



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

«L'uomo fa il luogo e il luogo fa l'uomo».
Il paesaggio-personaggio ne "Le Confessioni d'un
italiano".

Relatrice

Ch. ma Prof.ssa Ilaria Crotti

Correlatori

Prof. ssa Marinella Colummi Camerino

Prof. ssa Michela Rusi

Laureanda

Marta D'Isep

Matricola 815475

**Anno Accademico
2011 / 2012**

Sommario

I.	Paesaggio e letteratura.....	p. 1
II.	Il paesaggio-personaggio ne <i>Le confessioni d'un italiano</i> di Ippolito Nievo.....	p. 22
II. 1	Il paesaggio esperito: la vita come viaggio e i luoghi della memoria..	p. 51
II. 2	Paesaggio sensoriale. Vista, udito, tatto, olfatto.....	p. 83
III.	Percepire il paesaggio. Dal lettore al paesaggio: parchi letterari e turismo letterario.....	p. 109
IV.	Apparato iconografico.....	p. 141
V.	Bibliografia generale.....	p. 148
VI.	Opere di Ippolito Nievo prese in esame.....	p. 161
VII.	Bibliografia della critica nieviana.....	p. 162
VIII.	Testi di riferimento.....	p. 169

CAPITOLO PRIMO

PAESAGGIO E LETTERATURA

Che cosa è infatti il paesaggio se non la citazione, all'ordine del giorno del nostro sguardo, dei brani, delle parole, anche di quelle che sono diventate desuete, di un testo che ciascuno di noi è chiamato a leggere e interpretare?

MASSIMO QUAINI, *I paesaggi invisibili*, in *Paesaggi culturali. Rappresentazioni, esperienze, prospettive*, a c. di Rossella Salerno e Camilla Casonato, Roma, Gangemi, 2008, p. 23.

Se si rileva che «le origini del paesaggio risalgono alle origini stesse dell'uomo, a quell'epoca preistorica in cui le culture dei cacciatori lasciano progressivamente posto agli agricoltori sedentari e la rappresentazione spaziale dell'uomo subisce una trasformazione radicale» dal momento che «ogni cosa acquista ora una sua collocazione in riferimento ad un *qui* centrale, ambito del potere di un soggetto che dà forma alla natura e la trasforma»¹, bisogna anche riconoscere che il paesaggio medesimo deve la sua costituzione in particolar modo all'arte che, come ha osservato Eugenio Turri, «costituisce una delle attività con cui l'uomo scopre e annette il paesaggio alla cultura»².

¹ MICHAEL JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p. 15. Qui come altrove i corsivi, privi di indicazione contraria, sono da ritenersi originali.

² EUGENIO TURRI., *Antropologia del paesaggio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, p. 56. Per un'ulteriore analisi del rapporto che intercorre tra il paesaggio e la pittura si veda anche: «il paesaggio non è inizialmente che un quadro, rappresentazione artistica, e soltanto molto più tardi, soprattutto grazie alla prassi artistica, diventerà altra cosa: *l'esperienza di un pezzo di spazio percepito in una sola*

Alla base della costituzione del paesaggio si pongono quindi pittura e soprattutto tecnica prospettica «con la quale gli effetti di lontananza e di profondità, l'orizzonte e il punto di fuga cominciano ad esercitare un influsso che va ben oltre la tecnica dell'arte»³.

È proprio grazie all'arte pittorica che prende forma il significato moderno di paesaggio; già nel periodo rinascimentale infatti l'uomo comincia a sentirsi sempre più legato alla natura e in continuo dialogo con essa, tanto che il paesaggio viene considerato «sfondo vivo e importante dell'uomo»⁴. Ma è soprattutto grazie agli artisti fiamminghi e al loro *landschap* che esso da semplice sfondo pittorico diviene, attorno al XVI secolo d. C., vero e proprio soggetto protagonista dell'arte; se un tempo infatti il paesaggio aveva la funzione di essere mero scenario naturale, con la pittura paesaggistica nordica esso viene ad acquistare un significato sempre più rilevante e un ruolo sempre più prestigioso.

Ulteriore linfa vitale verrà offerta in seguito dal movimento romantico che, rapportandosi alla natura con un nuovo approccio, propone un paesaggio «al quale l'uomo presta l'ampia corda del suo sentimento, e che è assunto come elemento e tramite della sua perenne azione umanizzante e pacificamente iniziata con le più remote pitture paleolitiche»⁵.

Il Romanticismo dunque, riconosce e valorizza l'esistenza di veri e propri "paesaggi sentimentali", da cui attingerà copiosamente la letteratura. Bisogna pertanto attendere fino al XVIII secolo perché il paesaggio acquisti il significato linguistico attuale, anche se, come sottolinea Jakob, la collocazione della nascita del paesaggio

volta da qualcuno, MICHAEL JAKOB, *Il paesaggio*, trad. it. di Adriana Gherzi e Michael Jakob, Bologna, Il Mulino, 2009, (Gollion, 2008), p. 29.

³ ID., *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 22.

⁴ E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 60. Per quanto concerne l'importanza che ha avuto il Rinascimento nella comprensione del paesaggio, rimando all'analisi che ne fa Turri in ID., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998.

⁵ E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 62.

così come viene percepito dalla contemporaneità, non è così semplice «giacché la totalità della natura verrà percepita come paesaggio soltanto a partire dal XVIII secolo»⁶. Considerato quindi il timido processo di penetrazione con cui quest'entità si è insinuata nella cultura, un concetto più elaborato verrà teorizzato soltanto verso il XX secolo.

Non è questa la sede per approfondire l'evoluzione di tale concetto, a cui è stata dedicata un'ampia produzione critica⁷, ma la rapida e sommaria ricostruzione storica con cui ho voluto aprire il mio lavoro è utile per evidenziare la dimensione diacronica di cui gode il paesaggio. Esso è infatti il «risultato di momenti diversi, quindi concrezione di storia, costruzione di cultura»⁸.

Il paesaggio attraversa e accompagna ogni momento umano, ogni epoca storica, ogni attimo di vita vissuta. Non solo perché la dinamicità che lo caratterizza ne modifica incessantemente le sue forme e i suoi contorni obbligandolo a «mutare con il continuo riterritorializzarsi degli spazi»⁹, ma anche e soprattutto perché «nell'esperienza del paesaggio [...] ciò che è in gioco è il soggetto stesso»¹⁰ il quale è chiamato ad aprirsi «un ritaglio visuale»¹¹ in cui il paesaggio appare cangiante, mobile e converso all'individualità. Fatte queste considerazioni ben si comprende come la caratteristica più rilevante di un paesaggio risieda proprio nella sua 'individualità', nel suo essere intrinsecamente legato a un particolare soggetto.

⁶ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 25.

⁷ Il termine paesaggio e la sua costituzione hanno goduto negli ultimi decenni di grande attenzione, arricchita da studi che hanno prodotto una fiorente letteratura. Ricordo in particolare gli interessanti lavori di Michael Jakob (2005 e 2009), Fabio Lando (1993) ed Eugenio Turri (1983).

⁸ E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 73.

⁹ ID., *Il paesaggio come teatro*, cit., p. 21.

¹⁰ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 9. Anche Giuliana Andreotti si sofferma sullo stesso punto quando scrive che i paesaggi «non sono entità in sé, ma rapporti speciali tra l'uomo e lo spazio [...]: e le graduazioni di tale specialità sono, a loro volta, in rapporto con le suggestioni che, per i più vari motivi, i luoghi possono esercitare. Ciò significa come, non essendo il paesaggio cosa in sé, il suo apprezzamento derivi anche dalle varie generazioni, secondo mutamenti etici, culturali o storici, che ne hanno influenzato e ne influenzano i giudizi», (GIULIANA ANDREOTTI, *Alle origini del paesaggio culturale. Aspetti di filologia e genealogia del paesaggio*, Milano, Unicopli, 1998, p. 53).

¹¹ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 14. L'autore afferma inoltre che il paesaggio «emerge solo quando un soggetto guarda il mondo *vis-à-vis*, dove egli non solo è nel mondo, ma percepisce il mondo come ciò che si dispiega davanti ai suoi occhi», (*ivi*, p. 41).

Quest'operazione non è mai inconsapevole, ma si avvale piuttosto di «un atto intenzionale» che consente all'uomo di «fissare, di 'incorniciare', di selezionare un ritaglio della natura»¹². È interessante pertanto notare come «benché legato in molteplici modi con la natura, il paesaggio è dunque per sua stessa essenza artificiale e innaturale»¹³ allo stesso tempo.

Non c'è paesaggio senza un soggetto che, osservando e cogliendo un particolare luogo circostante, lo percepisca secondo ciò che Jakob definisce «arrangiamento estetico del visibile»¹⁴. Come ben sottolinea quest'autore infatti, «il paesaggio non è fenomeno oggettivo, misurabile ed esistente di per sé, bensì qualcosa che nasce in virtù dell'azione dell'uomo e che da questi dipende. Il paesaggio in quanto realtà è il prodotto di una costituzione da parte del soggetto, ossia di un processo storico di costituzione»¹⁵.

Laddove infatti è assente l'uomo che osserva, percepisce e si lascia coinvolgere, non ci sarebbe alcun paesaggio, ma soltanto natura. Un osservatore attivo è quindi indispensabile per l'esistenza del paesaggio.

A questo punto emergono due importanti caratteristiche che appartengono al concetto che si sta cercando di focalizzare: la storicità e la soggettività¹⁶

¹² *Ivi*, p. 30. Su questo tema si sofferma anche Raffaele Milani quando rileva che «il paesaggio, nel suo statuto morfologico, non ha canoni e tecniche, non è un'attività, ma un rivelarsi di forme in consonanza con l'intervento materiale e immateriale dell'uomo. È un prodotto della natura, del fare, del percepire, del rappresentare», (RAFFAELE MILANI, *L'arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 10).

¹³ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 10.

¹⁴ *Ivi*, p. 139. E sempre su quest'argomento: «il paesaggio è una forma spirituale che fonde visione e creatività; perché ogni sguardo crea un "paesaggio ideale" dentro di noi», (R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, cit., p. 38).

¹⁵ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 10. La corrispondenza tra soggetto e paesaggio viene ripresa anche da Raffaele Milani: «l'esperienza estetica, nell'intreccio di percezione, conoscenze, lavoro, rappresentazione e contemplazione, prevede l'interazione tra uomo e ambiente», (R. MILANI, *Cultura del paesaggio ed estetica del paesaggio in Italia*, in RITA COLANTONIO VENTURELLI E KAI TOBIAS (a c. di), *La cultura del paesaggio. Le sue origini, la situazione attuale e le prospettive future*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 104-105).

¹⁶ Nota Turri: «il paesaggio contiene la storia, ha dentro di sé, nelle sue forme, questa dimensione temporale», (E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 97).

L'essenza così sfuggevole e quasi evanescente del paesaggio, rende possibile il contatto con molteplici discipline che si interessano a quest'argomento e lo fanno rientrare nei propri oggetti di studio¹⁷.

«Il paesaggio», come ha osservato Michael Jakob, «è insieme visibile ed invisibile, si rivela e si occulta. È fondamentalmente duale, e ciò non solo tenendo conto delle discordanti caratterizzazioni che discipline diverse e in concorrenza fra loro ne danno, è duale in sé»¹⁸.

Il paesaggio è qualcosa che si apre¹⁹ a un dialogo incessante con tutto ciò che lo circonda; è sfuggevole in quanto accoglie dentro di sé una pluralità di significati che non solo lo rendono particolarmente intrigante, ma lo avvicinano a ciascun individuo che può pertanto rapportarsi ad esso in maniera sempre nuova e sempre diversa, in base alle caratteristiche che il soggetto percipiente gli attribuisce e che cerca di cogliere in quel preciso momento.

Si ha pertanto la convinzione che esso rappresenti «una soglia e una porta aperta per la fantasia»²⁰, caratteristica che non poteva certamente essere trascurata dai letterati.

Accanto ai geografi, ai cartografi e ai pittori, ritroviamo così anche i poeti e i narratori che si sono volentieri lasciati coinvolgere da quest'entità così mutevole e molteplice probabilmente anche e soprattutto grazie al fatto che il suo essere situata «sul confine tra soggettività ed oggettività, libertà e necessità, è affine a quello dell'opera d'arte»²¹.

¹⁷ Per quanto riguarda l'interesse che varie discipline hanno dimostrato verso i paesaggi rimando a KENNETH H. CRAIK, *Psychological reflections on landscape*, in EDWARD PENNING-ROWSELL AND DAVID LOWENTHAL (a c. di), *Landscape Meanings and Values*, London, Unwin Hyman, 1986, pp. 56-59.

¹⁸ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 7.

¹⁹ «Il paesaggio è ambiente circostante, ma non circolo chiuso: è dispiegamento, è fondamentalmente un orizzonte che si apre», (JEAN MARC BESSE, *Vedere la terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, a c. di Piero Zanini, Torino, Mondadori, 2008, pp. 114-115; Arles, 2000).

²⁰ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 167.

²¹ *Ivi*, p. 7.

Ecco allora che «elementi artistici, letterari, linguistici e architettonici forniscono dovunque, influenzandosi vicendevolmente, modelli in grado di interpretare la natura, 'inventandola' come paesaggio»²². Per penetrare in profondità nel significato del paesaggio occorrono perciò contributi e confronti tra più discipline che si servono di approcci teorici diversi.

Scienza della natura e scienza umana si incontrano arricchendosi vicendevolmente. È interessante perciò notare come il concetto di paesaggio, da sempre accostato principalmente alla disciplina geografica, si riveli essere in realtà un aspetto a cui i letterati hanno guardato, e continuano a guardare anche oggi, con vivace curiosità e con profonda attenzione.

L'abbraccio tra geografia e letteratura genera i cosiddetti "paesaggi letterari", che occupano un posto diverso (ma non secondario) rispetto a quelli geografici. Essi hanno origine nel momento in cui la letteratura si stacca dalla pittura e si allontana dal suo modo di rappresentare, per cominciare a raccontare i paesaggi mediante i propri linguaggi²³ attraverso cui l'osservatore riesce a esprimere al meglio la percezione attiva e consapevole di cui fa esperienza nei confronti della natura.

È necessario però riconoscere che il paesaggio letterario non è «la restituzione mimetica della reale esperienza estetica di un soggetto semplicemente traslata nella letteratura»²⁴, ma è prima di tutto la descrizione attiva e vissuta che il singolo individuo

²² *Ivi*, p. 23.

²³ Diversi autori si sono soffermati sul ruolo preponderante che acquista la parola nella percezione del paesaggio: «la parola è forse lo strumento più immediato per comunicare immagini e descrizioni», (DOUGLAS C. D. POCKOCK, *La letteratura d'immaginazione e il geografo*, in GIORGIO BOTTA (a c. di), *Cultura del viaggio: ricostruzione storico-geografica del territorio*, Milano, Unicopli, 1989, p. 256. E Claval nota che «non basta, tuttavia, avere il gusto del pittoresco, il senso del colore e della forma per rendere la specificità del paesaggio: è anche essenziale arrendersi all'oggetto, possedere una capacità di osservazione, una minuzia che sono eccezionali [...]; oppure occorre possedere un vocabolario, una conoscenza di ciò che può essere interessante per guidare la curiosità e facilitare la descrizione», (PAUL CLAVAL, *Elementi di geografia umana*, a c. di Elisa Bianchi, trad. it., di Paola Bua, Milano, Unicopli, 1980, pp. 42-43; Paris, 1973).

²⁴ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura, cit.*, p. 40.

avverte nell'incontro con la natura²⁵ e in cui riversa le sue emozioni e i suoi sentimenti che molto spesso si incontrano (o si scontrano) con il sentire di un'intera collettività, in un preciso momento storico²⁶.

Il movimento diacronico del concetto del paesaggio, messo a punto dal sentire di un'intera collettività, fa però combaciare il suo percorso con quello dei singoli individui che a loro volta attribuiscono al paesaggio significati personali ed estremamente soggettivi; l'idea di paesaggio infatti «si sviluppa nella storia, ma anche nel singolo individuo, attraverso effetti di tempo e di spazio uniti nel ritmo di linee e superfici che l'uomo sa comporre come per istinto»²⁷.

Con paesaggi letterari non si vuole intendere perciò la mera descrizione naturalistica ma essi sono da considerarsi come profonde «rappresentazioni in relazione spaziale con la natura»²⁸ che permettono all'individuo di conoscere meglio se stesso e l'ambiente a lui circostante, tant'è vero che Margherita Cottone considera la rappresentazione di un paesaggio come «un atto di 'autoscoperta' e di 'autoformazione' dell'uomo nel paesaggio»²⁹. Ciò è possibile non solo perché alla base della letteratura c'è la necessità e il desiderio di arrivare al cuore di ogni uomo, ma anche perché «l'artista si appropria del luogo, lo esplora con partecipazione attiva fuori dai tracciati consueti, lo decontestualizza, ne chiarifica le regole, ne inventa

²⁵ «Il paesaggio è un determinato rapporto dell'io con la natura, un'operazione estetica, una 'lettura' della natura accompagnata da una sensazione di piacere» (ivi, p. 188).

²⁶ Paolo Betta accenna ad una «fisionomia del paesaggio, la cui lettura è null'altro che un richiamo dell'insieme dei momenti vissuti e partecipati, in cui è favorito il perenne divenire culturale dell'uomo, nel suo cercarsi ogni volta nel paesaggio», (P. BETTA, *La poetica del paesaggio: un dialogo fra geografia e letteratura*, in MARIA MAUTONE (a c. di), *I beni culturali, Risorse per l'organizzazione del territorio*, Bologna, Pàtron, 2001, p. 202). Osserva opportunamente Cosgrove che «il paesaggio è un prodotto sociale e culturale, un modo di vedere proiettato sul territorio e che ha le proprie tecniche e forme compositive», (DENIS COSGROVE, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, trad. it. di Mario Neve, a c. di Clara Copeta, Milano, Unicopli, 1990, p. 246; London, 1984).

²⁷ R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, cit., p. 37.

²⁸ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 37.

²⁹ MARGHERITA COTTONE, *Introduzione*, in EAD. (a c. di), *Geografie letterarie. Paesaggio e letteratura nella cultura europea*, Palermo, Università di Palermo, 2008, p. 8. Michael Jakob ci parla dell'esistenza di una «focalizzazione letteraria della natura come luogo privilegiato della conoscenza di sé», (M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 159).

altre»³⁰ e molto probabilmente «potrà farci “aprire gli occhi” su alcuni particolari del territorio rappresentato per noi confusi o sfuggenti»³¹, in virtù di quella magica universalità che appartiene al linguaggio letterario. La letteratura possiede infatti il potere di vivificare e di evocare tutte quelle immagini e quelle emozioni che spesso vengono celate o appaiono comunque in maniera confusa.

Conoscere il paesaggio significa comprendere sempre meglio e in maniera più semplice il mondo circostante.

Se si considera il paesaggio come un «organismo vivo [...] *che vive e respira di continuo*»³², allo stesso modo si deve riconoscere anche il suo variare incessante ed inevitabile non solamente attraverso lo spazio, ma anche nel tempo.

L'osservatore diventa così consapevole del fatto che ciò che ha di fronte a sé e che sta recependo, è destinato a mutare a seconda del succedersi delle ore del giorno, dei mesi, degli anni e perfino delle stagioni.

Pertanto, come afferma Eugenio Turri, «ogni generazione vive e costruisce i propri paesaggi e in rapporto a ciò la dimensione temporale dei paesaggi, quella che abbiamo definito come successione di momenti, subisce accelerazioni o rallentamenti a seconda delle generazioni»³³.

Jean-Marc Besse utilizza addirittura il vocabolo «istante»³⁴ per descrivere quel particolare attimo in cui l'immagine paesaggistica viene colta nella sua totalità dall'occhio che ha scelto di lasciarsi coinvolgere in quell'esperienza irripetibile ed

³⁰ MARIA DE FANIS, *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Roma, Meltemi, 2001, p. 36.

³¹ *Ivi*, p. 47. «Art and literature have the power of portraying personal geographies in suggestive ways and of introducing some order in our chaotic ways of viewing and perceiving reality», (FABIO LANDO, *Fact and fiction: Geography and literature*, «GeoJournal», 38 (1996), n. 1, p. 4).

³² E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, *cit.*, p. 79.

³³ *Ivi*, p. 96.

³⁴ J. M. BESSE, *Vedere la terra*, *cit.*, p. 71.

eterna insieme, dal momento che «il raccoglimento dell'istante permette di cogliervi in maniera comprensiva il passato, il presente e il futuro»³⁵.

Il paesaggio letterario, come abbiamo precedentemente evidenziato, ha riscontrato non poche difficoltà prima di essere realmente considerato e teorizzato, ma bisogna anche riconoscere che ciononostante esso ha interessato da sempre gli autori che lo hanno catturato nelle loro opere letterarie, tanto che, come afferma Raffaele Milani, «si può dire che a ogni scrittore o a ogni pittore corrisponda un paesaggio»³⁶.

Ecco allora che i cipressi di Bolgheri diventano paesaggio privilegiato della poesia carducciana e le Dolomiti bellunesi con i loro magici boschi e le loro calde sfumature entrano prepotentemente nelle opere buzzatiane. Il paesaggio lunare ci riconduce inconsapevolmente a Leopardi e alla sua Recanati, mentre quello luminoso ci riporta nell'assolata e aspra Liguria montaliana. Zanzotto dona voci, colori e suoni alla provincia trevisana, mentre Trevisan omaggia quella vicentina. Culicchia si sofferma sull'ambiguità che contraddistingue la realtà metropolitana della città di Torino, mentre Scarpa sceglie Venezia come luogo della sua anima.

Questi rimandi e richiami permetterebbero lunghe protrazioni e interessanti digressioni, poiché potremmo affermare che non esiste opera d'arte, soprattutto a partire dall'Ottocento, che non porti con sé echi di luoghi vicini o lontani, che non abbracci un particolare paesaggio³⁷:

i luoghi parlano. I libri sono nati da luoghi che si costituiscono e si connettono nell'andare. C'è una direzione di fondo, ma anche tanta casualità. Il camminatore è come un archeologo dilettante che scava e fruga. Il paesaggio è qualcosa di simile all'archeologia: una stratificazione di segni in cui lentamente affondi, per lasciare emergere storie. È come un viso.

³⁵ *Ibid.* Michael Jakob rileva che «sia il paesaggio assoluto sia il paesaggio artistico, arrestando il tempo, catturano in un'immagine un ritaglio di natura. Il paesaggio è allora il tempo soggettivo dell'osservatore che penetra nello spazio», (M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura, cit.*, p. 17).

³⁶ R. MILANI, *L'arte del paesaggio, cit.*, p. 49. Osserva Mancini: «Ogni opera poetica e narrativa, di norma, si contestualizza in un luogo geografico – reale o ideale – con il quale il soggetto che lo vive si rapporta in maniera intima e personale», (SIMONA MANCINI, *Introduzione. Letteratura e geografia: le ragioni di una scelta*, «Quaderni del '900», 2009, 9, p. 10).

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 9.

Se ti concentri, senti di entrare nelle rughe, nelle pieghe, nelle espressioni, e allora quel viso ti racconta un po' del suo passato³⁸.

Alcuni autori sono arrivati perfino a creare delle vere e proprie regioni geografiche nei loro romanzi, come testimonia il lavoro di Ippolito Nievo su cui avremo modo di soffermarci nelle prossime pagine, il quale arrivò a trasformare il Friuli ed il Veneto Orientale in un paesaggio-personaggio ne *Le confessioni d'un italiano*³⁹.

La penetrazione dell'elemento paesaggistico nelle opere letterarie si ritrova soprattutto a partire dalla letteratura romana, in particolar modo con Virgilio che fa dell'ambientazione paesistica il fulcro delle sue opere⁴⁰, ma gli studiosi sono concordi nell'attribuire a Francesco Petrarca il merito di aver associato all'idea di paesaggio un soggetto che si pone di fronte ad esso attivamente, mediante una contemplazione disinteressata; infatti «nel *Canzoniere* non si trovano più soltanto descrizioni ornamentali di una natura ideale ed immutabile, ma anche le 'impressioni' di un soggetto che osserva, conosce e vive la natura»⁴¹.

Il carattere universale della letteratura e la sua capacità di illuminare ogni sfaccettatura ed ogni esperienza della vita umana⁴², fanno sì che essa possa essere avvicinata proficuamente anche da studiosi di altre discipline, e tra queste in particolare la geografia che, per accostarsi ad essa, mette in campo una «prospettiva umanistica»⁴³ che necessita di nuove modalità e di prestigiosi strumenti d'indagine per

³⁸ PAOLO RUMIZ, *La voce dei luoghi. Perché il paesaggio è diventato il protagonista del nostro immaginario?*, Risponde Claudio Magris, in inserto de «La Repubblica», 21 aprile, 1998, p. 172.

³⁹ Vorrei ricordare anche il Friuli di Pasolini che spesso è stato confrontato e studiato accanto a quello nieviano. Si veda a riguardo il lavoro di FRANCESCO VALLERANI, *La scoperta dell'entroterra. Nuovi turismi tra Veneto Orientale e Pordenonese*, Ediciclo, Portogruaro, 1994 e quello di PAOLO DE ROCCO, *Luoghi Pasoliniani e Nieviani*, «Quaderni Casarsesi», 2, 1994, pp. 9-20.

⁴⁰ «Virgilio [...] non riduce la natura a un simulacro, ma ne fa l'ambientazione dell'azione», (M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 75).

⁴¹ *Ivi*, p. 41.

⁴² «Literature's *raison d'être* resides in its unique cognitive modes, in its ability to provide intellectual and emotional experiences, which are proper and exclusive to it», (ANGELA LOCATELLI, *The Ecology of Wonderland: Textual, Critical, and Institutional Perspectives Literary Landscapes*, in MICHELE BOTTALICO, MARIA TERESA CHIALANT, ELEONORA RAO (a c. di), *Literary Landscapes, Landscape in Literature*, Roma, Carocci, 2007, p. 49).

⁴³ F. LANDO, *Premessa*, in ID. (a c. di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etaslibri, 1993, p. 1.

analizzare come romanzieri e poeti riescano, attraverso le loro opere, a svelare e ad esprimere emozioni che il più delle volte rimangono celate. Tra queste particolare importanza acquistano per il geografo umanista quelle avvertite e percepite dall'uomo nei confronti dei luoghi in cui vive ed in cui si rappresenta.

Il rapporto che si viene ad instaurare tra geografia e letteratura potrebbe suscitare a primo acchito qualche perplessità, perché avvicina due discipline per alcuni aspetti in apparenza molto diverse tra loro: la geografia che per lungo tempo si è rivolta allo studio della realtà oggettiva nel tentativo di essere legittimata come scienza, e la letteratura, intrisa di soggettività, in cui gli scrittori esprimono la propria visione della realtà ed in cui la fantasia gioca un ruolo fondamentale e necessario.

In realtà, come ha rilevato Ian G. Cook analizzando le opere di D. H. Lawrence:

the humanist geographer and the novelist have much in common. Both seek to portray the activities of people within the context of a specific milieu, infusing their descriptions of people and places with a sensitivity born of a rich and varied experience of life and society⁴⁴.

Romanzi e poesie entrano così a far parte del corredo documentario del geografo che attinge sempre di più a queste fonti per meglio ricostruire e comprendere il paesaggio, il senso del luogo e il significato dei fatti territoriali.

I geografi che utilizzarono per primi la letteratura nei loro studi, si rivolgevano alle opere letterarie quasi esclusivamente per ricercare l'oggettività (i fatti geografici) nella soggettività (la letteratura), e dunque si occupavano di quella "componente del reale" sempre presente nella creatività dell'opera letteraria⁴⁵. La ricerca della geografia nella

⁴⁴ IAN G. COOK, *Consciousness and the novel: fact or fiction in the works of D. H. Lawrence*, in D. C. D. POCOCK (a c. di), *Humanistic Geography and Literature. Essays on the Experience of Place*, London, Croom Helm, 1981, p. 66.

⁴⁵ Come sottolinea Douglas C. D. Pocock, «una variante più diffusa è stata la ricerca della geografia nella letteratura, trattando gli scrittori come miniera da cui estrarre e ricostruire una topografia letteraria più generale», (D. C. D. POCOCK, *La letteratura d'immaginazione e il geografo*, in G. BOTTA (a c. di), *Cultura del viaggio*, cit., p. 257).

letteratura serviva quindi da tramite con cui verificare l'effettiva veridicità e autenticità dei luoghi tratteggiati dai vari autori⁴⁶.

La letteratura ha perciò la capacità di sintetizzare l'oggettività dei fatti geografici e la soggettività culturale dell'uomo⁴⁷.

La ricerca dell'oggettività nella soggettività ha da sempre caratterizzato l'approccio della geografia umanistica. Tuttavia, strettamente legati alle nuove prospettive che si svilupparono e si diffusero soprattutto in Inghilterra negli anni settanta⁴⁸, si pongono svariati approcci con i quali il geografo può avvicinarsi sempre più produttivamente alla fonte letteraria considerata.

Dal momento in cui i geografi «have stretched the 'visibility' of landscape by employing analogies such as 'theatre' and 'text'»⁴⁹ si comincia a considerare l'opera letteraria soprattutto in quanto documento in cui ricercare e da cui estrapolare il "fatto geografico"⁵⁰: «landscape becomes not only 'graphically visible' in space but also 'narratively visible' in time, in a field of discourses all attempting to account for human experience»⁵¹. Da ciò risulta come il primo contatto tra le due discipline consistette nel ricercare la componente geografica in quella letteraria.

⁴⁶ Per un maggior approfondimento sulla ricerca del paesaggio nelle diverse arti rimando al contributo di JAY APPLETON, *The role of the Arts in landscape research*, in E. PENNING-ROWSELL AND D. LOWENTHAL (a c. di), *Landscape Meanings and Values*, cit., pp. 34-37.

⁴⁷ Elisa Bianchi rileva che «la forza della letteratura sarebbe quella di saper ben amalgamare l'oggettività (fattuale-geografica) con la soggettività (culturale-umana)», (ELISA BIANCHI, *La percezione dell'ambiente: una rassegna geografica*, in R. GEIPEL (a c. di), *Ricerca geografica e percezione dell'ambiente*, Milano Unicopli, 1980, p. 6). Nota Cook: «the novel thus acts as a 'communication channel' between some 'reality' and our personal images of reality», (IAN G. COOK, *op. cit.*, p. 68).

⁴⁸ «È solo da poco più di un trentennio che la letteratura è diventata un importante "mezzo di investigazione". Un prezioso strumento d'indagine anche per i geografi», (F. LANDO, *Geografia e letteratura. Le modalità per una interazione*, in FABIO LANDO E ALESSANDRO VOLTOLINA (a c. di), *Atlante dei luoghi. Ipotesi per una didattica della geografia*, Venezia, Cafoscarina, 2005, p. 13). Sullo stesso argomento si pone anche la riflessione di Marc Brosseau: «l'interesse del geografo verso la letteratura rimase abbastanza marginale fino agli anni Settanta, quando la geografia umanistica sentì la necessità di intraprendere il percorso letterario», (MARC BROSSEAU, *Geografia e letteratura*, in «Laboratorio di geografia e letteratura», 1997, p. 64).

⁴⁹ MIREYA FOLCH-SERRA, *Place, voice, space: Mikhail Bakhtin's dialogical-landscape*, «Environment and Planning D: Society and Space», 1990, vol. 8, p. 257.

⁵⁰ L'identificazione del fatto geografico si ritrova in M. DE FANIS, *op. cit.*, p. 37 e p. 69; si veda anche F. LANDO, *Geografia e letteratura. Le modalità per una interazione*, in F. LANDO E A. VOLTOLINA (a c. di), *Atlante dei luoghi*, cit., pp. 22-23.

⁵¹ M. FOLCH-SERRA, *op. cit.*, p. 258.

Nel corso degli anni, ai paesaggi letterari vengono attribuiti diversi ruoli, dal momento che, come afferma Pocock, «imaginative literature contributes to environmental knowing, being an important ingredient in our anticipation of, and encounter with, places»⁵². Per tutti questi motivi si può sottolineare il fatto che «writers have the mission of receiving and transferring attitudes, values and perceptions regarding an environmental reality»⁵³.

La geografia umanistica si è principalmente occupata dei paesaggi letterari in quanto reperti storici, dal momento che possono aiutare a documentare, a riscoprire ed a ricostruire paesaggi e situazioni del passato che altrimenti sarebbe impossibile riportare alla luce. Come infatti sottolinea Francesco Vallerani

i brani letterari che fanno riferimento a situazioni ambientali del passato, possono essere ritenuti a ragione fonti significative per la conoscenza dei paesaggi storici, validi e preziosi supporti interpretativi da utilizzarsi a fianco delle consuete testimonianze archivistiche e cartografiche⁵⁴.

Prende piede così l'idea che i fruitori dei paesaggi, nel corso della storia, si ritrovino a dialogare con le impronte che quei particolari paesaggi hanno lasciato nella letteratura. Lo studio dei paesaggi letterari rende possibile pertanto la conoscenza della relazione che si è venuta a formare negli anni tra uomo e paesaggio; l'analisi diacronica di tali attitudini consentirà infatti di sottolineare le variazioni dei gusti, i differenti sentimenti che gli uomini hanno dimostrato nei confronti dei luoghi attraverso

⁵² D. C. D. POCOCK, *Haworth: the experience of literary place*, in WILLIAM E. MALLORY AND PAUL SIMPSON-HOUSLEY (a c. di), *Geography and Literature. A Meeting of the Disciplines*, New York, Syracuse University Press, 1987, p. 135. «Reading landscapes on the ground or through images and texts as testimony of human agency is an honourable contribution for cultural geography to make towards the humanities' goals of knowing the world and understanding ourselves», (D. COSGROVE, *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*, New York, Tauris, 2008, p. 15).

⁵³ F. LANDO, *Fact and fiction*, cit., p. 7.

⁵⁴ F. VALLERANI, *Praterie vallive e limpide correnti. Uomini e paesaggi tra Livorno e Tagliamento in epoca veneta (sec. XVI-XVIII)*, Portogruaro, Nuova dimensione, 1992, p. 175. Su questo filone di pensiero si colloca anche Fabio Lando che rileva come «le prose narrative e poetiche risultano gli strumenti più adatti a precisare caratteristiche regionali difficilmente definibili o precisabili con altri strumenti», (F. LANDO, *Premessa*, in ID. (a c. di), *Fatto e finzione*, cit., p. 5).

le epoche storiche e inoltre riporterà alla luce tutta quella molteplicità «di immagini, attitudini, pratiche e ideologie prodotte dalla società»⁵⁵.

Si può pertanto sostenere che la lettura del paesaggio è fondamentale per la ricostruzione dei segni del passato, perché porta con sé anche una lettura e un'interpretazione della storia, della cultura e delle tradizioni che un determinato popolo possedeva in un determinato luogo. È importante infatti tenere presente che l'esperienza territoriale del singolo abbraccia anche quella dell'intera comunità in cui egli vive e in cui viene plasmato come uomo e come artista⁵⁶: «the landscape is an enormously rich store of data about the peoples and societies which have created it, but such data must be placed in its appropriate historic context if it is to be interpreted correctly»⁵⁷.

Oltre a tutto ciò, la più recente geografia umanistica, guarda ai paesaggi letterari secondo «termini di comportamento, di sensazioni, di idee, di sentimenti, di speranze, di fede»⁵⁸. La ricerca della geografia nella letteratura è un momento rilevante anche perché consente di indagare le relazioni sentimentali ed emozionali che legano l'uomo a un preciso ambiente.

Il ricorso alla letteratura da parte del geografo è fruttuoso quindi anche perché consente di conoscere «nuove forme di coscienza territoriale»⁵⁹, e in particolare

⁵⁵ ROBERTO TIRELLI, *Originalità ed evoluzione del paesaggio naturale friulano fra le risorgive e la laguna*, in ENRICO FANTIN (a c. di), *Paesaggio naturale e paesaggio umano nella Bassa friulana*, Latisana, La Bassa, 2009, p. 26. E sempre lo stesso autore afferma che «ieri gli artisti, oggi i fotografi, hanno fissato le immagini dei paesaggi nei quali le generazioni passate hanno vissuto, permettendoci di capire un aspetto non secondario del modo di essere di coloro che, lungo i secoli, ci hanno preceduti. Infatti c'è corrispondenza tra il paesaggio naturale ed il paesaggio umano», (*ivi*, p. 11). Rileva De Fanis: «si tratta dell'avvalersi di fonti letterarie come miniere da cui estrarre informazioni geografiche riguardo a territori ormai quasi o definitivamente scomparsi», (M. De Fanis, *op. cit.*, pp. 37-38).

⁵⁶ «Così la letteratura, quando riesce a cogliere, a far propri e trasmettere gli elementi più vivi, stabili ed accettati delle *esperienze vissute sul territorio*, può essere considerata una sorta di memoria storica della territorialità di un popolo», (F. LANDO, *Fatti e messaggi della letteratura: il senso del luogo*, in ID. (a c. di), *Fatto e finzione, cit.*, p. 109).

⁵⁷ DONALD W. MEINIG, *The beholding Eye. Ten Version of the Same Scene*, in DONALD W. MEINIG (a c. di), *The interpretation of ordinary landscapes. Geographical Essays*, New York, Oxford University Press, 1979, p. 44.

⁵⁸ F. LANDO, *Premessa*, in ID. (a c. di), *Fatto e finzione, cit.*, p. 14.

⁵⁹ M. DE FANIS, *op. cit.*, p. 44.

geografico-territoriale, attraverso i «vissuti ambientali»⁶⁰ dell'autore o dei personaggi che popolano le opere letterarie.

Come si è precedentemente avuto modo di notare, le rappresentazioni paesaggistiche acquistano nell'opera letteraria una potenzialità straordinaria perché attraverso il linguaggio emozionale della letteratura riescono a far emergere veri e propri "paesaggi dell'anima" o paesaggi interiori che riescono a portare alla luce tutti quei significati, quei valori e quei sentimenti che legano profondamente l'uomo all'ambiente in cui vive e si muove:

l'immaginazione dell'artista, la sua sensibilità di fronte a certe attitudini, valori e percezioni umane, la sua capacità di filtrare l'essenza dei nostri rapporti con la natura, di catturare la nostra esperienza territoriale rappresentano un aiuto prezioso, a volte irrinunciabile, per capire la nostra interazione con il paesaggio, i suoi valori culturali, il nostro profondo radicamento in esso⁶¹.

Tutto ciò dà origine a particolari tipi di paesaggi che Lando definisce *inscape* e che legano profondamente il paesaggio con la personalità e la sensibilità dello scrittore così come quella del lettore.

L'esistenza di queste rappresentazioni paesaggistiche acquista un ruolo di primo piano per quanto concerne la dimensione interiore e soggettiva dell'esperienza paesistica:

attraverso la loro soggettività [...] mostrano una notevole capacità di far ricordare ed evocare esperienze territoriali. Lo scrittore, il poeta, l'artista, sono capaci di arrivare all'intimo profondo esponendolo alla luce: essi propongono al lettore, al pubblico, quelle immagini essenziali, quelle esperienze spaziali, culturali e psicologiche, che sicuramente sarebbero rimaste inafferrabili e intoccabili in mancanza del potere chiarificatore dell'artista⁶².

⁶⁰ FELICE PERUSSIA, *La percezione dell'ambiente: una rassegna psicologica*, in R. GEIPEL (a c. di), *Ricerca geografica e percezione dell'ambiente*, cit., p. 62.

⁶¹ F. LANDO, *Il ruolo dei luoghi nella letteratura: radici e radicamento*, in ID. (a c. di), *Fatto e finzione*, cit., p. 183.

⁶² ID., *Messaggi e creazioni letterarie: il paesaggio interiore*, in ID. (a c. di), *Fatto e finzione*, cit., p. 244. Per uno studio maggiormente approfondito sui paesaggi interiori rimando a *ivi*, pp. 241-252

Secondo Yi-Fu Tuan, sono proprio

i sentimenti, le emozioni e le intuizioni che, trascendendo stati d'animo incentrati sulla quotidianità della vita, <che> arricchiscono le nostre visioni e la nostra conoscenza riuscendo a trasmetterci il profondo significato, o meglio la consapevolezza [...] del mondo che ci circonda⁶³.

Riprendendo il concetto di paesaggio teorizzato da Cosgrove, Lando ripropone le tre caratteristiche di «scenario fisico, attività e significati»⁶⁴ come componenti fondamentali di un paesaggio. I capitoli che seguiranno queste pagine introduttive, andranno ad analizzare il paesaggio nieviano così come emerge dalle *Confessioni*, e cioè con una potenza tale da renderlo uno dei personaggi più importanti dell'intero romanzo.

Con la consapevolezza che esistono molteplici paesaggi, la mia analisi si soffermerà in particolar modo sui paesaggi sensoriali, ovvero su tutti quei paesaggi esperiti grazie ai nostri cinque sensi; si porrà successivamente l'attenzione sull'importanza dell'esperienza diretta nell'attraversare vari paesaggi che porta all'identificazione della vita come viaggio.

Componente fondamentale di molti luoghi nieviani è inoltre la sfera umana che viene coinvolta e ritratta principalmente attraverso episodi di vita quotidiana e che spesso vengono contrapposti a rappresentazioni ambientali "pure", descrizioni naturalistiche cioè in cui viene esaltata la componente arcadica del luogo.

Un altro punto su cui vorrei soffermare la mia attenzione è l'analisi dei luoghi della memoria, ambienti profondamente legati agli anni dell'infanzia e della prima giovinezza, che ruotano soprattutto attorno alla cittadina di Fratta ed al suo castello e

⁶³ ID., *Premessa*, in ID. (a c. di), *Fatto e finzione*, cit., p. 2. Osserva Bagnoli: «la presenza del paesaggio non è solo fatto estetico ma, [...] fatto poetico, conoscitivo (ed etico) [...] in cui si intrecciano, e perciò si danno reciprocamente senso, i legami emotivi individuali e la griglia dei significati condivisi, le percezioni e le rappresentazioni», (VINCENZO BAGNOLI, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003, p. 34).

⁶⁴ F. LANDO, *Geografia e letteratura. Le modalità per una interpretazione*, in F. LANDO E A. VOLTOLINA (a c. di), *Atlante dei luoghi*, cit., p. 18. Sempre dello stesso autore si veda anche ID., *Il paesaggio nell'interpretazione della geografia umanista*, in M. MAUTONE (a c. di), *I beni culturali*, cit., pp. 262-264.

che sono particolarmente importanti anche perché vengono talvolta colti da un osservatore-bambino.

Non posso tralasciare lo straordinario ruolo che acquista l'acqua nel capolavoro nieviano; l'autore non solo infatti ambienta tutto il romanzo nel territorio alquanto umido e ricco di fiumi della bassa friulana e del Veneto orientale, ma tratteggia con così grande abilità i paesaggi "acquatici" e marini da renderli parte integrante e fondamentale della sua scrittura⁶⁵.

I paesaggi nieviani si aprono con intensa vivacità e superano i confini regionali del Veneto e del Friuli per ritrarre anche altre città, altri territori. Ecco allora che nella lunga e frenetica passeggiata attraverso l'Italia che anima *Le confessioni*, si avrà modo di incontrare anche svariate descrizioni di molte città italiane. Gli orizzonti dell'autore però si allargheranno ben oltre l'Italia, per giungere fino al Brasile.

Dopo la rilettura paesaggistica delle pagine nieviane, si considera l'importante ruolo che possiede il lettore che si pone di fronte a questo romanzo, ben disposto a lasciarsi attraversare dall'opera letteraria che sta leggendo. Quando si è davanti a un testo, si affronta inevitabilmente un dialogo: con l'autore, con il testo e con se stessi. Attraverso la lettura si viene a contatto con tante personalità diverse che vivono esperienze diverse in luoghi altrettanto diversi. Ogni autore ha qualcosa da raccontare, ogni personaggio del testo ha qualcosa da insegnare e ogni lettore ha qualcosa da imparare.

Il racconto porta con sé necessariamente un dialogo in cui gli uomini non sono soltanto l'oggetto, ma anche i protagonisti. Roland Barthes infatti rileva che

scrivere implica necessariamente tacere; scrivere è, in un certo modo, farsi "muto come un morto", diventare uno a cui non è consentita l'ultima replica; scrivere è dal primo momento offrire all'altro quest'ultima replica. Questo perché il senso di un'opera (o di un testo) non può

⁶⁵ Caratteristica a proposito è la descrizione della fontana di Venchieredo che si trova in IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, a c. di Sergio Romagnoli, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 139-40.

farsi da solo; l'autore non può produrre che delle presunzioni di senso, delle forme se si vuole, ed è il mondo a riempirle⁶⁶.

Anche Maurice Blanchot si sofferma a trattare lo straordinario potere evocativo e immaginativo che possiede la parola letteraria:

le poème – la littérature – semble lié à une parole qui ne peut s'interrompre, car elle ne parle pas, elle est. Le poème n'est pas cette parole, il est commencement, et elle-même ne commence jamais, mais elle dit toujours à nouveau et toujours recommence. Cependant, le poète est celui qui a entendu cette parole, qui s'en est fait l'entente, le médiateur, qui lui a imposé silence en la prononçant⁶⁷.

