013, pp. 37-48).

⁵⁷ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 1356.

⁵⁸ Ivi, p. 1017.

⁵⁹ Il riferimento è allo studio condotto da specole altissime, senza perdere il nitore dei dettagli da Remo Bodei (R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009). Per chiarire l'espressione "vita delle cose", Bodei opera innanzitutto un restauro linguistico dei termini, ripristinando la distinzione tra "cosa" e "oggetto". Contrazione del latino *causa*, l'italiano «cosa» riguarda l'essenziale, "ciò che riteniamo talmente importante e coinvolgente da mobilitarci in sua difesa" (p. 12).

⁶⁰ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati, nascosti*, Einaudi, Torino 1997.

⁶¹ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 116.

ge il suo “fanciullo appassionato”, addormentandolo nella sua trama affabulatrice, esotica e familiare, che congela il movimento naturale del *Bildungsroman*⁶².

Arturo, proprio nelle prime pagine, ci dà un indizio da conservare per l'uscita dal limbo: “Leggevo sdraiato”, ci dice, come il *Ragazzo addormentato sulla barca* di Guttuso, sdraiato ‘come se’ dormisse e sognasse, sdraiato come quando contempla le stelle.

Le serate invernali, e i giorni di pioggia, io li occupavo con la lettura. Dopo il mare, e i vagabondaggi per l'isola, la lettura mi piaceva più di tutto. Per lo più leggevo in camera mia, sdraiato sul letto, o sul canapè, con Immacolatella ai miei piedi.⁶³

Con il braccio sugli occhi, mentre si distacca da Procida, Morante “difende il sonno del suo ragazzo” per non far dissolvere la sua isola/eliso e farla restare, dietro “quei gelosi occhi dormienti”, “un tutto”, mantenendo intatto il tessuto della ragnatela cosmica che ha creato e anche quello della sua scrittura⁶⁴.

L’“isoletta celeste” resterà “stella sospesa”, in quel mondo di fogli scritti, tesoro nascosto che comparirà solo alla fine: “i fogli prendili tutti”, dice a Silvestro, come tutti i suoi fogli Morante ha conservato nel tempo. “Io sono uno scrittore”⁶⁵. Perché è questo primo cerchio delle carte⁶⁶, scritte e lette, ad accendere punti di luce nel buio. Tra l’universo racchiuso nell’isola e il mondo di carta, tra la ragnatela iridescente delle trasfigurazioni e il tessuto delle pagine che legge, per Arturo c’è una corrispondenza costante.

Questo romanzo arioso, esposto alle sporgenze e all’ambigua dolcezza da grembo della materia naturale, è pieno di libri. Uno sconfinato materiale isolante, che fa da filtro tra gli occhi e il mondo (ad ogni pagina sfogliata, Arturo si distacca dalle vite circostanti): e viene tutto dai libri di Elsa, da quelle trame che la avvolgevano, proteggendola e vincolandola, senza una possibilità di uscita.

⁶² Giovanna Rosa vede “la tensione energetica del *Bildungsroman* [...] raggelata dal flusso retrospettivo della rievocazione memoriale”. (G. Rosa, *Elsa Morante*, il Mulino, Bologna 2013, p. 81).

⁶³ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 964.

⁶⁴ E. Morante, *Dedica*, cit., p. 947

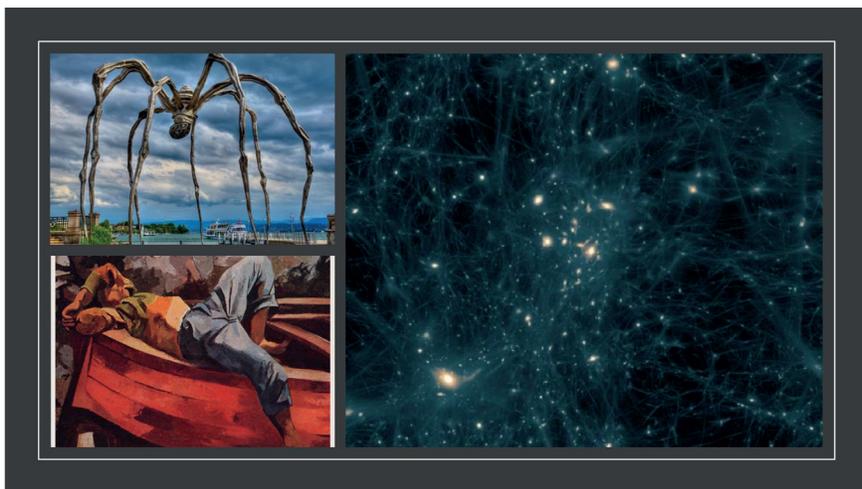
⁶⁵ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 1360.

⁶⁶ Sono i libri in più lasciati dalla madre “maestrina” di Whilem, quelli dell’Amalfitano, quelli portati dall’ospite della Casa dei Guaglioni che fanno spalancare gli occhi di Arturo. Il gesto si ripete quando, come con iniziative culturali come questa, vengono portati libri, parole, studi, incontri dentro il perimetro di Procida, che torna a farsi cerchio magico. I nostri occhi, anche con questo convegno, prolungano il percorso di Arturo, il filo dei racconti tra cielo e terra nell’isola di Procida, punto celeste di raccolta del mondo di carta.

Bibliografia

- Andreini A., *L'isola di Arturo di Elsa Morante*, in *Letteratura italiana*, a cura di Asor Rosa A., vol. 4 (Il Novecento), t. II (La ricerca letteraria), Einaudi, Torino 1996, pp. 685-712.
- Arnone E., *L'immaginazione mitico-archetipica di Elsa Morante: il "fanciullo divino" di Kerényi e Jung e l'"eterno fanciullo" di von Franz e Hillman nell'"Isola di Arturo"*, in "Annali di Studi Umanistici dell'Università di Siena", vol. VI, 2018, Cadmo, Firenze 2019, pp. 223-244.
- Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999.
- Barbour J., *La fine del tempo. La rivoluzione fisica prossima ventura*, Einaudi, Torino 2003.
- Bodei R., *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Celati G., *Finzioni occidentali. Fabulazioni, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1989.
- Faienza L., Marchese L., Simonetti G. (a cura di), *A sessant'anni dall'Isola di Arturo*, in "Contemporanea", n. 18, 2020.
- Fontanella C., *La vita è profumo d'Oriente. Il presente di Arturo nella lunga elaborazione del romanzo*, in Cardinale E., Zagra G. (a cura di), "Nacqui nell'ora amara del meriggio". *Scritti per Elsa Morante nel centenario della sua nascita*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma 2013, pp. 141-151.
- Garboli C., *L'isola di Arturo*, in Id., *La stanza separata*, Scheiwiller, Milano 2008.
- Garboli C., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1995.
- Genette G., *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994.
- Jung C.G., Kerényi K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972.
- Mengaldo P. V., *Elsa Morante*, in Id., *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 161-167.
- Montalbetti C., *La fiction*, Flammarion, Paris 2001.
- Morante E., *Diario 1938 [Lettere ad Antonio]*, a cura di A. Andreini, Einaudi, Torino 1989.
- Morante E., *L'isola di Arturo*, in Ead. *Opere*, vol. I, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, "I Meridiani", Milano 1988, pp. 945-1369.
- Morante E., *Nove risposte sul romanzo*, in "Nuovi Argomenti", n. 38/39, 1958, con il titolo *Sul romanzo*, in Ead., *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano 1987 e ora in Ead., *Opere*, II, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, "I Meridiani", Milano 1990, p. 1495.
- Orlando F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi 1997.
- Paino M., *Gli alibi dell'io narrante: Elsa Morante, Narciso e Sheherazade*, in "Rivista di letteratura italiana", n. 2, 2014, pp. 145-154.
- Porciani E., *La preistoria dell'Isola di Arturo*, in Faienza L., Marchese L., Simonetti G. (a cura di), *A sessant'anni dall'Isola di Arturo*, in "Contemporanea", n. 18, 2020.
- Porciani E., *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Iride Edizioni, Soveria Mannelli 2006.

- Porciani E., *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Sapienza Università Editrice, Roma 2019.
- Ricci G., *L'isola di Arturo. Dalla storia al mito*, in "Nuovi Argomenti", n. 62, 1979, pp. 237-275.
- Rosa G., *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Il Saggiatore, Milano 1995.
- Rosa G., *Elsa Morante*, il Mulino, Bologna 2013.
- Saviane S., *Elsa Morante e L'isola di Arturo*, in "L'Unità", 2 ottobre 1955, p. 11.
- Serkowska H. e Palandri E. (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Ca'Foscari, Venezia 2015.
- Serkowska H., *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Rabid, Kraków 2002.
- Wood S., *Jung e L'isola di Arturo*, in Caspar M. (ed.) "Narrativa. Elsa Morante", a cura di Caspar M. H., Université Paris X, C.R.I.X., n 17, Nanterre 2000, pp. 77-87.
- Zagra G., *I manoscritti di Elsa Morante alla Biblioteca Nazionale di Roma*, in *I manoscritti di Elsa Morante e altri studi*, BVE Quaderni, 3, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Roma 1995, pp. 1-12.
- Zagra G., *Il fondo Morante della Biblioteca Nazionale di Roma*, in *Elsa Morante: mostra, teatro, incontri*, Roma, Comune di Roma, 1993, pp. 14-24.
- Zagra G., *Il racconto di due prigionieri. I manoscritti di Menzogna e sortilegio e L'isola di Arturo*, Catalogo della mostra *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di Zagra G. e Buttò G., Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 27 aprile – 3 giugno 2006, Colombo, Roma 2006, pp. 23-36.
- Zagra G., *Le stanze di Elsa. Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*, Catalogo della mostra *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di Zagra G. e Buttò G., Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 27 aprile – 3 giugno 2006, Colombo, Roma 2006, pp. 3-11.
- Zagra G. (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante*, a cura di, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma 2012.
- Zagra G., *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Carocci, Roma 2020.
- Zanardo M., *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017.
- Zinato E., *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, in "Quaderns de Filologia Italiana", vol. 20, 2013, pp. 37-48.



01 Acocella

Michele Paragliola, Michela Iovino*
I passi di Arturo nell'isola di Elsa.
Per una topografia reale

The contribution by Michele Paragliola and Michela Iovino takes inspiration from the “spatial turn” confronting imaginary and real geography as seen in *L'Isola di Arturo* of Elsa Morante.

In particular this essay analyses the space where Elsa Morante wrote the majority of her work (Villa Eldorado), the probable setting of Arturo's house “casa dei guaglioni” (L'Hotel La Vigna) and the space where Arturo's illusions were unveiled (Penitentiary of Terra Murata).

The article walks the reader through the places of the novel, reconstructed by way of testimonies, that suggest that the landscape of the island is the alter ego of Arturo himself; the map of Procida reflects the sentiments of the protagonist when he was an adolescent.

In fact, Arturo leaves the island when he becomes an adult with lost illusions and a discovery of reality, thereby definitely breaking ‘the ideal’.

KEYWORDS: Spatial Turn, Geography, Arturo, Island, discovery

“La geografia [...] è anch'essa uno spazio mentale, o, meglio culturale, e non soltanto un insieme di luoghi fisici nel senso stretto del termine”
(Alberto Asor Rosa)

Introduzione

Se una consolidata tradizione di studi ha associato “l'idea di trama a una pratica narrativa vista nella sua evoluzione temporale, un ordito che si distende per mostrare i fili, i tratti diacronici che lo compongono”¹, l'ap-

* Il presente contributo è frutto di un lavoro congiunto fra i due autori. Ai soli fini di valutazione scientifica si attribuisce l'autorialità dell'introduzione, dei paragrafi n. 1 e n. 3 a Michele Paragliola e del paragrafo n. 2 a Michela Iovino.

¹ G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazione contemporanee*, Carocci, Roma 2007, p. 22.

proccio che questo contributo dedicato a *L'isola di Arturo* vuol proporre, in fede d'altronde all'impostazione generale del volume che lo ospita, attinge a un recente studio di Giulio Iacoli, che invita a seguire alcune trame patenti nel loro significato di proliferazione spaziale, di profonda cognizione geografica². Quasi a verifica dell'architettura ermeneutica che Edward Soja, in *Postmodern Geographies*, propone come orizzonte dello *Spatial Turn*³, si partirà da questa svolta della critica letteraria che, riprendendo i primi spunti genetici della già classica "geografia letteraria" di Dionisotti⁴, può intendersi non tanto come una "riasserzione" del concetto di spazio ai danni di quello del tempo, quanto piuttosto come uno spazio che "contrattacca"⁵ alla fine di un lungo periodo di marginalizzazione, rivelandosi – secondo Archetti – come un "nuovo centro di orientamento cognitivo ed esperienziale"⁶.

Con questa guida di metodo, si prova qui un attraversamento di uno dei più noti romanzi del secolo scorso, che – pubblicato nel 1957 – inaugura il secondo Novecento, gli anni del Postmodernismo nei quali la spazialità viene gradualmente destinata a una inedita fortuna. Si tratta, perciò, di un tentativo di analisi che tiene conto della recente rilevanza della prospettiva spaziale e che inserisce l'isola di Procida, microcosmo in cui il romanzo morantiano è ambientato, nel più ampio contesto della Napoli novecentesca, già punto di osservazione privilegiato per gli scrittori antecedenti e contemporanei, alla ricerca di una "impronta umana antica e desueta"⁷, che talvolta "rinuncia a vivere nella storia"⁸.

Di fatto, è una città quasi anacronistica, un'ultima metropoli plebea dai confini sfumati, che ingloba le sue isole e si fa "qualcosa più di uno

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Si fa riferimento, naturalmente, a C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 2000 [1967]. Era stato poi Albero Asor Rosa nel 1989 a notare una rinnovata attenzione per lo spazio, sottolineando che non si può più prescindere dalla preminenza del "rapporto fra tempo e spazio all'interno del fenomeno letterario" basata sul "presupposto secondo cui non esiste un tempo al di fuori di uno spazio", poiché non si può prescindere dalla geografia che è "la forma concreta che lo spazio assume nel momento in cui esso si colloca nella storia. Anche la geografia, dunque, risulta in questa accezione una forma della storia; così come la storia, a sua volta, non è in grado di 'rivelarsi' se non assume la forma della geografia" (A. Asor Rosa, *Letteratura italiana. Storia e Geografia. L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989, vol. 3, p. 5).

⁵ B. Westphal, *Geocritica Reale Finzione Spazio*, Armando Editore, Roma 2007, pp. 42-88.

⁶ M. Archetti, *Lo spazio ritrovato. Antropologia della contemporaneità*, Booklet, Milano 2003, pp. 26.

⁷ A. Putignano, *La Napoli contemporanea (1943-2010)* in S. Della Badia, A. Putignano, P. Villani (a cura di), *Napoli, città d'autore. Un racconto letterario da Boccaccio a Saviano*, Edizioni Cento Autori, Napoli 2010, p. 365.

⁸ *Ibidem*.

sfondo”⁹, quella Napoli contemporanea che, secondo Pier Paolo Pasolini è un’inesauribile fonte di affetto e ingenuità¹⁰, vitalità e magia. Una provincia napoletana per la quale lo spazio urbano si fa funzione narrativa, fino a una topografia urbana potentemente sospesa nel tempo, si direbbe, e patentemente distesa nello spazio¹¹. E Procida, che del suo arcipelago fa parte, sembra configurarsi come – prendendo in prestito la descrizione della Napoli eduardiana di Emma Giammattei – una scatola magica, uno spazio in cui si combinano *intérieuer* e *Wunderkammer*¹² e gli ambienti dimessi e quotidiani si mescolano a prodigi “sorvegliati”, a convenzioni/ipocrisie demistificate. Procida si fa isola di spazi quasi sovranaturali che consentono di vedere le cose in modo più autentico, di ignorare la depravazione e il malaffare e di aprire spiragli di illusioni¹³. È la stessa Morante, in un’intervista del 1959, a rivelare il piacere di scrivere “about people in the south of Italy [because] in the north they are in business, in industry, they accept reality. But in the south they live closer with illusions”¹⁴. “Poetessa della disillusione”, secondo Grüssen e Eitel, la Morante sembra particolarmente compiaciuta dell’idea di scrivere della *meridionalità*, che è in fondo una geografia che si fa “carattere”; forse soltanto uno dei suoi innumerevoli veli di Maya che rimanda all’aspetto favoloso della sua narrativa, intenta a svelare le realtà nascoste¹⁵, come quelle a cui, a poco a poco, si affaccerà Arturo. Realtà che si mescolano alla fantasia della scrittrice in un’oscillazione, che si fa tanto più interessante quando coinvolge coordinate spazio-temporali ben definite e luoghi e tempi storici. Il complesso rapporto tra questi due poli, in una piccola dimora di sabbia, di per sé già lontana dalla Storia, come Procida, sembra allora meritare una proposta di analisi che qui si propone.

1. Procida fra immaginazione e realtà autobiografica

Se è vero che l’autrice stabilisce sin dall’*Avvertenza* al suo secondo e fortunato romanzo un chiaro patto narrativo con il lettore, in cui precisa che nelle sue pagine “sebbene i paesi nominati esistano realmente sulle

⁹ P. P. Pasolini, *Gennariello, Paragrafo primo: come ti immagino*, in Id., *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Einaudi, Torino 2003, pp. 15-18.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. E. Giammattei, *Il romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Guida, Napoli 2003.

¹² E. Giammattei, *Eduardo De Filippo*, La Nuova Italia, Firenze 1982, p. 50.

¹³ E. De Filippo, *La grande magia*, in *La cantata*, I, p. 450.

¹⁴ C.K. Jørgensen *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, L’Erma di Bretschneider, Roma 1993, pp. 20-21.

¹⁵ *Ibidem*.

carte geografiche [...] ogni cosa – a cominciare dalla geografia – segue l'arbitrio dell'immaginazione"¹⁶, è vero anche che l'immaginazione, naturalmente stimolata dal reale, disegna una carta geografica immaginaria che si sovrappone e spesso coincide con quella fisica. Le ragioni che spingono a lavorare su questo intreccio complesso tra reale e immaginario, recuperando la prospettiva affermatasi con lo *Spatial Turn*, si legano al fatto che qualsiasi opera, per quanto di primo acchito possa sembrare lontana dalla realtà sensibile o per quanto paradossale possa apparire, attinge sempre al reale, e talvolta – in linea con i procedimenti creativi della postmodernità – persino lo crea¹⁷, specie se si tratta di Napoli, intesa nella sua accezione più ampia:

In genere, il poeta ed il narratore, anche se sono veramente capaci di utilizzare la fantasia, si lasciano prendere sempre dalla realtà, ovvero nei loro scritti, anche quando non è dichiarata la ripresa o l'adesione al reale, gli autori parlano sempre di se stessi e di Napoli, della loro vicenda umana consumata nel grembo di una comunità della quale poi riportano temi e momenti nelle loro pagine. Ogni autore è espressione anche del tempo cittadino, è figlio degli avvenimenti che lo hanno inseguito, è voce della città che lo ha accolto.¹⁸

Se per ogni scrittore non è possibile trascurare in alcun modo la realtà che lo circonda, nell'inestricabile intreccio tra invenzione e realtà, questo può valere ancor più per una scrittrice che intitola il romanzo a un luogo, "l'isola" e che poco convince nelle soglie del testo, quando nell'*Avvertenza* al romanzo dichiara:

Sebbene i paesi, nominati in questo libro, esistano realmente sulle carte geografiche, si avverte che non s'è inteso in alcun modo di darne una descrizione documentaria in queste pagine, nelle quali ogni cosa — a cominciare dalla geografia — segue l'arbitrio dell'immaginazione. Tutto il presente racconto è assolutamente immaginario e non si riporta né a luoghi, né a fatti, né a persone reali.¹⁹

In un passaggio cruciale di un suo manoscritto, infatti, Elsa non può non ammettere: "Per quanto creda di inventare, ogni narratore, pur nella massima oggettività, non fa che scrivere sempre la sua autobiografia"²⁰.

¹⁶ E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 2011 [1957], p. 6.

¹⁷ Si legge, infatti, in B. Westphal *Geocritica Reale Finzione Spazio*, cit., p. 121, che: "il realismo de-realizzato è una strada perfettamente percorribile, appena più sconcertante di altri procedimenti creativi della postmodernità".

¹⁸ R. Giglio, *Introduzione* a D. De Liso, I. Di Leva, A. Putignano, *Napoli città d'autore. Un racconto letterario da Boccaccio a Saviano*, Edizioni Cento Autori, Napoli 2010, vol. 1, p. 1.

¹⁹ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 6.

²⁰ Cfr. Elena Porciani, *La preistoria de "L'isola di Arturo"*, in "Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione", 2020, n. 18, pp. 111.

E allora *L'isola di Arturo*, non solo sembra nascere da un'interferenza tra geografia reale e leggenda, erudizione e storia²¹, ma anche rappresentare una delle sue massime espressioni autobiografiche²². Non a caso più volte la Morante esprime il desiderio di essere un ragazzo, come in una nota lettera a Saba²³, fino a confessare nel 1984, un anno prima della sua morte: "Arturo sono io"²⁴.

È sul filo della sovrapposizione autobiografica Elsa/Arturo, lungo l'asse di questa egofiction che assume rilievo una cartografia narrativa che spinge il lettore a un vero itinerario, a ridisegnare i passi del protagonista in quel "paradiso altissimo e confuso"²⁵ che è Procida. Con una postura simile a quella descritta da Pierre Oullet in *Poétique du regard*, la Morante, attraverso la sua "finestra" su Procida, sembra disegnare "un 'mondo d'immagine' in cui *fictum* e *factum* coincidono sotto il profilo fenomenologico, senza che si confondano mai sotto quello ontologico"²⁶.

Così, si è deciso, fra i molti itinerari possibili, di tracciarne uno che si sofferma su tre dei più rappresentativi luoghi del romanzo: Villa Eldorado (officina dell'autore), l'Hotel La Vigna (la probabile Casa dei guagliuni) e il borgo/carcere di Terra Murata (la prigione dell'ergastolano Tonino Stella). Il primo di questi luoghi non è certamente parte del racconto, nel romanzo infatti non è mai menzionato, eppure è il luogo, per riprendere ancora Oullet, la finestra, da cui questo "racconto" sembra prendere forma o almeno una forma più definita, stando alle preziose e recenti ricerche di Elena Porciani, che ricostruisce la preistoria del ro-

²¹ Cfr. le considerazioni di Benedetto Croce in E. Giammattei (a cura di), *Paesaggi*, con una nota tecnica di A. D'Auria, Treccani, Roma 2019, p. 52.

²² La Morante, nella stessa intervista, aggiunge che ogni romanzo: "dovrebbe corrispondere a un intero sistema ideologico o filosofico [...] ogni romanzo si può considerare autobiografico [...] giacché attraverso il pretesto dei fatti e personaggi inventati, che vengono scelti quasi in funzione di simboli, lo scrittore mira a raccogliere nel romanzo la somma d'ogni sua esperienza, e la propria, ultima idea sulla vita".