Merleau-Ponty ci parla addirittura di «potere secondo»⁶⁸ del linguaggio, Calvino di «fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto»⁶⁹, Barthes accenna all'«ultimo grado della materia»⁷⁰. Comunque vengano chiamati o espressi questi concetti, sono tutti modi con cui la letteratura raggiunge l'anima del lettore e quest'osservazione partecipata è una delle caratteristiche più preziose della letteratura.

Come sostiene Tzvetan Todorov, dunque, «l'opera letteraria produce un turbamento dei sensi, mette in moto il nostro apparato d'interpretazione simbolica, risveglia le nostre capacità di associazione e provoca un movimento le cui onde d'urto proseguono a lungo dopo l'impatto iniziale»⁷¹.

L'enorme portata dei paesaggi letterari, letti e percepiti, mi ha fornito lo spunto per guardare ai vantaggi che comporta l'inserimento di riferimenti geografici in un'opera letteraria: «i luoghi legati all'opera e alla vita di un poeta, in forza di questo stesso significato e dell'interesse che possono suscitare, sono, nel caso, uno straordinario

⁶⁶ ROLAND BARTHES, *Prefazione*, in ID., *Saggi Critici*, a c. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1966, p. XVII (Paris, 1964).

⁶⁷ MAURICE BLANCHOT, *L'espace littéraire*, France, Gallimard, 1995, p. 35.

⁶⁸ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Segni*, trad. it. di G. Alfieri, a c. di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 70 (Paris, 1960).

⁶⁹ ITALO CALVINO (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2010, p. 85.

⁷⁰ R. BARTHES, *Il piacere del testo*, trad. it. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1975, p. 45 (Paris, 1973).

⁷¹ TZVETAN TODOROV, *La letteratura in pericolo*, trad. it. di E. Lana, Milano, Garzanti, 2008, p. 67 (Paris, 2007).

motore potenziale per intraprendere la strada della riqualificazione dell'ambiente e del paesaggio»⁷².

Accennerò alla ricognizione storico-geografica come possibilità di ottenere una conoscenza del territorio maggiormente approfondita che sfocia nel turismo letterario⁷³. I poeti e i romanzieri riescono infatti, nei loro scritti, oltre che a rendere più vivide le caratteristiche fisiche dei paesaggi e delle regioni, a definire minuziosamente, e spesso anche a condizionare, le esperienze soggettive legate a determinati ambienti o paesaggi.

Gli artisti possono pertanto, grazie alla loro capacità descrittiva e al potere di coinvolgimento tipico della letteratura, accrescere (o diminuire) l'attrattiva di alcuni luoghi o regioni suscitando quindi nei lettori una forte attrazione:

la testimonianza letteraria di un certo paesaggio, pur avvalendosi di una maglia, a volte assai dettagliata [...], non si basa unicamente sulla descrizione di tali evidenze oggettive, ma si arricchisce dell'apporto personale dello scrittore, della sua malia interpretativa, della sua personale percezione di quegli stessi ambienti. È a questo punto che bisogna riconoscere il valore universalizzante dell'intuizione poetica, che si definisce non solo come pregevole esito formale della sensibilità dello scrittore, ma anche come coscienza collettiva, alimentata da un comune sottofondo culturale e in cui è possibile individuare le coordinate mentali che hanno consentito la consapevole acquisizione delle quotidiane esperienze territoriali⁷⁴.

Questo potente aspetto della letteratura si verifica anche per *Le confessioni d'un italiano*, dal momento che i modesti toponimi nieviani hanno assunto una notorietà internazionale grazie alla diffusione dell'opera. In virtù di questa forte attrazione, ci sono luoghi o ambienti che vengono citati nei testi che divengono meta di un turismo tutto particolare, di un turismo letterario appunto, che si rivela essere una vera e propria risorsa economica, culturale ed ecologica, che prende vita esclusivamente

⁷² P. DE ROCCO, *Luoghi Pasoliniani e Nieviani*, cit., p. 44.

⁷³ «As to the ability of literary pieces to create literary-territorial myths that prompt visits to certain places, in other words, that promote a certain kind of tourism», (F. LANDO, *Fact and fiction*, cit., p. 6).

⁷⁴ F. VALLERANI, *Praterie vallive e limpide correnti*, cit., p. 175.

grazie alle opere letterarie e da cui si sviluppano quei particolari 'viaggi sentimentali' che arricchiscono e rendono possibili i parchi letterari.

Da tutto ciò si può facilmente dedurre come il dibattito contemporaneo sul paesaggio si sia profondamente aperto e si sia sempre più arricchito di voci, strumenti ed interessi⁷⁵. La geografia umanistica degli ultimi anni, come rileva Lando, sta mettendo in moto tutta una serie di approcci innovativi volti a decifrare in primo luogo i differenti metodi con cui un individuo o un'intera collettività si appropria di un determinato territorio.

Prima di affrontare qualsiasi studio sui paesaggi letterari, è importante però riconoscere, oltre ai vantaggi, anche i limiti della letteratura, perché come sottolinea Seamon, «in literature, knowledge of environment is a subtle and ambiguous coalescence of the conscious and the subconscious, the intellectual and the emotional, the real and the imagined, the spontaneous and the habitual»⁷⁶, dal momento che «literature offers images of the same where the point is not exactness, but verisimilitude, it is not verification in the world 'out there', but the credibility of the fictional world. Literary landscapes are, above all, compelling. The words of poets and writers are literally worlds»⁷⁷.

Anche Felice Perussia ci avverte dei possibili errori qualora si affrontasse l'opera letteraria senza criticità, e scrive che «gli svantaggi consistono nella relativa labilità dei resoconti, che possono variare da un giorno all'altro, e nella loro incompletezza,

⁷⁵ Per un approfondimento sui moderni campi d'indagine paesaggistica propongo il lavoro di D. COSGROVE, *Landscape and Ideological discourse*, in AA. VV., *Les langages des representation géographiques, Les langages des representation géographiques*, Actes du Colloque International présentés par Gabriele Zanetto, vol. 1, Venezia, Università di Venezia, 1987, pp. 168-171.

⁷⁶ DAVID SEAMON, *Phenomenological investigation of imaginative literature: a commentary*, in GARY T. MOORE AND REGINALD G. GOLLEDGE (a c. di), *Environmental knowing. Theories, Research and Methods*, Dowden, Usa, Hutchinson & Ross Inc., 1976, pp. 286-287.

⁷⁷ A. LOCATELLI, *The Ecology of Wonderland: Textual, Critical, and Institutional Perspectives in Literature*, in M. BOTTALICO ET AL. (a c. di), *Literary Landscapes, Landscape in Literature*, cit., p. 52.

dovuta alla non sistematicità con cui l'estensore parla, scrive o disegna di ciò che gli salta in mente»⁷⁸.

Durante tutto il percorso di studi contenuto in queste pagine, è fondamentale tenere ben presente le differenze che sussistono tra i paesaggi letterari e quelli geografici, soprattutto perché il mio principale interesse in questo lavoro è proprio quello di evidenziare nel miglior modo possibile le mille sfumature con cui Nievo colora e caratterizza i paesaggi che abitano le pagine del suo romanzo.

⁷⁸ F. PERUSSIA, *op. cit.*, p. 62.

CAPITOLO SECONDO

IL PAESAGGIO-PERSONAGGIO NE *LE CONFSSIONI D'UN ITALIANO* DI IPPOLITO NIEVO.

«Dare il proprio spazio poetico ad un oggetto, significa dargli più spazio di quanto non ne abbia oggettivamente, o, per meglio dire, significa seguire l'espansione del suo spazio intimo».

G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. it. di Ettore Catalano, Edizioni Dedalo, Bari, 1975, p. 223.

«If we are the sum of life's experiences and events, all of which are variously place-related, then that sum of what-where-when constitutes our story».

D. C. D. Pocock, *Geography and literature*, in «Progress in Human Geography», 12, 1988, p. 93.

Che cosa si verifica quando una località qualsiasi entra a far parte di un'opera letteraria tanto da diventare perno attorno a cui ruota e si sviluppa tutta la storia? Che cosa avviene se un paesaggio non appare più come semplice sfondo ma viene presentato e considerato volutamente come vero e proprio personaggio del romanzo? Per cercare di rispondere a questi interrogativi, sarà utile prendere come esempio il capolavoro nieviano dove frequenti e straordinari paesaggi letterari si fondono volentieri alla fitta schiera di personaggi che popola le pagine di questo romanzo.

Leggere un paesaggio è un po' come leggere un libro, dal momento che ci si pone con consapevolezza di fronte a entrambi e si cerca di cogliere ogni emozione, impulso, aspetto, elemento che emerge dalla lettura di quel particolare "testo", anche

se è vero che «like books landscape can be read, but unlike books, they were not meant to be read»¹.

È importante allora «percorrere i testi abitandone gli spazi, i luoghi [...] assumendo se possibile interamente il senso delle immagini che affiorano dal tessuto della scrittura»² ed andare incontro a quello che si potrebbe definire come «un piacevole turbamento della scoperta»³.

I paesaggi nieviani prima di suscitare domande e coinvolgimenti nei lettori, hanno interrogato l'autore che si è lasciato conquistare da luoghi, ambienti e territori che ha poi scelto di far penetrare nella sua opera⁴.

Raffaele Milani sottolinea infatti come «nei paesaggi che sentiamo più intimamente nostri siamo effettivamente protagonisti. Sono i nostri luoghi d'elezione, perché è in essi che ci riconosciamo attori di un teatro senza fine»⁵.

L'identificazione del paesaggio come teatro ha effettivamente attraversato e contraddistinto gran parte della letteratura critica sul paesaggio; in particolar modo si ricorda Eugenio Turri che nell'opera *Il paesaggio come teatro* ha appunto dedicato a quest'argomento un'attenzione particolare, rilevando come attraverso «la metafora del paesaggio come teatro, si comprende allora come il rapporto dell'uomo con il territorio

¹ PEIRCE F. LEWIS, *Axioms for Reading the Landscape. Some Guides to the American Scene*, in D. W. MEINIG (a c. di), *The interpretation of ordinary landscapes*, cit., p. 13.

² MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, pp.13-14.

³ R. MILANI, *Il paesaggio è un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 11.

⁴ «The novelist writes out of his or her own experience, and that experience has, for many writers, been acquired within a geographically restricted area», (JOHN H. PATERSON AND EVANGELINE PATERSON, *Shropshire: reality and symbol in the work of Mary Webb*, in D. C. D. POCOCK (a c. di), *Humanistic Geography and Literature*, cit., p. 210). E ancora: «the first reason why the novelist may set the story in a real landscape is because there – and perhaps only there – does he or she feel confident of presenting a familiar and ordered life. [...] The second reason for using a regional setting we might call *identity*. Familiar with a region and its inhabitants, the writer sets out deliberately to display it to the outside world», (*ibid*).

⁵ R. MILANI, *Il paesaggio è un'avventura*, cit., p. 14.

non riguardi soltanto o soprattutto la sua parte di attore, cioè il suo agire, trasformare la natura o l'ambiente ereditato, ma anche se non soprattutto il suo farsi spettatore»⁶.

L'identificazione tra paesaggio e teatro consente all'uomo che si pone di fronte al paesaggio, non solo per osservarlo ma anche per assimilarlo, di rivestire due diversi ruoli; da una parte infatti egli può essere considerato come un vero e proprio attore dal momento che riesce a trasformare e a plasmare l'ambiente che lo circonda, dall'altra egli si fa anche spettatore perché sa guardare e cogliere il senso della sua appartenenza a quel particolare luogo.

Se si può allora definire il paesaggio come «teatro nel quale ognuno recita la propria parte facendosi al tempo stesso attore e spettatore»⁷, si può anche affermare che «ogni vicenda umana ha quindi un palcoscenico in cui essa viene rappresentata»⁸, palcoscenico che è costituito appunto dai paesaggi e dai luoghi.

Con questa breve ricerca vorrei proporre al lettore delle *Confessioni* di farsi spettatore in ascolto di quei paesaggi letterari che fanno deliziosamente all'amore con gran parte delle pagine nieviane. Cercherò pertanto di provare a far rivivere quei luoghi così come ci vengono presentati dall'autore stesso, lasciando a lui la parola, facendo emergere quel particolare ruolo che egli attribuisce a quei luoghi, annotando le sfumature e le varie tonalità con cui colora, pagina dopo pagina, i suoi paesaggi.

Il romanzo nieviano, come gran parte dei romanzi dell'Ottocento, si avvale di una notevole «precisione visiva»⁹ attraverso cui la spazialità viene in qualche modo resa sulle pagine come se si stesse dipingendo i lineamenti di un volto su di una tela pittorica.

In Nievo i paesaggi acquistano un valore aggiunto, perché essi costituiscono l'ossatura stessa della narrazione, la tela su cui si ricamano le vicende e su cui

⁶ E. TURRI, *Il paesaggio come teatro*, cit., p. 16.

⁷ *Ivi*, p. 27.

⁸ *Ivi*, p. 151.

⁹ *Ibid.*

prendono vita i caratteri dei personaggi. Ecco allora che l'autore fa del paesaggio un protagonista indiscusso del suo capolavoro.

La lettura del paesaggio però non è un'operazione scientifica che ci può quindi fornire dati certi ed obiettivi, dal momento che «la varietà degli elementi visibili può essere tale da rendere estremamente complicata la lettura; senza contare poi tutto quello che nel paesaggio resta celato, segreto, impercettibile»¹⁰.

Il lavoro portato avanti nelle prossime pagine è svolto sui testi e, come sollecita a fare Turri, il primo passo consisterà proprio nell'identificare il territorio che andremo a considerare, cercando «di delineare [...] il palcoscenico dello spettacolo a cui si vuole assistere»¹¹.

Sarà importante allora vedere quali sono i luoghi che sono cari all'autore, evidenziare i punti che conferiscono ai suoi paesaggi valore di "personaggi" del romanzo, proponendo evocazioni paesaggistiche attraverso la citazione di alcuni passi da cui traspare chiaramente l'elemento geografico-paesaggistico con la sua componente emozionale e sensoriale.

I luoghi delle *Confessioni* sono principalmente friulani e veneto-orientali (immagine n.1). L'autore si dedica così a una profonda e intensa

meditazione consapevole della storia e dell'ambiente, degli uomini, delle vicende di questa terra, la più cara al suo cuore, della quale cercò di capire tutto dal vero e dal vivo, ricostruendone il volto con una puntuale esattezza ed una profondità di penetrazione, che hanno dato alla sua narrativa, fra gli altri, il primato, fra gli scritti nei quali si è cercato di riprodurre il volto e l'anima della patria friulana¹².

¹⁰ *Ibid.* «Copriamo in tal modo l'universo con i nostri disegni vissuti. Tali disegni non devono essere esatti, basta soltanto che siano intonati al modo del nostro spazio interiore», (GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, trad. it. di Ettore Catalano, Bari, Dedalo, 1975, pp. 39-40; Paris, 1958).

¹¹ E. TURRI, *Il paesaggio come teatro*, cit., p. 182.

¹² EMILIA MIRMINA, *Il Friuli della memoria. Realtà, mito, fiaba nelle "Confessioni" del Nievo*, Firenze, Industria tipografica Fiorentina, 1974, pp. 12-13.

Nievo sceglie di compiere un'operazione di grande rilevanza, perché avverte l'urgenza e il desiderio di assegnare un nome a ciascuna delle località che costellano il suo capolavoro; l'atto della nomina per l'uomo è infatti profondamente significativo, se non necessario, perché gli permette di identificare qualcosa che egli conosce e riconosce, creando un contatto diretto, personale ed emozionale con ciò che ha in qualche modo 'battezzato'¹³.

I paesaggi nieviani sono pertanto paesaggi gravidi di significati non solo culturali, ma anche personali e perciò fanno in modo che nell'intera opera domini una continua sospensione tra realtà e fantasia, che dona ancor più fascino a quei particolari ambienti¹⁴. Come sostiene Silvia Albertazzi infatti:

le storie sono "percorsi di spazi", itinerari di frasi, mappe di parole per orientarsi nella geografia del quotidiano. Per questo, mentre i luoghi raccontano le storie nella maniera più giusta, le storie, riproponendo il luogo sotto specie narrativa, li mitizzano, inserendoli nella topografia dell'immaginario¹⁵.

Lando scrive che «often, writers create literary regions that are not really imagined fantasies, but 'real places' in which the reader recognizes a certain character and identity»¹⁶. L'elemento paesaggistico in un testo letterario è allora una componente fondamentale, in quanto si rivela essere un forte strumento di coinvolgimento sia per l'autore che per il lettore.

È così che Nievo, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, mediante la descrizione di paesaggi e territori può inserire nell'opera luoghi a lui cari, da lui sognati

¹³ «Il modo con cui a particolari paesaggi, luoghi o territori sono attribuiti nomi, valori e significati è legato ad una iniziativa umana finalizzata [...]. Una tale iniziativa viene comunemente definita "processo di territorializzazione"», (F. LANDO, *Geografia e letteratura*, in F. LANDO E A. VOLTOLINA (a c. di), *Atlante dei luoghi*, cit., p. 14).

¹⁴ Come rileva Francesco Vallerani «author is more fortunate when he depicts landscape details since is accomplished analyses are animated features of a landscape memory that oscillates between reality and myth», (F. VALLERANI, *A low plain between arcadia and agronomy: Ippolito Nievo and the Friulan landscape*, «GeoJournal», 38 (1996), n.1, p. 90).

¹⁵ E. MIRMINA, *Il Friuli della memoria*, cit., p. 17.

¹⁶ F. LANDO, *Fact and fiction*, cit., p. 6.

o denigrati, ambienti immaginari o reali, luoghi che sente più vicini a lui, alla sua mente, al suo cuore e al suo vissuto¹⁷ e creare mediante essi «l'espressione di una specifica atmosfera culturale comune ai più illuminati intellettuali dell'epoca»¹⁸.

Da qui prenderanno in seguito le mosse «storie che sembrano concretere attorno a quel cuore, a quel nucleo indefinibile che è l'esperienza del luogo»¹⁹. In questo modo nasce e si sviluppa anche per Nievo un sentimento di *topofilia*, inteso come «il legame affettivo tra le persone e il loro ambiente»²⁰.

A tal proposito Assunto scrive:

e potremmo, volendo, rintracciare nelle letterature di tutti i paesi, di tutti i tempi, esempi di una critica del paesaggio – si riferisca ad un paesaggio reale, o ad un paesaggio *possibile* – in cui le qualità estetiche del soggetto, per il modo come il giudizio le rivela attraverso il proprio predicato, corrispondono nello stesso tempo ad un'oggettiva condizionalità di quel paesaggio (reale o possibile) nei confronti della vita umana e del suo configurarsi come esperienza estetica, e ad una disposizione d'animo dello scrittore: il quale, facendosi critico di quel paesaggio, lo ha scelto per la rispondenza oggettiva ai propri umori, al proprio atteggiamento di fronte alla vita²¹.

Ecco dunque che «il disegno fondamentale del romanzo è costituito dalla vita e dall'ambiente del Friuli» che lo stesso Nievo ci presenta come «un piccolo compendio dell'universo, alpestre piano e lagunoso»²² (= C.I., p. 29), e, proprio in virtù di queste

¹⁷ L'importanza della toponomastica nieviana viene sottolineata anche da Emilia Mirmina: «questo itinerario, che ci condurrà dal Friuli d'oltre Tagliamento in direzione di Venezia [...] costituisce una tappa determinante nell'indagine del mondo di Nievo [...] perché sulla traccia del suo capolavoro possono ritrovarsi tante memorie della biografia dell'autore e delle sue reali esperienze in questo suo caro paese», (E. MIRMINA, *Il Friuli della memoria*, cit., p. 13). E più avanti: «questo viaggio ideale non è solo una guida alla rievocazione, ma anche e specialmente alla ricomprensione e ad una migliore illuminazione dei temi fondamentali della poesia e del pensiero del grande scrittore romantico», (*ivi*, p. 14).

¹⁸ F. VALLERANI, *Tematiche rusticali e trasformazioni agrarie. Ippolito Nievo e le campagne del Friuli*, «Ce Fastu?», a. LXX, 1994, n. 1, p. 42.

¹⁹ M. SIRONI, *op. cit.*, p. 159.

²⁰ JOHN R. GOLD, *Introduzione alla geografia del comportamento*, trad. it. di Marcella Arca Petrucci e Silvia Gaddoni, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 88 (Oxford, 1980). «Solo chi vive un certo luogo può essere veicolo di tutto quello che quel determinato paesaggio ha da raccontare», (R. TIRELLI, *op. cit.*, p. 25).

²¹ ROSARIO ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica. Arte, critica e filosofia*, Napoli, Giannini Editore, 1973, p. 110.

²² Nievo è talmente legato alla terra friulana che le dedica anche un intero canto: I. NIEVO, *Friuli*, in *Id. Canti del Friuli*, Udine, Tipografia Del Bianco, 1912, pp. 7-11.

sue mille sfumature, «non appare secondo un *cliché* univoco, ma ci si delinea davanti con sempre maggior ricchezza e complessità di aspetti»²³, pur restando, come afferma più volte la Mirmina, «il grande protagonista delle *Confessioni*»²⁴.

Una significativa immagine che si staglia nei suddetti paesaggi nieviani è proprio quella di una territorialità primitiva, agreste, regionale e quasi arcadica nella sua verginità²⁵. In Nievo infatti, come sottolinea Vallerani, «ci sono momenti in cui la descrizione del paesaggio acquista valenze arcadiche, sublimi»²⁶, tant'è vero che per tutta la durata delle *Confessioni* si può facilmente cogliere una costante attenzione dell'autore nei confronti di una natura che presenta fisionomie dal carattere prevalentemente primigenio e bucolico, in maniera tale da consentire al narratore di portare alla luce tutte quelle immagini e quella ricca simbologia che da sempre appartiene al *topos* stilistico del *locus amoenus*.

Una risonanza di questo luogo si può ritrovare per esempio nell'accurata e partecipata descrizione che Nievo offre ai suoi lettori nel momento in cui Carlino si inoltra nel paesaggio posteriore al castello di Fratta:

le praterie vallive dove s'erano aggirati i primi viaggi, declinavano a ponente verso una bella corrente di acqua che serpeggiava nella pianura qua e là, sotto grandi ombre di pioppi d'ontani e di salici, come una forosetta che abbia tempo da perdere, o poca voglia di lavorare. Là sotto canticchiava sempre un perpetuo cinguettio d'augelletti; l'erba vi germinava fitta ed altissima, come il tappeto nel più segreto gabinetto d'una signora. Vi si avvolgevano fronzuti andirivieni di macchie spinose e d'arbusti profumati, e parevano preparare i più opachi ricoveri e i sedili più morbidi ai trastulli dell'innocenza o ai colloqui d'amore. Il mormorio dell'acqua rendeva armonico il silenzio, o raddoppiava l'incanto delle nostre voci fresche ed argentine. Quando

²³ E. MIRMINA, *Il Friuli della memoria*, cit., p. 8.

²⁴ *Ivi*, p. 7.

²⁵ Emilia Mirmina sottolinea a questo proposito la presenza di «un Friuli stupendo nella sua incuria primitiva, austero nella sua architettura medievale, elegante nei suoi palazzi veneti», *ivi*, p. 12. Da parte sua Vallerani rileva che Nievo «subiva il fascino dei piatti orizzonti delle basse terre che orlavano il litorale a oriente della Livenza, dove la sterminata successione di paludi e lagune sanciva in modo inequivocabile il dominio dello stato di natura primitivo e selvaggio, consentendo all'uomo solo sporadiche apparizioni», (F. VALLERANI, *Praterie vallive*, cit., p. 182).

²⁶ *Id.*, *Tematiche rusticali e trasformazioni agrarie*, cit., p. 50. Sempre Vallerani scrive che: «questa profonda predilezione nei confronti della natura allo stato primitivo, non ancora contaminata dagli interventi umani, e sostenuta da un ordine morale e da un'armonia che forse manca alle pacate e rasserenanti raffigurazioni di un idealizzato mondo rurale, sembra occupare un posto non secondario nella personalità dello scrittore», in *ivi*, p. 47).

sedevamo sulla zolla più verde e rigonfia, il verde ramarro fuggiva sull'orlo della siepe vicina, e di là si volgeva a guardarci, quasi avesse voglia di domandarci qualche cosa, o di spiare i fatti nostri²⁷. (C.I., pp. 97-98)

Nievo però non è attratto esclusivamente da estensioni prative incontaminate e da ambienti esclusivamente naturali; egli è infatti alla ricerca di un contatto tra uomo ed ambiente, che cerca di ricreare ricorrendo ad una continua dicotomia tra paesaggi primitivi e paesaggi antropizzati²⁸. Questa duplice natura del paesaggio che arricchisce numerose descrizioni naturali del suo capolavoro non rappresenta un contrasto irrisolvibile, ma contribuisce piuttosto a creare un continuo scambio vicendevole che sfocia in una vivace coesistenza tra queste due dimensioni²⁹. Se si considera per esempio la descrizione idealizzata del sito della fontana di Venchieredo si può notare come, in questo paesaggio dominato da una piacevole presenza della natura si inserisca perfettamente la figura di Lucilio:

quel sito romito calmo solitario gli si attagliava bene alla fantasia, come un abito ben fatto alla persona. Ogni suo pensiero vi trovava una corrispondenza naturale; o almeno nessuno di quei salici s'intrometteva a dire di no su quanto ei veniva pensando. Egli abbelliva, coloriva e popolava a suo modo il deserto paesaggio; e poiché senza essere in guerra ancora con nessuno al mondo, pur si sentiva istintivamente differente da tutti, là gli pareva di vivere più felice che altrove per quella gran ragione che vi restava libero e solo. (C.I., p. 140)

La presenza umana nel paesaggio è un aspetto che sta a cuore a Nievo e per questo motivo, per quanto riguarda *Le confessioni*, si può parlare di veri e propri paesaggi totali. Un paesaggio è totale non solo perché in esso si rivela tutta la dimensione sensoriale umana, ma si può definire tale qualora in esso venga coinvolta

²⁷ Qui come altrove si sottolineano le parti di testo maggiormente significative per l'analisi che si sta compiendo in quel momento.

²⁸ Sottolinea Vallerani: «il presupposto ideologico che sostiene l'idea nieviana di paesaggio è animato dalla coesistenza di due opposti registri: uno sublime, di indubbia derivazione romantica, e l'altro familiare, legato alla modesta quotidianità della vita nei campi», (*ivi*, p. 46).

²⁹ A questo proposito: «this dualism is not resolved by the author who may present one or the other of the viewpoints, depending on the situation described», (*Id.*, *A low plain between arcadia and agronomy*, *cit.*, p. 89).

anche tutta la sfera umana, considerata così come un valore aggiunto nel caso in cui l'uomo si adoperi per vivere in armonia con la natura, cercando di eliminare la sopraffazione:

Portogruaro era nella loro immaginativa una specie di isola ipotetica, costruita ad immagine della Serenissima dominante non già in grembo al mare, ma in mezzo a quattro fossaccine d'acqua verdastra e fangosa. Che non fosse poi terraferma lo significavano alla lor maniera le molte muraglie e i campanili e le facciate delle case che pencolavano. [...] Ma quelle che erano proprio Veneziane di tre cotte erano le signore. Le mode della capitale venivano imitate ed esagerate con la massima ricercatezza. Se a San Marco i toupè si alzavano di due oncie, a Portogruaro crescevano un paio di piani; i guardinfanti vi si gonfiavano tanto, che un crocchio di dame diventava un vero allagamento di merletti, di seta e di guarnizioni. Le collane, i braccialetti, gli spilloni, le catenelle inondavano tutta la persona. (C.I., p. 231)

Un altro passo particolarmente suggestivo è quello costituito dalle pagine dedicate all'accattivante e minuziosa descrizione del sito dei mulini, dove si possono ritrovare «peculiari attività umane, strettamente connesse alle caratteristiche fisionomie umide della bassa naturale»³⁰:

sopra a quel largo dove il laghetto tornava ruscello erano fabbricati due o tre mulini, le cui ruote parevano corrersi dietro spruzzandosi acqua a vicenda come tante pazzerele. [...] S'udiva di dentro il rumor delle macine, e il cantar dei mugnai, e lo strepitar dei ragazzi e fin lo stridore della catena sul focolare quando dimenavano la polenta. [...] Sullo sterrato dinanzi ai mulini era un continuo avvicinarsi di sacchi, e di figure infarinate. Vi capitavano le comari di molti paesetti nelle vicinanze; e chiaccheravano colle donne dei mulini mentre si macinava loro il grano³¹. (C.I., pp. 99-100)

Questo passo mostra la forte presenza della realtà umana nelle pagine di questo romanzo e pone l'accento sull'interesse che l'autore rivolgeva principalmente verso

³⁰ ID., *Praterie vallive e limpide correnti*, cit., p. 182.

³¹ A proposito dell'armonica fusione tra presenza umana ed ambiente naturale che viene evidenziata attraverso la descrizione del sito dei mulini: «il sito dei mulini costituisce uno dei più felici quadri descrittivi elaborati dal Nievo, apprezzando in essi soprattutto l'armonica fusione degli elementi naturali con le strutture del lavoro umano, [...] dove alla serenità del paesaggio si affianca la pacifica coesistenza tra mugnai e contadini, tra proprietari e braccianti», (ID., *Tematiche rusticali e trasformazioni agrarie*, cit., p. 59). E ancora: «he celebrates the harmonic fusion of natural and human elements. For him, the workers on the river symbolize a desirable symbiosis between nature and society where the serenity of the landscape is enhanced by the peaceful coexistence between millers and peasants, owners and hired hands», in (ID., *A low plain between arcadia and agronomy*, cit., p. 93).

tutte quelle attività che alimentavano e contraddistinguevano la vita quotidiana del basso Friuli, perché, come afferma Stefania Segatori, «nella visione nieviana, dunque, città, paesi, villaggi, come le nazioni, sono individui collettivi definiti dalla compenetrazione reciproca di persone e luoghi»³².

Egli traccerà, con la sua tipica «sensibilità per la natura» arricchita «da un efficace e vivido realismo descrittivo»³³, il volto di questo territorio, con le sue valli, le sue campagne, le sue borgate, la sua spumeggiante idrografia e le sue componenti più rusticali.

Quando la geografia entra prepotentemente nella letteratura, si può formare una sorta di “mappa”, particolarmente rilevante perché «contenendo molti più significati di quelli che non può esprimere in superficie, rappresenta la verità condensata metaforicamente»³⁴.

I tracciati con i toponimi presentati nelle varie opere, giungono a costituire delle vere e proprie “regioni letterarie”³⁵ che entreranno a pieno titolo nella storia della letteratura ma che costituiranno anche un interessante campo d’indagine della geografia umanista.

Per quel che riguarda il lavoro nieviano si può individuare facilmente, come sottolinea Paolo De Rocco:

un territorio friulano [...] che ha avuto la reiterata sorte di entrare, con i suoi paesaggi, nella letteratura italiana. È avvenuto nell’Ottocento con Ippolito Nievo [...]. Il territorio trova identificazione geografica [...] nel vecchio mandamento di San Vito, lungo la riva destra del Tagliamento³⁶.

³² STEFANIA SEGATORI, *Forme, temi e motivi della narrativa di Ippolito Nievo*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 54-55.

³³ F. VALLERANI, *Praterie vallive e limpide correnti*, cit., p. 184.

³⁴ MUEHRCKE J. O. E MUEHRCKE P. C., *Le carte geografiche e la letteratura*, in F. LANDO (a c. di), *Fatto e finzione*, cit., p. 93.

³⁵ «Mappe immaginarie hanno fornito le basi per interi romanzi o per intrecci di romanzi», *ivi*, pp. 81-82.

³⁶ P. DE ROCCO, *Luoghi Pasoliniani e Nieviani*, cit., p. 44. Nota De Rocco: «a un piccolo territorio lungo la riva destra del Tagliamento, appartiene un paesaggio campestre che è entrato due volte nella grande

Gli idronimi ed i toponimi usati da Nievo si possono collocare lungo il bacino del fiume Lemene³⁷, in «quella magra pianura che costeggia il Tagliamento»³⁸ dove si possono incontrare le suggestive borgate di Fratta, Teglio e Fossalta³⁹.

Dopo aver fissato a grandi linee una mappatura dei luoghi dove hanno origine i paesaggi letterari nieviani, bisogna considerare il rapporto che si viene ad instaurare tra di essi e il personaggio principale, Carlo Altoviti. Eugenio Turri, da parte sua, propone di consultare, come secondo *step* nell'analisi dei paesaggi entro la letteratura,

i singoli attori e sapere come e in che misura fanno spettatori, cioè come sentono e vedono il paesaggio nel quale recitano, quali sono per loro i luoghi che contano, quali memorie ritengono importanti, a quali *topoi* sono effettivamente legati, quali sono i loro quadri percettivi, gli iconemi che contano nella loro rappresentazione del paesaggio⁴⁰.

Ecco allora che «attraverso il racconto dei protagonisti il paesaggio assume una dimensione storica, memoriale, e una dimensione problematica»⁴¹.

letteratura italiana. È accaduto con Ippolito Nievo nell'Ottocento e con Pier Paolo Pasolini nel Novecento» (ID., *Paesaggio come valore nei luoghi letterari di Nievo e di Pasolini*, in «Acer», Anno IX, 1993, n. 6, p. 44). Mario Isnenghi, soffermandosi sul Veneto e sui suoi luoghi, ci parla di una vera e propria "linea letteraria": «il Veneto è anche un sogno letterario, un'accumulazione narrativa opera dei suoi scrittori. E di poche aree regionali italiane si potrebbe dire, quanto di questa, che possiedono una "linea" letteraria», (MARIO ISNENGGHI, *I luoghi della cultura*, in CESARE DE SETA (a c. di), *Storia d'Italia. Annali V. Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, p. 396).

³⁷ Per avere maggiori informazioni sul fiume Lemene, rimando a PIERANGELA CROCE, GIULIA FOGOLARI, RENATO POLACCO, MICHELE TOMBOLANI, GUIDO ZATTERA (a c. di), *La via Annia. Memoria e presente*, Venezia, Arsenale Editrice, 1984, pp. 150ss.

³⁸ I. NIEVO, *Il Varmo*, in IGINIO DE LUCA (a c. di), *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1956, p. 158. «L'area qui considerata è la porzione di media e bassa pianura compresa tra i medi corsi della Livenza e del Tagliamento, parte dell'antica pertinenza feudale del Vescovo di Concordia in seguito assoggettata alla secolare dominazione veneziana», (F. VALLERANI, *I luoghi, i viaggi, la folla. Spazi turistici e sostenibilità*, Dipartimento di geografia, Padova, Università di Padova, 1997, p. 55).

³⁹ Propongo anche la presentazione che fa Pasolini di questi luoghi: «saremmo così passati proprio nel cuore della bassa Friulana, per Portogruaro, Latisana...rasente Teglio, Cordovado, la fonte di Venchiaredo: per il luoghi nieviani, insomma. Che sono, quanto a equivalenza poetica, i più alti del paesaggio friulano», (PIER PAOLO PASOLINI, *Il Friuli*, in WALTER SITI E SILVIA DE LAUDE (a c. di), *Romanzi e racconti. 1962-1975*, Milano, Mondadori, 1998, p. 195). Osserva Mirmina: «la realtà del paesaggio storico del Friuli risulta da un insieme di piccoli centri storici, dei quali molti sono piccole città: la caratteristica del Friuli è appunto questa, di non avere grandi città storiche, ma un mosaico di piccoli centri storici», (E. MIRMINA, *Il volto storico del territorio friulano nella visione del Nievo*, in AA. VV., *Ambiente e tradizione del Friuli Friuli nel Nievo. Convegno interdisciplinare di studio*, Udine 17 novembre 1979, Udine, Centro di Studi Nieviani, 1979, p. 27).

⁴⁰ E. TURRI, *Il paesaggio come teatro*, cit., p. 184. Con il termine iconemi si intendono tutte quelle immagini soggettive mediante cui l'uomo rappresenta un particolare paesaggio.

⁴¹ *Ivi*, p. 198.

Grazie alle *Confessioni*, è dunque possibile «caricare di suggestivi significati culturali»⁴² gran parte dei paesaggi di quest'area territoriale; «trova voce e parola cioè la dimensione terragna e provinciale del dominio veneziano, la terraferma così a lungo costretta a far da supporto e serbatoio di energie per il trionfalismo della Serenissima, le città della provincia e i borghi del contado»⁴³.

La scelta di porre il Friuli al centro della sua narrazione non è pertanto una preferenza solamente «sentimentale»⁴⁴, ma una presa di posizione necessaria, profonda e ben ponderata, in quanto lo scrittore elegge questa terra, in posizione marginale e quindi più pura, come punto da cui osservare il fermento risorgimentale che in quegli anni sconvolgeva e decideva il futuro di ogni singolo stato e da cui prendeva le mosse il suo giudizio sul dominio veneziano e su quello napoleonico⁴⁵:

da un lato Venezia, la città sfibrata della sua stessa civiltà, nella quale la raffinatezza ha portato alla debolezza e al bamboleggiamento; dall'altro su, nel suo angolo d'Italia, l'agreste Friuli, [...] ancora intatto nelle sue vergini forze, rozzo e duro sì, ma appunto per questo vitale. Venezia terra senz'humus omai, senza forze elementari per una rinascita duratura e feconda; il Friuli ricco di quell'ingenua e forte natura sulla quale si possono riedificare le nazioni⁴⁶.

Ecco allora che la presenza della città di Portogruaro nel romanzo nieviano è particolarmente importante perché è in essa che l'autore fa convergere le caratteristiche friulane con quelle venete, presentandola come «il luogo geometrico dei motivi di due società, quella del Friuli e quella veneziana, che in essa interferiscono

⁴² F. VALLERANI, *La scoperta dell'entroterra*, cit., p. 143.

⁴³ ANTONIA ARSLAN, *La "linea veneta" nella letteratura contemporanea italiana*, in ANTONIA ARSLAN E FRANCO VOLPI (a c. di), *La memoria e l'intelligenza. Letteratura e filosofia nel Veneto che cambia*, Padova, Il poligrafo, 1989, p. 26.

⁴⁴ E. MIRMINA, *Relazione introduttiva*, in AA. VV. *Ambiente e tradizione del Friuli nel Nievo*, cit., p. 9.

⁴⁵ «Così nel capolavoro egli ha voluto farci capire fra l'altro come un friulano potesse sentire un risorgimento, che in tanta parte gli era esteriore ed indifferente. Ora proprio per questo il Friuli è stato per Nievo un tema, una bandiera, di rivolta, anche in questo senso. Una bandiera di un'isola solitaria, diversa; italiana sì, ma con una sua componente particolare», (ivi, p. 14).

⁴⁶ BINDO CHIURLO, *Ippolito Nievo e il Friuli*, Udine, Tipografica G. B. Doretto, 1931, p. 15.

variamente, come è messo in evidenza fin nel ritratto ambientale che Nievo ci offre della città»⁴⁷.

Il dinamismo geografico delle *Confessioni*, suggerisce che «il romanzo storico ha un rapporto almeno altrettanto peculiare con lo spazio»⁴⁸. I personaggi e le vicende percorrono gran parte della penisola italiana⁴⁹, qui intesa e rappresentata appunto come «una concreta molteplicità geografica»⁵⁰ e la attraversano «quasi in rapporto al carattere progressivo e prospettico dell'unificazione del paese, e come se la storia non potesse essere concepita senza geografia»⁵¹.

È importante, giunti a questo punto, tenere presente che la visione adottata da Carlo Altoviti è sempre quella dell'uomo che abita o che ha abitato quei particolari luoghi e paesaggi, e «naturalmente non importa [...] se Nievo conoscesse o no personalmente tutti questi luoghi»⁵².

Di notevole interesse è cogliere come l'autore inserisca abilmente e sapientemente in questi paesaggi personaggi perfettamente coincidenti con gli ambienti in cui fanno capolino ed a cui appartengono⁵³; ecco allora che alla descrizione del castello di Fratta segue la presentazione del signor Conte con i suoi tratti grotteschi e presentati quasi in maniera iperbolica⁵⁴, seguita da quella della Contessa⁵⁵.

⁴⁷ E. MIRMINA, *Il Friuli della memoria*, cit., p. 53. «Portogruaro fiacca e ridente imitazione di Venezia, che ne ricopia le debolezze e i difetti senza averne il passato di gloria», (B. CHIURLO, *op. cit.*, p. 17).

⁴⁸ FRANCO MORETTI, *Verso un atlante storico della letteratura. L'Ottocento*, in FRANCESCO FIORENTINO (a c. di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 73.

⁴⁹ «Un romanzo che corre attraverso l'Italia e da più di un secolo vive nel paesaggio», (*Nievo: la fontana di Venchieredo*, Roma, Fondazione Ippolito Nievo, 1997).

⁵⁰ PIER VINCENZO MENGALDO, *Storia e formazione nelle "Confessioni"*, in FRANCO MORETTI, PIER VINCENZO MENGALDO, ERNESTO FRANCO (a c. di), *Il romanzo. Volume V. Lezioni*, Torino, Einaudi, 2003, p. 255.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p. 256.

⁵³ «Un' altra costante dello stile nieviano è la complementarità del rapporto ambiente-personaggi», (FOLCO PORTINARI, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976, p. 77).

⁵⁴ Si vedano a questo proposito le descrizioni che gli attribuisce lo stesso Nievo: «rigido e pettoruto», (I. NIEVO, *Le confessioni*, cit., p. 7); e ancora: «il suo naso aquilino rincagnato, adunco e camuso tutto in una volta, era un nodo gordiano di più nasi abortiti insieme; e la bocca si spalancava sotto così minacciosa, che quel povero naso si tirava alle volte in su quasi per paura di cadervi dentro», (*ivi*, p. 9).

⁵⁵ La Signora Contessa viene presentata da Nievo come una «nobildonna lunga e arcigna e di breve discorso», (*ivi*, p. 38); e poco più avanti: «quando mi incontrava o sulla porta della cucina o per le scale

Tutto ciò dà vita ad una caricatura della società feudale del tempo⁵⁶; il castello era infatti «frequentato da tutti i signorotti e castellani minori del vicinato. Una brigata mista di beoni, di scioperati, di furbi e di capi ameni, che spassavano la loro vita in caccie in contese in amorazzi e in cene senza termine; e lusingavano del loro corteo l'aristocratico sussiego del signor Conte» (=C.I., p. 36). Folco Portinari parla di «descrizione sintomatica», ovvero di «sola scenografia possibile, adatta per introdurre i personaggi maggiori del romanzo»⁵⁷.

Se la letteratura precedente alle *Confessioni* aveva abituato il lettore ad un ideale di castello-fortezza, «luogo metaforico del male e del potere del male»⁵⁸, Nievo fa in modo che il lettore metta in discussione codesto ideale e si venga perciò a scontrare con un ambiente dal sapore parodico e grottesco che l'autore riesce a raccontare mediante una «grandiosa rappresentazione caricaturale»⁵⁹ di questo castello e dei personaggi che lo abitano, in quanto l'autore vuol fare in modo che esso rappresenti il simbolo di quella realtà feudale, ormai in lento ed inesauribile declino, che aveva caratterizzato l'organizzazione sociale degli anni precedenti:

per secoli avevamo visto il castello opporre al caos della foresta selvaggia l'ordine inalterabile e impassibile del regno minerale e della volontà di potenza. Nievo ci dice finalmente che il segreto del castello era il disordine, il caos, il lasciarsi vivere nel tempo e nello spazio⁶⁰.

A testimonianza di ciò si ricorda come ad esso venga associata continuamente una duplice visione che oscilla tra la vitalità delle occupazioni quotidiane che conferiscono

mi tirava alcun poco i capelli nella cuticagna, unica gentilezza che mi ricorda aver ricevuto da lei», (*ivi*, p. 39).

⁵⁶ Su questo tema si veda il pensiero di Mirmina: «il Friuli di memorie lontane, ma vicine nello spirito al narratore, epico-fantastica immagine di un mondo intessuto di fiaba e sottolineato da vivaci note d'esagerazione, che più volte rasentano il caricaturale», (E. MIRMINA, *Il Friuli della memoria*, cit., p. 7).

⁵⁷ F. VALLERANI, *Praterie vallive e limpide correnti*, cit., p. 77.

⁵⁸ F. PORTINARI, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁹ B. CHIURLO, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁰ I. CALVINO, *Castelli di delizie e castelli del terrore*, in MARIO BARENGHI (a c. di), *Saggi 1945-1985*, Tomo II, Milano, Mondadori, 1995, p. 1646.

dinamicità agli spazi interni e la decadenza che incombe sempre di più su questo luogo in inesauribile declino.

È interessante notare allora come Nievo allontani dal castello di Fratta l'idea romantica predominante in quegli anni⁶¹, per proporre un'immagine di un castello al suo tramonto, tanto che viene sempre più associato, dal punto di vista architettonico, alla struttura di una villa padronale.

Come evidenza a riguardo Mirmina, quella nieviana è «un'ubicazione che toglie al castello – edificio nato comunque come strumento di difesa – ogni suo carattere tipico; e ne suggerisce la destinazione a dimora pacifica, conclusasi, nel corso del settecento per lo più, con la trasformazione dell'edificio in villa»⁶².