²³ F. Bondi, *Parodia come categoria. Agamben e l'accanto dell'isola*, in L. Faienza, L. Marchese L, G. Simonetti (a cura di), *A sessant'anni dall'Isola di Arturo*, in «Contemporanea», 2020, n. 18, pp. 9-20.

²⁴ C.K. Jørgensen *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1993, p. 22.

²⁵ S. Penna, *Era l'alba sui colli e gli animali*, in E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 9.

²⁶ Cfr. P. Oullet, *Poétique du regard: littérature, perception, identité, Les éditions du Septentrion*, Québec 2000, pp. 256-257, secondo cui "ogni immagine consiste in una "finestra" attraverso la quale possiamo guardare il mondo, un mondo che non rappresenta né realizza, ma di fatto de-presenta e de-realizza. Ogni immagine sembra lacerare la continuità del reale, pur facendone parte alla stessa stregua della cosa immaginata, da apparire in questa lacerazione, nei suoi bordi o nei confini estremi della cornice irrealizzante che si va così a formare: è il 'mondo d'immagine' in cui *fictum* e *factum* coincidono sotto il profilo fenomenologico, senza che si confondano mai sotto quello ontologico".

manzo facendo risalire i primi embrioni agli anni 1949-1952²⁷, embrioni poi ripresi a Villa Eldorado.

L'isola di Arturo, un'odissea alla rovescia, come scrive Garboli²⁸, prende vita a Villa Eldorado (fig.1), una pensione che si trovava, e si trova ancora oggi, a Via Vittorio Emanuele n. 180, “una strada – secondo Elisabetta Montaldo – tutta costeggiata fino a piazza Olmo da palazzi signorili, testimonianza della ricchezza delle famiglie armatoriali dal 1400 al 1600”²⁹. Dalle mura di recinzione di questi palazzi traboccavano fiori di immensi giardini ed è proprio fra i giardini dell'Eldorado che la Morante soleva trascorrere il tempo nella primavera-estate del 1955.

Arrivata a Procida da Roma il 14 aprile e ripartita il 15 settembre dello stesso anno per la capitale, accompagnata dall'allora marito e già affermato scrittore Alberto Moravia, tra le mura-fila “imperiali ricche di piante di agrumi e di fiori che terminano poi sul Belvedere incantato del mare della Chiaia”, la Morante ha lavorato all'architettura del romanzo, di lì a poco vincitore del Premio Strega. I due nuclei originari del testo, due racconti, nati dalla spiccata passione per la forma breve, nel cuore di Villa Eldorado infatti sono ripresi, amalgamati, arricchiti dallo sguardo privilegiato che l'autrice ha su Procida. Attraverso la testimonianza di Gerardo Esposito, figlio di Arcangelo e Amelia Pietrafesa, allora gestori della Villa di proprietà di Carmela Mazzella Di Bosco, è possibile rintracciare *l'habitat scribendi* della Morante. Secondo Esposito, la scrittrice – o come lei stessa preferiva, lo scrittore – era al contempo una donna dolce e schiva, che trascorrevva intere giornate chiusa nella sua stanza, oggi identificabile con il bilocale “Controvento”. Da queste camere, dal soffitto affrescato con fregi a motivi vegetali, appena a sinistra della seconda arcata della Villa, la Morante infatti usciva raramente, se non per sporadiche passeggiate in solitaria o probabilmente a cavallo, accompagnata dal factotum Ugo Armonia. *L'isola di Arturo*, quindi, secondo i racconti di Esposito, ultimo testimone vivente del soggiorno morantiano, e di quelli trasmessi agli attuali proprietari della Villa,

²⁷ Elena Porciani ricostruisce sapientemente il palinsesto preistorico dell'opera. Sembra che la Morante abbia cominciato a lavorarci già nell'autunno del 1949 attraverso alcune bozze di un racconto intitolato *Ritorno del glorioso* dall'incipit molto simile a quello del romanzo, come dimostra un quadernetto di scuola, ora conservato presso l'Archivio con la segnatura A.R.C. 52 I 1/34,3. Il lavoro è poi ripreso nell'inverno del 1950 con un focus più centrato sul protagonista ragazzino. Sebbene a questa altezza, secondo la Porciani, la trama sia ancora a uno stato embrionale e probabilmente solo nel 1952 trova la sua definitiva caratura è facile riconoscerne le fucine del romanzo. Cfr. Elena Porciani, *La preistoria de "L'isola di Arturo"*, in “Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione”, n. 18, 2020, pp. 111-120.

²⁸ C. Garboli, *Introduzione a L'isola di Arturo*, cit., p. VI.

²⁹ E. Montaldo, *Procida. Segni, sogni e storia di un'isola marinara*, Nutrimenti, Roma 2014, p. 54.

Fulvio e Silvia Mazzella Di Bosco, ha preso vita al centro del giardino dell'Eldorado. Qui vi era (e in parte vi è ancora) una circonferenza con quattro sedili (fig.2) e su uno di questi, la scrittrice sedeva e scriveva, distratta da qualche breve conversazione con gli ospiti della pensione e con il gestore Arcangelo, a cui regalò una copia firmata del romanzo in un secondo soggiorno procidano risalente al 1961, ringraziandolo “per la comprensione e per la simpatia” (cfr. fig.3) che le avevano reso possibile la scrittura e quindi “la diffusione” de *L'isola di Arturo*. Una riconoscenza verso il gestore, peraltro professore di Lettere e mecenate, che si unirà a quella di numerosi intellettuali del Novecento, da Vasco Pratolini a Paolo Volponi, da Dario Bellezza a Damiano Damiani, fino a Dacia Maraini che, scegliendo l'Eldorado e naturalmente Procida come meta elettiva, hanno talvolta ripreso quel ritratto dell'isola morantiano, ritratto di un luogo-rifugio dalla civiltà urbana, affollata e rumorosa, di un luogo dalla natura prorompente e selvatica, paesaggio di scogli, di marine assolate e di silenzi³⁰. Immersa nel silenzio, infatti, e nel profumo delle margherite della Villa, al centro di quella circonferenza da cui si diramano quattro viali che conducono verso est all'antica discesa a mare oggi franata, verso nord all'ingresso, verso ovest a via dei Bagni e verso sud alla terrazza panoramica, la Morante – talvolta affacciata sul mare della Chiaiozza, con l'isola distesa sotto i suoi occhi da Punta Pizzaco a Terra Murata – ha disegnato i suoi personaggi: da Arturo, ragazzo con il nome di stella a Nunziatina con la sua “antichità puerile”³¹, da Wilhelm, padre e mito indiscusso di Arturo a Tonino Stella, ergastolano che interrompe definitivamente l'idillio del romanzo.

Forse *L'isola di Arturo* non sarebbe stata l'isola-limbo che noi lettori conosciamo, se fosse stata scritta in un altro punto dell'universo-isola.

Il romanzo non avrebbe potuto acquisire le morfologie narrative, il registro, lo stile che possiede, se non tra le mani di una Morante quasi rifugiata in una Villa che è microcosmo di un'isola, isola nell'isola; isola-mondo che non è solo di Arturo, ma naturalmente anche di Elsa.

In fondo è di Elsa l'isola che prende vita nelle pagine del romanzo, un limbo in cui il protagonista, come l'autrice, si muove poco fra le strade di Procida e quando lo fa resta nello stretto raggio di una casa, quella dei “guaglioni”.

2. Sulle tracce di una «rovina fantastica»: la casa

³⁰ S. Di Liello, P. Rossi, *Procida. Architettura e paesaggio. Documenti e immagini per la storia dell'isola*, Nutrimenti, Roma 2017, p. 70.

³¹ G. Rosa, *Cattedrali di carta*, Il Saggiatore, Milano 2006, p. 157.

dei guaglioni

Alla ricerca della casa dei guaglioni, una “rovina fantastica”³² che è quasi “uno spazio intermedio tra l’antichità e il fuori moda, [una sorta di] passato non storicizzato, una “vecchia Italia” preunitaria che procede senza soluzione di continuità dalle inferriate corrose di stile barocco agli ‘odori di chissà quali defunte borghesie borboniche”, si è dedicata qualche tempo fa Elisabetta Montaldo³³, inciampando in una piacevole sorpresa. Sorta come “unica costruzione, sull’alto di un monticello ripido, in mezzo a un terreno incolto e sparso di sassolini di lava”³⁴, centro del centro, che senza contrapporsi all’isola ne assume tutte le caratteristiche secondo Giovanna Rosa³⁵, la seconda tappa di questo ideale itinerario geoletterario, la casa di Arturo, è stata quasi con certezza ritrovata e identificata, per molte ragioni, nell’attuale Hotel La Vigna. Di fatto, se si ripercorre l’intero capitolo dedicato alla casa dei guaglioni e i numerosi riferimenti a cui Arturo fa cenno lungo il romanzo – non del tutto privi di precedenti nelle pagine della narrativa breve morantiana³⁶ – emergono numerosi elementi di similarità tra le descrizioni della casa e le foto scattate dalla Montaldo prima della ristrutturazione dell’attuale proprietario Vincenzo Scotto Di Fasano.

L’esterno della casa, infatti, dice Arturo è:

È di un colore rosa stinto, di forma quadrata, rozza e costruita senza eleganza; e sembrerebbe un grosso casale di campagna se non fosse per il maestoso portone centrale, e le inferriate ricurve, di uno stile barocco che proteggono tutte le finestre all’esterno. L’unico ornamento della facciata sono due balconcini di ferro, sospesi ai lati del portone, davanti a due finestre cieche. Questi balconcini e così pure le inferriate, un tempo furono verniciati di bianco, ma adesso sono tutti macchiati e corrosi dalla ruggine.³⁷

Si ritrovano così le prime analogie ed entrando nel giardino dell’at-

³² A. Putignano, *La Napoli contemporanea (1943-2010)* in S. Della Badia, A. Putignano, P. Villani (a cura di), *Napoli, città d’autore. Un racconto letterario da Boccaccio a Saviano*, cit., p. 368.

³³ Le ricerche sono di E. Montando e su questa scia sono stati condotti successivi studi da Michela Iovino all’interno di un progetto che ha voluto rendere stabile il percorso nei luoghi del romanzo. Sui “passi di Elsa” è un’installazione permanente di targhe che citano passi del romanzo in italiano e in inglese e ripercorrono su tutto il territorio procidano le strade e i luoghi descritti nel romanzo.

³⁴ E. Morante, *L’isola di Arturo*, cit. p. 15.

³⁵ Così G. Rosa si esprime nel suo saggio *L’isola dell’iniziazione impossibile*, in Ead. *Cattedrali di carta*, cit., p. 56

³⁶ Cfr. i legami tra la Casa dei Guaglioni e la Casa delle Fate del racconto *Qualcuno bussava alla porta* in E. Porciani, *La preistoria de «L’isola di Arturo»*, cit., p. 115.

³⁷ E. Morante, *L’isola di Arturo*, cit., p. 16.

tuale Hotel sono rinvenibili molte altre. L'albergo, come da descrizione morantiana, ha un colore rosa tipico delle case procidane (fig.4), è “un palazzo di due piani, oltre alle cantine e al solaio e, come per gran parte dell'abitato di Procida, che è paese molto antico, la sua costruzione rimonta ad almeno tre secoli fa”³⁸. Aprendo le porte dell'edificio, “poco distante da una piazzetta quasi cittadina (ricca fra l'altro, di un monumento di marmo)”³⁹ che nel romanzo è detta Piazza del Monumento e fa riferimento a Piazza dei Martiri, si può notare, inoltre, la grande finestra/vetrata dello stanzone ante ristrutturazione riportata al suo splendore nell'attuale ed elegante salone. E a ben guardare l'affresco disegnato sul soffitto riporta esattamente i tralci di vigna e i grappoli che la Morante descrive nel romanzo (fig. 5 e 6):

Era uno stanzone enorme, dal soffitto profondo quasi il doppio di quello delle altre stanze, e finestre molto alte da terra, che guardavano verso la marina. Le pareti, a differenza che nelle altre stanze della casa, non erano tappezzate di carta di Francia, ma decorate tutto all'intorno da un affresco, che imitava logge a colonne, con tralci di vigna e grappoli.⁴⁰

Lasciando la casa selvaggia e attraversando il giardino chiuso “come una coorte”⁴¹, che oggi non è più “un trionfo di verzure selvagge” ma un giardino sontuoso, dalla punta estrema del suo vigneto, nell'incanto del Belvedere, si può scorgere quella lunga frana che conduce alla spiaggia arturiana:

Dietro la casa, si stende una larga spianata, giù dalla quale il terreno diventa scosceso e impervio. E attraverso una lunga frana si arriva a una spiaggetta in forma di triangolo, dalla sabbia nera. Non esiste nessun sentiero che porti a quella spiaggia; ma, a piedi nudi, è facile scendere a precipizio fra i sassi.

Laggiù era attraccata una sola barca: era la mia, si chiamava *Torpediniera delle Antille* [...]

Dal tetto della casa, si può vedere la figura distesa dell'isola, che somiglia a un delfino; i suoi piccoli golfi, il Penitenziario, e non molto lontana, sul mare, la forma azzurro-purpurea dell'isola d'Ischia.⁴²

Affacciati a questo belvedere sembra quasi di scorgere la *Torpediniera delle Antille*, nave corsara di Arturo, unica compagna di avventure della sua infanzia, ormeggiata alla spiaggetta sottostante. E se si cambia ancora

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 15.

⁴⁰ Ivi p. 24.

⁴¹ Ivi, p. 16.

⁴² *Ibidem*.

una volta angolazione, guardando la casa/Hotel dall'alto, si possono notare non solo quella figura distesa dell'isola che somiglia a un delfino, ma anche i suoi piccoli golfi e di fronte l'isola d'Ischia.

La casa di Arturo, a picco sul mare, è una dimora sgangherata (fig.7) e per nulla arredata ed è esattamente come il giovane, solitaria e nobile, è un castello meraviglioso e superbo che sembra bastare a se stesso. Il terreno non coltivato, abitato da piante selvatiche fa pensare al carattere del protagonista, fanciullino ingenuo⁴³ e selvaggio⁴⁴, libero dalle più comuni convenzioni sociali; allo stesso modo l'acciottolato davanti casa suggerisce ancora il carattere impetuoso del protagonista, vivo e turbolento come la lava dei sassi. La Casa dei guaglioni si fa così centro gravitazionale e, senza contrapporsi all'isola, diventa insieme al paesaggio circostante l'immagine della totalità⁴⁵.

Spazi e luoghi che non sono importanti soltanto per il dipanarsi della storia, ma anche perché lungo il racconto ci si convince sempre più che Arturo e l'isola hanno così tanto in comune che l'isola sembra essere Arturo e viceversa. Ed è forse proprio lo spazio isola allo stesso tempo aperto e separato, dischiuso e isolato a suggerire “un valore topologico assoluto; [...]. Proprio perché l'intero racconto mantiene costantemente il carattere contraddittorio di favola realistica, anche la dimensione spazio-temporale deve conservare le tracce corpose della contingenza [...]”⁴⁶.

L'isola che per sua natura è “isolata”, distante dalla terraferma e solitaria nell'immensità del mare, con la sua natura incontaminata e selvaggia corrisponde metaforicamente ad Arturo, la scrittura crea un legame osmotico tra il paesaggio, tale per cui “Procida è la stagione dell'adolescenza”⁴⁷.

La Morante non poteva forse scegliere altro luogo in cui far vivere

⁴³ Cfr. F. Bondi che riprende Agamben: “La ‘casa dei guaglioni’ evoca, col suo stesso nome, il limbo infantile, contiene, con la memoria dei festini omosessuali dell'amalfitano, una parodia dell'innocenza” in F. Bondi, *Parodia come categoria. Agamben e l'accanto dell'isola*, cit., p. 12.

⁴⁴ Per la descrizione di fanciulli particolarmente selvaggi a Napoli e nel suo arcipelago nella seconda metà del Novecento cfr. anche J. Fante, *Lettera ai figli, Napoli 2 agosto 1957*, in *Tesoro qui è tutta una follia. Lettere dall'Europa (1957-1960)*, Fazi, Roma 1999, pp. 12-13: “Sono dei bambini molto felici, ed è naturale, perché sembra possano fare tutto quello che vogliono. Corrono per strada, saltano su per i gradini delle chiese, rovesciano i bidoni della spazzatura, si rotolano nei rigagnoli, e in quella grande città se ne vanno a spasso lontano da casa. Ma le strade gli sono amiche e loro le conoscono bene, la sera riescono quindi a tornare sempre sani e salvi. Sembra che a letto non ci vadano mai. Dalla finestra del mio albergo li vedo giù in strada, sul lungomare, giocano anche a mezzanotte. E quando mi sveglio la mattina sono di nuovo là, immersi nel gioco come al solito”.

⁴⁵ M. Iovino, *L'isola di Arturo: Menzogna e Sortilegio di un punto dell'universo*, in *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD, a cura di S. Sgavichia e M. Tortora, Edizioni ETS, Pisa 2017, p. 232.

⁴⁶ G. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 133.

⁴⁷ *Ibidem*.

Arturo. La corrispondenza metaforica fra Procida e il protagonista – se si vuole – è declinabile quasi all’infinito: l’isola è piccola, incontaminata e isolata così come Arturo è un fanciullo che vive isolato e protetto dalla tela infantile, adolescenziale e iridescente di un “ragno d’oro”⁴⁸. Nella geografia di Procida si condensano tutto il carico del suo essere, tutte le caratteristiche della “stagione procidana della propria adolescenza”⁴⁹ e i luoghi reali diventano luoghi simbolici, che si rivelano essenziali punti di svolta del romanzo e di quel riflesso del suo mondo interno che si prolunga in un incessante dialogo col paesaggio. Quella della Morante, allora, non è una semplice descrizione paesaggistica, urbana o architettonica, ma diventa un controcanto armonico tra la natura intesa nel suo senso più ampio e il protagonista⁵⁰, facendo dell’isola un vero e proprio alter ego di Arturo⁵¹.

3. Il tramonto dell’adolescenza

Il controcanto tra la natura e il protagonista è reiterato lungo tutto il romanzo e si fa più intenso quando Arturo, in un pomeriggio di fine estate, insegue il padre alla scoperta dei suoi tormenti. Nell’andirivieni apparentemente senza senso che fa pensare al battere impazzito delle farfalle notturne intorno alle lampade⁵², i sentieri impervi dell’isola si fanno labirinto in cui si disvela una verità che appartiene tanto a Wilhelm quanto ad Arturo. La “caccia”⁵³ attraverso la “cittadella gigantesca”⁵⁴ di Terra Murata (fig.8), l’inseguimento del padre, si rivela con l’arrivo al Penitenziario, nella sua doppia accezione di cattura e morte: Arturo afferra una verità e, nel farlo, sancisce la fine della sua adolescenza. Attorno a

⁴⁸ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 15.

⁴⁹ G. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 133.

⁵⁰ In un altro punto del romanzo si legge, infatti: “Su per le colline verso la campagna, la mia isola ha straducce solitarie chiuse fra muri antichi, oltre i quali si stendono frutteti e vigneti che sembrano giardini imperiali. Ha varie spiagge dalla sabbia chiara e delicata, e altre rive più piccole, coperte di ciottoli e conchiglie, e nascoste fra grandi scogliere. Fra quelle rocce torreggianti, che sovrastano l’acqua, fanno il nido i gabbiani e le tortore selvatiche, di cui, specialmente al mattino presto, s’odono le voci, ora lamentose, ora allegre. Là, nei giorni quieti, il mare è tenere e fresco, e si posa sulla riva come una rugiada. Ah, io non chiederei d’essere un gabbiano, né un delfino; mi accontenterei d’essere uno scòrfano, ch’è il pesce più brutto del mare, pur di ritrovarmi laggiù, a scherzare in quell’acqua” (Cfr. E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 12).

⁵¹ M. Iovino, *L'isola di Arturo: Menzogna e Sortilegio di un punto dell'universo*, cit., 234.

⁵² E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 311.

⁵³ Così la Morante intitola il capitoletto in cui Arturo insegue il padre per il borgo di Terra Murata.

⁵⁴ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit. p. 37.

Palazzo d'Avalos, quel "castello adibito a penitenziario"⁵⁵, si snoda, infatti, un episodio cruciale del romanzo: giunto al carcere Wilhelm fischia, si esprime con "un linguaggio segreto di segnali"⁵⁶, finché intona un canto:

La sua voce, che io riconobbi subito con una scossa, veniva delle più basse, nascoste propaggini della montagnola, così che pareva salisse dal fondo del precipizio marino. Simile illusione dava, alla scena, la solennità inquieta dei sogni; ma la cosa più strana, per me, era questa, anzitutto: che lui cantasse [...]

Cantava una quartina di una canzonetta napoletana, una fra le più risapute, ch'io conoscevo, si può dire, dall'epoca che avevo imparato a parlare; e per me era diventata comune e banale da quante volte l'avevo intesa e ripetuta per mio conto. Quella che dice:

Nun trovo 'n'ora 'e pace
 'a 'notte faccio iuorno
 'sempe pe sta 'cca 'ttuorno
 speranno 'e te parlà!⁵⁷

La quartina che è parte di una composizione di Vincenzo Russo ed è divenuta nota per l'interpretazione di Roberto Murolo è un canto d'amore: canto d'amore che Wilhelm Gerace rivolge a qualcuno caro più di ogni altro, all'ergastolano Tonino Stella. Qui l'amore di Arturo per il padre si trasforma, pur con dolore, in compassione, sentimento adulto e terribile che recupera la prima eccezione greca di συμπάσχω. Arturo soffre insieme al padre, lui per Nunziatina, il padre per Tonino Stella ed è significativo che, in questo punto dell'isola, proprio ai piedi del Penitenziario, luogo di reclusione, Arturo viva una primitiva evasione, un primo passo che dalla sua infanzia favolistica lo avvicina alla realtà, una realtà che, a poco a poco, prende il sopravvento sulla sua immaginazione fanciullesca.

La fine del romanzo coincide così con la fine di una stagione. È un "a capo" nella vita di Arturo segnato dalla scoperta amara del reale, da un risveglio da quel sonno durato sedici anni, di cui, in fondo, ha sempre saputo:

⁵⁵ Si legge nel romanzo: "Così anche a Procida, le case, da quelle numerose e fitte giù al porto, a quelle più rade su per le colline, fino ai casali isolati della campagna, appaiono, da lontano, proprio simili a un gregge sparso ai piedi del castello. Questo si leva sulla collina più alta, (la quale fra le altre collinette, sembra una montagna); e, allargato da costruzioni sovrapposte e aggiunte attraverso i secoli, ha acquistato la mole d'una cittadella gigantesca. Alle navi che passano al largo, soprattutto la notte, non appare, di Procida, che questa mole oscura, per cui la nostra isola sembra una fortezza in mezzo al mare. Da circa duecento anni, il castello è adibito a penitenziario: uno dei più vasti, credo, di tutta la nazione. Per molta gente, che vive lontano, il nome della mia isola significa il nome d'un carcere" (Ivi, pp. 14-15).

⁵⁶ Ivi, p. 315.

⁵⁷ Ivi, p. 313.

Io, da quando sono nato, non ho aspettato che il giorno pieno, la perfezione della vita: ho sempre saputo che l'isola, e quella mia primitiva felicità, non erano altro che una imperfetta notte; anche gli anni deliziosi con mio padre, anche quelle sere là con lei! erano ancora la notte della vita, in fondo l'ho sempre saputo. E adesso, lo so più che mai; e aspetto sempre che il giorno arrivi, simile a un fratello meraviglioso con cui ci si racconta, abbracciati, la lunga noia.⁵⁸

La Morante recupera la similitudine per esprimere la struggente e inappagabile attesa di Arturo della propria pienezza esistenziale trasmigrata in questo brano dal livello del narrato a quello della narrazione⁵⁹. Quella imperfetta notte termina proprio lì, ai piedi del carcere, è fuori da quelle mura che Arturo si proietta verso un nuovo giorno e prende la decisione più difficile della sua vita: allontanarsi dall'isola e metaforicamente dalla sua fanciullezza, dicendo addio a quel mondo perduto e perfetto, come lo definisce Garboli⁶⁰.

Percorrendo le pagine del libro, spazi brulicanti di sembianze e figure, camminiamo in quel luogo dove il tempo si fa spazio, che lascia fiorire un mondo senza confini, un mondo da invadere, conoscere, interiorizzare e salvare. Le memorie di Arturo si fondano sulla "proiezione di sé in una infanzia appassionata, che si attualizza solo nell'accettazione della sua irrimediabile separatezza". Ogni cosa smette di essere sogno, tutto si ridesta. Caduta ogni certezza, non c'è più nulla di assoluto, le stagioni che prima sembravano susseguirsi per Arturo ora continueranno ad esserci:

La rena sarà di nuovo calda, i colori si riaccenderanno nelle grotte, i migratori, di ritorno dall'Africa, ripasseranno il cielo... e in simile festa adorata, nessuno: neppure un qualsiasi passero, o una minima formica, o un infimo pesciolino del mare si lagnerà di questa ingiustizia: che l'estate sia tornata sull'isola, senza Arturo.

Senza Arturo, il torto più intollerabile, la colpa più grave dell'Isola che ritorna mamma e che, ancora una volta, lo rende "orfano"⁶¹.

L'identificazione con lo spazio-isola diventa completa nelle ultime pagine del romanzo, quando Arturo lascia Procida. Dal "vapore-traghetto"⁶² il fanciullo ormai quasi cresciuto non vuole guardare l'isola che si allontana, preferisce fingere che non sia mai esistita; e forse ad un certo punto Procida non si vede più perché è Arturo a non vedersi più. La sua

⁵⁸ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 187.

⁵⁹ E. Porciani, *La preistoria dell'Isola di Arturo*, cit., p. 113.

⁶⁰ C. Garboli, *Introduzione a L'isola di Arturo*, cit. p. IX.

⁶¹ M. Iovino, *L'isola di Arturo: Menzogna e Sortilegio di un punto dell'universo*, cit., p. 237.

⁶² C. Garboli, *Introduzione a L'isola di Arturo*, cit. p. XI.

sognante *Weltanschauung* si è frantumata⁶³; se qualcuno è rimasto a guardare la nave dal molo dell'isola, non può scorgere più neppure la scura e possente sagoma della nave.

Intorno alla nostra nave, la marina era tutta uniforme, sconfinata come un oceano. L'isola non si vedeva più⁶⁴.

Da sempre spazio vitale, "l'isola sparisce tra i flutti, evapora come l'opaca e scintillante fuliggine dei sogni. Vivendo in simbiosi con l'isola il ragazzo col nome di stella non può far altro che lasciar concretizzare le delusioni e i risentimenti nella negazione di quella terra tanto amata. Ma è anche per questo che l'isola, magmatica potenza, ricolma di tutti i suoi sogni e di tutte le sue credenze"⁶⁵, proprio quando è lasciata (e negata), prende un nome⁶⁶ che è il suo: è *l'isola di Arturo*.

Bibliografia

- Anselmi G.M., Ruozzi G., *Luoghi della letteratura italiana*, Mondadori, Milano 2003.
- Asor Rosa A., *Letteratura italiana. Storia e Geografia. L'età contemporanea*, Torino, Einaudi 1989, vol. 3.
- Bondi F., *Parodia come categoria. Agamben e l'accanto dell'isola*, in Faienza L., Marchese L., Simonetti G. (a cura di), *A sessant'anni dall'Isola di Arturo*, in "Contemporanea", n. 18, a. 2020, pp. 9-20.
- Di Liello S., Rossi P., *Procida. Architettura e paesaggio. Documenti e immagini per la storia dell'isola*, Nutrimenti, Roma 2017.
- Dionisotti C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 2000 [1967].
- Fante J., *Lettera ai figli*, Napoli 2 agosto 1957, in *Tesoro qui è tutta una follia. Lettere dall'Europa (1957-1960)*, Fazi, Roma 1999, pp. 12-13.
- Garboli C., *Introduzione a L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 2011.

⁶³ Nel caso di Arturo sembra valere ancora di più la definizione di *Weltanschauung* che dà Harald Høffding (Cfr. C.K. Jørgensen *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, cit., pp. 20-21), ovvero non propriamente visione esistenziale, ma stadio della vita in cui si trova, poiché la visione esistenziale non è qualcosa che si osserva, ma l'occhio che osserva. Non si è necessariamente consapevoli della propria visione esistenziale. Questa definizione è confermata da ciò che la Morante sostiene in un passaggio de *La Storia*: "pure il meno intelligente e l'infimo dei paria, fino da bambino si dà una qualche spiegazione del mondo. E in quella si adatta a vivere. E senza di quella, cadrebbe nella pazzia" (E. Morante, *La Storia*, Einaudi, Torino 1974, p. 758).

⁶⁴ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 379.

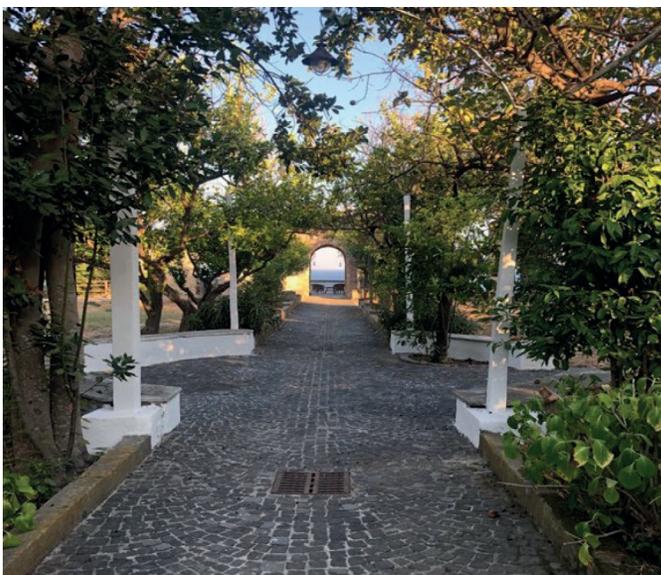
⁶⁵ M. Iovino, *L'isola di Arturo: Menzogna e Sortilegio di un punto dell'universo*, cit, p. 241.

⁶⁶ "Quando lasciamo l'isola le demmo il nome di Ile du Salut...È solo quando lasciamo una cosa, che le diamo un nome" (Cfr. W. Benjamin, *Conversazione con André Gide*, in E. Giammattei (a cura di), *Paesaggi*, cit., p. 9).

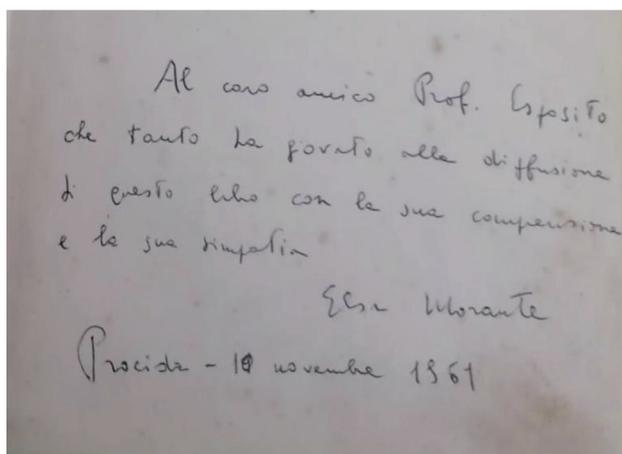
- Giammattei E., *Eduardo De Filippo*, La Nuova Italia, Firenze 1982.
- Giammattei E., *Il romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Guida, Napoli 2003.
- Giammattei E. (a cura di), *Paesaggi*, con una nota tecnica di Alessio D'Auria, Treccani, Roma 2019.
- Iacoli G., *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazione contemporanea*, Carocci editore, Roma 2007.
- Iovino M., *L'isola di Arturo: Menzogna e Sortilegio di un punto dell'universo*, in *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD, a cura di Sgavichia Siriana e Tortora Massimiliano, Edizioni ETS, Pisa 2017.
- Jørgensen C., *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1993.
- Luperini R., *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Carocci, Roma 2018.
- Montaldo E., *Procida. Segni, sogni e storia di un'isola marinara*, Nutrimenti, Roma 2014.
- Morante E., *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 2011 [1957].
- Morante E., *La Storia*, Einaudi, Torino 1974.
- Onofri M., *Isolitudini. Atlante letterario delle isole e dei mari*, La nave di Teseo, Milano 2019.
- Pupino A. R., *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, A. Longo editore, Ravenna 1968.
- Porciani E., *La preistoria dell'Isola di Arturo*, in Faienza L., Marchese L., Simonetti G. (a cura di), *A sessant'anni dall'Isola di Arturo*, in "Contemporanea", n. 18, 2020, pp. 111-120.
- Putignano A., *La Napoli contemporanea (1943-2010)* in Della Badia S., Putignano A., Villani P. (a cura di), *Napoli, città d'autore. Un racconto letterario da Boccaccio a Saviano*, Edizioni Cento Autori, Napoli 2010.
- Rosa G., *Cattedrali di carta*, Il Saggiatore, Milano 2006.
- Rosa G., *Elsa Morante*, il Mulino, Bologna 2013.
- Scaffai N., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci Editore, Roma 2017.
- Westphal B., *Geocritica Reale Finzione Spazio*, Armando Editore, Roma 2007.



01 Paragliola, Iovino
Villa Eldorado (foto di Elisabetta Montaldo).



02 Paragliola, Iovino
Villa Eldorado (Foto di Michele Paragliola).



03 Paragliola, Iovino
Dedica di Elsa Morante ad Arcangelo Esposito (Foto di Gerardo Esposito).



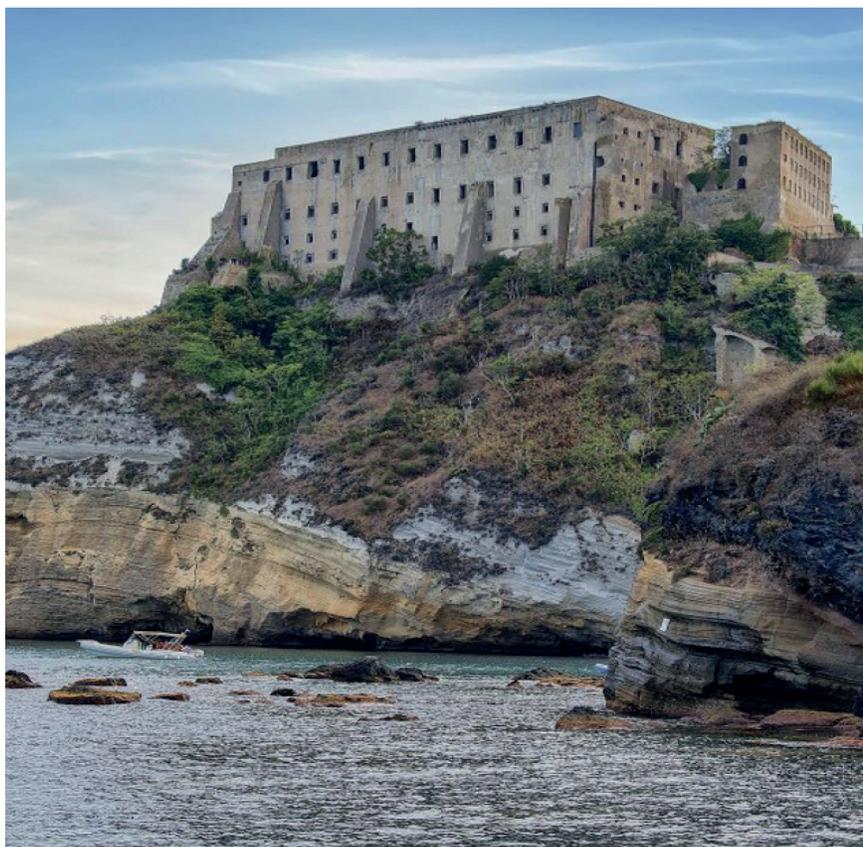
04 Paragliola, Iovino
(L'Hotel La Vigna ante ristrutturazione, foto di Elisabetta Montaldo).



05 Paragliola, Iovino
(L'Hotel La Vigna ante ristrutturazione, foto di Elisabetta Montaldo).



06 Paragliola, Iovino
(L'Hotel La Vigna ante ristrutturazione, foto di Elisabetta Montaldo).



07 Paragliola, Iovino
(Terra Murata, foto anonima)

Nataascia Festa

Giuseppe Marotta e Alberto Moravia, sguardi altri su Procida

Almost a hypertrophy of media narratives characterizes the island of Procida in 2022, the year in which it is elected Capital of Culture. Nataascia Festa thus examines the case of Giuseppe Marotta and Alberto Moravia. The first, coming from the success of *L'oro di Napoli*, in 1948 published in «Le vie del mondo» the reportage *Procida*, the girlfriend of the sea with photographs of an almost metaphysical beauty by Bruno Stefani. Even before describing the landscape, in the reportage Marotta compares himself with the literary image layered on it: it is the houses that inhabit the landscape. The island “that cannot be seen”, however, is that of Alberto Moravia: Procida hides, disappears, loses its monochromatism and becomes total white, as if it were a piece of the Orient set in the Mediterranean.

KEYWORDS: Reality, Representation, Reportage, monochromatism, total white

Procida tra realtà e rappresentazione

Procida è un'isola per sottrazione sin dalla geologia, una lingua di terra schiacciata sul mare, quel che resta di quattro crateri. Se si decidesse di dare ascolto al determinismo geografico, si potrebbe dire che la morfologia abbia determinato anche il carattere di questo luogo defilato nel golfo di Napoli: isola “proprietaria” e fiera, ricca d'antica mariniera¹ e storicamente ritosa ad altri commerci.

Nel 2022, anno di Procida Capitale italiana della cultura, un'ipertrofia di narrazioni mediatiche si è stratificata sulla sua immagine, generando sul piano del reale un flusso di metamorfosi tuttora in atto che rischiano di avere come conseguenza la sostituzione dell'identità isolana con la messinscena della stessa².

¹ C. Fogu, R. Salvemini (a cura di), *Procida, orizzonte mare*, Nutrimenti, Roma 2022.

² Sull'argomento si legga L. D'Alessandro, P. Rossi, F. M. Sirignano, P. Villani (a cura di)

A partire dal peculiare cromatismo delle case³ che dai pastelli erosi dalla salsedine – tanto da risultare a Cesare Brandi⁴ “come sciacquati nel lume di luna” – si fa belletto caramellato. Così diventa indispensabile ascoltare il consiglio di Dolf Sternberger: “Tutto questo nominare in un certo modo le cose, definirle e interpretarle non le lascia certo illese”⁵.

Per bilanciare l'improvvisa sovrapposizione narrativa dell'isola, sarebbe dunque auspicabile adottare un'ecologia della parola sui luoghi, perché la *sostenibilità* passa anche attraverso il linguaggio. Scovare parole lontane, estrarle dal silenzio delle emeroteche, è un'operazione che rinfancia.

In un ipotetico indice letterario delle scritture su Procida⁶, tutto ancora da redigere – e forse necessario vista l'alta frequenza di pagine disseminate in forme e sedi differenti – la lettera M è altamente frequentata: con Morante Elsa – nomino in inversione notarile come in un indice -, nume letterario dell'isola, vanno segnalati Moravia Alberto e Marotta Giuseppe, autori di due reportage narrativi assai poco noti e per questo raramente citati⁷, appartenenti a quel novero di scritture laterali ma nient'affatto minori: reportage di viaggio, genere che ha un posto preciso all'interno della più ampia letteratura odepòrica⁸.

Turismo culturale. Esperienze di formazione per la tutela e fruizione del territorio, Suor Orsola Benincasa Università Editrice, Napoli 2022.

³ S. Di Liello e P. Rossi, *Procida. Architettura e paesaggio. Documenti e immagini per la storia dell'isola*, Nutrimenti, 2017.

⁴ C. Brandi (Siena, 8 aprile 1906 – Vignano, 19 gennaio 1988) è stato uno storico dell'arte e critico d'arte (di formazione crociana), specialista nella teoria del restauro. Fondatore e direttore dell'Istituto centrale del restauro, poi professore universitario, ha scritto importanti opere d'estetica. Dagli anni Cinquanta, è stato un assiduo frequentatore di Procida dove aveva comprato una casa e di cui nel 1987 divenne cittadino onorario. Ha scritto varie pagine sull'isola tra cui *Procida è ancora bella. Presto può non esserlo più*, «Corriere della Sera», 11 settembre 1962. (Riedito in *Il patrimonio insidiato*, 2001, con il titolo *Procida è ancora bella*).

⁵ D. Sternberger, *Panorama del XIX secolo* (1938), Bologna, Il Mulino, 1985, al Cap. *Naturale-artificiale*, p. 56; anche in E. Giammattei, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, seconda edizione riveduta e accresciuta, Guida, Napoli 2016, p. 5.

⁶ Come genetico di sempre nuove scritture sull'isola va ricordato *Procida racconta*, il festival letterario ideato e organizzato da Chiara Gamberale e dalla casa editrice Nutrimenti, che ogni anno chiede a sei scrittori di raccontare l'isola pubblicando infine una piccola antologia per ogni edizione.

⁷ Il reportage di Alberto Moravia è segnalato da E. Montaldo, L. De Cunzio, *Il giardino segreto*, Clean, 2009 e successivamente in E. Montaldo, D. Pandolfi, *Procida Ispira*, Nutrimenti, 2022.

⁸ Sull'argomento si legga P. Villani, *Il turismo che nasce dai libri. Quando il viaggio si fa narrazione*, in *Turismo culturale. Esperienze di formazione per la tutela e fruizione del territorio* (a cura di) L. D'Alessandro, P. Rossi, F. M. Sirignano, P. Villani, Suor Orsola Benincasa Università Editrice, Napoli 2022.

1. Riconoscere il luogo dietro i travestimenti della letteratura. Il caso Marotta

L'Archivio delle riviste del Touring Club Italiano si rivela a questo fine sorprendente. Il primo articolo su Procida appare nel settembre del 1913, è illustrato con foto dei pescatori di cefali ed è firmato da Elena Trompeo⁹.

Di regime il pezzo di Ernesto Murolo, padre del più noto Roberto, il quale – siamo nel 1939 – non esita a strombazzare che è proprio “grazie ai solerti provvedimenti del fascismo che gli isolani hanno ottenuto un molo per l’attracco dei piroscafi”¹⁰.

Passano undici anni cruciali, dalla guerra al dopoguerra, e su “Le Vie del Mondo”, nel 1948, compare la firma di Giuseppe Marotta, appena consacrato al successo di pubblico. Nel 1947 era uscito infatti per Bompiani *L'oro di Napoli*¹¹, trentasei elzeviri già pubblicati sul “*Corriere della Sera*”. Da questa raccolta, com’è noto, sarà tratto l’omonimo film diretto da Vittorio De Sica nel 1954, con una sceneggiatura degli stessi Marotta e De Sica con l’amico e sodale Cesare Zavattini. È forse il momento più fertile per Marotta, finalmente affrancato da una vita di stenti: orfano di padre a soli 9 anni (il genitore, pur essendo un avvocato avellinese di buona famiglia, aveva lasciato in miseria la moglie con tre figli) e malato di tubercolosi ossea¹² è sopravvissuto nei vicoli di Napoli dove ha abbandonato gli studi per diventare letturista dei contatori presso la società del gas. Da letturista, però, il giovane Marotta era già diventato un lettore onnivoro e uno scrittore autodidatta di poesie e racconti. A 24 anni si trasferisce a Milano dove riesce a ottenere una collaborazione – come¹³ archivistica e correttore di bozze – con i periodici Mondadori, presto passati in Rizzoli con relativa assunzione di Marotta. Escono i primi titoli quando, come racconta egli stesso “all’improvviso, Napoli, le sue persone, il suo mare, si sono fatti vivi dentro di me”¹⁴. Chiuso il contratto con Rizzoli, predilesse la strada meno monotona del free lance, approdando prima a “La Stampa” poi al “Corriere della Sera” dove, come scrisse, fu “salvato dall’elzeviro”, la forma giornalistica a lui più congeniale, sospesa com’è tra il racconto, la divagazione e la riflessione.

È questo Marotta free lance che nel 1948 pubblica su “Le vie del mon-

⁹ T. Mantarro, *Una foto, una storia. Quanti scrittori innamorati di Procida*, www.touring-magazine.it

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ G. Marotta, *L'oro di Napoli*, Rizzoli, 2006.

¹² Si legga la voce G. Marotta, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Treccani, Volume 70, 2008.

¹³ G. Marotta, *San Gennaro non dice mai no*, Alessandro Polidoro Editore, 2020.

¹⁴ G. Marotta, prefazione scritta da se stesso, *L'Oro di Napoli*, Rizzoli, Milano 2006.

do” il reportage *Procida, la fidanzata del mare*¹⁵ con fotografie di una bellezza quasi metafisica di Bruno Stefani. Il 1948 è anche l’anno in cui esce per Longanesi *San Gennaro non dice mai no*, raccolta di racconti scritti nel corso del ’47, che documentano il ritorno a Napoli dello scrittore dopo venti anni d’assenza. La coincidenza cronologica offre una ipotesi genetica delle pagine procidane che con ogni probabilità s’innestano nella redazione dei racconti *gennariani* o *ianuarici*, tra i quali non è del tutto peregrino ipotizzare che sia stato prima inserito e poi espunto o comunque parallelamente redatto. Uno di questi, *Riviera*¹⁶, offre uno spunto utilissimo per ricostruire la scrittura del reportage da Procida.