Ecco allora che il castello di Fratta, «pur derivando da reminescenze di varia provenienza, rappresenta, insieme alla sua popolazione, proprio prevalentemente la scena adatta alla società che Nievo vide muoversi nelle ville rustiche dei signori della “bassa”»⁶³ e tutto ciò, come sostiene Andreina Ciceri Nicoloso, «assume la pregnanza di una grande metafora»⁶⁴.

Egli vuole rappresentare un mondo, o meglio, la «progressiva decadenza»⁶⁵ di quel mondo a lui contemporaneo: il castello di Fratta ed i suoi signori, i territori circostanti ed i paesaggi con esso confinanti, dovevano essere lo specchio della società e del Friuli rusticale⁶⁶; in questo modo «fa spesso capolino il gusto nieviano per i tratti

⁶¹ «Il castello di Fratta non è più imparentato con quelli romantici [...]. Il Nievo rovescia i *topoi* ormai canonici dei castelli di fattura romantica», (SERGIO ROMAGNOLI, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in C. DE SETA (a c. di), *Storia d'Italia. Annali 5, cit.*, p. 486).

⁶² E. MIRMINA, *Ricerca sul castello di Fratta di I. Nievo*, Udine, Centro di Studi Nieviani, 1978, p. 24.

⁶³ *Ivi*, p. 33.

⁶⁴ ANDREINA NICOLOSO CICERI, *Castelli e castellani nell'orizzonte nieviano*, in TITO MIOTTI (a c. di), *Castelli del Friuli/7. I sette castra di Paolo Diacono ed altri studi castellogici*, Udine, Tipografia Del Bianco, 1988, p. 165.

⁶⁵ MARINELLA COLUMMI CAMERINO, *Vivere il tempo, guardare il mondo: tragitti spaziali e temporali nelle Confessioni di Nievo*, «Quaderni veneti», n. 35 (2002), p. 42.

⁶⁶ «È proprio attraverso la storia umana che prende veramente forma il mondo di Fratta», (E. MIRMINA, *Il Friuli della memoria, cit.*, p. 33).

vernacolari, con la cordialità che egli sempre dimostra per gli umili aspetti del quotidiano»⁶⁷. Nievo infatti:

descrive con tanta vivezza l'ambiente ed i personaggi, proprio perché sono trasferiti da emozioni reali a questi "quadretti", nel romanzo, assumono particolare risalto quali brani lirici e idilliaci calati nel contesto dell'ambiente nobile fortemente caricaturato e intanto non immediato, ma filtrato dalla mente⁶⁸.

Durante tutte le pagine del romanzo, Nievo fa oscillare l'azione tra la città e la campagna, cosicché anche i paesaggi letterari si incontrano e si scontrano continuamente. Ogni paesaggio ha perciò un importante motivo ricorrente che lo accompagna, lo caratterizza e che lo contraddistingue da ogni altro ambiente.

Si può allora notare come in Nievo ci siano particolari paesaggi che in lui non muoiono mai, ma che rappresentano invece i grandi temi che hanno affascinato e costituito la sua scrittura.

Il primo importante tema nieviano che possiamo incontrare nelle *Confessioni* è indubbiamente il motivo dell'acqua che seduce fortemente l'autore del romanzo; l'ambiente campagnolo e rustico così caro a Nievo, si arricchisce infatti di potenti descrizioni acquatiche, di paesaggi umidi e palustri che donano un ruolo di primo piano a quest'elemento naturale.

È interessante scoprire, man mano che si procede nella lettura, come nel romanzo siano presenti tutti i quattro elementi naturali (acqua, aria, terra, fuoco), dal momento che in esso ha un ruolo di primordine anche la terra, intesa come paesaggio in generale, ma acquistano particolare rilevanza anche la spazialità aerea, riprodotta attraverso la voce ed il suono del vento, e la dimensione della luce, con la forte

⁶⁷ A. NICOLOSO CICERI, *op. cit.*, p. 171.

⁶⁸ *Ivi*, p. 178.

presenza della luminosità e del calore del sole a cui spesso si accosta la pallida ma magica luce della luna.

Come evidenzia Vallerani, Nievo aveva infatti manifestato «un'attitudine di sincera *topofilia* nei confronti dei paesaggi rivieraschi, anche se repulsivi come lo potevano essere le zone paludose del passato»⁶⁹: «quegli immensi orizzonti di laghi, di stagni, di pelaghi, di fiumi, inondati variamente dall'iride della luce; quelle verdi selve di canne e di ninfee dove lo splendor dei colori gareggia colla forza dei profumi per ammaliare i sensi già spossati dall'aria greve e sciroccale» (=C.I., p. 360).

Non da ultimo, anche Calvino ci segnala la predilezione di Nievo per i paesaggi di vie d'acqua, attribuendogli l'aggettivo «fluviale»⁷⁰. Ecco allora che *Le confessioni* sono ambientate per lo più proprio in questi ambienti umidi, rivieraschi e paludosi che costituiranno i luoghi privilegiati da cui far emergere la sua narrazione più pura e primitiva.

Sembra quasi che Nievo abbia voluto rendere omaggio a questo elemento naturale, conferendo ai paesaggi dalla forte componente acquatica un ruolo da protagonisti in tutta la durata del romanzo.

Il legame tra Ippolito Nievo e gli ambienti della bassa friulana ha notevolmente interessato Francesco Vallerani che nei suoi studi ha più volte sottolineato l'amore che nutriva l'autore delle *Confessioni* per il Friuli e in particolar modo per le sue terre umide: «the pages which Nievo dedicates to the Friulan lower plain show a pronounced predilection for wetland environments, not only springs, brooks and ponds, but also river beds, swamps and coastal lagoons»⁷¹.

⁶⁹ F. VALLERANI, *I luoghi, i viaggi, la folla, cit.*, p. 56.

⁷⁰ I. CALVINO, *Mondo scritto e non scritto*, Milano, Mondadori, 2002, p. 11.

⁷¹ F. VALLERANI, *A low plain between arcadia and agronomy, cit.*, p. 90

La porzione di territorio in cui si muovono le vicende principali è quella bagnata dal sistema della Lugugnana⁷², dove si ricordano soprattutto la Livenza ed il Tagliamento⁷³, in quanto sono fiumi ai quali l'autore è maggiormente legato.

Nievo è talmente sedotto dagli ambienti con una forte componente acquatica da sfoderare tutta la sua capacità poetica ogniqualvolta ne incrocia lo sguardo: questi paesaggi esercitano in lui un fascino magnetico. Esempio emblematico dell'abilità nieviana nel cogliere e descrivere i paesaggi d'acqua, è il famoso episodio della fontana di Venchieredo⁷⁴, in cui Nievo inserisce la descrizione di un paesaggio idilliaco in cui sboccia l'amore tra due giovani: «la fontana nasce da l'affioramento di acque sorgive tra grandi alberi e grassa vegetazione. L'acqua si sposa alla terra con partecipazione appassionata, e il verde prepotente ne è il fortunato figlio»⁷⁵.

Il paesaggio letterario della fontana è una sorta di "paesaggio totale", in quanto in esso si fondono armoniosamente colori, suoni, profumi, reminescenze idilliache e presenza umana:

tra Cordovado e Venchieredo, a un miglio dei due paesi, v'è una grande e limpida fontana che ha anche voce di contenere nella sua acqua molte qualità refrigeranti e salutari. Ma la ninfa della fontana non credette fidarsi unicamente alle virtù dell'acqua per adescare i devoti e si è recinta d'un così bell'orizzonte di prati di boschi e di cielo, e d'una ombra così ospitale di ontani e di saliceti che è in verità un recesso degno del pennello di Virgilio questo ove le piacque di porre sua stanza. Sentieruoli nascosti e serpeggianti, sussurrio di rigagnoli, chine dolci e muscose, nulla le manca tutto all'intorno. È proprio lo specchio d'una maga, quell'acqua tersa cilestrina che zampillando insensibilmente da un fondo di minuta ghiaiuolina s'è alzata a raddoppiar nel suo grembo l'immagine d'una scena così pittoresca e pastorale. Son luoghi che

⁷² «Il sistema della Lugugnana convoglia gran parte delle acque, defluenti attraverso una fitta rete di scoli e fossi, che sgorgano nel territorio tra Cordovado, Morsano e San Vito al Tagliamento. La Lugugnana nasce infatti dalle risorgive a sud di Cordovado, e dopo un corso tortuoso, bagnando i principali centri abitati tra il Lemene e il Tagliamento (Teglio Veneto, Fossalta, Giussago e Lugugnana), si immette nel canale dei Lovi», (ID., *Tematiche rusticali*, cit., p. 28).

⁷³ Il Tagliamento è un fiume particolarmente caro a Nievo, che lo presenta come un prodigio: «nessuna cosa più mirabile al mondo di quel lucido orizzonte che fugge all'occhio per mille tinte diverse sulle sponde del Tagliamento, quando il sole imporporando il proprio letto cambia in tremolo argento e molti fili d'acqua scorrente come rete per le vaste ghiaie del torrente; ed ogni sassolino ed ogni crespole d'onda manda una luce tutta sua, come ogni stella ripete un nuovo chiarore nell'azzurro della notte», (I. NIEVO, *Il Varmo*, in *op. cit.*, p. 158). Il Tagliamento è importante per Nievo anche per il contributo che ha dato alla patria; si veda a riguardo ID., *Al Tagliamento*, in ID., *Canti friulani*, cit., pp. 47-51.

⁷⁴ Per un maggiore approfondimento storico e culturale sulle vicende che caratterizzano questa fontana si veda *Nievo: la fontana di Venchieredo*, cit.

⁷⁵ *Ivi*, p. 13.

fanno pensare agli abitanti dell'Eden prima del peccato; ed anche ci fanno pensare senza ribrezzo al peccato ora che non siamo più abitanti dell'Eden. Colà dunque intorno a quella fontana, le vaghe fanciulle di Cordovado, di Venchieredo e perfino di Teglio, di Fratta, di Morsano, di Cintello e di Bagnarola, e d'altri villaggi circoscrivuti, costumano adunarsi da tempo immemorabile le sere festive. E vi stanno a lungo in canti in risa in conversari in merende finché la mamma l'amante e la luna le riconducano a casa. Non ho nemmeno voluto dirvi che colle fanciulle vi concorrono anche i giovinotti, perché già era cosa da immaginarsi. (C.I., pp. 139-140)

Mi interessa accennare anche al bellissimo parallelismo tra l'andamento dell'esistenza di Carlino, con il suo incessante movimento temporale, e il continuo scorrere e fluire dell'acqua, che Nievo mette in evidenza paragonando la vita degli italiani al percorso di un fiume «calmo, lento, paludoso che a volte è interrotto da cascate» (C.I., p. 741).

L'elemento acquatico è particolarmente interessante anche perché Nievo si diverte ad abbinarlo a grandiose scoperte, come quella che il protagonista fanciullo fa del mare, ma è caratteristico anche perché ai paesaggi umidi egli annette un solo intervento antropico, cioè, come si è avuto precedentemente modo di accennare, quello del sito dei mulini; l'autore infatti è solito associare al tema dell'acqua ambientazioni dal dolce sapore primitivo, quasi arcadico, che denigrano, se non escludono totalmente, la componente antropica⁷⁶.

È importante a questo punto della trattazione dedicare qualche cenno al rinomato episodio della scoperta del mare da parte di Carlino. Questo vivace e sublime momento della narrazione nieviana, mi interessa in quanto mi permette di evidenziare ancora una volta, non solo la bellezza e la vivacità con cui Nievo descrive le immagini dei paesaggi acquatici, ma anche e soprattutto perché mi consente di abbinare all'acqua un ruolo particolarmente rilevante. Se l'acqua zampillante della fontana di Venchieredo, come abbiamo avuto modo di mettere in risalto, aveva costituito per

⁷⁶ A questo proposito: «questa interferenza del paesaggio nella vita umana assume una particolare incidenza quando esso è caratterizzato da elementi che si collegano al comune motivo dell'acqua», (E. MIRMINA, *Il Friuli della memoria, cit.*, p. 71). E ancora: «l'unico intervento antropico sui fiumi valutato dal Nievo con viva benevolenza sono gli opifici idraulici, e in particolare i mulini», (M. DE FANIS, *Geografie letterarie, cit.*, p. 137).

Nievo l'ambiente ideale dove far sbocciare l'amore idilliaco di Leopardò per Doretta⁷⁷, l'immensità delle acque marine gli consente di mostrare invece lo stupore dell'uomo di fronte allo spettacolo naturale e gli permettono di interrogarsi sull'idea d'infinito. L'acqua quindi come elemento che genera il tema dell'amore, ma anche acqua come elemento che fa nascere la meraviglia umana di fronte alla scoperta della sua finitezza.

Non è perciò in queste pagine che proveremo ad analizzare questo centrale momento della poetica nieviana come apoteosi della filosofia o della letteratura stessa, e nemmeno come incontro estatico tra l'uomo e Dio che porta al desiderio della fede, come molti studiosi hanno teorizzato, ma ciò che conta per me è portare alla luce il ruolo di scoperta che conferisce Nievo all'elemento naturale (in questo caso l'acqua, appunto), che regala all'uomo attimi di estasi assoluta e di fusione totale con la natura, e che fanno sì che possa conoscere meglio se stesso e tutto ciò che lo circonda⁷⁸.

D'altra parte è cosa nota che Nievo prediligesse le ampie vedute, spesso e volentieri colte nella loro dimensione totale o panoramica, in modo da rendere sempre più vivido e potente il suo anelito di infinito⁷⁹: «e così, percorsa in ogni senso a lunghi passi, la terra, di per sé ampia, ingrandiva ancora oltre il limite del reale»⁸⁰.

⁷⁷ «Egli cercava adunque l'usignolo e vide invece seduta sul margine del ruscelletto che sgorga dalla fontana una giovinetta che vi bagnava entro un piede, e coll'altro ignudo e bianco al pari d'avorio disegnava giocherellando circoli e mezze curve intorno alle tinchiuole che guizzavano a sommo d'acqua», (I. NIEVO, *Le confessioni*, cit., p. 141). «La Doretta di Venchieredo non sembrava certamente fatta per appagare l'animo grave caloroso e concentrato di Leopardò. Tuttavia fu essa la prima che comandò al suo cuore di vivere e di vivere tutto e sempre per essa», (*ivi*, p. 151).

⁷⁸ Si veda a riguardo la puntuale considerazione di Bruno Falchetto: «il contatto con la natura in Nievo predispone l'uomo alla meditazione, innesca la percezione di un ordine d'esistenza altro rispetto al mondo materiale, genera uno slancio verso l'alto, verso il mondo dei valori», (BRUNO FALCETTO, *Mondo, città, paesi. Geografia e letteratura nella narrativa nieviana*, in GABRIELE GRIMALDI (a c. di), *Ippolito Nievo e il Mantovano*, Atti del Convegno nazionale, Venezia, Marsilio, 2001, p. 67).

⁷⁹ «Quel suo spirito epico ne slargava davvero ad occhiate l'orizzonte, moltiplicando quello che pur era realtà; l'ampiezza dei prati semideserti tra le ghiaie dei grandi torrenti, la campagna, allora tutta spoglia e desolata, tra S. Daniele e Pordenone, le amplissime vedute, allo sbocco delle vallate alpine, sui colli e sui piani», (B. CHIURLO, *op. cit.*, p. 8). E poco più avanti: «piaceva al senso eroico del poeta misurarsi col paese largo, cogli ostacoli dei monti e dei fiumi», (*ibid.*).

⁸⁰ *Ibid.* «Nel trattamento dei luoghi proprio della narrativa nieviana agisce una doppia spinta: l'attenzione per un minuto mondo locale si alterna e si accompagna alla prospettiva panoramica, allo sguardo planetario», (B. FALCETTO, *op. cit.*, p. 55).

Ed è proprio in questo suo desiderio di «slargar l'orizzonte»⁸¹ che si colloca anche la descrizione esagerata che fa del mare l'infante Carlino:

e volsi intorno gli occhi e mi ricorderò sempre l'abbagliante piacere e quasi lo sbigottimento di meraviglia che ne ricevetti. Aveva dinanzi un vastissimo spazio di pianure verdi e fiorite, intersecate da grandissimi canali simili a quello che aveva passato io, ma assai più larghi e profondi. I quali s'andavano perdendo in una stesa d'acqua assai più grande ancora; e in fondo a questa sorgevano qua e là disseminati alcuni monticelli, coronati taluno da qualche campanile. Ma più in là ancora l'occhio mio non poteva indovinar cosa fosse quello spazio infinito d'azzurro, che mi pareva un pezzo di cielo caduto e schiacciato in terra: un azzurro trasparente, e svariato da striscie d'argento che si congiungeva lontano lontano coll'azzurro meno colorito dell'aria. Era l'ultima ora del giorno. [...] D'improvviso i canali, e il gran lago dove sboccavano, diventarono tutti di fuoco: e quel lontanissimo azzurro misterioso si mutò in un'iride immensa e guizzolante dei colori più diversi e vivaci. Il cielo fiammeggiante ci si specchiava dentro, e di momento in momento lo spettacolo si dilatava s'abbelliva agli occhi miei e prendeva tutte le apparenze ideali e quasi impossibili d'un sogno. Volete crederlo? Io cascai in ginocchio⁸². (C.I., pp. 102-103)

Più avanti Carlino si riferirà alla scoperta del mare presentandolo come «un bel luogo dove vidi molta acqua molto sole e moltissime belle cose che non so cosa le sieno» (C.I., p. 105); e ancora: «luogo meraviglioso e così pieno di luce di sole e di colori» (C.I., p.122).

Ed ecco manifestarsi al fanciullo lo slancio della fede di fronte alla grandiosità di quello spettacolo naturale:

Dio mi venne in mente anche a me: quel buono e grande Iddio che è nella natura, padre di tutti e per tutti. Adorai, piansi, pregai; e debbo anche confessare che l'animo mio sbattuto poscia dalle maggiori tempeste si rifugiò sovente nella memoria fanciullesca di quel momento per riavere un barlume di speranze. No, quella non fu allora la ripetizione dell'atto di fede insegnatomi dal Pievano a tirate d'orecchi; fu uno slancio nuovo spontaneo vigoroso d'una nuova fede che dormiva quieta quieta nel mio cuore e si risvegliò di sbalzo all'invito materno della natura! Dalla bellezza universale pregustai il sentimento dell'universale bontà [...] in quel senso di felicità e di religione che a me fanciullo fece piegar le ginocchia dinanzi alla maestà dell'universo! (C.I., pp. 103-104)

⁸¹ B. CHIURLO, *op. cit.*, p. 9.

⁸² «Quel sito invece era un luogo deserto e sabbioso che frenava in un canale d'acqua limacciosa e stagnante; da un lato una prateria invasa dai giunchi allargavasi per quanto l'occhio potea correre e dall'altro s'abbassava una campagna mal coltivata, nella quale il disordine e l'apparente sterilità contrastavano col rigoglio dei pochi e grandi alberi che rimanevano nei filari scomposti», (I. NIEVO, *Le confessioni, cit.*, p. 102).

A questo proposito è importante ricordare come anche Pier Vincenzo Mengaldo sottolinei che nella narrativa di Nievo sia presente un profondo «tema della religione della natura»⁸³.

Le pagine del capolavoro nieviano ci mostrano allora, soprattutto nei primi capitoli, un paesaggio che costituisce anche una sorta di iniziazione per il protagonista stesso.

Tutti questi aspetti contenuti nel simbolismo dell'acqua nelle pagine nieviane, confermano il pensiero di Stefania Segatori, quando afferma che «ciò che affascina nella narrativa di Ippolito Nievo è la magica manifestazione di una natura umida in cui sovente si riverberano sia le meraviglie raffigurate sia le emozioni di chi le racconta»⁸⁴.

Si è visto come è proprio nel paesaggio che fiorisce la storia d'amore tra Leopardo e Doretta; ma nella natura sboccia anche l'appassionato sentimento tra Lucilio e Clara ed è grazie alle gite spensierate in mezzo alla natura ed alle passeggiate di piacere nei dintorni del castello di Fratta che si nutre l'intricato ed intrigante rapporto tra Carlino e la Pisana⁸⁵, rapporto che li legherà per tutta la durata del romanzo e che proseguirà in molti altri luoghi e ambienti. Il giovane Altoviti e la seducente cugina continueranno a incontrarsi e a scontrarsi per tutta la durata del romanzo e il susseguirsi delle vicende legate al loro rapporto si protrarrà attraverso la ricca e sfaccettata geografia italiana che caratterizza il capolavoro nieviano.

⁸³ P. V. MENGALDO, *op. cit.*, p. 513.

⁸⁴ S. SEGATORI, *op. cit.*, p. 141. «L'acqua non è mai pura contemplazione a distanza, ma instaura sempre un misterioso rapporto empatico con l'osservatore grazie al suo continuo movimento», (*ivi*, pp. 149-150).

⁸⁵ «la Pisana mi seguiva volentieri nelle mie scorriere campereccio, quando non trovava in castello il suo minuto popolo da cui farsi obbedire. In questo caso la doveva accontentarsi di me», (I. NIEVO, *Le confessioni, cit.*, p. 96).

È inoltre proprio attraverso il camminare che Carlino acquista sempre maggior consapevolezza di se stesso e del mondo circostante⁸⁶ ed è con la sublime visione del mare che egli si avvicina alla dimensione divina.

Un altro tema fondamentale del romanzo nieviano è quello del castello che viene totalmente assorbito dal castello di Fratta, dimora dell'infanzia di Carlino e punto di partenza di tutte le sue scoperte. I romanzi storici infatti hanno da sempre posto al centro della loro narrazione questa costruzione medievale proprio in virtù della sua «forte carica emotiva e sentimentale»⁸⁷. Il castello è pertanto non solo un tema della prosa nieviana, ma è un riconosciuto luogo della letteratura e per questo è possibile considerarlo come un particolare esempio di paesaggio in cui l'occhio dell'osservatore non si sofferma sulla bellezza degli elementi botanici o faunistici, ma si lascia catturare dal misterioso fascino degli ambienti interni, dalle salette più nascoste, dagli oggetti che vivacizzano e caratterizzano il quotidiano lavoro domestico delle persone che lo abitano.

La componente attrattiva che questa costruzione medievale porta con sé è indiscussa e ciò viene confermato dal fatto che, «anche a processi feudali conclusi, il castello continua ad esercitare il suo fascino»⁸⁸; fascino che catturerà anche Nievo per cui infatti il castello verrà a costituire un vero e proprio *leitmotiv* nelle sue opere⁸⁹.

⁸⁶ Come osserva Giunti «Carlo Altoviti è destinato a partire dal castello della sua infanzia per intraprendere un percorso di formazione culturale, sentimentale e politica», (CAMILLA GIUNTI, *Castello*, in GIAN MARIO ANSELMINI E GINO RUOZZI (a c. di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003, p. 96.

⁸⁷ F. PORTINARI, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁸ A. NICOLOSO CICERI, *op. cit.*, p. 159.

⁸⁹ Si veda per esempio come il castello è presente anche nel *Conte Pecoraio*, in *Novelliere campagnuolo* e ne *Il barone di Nicastro*, straordinaria abitazione del barone Camillo: «il suo castello per la qualità del paese era grande e magnifico; le torricelle non gli pencolavano addosso con troppo amore, né i colombi temevano di posare sulle grondaie; la scala aveva quasi tutti i suoi gradini, e due sole finestre perdevano le imposte», (I. NIEVO, *Il barone di Nicastro*, a c. di Paolo Ruffilli, Pordenone, Edizioni studio tesi, 1987, p. 5). Per quanto riguarda Nievo poeta, egli arriverà a dedicare al castello un intero canto: ID., *Sulla terrazza del Castello di Colloredo*, in ID., *Canti del Friuli*, cit., pp. 19-20.

È importante evidenziare a questo punto come il castello di Fratta sia stato il primo della letteratura italiana a venir ritratto direttamente dall'interno, nei suoi spazi più intimi e reconditi, proprio per fornire un quadro realistico dei suoi ritmi quotidiani⁹⁰, ma soprattutto perché esso è descritto con gli occhi di un osservatore bambino che, ripercorrendo gli spazi che hanno visto trascorrere la sua infanzia, lo rende il fulcro della sua poetica più tenera ed intimistica.

Il castello di Fratta è infatti il luogo dell'infanzia di Carlino, «memoria e fiaba agrodolce»⁹¹; è infatti la casa con cui stringe una profonda relazione che lo legherà per tutta la vita a questo particolare “paesaggio”:

io vissi i miei primi anni nel castello di Fratta, il quale adesso è nulla più d'un mucchio di rovine donde i contadini traggono a lor grado sassi e rottami per le fonde dei gelsi; ma l'era a quei tempi un gran caseggiato con torri e torricelle, un gran ponte levatoio scassinato dalla vecchiaia e i più bei finestroni gotici che si potessero vedere tra il Lemene e il Tagliamento. In tutti i miei viaggi non mi è mai accaduto di veder fabbrica che disegnasse sul terreno una più bizzarra figura, né che avesse spigoli, cantoni, rientrature e sporgenze da far meglio contenti tutti i punti cardinali ed intermedi della rosa dei venti. Gli angoli poi erano combinati con sì ardita fantasia, che non n'avea uno che vantasse il suo compagno; sicché ad architettarli o non s'era adoperata la squadra, o vi si erano stancate tutte quelle che ingombrano lo studio d'un ingegnere. Il castello stava sicuro a meraviglia tra profondissimi fossati dove pascevano le pecore quando non vi cantavano le rane; ma l'edera temporeggiatrice era venuta investendolo per le sue strade coperte; e spunta di qua e inerpica di là, avea finito col fargli addosso tali paramenti d'arabeschi e di festoni che non si discerneva più il colore rossigno delle mura di cotto. Nessuno si sognava di por mano a quel manto venerabile dell'antica dimora signorile, e appena le imposte sbattute dalla tramontana s'arrischiavano talvolta di scompigliarne qualche frangia cadente. Un'altra anomalia di quel fabbricato era la moltitudine dei fumaiuoli; i quali alla lontana gli davano l'aspetto d'una scacchiera a mezza partita e certo se gli antichi signori contavano un solo armigero per camino, quello doveva essere il castello meglio guernito della Cristianità. Del resto i cortili dei grandi porticati pieno di fango e di pollerie rispondevano col loro interno disordine alla promessa delle facciate; e perfino il campanile della cappella portava schiacciata la pigna dei ripetuti saluti del fulmine. (C.I., p. 6)

Il suddetto castello ha interessato ed attratto diversi studiosi che gli hanno dedicato svariati studi. In particolare si è cercato di attribuire un'identità il più specifico possibile

⁹⁰ Si veda il commento che fornisce Calvino sul castello di Fratta di Nievo: «un castello sul punto d'andare a pezzi, quello di Fratta, ma è il primo – oserei dire – che un romanzo ci descriva direttamente dall'interno, nella sua vita quotidiana minuta, come centro di una società ancora organica e vivente, anche se sopravvive appena», (I. CALVINO, *Castelli di delizie e castelli del terrore*, in M. BARENGHI (a c. di), *Saggi 1945-1985*, cit., p. 1646).

⁹¹ STANISLAO NIEVO (a c. di), *Parchi letterari dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 161.

al castello, provando a vedere se esso potesse essere stato ispirato da qualche maniero realmente presente sul territorio friulano raccontato nelle *Confessioni* o addirittura se Nievo avesse voluto rendere omaggio a qualche castello nel quale egli stesso aveva trascorso parte della sua vita⁹².

Non è questa la sede per soffermarci su questi importanti e molteplici ricerche⁹³, dal momento che il mio proposito è quello di far emergere il castello nieviano così come ci viene presentato dallo stesso autore nelle pagine di questo romanzo. Con tutta probabilità Nievo si è lasciato ispirare da più di un maniero e la sua fantasia ha abbracciato la realtà⁹⁴, ma non è rilevante per questo studio vedere come egli ha creato questo *collage*, né scoprire quali tasselli gli hanno dato colore, né dove e né quando ha trovato tali ispirazioni, perché ciò che mi interessa è far parlare questo magnifico paesaggio nieviano che fuoriesce dalle *Confessioni*, e lasciarlo penetrare nel lettore così come si presenta, così ricco di aspetti e di significati.

Una caratteristica che si nota già dalle prime pagine del capolavoro nieviano consiste nel fatto che nel castello tutto appare stridente ed in contrapposizione; infatti l'anomalia ed il disordine che ritroviamo nella sua architettura si viene a scontrare con la ricerca di ordine e rigore così tanto desiderati dal signor Conte; la staticità, la compattezza e la severità degli ambienti dove si svolgevano le quotidiane occupazioni dei signori conti, si opponevano alla dinamicità, alla confusione ed alla vitalità che caratterizzavano gli ambienti più umili della servitù. E proprio questi luoghi erano quelli maggiormente cari al piccolo Carlino, il quale identificava sì il castello come la propria

⁹² Per il rapporto tra Nievo, i Colloredo ed il loro territorio si veda E. MIRMINA, *Motivi nieviani nel territorio di Camino al Tagliamento*, Udine, Centro friulano di studi Ippolito Nievo, 1990, pp. 31-48

⁹³ Per una ricerca storica sul castello di Fratta si vedano: *Il castello di Fratta. Studi, immagini, documenti*, a c. di Andrea Battiston e Vincenzo Gobbo, Latisana, La bassa, 1995; E. MIRMINA, *Ricerca sul "castello" di Fratta di I. Nievo, cit.*; TITO MIOTTI, *Fratta*, in ID. (a c. di), *Castelli Friulani/4. Feudi e giurisdizioni del Friuli occidentale*, Udine, Tipografia Del Bianco, 1980, pp. 131-138 e A. NICOLOSO CICERI, *op. cit.*, pp. 159-185.

⁹⁴ «Probabile che quella descrizione fantasiosa sia stata ispirata dal gran numero di castelli e dimore di tipo feudale che ancora caratterizzano il paesaggio friulano e con i quali lo scrittore, avendo vissuto per lunghi periodi della sua giovinezza nel maniero di Colloredo di Montalbano (colline a nord ovest di Udine), aveva certo familiarità», (F. VALLERANI, *Praterie vallive e limpide correnti, cit.*, p. 177).

casa, ma dimostrava di possedere anche un sentimento di estraneità e di paura nei confronti di quella particolare classe dirigente che dominava quel luogo ed emanava sempre freddezza ed ipocrisia.

Egli era solito pertanto isolarsi da quel mondo e dal suo quotidiano rintanandosi nei luoghi che gli conferivano maggior sicurezza e protezione. Amava soprattutto rifugiarsi nella frenetica cucina, dove i rimproveri del signor Conte risuonavano lontani e poteva invece fare riferimento sull'affettuosa presenza di Martino⁹⁵. La cucina, vero e proprio paesaggio creato da Nievo, diviene così centro nevralgico attorno a cui Carlino sviluppa i primi contatti con il mondo e tesse le sue prime relazioni umane:

la cucina, essendo la dimora abituale del mio amico Martino e l'unico luogo nel quale potessi stare senza essere sgridato, (in merito forse del buio che mi sottraeva all'attenzione di tutti) fu il più consueto ricovero della mia infanzia: sicché come il cittadino ripensa con piacere ai passeggi pubblici dov'ebbe i suoi primi trastulli, io invece ho le mie prime memorie contornate dal fumo e dall'oscurità della cucina di Fratta. Là vidi e conobbi i primi uomini; là raccolsi e rimuginai i primi affetti, le prime doglianze, i primi giudizi. Onde avvenne che se la mia vita corse come quella degli altri uomini in varii paesi, in varie stanze, in diverse dimore, i miei sogni invece mi condussero quasi sempre a spaziare nelle cucine. (C.I., p. 45)

Abbiamo così incontrato sulla nostra strada un altro paesaggio fondamentale del romanzo nieviano, il primo luogo da cui dipartono le varie esperienze conoscitive ed emozionali del protagonista. È importante notare però come queste descrizioni vengano colte e presentate con gli occhi di uno spettatore-bambino a cui appare inevitabilmente tutto molto più grande e possente di quanto in realtà sia, e per cui anche ogni minimo fatterello può acquistare una rilevanza spropositata⁹⁶.

⁹⁵ L'idea di cucina come rifugio e come luogo d'affetto viene sottolineata da diversi studiosi: «la cucina, in cui il piccolo Carlo, abbandonato dalla madre alla nascita, trova il calore e l'affetto che non gli sono dati in nessun altro luogo», (C. GIUNTI, *op. cit.*, p. 96). E ancora: «luogo spaventoso e protettivo, la cucina è il caldo nascondiglio dell'infanzia di Carlino, cresciuto in un angolo dimenticato della famiglia, tra disamore, distrazione e piccole vessazioni; impaurito curioso e libero come un gatto o un fringuello», (S. NIEVO (a c. di), *Parchi letterari dell'Ottocento, cit.*, p. 164).

⁹⁶ «Nel ricordo della dimensione infantile le proporzioni realistiche non sono affatto rispettate nei rapporti fra castello e cucina di Fratta», (E. MIRMINA, *Il Friuli della memoria, cit.*, p. 32). Le stesse considerazioni vengono anche fatte da Folco Portinari: «il linguaggio e le immagini si sono fatti iperbolici, ogni preoccupazione realistica è superata nell'intento di raggiungere un risultato chiaramente deformante, sia perché si vuol riprodurre una prospettiva secondo una memoria infantile (perciò con

L'esagerazione e la dismisura che spesso tendono alla mostruosità, si notano soprattutto quando il giovane osservatore si intrufola in cucina durante le ore della sera e la sua attenzione viene rapita dal «grandioso focolare» (C.I., p. 30) che troneggiava al centro di quella stanza:

bastivi il dire che per me che non ho veduto né il colosso di Rodi né le piramidi d'Egitto, la cucina di Fratta ed il suo focolare sono i monumenti più solenni che abbiano mai gravato la superficie della terra. La cucina di Fratta era un vasto locale, d'un indefinito numero di lati molto diversi in grandezza, il quale s'alzava verso il cielo come una cupola e si sprofondava dentro terra più d'una voragine: oscuro anzi nero di una fuliggine secolare, sulla quale splendevano come tanti occhioni diabolici i fondi delle cazzeruole, delle leccarde e delle guastade appese ai loro chiodi; ingombro per tutti i sensi da enormi credenze, da armadi colossali, da tavole sterminate; e solcato in ogni ora del giorno e della notte da una quantità incognita di gatti bigi e neri, che gli davano figura d'un laboratorio di streghe. - Tuttociò per la cucina. - Ma nel canto più buio e profondo di essa apriva le sue fauci un antro acherontico, una caverna ancor più tetra e spaventosa, dove le tenebre erano rotte dal crepitante rosseggiar dei tizzoni, e da due verdastre finestrelle imprigionate da una doppia inferriata. Là un fumo denso e vorticoso, là un eterno gorgoglio di fagioli in mostruose pignatte, là sedente in giro sopra panche scricchiolanti e affumicate un sinedrio di figure gravi arcigne e sonnolente. Quello era il focolare e la curia domestica dei castellani di Fratta. Ma non appena sonava l'Avemaria della sera, ed era cessato il brontolio dell'*Angelus Domini*, la scena cambiava ad un tratto, e cominciavano per quel piccolo mondo tenebroso le ore della luce. (C.I., p. 7)

Il focolare rappresentava l'emblema «di un Friuli tradizionale, popolare e sereno, arcaico e semplice, eppur così solenne nella sua apparente semplicità»⁹⁷.

Abbiamo precedentemente avuto modo di accennare al fatto che il protagonista associ Fratta ed il suo castello al concetto di casa, poiché, come sostiene Bachelard, essa è «il nostro angolo del mondo, è [...] il nostro primo universo. Essa è davvero un cosmo, nella prima accezione del termine»⁹⁸ ed è per questo che è importante, almeno accennare, a qualche ulteriore ambiente interno di cui Nievo ci propone una ricca descrizione.

Vorrei proporre innanzitutto la descrizione dello scalone, perché mostra ancora una volta la ridicolaggine e l'insulsaggine della classe nobiliare:

occhi infantili), sia perché i personaggi che stanno per entrare in quell'ambiente non sopporterebbero altra dimensione», (F. PORTINARI, *op. cit.*, p. 77).

⁹⁷ E. MIRMINA, *Ricerca sul castello di Fratta di I. Nievo*, *cit.*, p. 38.

⁹⁸ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, *cit.*, p. 32.

dico scalone per modo di dire, ch  l'era una scala come tutte le altre; sul primo pianerottolo della quale il signor Conte usava sempre fermarsi e tastar il muro per trarne il pronostico della giornata ventura. Se il muro era umido il signor Conte diceva: - Domani tempo cattivo -; e il Cancelliere dietro a lui ripeteva: - tempo cattivo -; e tutti soggiungevano con faccia contrita: - cattivo tempo! - Ma se invece lo trovava asciutto il Conte sciamava: - Avremo una bella giornata domani -; e il Cancelliere ancor lui: - una bellissima giornata! - e tutti poi gi  fino all'ultimo scalino: - una bellissima giornata. -(C.I., p. 69).

Ho scelto di riportare anche la presentazione della stanza dei signori conti, perch  rispecchia fedelmente i caratteri di superficialit  e di inutile e falsa esagerazione che Nievo attribuisce al signor Conte e a sua moglie:

il signor Conte occupava colla moglie la camera che da tempo immemorabile avevano abitato tutti i capi della nobile famiglia castellana di Fratta. Una camera grande ed altissima, con un terrazzo che d'inverno metteva i brividi solo a specchiarsi dentro, e col soffitto di travi alla capuccina, dipinte d'arabeschi gialli e turchini. Terrazzo pareti e soffitto eran tutti coperti da cignali da alberi e da corone; sicch  non si poteva buttar intorno un'occhiata senza incontrare un'orecchia di porco, una foglia di albero o una punta di corona. Il signor Conte e la signora Contessa nel loro talamo sconfinato erano letteralmente investiti da una fantasmagorica di stemmi e di trofei famigliari; e quel glorioso spettacolo, imprimendosi nella fantasia prima di spegnere il lume, non potea essere che non imprimesse un carattere aristocratico anche alle funzioni pi  segrete e tenebrose del loro matrimonio. (C.I., pp. 69-70)

  interessante mettere a confronto questa camera con la stanza di Clara, la cugina pi  grande di Carlino, perfettamente coincidente con la semplice e candida anima della fanciulla:

la contessina Clara dormiva vicino alla nonna nell'appartamento che metteva in sala rimpetto alla camera de' suoi genitori. Aveva uno stanzino che somigliava la celletta d'una monaca; e l'unico cignale che vi stava intagliato nello stucco della caminiera essa, forse senza pensarvi, lo aveva coperto con una pila di libri. Erano avanzi d'una biblioteca andata a male in una cameraccia terrena per l'incuria dei castellani, e la combinata inimicizia del tarlo dei sorci e dell'umidit ⁹⁹. (C.I., p. 70)

⁹⁹«Quella dimora solitaria l'aveva preservata dal vizioso consorzio delle cameriere e degli insegnamenti che potevano venirle dagli esempi di sua madre. Viveva nel castello semplice tranquilla e innocente, come la passera che vi celava il suo nido sotto le travature del granaio», (I. NIEVO, *Le confessioni*, cit., p. 71).

Lo scenario di Fratta appare così incredibilmente vasto e variegato rispetto anche agli altri ambienti del romanzo e questo ci può far comprendere come Nievo prediligesse particolarmente questo paesaggio, dal momento che gli ha dedicato molta energia e cura per raccontarlo e per farlo apparire il più appassionante possibile anche agli occhi del lettore.

In questo capitolo della mia tesi risulta evidente dunque come l'autore volesse far sprigionare dalle pagine del suo capolavoro «la funzione emozionale del *locus*»¹⁰⁰; il paesaggio letterario è infatti «una rappresentazione non soltanto perché si serve di segni, ma anche perché non riproduce mai una natura fine a se stessa, bensì una costruzione di una identità»¹⁰¹.

¹⁰⁰ S. SEGATORI, *op. cit.*, p. 142.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 156.

II. 1 IL PAESAGGIO ESPERITO: LA VITA COME VIAGGIO E I LUOGHI DELLA MEMORIA.

Oh la vita dell'universo nella solitudine è lo spettacolo più sublime, più indescrivibile che ferisca l'occhio dell'uomo! Perciò ammiriamo il mare nella sua eterna battaglia, il cielo ne' suoi tempestosi annuolamenti, la notte ne' suoi fecondi silenzi, nelle sue estive fosforescenze.
IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, p. 360.

Nel precedente capitolo si è avuto modo di osservare il paesaggio che nelle *Confessioni* viene ad occupare l'affascinante mondo di Fratta e del territorio circostante.

Dopo un primo approccio generale su questo ampio e variegato paesaggio letterario, ritengo sia utile e interessante provare a considerare quest'ambiente, e in particolare il castello, come punto di partenza per la scoperta del mondo per mano di Carlino e quindi cominciare a vedere come è proprio da questo luogo che ha inizio il rocambolesco «voyage en Italie» del protagonista¹.

Con la consapevolezza di sé e del mondo che Carlino acquisterà nel tempo proprio mediante le gite esplorative intorno al maniero, si avrà modo di notare che Nievo concepisce la vita degli uomini come viaggio, come perenne movimento in cui l'uomo, percorrendo dinamicamente spazi a lui più o meno lontani, arriva a conoscere prima di tutto se stesso e ciò che è racchiuso nel suo cuore:

lo spostamento nello spazio è simultaneamente una traversata del tempo, verso il passato più lontano. Ma i paesaggi incontrati risuonano per quello che evocano e rendono possibile nella

¹ S. SEGATORI, *op. cit.*, p. 72.

drammaturgia personale del viaggiatore. Se c'è uno spirito che si lega al luogo, è perché il viaggio è in sé questo. Il soggiorno, anziché perderci sempre nell'oceano delle curiosità inutili, talvolta ci riporta, in alcuni luoghi privilegiati, a noi stessi, ci fa ritornare in noi stessi².

Ecco allora che il più grande e difficile viaggio che possa mai intraprendere una persona è dunque la vita stessa.

Il paesaggio letterario che prende vita dal castello di Fratta e dai suoi dintorni, appare pertanto come «un regno di suggestioni profonde, dove, nell'incontro con la natura primigenia, l'uomo può attingere il senso fondamentale e profondo della vita e dei suoi valori»³. La vita e la stessa storia vengono così identificate come un «movimento permanente»⁴, che l'autore riesce a rendere attraverso un «ritmo narrativo molto mosso»⁵.

Attraverso la geografia Nievo crea una sorta di *itinerarium vitae*, testimoniato anche dalle numerose e frequenti espressioni che ruotano attorno all'idea del movimento: «e cammina cammina» (C.I., p. 101) «passo dietro passo» (C.I., p. 141), «continuava così vagabondo» (C.I., p. 316), «le mie passeggiate si facevano sempre più lunghe» (C.I., p. 101), «io andava vagando qua e là lasciandomi guidare dalle gambe» (C.I., p. 726).

La conoscenza del paesaggio è prima di tutto un'esperienza fisica, oltre che sensoriale, perché «è con la pratica che l'uomo ha compiuto il suo apprendistato nell'ambiente»⁶.

Come evidenzia infatti Fabio Pierangeli, Nievo è uno scrittore in perenne movimento, le cui esperienze vengono attuate solamente mediante la pratica diretta: «il viaggio è, in Nievo, esperienza fisica prima che mentale, è nello spazio prima che

² J. M. BESSE, *Vedere la terra, cit.*, p. 53.

³ E. Mirmina, *Il Friuli della memoria, cit.*, p. 49.

⁴ M. Colummi Camerino, *Vivere il tempo, guardare il mondo, cit.*, p. 46.

⁵ *Ivi*, p. 32.

⁶ HILDEBERT ISNARD, *Lo spazio geografico*, trad. it. di Marica Milanese, Milano, Franco Angeli, 1980, p. 34 (Paris, 1978).

dentro di sé. Correre il mondo per conoscersi»⁷. E proprio camminando il fanciullo verrà a conoscenza di tutta una serie di realtà e di paesaggi che lo coinvolgeranno e lo entusiasmeranno attraverso tutto il romanzo.

È interessante notare come nelle *Confessioni* sussista un'importante «concordanza tra il movimento della storia universale e il ritmo di una biografia personale, che dà al viaggio il senso di una iniziazione»⁸. E infatti lo stesso Carlino sostiene che il suo viaggio e tutte le sue peripezie sono degne di essere considerate e quindi raccontate, solamente in virtù del fatto che l'esperienza personale del protagonista si lega profondamente a ogni esperienza umana:

i casi miei sarebbero ben poco importanti a raccontarsi, e le opinioni e i mutamenti e le conversioni non degne da essere studiate, se non si intralciassero nella storia di altri uomini che si trovarono meco sullo stesso sentiero, e coi quali fui temporaneamente compagno di viaggio per questo pellegrinaggio del mondo. (C.I., p. 175)

Se è vero perciò che sullo scenario "italiano" descritto e raccontato da Nievo, a partire dalla cucina del castello, dipartono e si rincorrono le vicende biografiche di Carlo Altoviti, non si può non notare che la storia personale del protagonista abbraccia e segue contemporaneamente anche l'andamento della storia universale⁹. Gli anni che videro sorgere e rafforzarsi i sentimenti patriottici della popolazione che abitava la penisola "italiana", vengono ritratti da Nievo a partire dalla sua stessa vita privata. Ecco allora che l'autobiografia di Carlino assume un tipico andamento corale dal

⁷ FABIO PIERANGELI, *Corse di prova: luoghi e itinerari nell'epistolario di Nievo*, «Carte di viaggio», 2010, n. 3, p. 22. Nota Colummi Camerino: «i 'luoghi' del romanzo non sono semplici testimoni delle vicende da Carlo ma tappe strutturali della sua ricerca di una nuova appartenenza» (M. COLUMMI CAMERINO, *Viaggi e paesaggi nelle «Confessioni d'un italiano»*, in PASQUAE GUARAGNELLA E MARCO SANTAGATA (a c. di), *Studi di letteratura italiana. Per Vitilio Masiello*, tomo II, Bari, Laterza, 2006, p. 277.