In questo “episodio”, Marotta visita Castellammare di Stabia, Amalfi, Salerno, Sorrento e Capri. Stesso anno, stesso mare, è probabile che la rotta dello scrittore abbia incluso un approdo a Procida. Lo lascia supporre anche l’incipit del reportage in cui l’autore annuncia il punto cartografico in cui si trova, un “io sono qui”, come da mappa turistica.

Il mare che separa Napoli dalle isole che la annunziano – non si può sbagliare: venendo dal largo, mettete la prua fra Ischia e Capri, arrotolatevi al polso la cordicella della vela e lasciate fare a Dio – è un mare che solo le canzonette hanno veramente capito.¹⁷

È possibile mettere insieme tre indizi: l’anno del viaggio a Napoli, la coincidenza dell’uscita editoriale tra la raccolta e il reportage, e questa indicazione testuale. Se un indizio è un indizio, due indizi sono una coincidenza, tre indizi fanno una prova. Prima ancora di descrivere il paesaggio, nel reportage Marotta si confronta con l’immagine letteraria stratificata su di esso¹⁸. L’alta consapevolezza letteraria dello scrivente – a dispetto della sua storia di autodidatta e delle accuse superficiali di bozzettismo – gli suggerisce di fare i conti con la rappresentazione prima che con la realtà:

Quando Chateaubriand scrive che “fiori e frutti umidi di rugiada sono meno soavi e freschi del paesaggio napoletano appena uscito dalle ombre della notte” non mi incanta perché cose simili si possono dire anche di Portofino o di Nizza. Se Goethe gonfia il petto ed esclama “Non si è mai sazi di questo

¹⁵ G. Marotta, *Procida la fidanzata del mare*, in «Le vie del mondo», Touring Club Italia, Settembre 1948, pp. 809-815.

¹⁶ G. Marotta, *San Gennaro non dice mai no*, Alessandro Polidoro Editore, 2020.

¹⁷ G. Marotta, *Procida la fidanzata del mare*, in «Le vie del mondo», Touring Club Italia, Settembre 1948, p. 809.

¹⁸ Si legga a questo proposito *Mitografie del paesaggio tra giornalismo e letteratura*, Parte II di N. Ruggiero, *Una capitale del XIX secolo. La cultura letteraria a Napoli tra Europa e Nuova Italia*, Guida, 2020.

meraviglioso, incantevole, sublime spettacolo! Bisogna avvertire Goethe che egli ha speso tre importanti aggettivi per rendere l'idea di un panorama che è quello del Golfo di Napoli visto dal Vesuvio, ma che potrebbe anche essere quello di Istanbul vista dal Bosforo, o come si chiama.¹⁹

Marotta, dunque, inverte il punto vista della gouache più accreditata del panorama-icona dalla terra verso il mare. “Per me, ripeto, il mare fra Napoli e le isole che la custodiscono come guardaportoni con la mazza d'oro ai lati dell'ingresso della reggia, è tale che solo le canzonette napoletane riescono a darne un discreto ritratto²⁰”.

Ancora una interessante inversione: il genere canzone contro la grande letteratura straniera. Uno sguardo autoctono preferito a quello “forastiero”. Ma altro che “canzonette”. I versi cui Marotta farà riferimento nel corso del reportage sono firmati da Libero Bovio e Salvatore Di Giacomo. Nello sguardo “nativo” adottato, nel quale con ogni probabilità Marotta include e legittima anche se stesso, il paesaggio è specchio antropologico del carattere napoletano. Per metonimia il mare è Napoli stessa. “Ci guarda e non si muove”, dice di questo mare, per esempio, una vecchia canzonetta. Ma sì, è indolente. Non che gli dispiaccia il lavoro...”.

E descrive le tempeste:

...e scogli che rintonano come fosse diventati contrabbassi e spiagge che si raggrinzano invecchiate di colpo, livide, vuote come scialli di povere anegate che ritornino uno dopo l'altro a terra. [...] queste piccole terre che si staccarono chissà quando da Napoli, al solo scopo di desiderarla e di appartenerele maggiormente...²¹

Come Marotta stesso, uomo-isola che si stacca da Napoli, approda a Milano per scrivere da quella postazione distante, in salvifica lontananza, della vita e della morte nei vicoli, ovvero lo struggente oro-sangue di Napoli. Dopo il prologo “amniotico” dello scrittore di ritorno alla madre terra, appare la protagonista.

L'innamorata del titolo che lascia consumare nelle pene chi la desidera, senza svelare se quel sentimento sia ricambiato o no. Fino al *cupio dissolvi*:

Non ce ne importerebbe niente, insomma, di morire uccisi quieti quieti – uccisi nel senso che mai si muore spontaneamente – purché ciò accadesse da queste parti, su questa porta azzurra avendo per esempio alle spalle Posillipo

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ G. Marotta, *Procida la fidanzata del mare*, in «Le vie del mondo», Touring Club Italia, Settembre 1948, p. 809.

e di fronte il mare che si allontana oltre i battenti di Capri e di Ischia: qui dico in vista di Procida.²²

Tutt'altro che una pacificante fidanzatina come nel titolo, qui siamo in zona *Eros e Thanatos*.

Dal mare, Marotta approda alla donna-isola e lo fa con un meccanismo di *reductio ad notum*²³ per il lettore italiano degli anni Quaranta. Parte ovvero da Capri: "Capri è l'isola che vi fa impazzire, diciamo un'amante: Procida è l'isola a cui si vuol bene...". E descrive:

Procida è leggera e morbida, galleggia, salperebbe anzi se affetti così antichi e tenaci non la incatenassero a Napoli. È di tufo, la pietra che respira, la pietra che vede, la pietra più scoperta, la pietra sughero, la pietra senza segreti. Il fuoco dei crateri che la fecero, ormai le dorme in grembo da tempo immemorabile. Non scotta più, speriamo, la fronte di Partenope; è regolare il battito del suo cuore; dai Campi Flegrei al Vesuvio [...] questa terra ha tanta bellezza perché vive una lunghissima e beata convalescenza. Socciaro, Pizzaco, Chiaia, Terra Murata e Pozzo Vecchio si chiamano i crateri di Procida. Un paradiso sulla tomba di cinque inferni...²⁴

A Procida, dunque, anche l'inferno è morto. Capri che è l'amore-malattia, Procida, se non la salute, almeno è la convalescenza. È nutrice, come quella di Enea, da cui sembra derivi il nome. Marotta ritorna al mito.

...questo fu mare greco, e si capisce che le canzonette lo sanno. "Voga, voga! Ecco Procida nera/ sotto il cielo nero e stellato./ Eccola nell'aria della sera/ simile a un monte fatato./ Questa è l'ora della sirena./ Scende, scivola, s'avvia sulla sabbia, non so che cenno e che male mi fa."²⁵

Lo scrittore traduce in italiano i versi di *'A Sirena* di Salvatore Di Giacomo.

Voca!... Voca!... 'A i 'ccá Pròceta nera,
sott' 'o cielo sereno e stellato:
'a vi' ccá, mmiez'a st'aria d'a sera,
tale e quale a nu monte affatato...

²² G. Marotta, *Procida la fidanzata del mare*, in «Le vie del mondo», Touring Club Italia, Settembre 1948, p. 810.

²³ H. R. Jauss, *Estetica della ricezione*, Guida, Napoli 1988.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ G. Marotta, *Procida la fidanzata del mare*, in «Le vie del mondo», Touring Club Italia, Settembre 1948, p. 811.

‘A vi’ ccá!... Che silenzio, che pace!...
 Ll’ora è chesta d’‘a bella sirena...
 Scenne, sciuilia, s’abbia ‘ncopp’ ‘arena...
 e nu segno, c’ ‘a mano, mme fa...²⁶

È il mito della Sirena²⁷ che Procida, parte per il tutto, staccatasi da Napoli, serba nel suo grembo. Poco prima Di Giacomo aveva infatti avvertito:

– Tutte me dicono:
 Pe sotto Pròceta
 si passe, scanzate,
 ca c’è pericolo!
 Ce sta na femmena
 che ncanta ll’uommene;
 s’è chamma... e all’urdemo
 po’ ‘e fa muri! – .²⁸

“Cera negli orecchi e nessuna paura” dice Marotta che suggerisce al vogatore di approdare alla marina della Corricella o della Chiaiolella. Qui sono le case ad abitare il paesaggio invece di essere abitate.

Le case di Procida sono di un bianco latte, fermo, chiuso; il bianco totale e compatto come esce dal tubetto fra le dita del pittore. Osservate la cupola della chiesa madre: non è dipinta di bianco, ma è bianca nell’intero suo spessore, nella sostanza, com’è bianco il gesso. Le case di Procida sono di bucato, un guanciale per il sole. Possibile che il bruno rintocco delle campane, quando scende sulle nivee facciate non vi rimanga scritto?. A contrasto con le mura candide, nelle quali le finestre sembrano disseminate a caso, direi ottenute per mitragliamento, il mare delle insenature è di inchiostro. Terrazzi di ogni forma, una vera pazzia geometrica, sempre più conferiscono a Procida l’aspetto di una città cannoneggiata. Le straducce si incrociano, si azzuffano come i fili di una matassa imbrogliata, spaccano gli edifici addossati, e sovrapposte senza metodo (in qualche punto i muri sono una furia di angoli, creste di galli in lotta), e bisogna stare attenti a non scambiare un pianerottolo per una piazzetta o viceversa.²⁹

²⁶ S. Di Giacomo, *Poesie e Prose*, (a cura di E. Croce e L. Orsini), I Meridiani, V edizione, Mondadori, Milano 1988.

²⁷ E. Moro, *Sirene. La seduzione dall’antichità a oggi*, Il Mulino, 2019.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ G. Marotta, *Procida la fidanzata del mare*, in «Le vie del mondo», Touring Club Italia, Settembre 1948, p. 812.

Visione monocromatica. Che fine hanno fatto i colori pastello, l'oleografia delle case colorate? Lo sguardo di Marotta legge solo il bianco e lo elegge a cifra metafisica dell'isola. È uno straniamento cromatico. Dalle case alle persone.

Procida è popolosissima, ma deserta: di giorno perché tutti sono al lavoro, di sera perché tutti dormono; nessuno disturba il turista che abbia voglia di chiamare la nutrice di Enea e di parlarle. Per vedere un po' di gente scendete al mare, dove le barche in fila sembrano riflettere senza mai venire a una decisione; qui troverete se non altro i pescatori³⁰.

E vale la pena leggere la descrizione di almeno uno di loro.

Oppure le reti si asciugano sospese ai pali mentre il pescatore fantastica guardando come vi si impiglia il fumo del suo mozzicone di sigaretta; l'uomo si distrae, si riscuote e di colpo si accorge che è passato moltissimo tempo, un'età o forse la vita.³¹

Marotta passa dal pescatore come paesaggio umano al peculiare *ager* isolano: "Vigneti, oliveti, agrumeti si fiancheggiano nell'isola che Dio fece con il migliore verde e con il migliore azzurro che gli vennero sotto i pennelli". Attraverso strofe di Libero Bovio e non senza citare Lamartine³², lo scrittore si congeda con un *désir* autobiografico, senza più celarsi dietro la personificazione del paesaggio:

Vorrei possedere una casetta sul mare di Procida, che ci stessimo senza urtarci, i pochi libri che amo, il mio tabacco, i miei pensieri ed io. Vedrei gli ulivi inargentarsi e fremere; vedrei dibattersi i raggi del sole quando sta per tuffarsi; vedrei i palpiti dell'acqua riflessi sul muro, con il curioso effetto di farlo respirare; ma soprattutto vedrei il tempo e il silenzio come se fossero persone, uomini, amici. Nel canale d'Ischia – un tappeto blu – passano e ripassano i transatlantici. Dove vanno? Perché?³³

Non andare, ma stare: nel *désir* di Procida, Marotta vagheggia il suo *loisir*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² A. de Lamartine, Graziella, Nutrimenti, 2021. Lo scrittore francese Alphonse de Lamartine, nel suo viaggio in Italia nel 1811 e poi nel 1812, visitò Procida e ne rimase sedotto. L'isola fu anche fonte di ispirazione letteraria, in particolare per il romanzo *Graziella* che uscirà nel 1852.

³³ G. Marotta, Procida la fidanzata del mare, in «Le vie del mondo», Touring Club Italia, Settembre 1948, pagina 814

2. Procida impercepita. Moravia e l'isola "che non si vede"

Dicembre 1960. "Le Vie d'Italia", altra testata del Touring Club, pubblica il reportage di Alberto Moravia intitolato *L'isola di Graziella* benché lo scrittore non nomini mai la creatura letteraria di Alphonse de Lamartine.

Il 1960 è un anno di snodo per Moravia. Il matrimonio con Elsa Morante, iniziato nel 1941, dopo gli anni capresi è ormai storia finita. Inizia la separazione dalla moglie che intanto ha reso per sempre Procida *L'isola di Arturo*³⁴: il romanzo esce nel 1957 e ottiene il Premio Strega. Nel 1960 Moravia pubblica *La noia* che vince il Viareggio e Vittorio De Sica gira *La Ciociara* dal suo omonimo romanzo. Alla fine di un anno che nella storia italiana è uno snodo strutturale e simbolico, alla serie *Questa nostra Italia*, con la quale la rivista "Le Vie d'Italia" del Touring Club lasciava carta bianca agli scrittori, Moravia affida il suo reportage procidano, illustrato da foto "cinematografiche" di Giacomo Pozzi Bellini. Lo sguardo dello scrittore romano non è endogeno come quello di Marotta ma per certi versi "d'adozione" visto che sull'isola ha vissuto per alcuni periodi.

L'approdo che sceglie è infatti da *connaisseurs*: la Chiaiolella. Anche per lui, la prima questione, non è il paesaggio – che peraltro "non esiste in natura" – ma la sua rappresentazione. O meglio "il paesaggio come esperienza estetica, vale a dire come percezione di una forma visibile "aperta", generatrice di racconto..."³⁵.

La mattina presto, l'approdo alla spiaggia della Chiaiolella, a Procida, ha tutto l'incanto di quella verginità omerica che ormai, giornalisti e scrittori pretendono non poter trovare se non in fondo al Pacifico, in qualche remoto arcipelago di corallo. Una luce severa si specchia dal cielo sereno; in cui il sole non è ancora spuntato, nel mare perfettamente calmo. La spiaggia è deserta, pochi pescatori accovacciati rammendano in silenzio le reti distese sulla sabbia. Scendo e mi guardo intorno. Procida non si vede, non si vedono case: soltanto una costa gialla, a picco su un arenile deserto.³⁶

Per Marotta i procidani non si vedono, per Moravia è addirittura Procida a scomparire, indicandone subito l'imprendibilità, il carattere ascoso, restio a manifestarsi³⁷.

³⁴ E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, 2014.

³⁵ E. Giammattei (a cura di) *Paesaggi. Una storia contemporanea*, con una nota tecnica di A. D'Auria, Treccani, Roma 2019, p. 78.

³⁶ A. Moravia, *L'isola di Graziella*, in "Le Vie d'Italia", dicembre 1960, pp. 1564-1572.

³⁷ L'idea dell'imprendibilità dell'isola, ha un suo corso letterario anche oltre il Novecento. Lo testimonia la scrittrice Valeria Parrella che ha firmato il reportage *Nessuno conosce Procida*, in «Robinson», inserto di "La Repubblica", 4 Agosto 2020.

Dietro la spiaggia, oltre un istmo di sabbia, si apre uno dei tanti porticcioli di Procida: un'insenatura rotonda, guardata da due promontori verdi, e in fondo, addossata alla costa, una fila di case. Sono le case per cui Procida è o dovrebbe essere famosa: specie di alveari dai colori teneri, scoperchiati e con le celle in piena luce. Le celle sono le terrazze ad arconi fittamente sovrapposte, con porte verdi in fondo alle terrazze, trecce di paprica rosse penzolanti dagli archi, panni di tutti i colori appesi a mezz'aria. Disposte in cerchio intorno il porto, queste case rosa, gialle, azzurre e bianche sono tutte un po' sbilenche, un po' consunte, un po' diroccate; si pensa che il vento e il mare le abbiano corrose allo stesso modo della costa vulcanica che, a guisa di mensola, si sporge sopra di esse. Ma la mancanza di angoli acuti, quel confondersi delle loro tinte delicate e incantevoli ricordano pure i gelati di questi paesi. Anzi un solo gran gelato di sapori diversi in lenta liquefazione, coi buchi delle terrazze fatti col cucchiaino.³⁸

Dal monocromatismo *total white* di Marotta si passa alla visione policroma di Moravia, paradigma di infinite variazioni che seguiranno.

La barca esce dal porto, prende a costeggiare dirigendosi verso sud. È evidente l'origine vulcanica di Procida: tutte quelle insenature semicircolari, con le coste a strati ondulati, sono orli di vulcani sommersi. Talvolta un promontorio o un isolotto o una fila di scogli che affiorano sembrano completare il semicerchio e allora l'impressione di navigare nella bocca allagata di un vulcano si conferma. L'occhio scorre per il cerchio delle coste, completa i tratti mancanti e poi, macchinalmente si abbassa verso l'acqua trasparente sotto la barca, quasi temesse di vedervi affiorare i vortici bollenti e fumanti di un'eruzione. Da un semicerchio vulcanico all'altro, da una punta all'altra, nella mattina serena, sul mare cangiante e liscio che ogni tanto riflette tanta luce da confondersi con il cielo, la barca giunge finalmente all'ultimo golfo, in vista alla rocca eccelsa del penitenziario, sotto la quale si sbriciola, come un teschio sforacchiato di occhiaie, la parte occidentale dell'abitato di Procida.³⁹

Per Moravia, Procida è un pezzo di oriente incastonato nel Mediterraneo.

Da lontano, la vista è senza dubbio orientale, di un oriente da Mille e una notte, che si stupisce di ritrovare così magicamente intatto. La corsa stessa della barca, nonostante il battere del motore, nel momento che appaiono l'abitato multicolore e la rocca che lo sovrasta, assume un aspetto leggendario; involontariamente guardo i miei compagni quasi aspettandomi di vederli vestiti di sete e di velluti, con veli e turbanti, adagiati sopra cuscini. Eppure questa è Procida, isola del golfo di Napoli, dalla bellezza ancora sconosciuta,

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

nota soprattutto per il suo carcere. Le case, al solito, di cento colori pallidi e leggiadri, strette le une alle altre, con le facciate tutte terrazze, poggi e scale, guardano a una ripa su cui, tirata in secco sulla sabbia, si allinea una flotta di barche da pesca. L'occhio, come la barca si avvicina, sale dalla spiaggia alle case, ne contempla con stupore l'aspetto di rovina multicolore, segue poi certe linee ascendenti di strade a gradoni scavati nella roccia, si sofferma sul belvedere sotto il rettangolo giallo dell'opificio del carcere, si arrampica su per i contrafforti che inquadrano le rupi fino alle file di finestre della prigione, ascende all'ultima terrazza sormontata a sua volta da una torre di guardia e questa da una garitta, balza su una cupola di chiesa e finalmente, con sollievo, trova il cielo.

Forse non è molto alta la rocca sulla quale si trova il penitenziario, ma a passarci sotto, con la barca che fila in libertà sul mare calmo, nella fresca mattina, si rimane sgomenti alla vista di quei precipizi di un giallo leonino su cui, a piombo, si rizzano gli ergastoli gremiti di finestre.⁴⁰

Dal sogno orientale al carcere di Terra Murata. Davanti agli occhi dello scrittore si staglia l'istituto di pena che, innestato nel cinquecentesco Palazzo d'Avalos⁴¹, conferisce a Procida un'ulteriore identità, per certi versi ri-fondativa nell'Ottocento, quella di isola penitenziaria.

La barca fila, e levando l'occhio a uno dei tanti fabbricati distingo i prigionieri arrampicati sulle inferriate, come scimmie sui rami di un albero, che ci salutano con cenni delle mani. Al solito la prigione esercita una sua malinconica e ossessiva attrazione. Intanto la barca ha aggirato la rocca, se ne allontana per evitare le scogliere affioranti che la circondano, sbuca dall'altra parte, in vista al porto principale di Procida. Il penitenziario scompare dietro i boschi che coronano in quel punto la costa e poi, con sollievo, vedo le case multicolori allineate lungo la banchina, la chiesa che sorge sul mare, le barche che si dondolano nell'acqua verde, le botteghe, i caffè con i giocatori di carte, le ragazze alle finestre ornate di fiori. Ma è difficile dimenticare il penitenziario a Procida.⁴²

Moravia non solo non lo dimentica, ma lo sceglie con i suoi ospiti come ultimo soggetto narrativo del reportage. La "verginità omerica" di cui parla nell'incipit ha lasciato il campo a una inquadratura post neorealista che porterà di lì a poco al film di Nanni Loy *Detenuto in attesa di giudizio*⁴³.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ R. Iodice, *Palazzo d'Avalos e l'ex carcere di Procida*, Nutrimenti, 2017.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Il film esce nel 1971 e come protagonista Alberto Sordi nel ruolo di un emigrato in Svezia che decide di rientrare in patria per le ferie ma viene arrestato alla frontiera per un errore.

Tra i procidani e i pochi turisti che scendono dal vaporetto, Moravia scorge infatti tre detenuti. Uno in particolare attrae la sua attenzione.

Ma il terzo non ha il capo rasato, non porta l'uniforme, giunge direttamente dal tribunale che l'ha condannato. È un giovane coi capelli neri svolazzanti che finiscono in due lunghe basette romantiche. Indossa una camicia bianca, col collo aperto. Seduto nella macchina che tra poco lo rapirà verso il carcere, volge intorno gli occhi brillanti con un'espressione molto chiara di sfida, di curiosità, di falsa disinvoltura, di patetica volontà di affermazione personale. Poi solleva i polsi stretti dalla catena, porta goffamente una sigaretta alla bocca e fuma con avidità, sempre guardandosi intorno. Ahimè, come è facile comprendere questa mimica, sempre la stessa, di fronte a destini sempre uguali. A Procida, a quanto mi dicono, vengono rinchiusi soltanto criminali condannati a pene non inferiori ai vent'anni, dunque per delitti molto gravi. Eppure quei gesti suggeriscono piuttosto la spaventevole incombenza della lunga pena che la consapevolezza del crimine compiuto.⁴⁴

La disperata avidità con cui fuma il detenuto qui descritto è un controcanto tragico rispetto alle lievi volute di fumo del pescatore marottiano che entrano nelle reti come a ricamare l'aria. Moravia sceglie un'altra Procida, anch'essa sul punto di estinguersi di lì a poco con la chiusura del carcere nel 1971. Del penitenziario rimane lo scheletro defunzionalizzato e silente, tufo cariato in attesa di recupero⁴⁵.

Svuotata dell'identità ottocentesca, l'isola appare oggi sempre più quasi inscindibile dal "discorso sull'isola". E conferma l'intuizione che Giovanni Ferraro, urbanista ed epistemologo, consegnò al suo grande libro uscito postumo negli anni Ottanta: "Il moderno ammutolisce luoghi e fa proliferare il discorso dei luoghi"⁴⁶.

Bibliografia

- Actilio A., Cariati A., Palladino G. Piedimonte A. E. (a cura di) *Procida, uno scrigno sul mare*, Intra Moenia, Napoli 2022.
- Auerbach E. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000.
- L. Clerici (a cura di) *Scrittori italiani di viaggio, 1861 – 2000*, Mondadori, Milano 2013.
- D'Alessandro L., Rossi P, Sirignano F. M, Villani P. (a cura di) *Turismo culturale*.

⁴⁴ A. Moravia, *L'isola di Graziella*, in "Le Vie d'Italia", dicembre 1960, p. 1572.

⁴⁵ Per la storia e il progetto di restauro e rifunzionalizzazione del carcere di Procida, indispensabile la lettura di R. Iodice, *Palazzo d'Avalos e l'ex carcere di Procida*, Nutrimenti, 2017.

⁴⁶ G. Ferraro, *Il libro dei luoghi* a cura di G. Caudo, Jaka Book, Milano 2002.

- Esperienze di formazione per la tutela e fruizione del territorio*, Suor Orsola Benincasa Università Editrice, Napoli 2022.
- De Seta C., *L'Italia nello specchio del Grand Tour in Storia d'Italia*, V, *Il paesaggio*, Einaudi, Torino 1982.
- De Seta C., Mozzillo A., Vallet G., *L'Italia dei grandi viaggiatori*, Abete, Roma 1986.
- De Seta C., *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli 1992.
- de Lamartine A., Graziella, Nutrimenti, Roma 2021.
- Di Liello S. e Rossi P, *Procida. Architettura e paesaggio. Documenti e immagini per la storia dell'isola*, Nutrimenti, Roma 2017.
- Ferraro G. *Il libro dei luoghi* (a cura di) Giovanni Caudo, Jaka Book, Milano 2002.
- Fogu C., Salvemini R (a cura di), *Procida, orizzonte mare*, Nutrimenti, Roma 2022.
- Iodice R, *Palazzo d'Avalos e l'ex carcere di Procida*, Nutrimenti, Roma 2017.
- Jauss H. R., *Estetica della ricezione*, Guida, Napoli 1988.
- Giammattei E., *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, seconda edizione riveduta e accresciuta, Guida, Napoli 2016.
- Giammattei E. (a cura di) *Paesaggi. Una storia contemporanea. Con una nota tecnica di Alessio D'Auria*, Treccani, Roma 2019.
- Macry P. *Storia d'Italia, Le Regioni dall'Unità a oggi*, Einaudi, Torino 1990.
- Marotta G. *L'oro di Napoli*, Rizzoli, Milano 2006.
- Marotta G. in *Dizionario Biografico degli italiani*, Volume 70, Treccani, Roma 2008.
- Marotta G., *San Gennaro non dice mai no*, Alessandro Polidoro Editore, Napoli 2020.
- Mantarro T., *Una foto, una storia. Quanti scrittori innamorati di Procida*, www.touringmagazine.it
- Marotta G. *Procida la fidanzata del mare*, in «Le vie del mondo», Touring Club Italia, Settembre 1948, pp. 809-815.
- Marotta G., *San Gennaro non dice mai no*, Alessandro Polidoro Editore, Napoli 2020.
- Montaldo E. *Procida. Segni, sogni e storia di un'isola marinara*, Nutrimenti, Roma 2014.
- Montaldo E., De Cunzio L., *Il giardino segreto*, Clean, Napoli 2009.
- Montaldo E., Pandolfi D., *Procida Ispira*, Nutrimenti, Roma 2022.
- Morante E., *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 2014.
- Moravia A. *L'isola di Graziella*, in «Vie d'Italia», dicembre 1960.
- Moro E. *Sirene. La seduzione dall'antichità a oggi*, Il Mulino, Bologna 2019.
- Paris R., Moravia. *Una vita controversia*, Mondadori, Milano 2007.
- Romeo G. *L'isola ribelle. Procida nella crisi della Controriforma*, Laterza, Bari 2020.
- Ruggiero N. *Una capitale del XIX secolo. La cultura letteraria a Napoli tra Europa e Nuova Italia*, Guida, Napoli 2020.
- Sternberger D., *Panorama del XIX secolo* (1938), Il Mulino, Bologna 1985.

Sergio Corrado

Dalla bottega al software. La storia tedesca e il lavoro nella scrittura artigianale di Uwe Timm

Work (and specifically: craftsmanship) is one of the central themes of Uwe Timm's novels and essays on poetics, and plays a key role in his reconstruction of German history. Whether he describes techniques of stuffing animals and sewing furs, or writing techniques (from manual to computer), Timm's work as a whole takes the form of a transgenerational novel about work in Germany, from the 19th century up to digital procedures and new technologies. At the same time, his texts are a kind of literary laboratory in which he experiments with writing modes that are consistent with craft practices. Thus, both on the level of cultural theory and literary practice, Timm offers a critical discourse on craftwork as a transformation of materials – including narrative ones.

KEYWORDS: craftsmanship, Richard Sennett, German economic miracle, informatics, writing techniques

1. L'opera di Timm, un romanzo transgenerazionale del lavoro

Nei numerosi romanzi, ma anche nei testi saggistici che compongono la sua ormai consistente opera, Timm affronta vari capitoli della storia tedesca, non solo di quella da lui vissuta in prima persona, ma anche di quella precedente, risalendo fino all'Ottocento. Si può anzi dire che la storia tedesca sia in fondo il vero oggetto della sua opera, che mostra una compattezza non comune, nonostante l'ampio spettro di contesti (e conflitti) generazionali cui Timm si dedica. Questa compattezza è a mio avviso in buona parte data dalla centralità del tema del *lavoro* (e in modo specifico: dell'*artigianato*). Materiali, processi di produzione e rapporti di potere tra i vari soggetti in essi implicati vengono ricostruiti da Timm in un contesto soprattutto novecentesco; ma il Novecento non è l'unico suo orizzonte di ricerca, visto che qualche romanzo rimanda a dinamiche lavorative e dunque sociali ottocentesche, mentre negli ultimi anni Timm

ha affrontato le trasformazioni che da un paio di decenni investono il mondo del lavoro, segnato dalla digitalizzazione e dalle nuove tecnologie. Così, in quasi mezzo secolo di scrittura Timm costruisce intorno al tema del lavoro una sorta di unico, grande *romanzo transgenerazionale tedesco*. Egli propone una lettura coerente della storia della Germania, dall'imperialismo coloniale e dal nazismo alla ricostruzione postbellica, dalla cultura giovanile e ribelle di fine anni Sessanta alle forme di vita magmatiche nella Berlino da poco riunificata (*Johannisnacht*¹), fino alla crisi della *new economy* e alla 'colonizzazione' dell'ex DDR².

Per le sue complesse implicazioni politiche e antropologiche il lavoro è da sempre uno dei grandi temi culturali, che si interseca con molti altri, dai conflitti sociali alle tematiche *gender* e postcoloniali, o ancora alle dinamiche generazionali. Negli ultimi decenni il mondo del lavoro ha vissuto profonde trasformazioni, causate da fenomeni come la drammatica contrazione dell'impiego pubblico, l'aumento vertiginoso dell'orario di lavoro, la digitalizzazione, la dislocazione delle attività produttive, la dismissione industriale, la precarizzazione, la scomparsa del piccolo commercio a causa del monopolio delle grandi catene di distribuzione, fino all'esplosione della bolla della *new economy* e alla grave crisi che ha colpito una parte rilevante dell'Europa, soprattutto mediterranea. Tutto questo ha comportato significativi cambiamenti nella cultura e nell'etica del lavoro, con forti conseguenze anche sul piano estetico, e segnatamente letterario. Su molte di queste problematiche l'opera di Timm si offre da un lato come un punto di osservazione prezioso, proprio perché tali aspetti caratteristici della postmodernità hanno radici antiche, che i suoi testi, privilegiando una prospettiva novecentesca, fanno emergere con grande nitore; e dall'altro come un laboratorio letterario in cui si sperimentano modalità di scrittura coerenti con una prassi di tipo artigianale. Sia su un piano di teoria della cultura che su quello della codificazione letteraria, dunque, in Timm si palesa tutta la consapevolezza di un discorso critico sull'etica e sull'estetica del lavoro – anche del lavoro dello scrittore.

L'opera di Timm è molto coesa, e questo discorso potrebbe essere rintracciato in tutti i suoi romanzi, nessuno escluso. Qui ci si limiterà per ovvi motivi di spazio a uno solo di essi: *Der Mann auf dem Hochrad*³

¹ U. Timm, *Johannisnacht* [1996], dtv, München 1998, tr. it. di M. Garlli, *La notte di San Giovanni*, Le Lettere, Firenze 2007.

² In *Freitisch (Mensa gratuita)* l'ex DDR diventa rifugio contemplativo per intellettuali occidentali delusi, ma al tempo stesso terreno di applicazione per raffinati programmi software finalizzati a ottimizzare lo smaltimento dei rifiuti. U. Timm, *Freitisch*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2011.

³ U. Timm, *Der Mann auf dem Hochrad* [1984], dtv, München 2002. Il romanzo non è stato ancora tradotto in italiano; le traduzioni qui presenti sono mie.

(*L'uomo sul biciclo*), ambientato tra fine Ottocento e Novecento, e dedicato al mito positivista del progresso e della tecnica. In tale cornice l'ideologia del lavoro gioca un ruolo primario, ma uno spazio non minore vi trova l'artigianato, a sua volta legato – in modo esplicito nella descrizione iniziale di uno stuzzicadenti d'argento, da cui prende le mosse la narrazione – alla scrittura, così che la complessità del tema *lavoro* emerge con particolare forza nei suoi vari significati. Si farà però riferimento anche ad altri testi, di tipo sia autobiografico che teorico, e in conclusione a un romanzo del 2013, *Vogelweide*, che verrà messo a confronto con le teorie sul lavoro di Richard Sennett.

2. L'apprendistato da pellicciaio e le suture del testo

Del tema del lavoro, e in particolare del lavoro artigianale, in Timm mi sono occupato già altrove⁴. C'è del resto un risvolto biografico che può motivare l'indagine sul rapporto tra lavoro e scrittura nei suoi romanzi. Hans Timm, il padre di Uwe, subito dopo la guerra aveva messo su un laboratorio di pellicceria, con confezione e vendita di capi prodotti su misura. La storia di questa impresa, i cui inizi hanno qualcosa di mitologico – era nata in un momento di grande caos e di emergenza, nell'immediato secondo dopoguerra, all'epoca del mercato nero –, viene ricostruita da Timm in un testo del 2007, *Mythos (Mito)*, centrato sul mito della *Stunde Null* e sulla sua continua rielaborazione nell'ambito dei discorsi familiari⁵. Nel 1945, in un'Amburgo in buona parte rasa al suolo dai bombardamenti, di ritorno dalla prigionia suo padre si inventa letteralmente dal nulla, partendo da una macchina da cucire trovata tra le macerie, questa piccola attività artigianale, che poi fiorirà negli anni successivi, assicurando un certo benessere alla famiglia. Le signore dell'Amburgo più ricche si affidavano al gusto di suo padre, e alla tecnica che aveva saputo affina-

⁴ S. Corrado, *Ästhetik des Prekären: Uwe Timms Rom*, in "arcadia" 46 (2), 2011, pp. 454-466, e S. Corrado, *Die Erarbeitung des Anderen. Handwerk und Medien in Uwe Timms Morenga*, in „LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik" 43 (170), 2013, pp. 95-122.

⁵ Con *Stunde Null* ("ora zero") si intende il cosiddetto 'nuovo inizio' della storia tedesca dalle macerie della Seconda Guerra mondiale. Nella storia della macchina da cucire trovata tra le macerie, e della florida attività che ne scaturì, Timm riconosce il mito fondativo della sua famiglia, sempre narrato e rinarrato, come tutti i miti, con la funzione di saldare un'identità e di aprire un'orizzonte di speranza; insieme a tutti gli altri miti delle singole famiglie, esso rientra in una mitologia comune: "Dieser persönliche Gründungsmythos leitet sich ab vom Mythos der Stunde null" (U. Timm, *Mythos*, in *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*, hg. von Fr. Marx, Wallstein, Göttingen 2007, pp. 13-26, cit. p. 16; "Questo personale mito fondativo deriva dal mito dell'ora zero"; trad. mia).

re in breve tempo, mentre la pelliccia diventava rapidamente uno status symbol della nuova agiatezza borghese. Ma nel momento in cui questo tipo di economia improvvisata, anarchica e creativa dovette lasciare il passo all'economia pianificata della produzione in serie, che comportò la nascita dei grandi magazzini e delle catene di negozi, i costi divennero insostenibili – il piccolo esercizio familiare finì nei debiti, e Hans Timm nell'alcool. Così, il giovanissimo Timm, caricato di una responsabilità molto forte verso la famiglia, lascia la scuola e prende un diploma da pellicciaio, imparando il mestiere che il padre, impedito in questo anche da un pernicioso snobismo, non aveva mai davvero imparato. Con la sua acquisita perizia artigianale, Uwe riesce a far ripartire il negozio dopo la morte del padre, e a ripianare i debiti, prima di abbandonare l'attività e di riprendere gli studi lasciati in sospeso. Una volta recuperato il diploma di maturità, si laurea e infine si addottora in filosofia a Parigi, per poi dedicarsi esclusivamente alla scrittura.

Di questi sviluppi relativi alla propria formazione, e del passaggio dal lavoro artigianale a quello intellettuale, Timm parla diffusamente in *Der Freund und der Fremde*⁶, il libro dedicato alla sua amicizia, all'inizio degli anni Sessanta, con Benno Ohnesorg, il ragazzo che verrà poi ucciso a sangue freddo da un poliziotto durante i disordini scoppiati in occasione della visita dello scià di Persia a Berlino nel 1967. Questa amicizia giovanile fiorisce a Braunschweig, nel collegio che accoglieva quei ragazzi i quali, avendo frequentato istituti tecnici o professionali, volevano conseguire la maturità liceale per accedere all'università. Timm vi entra come pellicciaio, Ohnesorg come vetrinista decoratore, ma entrambi iniziano a scrivere, poesie, piccole prose che si leggono a vicenda, e questo cementa la loro intimità. Del resto, come scrive Timm, si trattava in entrambi i casi di attività artigianali che avevano a che fare con l'estetica⁷.

La prima parte del libro è dedicata all'apprendistato come pellicciaio⁸, ed è interessante vedere come Timm lo rievochi in parallelo a un altro apprendistato, cui si dedicava contemporaneamente, in modo

⁶ U. Timm, *Der Freund und der Fremde*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2005, tr. it. di M. Carbonaro, *L'amico e lo straniero*, Einaudi, Torino 2007.

⁷ "Erst jetzt [...] fällt mir auf, was doch offenbar ist, daß unsere erlernten Berufe aufeinander bezogen waren, beide hatten mit Ästhetik zu tun, einer sehr zweckgebundenen, der Herstellung und Ausstellung des schönen, wechselhaften Scheins, der Mode. Beide hatten wir uns von dieser Tätigkeit entfernt" (U. Timm, *Der Freund und der Fremde*, cit., p. 15; "Solo ora, [...] mi accorgo di ciò che d'altro canto è evidente, vale a dire che i nostri mestieri erano correlati, entrambi operavano nel campo dell'estetica, un'estetica finalizzata a un preciso scopo, quello di produrre ed esibire l'apparenza mutevole del bello, della moda. Tutti e due ci eravamo allontanati da quell'attività"; U. Timm, *L'amico e lo straniero*, cit., pp. 16-17).

⁸ Su questa fase della vita di Timm vedi M. Hielscher, *Uwe Timm*, dtv, München 2007, pp. 28 ss.

spontaneo e meno professionale, ma non meno intenso: quello da scrittore. Così, in un paio di passaggi artigianato nel settore delle pellicce e scrittura vengono esplicitamente posti in collegamento. Ad esempio quando gli apprendisti più grandi chiedono al ragazzo cosa avrebbe voluto fare da grande, come immaginava il proprio futuro, scoppiando a ridere alla sua confessione di voler fare lo scrittore. Ma non tutti ridono: uno dei mastri si rivela maestro nel senso più pieno del termine, poiché colpito da quella confessione inizierà a interessarsi al ragazzo, insegnandogli i segreti del mestiere di pellicciaio, ma al tempo stesso condividendo con lui le proprie passioni letterarie e politiche. La *Divina commedia* e il taglio delle pellicce – il mastro Kruse conosceva entrambe le cose, le affrontava con la stessa serietà e in entrambe formava il giovane apprendista:

er, der einmal Italienisch gelernt hatte, um die *Divina Commedia* im Original zu lesen, [...] war ein Meister in seinem Handwerk, der wie keiner sonst die so kompliziert *ineinanderzuschneidenden* Ozelotfelle zu Mänteln verarbeiten konnte und mit einer geheimnisvollen, wie von den Alchimisten überkommenen Tinktur den Nutriamänteln einen Glanz wie Gold, ja, wie flüssiges Gold geben konnte.⁹

In un altro passaggio artigianato e scrittura convergono in modo ancora più significativo. Qui c'è quasi una dichiarazione programmatica circa l'attenzione ai dettagli e la precisione che occorre nella lavorazione del singolo pezzo, che ritroviamo nel modo in cui lo scrittore Timm realizza i suoi testi: continuamente aggiustando, ritoccando, riconsiderando e rifacendo quanto già detto. Si può legittimamente ipotizzare che il modello di questa procedura gli venga fornito proprio dal lavoro di pellicciaio, grazie al quale Timm ha appreso (e proprio dal mastro Kruse) una precisa attitudine:

[die] Eigenschaft, alles Wackelnde, unfreiwillig Schiefe und Krumme als derart störend zu empfinden, daß keine Anstrengung zu groß erschien, dem Gemachten [...] die erforderliche Genauigkeit zu geben, das, was im Handwerk *Fummelarbeit* genannt wird, die immer wieder neu umzustellende Zuordnung der Felle nach Ähnlichkeit in Haarlänge und Farbe, das Wiederauftrennen von Maschinennähten oder von Fellstreifen, wenn die Farbe

⁹ U. Timm, *Der Freund und der Fremde*, cit., p. 29 (“lui che un tempo aveva studiato l'italiano per leggere la *Divina commedia* in originale, [...] era un maestro nel suo mestiere, uno che come nessun altro sapeva cucire insieme le pelli di ocelot, così difficili da combinare, e con una tintura misteriosa, quasi tramandata dagli alchimisti, riusciva a dare alle pellicce di nutria una luminosità che pareva dorata, anzi, era come oro fluido”; U. Timm, *L'amico e lo straniero*, cit., pp. 30-31).

oder die Rauche nicht stimmig war, das Neu- und Umarbeiten, *ein Vorgang der mit der Arbeit beim Schreiben vergleichbar ist – das Neu- und Umschreiben*.¹⁰

Qui Timm formula in modo esplicito l'analogia sussistente tra lavoro artigianale e scrittura. Tutti i suoi libri sono costruiti con un montaggio di pezzi, separati e uniti da righe di spazio bianco, vere e proprie suture che creano una sorta di sintassi supplementare, grazie alla quale i singoli blocchi acquistano una particolare lucentezza. Del resto, il brano appena citato non contiene soltanto una sorta di piccolo programma poetologico, ma è anche un esempio di realizzazione del programma stesso: è innegabile – in questo come in tanti altri passi – il piacere che Timm ricava dal descrivere le tecniche del lavoro artigianale, e dal ricorrere ai lessici specialistici dei diversi settori.

Le pagine di *Der Freund und der Fremde* dedicate all'apprendistato e al lavoro di pellicciaio sono bellissime, quasi un breve trattato di archeologia dell'artigianato, ma anche di sociologia, con i vari tipi umani, le loro storie, le loro narrazioni; e poi le descrizioni dei vari ambienti di lavoro, osservati e memorizzati da ragazzo attraverso uno sguardo evidentemente già attrezzato per l'estetica, e le considerazioni sui tempi di lavoro e sullo stress dovuto a competizione e concorrenza. Perché in Timm non è mai soltanto il lavoro in quanto tale, nei suoi aspetti tecnico-estetici, a essere posto al centro dell'attenzione, ma sempre anche il lavoro come fenomeno economico-sociale, che diviene così il motore della narrazione, dando l'avvio a storie, descrizioni, aneddoti, racconti di amori e passioni. Solo in quanto oggetto di un discorso transgenerazionale a più voci, e con ciò stesso intriso di significati politici, il lavoro diventa tema letterario; al tempo stesso, come si è visto, esso fornisce a Timm un modello di produzione letteraria, nel senso di una *scrittura artigianale*.

¹⁰ U. Timm, *Der Freund und der Fremde*, cit., pp. 30-31 (i corsivi nell'ultima frase sono miei) ("la qualità di trovare irritante tutto ciò che è approssimativo, tutto ciò che è involontariamente storto e sghembo, tanto che nessuna fatica sembra mai troppo grande per dare la necessaria precisione a quello che si fa [...] quello che nel mestiere si chiama lavoro da certosino, riordinare ogni volta le pelli secondo il colore e la lunghezza del pelo, separare i pezzi già cuciti insieme a macchina o le strisce di pelliccia se la tonalità e la sfumatura non concordano perfettamente, il continuo fare e rifare, un processo paragonabile al lavoro della scrittura: scrivere e riscrivere"; U. Timm, *L'amico e lo straniero*, cit., pp. 31-32).

3. Imbalsamazione e scrittura

Anche dietro l'ambientazione e la trama che Timm sceglie per il romanzo *Der Mann auf dem Hochrad* c'è un risvolto autobiografico. Da ragazzo suo padre aveva appreso da un parente di Coburgo il mestiere di imbalsamatore, che era riuscito poi a perfezionare e a esercitare a ottimi livelli, prima di decidere che quel tipo di vita, faticosa e per molti versi sgradevole, non si confaceva alle sue ambizioni. Un altro elemento autobiografico è dato dal fatto che anche il piccolo Uwe durante la guerra si era trasferito insieme alla madre presso i parenti di Coburgo, dal momento che Amburgo era troppo pericolosa, e infatti era stata violentemente bombardata.