⁸ J. M. BESSE, *Vedere la terra*, cit., p. 53.

⁹ «Dei percorsi interconnessi e speculari che attraversano le *Confessioni* l'intelaiatura è offerta dalla vicenda del protagonista appoggiata alla biologia (da giovane a vecchio) e alla storia (da veneziano a italiano)», (M. COLUMMI CAMERINO, *Vivere il tempo, guardare il mondo*, cit, p. 31).

momento che la storia personale viene a combaciare con quella di tutta la collettività.¹⁰ E questa dimensione corale fornisce anche la misura della complessità dell'intreccio romanzesco.

Attraverso la penetrazione della storia nella geografia si verifica anche il passaggio dal locale al nazionale ed emerge così, dalle pagine di questo capolavoro, l'idea di una scrittura itinerante, mobile, sempre dilatata tra un paesaggio locale e familiare, ad un altro più lontano, nazionale e quindi estraneo. Giovanni Cappello ha ben evidenziato questa bipolarità in Nievo, sottolineando come l'autore proponga continuamente «un discorso che mentre porta verso gli ideali di italianità, non dimentica la dimensione concreta, regionale»¹¹.

Il castello di Fratta, ed in particolare la cucina con il suo focolare, rappresentava il luogo-ricovero dell'infanzia, ma via via che Carlino cresce in età, i suoi orizzonti e le sue scoperte si aprono e si allargano oltre le mura del castello, dove si distendono la campagna e le estensioni prative. Hanno così inizio le escursioni nei dintorni del castello e diventano sempre più frequenti le passeggiate che rappresentano per il giovane protagonista il primo vero approccio con il mondo della natura.

Ecco allora che il castello di Fratta, colto in una dimensione quasi fiabesca dagli occhi del giovane Carlino, viene considerato non soltanto come luogo di rifugio, ma rappresenta anche una sorta di spartiacque tra il mondo interno con i suoi noti e cadenzati ritmi, e mondo esterno che si apriva oltre le mura ed a cui appartenevano misteriose e segrete pulsazioni. Come sottolinea Stanislaò Nievo, il castello di Fratta rappresenta per il protagonista del romanzo nieviano un vero e proprio «punto di riferimento rispetto al cosmo»¹².

¹⁰ «Carlino racconta l'evolversi della Storia attraverso le vite dei parenti, degli amici e di coloro in mezzo ai quali è vissuto», (S. SEGATORI, *op. cit.*, pp. 71-72).

¹¹ GIOVANNI CAPPELLO, *Invito alla lettura di Ippolito Nievo*, Milano, Mursia, 1988, p. 119.

¹² S. NIEVO (a c. di), *Parchi letterari dell'Ottocento*, *cit.*, p. 168.

Tutto ciò è di grande importanza perché Nievo ci propone un continuo confronto tra gli anni dell'infanzia trascorsi nella patria friulana e quelli dell'età adulta, vissuti peregrinando; per tutta la durata del romanzo infatti Carlino continuerà a riconoscere se stesso in rapporto agli anni vissuti al castello di Fratta e confronterà sempre la sua immagine infantile con quella adulta:

capperi! Dal piccolo Carletto dello spiedo, vestito coi rifiuti della servitù e coi cenci di Monsignore, allo scolare di latino ben pettinato con un bel codino nero sulle spalle, ben calzato con due piccole fibbie di ottone, e ben vestito con una giubberella di velluto turchino, e le brache color granata, ci correva la gran differenza! – Così pure la mia pelle non rimanendo più esposta al sole e alle intemperie s'era di molto incivilita. Scopersi che la era perfino bianca, e che i miei grandi occhi castani valevano quanto quelli di qualunque altro; la corporatura mi cresceva alta e svelta ogni giorno più; aveva una bocca non disagiata, e dentro una bella fila di denti, che se non stavano troppo vicini per non darsi noia prendevano tuttavia come lavoro. Soltanto quelle maledette orecchie colpa le tirate del Piovano, prendevano troppo spazio nella mia fisionomia; ma tentava di correggere il difetto dormendo una notte su un fianco e una notte sull'altro per dar loro una piega più estetica. (C.I., p. 240)

Percorrendo i vari luoghi e narrando anche i cambiamenti che questi hanno subito, l'autore mette in scena la sua stessa vita (e la vita umana in senso lato) proponendone paralleli e similari mutamenti. Se si considera per esempio l'immagine che Carlino fornisce del castello di Fratta nel corso di tutto il romanzo, si può notare come anche quest'immagine subisca variazioni in relazione alla maturazione dell'osservatore ed al succedersi degli avvenimenti storici: biografia, storia e geografia vengono così a coincidere ed il venir meno dell'infanzia del protagonista marca anche la fine di quel mondo ingenuo e primordiale che si ritrova ora a dissolversi sempre più; tutto ciò «consente a Carlino di comprendersi istituendo un punto di vista storico su se stesso»¹³.

¹³ M. COLUMMI CAMERINO, *Vivere il tempo, guardare il mondo*, cit., p. 40. Colummi Camerino sottolinea la presenza di «un processo di autodeterminazione che ha nell'andare il suo fulcro» (M. COLUMMI CAMERINO, *Viaggi e paesaggi nelle «Confessioni d'un italiano»*, in P. GUARAGNELLA E M. SANTAGATA (a c. di), *Studi di letteratura italiana*, cit., p. 281).

Man mano che Carlino descrive il processo di degrado che subisce il castello, viene a mostrare al lettore anche i più o meno evidenti cambiamenti che si verificano nella sua stessa vita, in particolar modo mettendo al centro della sua riflessione il passaggio dalla fanciullezza all'età matura.

Abbiamo già avuto modo di soffermarci nelle precedenti pagine sul magico episodio della scoperta del mare, probabilmente il più rilevante di tutte le scorribande di gioventù nei dintorni del castello, ma è importante vedere come è proprio dal castello che Carlino comincia ad allargare i suoi orizzonti¹⁴ ed è interessante notare come, pagina dopo pagina, non soltanto la geografia del protagonista si aprirà verso nuovi spazi, ma anche le sue conoscenze aumenteranno e cambieranno in questa progressione dinamica con cui egli affronta e partecipa al mondo ed alla natura circostante.

La crescita di Carlino combacia con il desiderio di nuove scoperte:

intanto si diventava grandicelli [...] già l'orizzonte de' miei desideri s'era allargato, poiché la cucina il cortile la fienaja il ponte, e la piazza non mi tenevano più vece d'universo. Io voleva vedere cosa c'era più in là, e abbandonato a me stesso, ogni passo che arrischiava fuori della solita cerchia mi procurava quelle stesse gioie ch'ebbe a provar Colombo nella scoperta dell'America. (C.I., pp. 56-57)

Perdendo a quel modo le prime ore del dopopranzo, si cominciò ad allargarci fuori dalle vicinanze del castello, e a prender pratica delle strade, dei sentieri e dei luoghi più discosti. Le praterie vallive dove s'erano aggirati i primi viaggi, declinavano a ponente verso una bella corrente di acqua che serpeggiava nella pianura qua e là, sotto grandi ombre di pioppi d'ontani e di salici, come una forosetta che abbia tempo da perdere, o poca voglia di lavorare¹⁵. (C.I., p. 97)

La cucina e il suo caldo focolare che avevano soddisfatto la curiosità infantile di Carlino, cominciano col passare degli anni ad andargli strette. Il giovane protagonista

¹⁴ Nota Colummi Camerino: «già dall'infanzia le esperienze del protagonista sono associate a movimenti nello spazio esso si allarga intorno al castello in cerchi sempre più ampi» (*ivi*, p. 278).

¹⁵ «Il paesaggio della nostra infanzia si estende su uno spazio limitato. Poi, con l'ampliarsi dei nostri interessi su cerchi sempre maggiori, quel paesaggio elementare, eppur così fondamentale, si arricchisce di nuovi luoghi, di nuove memorie, più o meno felici», (E. TURRI, *Il paesaggio come teatro*, *cit.*, p. 153).

infatti si spingerà innanzitutto verso il mondo posteriore al castello¹⁶, per poi procedere oltre:

quella vastità di campagne dove scorrazzava allora era ben diversa dallo struggibuco dell'orto e della peschiera che dai sei agli otto anni m'avevano dato tanto piacere. Ad ogni passo erano nuovi prospetti e nuove meraviglie. Scopersi un luogo dove l'acqua s'allarga quasi in un laghetto, limpido ed argentino come la faccia d'uno specchio. Le belle trecce di aliche vi si mescevano entro come accarezzate da una magica aretta: e i sassolini del fondo tralucevano da esse candidi e levigati in guisa di perle sdruciolate per caso dalle loro conchiglie. Le anitre e le oche starnazzavano sulla riva. [...] Tutto all'intorno poi era un folto di piante secolari sui cui rami la lambrusca tesseva gli attendamenti più verdi e capricciosi. Coronava la cima d'un olmo, e poi s'abbandonava ai sicuri sostegni della quercia, e abbracciandola per ogni verso le cadeva d'intorno in leggiadri festoni. Da ramo a ramo da albero ad albero l'andava via come danzando, e i suoi grappoletti neri e minuti invitavano gli stornelli a far merenda ed i colombi a litigare con questi per prenderne la loro parte¹⁷. (C.I., pp. 99-100)

Così facendo egli arriverà a confrontare i momenti di diletto vissuti nelle stanze del castello a lui più care, con il grande piacere che provava quando intraprendeva passeggiate fuori dal castello; era infatti solamente in quei momenti che egli poteva comportarsi a suo piacimento, ma aveva anche modo di sentirsi libero, libero soprattutto rispetto alle severe restrizioni che gli imponeva il regime del castello:

la prima volta ch'io uscii dalla cucina di Fratta a spaziare nel mondo, questi mi parve così bello fuor d'ogni misura. I confronti son sempre odiosi; ma io non potei tralasciare di farne, se non col cervello, almeno cogli occhi; e deggio anche confessare che tra la cucina di Fratta ed il mondo, io non esitai un momento nel dar la palma a quest'ultimo. Primo punto, natura vuole che si anteponga la luce alle tenebre, ed il sole del cielo a qualunque fiamma di camino; in secondo luogo, in quel mondo d'erba e di fiori di salti e di capitomboli dove metteva piede, non c'erano né le formidabili guarnizioni scarlatte del signor Conte, né le ramanzine di Monsignore a proposito del *Confiteor*, né le persecuzioni di Fulgenzio; né le carezze poco aggradevoli

¹⁶ «Ma tornando al mondo che mi parve tanto bello a prima giunta, come vi raccontava, vi dirò di più ch'esso non era un paradiso terrestre. Un ponticello di legno sulla fossa posteriore del castello che dalla corticella della scuderia metteva nell'orto; due pergolati di vigne annose e cariche nell'autunno di bei grappoli d'oro corteggiati da tutte le vespe del vicinato; più in là campagne verdeggianti di rape e di sorgoturco, e finalmente oltre ad un muricciuolo di cinta cadente e frastagliato, delle vaste e ondegianti praterie piene di rigagnoli argentini, di fiori e di grilli! Ecco il mondo posteriore al castello di Fratta. Quanto a quello che gli si stendeva dinanzi ed ai lati ho dovuto accontentarmi di conoscerlo più tardi; mi tenevano tanto alla catena col loro Fulgenzio, col loro Piovano, col loro spiedo, che perfino nel mondo dell'aria libera e delle piante, perfino nel gran tempio della natura mi toccò entrarvi di sfuggita e per la porta di dietro», (I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, cit., p. 94).

¹⁷ La descrizione dei dintorni del castello fa presente l'esistenza di «pioppi secolari che ombreggiavano la campagna», (*ivi*, p. 6).

della Contessa; né gli scappellotti delle cameriere. Da ultimo, se nella cucina viveva da suddito, lì fuori due passi mi sentiva padrone di respirare a mio grado¹⁸. (C.I., p. 93)

Tra le varie sofferenze che pativa Carlino nel castello, spicca particolarmente il «martirio»¹⁹ (C.I., p. 95) dello spiedo:

nel castello di Fratta tutti facevano ogni giorno il loro dovere, meno il girarrosto che non vi si piegava che nelle circostanze solenni. Per le due pollastre usuali non si stimava conveniente incomodarlo. Ora, quando Sua Eccellenza girarrosto godeva i suoi ozii muti e polverosi, il girarrosto ero io. – La cuoca infilava le pollastre nello spiedo, indi passava la punta di questo in un traforo degli alari e ne affidava a me il manico perché lo girassi con buon metodo e con isocrona costanza fino alla perfetta doratura delle vittime (C.I., p. 94).

Il mondo esterno al castello aveva pertanto anche questo «rilevantissimo vantaggio sulla cucina di Fratta» (C.I., p. 96), poiché gli consentiva di fuggire questo supplizio.

Le passeggiate nella natura sono particolarmente importanti tanto da rivelarsi necessarie per Carlino perché, come si è visto, in queste circostanze egli provava un piacere immenso e trovava riposo e conforto²⁰, ma soprattutto perché la natura gli faceva gustare un potere assoluto, dal momento che in mezzo ad essa egli si sentiva onnipotente ed invincibile²¹.

L'affetto e la pienezza che avvertiva per quei paesaggi erano talmente intensi da conferirgli un certo potere anche sulla stessa Pisana che nella natura perdeva quella sua quotidiana disposizione a mettersi al comando di tutti, specialmente del giovane cugino:

¹⁸ «Ma la cucina è anche la prigione da cui fuggire per andare alla scoperta del mondo: fuori dal castello ci sono le strade impervie e malsicure, i fossati, i prati, i paesi di quel Friuli isolato, selvaggio e feudale, dove Carlino impara a conoscere gli spazi aperti della natura, della fantasia e dell'amore», (S. NIEVO (a c. di), *Parchi letterari dell'Ottocento*, cit., p. 164). «Quella vastità di campagne dove scorazzava allora era ben diversa dallo struggibuco dell'orto e della peschiera che dai sei agli otto anni m'avevano dato tanto piacere», (I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, cit., p. 99).

¹⁹ Si veda anche la stessa presentazione di sé che fa Carlino: «sono Carlino, quello che mena lo spiedo e va a scuola dal Piovano», (*ivi*, p. 106).

²⁰ «Mi riposava nel gran seno della natura», (*ivi*, p. 99). «Educatore senza le credenze del passato e senza la fede nel futuro, io cercai indarno nel mondo un luogo di riposo per i miei pensieri», (*ivi*, p. 74).

²¹ Nella natura egli si sentiva particolarmente intraprendente: «veniva deciso di tentar la prova; e giù allora a rompicollo per rovaie e pozzanghere saltando e gridando», (*ivi*, p. 97).

quando poi riusciva a tirare con me per solchi e boschetti questa mia incantatrice, allora mi pareva di essere tutto quello che voleva io o che ella avrebbe desiderato. Non v'era cosa che non credessi mia e che io non mi tenessi capace di ottenere per contentarla; com'ella era padrona e signora in castello, così là nella campagna mi sentiva padrone io; e le ne faceva gli onori come d'un mio feudo. (C.I., p. 96)

Ecco allora che nelle *Confessioni* il paesaggio si presenta da una parte come spazio della solitudine individuale, dall'altra come spazio privato della coppia.

Carlino è il viaggiatore ideale, perché è sempre ben disposto a lasciarsi stupire dalle meraviglie dei paesaggi che incontra e, proprio in virtù dell'immenso fascino che esercitano su di lui, sceglie di eleggere questi posti a veri e propri luoghi dell'anima.

È uno spettatore partecipante, poiché ha voglia di farsi incantare e di lasciarsi coinvolgere da quella forza prorompente che emanano i paesaggi naturali e che porta ad una rasserenante e profonda pace dei sensi. Il contatto con la natura predispone Carlino alla meditazione ed all'abbandono totale; l'immersione nel mondo della natura, la percezione d'infinito e l'armonia che domina l'universo, generano uno slancio verso l'alto:

finalmente venne un giorno ch'io credetti perder la testa od esser caduto nella luna, tanto mi sembrarono meravigliose ed incredibili le cose che ebbi sott'occhio. Voglio contarle perché quella passeggiata mi votò forse per sempre a quella religione semplice e poetica della natura che mi ha poi consolato d'ogni tristizia umana colla dolce e immanchevole placidità delle sue gioie²². (C.I., p. 101)

Egli viene guidato e spinto dalla sua sete di conoscenza e il suo vergine entusiasmo fa in modo che la natura possa scrivere a suo piacimento, su questa pagina bianca, i suoi molti linguaggi, prendendone così il pieno possesso del giovane spettatore.

Si è precedentemente avuto modo di constatare come le sempre più frequenti passeggiate a contatto con la natura costituiscono la prima grande scuola di formazione per Carlino; è infatti proprio facendo esperienza diretta di essa che egli

²² «Percezione della natura intesa come pienezza sensitiva e spirituale» (S. SEGATORI, *op. cit.*, p. 54).

inizia a formare un pensiero proprio²³ e comincia ad imparare a guardare il mondo con occhi nuovi²⁴.

Il paesaggio che conquista Carlino è talmente affascinante da riuscire a conquistare inevitabilmente anche il lettore che si ritrova così totalmente coinvolto e rapito da quelle appassionanti pagine dove trovano ampio respiro le immense praterie vallive che si allargano sul territorio friulano e che gli appaiono sempre nuove e sempre diverse e così ricche di seducenti misteri che gli si riveleranno però nel momento stesso in cui saranno rivelati anche al protagonista stesso.

Il paesaggio delle *Confessioni* segue passo passo e fedelmente le evoluzioni delle persone ed insieme prende per mano anche il variare degli stati d'animo. I luoghi nieviani possiedono una certa influenza sull'indole e sul comportamento dei personaggi e le relazioni spaziali equivalgono quasi sempre alle relazioni sociali. Dal momento che il paesaggio accompagna il viaggio nieviano, si può dire allora che lo sfondo geografico rappresenta veramente il palcoscenico delle vicende umane. Ecco allora che anche l'immagine stessa di un determinato luogo varia a seconda dell'alterarsi dello stato d'animo ed è così che la percezione del paesaggio e dell'ambiente mutano continuamente d'aspetto.

A questo proposito Emilia Mirmina evidenzia come «l'uomo nieviano in particolare, è condizionato dall'ambiente, del quale sente la suggestione ed il fascino profondo, perché vive in adesione continua con la natura»²⁵.

Provare a ricostruire l'itinerario geografico delle *Confessioni* è per tutti questi aspetti qualcosa di necessario e di fondamentale non solo per l'analisi dei paesaggi

²³ «Cominciai a guardare co' miei occhi, a ragionare ed imparare colla mia propria mente», (I. NIEVO, *Le confessioni*, cit., p. 101).

²⁴ «Così tutte le cose m'erano tornate nuove e inusitate; e non solamente i mulini e i mugnai, ma i pescatori colle loro reti, i contadini coll'aratro, i pastori colle capre e colle pecore; e tutto mi dava materia di stupore e di diletto», (*ibid.*).

²⁵ E. MIRMINA, *Il Friuli della memoria*, cit., p. 17.

nieviani, ma anche per la comprensione di quegli stessi personaggi che popolano il romanzo.

Bisogna tenere presente inoltre che a determinati paesaggi si accompagnano anche le vicende private e personali della memoria dell'autore e della sua più o meno reale presenza in questi luoghi²⁶.

Un esempio di grande impatto che mostra come il cambiamento di un luogo si accompagni perfettamente e specularmente all'evoluzione umana, si rintraccia nel processo di decadenza che Nievo attribuisce al castello di Fratta in quanto esso, oltre a rappresentare in generale il declino della società feudale, porta con sé anche il mutamento delle prospettive, degli orizzonti e delle sensazioni che Carlino muta, assieme allo scorrere del tempo, nei confronti di questo paesaggio a cui è da sempre particolarmente legato: «intanto io deggio confessare che, quanto a me, la dimora di Fratta non mi pareva più né così tranquilla né così degna come un mese prima. [...] Pensava sempre a Venezia, alla caduta di San Marco, al nuovo ordinamento che ne sarebbe sorto, alla libertà all'uguaglianza dei popoli». (= C.I., p. 416).

Verso la fine degli anni Novanta del Settecento, Venezia sta sempre più sprofondando nel suo declino che culminerà nel 1797, quando Napoleone Bonaparte a capo dei rivoluzionari francesi conquisterà definitivamente la Serenissima Repubblica di Venezia.

In quegli stessi anni, dopo che l'esercito francese annette a sé la Savoia e in seguito la Contea di Nizza, tra l'autunno del 1792 e il febbraio del 1793, si verificano anche nella contea di Fratta alcuni significativi avvenimenti. Un anno dopo questi fatti, precisamente nel 1794 Carlino riceve una lettera dal Signor Conte che gli comunica la morte del suo cancelliere e gli chiede pertanto di fare ritorno a Fratta per prendere le

²⁶ «Perciò questo viaggio ideale non è solo una guida alla rievocazione, ma anche e specialmente alla ricomprensione e ad una migliore illuminazione dei temi fondamentali della poesia e del pensiero del grande scrittore romantico», (*ivi*, p. 14).

redini della cancelleria. Giunto al castello Carlino rimane colpito dal notevole cambiamento che esso ha subito e da quel senso di devastazione che avvolge tutto il maniero:

a Fratta trovai letteralmente quella che si dice la casa del diavolo. Le case del villaggio abbandonate; frantumi di botti di carri di masserizie ammonticchiati qua e là; rimasugli di fuochi ancora fumanti; sulla piazza le tracce della più gazzarra del mondo. Carnami mezzi crudi, mezzo arrostiti; vino versato a pozzanghere; sacchi di farina rovesciati, avanzi di stoviglie di piatti di bicchieri; e in mezzo a questo il bestiame sciolto dalle stalle che pascolava e nel chiaroscuro della notte imminente dava a quella scena l'apparenza d'una visione fantastica. (C.I., p. 408)

E ancora:

narrare la confusione che vi avvenne dopo la morte del Conte sarebbe discorso troppo lungo. Usurai, creditori, rivendicatori calavano da ogni parte. I beni messi all'asta, le derrate sequestrate, i livelli ipotecati; fu un vero saccheggio. Il fattore se la svignò dopo aver abbrucciati i registri; restai io solo povero pulcino ad arrabattarmi in quella matassa (C.I., p. 382).

L'immobilità e l'antichità della società borghese a cui Nievo accosta ironicamente la descrizione di questo castello, ben dimostrano come non solo tutta questa staticità porti alla rovina, ma sottolineano anche la decadenza di questo mondo che ha ormai terminato da tempo il suo processo di crescita e che è quindi inevitabilmente destinato a finire²⁷:

oh se vedessi ora il castello di Fratta!... Le muraglie sono ancora ritte; la torre s'innalza ancora tra il fogliame dei pioppi e dei salici che circondano le fosse; ma nel resto qual desolazione! Non più gente che va e viene e cani che abbaiano e cavalli che nitriscono [...]. Il ponte levatoio è caduto fradicio; e hanno empiuto la fossa con carri di rottami e di calcinacci tolti via dalla casa dell'ortolano che è cascata. L'erba cresce pei cortili, le finestre non solo sono prive d'imposte, ma gli stipiti e i davanzali si sgretolano al gocciolar continuo della pioggia. Si dice che alcuni creditori, o ladri, o che so io, abbiano venduto perfino le travature del granaio; io non ne so nulla; veggio solamente che manca un gran pezzo di tetto e che ci piove e nevica entro, con quanto danno degli appartamenti ve lo potete immaginare! (C.I., pp. 673-674)

²⁷ Su questo argomento: «il castello abbandonato da tutti cadeva in rovina», (I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, cit., p. 575). «Gli affari della casa di Fratta s'imbroglivano peggio che mai», (*ivi*, p. 461). «Quelli invece che andavano di male in peggio erano i conti di Fratta», (*ivi*, p. 848).

Questo aspetto viene anche sottolineato dal fatto che Nievo contrappone il rusticale ed arretrato mondo di Fratta alla più spumeggiante ed innovativa città della Serenissima: «gli anni che al castello di Fratta giungevano e passavano l'uno uguale all'altro, modesti e senza rinomanza come umili campagnuoli, portavano invece a Venezia e nel resto del mondo nomi famosi e terribili»²⁸. (C.I., p. 223)

Nievo si diverte nell'associare in tutto il suo capolavoro espressioni in antitesi tra loro; le sue pagine oscillano infatti continuamente tra il binomio passato/presente, paese/nazione, giovane/vecchio...

Nell'analisi dei paesaggi nieviani possiamo notare come sia importante prendere in considerazione tutti questi aspetti; abbiamo già mostrato le sostanziali differenze con cui ci vengono presentati i paesaggi da parte dell'osservatore bambino e di come essi si caratterizzino rispetto alle presentazioni che degli stessi luoghi ci fa l'osservatore adulto, ma ora è giunto il momento di soffermarsi sullo stimolante rapporto che Nievo viene ad istituire tra il passato ed il presente. Marinella Colummi Camerino sostiene a questo proposito che «il percorso si snoda lungo due linee portanti, secondo quanto dice all'inizio del racconto, in avanti verso sempre nuovi luoghi, all'indietro nel cuore della sua esperienza infantile, il castello con il suo focolare, Fratta, il Friuli»²⁹.

Carlino è dunque un protagonista viaggiatore che fa cominciare il suo viaggio dal castello di Fratta per poi allargare il suo spazio verso gli altri domini della Repubblica veneziana, fino a superare quei confini, arrivando a tracciare una geografia ideale di

²⁸ Le differenze tra la conservativa e tradizionale Fratta e l'innovativa Venezia vengono così sottolineate: «il mondo non era solamente a Fratta, e fuori di là i romori i guai le minacce di guerre e di rivoluzioni crescevano sempre. Le novelle di Venezia si chiedevano ansiosamente, si commentavano, si storpiavano, si ingrandivano e formavano poi il tema a burrascose contese dintorno al focolare del castello», (*ivi*, p. 379); «a Fratta si dubitava ancora; ma a Venezia tremavano davvero; quasi quasi s'avea udito a San Marco il tuonar dei cannoni; non era più tempo da ciarle», (*ivi*, p. 392). «Le notizie, signori miei, non avevano a quel tempo né vapori né telegrafi da far il giro del mondo in un batter d'occhio. A Fratta poi esse giungevano sull'asino del mugnaio, o nella bisaccia del cursore; laonde non fu meraviglia se appena lontano tre miglia dal castello trovassi delle gran novità», (*ivi*, p. 393).

²⁹ M. COLUMMI CAMERINO, *Vivere il tempo, guardare il mondo*, *cit.*, p. 38.

un'Italia unita. In questo modo è come se, a partire da questo luogo natio, si propagassero tutta una serie di cerchi concentrici che, una volta dissolti nella periferia storica e geografica, giungono ad abbracciare i molteplici centri che sono rappresentati dalle varie città italiane (Genova, Ancona, Milano, Roma, Velletri, Napoli...). Gli orizzonti di Carlino si propagano da Fratta verso tutta l'Italia ed anche oltre³⁰, attraverso un ritmo «scandito prima dalle tappe della formazione (l'università, il lavoro) poi dalle urgenze della politica rivoluzionaria che guida i suoi passi per tutta l'Italia in un'ideale forma di unificazione»³¹; ancora una volta la geografia incontra la storia.

Giunti a questo punto è di fondamentale importanza sottolineare allora come il percorso nieviano non solo abbia inizio a partire da Fratta e più in generale dal Friuli, ma abbia anche fine nello stesso territorio. Il Friuli è dunque non soltanto il punto di partenza, ma anche e soprattutto il punto di arrivo del movimentato itinerario di Carlo Altoviti, tanto da diventare il luogo dove egli si stabilirà definitivamente per trascorrere gli ultimi anni della sua vita³².

Se ogni viaggio ed ogni percorso umano sono costituiti da una inevitabile progressione, il viaggio di Carlino è invece sempre caratterizzato da un attaccamento molto forte verso il proprio passato che lo tiene sempre ancorato ad esso e con il quale egli non smette di osservare e capire il mondo confrontandolo con uno sguardo a ritroso, memoriale e per questo nostalgico, di ciò che si è lasciato alle spalle: «mentre il viaggio lo conduce a sempre nuove mete e a più difficili prove personali e

³⁰ «Finita l'infanzia e l'adolescenza, Carlino si allontana progressivamente dal Friuli in un tragitto che abbraccia via via Padova e Venezia, poi Milano, Roma, Napoli, la Puglia, Genova», (*ivi*, p. 38).

³¹ *Ibidem*.

³² Il ritorno in Friuli, nella sua terra d'origine, porterà Carlino a farsi «di per di sempre più casalingo e campagnuolo», in (*ivi*, p. 741).

pubbliche, il ricordo lo tiene dunque legato ai luoghi del passato, al paesaggio soprattutto, nucleo incontaminato dal tempo che aggredisce cose e persone»³³.

Se fino ad ora abbiamo considerato il paesaggio delle *Confessioni* unicamente in base alla dimensione dell'*insider*, cioè attraverso gli occhi di «una persona familiare, un intimo del luogo»³⁴ in grado cioè di «ridurre l'isolamento dal luogo, sviluppando un'intera costellazione di legami dipendenti dall'esperienza»³⁵, possiamo adesso prendere in considerazione la dimensione memoriale, probabilmente più complessa rispetto all'altra ma non per questo meno affascinante, con cui Carlino si accosta ai territori che attraversa.

Questa seconda dimensione ci permette così di riflettere sui paesaggi della memoria, così profondamente vissuti dal protagonista del capolavoro nieviano e profondamente radicati in ogni persona³⁶.

La memoria è un sentimento a cui Nievo è molto legato e per questo motivo si possono ritrovare nelle *Confessioni* frequenti riferimenti a questo sentimento. L'autore, attraverso la voce del protagonista, la identifica con un libro pieno di oggetti con cui l'uomo di tanto in tanto si confronta e si riconosce: «per me la memoria fu sempre un

³³ *Ivi*, p. 42. A questo proposito Seamon sottolinea come «il rapporto residenza-viaggio è sempre dialettico e identifica il bisogno sia di stabilità sia di cambiamento nelle relazioni delle persone con i luoghi e gli ambienti», (D. SEAMON, *Riconciliando vecchio e nuovo mondo*, in F. LANDO (a c. di), *Fatto e finzione*, cit., p. 350).

³⁴ *Id.*, *Immigrati, estranei e radicati: un loro ritratto in due romanzi di Doris Lessing*, in F. LANDO (a c. di), *Fatto e finzione*, cit., p. 229.

³⁵ *Ibid.* «For the existential insider, place is more than its material parts. It is not an objective entity or an environment to be explored and used as it may be for the outsider. Rather, place is a setting of invisible, shifting energies which the insider understands without thinking about it. Existential insiders understand their place through continuous, day-to-day living in that place», (ID., *Newcomers, existential outsiders and insiders: their portrayal in two books by Doris Lessing*, in D. C. D. POCKOCK (a c. di), *Humanistic Geography and Literature*, cit., p. 93). «At a different level of experience, or at a different scale, the landscape of home may be chiefly a litany of names, pictures, and tales of places that record the direct experience of home by one's people», (D. E. SOPER, *The Landscape of Home. Myth, Experience, Social Meaning*, in D. MEINIG (a c. di), *The interpretation of ordinary landscape*, cit., p. 137).

³⁶ «Il paesaggio della memoria non lo si riuscirà mai a sopprimere, fa parte inscindibile del vivere umano. [...] Ma una distinzione importante si impone parlando del paesaggio della memoria. Essa riguarda le memorie individuali e le memorie collettive. Le memorie individuali, leggere ed effimere, si sovrappongono alle memorie collettive, più solide e durature, che si legano intimamente alla storia della società, ai suoi *topoi* significativi, che sono come stazioni territoriali della sua vicenda, della sua affermazione sul territorio in cui essa si identifica», (E. TURRI, *Il paesaggio come teatro*, cit., p. 139).

libro, e gli oggetti che la richiamano a certi tratti de' suoi annali mi somigliano quei nastri che si mettono nel libro alle pagine più interessanti». (C.I., pp. 117-118)

Questo continuo sguardo indirizzato al passato è un atteggiamento che appartiene profondamente ed intimamente a Carlino che sovente si ritrova a dedicare dei veri e propri monologhi alla memoria. Se da una parte il ricordo porta il protagonista ad affrontare diversi combattimenti interiori, poiché si viene a scontrare con aspetti contrastanti della sua vita passata, dall'altra è vero anche che i ricordi sono qualcosa di indispensabile per l'uomo:

memoria, memoria che sei tu mai! Tormento, ristoro e tirannia nostra, tu divori i nostri giorni ora per ora, minuto per minuto e ce li rendi poi rinchiusi in un punto, come in un simbolo dell'eternità! Tutto ci toglie, tutto ci ridona; tutto distruggi, tutto conservi; parli di morte ai vivi e di vita ai sepolti! Oh la memoria dell'umanità è il sole della sapienza, è la fede della giustizia, è lo spettro dell'immortalità, è l'immagine terrena e finita del Dio che non ha fine, e che è dappertutto. Ma la mia memoria frattanto mi servì assai male; essa mi legò giovane ed uomo ai capricci d'una passione fanciullesca. Le perdono tuttavia; perché val meglio a mio giudizio il ricordare troppo e dolersene, che il dimenticar tutto per godere³⁷. (C.I., p. 306)

Come sottolinea Silvia Contarini è il mondo di Fratta che costituisce «l'esempio più moderno del cimitero della memoria, con il racconto commosso del ritorno al castello di Fratta e l'immagine interiorizzata delle rovine cui corrisponde il mondo perduto dell'infanzia»³⁸.

Il territorio di Fratta, ed in generale il paesaggio friulano tanto caro anche a Nievo, domina incontrastato i primi dieci capitoli del romanzo e rappresenta un evidente esempio di paesaggio memoriale in quanto esso è profondamente legato all'esistenza del protagonista³⁹, in particolare agli anni dell'infanzia e della prima giovinezza e per

³⁷ «L'esercizio memoriale per Carlino è stabilizzante e distruttivo allo stesso tempo», (S. SEGATORI, *op. cit.*, p. 104).

³⁸ SILVIA CONTARINI, *Cimitero*, in G. M. ANSELMi E G. RUOZZI (a c. di), *Luoghi della letteratura italiana*, *cit.*, p. 126.

³⁹ Turri afferma che il paesaggio della memoria «fa parte del nostro modo di rapportarci alle cose», (E. TURRI, *Il paesaggio come teatro*, *cit.*, p. 155).

questo spesso vengono avvolti da sentimenti di tenerezza che si tramutano in nostalgia e rimpianto nel momento in cui ci si allontana da essi⁴⁰:

tutto ad un tratto dopo un'erta faticosa della via giunsi dov'essa radeva il sommo d'una rupe che impendeva precipitosa sul lago.[...] lo mi fermai a contemplare quel tetro e solenne spettacolo. [...] Ohimè! lo pensava intanto ai tranquilli orizzonti, alle verdi praterie, alle tremolanti marine di Fratta; rivedeva col pensiero il bastione di Attila e il suo vasto e meraviglioso panorama⁴¹.(C.I., pp. 563-564)

«mano a mano che mi avvicinava al Friuli, mi rifaceva ragazzo. Credo che sbarcato a Portogruaro ebbi voluttà di far le capriuole, come ne avea fatte sovente nel giardino de' Frumier, quando aveva ancora i denti da latte» (C. I., pp. 723-724)

E ancora:

ricordava, insieme dimenticava, il ravvedimento del giovane, e sognava un ritorno allegro e felice a quelle rive incantate d'Alcina, donde cacciati una volta, invano si cerca di approdare ancora. Chi dopo una qualche assenza non ha osato di fingere la propria amante cambiata per miracolo nell'amante ideale dei sogni, nella creatura del nostro cuore e della nostra poesia?...Bambolaggine senza verità e senza fiducia della quale la mente s'innamora; e la speranza e l'amore e ogni altro tesoro dell'anima si profonde a drappeggiar vagamente una bambola immaginata. (C.I., p. 361)

Un momento particolarmente toccante si manifesta quando Carlino acquista la consapevolezza che quegli anni e quei posti non torneranno più, perché tutto passa e tutto cambia e per questo i paesaggi non sono più posseduti, ma possono essere semplicemente evocati⁴²: «gli uomini vedono la natura sempre uguale, perché non si degnano di guardarla minutamente; ma tutto cangia insieme a noi; e mentre i nostri capelli di neri si fanno canuti, milioni e milioni d'esistenze hanno compiuto il loro giro» (C.I., pp. 883-884).

⁴⁰ «Il ripensare ora a quei paesaggi prova intimo struggimento: la perdita di antiche e familiari connotazioni indica il tempo passato, la caduta di certi valori, di certe abitudini», (ID., *Antropologia del paesaggio, cit.*, p. 96). «La nostalgia è quel sentimento vitale che ognuno avverte nei confronti di un territorio in cui ha fatto le sue prime esperienze di vita, quelle esperienze che hanno formato la personalità di ognuno e che hanno nutrito la sua visione delle cose», (ID., *Il paesaggio come teatro, cit.*, p. 156).

⁴¹ Bachelard sottolinea che «quando si sogna la casa natale, nell'estrema profondità della *rêverie*, si partecipa a quel calore originario, alla materia ben temperata del paradiso materiale», (G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 35).

⁴² «Davvero che a chiuder gli occhi avrei creduto di essere non già a Genova quasi veterano d'una guerra lunga e accanita, ma in riva alle fosse delle nostre praterie a bucar chioccioline e a lustrar sassolini», (I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano, cit.*, p. 663).

Nievo presenta qui ancora una volta il tema della cecità degli uomini nei confronti della vita e ciò ci mostra come il cerchio della vita possa riprendere il ritmo della natura, per esempio ciò è evidente nel ciclo delle stagioni. Vorrei proporre ora qualche passo tratto dalle *Confessioni*:

le nostre fantasie rivedevano i tranquilli orizzonti delle praterie fra Cordovado e Fratta, le belle acque correnti in mezzo a campagne smaltate di fiori, i cespugli odorosi di madresilva e di ginepro, i bei contorni della fontana di Venchieredo cogli ombrosi sentieruoli e i freschi martinetti di musco! (C.I., p. 678)

rifaceva passo passo le corse di una volta; andava fino al bastione di Attila a contemplarvi il tramonto; là mi saziava di quel sentimento dell'infinito con cui la natura ci accarezza nei luoghi aperti e solinghi; guardava il cielo, la laguna, il mare; riandava le memorie della mia infanzia, pensando quanto era affatto diverso, e quante diversità ancora mi prometteva o mi minacciava il futuro. (C.I., p. 314)

Da una lettera di Bruto Provedoni a Carlino:

se vedeste questi paesi Carlino!...Non li conoscereste più!...Dove sono andate le sagre, le riunioni, le feste che allegravano di tanto in tanto la nostra giovinezza?...Come sono scomparse tante famiglie che erano il decoro del territorio, e serbavano incorrotte le antiche tradizioni dell'ospitalità, della pazienza cristiana, e della religione?...Per qual incanto s'è assopita ad un tratto quella vita di chiassi, di gare fra villaggio e villaggio, di contese e di risse per le occhiate d'una bella, per l'elezione d'un parroco, o per la preminenza d'un diritto? – In quattro anni sembra ne sian passati cinquanta. (C.I., p. 672)

E ancora:

solamente dopo quattr'anni ch'era tornato a Cordovado, ebbi il coraggio di visitar Fratta. [...] Dopo il pranzo uscii soletto per rivedere almeno il sito dove già era stato il famoso castello. Non ne rimaneva più traccia.[...] Ravvisai lo spazio del cortile e in mezzo ad esso la pietra sotto la quale avea fatto seppellire il cane da caccia del capitano. Forse era l'unico monumento delle mie memorie che restasse intatto; ma no, m'inganno; tutto ancora in quei luoghi dilette mi ricordava i cari anni dell'infanzia e della giovinezza. Le piante la peschiera i prati l'aria ed il cielo mi menavano a rivivere in quel lontano passato. Sull'angolo della fossa sorgeva ancora alla mia fantasia il negro torrione, dove tante volte aveva ammirato Germano che caricava l'orologio; rivedeva i lunghi corridoi pei quali Martino mi conduceva per mano all'ora di coricarsi, e la sua romita cameretta dove le rondini non avrebbero più sospeso il loro nido. Mi sembrava veder passare sullo sterrato o Monsignore col breviario sotto l'ascella, o il grandioso carrozzone di famiglia con entro il Conte la Contessa e il signor Cancelliere, o il cavalluccio di Marchetto sul quale soleva arrampicarmi. Vedeva capitare ad una ad una le visite del dopopranzo [...]; udiva le loro voci tumultuare nel tinello intorno ai tavolini da gioco, e

la Clara leggitto a mezza bocca qualche ottava dell'Ariosto sotto i salici dell'ortaglia. (C.I., pp. 882-883)

Con il trascorrere del tempo Carlino crescerà anche in saggezza ed in consapevolezza, ed il passaggio dall'infanzia all'età adulta è segnato fortemente anche dalla perdita di quell'innocenza, di quella placida ingenuità che avevano caratterizzato i suoi anni passati e che gli avevano permesso di guardare il mondo secondo una prospettiva più dolce e bonaria.

All'inizio del dodicesimo capitolo, più o meno verso la metà del romanzo, Nievo presenta, servendosi delle parole umane migliori, il momento in cui Carlino avverte di essersi lasciato alle spalle gli anni della sua giovinezza e di essere in viaggio alla volta di nuovi sentieri e di nuove vie che lo introducono alla vita adulta. Egli stesso presenta questa svolta nella sua vita, che avviene proprio a metà del suo cammino; nella cornice del capitolo considerato, scrive: «dopo un patetico addio alla spensierata giovinezza si comincia a vivere ed a pensare sul serio» (C. I, p. 455).

L'addio di Carlino alla sua giovinezza, ricorda moltissimo le rinomate pagine manzoniane in cui trionfa l'appassionato addio di Lucia all'amato paesaggio natio e che, come in questo caso, denota e rimarca una progressione nella vita della protagonista e che segna anche un inevitabile allontanamento da tutto ciò che fino ad allora aveva occupato la sua mente ed il suo cuore. Sono entrambi saluti profondamente vissuti, perché sono pronunciati con consapevolezza e perché in entrambi i romanzi questi momenti della narrazione costituiscono un fondamentale punto di svolta di tutto il romanzo⁴³.

⁴³ Per un'approfondita analisi testuale e stilistica dell' "addio monti" di Lucia e dell' "addio giovinezza" di Carlino, si veda IGINIO DE LUCA, *L'«addio» di Lucia nei Promessi sposi e l'«addio» di Carlo Altoviti nelle Confessioni d'un italiano*, in VITTORE BRANCA, ETTORE CACCIA E CESARE GALIMBERTI (a c. di), *Manzoni, Venezia e il Veneto*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 161-199. Per uno studio interessante sul rapporto tra Nievo e Manzoni rimando a MARCELLA CECCONI GORRA, *Manzoni e Nievo*, in *ivi*, pp. 149-160; si veda anche ANDREA MATUCCI, *Tempo e romanzo nell'Ottocento. Manzoni e Nievo*, Napoli, Liguori, 2003.

Il saluto di Lucia, così come quello di Carlino, è struggente perché porta alla luce un profondo attaccamento alla terra d'origine e per questo viene caratterizzato da sentimenti di malinconia e di rimpianto. In secondo luogo, la partenza di Lucia da un paesino della provincia lecchese mette in atto lo spostamento dell'intera azione tra Milano e Monza, con la presenza di nuovi paesaggi e di nuove città. Queste pagine manzoniane mettono in scena il pianto segreto di Lucia ed aprono il cuore della protagonista al lettore dell'opera, instaurando un importante punto di contatto tra eroina del romanzo e lettore; questo infatti, non solo si sente sempre più legato ad essa, ma, dopo che ha potuto leggere nel profondo dell'anima della protagonista, comincia ad interrogare anche se stesso, con i suoi sentimenti, i suoi desideri e le sue preoccupazioni:

addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto de' suoi più familiari; torrenti, de' quali distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti; addio! [...] Addio, casa natia, dove, sedendo, con un pensiero occulto, s'imparò a distinguere dal rumore de' passi comuni il rumore d'un passo aspettato con un misterioso timore. Addio, casa ancora straniera, casa sogguardata tante volte alla sfuggita, passando, e non senza rossore; nella quale la mente si figurava un soggiorno tranquillo e perpetuo di sposa. Addio, chiesa, dove l'animo tornò tante volte sereno, cantando le lodi del Signore; dov'era promesso, preparato un rito; dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l'amore venir comandato, e chiamarsi santo; addio!⁴⁴

Da questo monologo silenziosamente piangente, dipartiranno poi anche tutte le nuove vicissitudini degli sposi promessi.