In questo romanzo ambientato tra fine Ottocento e Novecento il lavoro è legato all'innovazione tecnologica e alla fede nel progresso, inteso in senso positivista come una condizione inarrestabile dell'epoca moderna. Protagonista della storia è Franz Schröter, il prozio dell'io narrante, dal quale quest'ultimo aveva ereditato un singolare, sottile oggetto d'argento che dà l'avvio alla narrazione – ma su questo tornerò più avanti. Con la descrizione di questo oggetto inizia il romanzo; segue il racconto di un sogno fatto dall'io narrante e ambientato al cimitero, dove viene azionato un macchinario, inventato da Schröter, che scava una fossa e vi cala la bara con la salma dello stesso Schröter – un processo pienamente automatizzato. Il macchinario viene descritto minuziosamente come appare nel sogno:

Eine kastenförmige, ganz mit Blech verkleidete, mannshohe Maschine wird auf kleinen Metallrädern zu der Stelle gefahren, wo Onkel Franz begraben werden soll. An der Schmalseite der Maschine ist eine Öffnung mit einem Klappverschluß wie bei Abfalleimern. Über die Breitseite verläuft ein schmaler Schlitz, durch den man etwas von dem inwendigen Mechanismus sehen kann. [...] Die Maschine sticht mit guillotineähnlichen Messern das Erdreich in der Größe eines Grabs ab.¹¹

Questa descrizione è piuttosto emblematica per la scrittura di Timm: il macchinario sognato non è una presenza pretestuosa, un ausilio per ricreare un'atmosfera onirica, oppure un elemento puramente decorati-

¹¹ U. Timm, *Der Mann auf dem Hochrad*, cit., p. 8 (“Un macchinario a forma di cassa, completamente rivestito di lamiera, alto come una persona, viene spinto su piccole ruote di metallo fino al punto nel quale deve essere seppellito zio Franz. Sul lato minore del macchinario c'è un'apertura con un coperchio a cerniera, come quelli delle pattumiere. Lungo il lato maggiore corre una fessura sottile, attraverso la quale si può vedere qualcosa del meccanismo all'interno. [...] Il macchinario scava il terreno quanto basta per la fossa, con delle lame simili a ghigliottine”).

vo; qui si coglie chiaramente l'interesse quasi ingegneristico di Timm per un macchinario irrealista ma, almeno nella fantasia letteraria, precisamente funzionante. E per farlo funzionare come ingranaggio narrativo Timm lo descrive appunto con attenzione.

La procedura dell'autointerramento prosegue ancora per una pagina, con tutti i dettagli: la terra smossa viene raccolta in un contenitore sistemato nella macchina stessa, al cui interno trova posto anche la bara, che viene calata tramite un dispositivo a catena nella fossa appena scavata. A quel punto gli astanti gettano nella macchina, attraverso la fessura, i fiori e le corone per il defunto: "Die Maschine zerkleinert sie sogleich zu einer Lockspeise. Was für ein eigentümliches, nie gehörtes Wort, denke ich und wache über meiner eigenen Verwunderung auf"¹². Proprio questo è il passaggio più interessante, perché qui si capisce che si tratta in fondo di una macchina anche linguistica, il cui prodotto finale è una parola: "Lockspeise" ("cibo esca"). La descrizione minuziosa fornisce a questo macchinario onirico-fantastico del materiale linguistico, che viene trasformato in un oggetto appartenente allo stesso sistema semiotico: una parola, osservata con stupore, così come si rigira tra le mani un oggetto di lavorazione artigianale.

Nella realtà del romanzo la figura di Franz Schröter è legata a due ambiti artigianali: quello meccanico-ciclistico (Schröter aveva importato il biciclo in Germania), e quello dell'imbalsamazione, sul quale ora mi concentrerò. Schröter è un imbalsamatore di professione, che ha una grande abilità manuale e il coraggio di sperimentare, di creare composizioni animali molto diverse da quelle solitamente offerte dall'arte imbalsamatoria tradizionale. I suoi colleghi di Coburgo danno forma a esemplari inerti, riempiti in modo grossolano di materiale vario, "Pelzwürst[e]"¹³ immobili e senza slancio alcuno, e che solo lontanamente ricordano l'animale in vita; gli esiti del lavoro di Schröter, invece, sono davvero sorprendenti: i suoi animali sono quasi vivi, dinamici, vengono modellati nell'atto di agguantare la preda, di sbranarla, di spiccare il volo, ecc. La sua arte assottiglia la barriera tra la vita e la morte, al punto che alcuni ritengono egli abbia un rapporto segreto con il diavolo.

La descrizione del processo di imbalsamazione prende molto spazio, con passaggi alquanto articolati sulle fasi preliminari, i materiali, la scelta degli strumenti, gli esperimenti. Si tratta in sostanza di micronarrazioni in sé complete, che spesso si connettono al torso dell'azione attraverso delle annotazioni ironiche. Si parte dalla messa a punto di schizzi e disegni di animali, colti in pose plastiche e niente affatto statiche. Schröter ritrae

¹² Ivi, p. 9 ("Il macchinario li sminuzza immediatamente, fino a farne un cibo esca. Che parola singolare, mai sentita, penso, e per la meraviglia che provo mi sveglio").

¹³ Ivi, p. 13 ("salsicciotti di pelliccia").

varie specie animali, e questa ricchezza di esemplari ha una funzione narrativa evidente: come spesso nei testi di Timm, le cose (in questo caso gli animali e gli strumenti per lavorarli) e le loro parti vengono rigirate e tastate e provate tra le mani artigiane, e nel frattempo vengono nominate. L'autore è l'artigiano delle parole, le produce e le adatte a quelle cose, ma spesso ne crea di nuove o ne richiama di insolite, per poi riguardarle come un oggetto unico (come poco sopra il termine "Lockspeise"). Le osserva, queste parole, le commenta, le lima e le rifinisce, e spesso le mette l'una accanto all'altra per produrre delle liste, come nel caso degli animali disegnati da Schröter: "Tauben, Sperling[e], Falken, Drosseln"; ma Timm non dispone sulla pagina soltanto sostantivi, bensì anche aggettivi o participi: "stehende, gehende, trabende, galoppierende", o ancora, riferito ai cani, "leckend, hechelnd, kauend, die Zähne fletschend"¹⁴.

Un vero e proprio lavoro di cesello linguistico lo si trova nelle pagine in cui assistiamo all'imbalsamazione del cane prediletto della duchessa, affidato dalla sua damigella di corte a Schröter, affinché venga immortalato:

[Schröter] zog [...] dem Mops das Fell ab, [...] kochte den Schädel ab, säuberte das Fell mit Arsenik, schnitzte sodann aus einem festen Stück norddeutschen Torfs den Körper, versteifte die Pfoten mit Draht, füllte die entfleischten Schädelstellen mit Gips auf, setzte [...] Glasaugen ein, bestrich den Torf mit einem mottenabweisenden Firnis, zog die Haut darüber und vernähte mit winzigen Stichen die Schnittstellen am Bauch.¹⁵

La cosa interessante di questo episodio è però soprattutto la riflessione dell'imbalsamatore sul proprio lavoro, in seguito all'esclamazione entusiastica della damigella, la quale, rabbrivendo alla vista del simulacro perfettamente riuscito del cane della duchessa, aveva esclamato: "Das ist ein Kunstwerk!" ("Questa sì che è un'opera d'arte!"). Schröter però contraddice la sua ammiratrice, perché secondo lui, che non ha mai utilizzato questo termine per definire il suo lavoro ("Arbeit"), non si tratta di arte ma di un semplice rifacimento della realtà – non di una nuova creazione, ma di una copia dell'originale. La copia del cane è certo infinitamente più durevole dell'esemplare vivente, ma si tratta del risultato di un "raddoppiamento" ("Verdoppelung") dell'animale in carne e ossa; se proprio la

¹⁴ Ivi, p. 27 ("piccioni, passeri, falchi, tordi"; "fermi, in movimento, trotterellanti, in piena corsa"; "[cani] che leccano, ansimano, masticano, digrignano i denti").

¹⁵ Ivi, pp. 28-29 ("[Schröter] scuoiò il carlino, [...] fece bollire il cranio, pulì il mantello con un preparato all'arsenico, poi ritagliò il corpo da un pezzo compatto di torba tedesca, roba del nord, rinforzò le zampe con fil di ferro, riempì di gesso le parti del cranio che aveva liberato dalla materia molle, inserì [...] gli occhi di vetro, passò sulla torba una vernice per tenere lontane le tarme, la ricoprì con la pelle e suturò con dei punti minuscoli sul ventre le parti dove aveva praticato le incisioni").

si vuole chiamare arte, le dice, bisogna ammettere che le resta attaccato l' "odore di carogna della caducità" ("Aasgeruch der Vergänglichkeit"¹⁶).

Come va valutato l'*understatement* dell'imbalsamatore, il suo voler negare lo statuto di arte alle proprie creazioni? Lo si può leggere, in effetti, come un *autodafé*, una rivendicazione della terrestrità del lavoro artigianale. Ponendo l'arte su un piano più elevato rispetto al lavoro, Schröter le riconosce implicitamente il potere di eliminare la caducità delle cose, rendendole eterne; mentre l'opera delle sue mani non si libera mai finitezza, materia deperibile, morte.

Tuttavia, egli intuisce che anche dietro la riproduzione della formacane permane un mistero, che non si lascia comprendere e definire; ma non è dal lavoro artigianale che ci si può attendere una risposta – semmai l'arte si giustifica proprio come l'ambito teoretico in cui è legittimo interrogarsi sul mistero e sul senso della duplicazione del reale:

Eigentlich käme es aber darauf an, das hinter dem Abbild liegende Geheimnis aufzuspüren. Und auf die Frage, welches Geheimnis er denn meine, antwortete Schröter, wenn man das einfach sagen könnte, müßte man es nicht in der Kunst suchen.¹⁷

L'arte, che nella visione di Schröter ha domestichezza con i misteri e con la creazione, può forse dare risposta alla domanda sull'essenza delle cose, mentre un lavoro artigianale come il suo si ferma alla rielaborazione della materia organica, senza ambizioni di trascenderla e di attingere alle ragioni ultime. Ma nella consapevolezza di come sia impossibile – a differenza che per l'arte – eliminare il residuo materiale (l'odore di carogna) dall'animale imbalsamato, si palesa qualcosa come la rivendicazione di un'etica artigianale, fondata su un'istanza realistica.

L'osservazione di Schröter mi sembra fornisca, allora, una buona chiave di lettura della poetica di Timm, della sua concezione della scrittura come insieme di procedure artigianali per la trasformazione della materia narrata – una materia che, nella sua concretezza storica, non si risolve mai del tutto nell'imbalsamazione testuale. Mi sembra, in altre parole, che qui si possa cogliere la ragione di quella narrabilità ipertrofica e metamorfica delle storie, che a mio parere si avverte sotto la superficie testuale dei romanzi di Timm.

In *Der Mann auf dem Hochrad* c'è una seconda scena di imbalsamazione, di un altro cane, socialmente ancora più importante: l'alano ap-

¹⁶ Ivi, p. 29.

¹⁷ *Ibidem* ("Ma in realtà si tratterebbe di cogliere il mistero che c'è dietro la riproduzione. E alla domanda: quale mistero intendesse, Schröter rispose che se lo si potesse dire così facilmente, non lo si dovrebbe cercare nell'arte").

partenuto al duca di Coburgo e morto in circostanze misteriose, probabilmente avvelenato. Nelle pagine dedicate al capolavoro di Schröter, e che sono tra le più interessanti del romanzo, Timm dà vita a un vero e proprio ‘pezzo’ di artigianato letterario. Anche in questo caso il risultato degli sforzi di Schröter è sorprendente, perché egli riesce a restituire una vitalità, una veridicità all’animale morto, che lascia di stucco chi l’osserva. Schröter infatti crea un cortocircuito: mentre è intento alla metamorfosi dell’animato in inanimato (e qui si fermava la perizia dei suoi colleghi), al tempo stesso trasforma un prodotto dell’arte plastica in un nuovo vivente, in un alano che sembra sul punto di saltare o di agitare la coda. Queste pagine sorprendono noi lettori non meno di quanto l’alano imbalsamato sorprenda i suoi ammiratori, perché qui Timm mostra la sua bottega letteraria, dispiegando dinanzi ai nostri occhi un’intera procedura fatta di ironia, linguaggio tecnico-artigianale e lessico specialistico. E allora la “ganz erstaunlich[e] Detailtreue”¹⁸ che caratterizza gli animali imbalsamati di Schröter diventa la qualità stessa dell’arte letteraria di Timm, come cercherò ora di porre in evidenza.

Schröter sviluppa una tecnica molto complessa e dispendiosa in termini di tempo, che però permette di ottenere un prodotto finale di estrema naturalezza. Se analizziamo il linguaggio utilizzato da Timm, troviamo tutta una terminologia inerente all’ambito biologico-anatomico, e un’altra di tipo tecnico: da una parte abbiamo termini come “Schädelknochen”, “Muskulatur”, “Bindegewebe”, “Rippe”, “Sehnenkerbe”, “Muskelstrang”; dall’altra “Eisengestell”, “Gips”, “Drahtgestell”, “Eisenstäb[e]”, “Maschendraht”¹⁹. Timm ci fa entrare nella bottega di questo artigiano tedesco e ci fa seguire tutte le fasi dell’imbalsamazione: la bollitura del cranio e il suo riempimento con una colata di gesso, la creazione di una figura modellata in creta e del suo calco in gesso, il montaggio del calco su una struttura di fil di ferro.

Al lettore non viene risparmiata neanche la parte esteticamente più ingrata del lavoro: l’odore nauseabondo di putrefazione, che con il passare del tempo diventa insopportabile, nonostante le grandi quantità di ghiaccio cui Schröter ricorre per ritardare questo processo. Ma la macchina narrativa di Timm è onnivora, e anche il ghiaccio non viene citato in maniera veloce e superficiale, bensì dà inizio a un altro microblocco narrativo, nel quale di nuovo si parla di trasporto di materiali, di fatica fisica, di intervento tecnico sulla materia, di utilizzo di strumenti: “Jeden Morgen hielt das Fuhrwerk der Coburger Eisfabrik vor Schröters Laden. Der

¹⁸ Ivi, p. 52 (“fedeltà davvero stupefacente ai dettagli”).

¹⁹ Ivi, p. 53 (“scatola cranica”, “muscolatura”, “tessuto connettivo”, “costola”, “punto di inserzione del tendine”, “fascia muscolare”; “struttura di ferro”, “gesso”, “intelaiatura di fil di ferro”, “barre di ferro”, “rete metallica”).

Fuhrmann hackte seinen Handpickel in die dampfenden Eisstangen, zog sie zur Wagenkante, nahm eine auf seinen ledernen Nackenschoner”²⁰.

Il corpo dell’alano, ormai sul punto di decomporsi, funge da modello per l’equivalente in creta, sul quale si doveva tendere poi, tirandola via dalla carcassa, la pelle, per restituirle un volume tridimensionale (“[um] diese Flächen wieder in körperliche Formen zurückzuandeln”²¹).

Lottando al limite della resistenza per contrastare il disfacimento della carne, Schröter “spachtelte Tonklumpen auf das Eisengestell, knetete, kämpfte mit Wasser gegen Risse, was wiederum Tonlawinen auslöste, glättete, rundete”²². Ora, questo sforzo fisico e tecnico di Schröter, che Timm ci restituisce con un’acribia notevole, quasi con un accanimento narrativo di tipo mimetico, suggerisce un paradigma possibile della scrittura letteraria. Del resto, è lo stesso Timm a fornire un indizio in tal senso: nel chiedersi perché Schröter abbia deciso di sottoporsi, per imbalsamare il cane del duca, a un impegno così faticoso e fisicamente sgradevole, a una simile “selbstquälerische Schinderei”²³, egli accenna alla poetica che sottende questo lavoro, inquadrandola nel contesto culturale e letterario del tempo. Allora, l’attenzione maniacale ai dettagli (“Detailbesessenheit”), sulla quale Schröter fa leva per ottenere un risultato così perfetto nell’imitazione della natura, si accorda perfettamente con l’estetica dell’epoca: “Es war ja auch die Zeit, in der man damit begann, ähnliches in Kunst und Literatur zu versuchen”²⁴. Il lavoro artigianale di Schröter, che ha come obiettivo la ricostruzione il più possibile fedele e realistica di un essere animale non più in vita, trova dunque nel programma del naturalismo la sua giustificazione storica ed estetica.

4. Gli strumenti dello scrittore

Se *Der Mann auf dem Hochrad*, sul quale tornerò più avanti, contiene – come del resto altri romanzi di Timm – interessanti spunti di tipo

²⁰ Ivi, pp. 53-54 (“Ogni mattina il carretto della fabbrica di ghiaccio di Coburgo si fermava davanti alla bottega di Schröter. Il carrettiere piantava il suo picconcino nelle stecche di ghiaccio fumanti, le tirava fino al bordo del pianale, ne prendeva una sulle spalle protette da un pezzo di cuoio”).

²¹ Ivi, pp. 55 (“per trasformare di nuovo queste superfici in forme corporee”).

²² Ivi, p. 54 (“fissava con la spatola mucchietti di creta sulla struttura di ferro, modellava, lottava contro le crepe utilizzando dell’acqua, il che d’altro canto causava valanghe di creta, lisciava, arrotondava”).

²³ Ivi, p. 55 (“faticaccia, inflitta come una tortura a se stesso”; “Schinderei” però oltre che “faticaccia” significa anche “scorticatoio”, e dunque rimanda al lavoro di Schröter in modo non solo metaforico).

²⁴ *Ibidem* (“Era del resto anche l’epoca in cui si iniziava a sperimentare cose simili in arte e in letteratura”).

poetologico, una riflessione più sistematica sulla scrittura Timm la compie nelle lezioni di poetica tenute a Paderborn nell'inverno 1991-1992, raccolte poi in *Erzählen und kein Ende*²⁵ (*Raccontare e raccontare e raccontare*). Qui Timm indaga i meccanismi della narrazione, ma uno degli aspetti più interessanti del discorso riguarda gli strumenti materiali del lavoro di scrittore – cosa che non sorprende, se si pensa al sottotitolo del volume: *Versuche zu einer Ästhetik des Alltags* (*Saggi per un'estetica del quotidiano*)²⁶. Se per un autore scrivere è una prassi giornaliera, i suoi strumenti di lavoro devono rientrare, insieme agli utensili domestici e ai vari oggetti che lo circondano, in un discorso di estetica del quotidiano.

La prima lezione, sulla quale qui mi soffermerò, ha per titolo: *Der Autor, das Schreiben, die Maschine oder Der Apfel in der Schublade*²⁷. Timm prende le mosse dalla tipica domanda che viene posta a chi scrive: “Warum schreiben Sie?”²⁸, non rispondendo in modo diretto, ma rievocando un episodio legato alla scuola. Dopo una visita allo Altonaer Museum, alla classe viene assegnato il compito di descriverne le sale. Il dodicenne Uwe sceglie però un unico oggetto: un'ascia di pietra (“Steinbeil”) con due fori, di cui soltanto uno era stato completato; attraverso di esso passava il fusto che consentiva di maneggiarla. Quello che l'alunno Timm scrive nel tema assegnato parte dalla percezione di un oggetto nella sua materialità, e non dalle informazioni museali o dai significati culturali mediati ai ragazzi durante la visita; egli immagina qualcuno che, chino su questa pietra già molata, la lavori faticosamente giorno per giorno con un rudimentale trapano di legno, con il quale riesce a praticare un foro perfetto, dopo aver rinunciato a completare il primo foro.

Così, il ragazzino inventa una storia che dà conto della prima perforazione, e di come poi quell'artigiano primitivo si sia reso conto della necessità di modificare la strategia lavorativa, cioè di abbandonare il foro già iniziato e di dedicarsi al nuovo foro. Timm stesso ravvisa evidentemente in questo episodio qualcosa di emblematico: l'affabulazione nasce dal bisogno di animare un'immagine concreta, e di descrivere la lavora-

²⁵ U. Timm, *Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1993. Il volume non è stato ancora tradotto in italiano; le traduzioni qui presenti sono mie.

²⁶ Vedi al riguardo D. Basker, “Die Wandlung des Alltags in Bedeutung”: *Social History and “die Ästhetik des Alltags”*, in Uwe Timm, ed. by D. Basker, University of Wales Press, Cardiff 1999, pp. 82-110, e K. Bullivant, *Uwe Timm und die Ästhetik des Alltags*, in *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*, hg. von M. Durzak, H. Steinecke, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1995, pp. 231-243.

²⁷ U. Timm, *Erzählen und kein Ende*, cit., p. 7 (“L'autore, la scrittura, la macchina o La mela nel cassetto”).

²⁸ *Ibidem* (“Lei perché scrive?”).

zione di un oggetto – è questo che egli pone a fondamento della propria professione di scrittore²⁹.

Qualche pagina più avanti torna su questo punto, accostando esplicitamente la scrittura, intesa come pratica concreta dello scrivere, all'artigianato:

In jedem Handwerk, in der industriellen Produktion sowieso, ist das Handwerkszeug, sind die Maschinen ganz wesentlich für die Art und Weise der Produktion und auch für die der fertigen Produkte. Auch wer über Filme spricht, über Malerei, Architektur, Musik, redet über Material und über Technik und über die äußeren Produktionsbedingungen. In der Literatur scheinen die schreibtechnischen Dinge ganz unbedeutend zu sein. Abgesehen von Flusser, habe ich keinen Literaturwissenschaftler von Schreibtischlampen reden hören oder vom Schreibtischsessel, auch nicht vom Papier, umweltfreundlichem oder gebleichtem, nicht von Federhaltern, Schreibmaschinen oder dem Laptop.³⁰

Per il discorso che sto qui sviluppando si tratta di un passaggio importante: Timm rileva l'assenza di interesse per le tecniche della scrittura. Questa mancata considerazione fa sì che la scrittura venga vista come un atto *spirituale* e sussunta sotto la categoria della *creazione*, come se avvenisse senza corpo né materia, quasi fosse poco più che la trascrizione immediata in segni convenzionali di un pensiero puro, di un'idea, o di uno stato d'animo. È chiaro invece che l'attenzione agli aspetti materiali della produzione letteraria può liberare quest'ultima dall'ipoteca spiritualistica, sganciandola dalla concezione ancora oggi invalsa secondo cui l'arte è tanto più pura quanto più immateriale – e si sa che la letteratura è superata in questo, secondo l'estetica tradizionale, soltanto dalla musica.

Come per le arti figurative non si può tacere il ruolo che giocano materiali e attrezzi, e certamente anche per la musica non si può prescindere dalla tecnologia della riproduzione del suono, allo stesso modo nel caso della letteratura si dovrebbe indagare la funzione di tavoli, penne, carta e lampade da scrittoio; e alla domanda: "Was haben solche alltäglichen Dinge denn auch mit Dichtung zu tun?"³¹ – la risposta di Timm è: mol-

²⁹ Ivi, pp. 14-15.