La forte presenza dell'elemento paesaggistico, il notevole risalto che viene dato al tema del viaggio e dell'incamminamento, la ricca presenza di un affetto incommensurabile per i luoghi d'origine unito alla volontà e alla necessità di creare un

⁴⁴ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a c. di Pietro Mazzamuto, Firenze, Palumbo, 1989, pp. 178-179.

profondo contatto tra protagonista e lettore, sono tutti aspetti concordanti tra i due più importanti romanzi italiani prima dell'unità nazionale.

Un ultimo possibile parallelismo che si può notare tra le pagine manzoniane e quelle nieviane è dato dal fatto che, così come la partenza di Lucia è una scelta obbligata ed assolutamente non voluta⁴⁵, anche il passaggio dalla giovinezza all'età adulta è qualcosa che Carlino non sceglie di sua propria volontà, ma è un fatto della vita che gli si presenta ed a cui si arrende sottomettendosi:

addio, fresca e spensierata giovinezza, eterna beatitudine dei vecchi numi d'Olimpo, e dono celeste ma caduco a noi mortali! Addio rugiadosa aurora, sfavillanti di sorrisi e di promesse, annuvolate soltanto dai bei colori delle illusioni! Addio tramonti sereni, contemplati oziosamente dal margine ombroso del ruscello, o dal balcone fiorito dell'amante! Addio vergine luna, ispiratrice della vaga melanconia e dei poetici amori, tu che semplice scherzi col capo ricciutello dei bambini, e vezzeggi innamorata le pensose pupille dei giovani! Passa l'alba della vita come l'alba d'un giorno; e le notturne lagrime del cielo si convertono nell'immensa natura in umori turbolenti e vitali. Non più ozio, ma lavoro; non più bellezza, ma attività; non più immaginazione e pace, ma verità e battaglia. Il sole ci risveglia ai gravi pensieri, alle opere affaticate, alle lunghe e vane speranze; egli s'asconde la sera lasciandoci un breve e desiderato premio d'oblio. La luna ascende allora la curva stellata del cielo, e diffonde sulle notti insonni un velo azzurrino e vaporoso, tessuto di luce di mestizia di rimembranze e di sconforto. Sopraggiungono gli anni sempre più torvi ed accigliati, come padroni malcontenti dei servi; sembrano vecchi cadenti all'aspetto, e più son canute le fronti, più le orme loro trapassano rapide e leggiere. È il passo dell'ombra che diventa gigante nell'appressarsi al tramonto. -Addio atri lucenti, giardini incantati, preludi armoniosi della vita!...Addio verdi campagne, piene di erranti sentieri, di pose meditative, di bellezze infinite, e di luce, e di libertà, e di canto d'augelli! Addio primo nido dell'infanzia, case vaste ed operose, grandi a noi fanciulli, come il mondo agli uomini, dove ci fu diletto il lavoro degli altri, dove l'angelo custode vegliava i nostri sonni consolandoli di mille visioni incantevoli! (C.I., pp. 455-456)

⁴⁵ Per farci poi capire quale sia lo stato d'animo di Lucia, Manzoni introduce la figura di un emigrante che parte con la consapevolezza che ritornerà ai suoi monti più ricco di prima: «quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana! Alla fantasia di quello stesso che se parte volontariamente, tratto dalla speranza di fare altrove fortuna, si disabbelliscono, in quel momento, i sogni della ricchezza; egli si maraviglia d'essersi potuto risolvere, e tornerebbe allora indietro, se non pensasse che, un giorno, tornerà dovizioso. Quanto più s'avanza nel piano, il suo occhio si ritira, disgustato e stanco, da quell'ampiezza uniforme; l'aria gli par gravosa e morta; s'inoltra mesto e disattento nelle città tumultuose; le case aggiunte a case, le strade che sboccano nelle strade, pare che gli levino il respiro; e davanti agli edifici ammirati dallo straniero, pensa, con desiderio inquieto, al campicello del suo paese, alla casuccia a cui ha già messo gli occhi addosso, da gran tempo, e che comperà, tornando ricco a' suoi monti. Ma chi non aveva mai spinto al di là di quelli neppure un desiderio fuggitivo, chi aveva composti in essi tutti i disegni dell'avvenire, e se n'è sbalzato lontano, da una forza perversa! Chi, staccato a un tempo dalle più care abitudini, e disturbato nelle più care speranze, lascia que' monti, per avviarsi in traccia di sconosciuti che non ha mai desiderato di conoscere, e non può con l'immaginazione arrivare a un momento stabilito per il ritorno!», (*ivi*, p. 178).

Il saluto alla giovinezza che pronuncia Carlino, segna lo spostamento dell'azione in territori altri, perché mentre nei primi capitoli il centro della narrazione era costituito da Fratta e dal Friuli, pian piano la vicenda si sposta e si diffonde in tutta l'Italia: con questa transizione i luoghi si moltiplicano, ma diminuiscono i loro riferimenti e la loro visibilità.

Inoltre è importante sottolineare che il passaggio dall'infanzia all'età adulta conferisce a Carlino un nuovo modo di guardare il mondo, ma soprattutto Venezia che era sempre stata da lui considerata come un esempio da imitare, nel suo essere città intraprendente, attiva ed orientata alle novità.

È raro trovare testi in prosa che per musicalità, sublimità e sfumature, ricordino così da vicino vere e proprie composizioni poetiche. L' "addio monti" di Lucia e l' "addio fresca e spensierata giovinezza" di Carlino mi pare possano rientrare ampiamente in questa categoria.

Dopo questi intensi quadretti paesaggistici, si può ben notare come si faccia presente nel capolavoro nieviano

un sentimento nato dalla suggestione delle memorie infantili dalle quali deriva al ritratto del passato una nota di fiabesco e di sognante caricatura, sostanziata però dalla mediazione consapevole della storia e dell'ambiente, degli uomini, delle vicende di questa terra, la più cara al suo cuore della quale cercò di capire tutto dal vero e dal vivo, ricostruendone il volto con una puntuale esattezza ed una profondità di penetrazione⁴⁶.

Paesaggio della memoria, dunque, ma anche e soprattutto luogo dell'anima. Questi paesaggi, appannaggio di ricordi, di emozioni e di nostalgie, ci mostrano come noi, soggetti percipienti, rivestiamo «l'universo con i nostri disegni vissuti», disegni ed

⁴⁶ E. MIRMINA, *Il Friuli della memoria*, cit., pp. 12-13.

immagini che «non devono essere esatti, basta soltanto che siano intonati al modo del nostro spazio interiore»⁴⁷.

La visione di Carlo Altoviti è particolare perché egli ha vissuto in quei luoghi e non si può considerare pertanto come uno straniero nei loro confronti; ecco allora che tutto ciò darà origine ad una continua oscillazione tra aspettativa e memoria, nutrite da un soggetto che ha abitato realmente quei luoghi e che torna a confrontarsi con essi:

noi avevamo già fatto il nostro ingresso nella diroccata capitale dell'antica giurisdizione di Fratta. Solo a vederla da lontano ci si strinse il cuore di compassione. Pareva un castello saccheggiato allora allora da qualche banda indiavolata di Turchi e abitato solamente dai venti e da qualche civetta malaugurata⁴⁸. (C.I., p. 725)

l'esule canuto che torna al focolare domestico dopo aver sfruttato i suoi giorni sopra terra ingrata e straniera non è certo più lieto e commosso ch'io allora non fossi. Ma era tuttavia un contento pieno di melanconia, perché l'apparizione dei crepuscoli della memoria d'una gioia passata somiglia alla visita notturna d'un diletto defunto, e ci invita alla voluttà delle lagrime. (C.I., p. 361)

Ecco allora che il momento del rientro offre preziosissimi spunti nell'analisi dell'immagine ambientale del viaggiatore, dal momento che può meglio chiarire «la ripresa del rapporto con un territorio la cui immagine è mutata col tempo nella realtà come nella mente dell'emigrato»⁴⁹. Colummi Camerino, molto opportunamente, parla della nascita di un sentimento di «autoriconoscimento»⁵⁰ che si può verificare nel momento in cui l'osservatore ritrova se stesso negli spazi che un tempo aveva vissuto e contemplato.

Nei paesaggi della memoria si può pertanto verificare ciò che sosteneva Gaston Bachelard: «riguardo a tutto quello che devo dire della casa della mia infanzia, è tutto

⁴⁷ G. BACHELARD, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁴⁸ «L'aspettativa, legata al viaggio, fornisce un incentivo ad iniziare lo spostamento [...]. La memoria, associata con la residenza, garantisce il fatto che il vecchio mondo sarà guida e fondamento nella costruzione del nuovo», (D. SEAMON, *Riconciliando vecchio e nuovo mondo*, in F. LANDO (a c. di), *Fatto e finzione*, cit., p. 351).

⁴⁹ MARIA LUISA GENTILESCHI, *Variazione dell'immagine del territorio e processi decisionali degli immigrati di ritorno. Nota preliminare*, in R. GEIPEL (a c. di), *Ricerca geografica e percezione dell'ambiente*, cit., p. 155.

⁵⁰ M. COLUMMI CAMERINO, *Vivere il tempo, guardare il mondo*, cit., p. 40.

giusto quanto occorre per mettermi io stesso in situazione di onirismo, per mettermi alle soglie di una *rêverie* in cui mi riposo del mio passato»⁵¹.

Dopo tutte queste considerazioni credo si possa affermare che Carlino possedesse una notevole predilezione per questi territori dove aveva vissuto gli anni della sua infanzia⁵²:

non certo per caso, quando il narratore sposta il discorso lontano dal Friuli, e cerca di ricostruire cose e paesi e storia non così sua, come particolarmente sente quella del Friuli, la sua penna manca della geniale originalità che invece contraddistingue sempre la narrazione di soggetto friulano. Sia da descrivere Londra (e non la descrive) o da parlare di Napoli, le immagini paesistiche sanno di oleografia, non di realtà; e non vi sono indagini di cose e di uomini condotte sul vero e con precisione, come quando si parla della vita e dell'ambiente friulano⁵³.

Arrivati a questo punto della mia trattazione, ritengo sia opportuno prendere in considerazione, anche se brevemente e sommariamente, alcuni territori oltre il Friuli di cui Nievo si fa portavoce nelle *Confessioni*. Ho selezionato pertanto qualche paesaggio che mi sembra particolarmente "parlante", in modo tale da presentare questi luoghi e queste città nella maniera in cui apparivano anche agli occhi del protagonista del romanzo nieviano.

La ritmica e briosa struttura delle *Confessioni* che mette ben in evidenza la lunga e movimentata peregrinazione del protagonista, invita il lettore a confrontare l'anima errante di Carlino con quella dello stesso Nievo dal momento che anch'egli, nel corso della sua breve ma intensa vita, si è ritrovato a percorrere ampiamente il territorio italiano ed a lambire diversi ambienti (Padova, Colloredo di Monte Albano, Verona,

⁵¹ G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 41.

⁵² «Quando il protagonista si allontana dal Friuli per raggiungere Milano e iniziare di qui il suo viaggio in Italia, i ritorni a Fratta si intensificano ma divengono solo memoriali. Attivati da una percezione, i ricordi scandiscono il percorso dell'eroe sempre più lontano e spaesato, dandogli il senso non più locale del proprio io», (M. COLUMMI CAMERINO, *Vivere il tempo, guardare il mondo, cit.*, pp. 41-42).

⁵³ E. MIRMINA, *Il Friuli della memoria, cit.*, pp. 10-11.

Mantova, Cremona, Firenze, Pisa, Pavia, Milano, Palermo...)»⁵⁴, tanto da non essere «mai mentalmente circoscritto dai confini di un paese o di una città»⁵⁵.

Il pittoresco viaggio di Carlino attraverso il paesaggio naturale ed antropizzato della nascente nazione italiana, porta l'autore a rendere omaggio alla sua amata patria, in modo tale da conferire a questo romanzo un potere ed uno scopo celebrativo, più o meno evidente, con cui lasciare ai posteri il ricordo di questa terra e delle sue nobili gesta⁵⁶.

Come fa presente Stefania Segatori, la peregrinazione nieviana rappresenta un «espediente narrativo per raffigurare il territorio nazionale non ancora unificato», vale a dire, «un viaggio fisico e mentale che ha la funzione retorica ed emozionale di rappresentare, in sintesi, un'Italia puramente interiore e fortemente desiderata; un luogo amato ma inesistente, un non-spazio: in altre parole, una non-Nazione»⁵⁷.

Mi ha particolarmente sorpresa notare come questo omaggio dell'autore venga alla luce soprattutto proprio in quelle pagine dove Nievo tratteggia, con un forte spirito patetico, i lineamenti meno felici di questa terra che viene maltrattata, schernita e sfruttata non solo dai suoi stessi abitanti, ma anche e soprattutto dagli invasori stranieri (*in primis* i francesi⁵⁸):

povero Adriatico! Quando rivedrai le glorie delle flotte romane di Brindisi, delle navi liburniche e delle galee veneziane? Ora il tuo flutto travolto e tumultuoso sbatte due sponde quasi deserte, e alle fratte paludose della Puglia corrispondono le spopolate montagne dell'Albania. Venezia, una locanda, Trieste, una bottega, non bastano a consolare le tue rive del loro

⁵⁴ «Certo il gran "viaggiare" di Ippolito, per lo più a piedi, più che alle visite blasonate, o a necessità di cure marine (Caorle, Grado, Pellestrina) era finalizzato ad un autentico amore di conoscenza», (A. Nicoloso Ciceri, *op. cit.*, p. 178). «Fin dall'infanzia Nievo visitò e conobbe una molteplicità di ambienti che comprendeva quasi tutto il Veneto e la bassa Lombardia», (S. SEGATORI, *op. cit.*, p. 22).

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ «Così noi andavamo pian piano scendendo verso la vecchiaia, mentre il paese racquistava la sua gioventù, e quello che seguì poi prova abbastanza che tutti quegli anni non furono né perduti né dormiti come cianciano i pessimisti», (I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano, cit.*, p. 845).

⁵⁷ S. SEGATORI, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁸ «Bonaparte usò con Venezia come coll'amica che intende l'amore per servitù e bacia la mano di chi la percote. La trascurò in anticipo, la oltraggiò poi, godette in seguito d'ingannarla, di sbeffeggiarla, da ultimo se la pose sotto i piedi, la calpestò come una baldracca, e le disse schernendola: - Vatti, cerca un altro padrone!», (I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano, cit.*, pp. 552-553).

abbandono; e l'alba che ti liscia ogni giorno le chiome ondeggianti cerca indarno per le tue prode altro che rovine e memorie. (C.I., p. 753)

La suddetta citazione nieviana rimanda alla famosa esclamazione che Dante pronuncia nel sesto canto del purgatorio (vv. 76-78) appena dopo aver visto l'attaccamento alla patria di Sordello che abbraccia con slancio Virgilio quando sente che anch'egli è mantovano. Dante rivolge allora un'appassionata apostrofe all'Italia a lui contemporanea: «ahi serva Italia, di dolore ostello, nave senza nocchiere in gran tempesta, non donna di provincie, ma bordello!»⁵⁹

L'amor di patria era infatti particolarmente sentito anche dal poeta trecentesco che a differenza di Nievo dedicava le sue attenzioni invettive politiche soprattutto all'amata città di Firenze che cambia continuamente gli ordinamenti senza trovarne giovamento. Sembra quasi che Nievo reinterpreti l'amor patrio di Dante per la sua città trasponendolo nei confronti di Venezia:

era una sera così bella così tiepida e serena che pareva fatta pei colloqui d'amore per le solinghe fantasie per le allegre serenate e nulla più. Invece fra tanta calma di cielo e di terra, in un incanto sì poetico di vita e di primavera, una gran Repubblica si sfasciava, come un corpo marcio di scorbutico; moriva una gran regina di quattordici secoli, senza lagrime, senza dignità, senza funerali. I suoi figliuoli o dormivano indifferenti o tremavano di paura; essa, ombra vergognosa, vagolava pel Canal Grande in un fantastico bucintoro, e a poco a poco l'onda si alzava e bucintoro e fantasma scomparivano in quel limpido sepolcro. Fosse stato almeno così!... Invece quella morta larva rimase esposta per alcuni mesi tronca e sfigurata alle contumelie del mondo; il mare, l'antico sposo, rifiutò le sue ceneri; e un caporale di Francia le sperperò ai quattro venti, dono fatale a chi osava raccoglierle! (C.I., p. 448)

L'attiva partecipazione dell'autore alle sofferenze ed alle delusioni della sua terra sono digressioni molto efficaci perché mostrano il sincero e profondo amore che legava Nievo alla sua patria; solamente chi è così profondamente innamorato infatti, può tratteggiare con così grande passione, intensità e delicatezza le sfumature di un

⁵⁹ DANTE ALIGHIERI, *La divina commedia*, vol. II, a c. di Natalino Sapegno, Firenze, La nuova Italia, 1956, p. 65.

Paese così ricco di aspetti contrastanti, tanto da riuscire ad osservarlo e raccontarlo anche attraverso i suoi punti negativi.

Un luogo dell'anima nieviana è certamente Venezia⁶⁰, città amata ed odiata insieme, ed il cui paesaggio viene abilmente tratteggiato attraverso le parole di Carlino in maggior misura proprio nei capitoli centrali del romanzo.

Nonostante la predilezione che l'autore dimostra di possedere nei confronti di questa città, è evidente come l'attenzione che riserva alla sua popolazione sia invece alquanto modesta; le descrizioni paesistiche veneziane infatti non possiedono né la varietà di quadri così riccamente particolareggiati che caratterizzavano il mondo di Fratta, né la presentazione abbondante e complessiva che egli aveva dedicato alla vicina Portogruaro, in quanto questa città rappresentava l'anima urbana del paesaggio provinciale della Repubblica Veneziana:

Portogruaro non era l'ultima fra quelle piccole città di terraferma nelle quali il tipo della Serenissima Dominante era copiato e ricalcato con ogni possibile fedeltà. Le case, grandi e spaziose col triplice finestrone nel mezzo, s'allineavano ai due lati delle contrade, in maniera che soltanto l'acqua mancava per completare la somiglianza con Venezia. Un caffè ogni due usci, davanti a questo la solita tenda, e sotto dintorno a molti tavolini un discreto numero d'oziosi; leoni alati a bizzeffe sopra tutti gli edifici pubblici; donnicciuole e barcaiole in perpetuo cicaleccio per le calli e presso ai fruttivendoli; belle fanciulle al balcone dietro a gabbie di canarini o vasi di garofani e di basilico; su e giù per la podesteria e per la piazza toghe nere d'avvocati, lunghe code di nodari, e riveritissime zimarre di patrizii; quattro Schiavoni in mostra dinanzi le carceri; nel canale del Lemene puzzo d'acqua salsa, bestemmiar di paroni, e continuo rimescolarsi di burchii, d'ancore e di gomene⁶¹. (C.I., p. 230)

La città lagunare, nell'immaginario di Carlino, rappresenta la scena ideale dell'azione politica, la possibilità della realizzazione di tutti i desideri patriottici, lo splendore dell'intelligenza umana unita al massimo esempio di città all'avanguardia.

⁶⁰ Per il legame tra Nieve e Venezia si veda MARCELLA GORRA, *Nieve e Venezia*, Venezia, Comune di Venezia, 1981.

⁶¹ «I Veneziani di Portogruaro erano riesciti collo studio di molti secoli a disimparare il barbaro e bastardo friulano che si usa tutto all'intorno, e omai parlavano il veneziano con maggior caricatura dei Veneziani stessi. Niente anzi li crucciava più della dipendenza da Udine che durava a testimoniare l'antica loro parentela col Friuli» (I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, cit., p. 230); «una volta usciti dalle porte della città (le avean costruite strette strette come se stessero in aspettativa delle gondole e non delle carrozze e dei carri di fieno) essi somigliavano pesci fuori d'acqua, e Veneziani fuori di Venezia», (I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, cit., p. 231).

Queste proiezioni della città lagunare che compie il protagonista del romanzo mediante una sua personale imagologia, vengono a scontrarsi con la realtà che gli delinea uno scenario sconcertante in cui Venezia diviene emblema del sogno infranto e delle aspettative deluse⁶². Da quest'immagine disfattista Nievo trarrà spunto per guardare ad essa con sguardo dissacrante, mettendone in evidenza le discrepanze tra il suo antico splendore e l'attuale disfacimento:

Venezia era una famiglia cosifatta. L'aristocrazia dominante decrepita; il popolo snervato nell'ozio ma che pur ringiovaniva nella coscienza di sé al soffio creativo della filosofia; un cadavere che non voleva risuscitare, una stirpe di viventi costretta da lunga servilità ad abitar con esso il sepolcro. Ma chi non conosce queste isole fortunate, sorriso dal cielo, accarezzate dal mare, dove perfino la morte sveste le sue nere gramaglie, e i fantasmi danzerebbero sull'acqua cantando le amorose ottave del Tasso? Venezia era il sepolcro ove Giulietta si addormenta sognando gli abbracciamenti di Romeo. (C.I., p. 224)

E ancora:

O Venezia, o madre antica di sapienza e di libertà! Ben lo spirito tuo era allora più sparuto e più nebbioso dell'aspetto! Egli svaniva oggimai in quella cieca oscurità del passato che distrugge perfino le orme della vita; restano le memorie, ma altro non sono che fantasmi; resta la speranza, il lungo sogno dei dormienti. (C.I., p. 552)

Se si considera però che le *Confessioni* vogliono essere prima di tutto un romanzo del e sul risorgimento, in cui spiccano una funzione pedagogica e la ricerca di una progettualità, l'accento che pone l'autore sul «torpore d'inerzia e di vergogna» (C.I., p. 812) che aleggiava sulla città di San Marco, deve coincidere anche necessariamente

⁶² «Io volsi gli occhi al Palazzo Ducale e tremai. Perché non distruggere quella mole superba e misteriosa, allora che l'ultimo spirito che la animava si perdeva per l'aria?... In quei marmi rigidi eterni, io presentiva più che una memoria un rimorso», (*ivi*, p. 449). E sempre poco più avanti: «io stetti lì sul ponte a guardare Venezia, a contemplare mestamente le cupe acque del Canal Grande dove i palazzi degli ammiragli e dei dogi sembrano specchiarsi quasi desiderosi dell'abisso», (*ivi*, p. 550). Nota Colummi Camerino: «Venezia è insomma raccontata come il luogo di un grande passato che il vergognoso presente rende impraticabile anche per il ricordo disattivando, per un momento, il circolo virtuoso tra memoria e progetto che costituisce l'ethos più profondo del protagonista» (M. COLUMMI CAMERINO, *L'immagine di Venezia nella narrativa narrativa di Nievo*, in MONICA GIACHINO, MICHELA RUSI E SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN (a c. di), *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, Venezia, Cafoscarina, 2008, p. 80).

con la nascita di una nuova Venezia, caratterizzata da un atteggiamento e da uno spirito sempre più nazionale⁶³.

Ecco allora che con la progressione della lettura delle *Confessioni*, Venezia perde quell'aura luminosa che la rendeva sfolgorante agli albori del romanzo e dei fatti storici in esso raccontati. Il tono con cui Nievo si riferirà ad essa sarà sempre meno vigoroso ma sempre più rivestito di sentimenti di malinconia, di amarezza e di sconforto; le immagini utilizzate da Carlino per rendere la decadenza veneziana sembrano essere tratte da un repertorio tragico: «Venezia mi pare un sepolcro dove ci frugano i becchini per ispogliar un cadavere» (C.I., p. 520) e ancora: «Venezia si chiudeva melanconica e dolorosa fra le moli marmoree, come il principe scaduto che si rassegna a morire d'inedia per non tender la mano» (C.I., p. 811)⁶⁴.

L'amore per la patria è però talmente ardente in Nievo che non di rado egli regala ai suoi lettori delle vere e proprie dichiarazioni d'amore, rivestendo i panni di un amante orgoglioso dell'oggetto amato:

quanto sei bella, quanto sei grande, o patria mia, in ogni tua parte!...A cercarti cogli occhi, materia inanimata, sulle spiagge portuose dei mari, nel verde interminabile delle pianure, nell'ondeggiare fresco e boscoso dei colli, tra le creste azzurrine degli Appennini e le candissime dell'Alpi, sei dappertutto un sorriso, una fatalità, un incanto!...A cercarti, spirito e gloria, nelle eterne pagine della storia, nell'eloquente grandezza dei monumenti, nella viva gratitudine dei popoli, sempre apparisci sublime, sapiente, regina! A cercarti dentro di noi, intorno a noi, tu ti nascondi talora per vergogna la fronte; ma te la rialza la speranza, e gridi che delle nazioni del mondo tu sola non moristi mai! (C.I., p. 606)

⁶³ «Così noi andavamo pian piano scendendo verso la vecchiaia, mentre il paese acquistava la sua gioventù, e quello che seguì poi prova abbastanza che tutti quegli anni non furono né perduti né dormiti come cianciano i pessimisti», (*ivi*, p. 845). Su questo tema si veda anche Cesare De Michelis quando sottolinea che Nievo «rilegge la caduta della Repubblica Serenissima non tanto per ripetere la moralistica condanna della corruzione che ne mina le fondamenta, quanto, invece, per cogliere, proprio nel momento più grave della crisi, i segnali di una rigenerazione possibile, per individuare i sintomi del risorgimento e indicare i valori che resistono al cambiamento e possono costituire la base sulla quale costruire un futuro di nuova salute», (CESARE DE MICHELIS, *La geografia di Nievo*, in G. GRIMALDI (a c. di), *Ippolito Nievo e il Mantovano*, *cit.*, p. 34).

⁶⁴ Riguardo alla rovina di Venezia: «Venezia [...] rimase una città del Medio Evo colle apparenze d'uno stato moderno», (I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, *cit.*, p. 810); e ancora: «non commercio, non ricchezza fondiaria, non arti, non scienze, non gloria, né attività di sorta alcuna; pareva morte, e certo era sospensione di vita», (*ivi*, p. 812).

L'apprendistato itinerante di Carlino prosegue da Venezia alla Lombardia, dal Vicentino al Veronese passando per Sirmione, «la pupilla del lago» (C.I., p. 562), fino ad arrivare a Roma e Velletri. Di quest'ultima città Nievo tratteggia una descrizione ricca di accezioni negative e quasi ripugnanti:

Velletri, una cittaduzza campagnola, quali se ne vedono tante nella campagna di Roma, pittoresca di fuori, orribile sozza puzzolente di dentro: piena il giorno d'aratri, di carri e di mandre di buoi e di cavalli che vengono e vanno; la notte ricreata dal muggir delle vacche, dal canto dei galli, e dalle campanelle dei conventi. Un vero sito da ficcarvisi un poveruomo per guarirlo dalla malattia dei bei paesi e dei larghi orizzonti⁶⁵. (C.I., p. 613)

Nel territorio del Centro Nord spiccano sopra a tutte, il bel paesaggio ed il modo di vivere di Bologna:

per finir poi di parlarvi di Bologna, dirò che vi si viveva allora e vi si vive sempre allegramente, lautamente, con grandi agevolezze di buone amicizie, e di festive brigate. La città dà mano alla villa e la villa alla città: belle case, bei giardini, e grandi comodi senza le stiracchiature di quel lusso provinciale che dice: "rispettatemi perché costo troppo e devo durare assai!". Sempre in attività, sempre in movimento tutte le funzioni vitali. Ciarlieri e vivaci per affrontare il brio e la ciarla altrui; lesti per piacere a quelle care donnine così leste e compagnevoli; agili e svelti per correre di qua e di là e non mancare al gentil desiderio di nessuno. Si mangia più a Bologna in un anno che a Venezia in due, a Roma in tre, a Torino in cinque ed a Genova in venti. Benché a Venezia si mangia meno in colpa dello scilocco, e a Milano più in grazia dei cuochi... Quanto a Firenze a Napoli a Palermo, la prima è troppo smorfiosa per animare i suoi ospiti alle scorpacciate; e nelle altre due la vita contemplativa empie lo stomaco per mezzo dei pori senza affaticar le mascelle (C.I., pp. 685-686)

Una volta giunto nel Sud Italia, dove «l'allegra vita meridionale» (C.I., p. 642), «impregnata dell'olio volatile dei cedri e del fecondo polline dei fichi» (C.I., p. 686), conquista il protagonista che dedica al napoletano uno dei ritratti più sfaccettati e particolareggiati di tutto il romanzo. Napoli, con i suoi contrasti⁶⁶ ed il suo fascino, è

⁶⁵ «I luoghi possono molto sull'immaginazioni della gente: e i dintorni di Velletri ispirerebbero ad ogni sano intelletto stregonerie e fiabe, come i pascoli e le cascine del Lodigiano ispirano gli elogi del cacio e della pannerà», (*ivi*, p. 614).

⁶⁶ «A quei giorni mi potei convincere di quello strano fenomeno morale che nel Regno di Napoli concentra una massima civiltà e una squisita educazione in pochissimi uomini per lo più di nobili o egregi casati, e lascia poltrire le plebi nell'abbiezione dell'ignoranza e delle superstizioni», (*ivi*, p. 640).

una città a cui Nievo riserva un'attenzione tutta particolare ed una predilezione di cui non fa mistero:

ad ogni modo Napoli è rimasto per me un certo paese magico e misterioso dove le vicende del mondo non camminano ma galoppano, non s'ingranano ma s'accavalcano, e dove il sole sfrutta in un giorno quello che nelle altre regioni tarda un mese a fiorire. A voler narrare senza date la storia della Repubblica Partenopea ognuno, credo, immaginerebbe che comprendesse il giro di molti anni; e furono pochi mesi! [...] Certo, fra tutte le repubblicette che pullularono in Italia al fecondo alito della Francese, Cispadana, Cisalpina, Ligure, Anconitana, Romana, Partenopea, quest'ultima fu la più splendida per virtù e fatti repubblicani (C.I., p. 654)⁶⁷.

Le ultime pagine del romanzo racchiudono le meraviglie di territori lontani come il Brasile e l'Argentina, presentati non più con gli occhi di Carlino, ma con quelli del figlio Giulio che scrive al padre dopo aver intrapreso anch'egli un viaggio «pittorresco in paesi di bellezze quasi favolose» (C.I., p. 909):

tutto qui è grandioso intatto sublime. Montagne, torrenti, selve, pianure, tutto serba l'impronta dell'ultima rivoluzione che ha sconvolto il creato, e trättone l'ordine meraviglioso della vita presente. Ma la vita della natura somiglia qui tanto all'europea, come la cadente esistenza d'un vecchio alla robusta e piena salute del giovine. Accavallamenti e serragli di montagne che s'aggruppano, s'addentrano, s'addossano le une alle altre circondate da boschi misteriosi, e vomitanti, frammezzo alle nevi, eterni vortici di fiamme. Piante secolari, ognuna delle quali sarebbe una selva sui fianchi scarnati dell'Appennino; vallate dove l'erba nasconde tutta una persona, e i tori selvatici fuggono cornando l'aspetto d'un uomo; torrenti abbandonati in cascate di cui l'occhio misura appena l'altezza; e le acque si disperdono in una lieve atmosfera nebbiosa che occupa tutta la valle e la immerge in un'iride incantevole; le viscere della terra chiudono l'oro e l'argento; i macigni si spaccano e ne escono diamanti; il gran fiume si volge immenso e tortuoso come un gran serpente addormentato, fra rive ombrose di banani e di catalpe. La terra lussureggiante, il sole infocato, il cielo quasi sempre sereno, ma la fresca, brezza delle Ande consola ogni giornata di qualche ora di primavera. (C.I., pp. 902-903)

In questo capitolo mi sono soffermata sulle presentazioni che Nievo fa dei vari paesaggi italiani e come conclusione vorrei ora proporre il ritratto che l'autore fa degli

⁶⁷ «Il giorno appresso abbandonai con dispiacere quelle incantevoli spiagge di Napoli che pur m'erano state fatali due volte: non le potei salutare cogli occhi, ma il cuore armonizzò co' suoi palpiti l'inno mestissimo della partenza. Sapeva di non doverle più rivedere, e se io non moriva per loro, esse restavano come morte per me», (*ivi*, p. 763).

italiani, perché da esso emerge chiaramente la raffigurazione di una nazione unita anche nei suoi abitanti⁶⁸.

quella sera si ballò di lena, sicché molte volte mi tornò in mente il mio buon Friuli, e quelle famose sagre di San Paolo, di Cordovado, di Rivignano ove si balla, si balla tanto da perderne i sentimenti e le scarpe. Anche i Napoletani e i Pugliesi saltano peraltro la loro parte; e dal sommo all'imo di questa povera Italia non siamo per tanto diversi gli uni dagli altri come vorrebbero darci a credere. Anzi delle somiglianze ve n'hanno di così strambe che non si riscontrano in veruna altra nazione. Per esempio un contadino del Friuli ha tutta l'avarizia, tutta la cocciutaggine d'un mercante genovese, e un gondolier veneziano tutto l'atticismo d'un bellimbusto fiorentino, e un sensale veronese e un barone di Napoli si somigliano nelle spacconate, come un birro modenese e un prete romano nella furberia. Ufficiali piemontesi e letterati di Milano hanno l'eguale sussiego, l'ugual fare di padronanza: acquaioli di Caserta e dottori bolognesi gareggiano nell'eloquenza, briganti calabresi e bersaglieri d'Aosta nel valore, lazzaroni napoletani e pescatori chiozzotti nella pazienza e nella superstizione. Le donne poi, oh le donne si somigliano tutte dall'Alpi al Lilibeo! Sono tagliate sul vero stampo della donna donna, non della donna automa, della donna aritmetica, e della donna uomo che si usano in Francia in Inghilterra in Germania. (C.I., pp. 638-639)

⁶⁸ «L'esperienza nieviana riconosce i caratteri di una solidale comunanza di costumi e valori che unifica le popolazioni di tante regioni e da questa ricava nuovo slancio per superare diffidenze e differenze che ancora ostacolano il sentimento comunitario», (C. DE MICHELIS, *op. cit.*, p. 28).

II. 2 PAESAGGIO SENSORIALE. VISTA, UDITO, TATTO, OLFATTO.

Colui che guarda con attenzione il mondo attorno a sé è in qualche modo un
geografo.

PAOLO BETTA, *La poetica del paesaggio: un dialogo fra geografia e letteratura*, in MARIA MAUTONE (a c.di), *I beni culturali. Risorse per l'organizzazione del territorio*, Bologna, Pàtron, 2001, p. 242.

E ora che avevo cominciato
a capire il paesaggio:
«Si scende», dice il capotreno.
«È finito il viaggio».

GIORGIO CAPRONI, *Disdetta*.

Nelle precedenti pagine ho avuto modo di sottolineare come Nievo senta l'urgenza di un approccio diretto con lo spazio capace di far germogliare nel soggetto percipiente una vera e propria esperienza geografica che prende vita proprio grazie al movimento in un dato luogo.

Vorrei dunque aprire questo capitolo con una breve riflessione sulla straordinaria rilevanza che ha l'atto del camminare nella percezione e nella conoscenza del territorio.

Innanzitutto mi pare importante evidenziare come quest'attività sia praticabile da ciascun individuo che la può svolgere quotidianamente, in solitudine oppure in compagnia. Quest'aspetto è fondamentale, perché mette ben in evidenza il carattere universale che appartiene al camminare.

Secondariamente, l'uomo che si incammina nella natura compie un'azione che possiede una valenza straordinaria, perché arriva a ridimensionare la vastità del mondo fino a ridurla all'estensione del suo corpo; in questo modo il soggetto non si

sente più sopraffatto dall'immensità della natura che lo circonda¹, ma, anzi, riesce ad abbracciare il mondo e ad andargli incontro. Come sosteneva Guido Piovene, il camminare è

uno dei più grandi piaceri mentali riservati all'uomo [...] non è un vagabondare ozioso; è anzi un'azione lucida, carica di energia vitale. [...] è il sentimento acuto dell'universo, quella pericolosa, intellettuale visione degli infiniti possibili, il *raptus* contemplativo, che prova il vero giocatore quando si spalanca ai suoi occhi la vicenda dei numeri².

Il soggetto percipiente è così in grado di inserirsi nell'ambiente in maniera diretta e immediata.

Non bisogna dimenticare che il camminare occupa un ruolo di prim'ordine nella percezione del paesaggio, anche perché «sollecita la piena partecipazione di tutti i sensi»³. Il passeggiatore, soprattutto se solitario, ha la possibilità e il privilegio di lasciarsi conquistare da ogni aspetto della natura; egli può infatti cogliere le mille sfumature di un tramonto sul mare, può percepire il fruscio delle foglie accarezzate dal vento ed il canto degli uccelli, può sentire l'odore del muschio e dell'erba bagnata, può toccare la ruvida corteccia degli alberi oppure può bagnare la sua mano nelle fredde e limpide acque di un ruscello di montagna. A questo proposito David Le Breton, dopo aver identificato il camminare come «un percorso attraverso il silenzio, allietato dalle sonorità dell'ambiente»⁴, pone l'accento su come quest'attività umana, in virtù di tutte queste considerazioni lasci la parola solamente alla natura e così facendo conceda al passeggiatore solitario di ascoltare pienamente la voce dei paesaggi.

¹ Nota Solnit: «camminare ci permette di essere nel corpo e nel mondo senza esserne sopraffatti», (REBECCA SOLNIT, *Storia del camminare*, trad. it. di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Milano, Modadori, 2002, p. 5; Viking, 2000).

² GUIDO PIOVENE, *Spettacolo di mezzanotte*, Milano, Mondadori, 1984, p. 76.

³ D. LE BRETON, *Il mondo a piedi. Elogio della marcia*, trad. it. di Ester Dornetti, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 9, (Paris, 2000). E ancora: «camminare consente di percepire la realtà con tutti i sensi, di farne pienamente esperienza lasciando all'uomo l'iniziativa», (*ivi*, p. 14).

⁴ *Ivi*, p. 36.

L'importanza della camminata viene sottolineata anche da Rebecca Solnit che ne propone una lettura particolarmente interessante:

il ritmo del passo genera una specie di ritmo del pensiero, e il tragitto attraverso un paesaggio echeggia o stimola il tragitto attraverso un corso di pensieri. Il che crea tra percorso interno e percorso esterno una strana consonanza che suggerisce come la mente sia essa stessa un paesaggio di generi e che il camminare sia un mezzo per attraversarlo⁵.

Si inizia così a comprendere come il posto occupato dalle passeggiate nella natura, unito allo stimolante e centrale tema nieviano della vita intesa come viaggio, sempre presente nel suo capolavoro, sono argomenti fondamentali proprio perché mostrano come la descrizione di un paesaggio non si sviluppi soltanto a partire da una percezione estetica o meramente visiva, ma prenda le mosse anche e soprattutto da un'esperienza fisica del luogo⁶. Tutto ciò fa in modo che lo spettatore non si limiti ad osservare, ma diventi protagonista e si lasci così trasportare da quella visione paesaggistica che lo coinvolge e lo cattura dentro di sé «con uno stato d'animo e con l'agitato universo dei sensi»⁷.

La percezione consente all'uomo di meravigliarsi e di stupirsi di fronte allo spettacolo naturale «che richiede viva e assorta partecipazione»⁸ ed è un passaggio obbligato e prezioso nella conoscenza del territorio, perché lega profondamente il soggetto non solo all'ambiente in cui vive e opera, ma anche a ogni paesaggio in

⁵ R. SOLNIT, *Storia del camminare*, cit., p. 6. E ancora: «camminare è, idealmente, uno stato in cui la mente, il corpo e il mondo sono allineati come se fossero tre personaggi che finiscono per dialogare tra loro, tre note che improvvisamente formano un accordo», (ivi, p. 5).

⁶ «Ogni viaggio si esprime come successione di impressioni. Centinaia, migliaia di impressioni che, attraverso le emozioni che proviamo, ci inducono a riconoscere la bellezza o la desolazione del mondo», (E. TURRI, *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 120).

⁷ Ivi, p. 13. Secondo David Le Breton, «l'antropologia dei sensi implica che ci si abbandoni a questa immersione nel mondo, che si accetti di esserne dentro e non davanti», (D. LE BRETON, *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, trad. it. di Maria Gregorio, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007, p. XI; Paris, 2006).

⁸ R. MILANI, *Il paesaggio è un'avventura*, cit., p. 114. «i concetti di spazio sono basati sull'esperienza», (D. HARVEY, *Il linguaggio della forma spaziale*, in V. VAGAGGINI (a c. di), *Spazio geografico e spazio sociale*, Milano, Franco Angeli, 1978, p. 29).

senso lato: «l'attività sensoriale, che guida e determina i modi dell'agire umano, è un tramite reale, concreto, necessario e oggettivo»⁹.

La conoscenza che si possiede del mondo passa quindi attraverso la possibilità e i limiti dei nostri sensi; ognuno si trova così a interpretare il mondo e a filtrarlo mediante le sue vicende personali, la sua cultura e l'educazione impartitagli in passato, categorie che inevitabilmente cambiano da persona a persona. Il paesaggio viene colto pertanto soggettivamente, dal momento che ogni uomo percepisce ciò che lo circonda mediante paradigmi diversi in base al variare della sua sensibilità e della sua stessa storia¹⁰.

L'esperienza del luogo unisce sentimenti, sensazioni e pensiero: «experience is a cover-all term for the various modes through which a person knows and constructs a reality. These modes range from the more direct and passive senses of smell, taste, and touch, to active visual perception and the indirect mode of symbolization»¹¹.

Il completo utilizzo dei cinque sensi fa in modo che il paesaggio nasca dalla compenetrazione di tutta l'attività sensoriale che agisce simultaneamente; in questo modo si deduce che il paesaggio comprende tutta la sensibilità umana. I sensi si rimescolano tra loro, si sovrappongono, si richiamano continuamente e tutte queste operazioni danno origine a un flusso sensoriale che mette l'individuo in contatto con il mondo e lo aiutano ad attribuirgli una certa consistenza per renderlo di conseguenza maggiormente comunicabile e comprensibile a tutti. Ecco allora che per leggere un paesaggio è necessaria una mediazione tra l'esperienza diretta che il soggetto può fare di esso e la profonda interazione tra vista, tatto, udito e olfatto.

⁹ E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 53.

¹⁰ «Nel caratterizzare la struttura dello spazio, io introduco il termine passato, presente e futuro. L'analisi dell'esperienza spaziale sembra richiedere l'uso di categorie temporali», (YI-FU TUAN, *Spazio e luogo: una prospettiva umanistica*, in. V. VAGAGGINI (a c. di), *Spazio geografico e spazio sociale*, cit., p. 108).

¹¹ ID., *Space and Place. The Perspective of Experience*, London, University of Minnesota Press, 1977, p. 8. «Experience is compounded of feeling and thought. [...] To see and to think are closely related processes. In English, "I see" means "I understand"», in (*ivi*, p. 10).

L'uomo contemporaneo non riesce più a meravigliarsi per il fatto che può essere in grado di avvertire nello stesso tempo la freschezza di un fiume e il gorgoglio del suo lento scorrere a valle, poiché oggi le persone sono talmente abituate a lasciarsi coinvolgere nella loro vita quotidiana da diversi e molteplici aspetti, che la compartecipazione simultanea di tutti i cinque sensi nella percezione del mondo non è più motivo di sorpresa. Spesso questa perdita di attenzione, unita alla tendenza alla superficialità portano non solo a una svalutazione del paesaggio, ma anche a una perdita del 'sapore del mondo' che viene ormai percepito solamente dalle anime più accorte, sensibili e maggiormente pronte a lasciarsi stupire di fronte agli splendidi spettacoli che sempre regala la natura.

Il paesaggio è pertanto «prima di tutto un dato di sensi, i quali sono i principali mediatori del nostro rapporto con l'ambiente»¹²; i cinque sensi infatti sono i principali mezzi che abbiamo a disposizione per comprendere e percepire l'ambiente circostante.

L'uomo che vuole 'partecipare' al paesaggio che in quel momento gli si sta manifestando, dopo aver visto e assimilato in sé l'immagine di quell'ambiente, si trova a compiere un esercizio sensoriale completo, proprio perché nella percezione del paesaggio naturale non viene considerata esclusivamente la prospettiva della vista, come si verifica per esempio nei confronti di una qualsiasi descrizione pittorica, ma si procede cercando di mettere in risalto tutto ciò che invece è in qualche modo esperibile, tangibile, gustabile, odorabile...

Date tutte queste premesse nei confronti dei luoghi, ben si comprende come un ruolo fondamentale nella percezione dello spazio sia giocato dalla sperimentazione,

¹² E. TURRI, *Antropologia del paesaggio, cit.*, p. 72. «Il paesaggio, come lo possiamo intendere oggi, è quindi un riassunto di tutte le nostre esperienze sensibili», (*ivi*, p. 86). Per questo si può affermare che l'uomo è assieme «attore e regista del paesaggio», (*ivi*, p. 197). E sempre a questo proposito: «la percezione visiva, il tatto, il movimento ed il pensiero si combinano per produrre il nostro senso caratteristico di spazio», (YI-FU TUAN, *Spazio e luogo: una prospettiva umanistica*, in V. VAGAGGINI (a c. di)., *Spazio geografico e spazio sociale, cit.*, p. 95).

intesa come processo mediante cui il soggetto riesce a cogliere i paesaggi e a sentirsi appartenente o meno ad essi¹³:

knowing a place, like knowing a person, is not normally a matter of making a conscious effort to synthesize discrete perceptions nor is it on of focusing on particular landmarks in the landscape. We know a place through its essential style or physiognomy, made up of many sensory elements that reinforce each other¹⁴.

I paesaggi delle *Confessioni* hanno una caratteristica relevantissima che conferisce loro un'aurea speciale, proprio perché arrivano a coinvolgere tutta la sfera sensoriale, confermando la tesi secondo cui non può esistere un paesaggio senza percezione¹⁵. I luoghi nieviani sono da considerare pertanto come ambienti vissuti che si muovono assieme ai personaggi in una danza perenne e ritmica che permette allo spettatore consapevole di sfruttare l'utilizzo di tutti i suoi sensi nella conoscenza del territorio considerato.

L'armonica fusione di tutti i sensi umani, dà vita a mio giudizio, ai paesaggi letterari più intensi e spettacolari che Nievo propone nel suo capolavoro. Nel momento in cui un paesaggio diviene totale, in quanto in esso convergono tutte le sfere sensoriali, a cominciare da quella della vista per finire a quella dell'udito, le pagine nieviane diventano un tripudio di colori, profumi e suoni. La particolarità di queste descrizioni paesistiche risiede anche nel fatto che ogniqualevolta Nievo presenta un certo

¹³ «Per la lettura di un paesaggio rimangono fondamentali l'esperienza diretta e lo sviluppo della consapevolezza di come esso interagisca con tutti i nostri sensi», (F. BERGAMO, *Un'introduzione all'ascolto del paesaggio sonoro*, in COSIMO MONTELEONE (a c. di), *Paesaggi retorici. Immagini e figure del territorio*, Venezia, Cafoscarina, 2008, p. 104). A proposito del rapporto tra letteratura e percezione: «literature depicts human experience. [...] Experience includes sensation, feeling, perception, and conception or cognition», (YI-FU TUAN, *Literature, experience and environmental knowing*, in GARY T. MOORE AND REGINALD G. GOLLEDGE (a c. di), *Environmental knowing. Theories, Research and Methods*, Dowden, USA, Hutchinson & Ross, Inc., 1976, p. 260).

¹⁴ *Ivi*, p. 264.

¹⁵ Si veda a questo proposito DORA MARCHESE, *Il paesaggio come esperienza multisensoriale: pane nero tra materialismo e lirismo*, «La Rassegna della letteratura italiana», 2006, 2, p. 338. Sull'importanza della percezione: «perception is an activity, a reaching out to the world», (YI-FU TUAN, *Topophilia. A study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Prentice-Hall Inc., New Jersey, Englewood Cliffs, 1974, p. 12).

ambiente riportando una sua percezione attraverso ogni dimensione del sensibile si vede come il protagonista si ritrovi in una situazione quasi di estasi, di pura contemplazione nei confronti delle immense potenzialità della natura, mentre la sua anima si libra verso l'infinito che può essere impersonato dalla natura stessa oppure anche da Dio. Il paesaggio è allora anche uno strumento con cui l'uomo avverte e si avvicina all'infinito; la percezione assoluta e totale del paesaggio che in quel momento gli si presenta davanti in tutta la sua magnificenza risveglia in lui domande e inquietudini esistenziali, grazie a un sentimento che gli permette di interrogare più approfonditamente il mondo e la sua stessa vita¹⁶.

Per meglio dar voce a questi paesaggi cedo la parola all'autore stesso: «era una di quelle ore in cui l'uomo non pensa, ma sente; cioè riceve i pensieri begli e fatti dall'universo che lo assorbe» (C.I., p. 195).

E ancora:

Passano le navi, ora calme e leggiere come cigni sull'onda d'un lago, or risospinte ed agitate come stormo di pellicani tra il contrario azzuffarsi dei venti; sorgono i flutti minacciosi al cielo, si sprofondano quasi a squarciare le viscere della terra, e si stendono poi graziosi e tremolanti all'occhio del sole, come serico manto sulle spalle d'una regina. L'aria s'innebbia greve e cinerea; s'empie di nubi, di burrasche di tuoni, nera come l'immagine del nulla nella notte profonda, grigia come la chioma scapigliata delle streghe nel trasparente biancheggiar del mattino¹⁷. Indi la brezza profumata spazza via come larve sognate quelle apparizioni spaventose; il cielo s'incurva azzurro calmo e sereno, e non ricorda e non teme più l'assalto dei mostri aeriformi. Ma cento miglia sopra quelle effimere battaglie, le stelle siedono eterne sui loro troni di luce; l'occhio le perde di vista talvolta e il cuore ne indovina sempre i raggi benigni, e ne sente e ne raccoglie l'arcano calore. (C.I., pp. 507-508)

<con padre Pendola> scesimo insieme in giardino e sulla terrazza, dove le belle fronde già ingiallite delle viti ombreggiavano il riposo vespertino della compagnia. Il

¹⁶ A questo argomento dedica una puntuale riflessione Bruno Falchetto: «il contatto con la natura in Nievo predispone l'uomo alla meditazione, innesca la percezione di un ordine d'esistenza altro rispetto al mondo materiale, genera uno slancio verso l'alto, verso il mondo dei valori», (B. FALCETTO, *Mondo, città, paesi. Geografia e letteratura nella narrativa nieviana*, in G. GRIMALDI (a c. di), *Ippolito Nievo e il Mantovano, cit.*, p., 67).

¹⁷ Si può notare un *climax* ascendente (nubi – burrasche - tuoni) seguito da un *climax* discendente (nera – grigia - biancheggiar).

chiaccherio languiva nella calma solenne del tramonto; le acque del Lemene romoreggiavano al basso, verdastre e vorticosi; un suono di campane lontano e melanconico veniva per l'aria come l'ultima parola del morente, e il cielo s'infiammava ad occidente cogli splendidi colori dell'autunno. Al primo momento mi pareva di essere in un gran tempio, dove lo spirito invisibile di Dio mi empiesse l'anima di gravi e serene meditazioni. Poi i pensieri mi tumultuavano nel capo come il sangue nelle vene dopo una corsa precipitosa; la mente avea volato troppo, non conosceva più l'aria in cui batteva le ali, il ribrezzo dell'infinito la sgomentiva. Mi avvicinai alla ringhiera per guardar nel fiume, e quell'acqua che passava, che passava senza posa, senza differenza alcuna, mi dava l'immagine delle cose mondane che colano fluttuando in un abisso misterioso. (C.I., p. 335)

Si viene così a creare un vero e proprio *paesaggio della mente*, cioè «uno spazio elaborato da strutture logico-concettuali e da queste ordinato in base a sistemi di riferimento autoreferenziali e egocentrici»¹⁸. Naturalmente è bene ricordare che la percezione sensoriale di un paesaggio da parte di uno spettatore *outsider* sarà certamente diversa rispetto alla sensibilità con cui avverte un dato luogo un *insider*, poiché mentre nel primo caso l'interpretazione sarà prevalentemente estetica, nel secondo caso sarà più che altro emozionale.

Giunti a questo punto, continuando a riconoscere all'artista un potere straordinario per quanto concerne la trasmissione della sensibilità e dell'emozionalità, si può affermare che «conta forse non tanto ciò che il poeta, narratore o commediografo dice, quanto piuttosto ciò che *fa* per noi, accrescendo insieme la nostra sensibilità e la nostra capacità di accogliere le successive esperienze»¹⁹.

¹⁸ M. DE FANIS., *Geografie letterarie*, cit., p. 42. Su questo argomento: «la consapevolezza prende forma dal (o nel) nostro quotidiano rapporto con l'ambiente, cioè dallo (o nello) *spazio vissuto* in funzione della nostra territorialità», (F. LANDO, *Premessa*, in ID., *Fatto e finzione*, cit., p. 2). Anche Tuan riflette su come «lo studio dello spazio, dalla prospettiva umanistica, è così lo studio del sentimento e delle idee spaziali delle persone nell'insieme dell'esperienza. L'esperienza è la totalità dei mezzi attraverso cui noi giungiamo a conoscere il mondo: conosciamo il mondo attraverso sensazioni, percezioni e concetti», (YI-FU TUAN, *Spazio e luogo*, in V. VAGAGGINI (a c. di), *Spazio geografico e spazio sociale*, cit., p. 93. «The sensuous world of smell, sound, taste, and touch, as well as the visual sense, are closely integrated with *paysage intérieur* of our mind», (JOHN DOUGLAS PORTEOUS, *Landscape of the mind, Worlds of sense and metaphor*, Toronto, University of Toronto Press, 1990, p. 197).

¹⁹ DOUGLAS C. D. POCKOCK, *La letteratura d'immaginazione e il geografo*, in G. BOTTA (a c. di), *Cultura del viaggio*, cit., p. 259.

Per analizzare i paesaggi sensoriali così come appaiono nelle pagine delle *Confessioni* procederò mediante immagini, omaggiando quella specifica «visività implicita nella scrittura»²⁰ che lega profondamente il lettore al testo che sta leggendo.

È importante tenere presente che, come rivela Yi-Fu Tuan, la percezione del paesaggio si manifesta secondo molteplici aspetti: «the human being has more ways to respond to the world than the five senses of seeing, hearing, smelling, tasting, and touching known to us since the time of Aristotele»²¹. Dello stesso parere è Jay Appleton quando accenna al fatto che

if the aesthetic enjoyment of landscape is based on behavioural relationships between the observer and his visible environment, it is to be expected that places will vary in their capacity for stimulating aesthetic response, and that this variation will depend partly on the intrinsic properties of such places and partly on the behaviour mechanisms which govern these relationships²².

Generalmente, nell'interpretazione di un paesaggio letterario, è più agevole rintracciare la sua visibilità, piuttosto che cogliere le sfumature che caratterizzano i paesaggi olfattivi, sonori e tattili che scaturiscono in base al significato che ognuno attribuisce loro.

Da questo punto di vista i paesaggi nieviani che si ritrovano nelle *Confessioni* offrono numerosi spunti di riflessione, poiché esprimono tutta la loro potenza soprattutto proprio quando riescono a coinvolgere completamente la sfera sensoriale del lettore. Si può parlare così di veri e propri 'paesaggi totali', perché in essi convergono contemporaneamente aspetti che richiamano all'olfatto, altri che rimandano all'udito, altri ancora che dominano la vista. Un paesaggio è totale non solo

²⁰ M. SIRONI, *Geografie del narrare, cit.*, p. 16.

²¹ TI-FU TUAN, *Topophilia, cit.*, p. 6. A proposito della soggettività della narrazione: «ogni singolo uomo appercepisce e fa sue, in modo differente, ossia seguendo il contesto di un paradigma dialettico soggettivo, le immagini delle presenze ed i fatti che la percezione del reale (il paesaggio, appunto) gli propone continuamente, sotto forma di stimoli sensoriali, nel segno quantitativo e qualitativo della spazialità, entro la temporaneità», (P. BETTA, *La poetica del paesaggio: un dialogo fra geografia e letteratura*, in M. MAUTONE (a c. di), *I beni culturali, cit.*, p. 204).

²² JAY APPLETON, *The Experience of Landscape*, Chichester, John Wiley & Sons, 1975, p. 238.

perché in esso si fa presente la componente umana assieme a quella naturale, ma anche perché viene coinvolta tutta la dimensione sensoriale umana. Ecco allora che le evocazioni paesaggistiche superano le mere descrizioni visive: «a volte le sue raffigurazioni sono fortemente connotate anche da una più dilatata sfera sensoriale, in grado di cogliere cioè, anche i suoni e gli odori»²³. I paesaggi letterari delle *Confessioni* assumono quindi una connotazione quasi psicologica, abbracciano la dimensione sensoriale e si accompagnano a tutta una serie di percezioni, di sensazioni, di emozioni e di immagini.

Tenendo sempre ben presente la certezza che l'esperienza dello spazio è in qualche modo «un'esperienza multisensoriale, per cui udito, tatto, olfatto rivestono un ruolo centrale»²⁴, è evidente come, nell'approccio con cui l'uomo si pone di fronte a un determinato paesaggio, entra in gioco primariamente la dimensione della vista²⁵. L'occhio è prezioso perché racchiude in sé un'attività inesauribile dal momento che l'uomo può guardare al mondo attraverso un'infinità di sguardi. Secondariamente questo senso è particolarmente rilevante perché permette di dar vita ai cosiddetti 'paesaggi del colore'²⁶ di cui si hanno molti e intensi esempi nelle pagine delle *Confessioni*.

Questi particolari paesaggi sottolineano ancora una volta come letteratura e pittura siano profondamente legate tra loro e si arricchiscano reciprocamente di continui scambi e rimandi. Le *Confessioni d'un italiano* sono pregnanti di riferimenti pittorici; non soltanto infatti l'autore propone frequentemente l'uso di termini riferibili al campo della pittura (come ad esempio quadro, dipinto, disegno etc.), ma inserisce nella sua

²³ F. VALLERANI, *La scoperta dell'entroterra*, cit., p. 148.

²⁴ D. MARCHESI, *Il paesaggio come esperienza multisensoriale*, cit., p. 339.

²⁵ A proposito della predominanza del senso della vista: «sight is the common sense, the dominant sensory made», (J. D. PORTEOUS, *Landscape of the mind*, cit., p. 4). «Predominio dell'occhio nella percezione», (GIORGIO BERTONE, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 1999, p. 239).

²⁶ Per un'approfondita analisi dei colori nel paesaggio rimando a M. DE FANIS, *Geografie letterarie*, cit., pp. 65-66.

narrazione anche diversi nomi di pittori di epoche differenti che gli servono per dare maggior risalto alle sue descrizioni. Nella presentazione della figura femminile di Aglaura, Nievo riprende Giorgione: «la giovine greca nelle sue spoglie marinaresche era bella come una pittura del Giorgione. Aveva un certo miscuglio di robusto e di molle, d'arditezza e di modestia che un romito della Tebaide se ne sarebbe innamorato» (C.I., p. 557).

Per descrivere in maniera ancor più incisiva un'altra figura femminile, la Doretta al bagno, si serve del Pordenone:

quella giovinezza innocente semplice e lieta, quella leggiadria ignara e noncurante di sé, quell'immodestia ancor fanciullesca e che ricordava la nudità degli angeletti che scherzano nei quadri del Pordenone, quei mille vezzi della persona snella e dilicata, dei capelli castano dorati e ricciutelli sulle tempia come fosse d'un bambino, del sorriso fresco e sincero fatto apposta per adornare due fila di denti lucidi piccioletti ed uniti come i grani d'un rosario di cristallo; tutto ciò, si dipingeva con colori di meraviglia nelle pupille del giovine. (C.I., p. 142)

E ancora, Nievo ricorda un dipinto di Guido Reni per ritrarre un certo atteggiamento di Carlino:

quando tornava da qualche fiera o sagra sul mio cavalluccio stornello preso a prestito da Marchetto, suonando il mio piffero alla montanara, ne aveva intorno una dozzina che ballavano la furlana per tutta la via. Ed ora mi pare che avrò somigliato una caricatura del sole che nasce, dipinto da Guido Reni, col suo corteggio delle ore danzanti. (C.I., p. 299)

I colori preferiti da Nievo per dipingere la natura sono soprattutto le tonalità dell'azzurro e del verde²⁷; non è raro infatti incontrare tra le pagine nieviane riferimenti

²⁷ Una ricca riflessione sui colori nella letteratura, mette in evidenza che «green, blue, and blue-green are known as receding colors; they suggest coolness», (YI-FU TUAN, *Topophilia*, cit., p. 24). E ancora: «colors, which play an important role in human emotions, may constitute man's earliest symbols. The relation between a chromatic band and emotion, however, is muddled culture-bound if not idiosyncratic», (*ibid.*).

ai paesaggi in cui queste pennellate di colore sembrano quasi traboccare dal testo e schizzare l'anima del lettore. Non a caso gli ambienti che attraggono maggiormente l'occhio di Carlino sono quelli marittimi e in generale acquatici, dove predomina la presenza di acqua limpida e cristallina, di sorgenti e fiumane circondate da una terra umida e palustre che si sviluppa in seguito nelle erbose e rigogliose praterie vallive veneto-friulane. Vorrei proporre ancora una volta, in questo caso per evidenziare l'onnipresenza del colore verde e azzurro, la descrizione che l'autore fa del luogo circostante al sito dei mulini:

scopersi un luogo dove l'acqua s'allarga quasi in un laghetto, limpido ed argentino come la faccia d'uno specchio. [...]Le anitre e le oche starnazzavano sulla riva. [...] Era un diletto vederle avanzare retrocedere volteggiare senz'altro la trasparenza dell'acque fosse altrimenti turbata. [...] Tutto all'intorno poi era un folto di piante secolari sui cui rami la lambrusca tessava gli attendamenti più verdi e capricciosi. Coronava la cima d'un olmo, e poi s'abbandonava ai sicuri sostegni della quercia. (C.I, pp. 99-100)

E ancora:

quando sedevamo sulla zolla più verde e rigonfia, il verde ramarro fuggiva sull'orlo della siepe vicina, e di là si volgeva a guardarci, quasi avesse voglia di domandarci qualche cosa, o di spiare i fatti nostri. (C. I, p. 98)

Il campo visivo è indubbiamente lo spazio più esteso, perché cerca lontano le sue percezioni:

<Lucilio> m'invitò a seguirlo in un luogo ove si aveva a deliberare sopra cose importantissime al pubblico bene: nella calle ci unimmo ad altre persone sconosciute che lo aspettavano, e tutti insieme presimo via verso uno dei sestieri più deserti della città, dietro il ponte dell'Arsenale. Dopo una camminata lunga sollecita e silenziosa entrammo in un casone buio e spopolato; salimmo la scala al dubbio chiarore d'un lumicino d'oglio; nessuno ci aperse, nessuno ci introdusse; somigliavamo una coorte

di fantasmi che andasse a spaventare i sonni d'un malandrino. Finalmente entrati in una sala umida e ignuda ci fu concessa una luce meno avara: e al lume di quattro candele poggiate sopra una tavola vidi ad una ad una tutte le persone della radunanza e ne distinsi bene o male le fattezze²⁸. (C.I., p. 439)

L'occhio riesce a esplorare con notevole mobilità e curiosità, si apre al mondo per poi accorciare le distanze, ma proprio per questo motivo è anche l'organo umano più superficiale; la vista è infatti il senso che più si allontana dal soggetto percipiente, perché lo costringe a staccarsi troppo dal suo corpo. A questo proposito David Le Breton sostiene che: «la vista è un senso ingenuo perché rimane prigioniera delle apparenze, contrariamente all'odorato e all'udito, che snidano il reale dietro i veli che lo nascondono»²⁹.

I campi più prossimi alla fisicità umana sono rappresentati soprattutto dai sensi del tatto e dell'odorato che, al contrario della vista che tende a valutare il paesaggio soprattutto a livello scientifico, riconducono immediatamente alla zona dell'affettività.

I paesaggi percepiti mediante il naso, la mano e l'orecchio, sono tutti paesaggi emotivi, non intellettuali, perché riescono a precipitare immediatamente l'uomo in quell'ambiente e a farlo sentire partecipe a esso³⁰.

Per quanto riguarda la percezione tattile vorrei soffermarmi sulla descrizione che Carlino fa della palude che attraversa poco prima di scoprire la meraviglia del mare;

²⁸ «Lo spettacolo di quella deliberazione mi rimarrà sempre vivo nella memoria: molte fisionomie che vidi allora in quella torma di pecori avvilita tremante vergognosa, le veggo anche ora dopo sessant'anni con profondo avvilitamento. Ancora ricordo le sembianze cadaveriche sformate di alcuni, l'aspetto smarrito e come ubriaco di altri, e l'angosciosa fretta dei molti che si sarebbero, cred'io, gettati dalle finestre per abbandonare più presto la scena della loro viltà», (I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, cit., p. 452).

²⁹ D. LE BRETON, *Il sapore del mondo*, cit., p. 45. Sui limiti della vista si è più volte espresso Giorgio Bertone, sottolineando come la vista restituisca «un'impressione "a distanza"», dal momento che «per quanto vicino mi trovo alla cosa guardata, sono staccato da essa», (G. BERTONE, *op. cit.*, p. 18). E più avanti continua a rimarcare la constatazione che «la vista tende alla distanziamento o allontanamento, all'astrazione, alla formalizzazione [...], all'oggettività, alla non-continuità coll'essere», *ibid.* La vista «structures the universe for us, but only "out there" and "in front". It is a cool, detached sense, and sight alone is insufficient for a true involvement of self with word», (J. D. PORTEOUS, *Landscape of the mind*, cit., p. 7).

³⁰ «Smell and the other non-visual senses are deeply bound up with the experience of pleasure. [...] Thus it is that smell, sound, touch, and taste are of vital importance for the achievement and maintenance of a person's sense of well-being», (*ibid.*).

questa descrizione infatti, sprigiona tutto il potere di un paesaggio tattile, poiché attraverso il sapiente uso del linguaggio e grazie alla veridicità con cui il narratore presenta la scena arricchendola di particolari, il lettore può facilmente avvertire e provare le stesse sensazioni che in quel momento appartenevano all'esperienza del protagonista. L'umidità esce dalle pagine e riesce a penetrare le ossa del lettore:

ma per andar oltre c'era un piccolo guaio, c'era nient'altro che quel gran canale paludoso, e tutto coperto da un bel manto di giunchiglia. [...] Mi rotolai su le mie brache fino alla piegatura delle coscie, e discesi nel pelago impigliandomi i piedi e le mani nelle ninfee e nelle giunchiglie che lo asserragliavano. Spingi da una banda e tira dall'altra mi faceva strada fra quella boscaglia nuotante, ma la strada andava sempre in giù, e le piante mi scivolavano sopra una belletta sdruciolevole come il ghiaccio. Quando Dio volle il fondo ricominciò a salire. (C.I., p. 102)

Come sottolinea Giorgio Bertone, il tatto è un senso che «conforta»³¹. Il tatto pone al centro della percezione il corpo; dal momento che il soggetto percipiente coglie lo spazio attraverso la sua totale corporeità, si comprende allora come venga ad occupare un posto preponderante nella conoscenza spaziale la dimensione corporea e quindi tattile: «vivere lo spazio significa dunque sentirlo in «prima persona», riferirlo al «mio» corpo»³². Lo spazio somatico ha dunque un ruolo relevantissimo, perché rappresenta il primo approccio che mette in contatto l'uomo con il mondo. L'uomo percepisce e attraversa il mondo mediante il suo corpo, che è il suo primo veicolo di conoscenza, e riesce così a entrare in contatto con esso percependolo a livello epidermico e corporeo³³. Queste considerazioni sono dimostrate dal fatto che tutto ciò che non si può toccare è ritenuto qualcosa di irrealistico e di astratto. Il tatto serve pertanto all'uomo per prendere coscienza dell'ambiente in maniera personale e immediata, e gli

³¹ G. BERTONE, *op. cit.*, p. 19.

³² TONINO BETTANINI, *Spazio e scienze umane*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 119. Sulla stessa direzione si pone anche il pensiero di Joseph Grange: «the human body is value and always is "already there"», (JOSEPH GRANGE, *Place, body and situation*, in D. SEAMON AND ROBERT MUGERANER (a c. di), *Dwelling, place and environment*, *cit.*, p. 72). E ancora: «place [...] is intimacy through the mystery of the body», (*ivi*, p. 74).

³³ Il corpo «è una sinergia in cui tutto si unisce», (D. LE BRETON, *Il sapore del mondo*, *cit.*, p. 38).

permette di attribuire a esso una certa consistenza, un certo peso, un volume e una precisa temperatura: «il senso del tatto implica la rottura del vuoto e il confronto con un limite tangibile»³⁴.

L'olfatto è fondamentale nella sfera memoriale e dei ricordi; esso infatti possiede un notevole potere evocativo grazie al quale l'uomo viaggia nel tempo e nelle emozioni facendo emergere di volta in volta tasselli appartenenti alla sua stessa vita. Inoltre l'odorato ha la capacità di accendere nel soggetto che sta percependo un paesaggio, o di risvegliare improvvisamente, un legame con esso, un senso profondo di appartenenza dovuto al fatto che talvolta quel particolare territorio è reso tipico e si riesce a riconoscere proprio in virtù dell'odore caratteristico che emana³⁵.

Nella descrizione della rovina del castello di Fratta, Carlino rimane colpito immediatamente dall'odore che sprigionava nell'aria quel luogo fatiscente: «là dentro, perché la luna non poteva penetrare, non mi caddero sott'occhio i segni della tragedia, ma ne fiutava passando il puzzo stomachevole». (C.I., p. 408)

Più avanti il protagonista riesce perfino a «odorar il vento che sapeva d'inverno» (C. I., p. 579) e a respirare l'odore della polvere dei cannoni: «sentiva allora per la prima volta l'odor della polvere» (C. I., p. 617). Lucilio respira «l'aria imbalsamata dei sogni» (C. I, p. 184), mentre la Pisana, colpita dalla malattia, percepisce «l'aria di morte» (C. I, p.317).

L'importanza dell'odorato che consente all'uomo di penetrare a fondo nell'ambiente generando in lui una memoria olfattiva, viene oggi però alquanto sottovalutato, tanto

³⁴ *Ivi*, p. 177.

³⁵ «Continenti, paesi, regioni, vicinati, in particolare quelli "etnici", ma anche le case hanno un loro particolare "mondo di odori"», (J. D. PORTEOUS, *Il paesaggio olfattivo*, in F. LANDO (a c. di), *Fatto e finzione*, cit., p. 127). Rimando a questo proposito anche a Yi-Fu Tuan, per il quale «odors lend character to objects and places, making them distinctive, easier to identify and remember», (YI-FU TUAN, *Space and Place*, cit., p. 11). E sempre Tuan afferma che «odors has the power to evoke vivid, emotionally-charged memories of past events and scenes», (*Topophilia*, cit., p. 10).

che le sue incredibili potenzialità sono state dimenticate o comunque trascurate e considerate perlopiù secondo un'accezione negativa³⁶.

Gli artisti hanno coltivato la propensione per cogliere la musicalità dei paesaggi e da questa considerazione ben si comprende come il suono sia uno dei sensi più amati e maggiormente considerati di tutta la letteratura. Così come ho avuto modo di mettere in evidenza per l'olfatto, anche per il suono si è diffuso negli ultimi anni un approccio negativo che mira ad analizzare più che altro la sonorità di un certo luogo dal punto di vista dell'inquinamento acustico o che in ogni caso si concentra sul disturbo che può arrecare un certo rumore.

Il suono è un elemento fondamentale nella percezione di un paesaggio, perché «mette a nudo l'ambiente»³⁷. Ogni comunità umana ha un proprio mondo acustico che varia da una stagione all'altra, da un momento storico a un altro. Una caratteristica del suono consiste nel fatto che non soltanto è un senso effimero dal momento che scompare nell'attimo stesso in cui lo si percepisce, ma soprattutto, come sostiene Murray R. Schafer, «il senso dell'udito non può venire chiuso a piacere. L'orecchio non ha palpebre»³⁸. Per questo motivo l'udito porta il soggetto percipiente a scavare dentro di sé per poi entrare meglio in comunione con il mondo circostante: l'udito ha il potere di restituire «l'interiorità concreta e complessa con le sue regolarità e i suoi scarti»³⁹.

Il rumore, la musicalità e le intonazioni di un luogo sono peculiarità costantemente considerate e celebrate da Nievo. Come infatti emerge con chiarezza dalle pagine delle *Confessioni*, una tra le caratteristiche più curiose del paesaggio sonoro è quella di essere composto da una pluralità di suoni acustici: «il paesaggio sonoro è un

³⁶ «Il puzzo di quella carogna che appestava l'aria da tre giorni», (I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, cit., p. 415).

³⁷ D. LE BRETON, *Il sapore del mondo*, cit., p. 105.

³⁸ MURRAY R. SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, trad. it. di Nemesio Ala, Milano, Unicopli, 1985, p. 24 (New York, 1977).

³⁹ G. BERTONE, *op. cit.*, p. 20.

campo di iterazioni, anche quando venga suddiviso nei singoli eventi sonori che lo compongono»⁴⁰.

A testimonianza di ciò si vedano alcuni passi estrapolati dal capolavoro nieviano: «in tinello era un affacciarsi confuso e precipitoso di volti sorpresi e sparuti, un festeggiare di preghiere e di segni di croce, un piangere di donne, un bestemmiare di uomini, un esorcizzare di monsignori». (C.I., p. 209). E ancora: «fu un alzarsi improvviso, un gridare, un domandare, un rovesciarsi di seggiole, e di candellieri» (*ibid.*). Il giovane Leopard Provedoni, giunto in prossimità di Venchieredo, «si trovò in orlo al boschetto che ciruisce dai due lati la fontana, e lì tese le orecchie per raccogliervi il consueto saluto d'un usignolo»; allo scorgere la Doretta intenta a bagnarsi nelle limpide acque rimane incantato dalla sua fresca e gioviale giovinezza e fischiettando «senza tono e senza tempo» dà vita a un'arietta che accompagna i suoi passi: «qua e là le frasche come capitasse allora, egli giunse traballando più d'un ubbriaco sul margine della fontana» (C.I., pp. 142-143).

Si può parlare allora di veri e propri paesaggi totali, frutto della compenetrazione di tutti e cinque i sensi umani:

l'oscuro fogliame dei pioppi stormeggiava lievemente; e il baccano del villaggio, ammorzato dalla distanza, non interrompeva per nulla i trilli amorosi e sonori degli usignoli. I bruchi lucenti scintillavano fra l'erbe; le stelle tremolavano in cielo; la luna giovinetta strisciava sulle forme incerte e tenebrose con raggio obliquo e velato. La modesta natura circondava di tenebre e silenzi il suo talamo estivo, ma l'immenso suo palpito sollevava di tanto in tanto qualche ventata di un'aria odorosa di fecondità. (C.I., p. 195)

Nella presentazione del focolare della cucina di Fratta e dei personaggi che lo abitano Nieve unisce il senso del tatto, dell'udito e della vista: «là un fumo denso e vorticoso, là un eterno gorgoglio di fagioli in mostruose pignatte, là sedente in giro sopra

⁴⁰ M. R. SCHAFER, *op. cit.*, p. 183.

panche scricchiolanti e affumicate un sinedrio di figure gravi arcigne e sonnolenti»

(C.I., p. 7)

Un altro esempio emblematico è la descrizione che Carlino fa del territorio che circonda e che preannuncia la quieta bellezza della fontana di Venchieredo, già in precedenza proposto come “luogo” testuale pregno dei valori tipici del *locus amoenus*:

le praterie vallive dove s'erano aggirati i primi viaggi, declinavano a ponente verso una bella corrente di acqua che serpeggiava nella pianura qua e là, sotto grandi ombre di pioppi d'ontani di salici. [...]. Là sotto canticchiava sempre un perpetuo cinguettio d'augelletti; l'erba vi germinava fitta ed altissima, come il tappeto nel più segreto gabinetto d'una signora. Vi si avvolgevano fronzuti andirivieni di macchie spinose e d'arbusti profumati, e parevano preparare i più opachi ricoveri e i sedili più morbidi ai trastulli dell'innocenza o ai colloqui d'amore. Il mormorio dell'acqua rendeva armonico il silenzio, o raddoppiava l'incanto delle nostre voci fresche ed argentine⁴¹. (C.I., pp. 97-98)

Nelle pagine delle *Confessioni* emergono soprattutto paesaggi che evocano il suono delle campagne e della vita agreste, con i suoi ritmi e le sue stagioni che descrivono caratteristicamente uno scorcio tipico di un villaggio di provincia dell'Ottocento in cui predominavano indubbiamente i rumori della natura⁴². Con la rivoluzione industriale il paesaggio sonoro del nostro Paese si è completamente rivoluzionato passando da un campo sonoro in prevalenza costituito per l'appunto da

⁴¹In questo passo delle *Confessioni* si può notare una sorta di allegoria della sessualità femminile messa in luce principalmente dalla presenza dell'elemento acquatico simbolicamente legato alla figura della donna e dai continui richiami al campo semantico della bellezza; la presenza di aspetti tipicamente appartenenti alla sfera femminile, come possono essere ad esempio la morbidezza che ricorda le forme femminili o l'accento ai colloqui amorosi legati all'innocenza, aprono la strada verso la descrizione fisica e sensuale della Doretta al bagno che offrirà al lettore un chiaro esempio di una porzione di nudità esibita. Mi pare che qui Nievo voglia portare avanti un doppio significato nel testo, rivolgendo la sua attenzione anche verso la sfera più intima delle donne presentandola però in sordina, secondo la sua consueta delicatezza, e non a caso infatti giunge a parlare del “più segreto gabinetto d'una signora”. Per un'approfondita lettura a livello psicologico del rapporto tra acqua e motivo femminile si veda Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, trad. it. di Marta Cohen Hemsì, Farigliano, Red Edizioni, 1987 (Paris, 1942).

⁴²Turri rileva che «Il paesaggio olfattivo, un tempo, era quello delle campagne. Si collegava al lavoro agricolo, alle fienagioni estive, alle letamazioni autunnali e primaverili, alle attività di raccolta, alla vendemmia, alla trebbiatura, ai debbi, ai falò nei boschi, ai fuochi nelle case, agli odori del mangiare che rendeva l'odore delle verdure cotte», (E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi, 1990, p. 76).

elementi naturali e dalle relative componenti umane che popolavano le campagne, a una musicalità incentrata più che altro nel suono dei macchinari e di tutti quei nuovi strumenti che hanno dato vita e hanno caratterizzato il progresso tecnologico.

Il bombardamento delle immagini e dei rumori che assale l'uomo odierno potrebbe essere anche una tra le cause che hanno provocato col passare del tempo non soltanto una considerazione del suono e del paesaggio sonoro cupa e negativa, ma che hanno anche determinato un livellamento e una ripetitività di tutti i suoni: il motore e il clacson dei mezzi di trasporto, il rumore dei cicli di produzione industriale, la televisione e tutti i *mass media*...

Nel momento in cui si presta attenzione al suono del paesaggio circostante si prende maggiore consapevolezza di esso e del rapporto che intercorre tra quello stesso luogo e la nostra persona: «quando ascoltiamo attentamente, ci accorgiamo che la musica è costantemente attorno a noi. Il rumore non è più suono indesiderato. È il respiro del mondo»⁴³. In secondo luogo, una volta che il soggetto percipiente si è ben disposto a lasciarsi attraversare e conquistare dalla musicalità che contraddistingue l'ambiente in cui si trova, scopre l'illusione del silenzio; come infatti sostiene Bergamo, il silenzio non esiste perché in ogni posto è possibile avvertire anche solo il proprio respiro.

Schafer, nella sua ampia ed incisiva trattazione sul paesaggio sonoro, precisa che nell'ambiente si possono riscontrare «diverse categorie di ritmi: quelli del giorno e della notte, quelli del sole e della luna, quelli dell'estate e dell'inverno»⁴⁴, ma rileva anche che in questo concerto della natura, un posto particolare è occupato proprio

⁴³ F. BERGAMO, *Un'introduzione all'ascolto del paesaggio sonoro*, in C. MONTELEONE (a c. di), *Paesaggi retorici*, cit., p. 112.

⁴⁴ M. R. SCHAFER, *op. cit.*, p. 317.

dall'uomo⁴⁵, come si può ben notare dalla descrizione del sito dei mulini già assunto come paradigma nelle precedenti pagine.

Premesso che Nievo ama soffermarsi spesso e volentieri a enfatizzare i suoni e i rumori che si propagano nell'ambiente, non bisogna scordare o sottovalutare l'attenzione che l'autore dimostra nei confronti di tutti i paesaggi sonori, siano essi naturali o umani.

Prima di proporre qualche citazione particolarmente significativa nei confronti dell'analisi che sto compiendo in questo capitolo, vorrei sottolineare alcuni tra i più frequenti vocaboli che si possono riferire al campo dell'udito e che l'autore mette in scena nelle pagine del suo capolavoro: il mugolare del temporale, lo starnazzare delle anatre, l'abbaiare del cane e il tagliare degli asini, il rumore delle macine dei mulini, il cantare dei mugnai, lo strepitare dei ragazzi, il rumore delle croste di formaggio pazientemente grattugiate da Martino, lo stridore della catena sul focolare⁴⁶ dove si mescola pazientemente la polenta, lo scalpitio dei cavalli, lo scoppiettare del fuoco, le scariche dei moschettoni...

I riferimenti linguistici che ricollegano alla dimensione del senso dell'udito si distinguono in base alla loro appartenenza a rumori più o meno piacevoli; alcuni suoni infatti sono riconducibili alla sfera del piacere e quindi si fanno portatori di sentimenti positivi come per esempio il «mormorio dell'acqua» (C.I., p. 98) o la piacevole ma ambigua melodia della voce di Padre Pendola che viene associata al «suono carezzevole d'una cascatella fra i muscosi diroccamenti d'un giardino» (C.I., p. 336).

⁴⁵ «Anche l'uomo ha un proprio ruolo in questo movimento ciclico, o almeno lo ha avuto finché ha rispettato il calendario agreste. La semina e il raccolto contribuivano ad arricchire di suoni stagionali il paesaggio sonoro agreste. Anche l'attività dell'uomo comportava l'alternanza di momenti di suono e di momenti di silenzio», (*ivi*, p. 318).

⁴⁶ Il rumore metallico viene ripreso da Eugenio Montale nell' "osso" *Cigola la carrucola nel pozzo*: «cigola la carrucola nel pozzo / l'acqua sale alla luce e vi si fonde. / Trema un ricordo nel ricolmo secchio, / nel puro cerchio un'immagine ride. / Accosto un volto a evanescenti labbri: / si deforma il passato, si fa vecchio, / appartiene ad un altro... / Ah che già stride / la ruota, ti ridona all'atro fondo, / visione, una distanza ci divide», (EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1977, p. 66).

Al contrario altri suoni si contraddistinguono per la loro accezione negativa, come per esempio l'urlo variegato della folla in subbuglio (cfr. C.I., p. 304) o lo stridore del girarrosto (cfr. C.I., p. 36). Vorrei sottolineare la varietà di vocaboli sonori utilizzati da Nievo per descrivere il vociare della folla: «ruggì, tumultuava. Quelli di mezzo aspettavano, speravano, gracchiavano [...] gridavano a piena gola; soffiavano, bisbigliavano» (C.I., pp. 304-305).

Nei paesaggi delle *Confessioni* che come si è avuto modo di sottolineare più volte si contraddistinguono per l'onnipresenza degli elementi acquatici, un ruolo di prim'ordine nel paesaggio sonoro nieviano è indubbiamente occupato dalla musicalità dell'acqua che viene declinata in tutte le sue sfumature possibili e che costituisce anche in questo caso un *leitmotiv* fondamentale. Schafer fa presente nella sua trattazione che esiste un «rumore multiforme dell'acqua»⁴⁷ sia che si parli di pioggia o di un lago, sia che si parli di fiume o cascate. Le svariate forme che può possedere l'acqua però si ricollegano tutte al concetto di purezza e si legano all'idea del riposo e del cambiamento. La suddetta molteplicità di suoni che caratterizza questo elemento si può riscontrare facilmente nelle pagine nieviane, anche perché l'acqua non si esaurisce mai grazie al suo eterno ciclo: «la natura sembra disperdere la pioggia a capriccio; ma ogni goccia per quanto minuta per quanto infinitesima è bevuta dalla terra, e trascorre poi per meati invisibili dove la richiama la soverchia aridità» (C.I., p. 841)

così i canali irrigatori della pingue Lombardia sgorgano da qualche lago alpestre o da una fumiera del piano per dividersi suddividersi e frastagliarsi in cento ruscelli, in mille rigagnoli e rivoletti; più in giù l'acque si raccolgono ancora in una sola corrente lenta pallida silenziosa che sbocca nel Po. (C.I., p. 175)

⁴⁷ M. R. SCHAFER, *op. cit.*, p. 344.

Come secondo punto, per agevolare le mie considerazioni sul testo nieviano vorrei fare una distinzione tra i suoni che si ricollegano ai vari elementi della natura e quelli invece che emette l'uomo. Il paesaggio sonoro della campagna era ricco di tranquillità e si sentiva di quiete, ma non mancavano suoni naturali che davano vita a un vero e proprio concerto campestre⁴⁸. In questo melodioso accorto musicale si possono facilmente rintracciare i versi di qualche animale:

in quel frattempo gli asinelli liberati dalla soma gustavano ghiottamente la semola che loro si imbandisce per regalo nelle gite al mulino; finito che avevano si mettevano a raggiare d'allegria, distendendo le orecchie e le gambe; il cane del mugnaio abbaiva e correva loro intorno facendo mille finte di assalto e di schermo. (C.I., p. 100)

Un'altra nota musicale che arricchisce sovente i paesaggi sonori nieviani è il cinguettio degli uccelli tra le fronde degli alberi che, come sottolinea Schafer, «evocherà sempre questa delicatezza di sentimenti»⁴⁹.

Lo stesso autore, dopo aver individuato nel paesaggio sonoro tre categorie (toniche, segnali e impronte sonore) che rappresentano le principali caratteristiche di un determinato ambiente⁵⁰, propone uno studio piuttosto minuzioso delle più importanti riproduzioni sonore della natura. Nell'opera in cui egli approfondisce queste considerazioni si sofferma a considerare per esempio il soffio del vento a cui attribuisce un valore molto rilevante, perché «la sua sensazione è insieme tattile e acustica»⁵¹ e il più delle volte si ricollega a un sentimento «erratico ed equivoco»⁵². Anche in Nievo il vento si arricchisce di significati plurimi e di mille sfaccettature; in determinate circostanze infatti esso acquista i toni di una melodia piacevole, quando

⁴⁸ «Nell'Italia rurale del passato i rumori erano limitati e raramente fragorosi: si collegavano alle attività campestri e al genere di vita delle nostre campagne. Intimamente legati ai ritmi naturali, avevano 1 loro ciclicità giornaliera e stagionale. Puntualmente ritornavano, ed erano riferimenti importanti x il vivere», (E. TURRI, *Semiologia del paesaggio*, cit., p. 70).

⁴⁹ M. R. SCHAFFER, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁰ Per un'approfondita analisi di queste tre categorie rimando *ivi*, pp. 21-22.

⁵¹ *Ivi*, p. 39.

⁵² *Ivi*, p. 240. È interessante ricordare che anche nella produzione letteraria del bellunese Dino Buzzati (1935) il vento acquista un significato molto rilevante, tanto che ne *Il segreto del Bosco Vecchio* possiamo ritrovare una vera e propria personificazione del vento che è nominato appunto Matteo; si veda DINO BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano, Modadori, 2010.

ad esempio si riferisce alla brezza del mare che viene descritta come «il fresco ventolio dell'aura marina» (C.I., p. 482). In altri casi invece, per esempio ogni volta che Monsignore Orlando fa riferimento allo Scirocco, il vento viene considerato nella sua accezione negativa⁵³, perché si lega profondamente all'inesorabile trascorrere degli anni e al relativo avvicinarsi della morte:

Monsignore Orlando invece ci accolse così tranquillo e sereno come appunto tornassimo allora dalla passeggiata d'un'ora. La sua nobile gorgiera si era stradoppiata, e camminava strascicandosi dietro le gambe, e lodandosi molto della propria salute, se non fosse stato quel maledetto scirocco che gli rompeva i ginocchi. Era lo scirocco degli ottant'anni, che ora provo anch'io e che soffia da Natale a Pasqua e da Pasqua a Natale con una insistenza che si fa beffa dei lunarii⁵⁴. (C.I., pp. 725-726)

E più avanti, dialogando con Carlino:

«<gli chiesi> non so quante volte della sua salute durante il pranzo. Mi rispondeva fra un boccone e l'altro: - La salute andrebbe a meraviglia se non ci fosse questo benedetto scirocco! Una volta non era così. Te ne ricordi, Carlino?... ». (C.I., p. 737-738). Fino al sopraggiungere della pagina che ne preannunciano la morte:

cominciò Monsignore a sentir più molesto che mai lo scirocco. Una mattina ebbe uno svenimento durante la messa, e dopo d'allora non uscì più della sua camera. Io fui a trovarlo il penultimo giorno di sua vita, gli domandai del suo stato e mi rispose colla solita solfa. Sempre quello scirocco ostinato!!... (C. I., p. 746)

Il romanzo è popolato anche da suoni che con la natura non hanno nulla a che fare, ma che caratterizzano invece il mondo delle persone, con le loro attività quotidiane:

⁵³ Talvolta il vento nelle pagine delle *Confessioni* acquista toni cupi: «un sibilo d'aria veniva pel mare che somigliava un lamento», (I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, cit., p. 448).

⁵⁴ La passeggiata costituisce un tema particolarmente interessante soprattutto per quanto riguarda il rapporto uomo-paesaggio, perché nella passeggiata il soggetto si immerge totalmente in essa, può prenderne direttamente coscienza e lasciarsi assorbire completamente dalla natura.

il fatto sta che, mentre le dame ed il resto della comitiva trinciavano mazzi di carte ai tavolini del tresette e del quintiglio, la piccola accademia del Senatore si raccoglieva in un angolo del salone a cianciar di politica, e a motteggiare sulle novelle più scandalose della città. Era una musica la più variata una vera opera semiseria, piena di motivi ridicoli e sublimi, buffi, serii, allegri e maligni; un intralciarsi di contese, di frizzi, di reticenze e di racconti che somigliava un mosaico di parole; vero capo d'opera dell'ingegno veneziano coll'arte di Benvenuto Cellini sa farsi ammirare perfino nelle minuzie (C.I., p. 237).