³⁰ Ivi, p. 19 ("In ogni lavoro artigianale, e certamente nella produzione industriale, gli arnesi, i macchinari sono assolutamente essenziali per i vari tipi di produzione, e questo vale anche per i prodotti finiti. Anche chi parla di film, di pittura, di architettura, di musica parla di materiali e di tecniche, e delle condizioni materiali di produzione. Nella letteratura le cose relative alla tecnica della scrittura sembrano essere del tutto insignificanti. A parte Flusser, non ho mai sentito uno studioso di letteratura parlare di lampade da scrivania o di sedie da scrivania, e neanche di carta, ecologica oppure sbiancata, né di portapenne, macchine da scrivere o laptop").

³¹ *Ibidem* ("Ma cosa hanno a che fare poi con la letteratura queste cose quotidiane?").

tissimo! Per questo critica le tipiche foto degli scrittori immortalati su un prato o sulla panchina di un parco: se lui fosse un fotografo, scrive, li fotograferebbe solo al tavolo da lavoro. Gli interessano i loro scrittoi, le sedie e i leggi, sebbene questi siano diventati più rari, perché deve esserci una corrispondenza “zwischen der Anordnung der Dinge (die auch eine Unordnung sein kann) und dem Werk”³². Se il tavolo da lavoro è il luogo in cui lo scrittore tenta di dare ordine al caos, ciò avviene appunto attraverso un lavoro, quello della scrittura, che si serve di ausili tecnici.

Sottrarre alla scrittura l'aura della creazione geniale e reinstallarla nel quotidiano, nella confusione di libri, oggetti, soprammobili, piccoli strumenti come un temperamatite, che circondano chi scrive, e dunque collaborano alla produzione di un testo scritto, è per Timm un atto politico. Per questo un autore non dovrebbe essere fotografato in un giardino o mentre passeggia, perché ciò significherebbe avallare l'idea della creazione letteraria come lavoro ‘puro’, che si esaurisce nel concepire forme e idee. Si tratta invece di un lavoro con una sua fisicità: quelle forme e quelle idee, infatti, vanno poi materialmente trasferite sulla carta, magari scritte prima sotto forma di appunti, a penna o a matita, poi digitate, stampate ecc. Le foto dovrebbero dunque dare testimonianza dell'officina della scrittura, con tutti gli strumenti che vi trovano spazio e funzione.

L'idea di una scrittura come lavoro artigianale non è certo nuova, basti ricordare le riflessioni di Barthes al riguardo. In uno dei capitoli del *Grado zero della scrittura*, vale a dire *L'artigianato dello stile*, Barthes scrive che con la nascita, dopo il 1850, di un nuovo soggetto politico rivoluzionario, il proletariato, la letteratura scopre di essere l'arte della coscienza infelice della borghesia; ed è esattamente nel lavoro che la borghesia cerca la giustificazione della propria letteratura, sostituendo “al valore d'uso della scrittura un valore-lavoro”³³. Così, “[q]uesto valore-lavoro sostituisce in parte il lavoro-genio”³⁴.

Il discorso sullo “scrittore-artigiano”³⁵ viene poi approfondito nel saggio *Flaubert e la frase*³⁶. Individuando in Flaubert il fondatore della scrittura artigianale, Barthes si concentra sul suo modo di costruire, e soprattutto di correggere, e dunque: levigare, rifinire ogni singola frase – un lavoro che costituiva la vera ossessione di Flaubert, e attraverso il quale egli cercava di mettere a punto un proprio stile. Così, Barthes entra in una vera e propria officina, quella delle correzioni, con le quali Flaubert

³² Ivi, p. 21 (“tra l'ordine in cui sono disposte le cose (che può essere anche un disordine) e l'opera”).

³³ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* seguito da *Nuovi saggi critici*, tr. it. di G. Bartolucci et al., Einaudi, Torino 1982, p. 46 (tr. it. di G. Bartolucci).

³⁴ Ivi, p. 47.

³⁵ Ivi, p. 46.

³⁶ Ivi, pp. 132-140 (tr. it. di R. Guidieri; tit. orig.: *Flaubert et la phrase*, 1968).

trasformava la lotta per la bella forma in una dura lotta per la *sua* forma. Non è allora una metafora se Barthes parla di “fabbricazione delle frasi”. Nella letteratura francese, scrive, con Flaubert la frase diventa qualcosa di nuovo, qualcosa come un oggetto trasportabile – la “frase di Flaubert è una *cosa*”, e “questa cosa ha una storia”. Come un prodotto artigianale, essa va lavorata, rettificata, completata; la sua storia è iscritta nel materiale di cui è composta e negli interventi che ha subito, poiché essa è “sorta dalla struttura stessa del linguaggio”³⁷.

Questa affinità di lingua e materia, forme linguistiche e forme oggettuali, che Barthes intuisce in Flaubert, mostra in Timm un aspetto particolare, nel senso che gli oggetti che ingombrano il tavolo da lavoro dello scrittore, e segnatamente gli strumenti materiali della scrittura, possono anche assumere una funzione narrativa. La loro descrizione, infatti, avvia talvolta il flusso della narrazione, in quanto presenze quotidiane ricche di significato: queste cose fatte di carta, legno e vari altri materiali sono portatrici di una storia che vuole essere narrata, oppure stimolano una fantasia letteraria – diventano, insomma, veri e propri *media* della narrazione. In ogni caso, non si tratta dunque solo di presenze atmosferiche o estetiche: esse concorrono a dare forma e identità allo spazio di lavoro, e in tal modo influiscono sullo stile letterario stesso. Così, soltanto sul suo tavolo assolutamente sgombro e lido, che campeggia solitario all’interno di uno spazio vuoto e bianco, Botho Strauss può secondo Timm confezionare i suoi testi caratterizzati da una estrema “sprachlich[e] Luzidität”³⁸.

A partire da questa considerazione, Timm propone poi una breve, ma intensa riflessione sugli oggetti che ci circondano, e che sono contenitori di storie: “Diese den Dingen anhaftenden Geschichten affizieren mich”³⁹. Queste cose sono letteralmente *segnate* nella loro materialità, hanno delle parti danneggiate, sono rotte, consumate, recano i segni del tempo trascorso sulle loro superfici (“Die gezeichneten Dinge, so will ich sie einmal nennen”⁴⁰). La riflessione sfocia infine in una critica agli oggetti di produzione industriale, destinati – con le loro superfici di materiale per lo più plastico, e dunque facilmente deteriorabile e non riparabile,

³⁷ Ivi, p. 139.

³⁸ U. Timm, *Erzählen und kein Ende*, cit., p. 22 (“lucidità linguistica”).

³⁹ Ivi, p. 24 (“Queste storie che aderiscono alle cose mi colpiscono”).

⁴⁰ *Ibidem* (“Le cose segnate, è così che voglio chiamarle”). Nella parte finale di *Erzählen und kein Ende* Timm riprende e sintetizza questo discorso, chiarendo in cosa consista questo essere segnato: “das gezeichnete Ding, ein Ding, das eine Bearbeitung erfahren hat oder beschädigt wurde, das also etwas von seiner Geschichte zeigt, wobei diese Geschichte immer auch ein Teil der gesellschaftlichen Geschichte ist” (Ivi, p. 116; “la cosa segnata, una cosa che è stata elaborata o danneggiata, che dunque mostra qualcosa della sua storia, laddove questa storia è sempre anche una parte della storia sociale”). Qui si comprende bene il valore di testimonianza sociale (e dunque storica) che Timm ascrive all’oggetto artigianale.

con il loro design spesso perfetto ma anonimo – a un uso e a un consumo veloci, per essere poi gettati via.

Una simile posizione di tipo *zivilisationskritisch* ricorda molto da vicino il passaggio contenuto in una celebre lettera inviata nel 1925 da Rilke a Witold von Hulewicz, il suo traduttore polacco, nella quale egli lamenta la scomparsa delle “cose vissute” (“erlebte Dinge”): queste cose, trasformate dall’esperienza di chi le ha maneggiate (o le ha abitate, riempendole con la propria esistenza), venivano secondo Rilke sempre più sostituite dalle cose prodotte in serie⁴¹. Un discorso solo apparentemente conservatore, in realtà risultato di un’analisi molto lucida del presente, e che anticipava gli sviluppi futuri della civiltà occidentale. Una decina di anni più tardi esso riecheggerà, sebbene con esiti speculativi differenti, nell’intuizione benjaminiana della riproducibilità tecnica dell’opera d’arte. E che anche quello di Timm non sia un lamento nostalgico per oggetti desueti di antiquariato, per il decoro dello studio ben arredato dello scrittore, ma una riflessione sugli strumenti della scrittura, lo dimostra la parte conclusiva della prima lezione da lui tenuta a Paderborn.

Per avviare le sue considerazioni su come il computer, sostituendo la macchina da scrivere, abbia mutato per sempre l’ambiente fisico in cui opera lo scrittore, e di conseguenza la scrittura stessa nelle sue modalità tradizionali, Timm prende le mosse da un oggetto concreto, di cui definisce la funzione narrativa per il romanzo sul quale mi sono già soffermato: *Der Mann auf dem Hochrad*. Si tratta di una sorta di stanghetta d’argento, che si può allungare fino a farla diventare uno stuzzicadenti, la cui presentazione costituisce l’incipit del romanzo:

Neben meiner Schreibmaschine liegt ein kleiner silberner Stab. Er ist fast sechs Zentimeter lang und hat den Durchmesser eines Strohhalmes. Seine Oberfläche zeigt ein fein getriebenes Rautenmuster. Das eine Ende ist offen, das andere mit einer winzigen Silberkapsel verschlossen, dazwischen, fast über die ganze Länge, zieht sich ein schmaler Schlitz, der von einem kleinen zweifach gerillten Ring abgeschlossen wird. [...] Erst wer den Ring hochschiebt, sieht den Dorn aus Schildpatt, der dann aus dem Stab fährt – ein Zahnstocher.⁴²

⁴¹ Lettera del 13 novembre 1925. Una traduzione italiana, facilmente reperibile e ben contestualizzata, del testo integrale della lettera si trova in R.M. Rilke, *Poesie. 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 2000, pp. 644 ss.

⁴² U. Timm, *Der Mann auf dem Hochrad*, cit., p. 7 (“Accanto alla mia macchina da scrivere c’è un piccola stanghetta d’argento. È lunga quasi sei centimetri e ha il diametro di una cannuccia per bere. La sua superficie mostra un motivo a losanghe, lavorato finemente a sbalzo. Un’estremità è aperta, l’altra è chiusa con una minuscola capsula d’argento, e nel mezzo, per quasi tutta la lunghezza, si estende una sottile fessura, serrata da un piccolo anello con una doppia scanalatura. [...] Solo spingendo in alto l’anello si vede l’aculeo in tartaruga uscire dalla stanghetta – uno stuzzicadenti”).

La descrizione ne valorizza non solo la bellezza, ma anche la fattura artigianale: l'io narrante non se ne serve come di un pretesto lezioso per iniziare il romanzo, ma si sofferma sul piccolo meccanismo funzionante. Lo stuzzicadenti in argento si trova così perfettamente inserito nel contesto del romanzo, insieme a molti altri utensili, strumenti di lavoro, macchinari, dal momento che tutta la vicenda, come abbiamo visto, ruota intorno alle capacità tecniche dell'imbalsamatore e inventore meccanico Franz Schröter. Come testimonianza di quel mondo ormai lontano nel tempo l'oggetto ha trovato posto sulla scrivania di chi quel mondo ora lo racconta, e se ne è servito a lungo per pulire i caratteri in rilievo della macchina da scrivere; si tratta però anche di un oggetto larico, che si carica di un significato di memoria, poiché gliel'ha lasciato in eredità proprio il prozio Franz⁴³.

L'oggetto artigianale ha dunque un triplice valore: estetico, mnemonico-sentimentale e d'uso, legato alla scrittura, ma a questi se ne aggiunge subito un quarto. A un certo punto, infatti, la sua funzione cambia: esso diventa uno strumento della narrazione, in quanto è da questo stuzzicadenti e dalla storia che vi è collegata che si avvia la prosa di *Der Mann auf dem Hochrad*. Mentre perde la sua funzione materiale, visto che ormai l'io narrante non usa più la macchina da scrivere ma il computer, ne acquista un'altra; e l'acquista dopo una visita che gli fa sua madre, la quale nel loro colloquio ricorda appunto il prozio Franz. La stanghetta d'argento, fabbricata come stuzzicadenti, poi utilizzata per pulire il profilo dei caratteri della macchina da scrivere, si trasforma infine nel meccanismo che mette in moto la scrittura di un romanzo ("Dann wurde er Anlaß für einen Roman"⁴⁴); a sua volta, il romanzo l'arricchisce di una storia che da quel momento in poi non si stacca più dalla sua superficie d'argento – una di quelle "den Dingen anhaftend[e] Geschichten" che, come abbiamo visto, "affizieren" l'autore Timm.

Ma è l'ambiente di lavoro nel suo insieme, con lo scrittoio e gli oggetti che vi sono disposti, a costituire uno spazio di trasformazione complessivo, dove ogni cosa può modificarne un'altra, dove non solo la parola scritta, ma anche la parola del racconto orale (in questo caso: della madre) può modificare il significato delle cose materiali. Ed è proprio questa l'essenza del lavoro artigianale: non solo la non serialità, l'inconfondibilità dei prodotti, ma anche l'adattabilità degli strumenti, che possono essere variamente combinati tra loro in modo creativo. In conclusione, è

⁴³ Tra i molti saggi dedicati al tema della memoria, forse il più rilevante per l'intera opera di Timm, ci limitiamo a segnalare qui Fr. Marx, "Erinnerung, sprich". *Autobiographie und Erinnerung in Uwe Timms Am Beispiel meines Bruders*, in *Erinnern, Vergessen, Erzählen*, cit., pp. 27-35.

⁴⁴ U. Timm, *Erzählen und kein Ende*, cit., p. 26 ("Poi divenne spunto per un romanzo").

proprio la *trasformabilità* la caratteristica prima delle cose che possono farsi portatrici di storie, e dunque diventare *media* della narrazione.

E tuttavia, Timm non si lascia del tutto sedurre dalla malinconica materialità di simili oggetti desueti, come si nota dal suo discorso sul computer, in cui riconosce uno strumento di lavoro non solo particolarmente efficace, ma anche più divertente e piacevole delle tecniche meccaniche di scrittura. In effetti, è proprio il suo grande potenziale trasformativo nei confronti del testo digitato a rendere il computer così prezioso rispetto alla macchina da scrivere. Timm concepisce il computer come uno strumento privilegiato per una scrittura di tipo artigianale: sebbene si serva di una tecnologia avanzata, la scrittura al computer per lui non è affatto da contrapporsi alla tradizionale fisicità della scrittura, che sia a macchina o addirittura a mano. Nelle parole di Timm davvero il computer sembra, piuttosto che un dispositivo elettronico, un utensile di metallo, che azionato dal corpo di chi lo maneggia può spostare citazioni e porzioni di testo, può “etwas [...] zerstören, Teile oder Sätze auseinander[...]nehmen”⁴⁵; e soprattutto può cancellare, con la semplice pressione su un tasto.

È vero, sono soprattutto i vecchi modi di cancellare parti di testo, come il frego della penna o il tipp-ex spennellato sullo stampato, o ancora le piccole strisce adesive che coprono gli errori di battitura, che Timm paragona a un lavoro eminentemente artigianale. Un lavoro, in fondo, non diverso da quello del pellicciaio, da lui a lungo praticato (come detto all’inizio) prima di iniziare a scrivere, e che pure consisteva nel tagliare, ricucire e perfezionare la pelliccia dell’animale, eliminando le parti mal riuscite – esattamente come si lavora un testo⁴⁶. E tuttavia, la sua descrizione del computer non è meno attenta agli aspetti materiali della macchina: quando la si avvia, “[d]ie Schrift leuchtet auf”; e poi: “[s]ichtbar wird das schnelle Fluktuieren von Sprachpartikeln”⁴⁷. Timm riflette su come il computer abbia modificato per sempre non solo i tempi, ma anche le modalità dello scrivere, dal momento che ora lo scrittore è indipendente dalla sua scrivania, avendo tutti i suoi appunti e materiali compresi nella memoria elettronica. La possibilità di trasformare velocemente e far proliferare il testo, di spostarlo e soprattutto di cancellarlo senza lasciare tracce visibili, incide sulla qualità della scrittura, rendendola un processo fluido e meno costruito, più fantasioso, almeno in prima istanza più improvvisato, il che la riavvicina alla narrazione orale:

⁴⁵ Ivi, p. 27 (“distruggere qualcosa, disfare parti o frasi”).

⁴⁶ Scrivere ha qualcosa della “Arbeit als Kürschner [...], bei der man durchaus ähnlich störende Stellen im Fell ausbessert” (*ibidem*; “[del] lavoro del pellicciaio [...], il quale risistema le parti della pelliccia che, in un modo del tutto simile [alle parti non ben riuscite di un testo], disturbano”).

⁴⁷ Ivi, p. 28 (“la scrittura si accende”; “diventa visibile il fluire veloce di particelle di lingua”).

Der Text steht dem Autor in einer anderen – auch permutierbaren – Weise zur Verfügung. Schreiben verliert etwas von der weihevollen Endgültigkeit. Das Schreiben mit dem Computer erlaubt, was man beim Klavierspielen Phantasieren nennt. Es bekommt mehr Experimentelles, die Worte kommen in Bewegung. Es nähert sich – paradoxerweise – wieder dem Erzählen.⁴⁸

Così, l'impaginazione del romanzo *Kopffäger*⁴⁹ (*Cacciatore di teste*) fu determinata, nella versione definitiva, da un fattore casuale, come ci rivela *Erzählen und kein Ende*. I righi bianchi che separano blocchi più o meno lunghi non corrispondevano infatti a un'intenzione dell'autore o a una scelta editoriale, ma furono generati automaticamente dal computer per un errore di impostazione, non corretto poi durante il procedimento di stampa. Nacquero così quelle vere e proprie pause nella narrazione, che nei romanzi successivi Timm utilizzerà sempre di più.

5. Informatica e artigianato

In *Vogelweide*⁵⁰, uno degli ultimi romanzi di Timm, il computer non è solo una macchina per la scrittura, ma lo strumento chiave per le strategie di ottimizzazione dei processi produttivi; conviene dunque ampliare il discorso a questo testo, che offre molti spunti di riflessione sul rapporto tra lavoro intellettuale e manuale, informatica e artigianato. Perché è vero che *Vogelweide*, romanzo malinconico e a tratti struggente, è centrato sul desiderio, l'amore e l'impossibilità di viverlo; ma a sostenere il filo della narrazione concorre non di meno il tema del lavoro, nelle sue varie sfaccettature. La figura principale, Eschenbach, lavora in un settore almeno apparentemente molto lontano dall'artigianato, in quanto è proprietario di una ditta informatica; in realtà, la sua prassi professionale contiene una notevole dose di creatività, sebbene non manuale. Il fallimento della sua ditta, dovuto a investimenti sbagliati e alla concorrenza sleale dell'ex socio, segna per sempre la vita di Eschenbach, il quale alla fine sceglie di ritirarsi su un isolotto deserto nel Mare del Nord, accettando il lavoro di custode della riserva naturale. Perfino in questa condizione, però, l'*homo faber* Eschenbach continua a rispettare precisi protocolli lavorativi.

⁴⁸ Ivi, p. 29 (“Il testo è a disposizione dell'autore in un altro modo – un modo anche permutabile. La scrittura perde qualcosa della sua sacrale definitività. Scrivere al computer consente quello che nel gergo pianistico si chiama improvvisare. Acquisisce qualcosa di più sperimentale, le parole si mettono in moto. Paradossalmente si avvicina di nuovo al narrare”).

⁴⁹ U. Timm, *Kopffäger* [1991], dtv, München 2001.

⁵⁰ U. Timm, *Vogelweide*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2013, tr. it. di M. Galli, *La volatilità dell'amore*, Mondadori, Milano 2015.

Ma nell'ambito del nostro discorso *Vogelweide* risulta particolarmente interessante se lo leggiamo alla luce della più feconda *teoria dell'artigianato* degli ultimi anni, quella proposta da Richard Sennett, che ha analizzato le trasformazioni del lavoro avvenute negli ultimi decenni, pubblicando nel 2008 un lungo saggio dal titolo *The Craftsman*. Qui è possibile solo accennare a questo testo voluminoso, isolando alcuni passaggi che più direttamente si riconnettono a quanto finora detto su Timm, a partire da una delle considerazioni conclusive di Sennett, sui risvolti psicologici e motivazionali legati al compimento di un lavoro:

L'orgoglio per il proprio lavoro è centrale nei mestieri tecnici, in quanto è la ricompensa per la bravura e l'impegno profusi. [...] Gli artigiani sono orgogliosi soprattutto delle abilità che maturano. Ecco perché la semplice imitazione non procura una soddisfazione durevole: la bravura deve evolvere. Il tempo lento del lavoro artigiano è una fonte di soddisfazione, perché consente alla tecnica di penetrare e di radicarsi, di diventare un'abilità personale. E la lentezza favorisce le abilità della riflessione e dell'immaginazione, impossibili sotto la pressione per ottenere risultati veloci.⁵¹

Il piacere e la soddisfazione di compiere bene il lavoro che si è scelto di compiere: è questo per Sennett il nocciolo del lavoro artigianale. Ora, lentezza dei processi di elaborazione, maturazione delle capacità operative, disposizione riflessiva, ricerca dell'originalità sono tutte caratteristiche che definiscono sia l'impegno dell'artigiano che dello scrittore – anche di quello che si serve di strumenti tecnologicamente avanzati, dal momento che queste stesse caratteristiche non sono affatto incompatibili con il lavoro informatico.

Timm infatti – come anche Sennett, e lo vedremo subito – non statuisce tanto la differenza tra lavoro artigianale manuale e lavoro intellettuale (o lavoro che utilizza tecnologie digitali); si tratterebbe di un discorso in fondo abbastanza datato, se non altro perché ormai molti dei lavori artigianali seguono almeno in parte procedure controllate da raffinati sistemi software. Piuttosto, il discrimine è tra un lavoro eseguito esclusivamente in vista del guadagno o comunque senza alcuna creatività e passione, con ritmi che non consentono un rapporto estetico, anche fisico, con l'oggetto in lavorazione, e un lavoro che invece coinvolga la totalità del soggetto, la sua perizia, le sue conoscenze, la sua fantasia. Considerata da questa prospettiva, anche la linea di demarcazione, che tradizionalmente viene tracciata in modo netto, tra arte e artigianato appare molto dubbia, come pensa Eschenbach in un passaggio di *Vogelweide*:

⁵¹ R. Sennett, *L'uomo artigiano*, tr. it. di A. Bottini, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 279-280.

Sonderbar, dachte er [= Eschenbach], das Handwerk wird in Deutschland weit geringer geachtet als die Kunst, obwohl es doch nicht nur deren Voraussetzung, sondern damit auch ihr Bestandteil ist. Vielleicht nicht gerade bei der Auswechslung der Auspufftöpfe, was er gut beherrschte, das war nur eine Fertigkeit, eine Offenbarung hingegen, wenn durch Kenntnis, Ausdauer und kombinatorische Gabe, ein komplizierter elektronischer Fehler zu finden und zu beheben war. Das kam seiner Arbeit am Rechner nahe. Dieses Suchen nach der richtigen Lösung, nach einer eleganten Gleichung, ist von einer ganz eigenen Schönheit. Hat etwas Lustvolles: Alles geht plötzlich auf.⁵²

Una riflessione condotta in perfetto stile *kulturwissenschaftlich*, interessante soprattutto là dove Eschenbach riflette sul lavoro informatico: non è la manualità a fare l'artigiano, bensì le modalità di lavoro e il rapporto che si instaura con ciò che viene elaborato. In tal senso, anche sviluppare raffinati programmi software implica un'abilità e una passione artigianali non diverse da quelle necessarie per piegare nel modo giusto l'argento e modellare un bracciale – come sa fare benissimo Selma, la compagna di Eschenbach.

Il passo appena riportato sembra rispecchiare una formulazione saliente del saggio di Sennett:

[...] abbiamo usato il termine "artigiano" nel senso più ampio di lavoratore tecnico; l'artigiano rappresenta in ciascuno di noi il desiderio di fare bene una cosa, concretamente, per se stessa. Gli attuali sviluppi dell'alta tecnologia rispecchiano un modello antico di lavoro tecnico [...].⁵³

Impegnarsi con concentrazione a compiere un lavoro innanzitutto per il lavoro in sé – ridotta al minimo è questa, per Sennett, la definizione dell'artigianato. È esattamente quanto Eschenbach fa sull'isolotto, pur limitandosi a raccogliere rifiuti e dati, a spaccare la legna, a tenere in ordine il materiale raccolto per una ricerca che gli era stata commissionata prima del suo 'esilio': un'indagine sul desiderio. Perché anche se non è uno scrittore, Eschenbach svolge comunque un lavoro intellettuale, dal momento che corregge, perfeziona e trasforma testi destinati a guide tu-

⁵² U. Timm, *Vogelweide*, cit., pp. 59-60 ("Che strano, pensava lui [= Eschenbach], in Germania l'artigianato viene apprezzato molto meno dell'arte, anche se ne è non solo la premessa ma addirittura un elemento fondamentale. Forse non proprio quando si trattava di cambiare una marmitta, cosa che lui sapeva fare bene, quella era una semplice abilità, invece individuare e risolvere un complicato errore elettronico, attraverso la conoscenza, la pazienza e il calcolo combinatorio, gli sembrava un'autentica rivelazione. Questa cosa si avvicinava un po' al suo lavoro al computer. Cercare la giusta soluzione, un'equazione elegante, ha una bellezza tutta sua. Ha qualcosa di voluttuoso: all'improvviso tutto torna"; U. Timm, *La volatilità dell'amore*, cit., p. 48).

⁵³ R. Sennett, *L'uomo artigiano*, cit., p. 143.

ristiche e libri di viaggi; e se, come si è visto, è convinto che anche trovare un'equazione elegante rientri nella perizia artigianale, ciò vale allo stesso modo per la ricerca di una soluzione stilistica valida.

Questo tratto artigianale accomuna molte delle figure dei romanzi di Timm, ad esempio lo ritroviamo in Thomas Linde, l'oratore funebre protagonista di *Rot*⁵⁴. In *Von Anfang und Ende* Timm parla della particolarità di questa professione: un oratore funebre deve chiedersi come si possa raccontare una vita, quella della persona defunta, senza banalizzazioni o stereotipi – così come ogni scrittore deve chiedersi quale sia il modo più convincente per costruire le vicende dei personaggi di un testo letterario. E la risposta è: con un buon lavoro artigianale:

Wie deutet man ein gelebtes Leben in einer Sprache, die nicht glättet, keine vorgestanzten Formulierungen benutzt, nicht den Kanon der gängigen Tröstungen in Anspruch nimmt [...]? Sie merken, es geht auch um handwerkliche Probleme, die sich jedem Schriftsteller stellen.⁵⁵

C'è sicuramente un'impronta politica nella concezione che Timm ha della scrittura come lavoro artigianale. Timm non è un intellettuale snob, non si lascia sedurre dall'immagine sacralizzata dello scrittore all'opera. Così, in *Erzählen und kein Ende*, dopo alcune pagine dedicate agli oggetti tradizionali e auratici che si trovano in genere sul tavolo dello scrittore, ragiona – come abbiamo visto poco sopra – sulle potenzialità del computer quale strumento per la scrittura letteraria, e in particolare del laptop, che già con la sua trasportabilità esautora il classico spazio creativo: lo studio dello scrittore. Nessuna estetica della vecchia Olivetti meccanica, insomma, nessun culto datato del genio creatore, ma la valutazione precisa dei vantaggi che il computer – una macchina al tempo delle lezioni di Paderborn ancora nuova – comporta per l'elaborazione di un testo.

Tuttavia, anche senza nostalgie novecentesche, è la sua idea del lavoro artigianale a segnare la posizione storica di Timm⁵⁶, che si concentra su vicende esistenziali e tipologie generazionali poco segnate da quella che Sloterdijk definisce “Postmodernisierung des Bewußtseins”, e che

⁵⁴ U. Timm, *Rot* [2001], dtv, München 2003, tr. it. di M. Galli, *Rosso*, Le Lettere, Firenze 2005.

⁵⁵ U. Timm, *Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurter Poetikvorlesung, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2009, p. 59 (*Dell'inizio e della fine. Sulla leggibilità del mondo*. Lezioni francofortesi di poetica: “Come si fa a spiegare una vita vissuta utilizzando un linguaggio che non appiattisca, non si avvalga di formulazioni prestampate, non ricorra al canone delle invalse consolazioni [...]? Come potete notare, si tratta anche qui di problemi tipici del lavoro artigianale, che si pongono

^a ogni scrittore”. Il libro non è stato ancora tradotto in italiano; la traduzione è mia).

⁵⁶ Al riguardo vedi M. Durzak, *Ein Autor der mittleren Generation*, in *Die Archäologie der Wünsche*, cit., pp. 13-25.

secondo la sua analisi ha comportato la dissoluzione della “während der ganzen Moderne dominierende Idolatrie der Arbeit”⁵⁷. Come osserva Niefanger, riferendosi alla considerazione che Timm ha del potere della Storia, Timm non è uno scrittore postmoderno⁵⁸. La sua concezione del lavoro, e dunque anche della scrittura, resta legata all’idea che la materia (sia essa fisica o narrativa) vada trasformata attraverso competenze e tecniche specificamente artigianali. Ed è proprio la preminenza della trasformazione, della “Umwandlung von Stoff in ein höherwertiges Produkt mittels investierter Energie”, a caratterizzare secondo Sloterdijk il lavoro in Europa, che invece negli Stati Uniti ha perso questo “alteuropäische[r] Sinn”⁵⁹. Lì il lavoro è diventato qualcosa di essenzialmente diverso dall’idea di artigianato riscontrata sia in Sennett che in Timm: “Amerikanisches Arbeiten ist eine Performance, deren Bedeutung darin liegt, zu zeigen, wie das Subjekt aus der Fülle der Chancen in die Überfülle des Erfolgs fortschreitet”⁶⁰.

Anche Hans Timm, come ricostruisce il figlio Uwe in *Mythos*, il testo autobiografico di cui ho parlato all’inizio, ha la sua chance, e sa coglierla con coraggio, quando tra le macerie di Amburgo trova una macchina da cucire malmessa ma ancora utilizzabile, e da lì tira su una produzione artigianale di pellicce di qualità, fondando la sua impresa. Ma tra quella chance e il successo c’è una vita di duro lavoro artigianale, spesa nel costante tentativo di migliorare le proprie capacità tecniche; un compito che il figlio si assumerà in misura ancora maggiore, tanto come pellicciaio che come scrittore. Il motore primo dell’opera di Timm, infatti, non è certo la ricerca della performance e del successo, che secondo Sloterdijk caratterizza il “lavoro americano”, ma l’impegno per la lenta elaborazione di uno stile, per la costruzione paziente dei suoi romanzi. Con la messa a punto artigianale della propria scrittura Timm si mostra per quello che è: non certo uno scrittore di tipo americano, e neanche uno postmoderno,

⁵⁷ P. Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, p. 332 (P. Sloterdijk, *Il mondo dentro il capitale*, a cura di G. Bonaiuti, tr. it. di S. Rodeschini, Meltemi, Roma 2006, p. 267: “post-modernizzazione della coscienza”; “idolatria del lavoro, che aveva dominato tutto il Moderno”).

⁵⁸ D. Niefanger, *Grenzen der Fiktionalisierung. Zum Verhältnis von Literatur und Geschichte in Uwe Timms Am Beispiel meines Bruders*, in *Erinnern, Vergessen, Erzählen*, cit., pp. 37-52, cfr. p. 39.

⁵⁹ P. Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals*, cit., p. 371 (“trasformazione di materie prime in prodotti di più alto valore attraverso un investimento di energie”; “significato vetero europeo”; P. Sloterdijk, *Il mondo dentro il capitale*, cit., p. 295).

⁶⁰ P. Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals*, cit., p. 372 (“Il lavoro americano è una performance il cui significato consiste nel mostrare come il soggetto proceda dall’insieme delle chance verso la pienezza del successo”; P. Sloterdijk, *Il mondo dentro il capitale*, cit., p. 295).

ma uno scrittore moderno e tecnologicamente aggiornato – un narratore artigianale della storia tedesca novecentesca e contemporanea.

Bibliografia

- R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* seguito da *Nuovi saggi critici*, tr. it. di G. Bartolucci et al., Einaudi, Torino 1982 (tit. orig.: *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, 1953).
- D. Basker, "Die Wandlung des Alltags in Bedeutung": *Social History and "die Ästhetik des Alltags"*, in Uwe Timm, ed. by D. Basker, University of Wales Press, Cardiff 1999, pp. 82-110.
- K. Bullivant, *Uwe Timm und die Ästhetik des Alltags*, in *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*, hg. von M. Durzak, H. Steinecke, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1995, pp. 231-243.
- S. Corrado, *Ästhetik des Prekären: Uwe Timms Rom*, in "arcadia", a. XLVI, n. 2, 2011, pp. 454-466.
- S. Corrado, *Die Erarbeitung des Anderen. Handwerk und Medien in Uwe Timms Morenga*, in "LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik", a. XLIII, n. 170, 2013, pp. 95-122.
- M. Durzak, *Ein Autor der mittleren Generation*, in *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*, hg. von M. Durzak, H. Steinecke, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1995, pp. 13-25.
- M. Hielscher, *Uwe Timm*, dtv, München 2007.
- Fr. Marx, "Erinnerung, sprich". *Autobiographie und Erinnerung in Uwe Timms Am Beispiel meines Bruders*, in *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*, hg. von Fr. Marx, Wallstein, Göttingen 2007, pp. 27-35.
- D. Niefanger, *Grenzen der Fiktionalisierung. Zum Verhältnis von Literatur und Geschichte in Uwe Timms Am Beispiel meines Bruders*, in *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*, hg. von Fr. Marx, Wallstein, Göttingen 2007, pp. 37-52.
- R.M. Rilke, *Poesie. 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 2000.
- R. Sennett, *L'uomo artigiano*, tr. it. di A. Bottini, Feltrinelli, Milano 2008 (tit. orig.: *The Craftsman*, 2008).
- P. Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, tr. it. di S. Rodeschini, *Il mondo dentro il capitale*, a cura di G. Bonaiuti, Meltemi, Roma 2006.
- U. Timm, *Der Mann auf dem Hochrad* [1984], dtv, München 2002.
- U. Timm, *Kopffäger* [1991], dtv, München 2001.
- U. Timm, *Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1993.
- U. Timm, *Johannisnacht* [1996], dtv, München 1998, tr. it. di M. Galli, *La notte di San Giovanni*, Le Lettere, Firenze 2007.
- U. Timm, *Rot* [2001], dtv, München 2003, tr. it. di M. Galli, *Rosso*, Le Lettere, Firenze 2005.
- U. Timm, *Der Freund und der Fremde*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2005, tr. it.

- di M. Carbonaro, *L'amico e lo straniero*, Einaudi, Torino 2007.
- U. Timm, *Mythos*, in *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*, hg. von Fr. Marx, Wallstein, Göttingen 2007, pp. 13-26.
- U. Timm, *Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurter Poetikvorlesung, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2009.
- U. Timm, *Freitisch*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2011.
- U. Timm, *Vogelweide*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2013, tr. it. di M. Galli, *La volatilità dell'amore*, Mondadori, Milano 2015.

Profili bibliografici

Silvia Acocella insegna Letteratura italiana contemporanea presso la Federico II di Napoli. Si è occupata del rapporto tra cinema e letteratura, tra arte e scienza e tra i cieli di carta e le teorie cosmologiche del '900. Ha dedicato i suoi studi a Pirandello, Bernari, Tozzi, Svevo, Levi, Tomasi, Cantoni, Pellico, Bini, Erri De Luca. Ha ricostruito le radici di Lipps nell'umorismo pirandelliano e l'influenza di Nordau nella letteratura moderni.

silvia.acocella@unina.it

Matteo Borriello, nato a Napoli il 14/06/1988, è dottore di ricerca. Sugli ambiti di interazione e integrazione tra le scienze umane e le tecnologie avanzate. Humanities and Technologies: an integrated research path", XXX Ciclo, profilo Letterario e dei Beni Culturali, presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli. Si occupa di studi e ricerche nel campo della storia dell'architettura e della città.

matteo.borriello@docenti.unisob.na.it

Stefano Causa è storico d'arte moderna e contemporanea e attualmente docente presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa. Ha integrato la formazione di conoscitore di matrice longhiana nel campo della pittura napoletana, con diverse escursioni nella critica d'arte, specie dell'800 e del '900.

stefano.causa@docenti.unisob.na.it

Sergio Corrado è Professore Ordinario di Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Ambiti di ricerca attuali: Rilke, Goethe, Hölderlin, letteratura tedesca contemporanea (Timn, Goetz); temi culturali quali: narrazioni della crisi, letteratura e lavoro, Mediterraneo, filellenismo, isole, Grecia.

scorrado@unior.it

Lucio d'Alessandro è Rettore dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli dal 2011, nella quale è anche professore ordinario di

Sociologia del diritto e Sociologia giuridica. Nel 2014 è stato eletto vicepresidente della Conferenza dei rettori delle Università italiane. Nel 2021 è stato nominato vicepresidente del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR). Coordinatore della Sezione di Sociologia del Diritto dell'Associazione Italiana di Sociologia, ha concentrato la sua attività di studioso soprattutto sull'utilitarismo morale tra Settecento e Ottocento, con attenzione specifica all'opera politica e filosofica di Jeremy Bentham e al pensiero di Michel Foucault, di cui ha approfondito la concezione della genealogia del sociale. Si è inoltre occupato del moderno concetto di Università, a partire dal pensiero di Humboldt e Schleiermacher.

Natascia Festa è redattore culturale del Corriere del Mezzogiorno\Corriere della Sera, ha collaborato tra gli altri con gli inserti del "Il Sole 24 ore" e "La lettura". Laureata in Lettere moderne all'Università Federico II di Napoli (specializzazioni in Letteratura ed Estetica e Didattica dell'italiano), ha tenuto di lezioni di Letteratura italiana all'Università Suor Orsola Benincasa e, per lo ste Sterminator Vesevo sso ateneo, nei Master in Management del Turismo culturale e Docente esperto in lettere e storia dell'arte. Indaga da anni il confine tra letteratura e giornalismo e ha pubblicato saggi in riviste e antologie critiche su letteratura, cinema e teatro, con particolare attenzione per Roberto Bracco, Eduardo De Filippo, Pier Paolo Pasolini e Vera Vergani. Dal 2001 è curatrice di vari volumi da Sterminator Vesevo con prefazione di Michele Prisco (Dante & Descartes) a Donne in fuga (Evaluna) e La scrittura della differenza (Manifestolibri). Ha vinto i premi "Fanzago", "Armando Gill", "Carlo Nazzaro" e "Talentum" per il giornalismo culturale. Nel 2019 ha ricevuto la cittadinanza onoraria di Ceraso (Salerno).

nat.festa@gmail.com

Michela Iovino è laureata con lode in Filologia Moderna presso l'Università degli studi di Napoli Federico II. Ha pubblicato "La gazza ladra: la luce opaca delle cose" in *leússein* rivista di studi umanistici, Anno VII – n. 1-2 gennaio-agosto 2014 ISSN 1974-5818, Edizioni universitarie romane, pp. 83-92. Il saggio "L'isola di Arturo: menzogna e sortilegio di un punto dell'universo" è stato raccolto in *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII convegno internazionale MOD, Ed. ETS. Il saggio "Il corpo indossato: fenomenologia del corpo nelle liriche di Alda Merini" è stato raccolto in *Scritture del corpo*, Atti del XVIII Convegno Internazionale della MOD, Ed. ETS. Ha pubblicato il contributo "Abitare un'attesa: spazialità dell'attesa nella poesia di Alda Merini" in *Le attese, opificio di letteratura reale/2*, Napoli, Ad est dell'equatore, 2015. Il saggio "La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano" approfondimento sul saggio di Vittorio Coletti è apparso in "Borghesie. Sette

approssimazioni”, Diogene edizioni, Campobasso, 2018. Attualmente è insegnante nelle scuole secondarie di II grado.

michelaiovinom@gmail.com

Michele Paragliola è dottorando di ricerca in *Humanities and Technologies* presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli. Nello stesso Ateneo è tutor del Corso di Studi Magistrale in *Digital Humanities* e del Master in *Medical Humanities e Medicina Narrativa*. I suoi studi si sono concentrati su alcuni aspetti della poesia di Saba (il rapporto tra solitudine e socialità ne *Il Canzoniere*) e di Montale (le metafore arboree) e ha pubblicato su questi temi saggi in riviste e volumi. Attualmente si occupa del rapporto tra la letteratura e i luoghi con particolare attenzione alle isole dell'arcipelago napoletano (Capri, Ischia e Procida) e – nella più ampia prospettiva della *Narrative Medicine* – di Scritture dell'Io malato (autopatografie) nella letteratura italiana contemporanea.

michele.paragliola@unisob.na.it

Alvio Patierno francese-italiano, specialista di letteratura teatrale dell'Ottocento e del Novecento, è Professore Associato di Lingua e Letteratura francese presso l'Università degli studi Suor Orsola Benincasa di Napoli di cui dirige l'Area Francesistica. I suoi campi di ricerca si estendono principalmente dai rapporti tra il teatro francese e italiano (*Le théâtre français à Naples dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle*, Lille, ARNT, 2011 ; *Il Teatro dei generi minori: dalla Francia all'Europa*, dir., Roma-Catania, Bonnano editore, 2017; «Sarah Bernhardt et Eleonora Duse : mise en regard d'une rivalité», in *Il Castello di Elsinore*, n°86, Bari, Edizioni di Pagina, 2022 ; «Regards croisés sur Jean Giraudoux et Eduardo De Filippo», in *Cahiers Jean Giraudoux*, Classiques Garnier, n°50, 2022) agli scrittori e viaggiatori francesi in Italia (Chateaubriand, Lamartine, Flaubert, Corbière), e in particolare ad Alexandre Dumas alla figura del quale ha dedicato varie pubblicazioni. È peraltro uno studioso del teatro di Jean Giraudoux, vice-presidente de l'«Académie Jean Giraudoux» e condirettore dei *Cahiers J G* (Parigi, Classiques Garnier). Nel 2014 è stato insignito del titolo di *Officier dans l'Ordre des Palmes Académiques* per i servizi resi alla Cultura Francese.

alvio.patierno@docenti.unisob.na.it

Paola Paumgardhen è docente di Letteratura tedesca all'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli. Tra i suoi principali interessi di ricerca sono la letteratura di viaggio di lingua tedesca, la *Goethezeit*, la *Wiener Moderne*, la letteratura ebraico-tedesca.

paola.paumgardhen@docenti.unisob.na.it

Carla Pepe è docente di Metodologia della ricerca archeologica all'Università Suor Orsola Benincasa; dal 2019 è presidente del corso di laurea in Scienze dei Beni Culturali presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche. Ha condotto ricerche e attività archeologiche sul campo in Italia e all'estero, fra le quali, quelle sull'isola di Vivara. Attualmente è componente del comitato scientifico del Museo Civico di Procida. Ha pubblicato, tra l'altro, *Vivara. Storia e insediamenti archeologici*, Nutrimenti Editore, Roma 2018.
 cpepe@unisob.na.it

Pasquale Rossi, architetto (1988), PhD (1995), è professore ordinario di Storia dell'Architettura al Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli: <https://www.unisob.na.it/universita/areadocenti/ricerca.htm?vr=1&id=104>

Dal 2015 è presidente del corso di laurea magistrale in Conservazione e Restauro dei beni culturali. Tra le varie monografie e curatele, ha pubblicato, con Salvatore Di Liello, il volume: *Procida: architettura e paesaggio. Documenti e immagini per la storia dell'isola*, Nutrimenti Editore, Roma 2017.
 pasquale.rossi@unisob.na.it

Hanna Serkowska è Professore ordinario di Letteratura Italiana presso l'Università di Varsavia (Polonia) dove dirige tuttora il Dipartimento di Italianistica. Si è occupata degli scrittori e in particolare delle scrittrici del '900, del rapporto tra letteratura e storia, del cinema, fotografia e fumetto, e anche del rapporto tra letteratura e luoghi, Napoli in particolare (con saggi "Perrella videns: di Napoli in Doppio scatto di Silvio Perrella - del 2018 e "Una città infinita: altri scatti napoletani", 2020). Autrice tra l'altro di: "Uscire da una camera delle favole". I romanzi di Elsa Morante. (2002) e Dopo il romanzo storico: la storia nella letteratura Italiano del '900 (2012).
 hanna.serkowska@uw.edu.pl

Paola Villani è Professore ordinario di Letteratura Italiana Contemporanea e docente di Travel Literature presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, nella quale è anche Direttrice del Dipartimento di Scienze Umanistiche. Si è occupata del rapporto tra letteratura e luoghi, con una particolare attenzione per la Napoli otto-novecentesca, pubblicando monografie, saggi in riviste e volumi sul tema: S. Della Badia, A. Putignano, P. Villani, *Napoli città d'autore. Un racconto letterario da Boccaccio a Saviano*, Edizioni Cento Autori, Napoli 2010; P. Rossi, P. Villani, *Napoli è...una cartolina. Una raccolta inedita della grande bellezza nelle antiche immagini della città*, Areablu, Salerno 2015; P. Villani, *Romantic Naples. Literary images from italian and european travellers in the Early Nineteenth Century*, Peter Lang, Berlin 2020.
 paola.villani@docenti.unisob.na.it