Questa citazione mette in evidenza tutta una serie di termini che si possono legare al mondo del teatro, con particolare riferimento alla commedia. Durante gli anni giovanili trascorsi a Padova, Nievo entra in contatto con alcune tra le più rilevanti personalità dell'epoca e tra queste spiccano Leone Fortis e Paolo Giacometti che mettono in rapporto Nievo con la drammaturgia; lo scrittore padovano infatti si lascia conquistare da quest'argomento, scrivendo diverse opere teatrali, tra cui spiccano *Le invasioni moderne*, *Pindaro Pulcinella* e *I beffeggiatori*. Un probabile punto di riferimento per il teatro nieviano è costituito certamente dalla commedia dell'arte del Settecento, con le opere di Goldoni e i romanzi di Pietro Chiari, e dalla commediografia francese; egli infatti ben conosceva la materia goldoniana, la maneggiava con cognizione e spesso ne riprendeva alcuni temi che potevano essere quello dell'indipendenza femminile (come si può vedere in *Donna Rosalia* ne *I beffeggiatori*), la tendenza alla beffa e il ruolo dell'ambientazione 'paesana'. D'altra parte però Ippolito Nievo osservava la situazione teatrale italiana con sguardo critico, rilevando in particolare come la produzione letteraria risentisse troppo degli influssi goldoniani per quanto riguardava la commedia e alfieriani per quanto riguardava la tragedia. Secondo Nievo la commedia dell'arte doveva evolversi e proprio per questo portava avanti un'idea di teatro pedagogico, che potesse cioè essere socialmente utile, guardare e rappresentare nel bene e nel male a realtà contemporanea e operare a livello storico per il bene comune.

Le lettere e gli scritti giornalistici che Nievo ci ha lasciato ci mostrano come egli subisse il fascino non soltanto del teatro, ma anche della musica. Egli soleva

frequentare soprattutto il Teatro Sociale di Mantova, ma anche la Scala di Milano, la Fenice di Venezia e il Teatro Nuovo e dei Concordi a Padova. Verso la metà dell'Ottocento la maggior parte dei suddetti palcoscenici proponeva rappresentazioni di Verdi, Donizetti, Bellini, Rossini, Ricci, Mercadante e Meyerbeer.

Nievo mostrava di possedere un profondo interesse per il mondo della lirica e amava in particolar modo il melodramma che costituisce per lui un fondamentale elemento di formazione culturale; per questo non è difficile percepire risonanze di musica d'opera nelle pagine del suo capolavoro⁵⁵.

Frequentemente, come rileva Bachelard, «i poeti ci fanno spesso entrare nel mondo dei rumori impossibili, di una tale impossibilità che li si può ben incolpare di fantasia senza interesse»⁵⁶:

lo spavento mi rischiarava, giunsi alla camera della vecchia e mi vi precipitai entro in un buio terribile gridando da forsennato. Mi rispose dalla profonda oscurità un suono spaventevole come d'un respiro affannato insieme e minaccioso: il bramito della fiera, il gemito di un fanciullo armonizzavano in quel rantolo cupo e continuo (C.I., p. 408).

Altre volte invece, attraverso la letteratura, non solo possiamo attribuire maggior vigore a suoni quotidiani che spesso sfuggono alla nostra attenzione, ma possiamo anche riscoprire suoni ormai desueti o del tutto scomparsi:

la vecchia cuoca accendeva quattro lampade ad un solo lucignolo. [...] Percoteva poi ben bene con un enorme attizzatoio i tizzoni che si erano assopiti nella cenere, e vi buttava sopra una bracciata di rovi e di ginepro. Le lampade si rimandavano l'una all'altra il loro chiarore tranquillo e giallognolo; il foco scoppiettava fumigante e s'ergeva a spire vorticose fino alla spranga trasversale di due alari giganteschi torchiati di ottone, e gli abitanti serali della cucina scoprivano alla luce le loro diverse figure (C.I., pp. 7-8)

⁵⁵ Vorrei segnalare a riguardo il saggio di Patrizia Zambon: *Le cronache musicali di Ippolito Nievo*, in JORN MAESTRUP, PALLE SPORE, CONNI-KAY JORGENSEN (a c. di), *Letteratura italiana e musica. Atti del XIV° congresso. A.I.S.L.L.I.*, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 897-909.

⁵⁶ G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 199.

«Udii nel caffè un romore insolito di sciabola e di sproni, e un gran chiasso di saluti e di congratulazioni, e il rimbombo d'una vociaccia aspra e gutturale che mi parve di dover conoscere» (C.I., p. 820).

CAPITOLO TERZO

PERCEPIRE IL PAESAGGIO.

DAL LETTORE AL PAESAGGIO: PARCHI LETTERARI E TURISMO LETTERARIO.

«Ogni disposizione di natura, per quanto semplice o sgraziata, spira tutta volta per chi la contempi con ben temprato animo una sua singolar poesia dalla quale ci si rivelano bellezze tanto più delicate e pellegrine quanto meno aperte e comprese».

IPPOLITO NIEVO, *Il Varmo*, in *Novelliere campagnolo e altri racconti*, a c. di I. De Luca, Torino, Einaudi, 1956, p. 157.

«La grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo».

ITALO CALVINO (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2010, p. 123.

Dopo aver considerato nei primi capitoli lo studio del paesaggio così come emerge dalle pagine delle *Confessioni* e aver dedicato maggior attenzione all'autore e all'oggetto della sua narrazione, vorrei ora soffermarmi sul ruolo e sulla funzionalità che appartengono al lettore, per evidenziare la straordinaria importanza e le curiosità che cela l'atto della lettura.

Con ogni probabilità, durante le nostre letture quotidiane, non ci capita di rado di prendere in considerazione il senso di questa nostra azione che si dimostra essere invece fondamentale non solo per ciò che riguarda la comprensione del testo, ma anche e soprattutto nella ricezione di esso. Generalmente siamo soliti attribuire un ruolo di primo piano all'autore del testo che abbiamo scelto di leggere e quasi

inconsapevolmente ci mettiamo in un cantuccio e, a seconda dei casi, lasciamo la parola allo scrittore o al narratore. Non si medita spesso su quanto sia necessaria invece la nostra partecipazione per l'esistenza stessa del romanzo.

Come evidenzia Umberto Eco un testo è sempre incompleto e prende veramente vita solamente se viene letto; i libri infatti sono ricchi di elementi sottointesi, di pensieri sospesi, di parole non-dette, spesso volutamente tralasciate, per le quali urge un'interpretazione attiva e cosciente da parte del lettore che, proprio nell'atto della lettura, si mette in moto per riempire gli spazi bianchi lasciati dal testo: «un testo, quale appare nella sua superficie (o manifestazione) linguistica, rappresenta una catena di artifici espressivi che debbono essere attualizzati dal destinatario»¹.

Una volta immersi nella lettura, il lettore viene rapito dalla potenza con cui quell'autore parla alla propria vita e di come riesce a coinvolgere tutta la sua sensibilità. Improvvisamente egli si sente coinvolto, tanto che a volte vuole quasi intervenire, partecipare all'azione, prendere le difese di un certo personaggio piuttosto che di un altro; spesso vorrebbe ribellarsi a quel pensiero, dire la sua, litigare con l'autore; altre volte ride, piange, sbuffa, sospira in un susseguirsi di emozioni e di sensazioni che aprono la sua fantasia e la sua mente e lo preparano in definitiva a un dialogo. Per questo motivo, durante l'atto della lettura si viene a creare un legame particolare con l'autore e con la stessa opera letteraria, tra l'esperienza del lettore e quella dell'autore che trasferisce il suo pensiero nel testo.

La lettura viene pertanto basata su una serie di scelte di tipo interpretativo che compie il lettore.

Accostarsi a un romanzo o a un testo di qualunque altro genere significa prima di tutto rendersi disponibili a dar vita, colore e valore a quella particolare storia

¹ UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1983, p. 50. Su questo tema si può vedere anche ID., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

raccontata tra le pagine di quel libro, filtrarla attraverso precise e soggettive sensazioni e mediarla attraverso il bagaglio culturale che ogni persona possiede.

Leggere significa lasciare una porta aperta nel proprio cuore e nella propria mente, affinché la rilevanza dei significati di quel testo possa agevolmente penetrare, portare frutto e inondare di luce la sensibilità e la vita del fruitore dell'opera.

Il rapporto tra autore-opera-lettore è stato ampiamente discusso e trattato e ha dato origine a un vivace dibattito nato nella Germania degli anni Settanta del Novecento. L'attenzione tutta particolare che si attribuiva in quegli anni al pubblico indusse la Scuola di Costanza a formulare una vera e propria teoria della ricezione o ricezionismo. Secondo Wolfgang Iser (1926-2007), l'atto della lettura implica una prassi, un'istanza pragmatica²; possono coesistere infatti più interpretazioni possibili di un testo, soggette a variare di volta in volta in base alle inclinazioni del lettore e del tempo storico in cui quel testo viene letto. È proprio durante l'atto della lettura che il lettore riesce a produrre il significato della realtà testuale, perché l'opera è composta da parole che suscitano nella fantasia del fruitore tutta una serie di immagini mentali che sviluppano e integrano i dati descrittivi. In questo modo le immagini sono destinate a mutare da lettore a lettore, a seconda delle personali esperienze.

Il lettore dunque acquista una notevole rilevanza poiché non viene più considerato come un soggetto passivo, ma come colui che riceve attivamente il testo e che gli conferisce il senso principale; si passa così dal senso del testo (intrinseco) al senso che gli attribuisce il lettore (estrinseco). L'opera letteraria allora non è più univoca, bensì disponibile, perché si presta alle diverse interpretazioni che le dà il lettore.

È proprio il pubblico che trasforma e plasma l'opera, caricandola di valori simbolici e metaforici, di significati e di aspettative che la portano a significare tutta una serie di

² Per quanto riguarda il pensiero di Iser si è fatto riferimento all'opera WOLFGANG ISER (1976), *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it. di Rodolfo Granafei, Bologna, Il Mulino, 1987.

istanze che il lettore le attribuisce. Il mondo fittizio descritto nel testo suscita emozioni talmente forti nel fruitore dell'opera che egli arriva a rapportarsi con quel mondo come se questo esistesse veramente. Il testo, da parte sua, si rende disponibile ad accogliere questo tipo di valenze.

Si viene a sviluppare così un'idea estrema di lettura, dove tutto è declinato in base al lettore e perciò si basa su soluzioni individuali che portano a una sorta di scetticismo assoluto sul valore da conferire a un'opera e sul significato da accordarle dal momento che, date queste premesse, esso appare sempre arbitrario e al contempo erroneo. Queste considerazioni porteranno alla nascita del decostruzionismo americano grazie a Jacques Derrida (1930-2004), inteso come disseminazione infinita, come possibilità infinitamente aperta di attribuire varie interpretazioni a un testo.

Su idee diametralmente opposte si colloca la critica italiana che si è sempre opposta a questo relativismo assoluto, a cui contrapponeva invece l'importanza della filologia, della semiologia e della critica letteraria.

Umberto Eco in particolare sposta la sua ottica critica e si fa paladino dei limiti dell'interpretazione. Secondo lo studioso bisogna anzitutto distinguere fra tre diversi punti di vista o intenzioni: *intentio auctoris*, *intentio lectoris* e *intentio operis*. Un lettore che vuole compiere una buona interpretazione di un testo dovrebbe cercare di evitare le prime due intenzioni e basarsi soprattutto sull'intenzione dell'opera stessa; questa è la procedura richiesta al 'lettore modello', cioè a quella figura di lettore ideale che si fa presente nell'immaginazione dell'autore nel momento in cui scrive il testo.

Hanno dimostrato particolare attenzione alla figura del lettore anche alcuni critici della Scuola di Ginevra, come George Poulet (1902-1991), Jean Starobinski (1920-vivente), Jean Rousset (1910-2002), Marcel Raymond (1897-1981) e Albert Béguin (1901-1957). Per questi critici la lettura è primariamente un'attività di

compartecipazione tra la coscienza dell'autore e quella del lettore. Viene pertanto sottolineata la bipolarità di questo rapporto, che mira a un reciproco mutamento perché implica il confronto con un'alterità: la sensibilità del lettore entra in contatto con quella dell'autore.

Secondo Poulet, padre della critica di identificazione, l'atto della lettura permette di perforare il testo e di raggiungere così lo spirito generatore dell'altro che spesso si scopre essere affine al proprio, dal momento che esistono affinità elettive tra lettore e scrittore. Si fa palese un'idea di lettura che viene a combaciare con una parziale rinuncia alla propria coscienza per lasciarsi piuttosto possedere da una coscienza altra che è appunto quella creata dall'opera letteraria.

Mi sono limitata ad accennare a questi importanti studi per mettere in evidenza come il ruolo del lettore abbia da sempre suscitato l'interesse degli studiosi e sia stato al centro di appassionanti dibattiti.

Ogni testo si rivolge, presuppone e delinea al suo interno qualcuno che riceva quel particolare messaggio. Maurice Blanchot individua nell'opera letteraria due diversi tipi di piacere: «l'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre»³.

Dal momento che il testo è un prodotto nato da una sinergia tra l'io lirico dell'autore e la soggettività di chi fruisce quel testo, si può ben comprendere allora come sia necessario il ruolo giocato dal lettore e si percepisce la sostanziale differenza tra l'essere 'semplici lettori' e l'essere attivi partecipanti al pieno significato dell'opera letteraria. Il rapporto con libro è un rapporto esistenziale quindi, poiché leggendo ritroviamo prima di tutto noi stessi.

³ M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, cit., p. 35.

Ritornando all'analisi dei paesaggi tracciati da Nievo nelle *Confessioni*, vorrei cercare di approfondire il rapporto che si viene a creare tra il paesaggio descritto dall'autore nel romanzo e il paesaggio così come viene percepito dal lettore.

Mentre l'uomo si pone in maniera intenzionale di fronte al paesaggio, il lettore si pone consapevolmente di fronte al testo che ha scelto di leggere. La lettura di un paesaggio è prima di tutto un fatto percettivo e di conseguenza anche soggettivo; Carlo Altoviti infatti racconta la bellezza e la dimensione dei paesaggi che percorre attraverso il filtro della sua stessa sensibilità.

Nel capolavoro nieviano, così come in ogni testo letterario, il lettore non si incontra/scontra esclusivamente con la percezione che possiedono del mondo i personaggi che abitano quel romanzo, ma si ritrova anche a dialogare con la sua personale emotività. L'atto della lettura consente quindi al lettore di partecipare attivamente all'esperienza dei luoghi descritti nel romanzo e di ritagliarsi un ruolo da protagonista nella percezione di quei particolari paesaggi letterari, dando vita a «un gioco di natura e sentimenti <attraverso cui si snoda> tutta la trama variabile dell'osservatore»⁴.

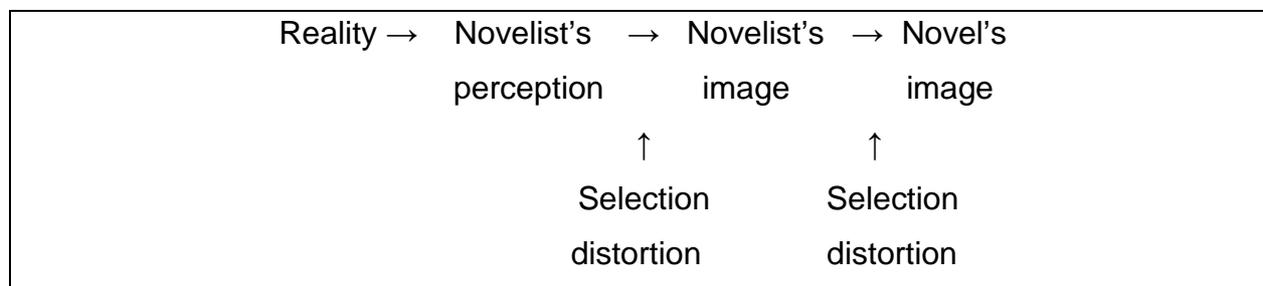
L'opera letteraria si trova in questo modo in una posizione intermedia tra il suo stesso autore e il paesaggio considerato; nel momento in cui un osservatore, dopo aver guardato a un certo luogo, giunge a raccontarlo in un testo scritto si viene a formare un velo di separazione, uno spartiacque che denota il limite tra la realtà vera e propria della natura e la fantasia tipica della finzione letteraria.

Il primo rapporto che emerge e che sfocia in seguito in un dialogo, è quello che si instaura tra testo e autore:

⁴ R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, cit., p. 50.

l'autore non soltanto guarda o analizza i vari elementi del territorio, ma li dissocia e li estrapola, pure, dal loro contesto per poi diversamente riassociarli. Lo scrittore, in tal modo, descrive interpretandoli i normali fatti e rapporti socio-territoriali oppure opera delle novazioni, a volte facendo violenza ai fatti comunemente accettati⁵.

Per meglio comprendere queste considerazioni, vorrei riportare la prima parte dell'efficace schema proposto da Ian G. Cook per sottolineare i vari passaggi che caratterizzano il canale di comunicazione di un romanzo⁶:



Questa rappresentazione schematica mette bene in evidenza il fatto che il narratore attinga in prima istanza dalla realtà. Il mondo reale però si presenta agli occhi dell'autore in maniera già mediata e deformata, poiché entra in gioco la sua stessa percezione del mondo che consiste nel primo fattore di distorsione della realtà.

In secondo luogo, lo scrittore si lascia influenzare dalle immagini mentali che egli stesso produce e che conferiscono un ulteriore stadio di distorsione della realtà osservata e percepita. Oltre a tutto ciò,

⁵ F. LANDO, *Introduzione*, in ID., *Fatto e finzione*, cit., p. 12. Secondo Maurice Blanchot «la lecture qui prend l'œuvre pour ce qu'elle est et, ainsi, la débarrasse de tout auteur, ne consiste pas à introduire, à la place, un lecteur, personne existant fortement, ayant une histoire, un métier, une religion et même de la lecture, qui, à partir de tout cela, commencerait, avec l'autre personne qui à écrit le livre, un dialogue», (M. BLANCHOT, *op. cit.*, p. 256).

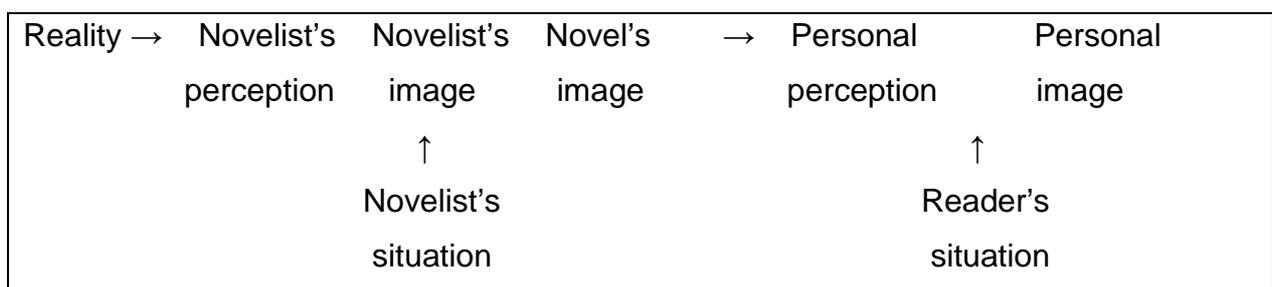
⁶ I. G. COOK, *Consciousness and the novel*, in D. C. D. POCOCK (a c. di), *Humanistic geography and Literature*, cit., p. 69.

further selection and distortion then occurs in the process of the writing of the novel and the image, or images, which the novel presents are influenced by such factors as the novelist's views of what the public wants, his publisher's views of this, editing by the latter and so on, while the act of writing and rewriting of the novel will also modify its content⁷.

Come ultimo punto, lo schema di Cook, ricorda che un testo non può essere analizzato in maniera separata rispetto al suo autore, perché egli, grazie alla sua coscienza, al suo vissuto e al suo punto di vista sulla vita e sull'ambiente in generale interviene prepotentemente nella creazione letteraria.

La seconda e ultima parte della rappresentazione di Cook, ci introduce all'istanza del lettore che, servendosi della sua capacità immaginativa, riuscirà a caricare di significati più o meno pregnanti il testo considerato, e ad attribuire ad esso un'interpretazione soggettiva: «the reader himself or herself will introduce a further element of selection and distortion via the process of his or her perception of the novel and evaluation of it»⁸.

Il passaggio da quella particolare fase di composizione dell'opera letteraria che Eco aveva nominato «funzione didascalica» a quella «estetica»⁹ viene sancito dall'iniziativa interpretativa del lettore:



La situazione del lettore mette in luce che anche per lui si verifica un processo di distorsione, non solo rispetto alla realtà originaria, precedentemente stravolta dal narratore, ma anche rispetto alla situazione del romanziere, dal momento che il lettore

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 52.

mette in gioco la sua personale percezione e la sua personale immagine valutativa nei confronti del romanzo che sta leggendo.

La creatività del narratore pertanto incontra la non meno rilevante creatività del lettore «che, divenendo l'artefice di un'ulteriore elaborazione privata della realtà rappresentata, si configura parte integrante dell'ingranaggio dialogico generatore di senso»¹⁰.

Molti studiosi hanno dedicato le loro energie all'articolato e ricco rapporto che lega scrittore-fruttore-opera letteraria. In tutti gli studi sono stati evidenziati i diversi tipi di passaggi che si susseguono a partire dall'osservazione della realtà, attraverso il momento della sua codificazione nel testo scritto, fino a giungere alla personale percezione del lettore.

Non è questa la sede per menzionare tutte le proposte di studio su questo argomento, ma nella sezione della mia tesi dedicata alle immagini vorrei ricordare due lavori; innanzitutto menziono quello di Maria De Fanis, che dà vita a uno degli schemi più significativi di questo panorama, perché riporta tutti i passaggi necessari per la realizzazione di un'opera letteraria: realtà oggettuale, opera artistica, filtro/interpretazione, interazione (immagine 7).

Secondariamente propongo lo studio di Silk, non solo perché pone in risalto lo scambio vicendevole tra scrittore lettore e testo, ma anche dal momento che sottolinea il fatto che al contesto letterario si leghino anche altri contesti, quale quello economico, sociale e politico (immagine 8):

attraverso quello che può sembrare un semplice atto di lettura vengono, infatti, messe in moto una serie di operazioni estremamente complesse. È in quel preciso momento che s'incontrano, ed attraverso quell'atto interagiscono, almeno due e precisi distinti processi culturali: quello relativo all'autore che, scrivendo il testo, ha effettuato

¹⁰ M. DE FANIS, *op. cit.*, p. 39.

un'operazione di comunicazione e quello relativo al lettore che, leggendolo, attua un'interpretazione¹¹.

Fabio Lando rileva la differenza tra l'operazione di comunicazione di cui si fa portavoce l'autore e la relativa interpretazione che è chiamato a fornire il lettore durante l'atto della lettura; il fruitore di un'opera letteraria non è mai un destinatario impassibile e neutrale, ma sempre attivamente partecipe nel momento della ricezione.

La letteratura prevede la presenza di un 'io' e di un 'tu':

literary revelation, as opposed to reporting, is implicit, suggestive. This is because the reader is no neutral receiver, but is also a creative, interpretative being. Both author and reader have their own unique biographical history and general social or cultural contexts, including the context of literary criticism, itself a creative influence¹².

La cooperazione tra autore-testo-lettore può portare all'accettazione o al rifiuto delle verità riscontrabili nel testo:

il romanzo, in quanto agisce per tramite dello scrittore come un "canale di comunicazione" tra la "realtà" e la nostra personale immagine della realtà, può essere considerato alla stessa stregua di radio, televisione ed altri media [...] soggetti a selezione e distorsione delle informazioni¹³.

I significati che l'autore è riuscito a imprimere sul paesaggio e sui luoghi dove si sviluppa l'azione del romanzo, vengono percepiti dal fruitore dell'opera che interagisce con essi, perché il lettore che coglie il paesaggio mediato dall'opera d'arte si ritrova a dover filtrare non solo la sensibilità con cui l'autore ha colto quei paesaggi, ma è chiamato anche a confrontare tutto ciò con i suoi stessi schemi mentali e con i suoi

¹¹ F. LANDO, *Geografia e letteratura*, in F. LANDO E A. VOLTOLINA (a c. di), *Atlante dei luoghi*, cit., pp. 30-31. Nota Lando: «la letteratura non è, infatti, un mezzo di comunicazione neutro o passivo. Il romanziere, come un qualsiasi scienziato, intellettuale od operatore culturale, non è, né può essere considerato, neutrale né nella produzione né, tanto meno, nella trasmissione della propria conoscenza», (*ivi*, p. 30). E ancora: «la letteratura può diventare un elemento formidabile sia per il controllo sociale sia per il cambiamento sociale in quanto, attraverso il suo ruolo socializzante, è un efficacissimo mezzo di trasmissione della cultura», (*ivi*, p. 31).

¹² C. D. C. POCOCK, *Introduction*, in ID. (a c. di), *Humanistic Geography and Literature*, cit., p. 11.

¹³ IAN G. COOK, *Coscienza e romanzo: fatto e finzione nelle opere di D. H. Lawrence*, in F. LANDO (a c. di), *Fatto e finzione*, cit., p. 318.

propri criteri di valutazione¹⁴: «il soggetto che legge costituisce successivamente nella propria coscienza la realtà dell'opera letteraria»¹⁵.

La letteratura, servendosi di strumenti esclusivamente linguistici, è in grado così di produrre visibilità; è bene ricordare però che «la visualizzazione si manifesta solo nel momento ricettivo: è colui che legge o ascolta il testo che [...] 'vede' lo spazio attraverso la sua rappresentazione verbale»¹⁶.

Fatte queste premesse, si comprende come nella percezione di un paesaggio letterario, cioè di un paesaggio narrato e rappresentato, il lettore del testo ricopra un ruolo particolarmente rilevante anche per quel che concerne il dialogo tra paesaggio e interiorità; si può rapportare infatti l'esperienza personale con quella artistica. Affinché il lettore possa fare proprio il paesaggio mosso dal testo deve fondere la sua immaginazione e la sua esperienza con quella precisa opera letteraria ed elaborare in forma privata ciò che l'autore aveva sviluppato a livello universale nel testo.

Ecco allora che nella descrizione letteraria dei paesaggi si sviluppano due diversi tipi di processi culturali legati tra loro:

il primo di essi è quello che guida l'autore a comunicare, mediante la descrizione paesaggistica (che raramente è geograficamente puntuale), le esperienze spaziali personalmente maturate, grazie alle quali gli è reso possibile l'inserimento del paesaggio nel discorso narrativo, attribuendogli spesso il valore partecipativo di personaggio, a cui, come il coro della tragedia greca, è attribuita la funzione esplicativa di un particolare momento del narrato. Il secondo processo culturale è sviluppato dal lettore, il quale, nella lettura critica del paesaggio narrato, realizza di esso un momento interpretativo e valutativo di confronto esperienziale con il proprio vissuto, così da superarne l'apparente soggettivismo ed il contenuto estetico, per

¹⁴ Osserva in merito Jakob: «il paesaggio letterario, sia che esso venga implicitamente attribuito allo sguardo di un io lirico, sia che venga esplicitamente presentato da un protagonista narrativo, personale o autoriale, richiede sempre un elevato grado di 'collaborazione' da parte del lettore», (M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 44).

¹⁵ *Ivi*, p. 189. Fabio Lando sottolinea come «quei paesaggi, quella regione, ripensata e rielaborata, rivive, nei pensieri e nei sentimenti del lettore, quasi una vita propria e quei "significati e simboli", di cui il lettore si è intimamente appropriato, danno a quell'area il carattere di vero e proprio "senso del luogo"», (F. LANDO, *Fatti e messaggi della letteratura: il senso del luogo*, in ID. (a c. di), *Fatto e finzione*, cit., p. 112).

¹⁶ NICOLÒ PASERO, *Punti di vista. Note sulla rappresentazione dello spazio in letteratura*, «Moderna», IX, 1, 2007, p. 22.

affrontare un giudizio valutativo di accettazione o di repulsione, in modo da trasformare o trasferire la descrizione soggettiva dello spazio narrato, nel recepimento di quegli elementi contenutistici che sono espressivi del concetto di universalità¹⁷.

Il lettore che si trova di fronte a un paesaggio letterario, così come avviene per lo scrittore, potrà produrre personali rappresentazioni di luoghi e propri spazi geografici, dal momento che i paesaggi letterari hanno come destinatario un particolare attore/spettatore che risponde in maniera personale e quindi soggettiva a quello spettacolo naturale che gli si manifesta davanti attraverso l'opera letteraria:

il paesaggio narrato della letteratura deve quindi essere inteso come una *realtà esteriore*, inizialmente percepita come soggettiva, anche perché valorizzata dal senso estetico, ma successivamente evidenziata e traslata in un autentico momento esistenziale della oggettività, scaturito nel suo essere realtà che si propone ai sensi ed alla mente¹⁸.

Il lettore legge e in qualche modo riceve il paesaggio descritto nel romanzo, ma al tempo stesso è anche produttore di quello stesso paesaggio, perché lo carica ulteriormente di significati che hanno origine dalla sua idea di essere nel mondo, dalla sua sensibilità e dal suo bagaglio culturale e immaginativo; allo stesso modo il narratore produce un particolare paesaggio, ma inevitabilmente si ritrova anche a esserne spettatore assieme agli altri fruitori: «ogni luogo, passando dallo scrittore al lettore, non rimane lo stesso, ma, interpretato dall'artista in una maniera tale che non a tutti è dato di fare, viene reso al fruitore dell'opera d'arte arricchito di nuovi significati»¹⁹.

¹⁷ P. BETTA, *La poetica del paesaggio*, in M. MAUTONE (a c. di), *I beni culturali, cit.*, p. 205.

¹⁸ *Ivi*, p. 207.

¹⁹ LORENZO BAGNOLI, *Geopoetica, paesaggio e turismo letterario. Le Grand Meaulnes di Alain-Fournier*, in FEDERICO ITALIANO E MARCO MASTRONUNZIO (a c. di), *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, Milano, Unicopli, 2011, p. 142.

La vocazione popolare e il linguaggio universale della letteratura fanno in modo che il lettore possa ritrovarsi nei paesaggi descritti dal romanziere; possa rivedere se stesso e la sua immagine nell'occhio del narratore che coglie e raffigura certi luoghi. Per questo motivo «the experience of a particular landscape depends upon the characteristics of the observer»²⁰. La percezione dell'osservatore è influenzata da svariati fattori, tra cui si distinguono in particolar modo la cultura, la personalità, il ruolo sociale²¹...

Ogni incontro con il paesaggio è pertanto un incontro personale. L'analisi di come si legge e di come si recepisce una rappresentazione ambientale dà origine a uno scambio reciproco tra paesaggio reale, paesaggio entro l'opera letteraria e paesaggio fittizio percepito dal lettore. Ogni creazione di paesaggio è selettiva e spesso volutamente distorta in base agli interessi dell'osservatore: «our patterns of preferences and prejudices arise from our background, our education, and also can be imposed from 'above' by political systems and social institutions»²².

Questa analisi sintetica dei processi interpretativi che subentrano nell'atto della lettura e che caratterizzano ogni opera letteraria, mi sono serviti, come un vero e proprio trampolino di lancio, per avviare l'argomento che terminerà tutto lo studio sui paesaggi letterari nieviani fino qui proposto.

Marcel Proust aveva messo in evidenza che «il vero viaggio di scoperta non consiste nel cercare nuove terre, ma nell'avere nuovi occhi». Ecco allora che accostarsi ai paesaggi letterari, siano essi nieviani o meno, permette di scoprire tutta una serie di opportunità e di metodi che consentono di accostarsi in maniera nuova e piuttosto insolita alla 'lettura della natura' così come traspare dalle pagine di un

²⁰ K. H. CRAIK, *Psychological reflections on landscape*, in E. PENNING-ROUSELL AND D. LOWENTHAL (a c. di), *Landscape Meanings and Values*, cit., p. 48.

²¹ «Landscape perception is concerned with using, remembering and learning », (E. C. PENNING-ROUSELL, *Themes, speculations and an agenda for landscape research*, in E. PENNING-ROUSELL AND D. LOWENTHAL (a c. di), *Landscape Meanings and Values*, cit., p. 115).

²² *Ivi*, p. 117.

romanzo. I paesaggi letterari infatti sono strutturalmente legati al testo in cui fanno capolino e non possono essere staccati da esso, né «dalle sensazioni che il paesaggio può avere provocato nell'autore nel momento della sua ispirazione»²³

Come abbiamo precedentemente avuto modo di rilevare, i paesaggi letterari producono immagini soggettive e uniche nei lettori:

un autore vede il mondo attraverso un filtro personale e non solo attraverso uno culturale: queste percezioni personali diventeranno, in seguito, patrimonio comune anche dei lettori e inizieranno ad influenzare le loro reazioni nei confronti del paesaggio, del luogo e della regione²⁴.

Questa costruzione attiva e personale che opera il soggetto percipiente entrando in contatto diretto con l'ambiente, dà origine a una vera e propria geografia della percezione che consente di mettere in scena una continua oscillazione tra l'interpretazione di un luogo e la sua conseguente e possibile decostruzione: «avvicinarsi all'oggetto paesaggio significa dunque afferrare attraverso i sensi ciò che la realtà ci svela mediante immagini della cosa stessa. Percepire è un modo di proiettarsi su una realtà, introiettarla e rappresentarla attraverso lo spazio ed il tempo»²⁵. Da una singola e solitaria rappresentazione paesaggistica possono dipanarsi allora tutta una serie di immagini che interagiscono tra di esse incontrandosi o scontrandosi mediante analogie e differenze.

Il ruolo del lettore in un romanzo qualsiasi è pertanto particolarmente interessante anche perché consente a quel testo e alle storie contenute in esso di perpetuarsi nel

²³ STANISLAO DE MARSANICH, *I parchi letterari, spazi geografici e suggestioni poetiche*, «Quaderni Novecenteschi», 2009, p. 14.

²⁴ PAUL SIMPSON-HOUSLEY, ALEC H. PAUL, *Alcuni temi regionali negli scritti di D. H. Lawrence*, in F. LANDO (a c. di), *Fatto e finzione*, cit., p. 284.

²⁵ GIUSEPPE CAMPIONE, *Segni del paesaggio e sentire soggettivo: la "pianura proibita" e il tempo ritrovato*, in GIROLAMO CUSIMANO (a c. di), *Luoghi e turismo culturale*, Bologna, Patron, 2006, pp. 86-87.

tempo e nello spazio, di lasciare un'impronta perenne nella memoria delle persone e in quella degli stessi luoghi²⁶.

Ecco allora che il rapporto tra ambiente e letteratura pone le fondamenta per la riqualificazione e per lo sviluppo del territorio; può fornire un valido supporto per una conoscenza sempre più approfondita e meticolosa di un particolare ambiente; può rappresentare una fonte significativa nello studio e nella riflessione della memoria storico-geografica del luogo.

La letteratura non esprime soltanto la territorialità, ma riesce a valorizzarla appieno; i luoghi e i paesaggi che fuoriescono dalle pagine delle opere letterarie abbracciano il senso del luogo proprio poiché sono capaci di fondere assieme l'immagine soggettiva con il rigore dei fatti geografici. Quando si parla di paesaggi letterari, come rileva Stanislao De Marsanich, «è forse più corretto, e sicuramente più affascinante, considerare i luoghi descritti da un autore non solo come "location" ma come parti integranti di una esperienza vissuta da parte di un osservatore»²⁷.

I toponimi che sono entrati nella letteratura hanno assunto così un valore universale; basta pensare al Friuli rurale raccontato da Nievo, alla Londra caotica di Dickens, alla feudale Sicilia di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, alle verdi Langhe piemontesi di Pavese. Tutte queste località, più o meno remote e più o meno vaste, sono diventate, grazie alla diffusione che ha avuto l'opera letteraria in cui sono contenute, fulcro di conoscenza e di cultura, vero e proprio patrimonio della collettività²⁸.

²⁶ Su questo tema si può vedere: «l'ambiente, la sua percezione e l'individuo sono strettamente integrati; percezione ed azione sono assolutamente interdipendenti, per cui agirò sull'ambiente in funzione di come lo percepisco, e lo percepirò anche in funzione di come riuscirò ad agire su di esso», (MARCELLO CESA BIANCHI, *Ambiente e percezione*, in R. GEIPEL (a c. di), *Ricerca geografica e percezione dell'ambiente*, cit., p. 32).

²⁷ S. DE MARSANICH, *op. cit.*, p. 14.

²⁸ «The powerful literary influence gave rise to a very clearly – and starkly– drawn expectation of literary place», (D. C. D. POCOCK, *Haworth: the experience of literary place*, in W. E. MALLORY AND P. SIMPSON-HOUSLEY (a c. di), *Geography and Literature*, cit., p. 135).

Per tutti questi motivi i paesaggi letterari occupano un ruolo fondamentale anche in quella che potremmo definire 'ricognizione e ricostruzione storico-geografica' dei territori a cui fanno riferimento precisi brani letterari: «we do require reminders of our heritage in our memory, our literature, and our landscapes. [...] Every trace of past is a testament not only to its initiators but to its inheritors, not only to the spirit of the past, but to the perspectives of the present»²⁹. La geografia entro la letteratura può fornire quindi un ottimo punto di partenza per la riscoperta e lo studio di ambienti che altrimenti risulterebbero trascurati o sottovalutati:

l'analisi dell'ambientazione territoriale di romanzi, racconti, novelle, poesie, diventa fonte di conoscenza di paesaggi e di ambienti che si configurano come patrimonio specifico e testimone dei valori naturali, storici e culturali delle comunità locali da proteggere, conservare e rivitalizzare³⁰.

Nella polifonia di voci che costellano infatti il panorama della geografia della percezione un ruolo di primo piano è certamente occupato dall'aspetto turistico³¹; i luoghi letterari infatti possono scatenare svariate reazioni nei fruitori di quella stessa opera letteraria e perciò sarà indispensabile «analizzare alcune componenti che concorrono ad eccitare le aspettative del visitatore ed il perché di esse»³². È fondamentale pertanto rintracciare la relazione tra le opere letterarie e i paesaggi letterari, anche perché questo rapporto vicendevole dà origine e relativo sviluppo allo straordinario fenomeno del turismo letterario che è un turismo che nasce dalle parole:

²⁹ D. LOWENTHAL, *Age and Artifact. Dilemmas of Appreciation*, in D. MEINIG (a c. di), *The interpretation of ordinary landscape*, cit., p. 125.

³⁰ S. DE MARSANICH, *op. cit.*, p. 16.

³¹ «In genere, per *turismo* si intende tutto quell'insieme di attività ricreative, dallo svago puro e semplice alle molteplici possibilità di arricchimento culturale e spirituale, dalla pratica sportiva al riposo e al recupero fisico, il cui soddisfacimento comporta l'abbandono temporaneo dei normali ritmi dell'attività quotidiana prevalente; inoltre, nel maggior dei casi, il tempo turistico è trascorso in una località diversa da quella di residenza abituale», (F. VALLERANI, *Vie d'acqua del Veneto. Itinerari tra natura e arte*, Battaglia Terme (Pd), La Galiverna, 1983, pp. 20-21).

³² G. ANDREOTTI, *Momenti dell'immagine soggettiva dell'ambiente particolarmente turistico*, in ELISA BIANCHI, FELICE PERUSSIA, MARIO F. ROSSI (A C. DI), *Immagine soggettiva e ambiente. problemi, applicazioni e strategie della ricerca*, Atti del colloquio internazionale 10-11 ottobre 1986, Milano, Unicopli, 1987, p. 339.

«i testi letterari e gli eventi biografici degli autori hanno avuto pertanto un ruolo rilevante nel “creare” vere e proprie mete turistiche, suscitando il duplice effetto di risvegliare la consapevolezza e l’orgoglio del proprio territorio tra i lettori che vivono nei luoghi citati»³³. I luoghi che avevano ispirato gli scrittori divengono così fonte di sviluppo sostenibile, dal momento che l’opera letteraria possiede una straordinaria potenza nell’avvicinare il lettore al territorio che il narratore o il poeta elegge come luogo della propria anima. Si parte dal testo per comprendere in profondità il significato artistico dei luoghi descritti da quello stesso autore, ed è indispensabile collocare geograficamente questi territori in modo tale che il lettore possa divenire un lettore-viaggiatore che, intraprendendo «un viaggio che supera la semplice dimensione estetica e si fa esistenziale»³⁴, stimola la visita e la valorizzazione di luoghi che altrimenti sarebbero considerati esclusivamente a livello panoramico e per le loro bellezze estetiche.

Se è vero che per quel che concerne l’analisi dei paesaggi protagonisti nelle *Confessioni* nieviane la componente che esercita nel lettore è esclusivamente attrattiva, non bisogna però scordare che accanto alle emozioni positive che suscitano i luoghi, si possono verificare anche reazioni al negativo, quali repulsione, paura e avversioni³⁵. Inoltre, negli ultimi decenni, si è diffuso un interessante e curioso fenomeno che è quello del turismo dell’orrore. Questo particolare tipo di turismo prende vita dai fatti di cronaca nera che scatenano in certe persone un vero e proprio gusto per tutto ciò che è macabro, scabroso e mortifero. Per anni la casa di Cogne dove si è consumato il delitto del piccolo Samuele è stata meta di un turismo dell’orrore e, tra i fatti più recenti, si ricorda il naufragio della Costa Concordia nelle

³³ F. VALLERANI, *La scoperta dell’entroterra*, cit., p. 140.

³⁴ GIAMPAOLO NUVOLATI, *L’evoluzione del flâneur. Verso un’esperienza condivisa*, in F. ITALIANO E M. MASTRONUNZIO (a c. di), *Geopoetiche*, cit., p. 158.

³⁵ Su questo tema si veda *ivi*, pp. 339-340.

acque dell'isola del Giglio, la cui carena, che si è adagiata pesantemente e inerme su un fianco, ha attirato folti gruppi di curiosi.

Tra le attività turistiche maggiormente diffuse al giorno d'oggi, si ricordano anche il turismo del gusto che pone al centro della sua ricerca i sapori che caratterizzano certi luoghi e il turismo scenico, così come lo definisce Maria De Fanis, che appunto «prevede il consolidarsi del peculiare senso di un luogo, alimentato, o addirittura generato, dalla creatività artistica»³⁶.

Da queste considerazioni si evince che i paesaggi e i luoghi possiedono un potere enorme sull'immaginazione e sul gusto delle persone. La letteratura, da parte sua, è in grado di fare in modo che, nelle anime dei suoi lettori, possano nascere nuovi significati nei confronti del paesaggio ed è in grado di plasmare continuamente nuovi metodi con cui pensare e sentire i luoghi.

Per quanto riguarda l'argomento che tocca l'analisi in corso, vorrei sottolineare che negli ultimi decenni ha acquisito sempre più importanza e ha suscitato sempre più interesse il turismo culturale, il turismo cioè che si effettua nei luoghi e nei paesaggi che hanno costituito lo sfondo della grande letteratura. Succede infatti che alcuni paesaggi e ambienti che sono argomento di importanti opere letterarie, penetrano nell'esperienza dei lettori che si lasciano incantare dalla loro pregnanza di rimandi culturali. Talvolta questi richiami culturali sono talmente intensi da far in modo che una descrizione letteraria di un particolare territorio diventi imprescindibile dall'idea stessa che si possiede di un determinato luogo:

le descrizioni e le fantasie della letteratura hanno – si sa – influito moltissimo sulla mentalità dei turisti borghesi del secolo scorso, agli albori del turismo di massa. Quel turista – inglese, francese o tedesco che fosse – cercava nel visitare un determinato luogo la riproduzione delle sensazioni provate dal «Grande Poeta Nazionale»³⁷.

³⁶ M. DE FANIS, *Geografie letterarie, cit.*, p. 39.

³⁷ M. ISNENGI, *I luoghi della cultura*, in SILVIO LANARO (a c. di), *Storia d'Italia. Il Veneto, cit.*, pp. 379-380.

E in questo modo «si compiaceva nel saper rivestire quel luogo di tutte le possibili citazioni letterarie»³⁸. I paesaggi letterari che rappresentano uno spazio turistico, sono prima di tutto plasmati da un'immagine «fatta di letture, di conversazioni udite, di fotografie nei depliant pubblicitari delle agenzie di viaggi, di colori colti dalle riviste turistiche e immaginati, rivissuti»³⁹.

Se è vero che il turismo è un fenomeno che contraddistingue la società di massa che nasce nell'Ottocento, bisogna tenere presente però che il viaggio a piedi è un'attività che da sempre l'uomo ha messo in pratica. In particolare vorrei ricordare il «pedestrian tour»⁴⁰ che si afferma in Europa dopo il Congresso di Vienna; l'età della Restaurazione infatti ha portato tutta una serie di novità nel campo dei viaggi e ha segnato una sorta di spartiacque tra quello che era il *Grand Tour* (probabilmente il primo esempio di viaggio realizzato attraverso i luoghi letterari) che era animato da motivazioni precise quali letteratura, filosofia e arte, e quello che costituirà il turismo d'evasione, non più contraddistinto da una sete di conoscenza ma dominato da uno spirito vacanziero e di riposo. Si passa così dall'essere viaggiatori coscienti a semplici turisti⁴¹.

In questi stessi anni nascono le prime guide turistiche⁴² che denotano come il viaggio si appresta ad essere considerato praticamente da subito come un prodotto e

³⁸ *Ibid.*

³⁹ CALOGERO MUSCARÀ, *Gli spazi del turismo*, Bologna, Pàtron, 1983, p. 223.

⁴⁰ CESARE DE SETA, *L'Italia nello specchio del «Grand Tour»*, in ID. (a c. di), *Storia d'Italia. Annali 5, cit.*, p. 261.

⁴¹ «Le attrattive paesaggistiche non sono più unicamente oggetto di visita e meta di viaggi, ma divengono una peculiare e, a detta di molti, "inesauribile" merce da consumare, subendo vistose trasformazioni il cui esito è in moltissimi casi la proliferazione di veri e propri paesaggi repulsivi», (F. VALLERANI, *I luoghi, i viaggi, la folla, cit.*, p. 9).

⁴² «Nel 1836 viene pubblicato il Red Book di John Murray. Edito a Londra s'impone presto come il primo moderno, vademecum del turista», (*ibid.*). In seguito «le guide turistiche come le Murray, le Baedeker e le guide rosse del Touring Club Italiano hanno veicolato e spianato le strade a una cultura geografica popolare», (ID., *Un luogo letterario dalla codificazione culturale alla divulgazione neo-ruralista: il caso di Asolo nelle colline trevigiane*, «Laboratorio di geografia e letteratura», 1997, p. 48).

una merce da vendere al maggior numero di acquirenti: «il turismo diviene esso stesso una prospera industria»⁴³.

Anche questo fenomeno turistico che ha acquisito sempre più rilevanza negli ultimi decenni è spesso sostenuto da guide che dovrebbero accompagnare i visitatori attraverso i luoghi raccontati e descritti nelle opere letterarie. La guida però non è solamente uno strumento per aiutare lo spettatore a entrare più agevolmente nel luogo, ma è anche uno strumento che fornisce precise indicazioni, segnala particolari sentieri, presenta monumenti imperdibili, consiglia e propone e in qualche modo viene così a operare una scelta, una selezione; per questo motivo si può affermare che la guida turistica è un valido strumento di insegnamento per fare esperienza dei paesaggi, ma talvolta condiziona le emozioni e la sensibilità del visitatore in maniera probabilmente troppo marcata⁴⁴.

L'irruenza con cui si è diffuso il fenomeno del turismo letterario ha suscitato, anche in questo caso, notevoli interessi economici e ha incontrato l'interesse dei giornalisti che spesso gli hanno dedicato articoli e saggi (immagine 9). La macchina economica non poteva rimanere indifferente alle potenzialità che sprigionava questa nuova attività turistica e si è messa in moto per proporre e «confezionare itinerari turistico culturali volti a coniugare economia e cultura»⁴⁵: si sono diffusi così sempre più 'itinerari letterari', 'viaggi d'autore', 'last minute' nelle terre di qualche grande autore della letteratura italiana o straniera.

Si cominciano a diffondere veri e propri *literary pilgrims*:

⁴³ *Ivi*, p. 262. Luisa Bonesio rileva che «i paesaggi e i beni culturali sono presto diventati occasione di guadagno, di look, in ultima analisi, di moda», (LUISA BONESIO, *Geofilosofia del paesaggio*, Milano, Mimesis, 2001, p. 117).

⁴⁴ «L'interesse del turista è quasi sempre legato all'immagine che con il tempo e in base a informazioni e stimoli di diversa origine e natura si è formato della regione che intende visitare», (MARCO FUMAGALLI, *Le risorse turistiche e il ruolo dell'immagine*, «Politica del turismo», n. 3, 1987, p. 302). E ancora: «la scelta della località da visitare, o in cui soggiornare, vien fatta in base alla rappresentazione che di essa ci si è costruita», (*ibid.*).

⁴⁵ MARGHERITA AZZARI ET AL., *Itinerari turistico culturali in Toscana. Risultati e prospettive di ricerca*, in G. CUSIMANO (a c. di), *Luoghi e turismo culturale*, cit., p. 283.

numbers have greatly increased with the encouragement of a wealth of literary guides, narrative atlas, and the like. No less influential have been television's painless "aerosol version" of classic novels, and the promotional activities of tourist agencies, both at home and abroad⁴⁶.

L'eco del turismo culturale porta con sé notevoli cambiamenti nel paesaggio, perché, come si può facilmente evincere dalle considerazioni fatte finora, il settore del turismo avverte immediatamente il grande richiamo che esercitava sui viaggiatori la letteratura e comincia così a sfruttarne le potenzialità in campo commerciale.

Il turismo letterario consente di valorizzare la geografia e la territorialità perché si sviluppa grazie a stabiliti itinerari a contatto diretto con il paesaggio e con l'ambiente ed è anche un ottimo veicolo di preparazione per ciò che si può definire come «sentimentalizzazione della natura»⁴⁷. Esso delimita il punto di contatto tra lo spazio geografico e lo spazio narrativizzato e si prefigge come «occasione per interpretare il delicato rapporto uomo-ambiente, attraverso l'influenza che esso ha esercitato nelle rispettive opere»⁴⁸.

Questa nuova attività turistica si è rivelata essere talmente importante che è riuscita ad influenzare perfino l'andamento delle letture e il mercato dei libri spingendo all'acquisto di particolari testi ricchi per l'appunto di paesaggi letterari. Effettivamente, come fa presente Leonardo Mercatanti, «i luoghi possono acquisire una significatività più ampia solo se il visitatore li ha già colti come sfondo di storie, teatro di avvenimenti o spazio di relazioni»⁴⁹. La capacità dello scrittore di arricchire e caricare di significati e valori i paesaggi che colorano le sue pagine, produce nel lettore un'attrazione talmente intensa nei confronti di questi luoghi che diventano desiderabili proprio in

⁴⁶ D. C. D. POCKOCK, *Haworth: the experience of literary place*, in W. E. MALLORY AND P. SIMPSON-HOUSLEY (a c. di), *Geography and Literature*, cit., p. 141.

⁴⁷ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 188.

⁴⁸ S. MANCINI, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹ LEONARDO MERCATANTI, *Luoghi e paesaggi verghiani*, in G. CUSIMANO (a c. di), *Luoghi e turismo culturale*, cit., p. 288.

virtù di quelle particolari emozioni e sensazioni che gli hanno suscitato durante la lettura. Un paesaggio letterario appare così desiderabile, non tanto per come appare dalle pagine del testo, ma per i messaggi che è riuscito ad imprimere in esso. I narratori e i poeti possiedono lo straordinario potere di plasmare luoghi turistici che spesso portano allo sviluppo di veri e propri miti letterari-territoriali che portano «a una sorta di indiretta promozione turistica»⁵⁰. Così facendo, la percezione personale dello scrittore si riversa nel lettore che la acquisisce dentro di sé, condizionando in seguito il suo personale rapporto con quel particolare paesaggio. La desiderabilità dei paesaggi diffonde un particolare gusto turistico che attrae verso certi luoghi a scapito di altri; per questo motivo «literature has played a significant role in determining fashion in each of these elements, and in so doing has played its part in determining the places to be, and the activities to do, for those who are followers of fashion»⁵¹.

Ecco allora che, assieme alla toponomastica, all'archeologia, alla cartografia e alla fotografia, per definire un paesaggio culturale è necessario considerare anche il valore delle risonanze letterarie che ne influenzano la percezione. Come rileva Fabio Lando «quei valori, percezioni o immagini, se vengono accettati e fatti propri da alcuni lettori o, e a maggior ragione, da una precisa formazione sociale, cominceranno ad influenzare le reazioni e le valutazioni nei riguardi di paesaggi, luoghi e ambienti»⁵².

La letteratura riqualifica l'immagine dei luoghi, in uno stretto legame tra prodotto letterario e pratica turistica: «questi luoghi raccontati e vissuti dai nostri più grandi

⁵⁰ F. LANDO, *Premessa*, in ID., *Fatto e finzione*, cit., p. 8. Su questo tema si pongono anche le considerazioni di Vallerani: «i testi letterari hanno da sempre esercitato vistosi condizionamenti nella percezione delle ambientazioni e dei paesaggi-sfondo delineati dagli scrittori, ai quali si deve il merito di aver oggettivato le confuse emozioni e attitudini dei singoli nei confronti di determinati paesaggi, elevandolo al rango di mito collettivo e innescando al tempo stesso lo stimolo della "desiderabilità"», (F. VALLERANI, *I luoghi, i viaggi, la folla*, cit., p. 54).

⁵¹ PETER T. NEWBY, *Literature and the fashioning of tourist taste*, in D. C. D. POCKOCK (a c. di), *Humanistic geography and literature*, cit., pp. 139-140.

⁵² *Ivi*, p. 10.

scrittori non solo devono essere conservati e tutelati, ma meritano una riscoperta critica e una valorizzazione illuminata»⁵³.

La regione geografica creata da Nievo attraverso i paesaggi presentati nelle *Confessioni*, ha dato origine a un turismo letterario che lambisce i luoghi cari a quest'autore e al suo capolavoro. Ecco allora che la fontana di Venchieredo, i mulini di Stalis, la borgata di Fratta e il lieto e vivace scorrere dei fiumi Livenza e Tagliamento caratterizzano il paesaggio del lettore che vuole ricreare nell'ambiente naturale le esperienze letterarie per viverle personalmente e per prendere direttamente coscienza dei luoghi d'ispirazione artistica.

La tipologia turistica del turismo letterario e la straordinaria risonanza che hanno esercitato i paesaggi letterari, hanno dato origine ai parchi letterari, cioè a zone naturali circoscritte e ben delimitate geograficamente, che si «offrono quali sacrari della cultura, simbiosi di naturalità e creatività»⁵⁴ e in cui si possono rintracciare non solo tutti quei contesti geografici in cui si situano le vicende e le storie letterarie, ma anche i luoghi in cui si sono sviluppate le vicende biografiche dell'autore del romanzo.

Il parco letterario è fusione quindi di spazi fisici e mentali che prende origine da paesaggi culturali divenuti letteratura. Essi prendono vita da vere e proprie aree naturali in cui i visitatori possono in qualche modo ereditare il mondo naturale delle opere letterarie. Questi luoghi parlanti rappresentano un ottimo strumento con cui si può cercare di far riappropriare l'uomo dei suoi spazi naturali e costituiscono un valido aiuto per osservare gli aspetti paesaggistici attraverso gli occhi degli scrittori che per primi li hanno colti e riviere così le emozioni suscitate durante l'atto della lettura.

⁵³ ELENA DAI PRÀ, *Il parco letterario in una prospettiva geografica*, in «Bollettino della società geografica italiana», Serie XII, vol. VII (2002), Roma, p. 53.

⁵⁴ *Ivi*, p. 55.

In un mondo in cui le immagini si susseguono una dopo l'altra in maniera fugace e sovrapposta, la nascita di un turismo che vira verso una conservazione del territorio e riscoperta di esso porta con sé un nuovo modo di farsi spettatori; Eugenio Turri propone come emblema di spettatore moderno un uomo che osserva il mondo attraverso il finestrino di un treno:

l'uomo sul treno diventa spettatore per forza. Il finestrino è il suo sguardo verso il paesaggio, ma la velocità con cui si muove ha anche un effetto di incantamento. Il mondo visto dal finestrino fugge. Non solo, ma ci stacca dal paesaggio, perché il treno ci conduce su direttrici obbligate che escludono la scoperta delle sue varietà, delle sue angolazioni e prospettive sempre diverse, dei suoi anfratti, delle sue mille forme⁵⁵.

Negli ultimi anni invece, grazie alla diffusione dei parchi letterari e del turismo culturale, assistiamo a una nuovo genere di turismo, dominato dalla calma e dal desiderio di avere un dialogo attivo e scambievole con l'ambiente; un turismo che desidera avere un'esperienza diretta e partecipata con il luogo e che mira alla riscoperta del dominio assoluto della natura, unito qualche sporadico artefatto umano, a scapito di tutto quel turismo che viene praticato inconsciamente e che fagocita tutto.

I parchi letterari, «in quanto risultato di una scelta cosciente dell'uomo, sono il segno più eloquente del bisogno dell'uomo di conservare»⁵⁶; si prefiggono infatti di aprire nuovi orizzonti in antichi panorami e vogliono valorizzare a livello turistico i luoghi e i paesaggi che hanno ispirato le opere di alcuni tra i più grandi autori italiani e che spesso, nonostante ciò, rischierebbero di scomparire per sempre⁵⁷.

Essi si sviluppano da un'intuizione di Stanisalo Nievo, nipote del celebre scrittore, che dopo il terremoto che colpì il Friuli nel 1976, si interroga su come poter ridare vitalità e visibilità al castello che aveva ospitato Ippolito Nievo durante la stesura delle

⁵⁵ E. TURRI, *Il paesaggio come teatro, cit.*, p. 116.

⁵⁶ ID., *Antropologia del paesaggio, cit.*, p. 272.

⁵⁷ Con parchi letterari si intendono tutte quelle «nuove realtà territoriali che si propongono quali aree di tutela artistica e culturale, finalizzate alla salvaguardia di luoghi resi immortali da versi e descrizioni celebri», (E. DAI PRÀ, *op. cit.*, p. 53).

Confessioni. A partire da quest'illuminazione nascono pian piano veri e propri percorsi nei luoghi nieviani che danno origine al primo parco letterario italiano: il 'Parco Ippolito Nievo' che interessa diversi comuni tra Veneto e Friuli e si configura come una realtà territoriale in cui far rivivere i luoghi del capolavoro nieviano: «ciò che il visitatore vuole scoprire o riscoprire è il perché quel luogo debba essere considerato unico rispetto a tanti altri nel mondo e perché valga la pena andarlo non solo a visitare, ma a rivivere»⁵⁸.

I luoghi che hanno giocato un ruolo da protagonisti nelle *Confessioni d'un italiano* sono in parte ancora esistenti si possono tutt'oggi individuare sull'orizzonte veneto e friulano: «alture con vecchie costruzioni, a volte superbe, spesso fatiscenti, campi e boschetti dove il corso dei rivi è macroscopicamente curato in certi tratti, e travagliato da interventi e scariche in altri»⁵⁹.

Dal momento che il visitatore vuole prendere coscienza del territorio e farne parte, il primo strumento di coinvolgimento del turista è rappresentato dalle passeggiate letterarie che hanno come scopo quello di far provare al visitatore i sentimenti che avevano guidato nella scelta di quei luoghi lo scrittore; ci si concentra così su tutto quello che l'autore può aver visto, toccato e perfino mangiato⁶⁰. Ecco allora che nel territorio dei parchi saranno presenti, oltre naturalmente alle meraviglie naturali, musei con oggetti di vario tipo, ma anche ristoranti che si uniscono alle svariate attività

⁵⁸ S. DE MARSANICH, *op. cit.*, p. 23. «Palcoscenico naturale dove riconoscere le forme originarie e il soffio della sapienza, qui la forza ispiratrice della natura attraverso la vicenda umana», (*Nievo: La fontana di Venchieredo, cit.*, p. 2).

⁵⁹ S. NIEVO, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁰ «Le città e i villaggi, ma anche i paesaggi e le campagne raccontati in un testo, sono un patrimonio culturale ed ambientale da proteggere, da valorizzare e presentare ai visitatori attraverso un viaggio discreto nella letteratura e nella memoria per mezzo di attività e manifestazioni ideate per far comprendere gli scrittori attraverso un'esperienza che ricordi ciò che possono avere sentito, mangiato, toccato, guardato ed anche odorato», (S. DE MARSANICH, *op. cit.*, p. 23). Come rileva Caterina Barilaro, «i Parchi Letterari offrono ai visitatori la possibilità di calarsi nelle atmosfere che furono fonte di ispirazione per scrittori e poeti, attraverso alcune attività creative legate al territorio: viaggi sentimentali, visite guidate con animazione, premi letterari, rassegne teatrali, concerti e recital di poesie, percorsi naturalistici e culturali, cene letterarie, laboratori di scrittura, sagre e sfilate in costume, spettacoli itineranti, riscoperta dell'artigianato, della gastronomia e delle tradizioni locali», (CATERINA BARILARO, // *Parco Letterario "Horcynus Orca". Una valorizzazione integrata per l'area dello Stretto di Messina*, in G. CUSIMANO (a c. di), *Luoghi e turismo culturale, cit.*, p. 314).

proposte per stimolare l'emotività del visitatore⁶¹. Si scopre così che la passeggiata nei parchi letterari implica una partecipazione globale della persona, dal momento che vengono coinvolte la sua intelligenza, la sua sensibilità e la sua fisicità che si uniscono e si rinforzano reciprocamente durante questi particolari percorsi emotivi.

Per evitare che il paesaggio venga trasformato in un museo è fondamentale che il turista dei parchi non si limiti semplicemente a osservare, ma è invitato a partecipare attivamente alle attività proposte ed è importante che attraverso il contatto con il paesaggio letterario si lasci conquistare da cultura ed emozioni, continuando a rispettare l'autore e il luogo della sua anima.

Il parco letterario deve in questo modo essere un perfetto strumento d'accoglienza che si deve costituire come un organismo vivo e attivo per tutti i mesi dell'anno e che inevitabilmente si nutre e si realizza solo grazie all'intervento e al sostegno delle popolazioni che vivono in quegli stessi luoghi:

l'obiettivo è sostenere un turismo che protegga, conservi ed interpreti il paesaggio ed insista sulla necessità di garantire una partecipazione attiva delle comunità locali, per fare sì che il patrimonio culturale sia reso accessibile a tutti e presentato correttamente, anche attraverso l'esperienza del viaggio⁶².

Proporre la letteratura come motore e come centro nevralgico da cui far sbocciare un nuovo tipo di turismo, è qualcosa di rischioso ma anche di molto affascinante,

⁶¹ «I Parchi Letterari sono appunto parti di territori caratterizzati da diverse combinazioni di elementi naturali e umani che illustrano l'evoluzione delle comunità locali attraverso la letteratura», (S. NIEVO, *op. cit.*, p. 16).

⁶² *Ivi*, p. 22. È importante sottolineare come, «oltre ai servizi di prima accoglienza e informazione, è previsto l'allestimento di sale espositive, di aule didattiche e biblioteche, nonché di spazi destinati all'organizzazione di corsi di varie discipline con la strutturazione di laboratori sperimentali. Il tutto è strettamente connesso con la possibilità di soggiornare all'interno della struttura; l'offerta infatti è completata dall'esercizio della ristorazione. La finalità è quella di proporre un nuovo tipo di turismo educativo», (E. DAI PRÀ, *op. cit.*, p. 64).

perché vuol dire essenzialmente «scommettere su una crescita del livello culturale di un popolo e sulla sensibilità emotiva dello stesso»⁶³.

L'idea di istituire determinate aree da adibire a parchi letterari si rafforza, si concretizza e si diffonde (anche a livello europeo), tanto che nasce anche un sito internet interamente dedicato a questi spazi turistici (www.parchiletterari.com).

Oggi sono presenti sul territorio nazionale molteplici parchi letterari, ben ventotto, che consentono di «reinterpretare il territorio e di dare un significato ai luoghi in un equilibrato connubio tra paesaggio, patrimonio culturale e attività economiche, in cui l'esperienza del passato rivela una proposta per il futuro»⁶⁴.

Il luogo letterario diviene così importante meta di un turista che ha il desiderio di partire alla scoperta di veri e propri viaggi poetici che daranno vita alla diffusione di un turismo consapevole e ricercato, non necessariamente di nicchia, ma praticato anche da scolaresche, amanti della cultura e della letteratura e da tutti coloro che vogliono conoscere o riscoprire sotto una nuova luce particolari autori e testi letterari, non solo attraverso la letteratura, ma servendosi anche della geografia, dell'architettura, dell'enogastronomia e dell'etnografia. I parchi letterari sono quindi luoghi di riproduzione delle attività culturali che possono ricondurre in qualche modo alla memoria dell'autore:

accanto alle attività legate più strettamente alla promozione culturale (centri studio e ricerca, convegni, mostre...) i settori d'intervento prevedono anche la realizzazione di sentieri e percorsi tematici, visite guidate, allestimenti museali, interventi di restauro nei centri storici e di riqualificazione dell'arredo urbano e delle zone verdi, nonché il

⁶³ FRANCESCO COCOZZA E PAOLA RONCARATI (a c. di), *I "Parchi letterari". Particolari "luoghi della memoria" alla ricerca di tutela e valorizzazione?*, in «Le Istituzioni del Federalismo 3/4», 2003, p. 589. «Favorire, infatti, lo sviluppo del tessuto produttivo locale (soprattutto di nuova imprenditorialità giovanile), attraverso la creazione di poli di attrazione di turismo culturale, quali dovrebbero diventare i "Parchi letterari", significa attribuire un valore immediatamente e, soprattutto, tangibilmente economico alla letteratura», (*ivi*, p. 588).

⁶⁴ S. DE MARSANICH, *op. cit.*, p. 16.

ripristino di tipologie di flora scomparse, significative per la lettura del paesaggio letterario⁶⁵.

Se nell'Ottocento il turismo culturale era un fenomeno elitario, circoscritto a giovani studiosi e benestanti che amavano le arti, oggi, anche grazie alla diffusione dei parchi letterari, le tipologie dei potenziali turisti si differenziano e si moltiplicano.

In questi spazi vengono tutelate e salvaguardate le esperienze visive e sentimentali dello scrittore, vengono stuzzicate quelle del visitatore-lettore e si trasporta così la letteratura nel paesaggio.

Il parco letterario deve produrre paesaggi che riescano a colpire il visitatore-lettore alla mente e al cuore, che scendano in profondità e riescano a riproporre nel fruitore del parco la sensibilità e le sensazioni che avevano inondato in prima battuta l'animo dello scrittore a cui il parco è dedicato. Ogni parco è dedicato a un solo autore, ma è possibile che quel territorio abbia influenzato e conquistato anche altri autori; è questo per esempio il caso dei paesaggi nieviani che furono celebrati e descritti magnificamente anche da Pier Paolo Pasolini.

Sempre grazie alla vivace attività della Fondazione Nievo, acquistano forma i cosiddetti 'viaggi sentimentali' che costituiscono il verbo profondo dei parchi letterari.

Questi itinerari simbolici costituiscono un nuovo approccio ai testi e al loro autore e rappresentano un nuovo metodo di comunicazione e di racconto che parte dalla realtà dell'oggettività geografica per aprirsi e incontrarsi con la fantasia di ogni persona. Così facendo tra i visitatori del parco si diffonde un approccio sentimentale nei confronti del paesaggio e diventano parte integrante di quel territorio che si apre davanti a loro. I visitatori diventano protagonisti e sono ansiosi di vedere con i propri occhi e di

⁶⁵ E. DAI PRÀ, *op. cit.*, pp. 68-69. «I parchi letterari quindi rappresentano programmaticamente un'occasione per rivedere paesaggi noti o per scoprire angoli meno conosciuti d'Italia con gli occhi di quegli autori che ne trassero ispirazione», (*ivi*, p. 56).

percorrere con le proprie gambe quelle particolari scenografie naturali che hanno ispirato l'autore dell'opera letteraria che in quel momento stanno cercando di rivivere.

L'uomo ha bisogno di stupirsi di fronte alla natura, ma soprattutto sente la necessità di lasciarsi incantare dalla potenza del coinvolgimento che riescono a trasmettere e a diffondere i luoghi letterari. Assieme al desiderio di percorrere con i propri occhi gli ambienti che hanno fatto da sfondo a importanti storie letterarie, si diffonde anche la necessità di tutelare, di valorizzare e di preservare questi luoghi attraverso l'ispirazione apportata dai testi.

Oltre a tutti quegli obiettivi turistici che sviluppano e caratterizzano i parchi letterari, si pone tutta un'altra serie di finalità socio-economiche «quali l'incremento dei flussi turistici, la destagionalizzazione del turismo, la crescita del turismo straniero e della notorietà dell'autore»⁶⁶.

Elena Dai Prà individua tre elementi che caratterizzano l'offerta turistica e culturale dei parchi letterari:

il *patrimonio artistico* (costituito da monumenti, musei, ville e castelli, giacimenti archeologici, centri minori) [...]; *manifestazioni* (di carattere storico, artistico, folkloristico-rievocativo, religioso) [...]; i *luoghi della memoria*, particolari siti che abbiano avuto a che fare con determinati avvenimenti storici, artistici o letterari⁶⁷.

Per rendere possibile tutto ciò è necessario mettere in pratica un processo di tutela e conservazione che si verifica essere indispensabile per valorizzare e proteggere la memoria smarrita dei luoghi e talora anche delle opere:

il parco diventa quindi concretamente, non solo elemento di valorizzazione e tutela, ma anche occasione per impostare strategie di sviluppo su base territoriale che, in

⁶⁶ *Ivi*, p. 65.

⁶⁷ *Ivi*, p. 63.

ultima istanza, significa contribuire al rafforzamento delle identità locali [...]e stimolare il recupero di attività economiche e di tradizioni tipiche dei luoghi prescelti⁶⁸.

È lo stesso testo letterario che indica come riconfigurare il suo territorio; sono le pagine dei romanzi che guidano e veicolano le scelte principali.

Per uno studio maggiormente approfondito bisognerà quindi «esaminare le dimensioni geografiche dei paesaggi letterari»⁶⁹ e sarà indispensabile accostarsi in maniera diretta a quei particolari luoghi che hanno fatto da protagonisti in molte opere letterarie. Bisognerà allora attivarsi per «un recupero ambientale di alcuni luoghi, in forza di valenze storiche e letterarie»⁷⁰ affinché questi importanti paesaggi letterari possano perpetuarsi e durare nel tempo.

Il Parco letterario Ippolito Nievo (immagine 10) ha visto realizzare soprattutto opere di riqualificazione del sito del castello e della fontana (immagine 11):

nel caso di Fratta, l'aver ritrovato il perimetro dell'antico castello, certamente molto più semplice della complessa e turrita struttura creata dalla fantasia di Nievo, e l'uso di una siepe di essenze locali poste lungo il suddetto perimetro per rievocarne il sigillo murario, è un'operazione di grande suggestione geopoetica, in cui le cose si caricano di significati emozionali all'interno della dialettica tra fatto geografico e finzione letteraria⁷¹.

Il Parco Ippolito Nievo ha in particolare cinque centri nevralgici da cui si dipanano tutti gli altri luoghi: casa Provedoni e il Vecchio Duomo, la fontana di Venchieredo, i mulini di Stalis, la villa Colloredo-Mels e il piazzale della Madonna. Il percorso si sviluppa attraverso i territori di Fratta, Cordovado, Sesto al Reghena.

Assieme ai manufatti legati alla memoria di Nievo, alla ristrutturazione di determinate aree, alle attività collegate alla riscoperta e valorizzazione di quei

⁶⁸ E. DAI PRÀ, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁹ SHELAGH J. SQUIRE, *Wordsworth e il turismo nella regione dei laghi: una ricostruzione romantica del paesaggio*, in F. LANDO (a c. di), *Fatto e finzione*, *cit.*, p. 160.

⁷⁰ P. DE ROCCO, *Paesaggio come valore nei luoghi letterari di Nievo e di Pasolini*, in «Acer», Anno IX, n. 6, 1993, p. 45.

⁷¹ F. VALLERANI, *I luoghi, i viaggi, la folla*, *cit.*, p. 56.

paesaggi, vorrei sottolineare come nelle componenti del parco occupano un occhio di riguardo anche la flora e la fauna che vengono classificate in base alle loro caratteristiche (immagine 13).

Non è mia intenzione soffermarmi sul particolare e analizzare nel dettaglio il parco dedicato all'autore delle *Confessioni*, ma ho voluto proporre un'analisi generale che aveva come obiettivo principale quello di abbracciare questa nuova via per il turismo, riconoscerla, evidenziarne le caratteristiche e le sue qualità. Per questo motivo non ho nemmeno voluto guardato a queste realtà geografiche ed emozionali con sguardo critico, mettendo in risalto i limiti che possono intaccarle, come ad esempio il pericolo incombente di trattare questi paesaggi e questi luoghi come meri scenari, come reliquiari museali; oppure la tentazione di considerarli esclusivamente o comunque principalmente come beni economici di cui potersi servire a proprio piacimento, ponendo così maggior interesse all'economia che non alla cultura.

Ho cercato piuttosto di mettere in risalto il potenziale straordinario che possiede questa 'terza via per il turismo'⁷², che ha il potere di unire lo sviluppo locale alla promozione culturale; la ricognizione storico-geografica con quella letteraria; la sfera sensoriale con la razionalità insita in ogni uomo; la riscoperta naturale con quella culturale; la valorizzazione e la tutela dei luoghi.

Tutti questi aspetti ci fanno capire come la rilevanza di ogni parco letterario consista proprio da quella particolare «esaltazione [...] dell'invisibile <che deve> salvare in futuro il visibile»⁷³, dal momento che «trascurare quanto fino a noi giunto

⁷² «Il progetto dei Parchi Letterari in Italia si pone, quindi, come una “valida alternativa” al “vecchio modello” turistico balneare e montano che ha devastato ampie aree ed ha come obiettivo l'ambizioso fine di armonizzare gli interessi economici della collettività con quelli ontologici dei luoghi, proponendosi validamente come “terza via” per il turismo», (C. BARILARO, *Il Parco Letterario “Horcynus Orca”*, in G. CUSIMANO (a c. di), *Luoghi e turismo culturale*, cit., p. 315).

⁷³ E. DAI PRÀ, *op. cit.*, p. 61.

con tanta bellezza è rinunciare ad una parte della memoria. Che è certezza di esistere e sicurezza di quel che siamo»⁷⁴.

⁷⁴ Nievo: *la fontana di Venchieredo*, cit., p. 2.

APPARATO ICONOGRAFICO

NOTE

- L'immagine 1 è una rappresentazione dei luoghi nieviani del Veneto Orientale e della Bassa friulana, con particolare riferimento alla rete idrografica. Tratta da F. VALLERANI, *I luoghi, i viaggi, la folla*, cit., p. 57.
- Le immagini 2, 3 e 4 sono rappresentazione del castello di Fratta; l'immagine 2 è un olio su tela, l'immagine 3 è un disegno acquerellato e l'immagine 4 è una cartolina postale. Tratte da ANDREA BATTISTON E VINCENZO GOBBO (a c. di), *Il castello di Fratta*., cit., p. 25, p. 27 e p. 30.
- Le immagini 5 e 6 costituiscono l'esempio di focolari che Nievo avrebbe potuto aver visto (focolare dei Custozza e sala da pranzo della Villa Nievo-Gropplero). Da EMILIA MIRMINA., *Ricerca sul castello di Fratta di I. Nievo*, cit., p. 11.
- Le immagini 7 e 8 propongono una lettura schematica e sintetica del rapporto che intercorre tra scrittore-fruttore-opera letteraria. La prima è tratta da Maria De Fanis, *Geografie del narrare*, cit., p. 40; la seconda è tratta da J. SILK, *op. cit.*, p. 167.
- L'immagine 9 è una pagina tratta da «Il secolo XIX» di venerdì 21 maggio del 2010 che contiene un articolo di Mariangela Rossi completamente dedicato al fenomeno del turismo letterario.
- L'immagine 10 è una rappresentazione aerea del Parco letterario "Ippolito Nievo". Da *Nievo: la fontana di Venchieredo*, cit., p. 5.
- L'immagine 11 è un disegno della fontana di Venchieredo così come doveva essere al tempo in cui Nievo scrisse le *Confessioni*. In *ivi*, p. 3.
- L'immagine 12 identifica e classifica gli elementi della flora e della fauna che si possono incontrare nel territorio del Parco letterario "Ippolito Nievo". *Ivi*, p. 14.

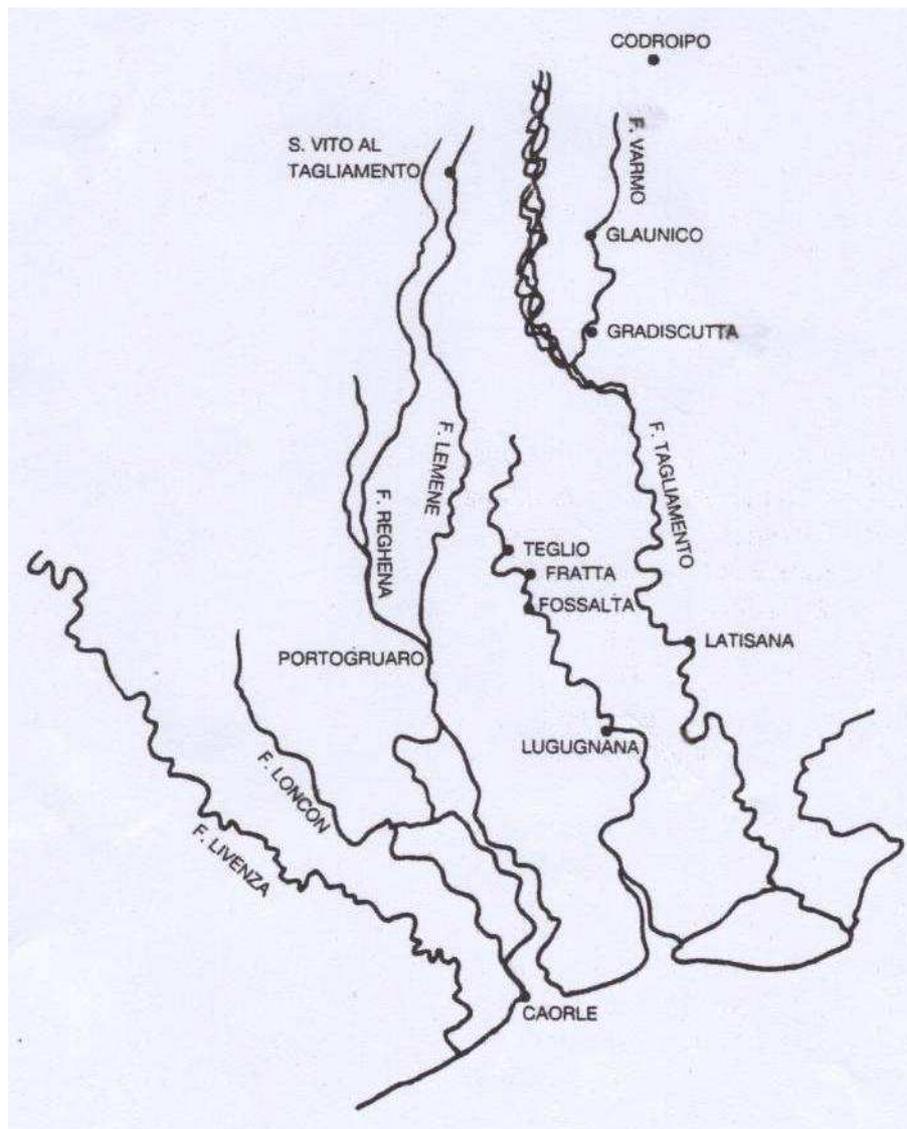


Immagine 1

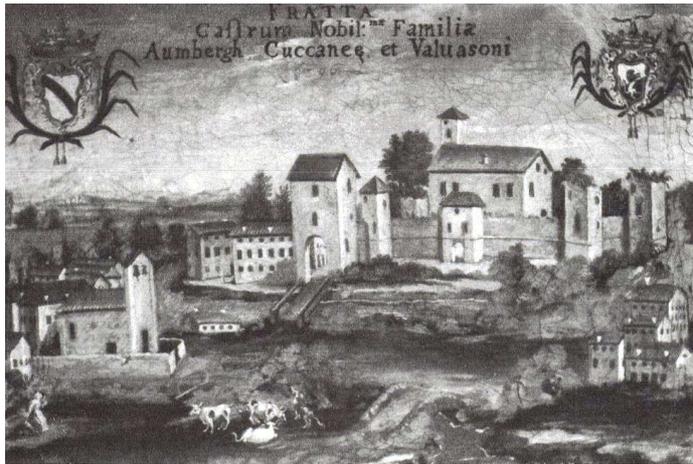


Immagine 2

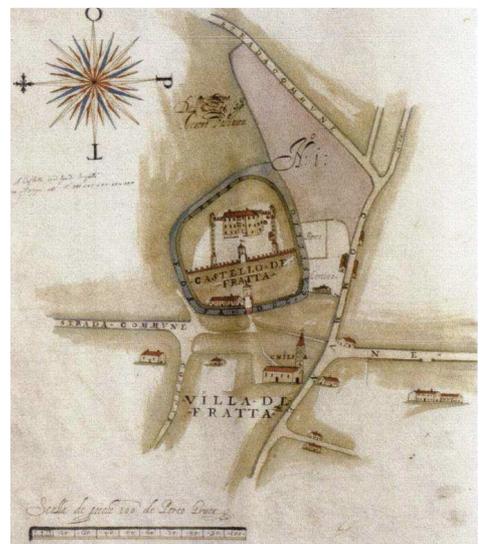


Immagine 3

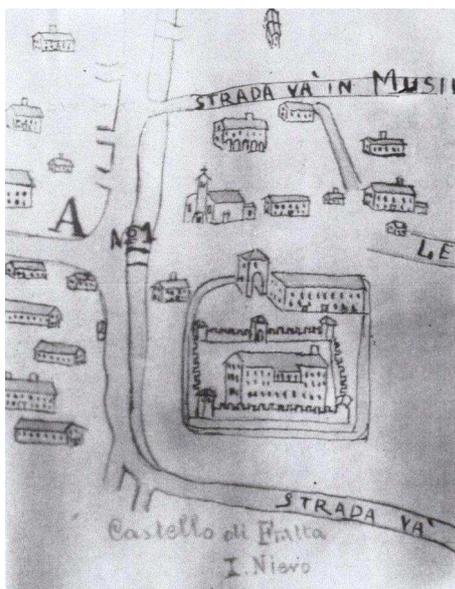


Immagine 1



Immagine 2

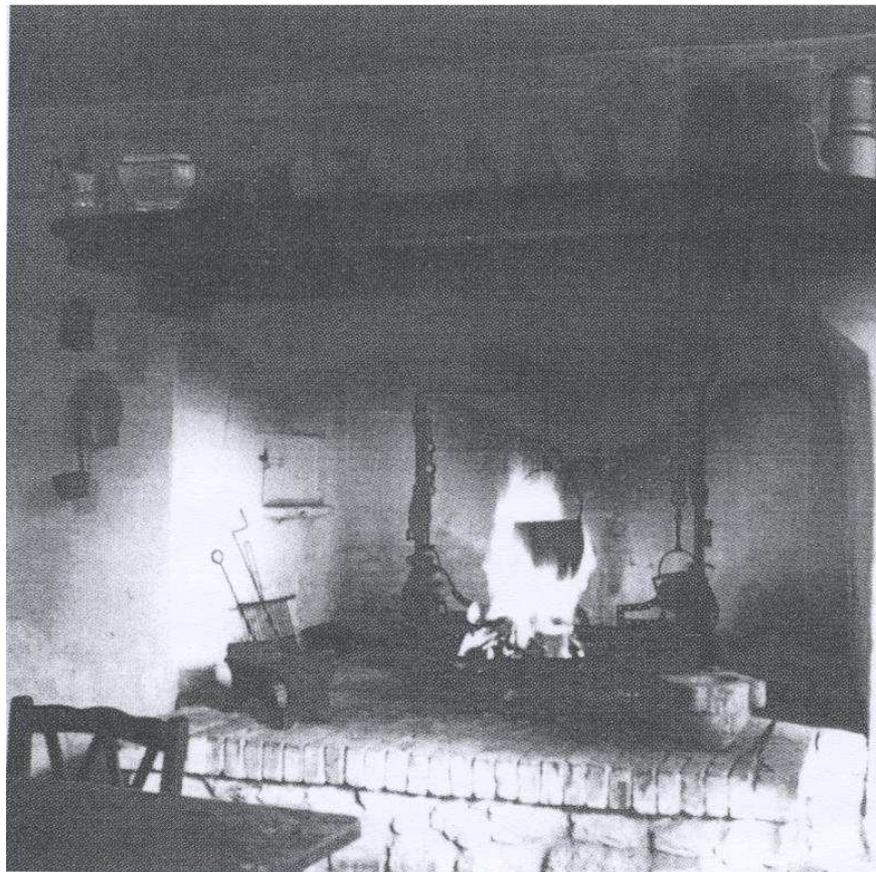


Immagine 3

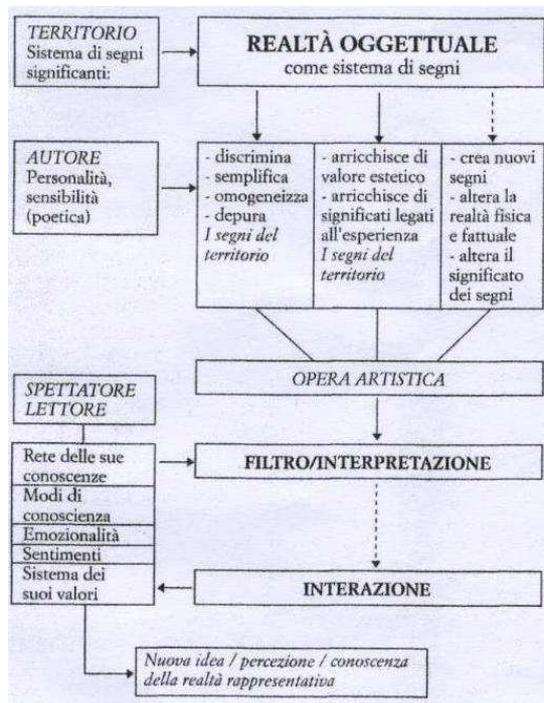


Immagine 7

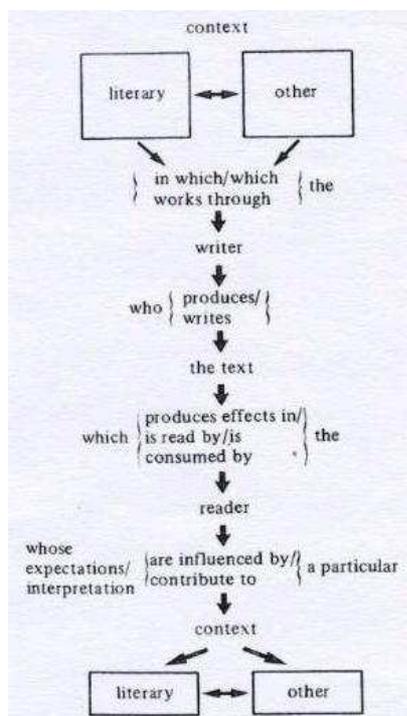


Immagine 8

IL BOOM DEL TURISMO LETTERARIO



Da sinistra, il castello di Nottingham, costruito nel XVIII secolo sui resti di quello medievale; lo studio di Dylan Thomas nella Boathouse; la libreria della Greenway House di Agatha Christie

MARINANGELA ROSSI

COLTI, non convenzionali, defilati rispetto ai circuiti di massa. Gli appassionati di turismo letterario, globe-trotter curiosi sulle orme degli autori preferiti - che negli Usa si ritrovano sul sito www.literarytravel.com - sono sempre più numerosi. E a volte rivelano i loro romanzi sul grande schermo, che ne amplifica l'attrattiva turistica. Come nel caso di Robin Hood, dal testo di Alexandre Dumas, arrivato al botteghino nella versione cinematografica di Ridley Scott come un vero classico.

Destinazione, Gran Bretagna. I racconti del principe dei ladri sono associati alla foresta di Sherwood, nel Nottinghamshire, nascondiglio di tutta la brigata e oggi riserva nazionale. Sebbene gli storici lo indicano come proveniente dalla Yorkshire, e parte del film sia stata girata nel Surrey, il suo vero regno sono le Midlands Orientali. Punto di partenza per il Robin Hood-tour è il capoluogo Nottingham. Una cittadina medievale celebre per la sua produzione tessile, dove vecchio e nuovo convivono con armonia: locande antiche e locali moderni, mercati tradizionali e gallerie contemporanee. Da scoprire anche sottoterra, lungo i tunnel scavati ai tempi dei Sassoni. Ma il monumento più celebre è rimane il Castello del XVIII secolo, costruito sui resti di quello medievale, nel film quartier generale del malvagio sceriffo. Tra le statue all'ingresso, nel museo o nei giardini segreti, il facile evocatore di bambini, principesse e cavalieri. In particolare durante la mostra, aperta sino alla fine di ottobre, di anni e memorabilia dai film, oppure in occasione del Robin Hood Pageant, festival autunnale che ne rievoca le ambientazioni. Da non perdere, poi, una birra nella locanda più antica d'Inghilterra, Ye Olde Trip to Jerusalem, che risale al 1189 e pare abbia ospitato nelle sue cantine i fuorigiughe di Sherwood.

Dal Nottinghamshire al Galles, secondo il *Guardian* nella top ten delle destinazioni del decennio, per seguire le tracce del poeta e scrittore bulhukin Dylan Thomas. L'autore di "Morfe e Ingress" era nato nel 1904 a Swansea, tre ore circa da Londra, oggi interessante connubio tra architettura neoclassica e indirizzi contemporanei. Oltre alla sua dimora natale, in ristrutturazione, il mito si ritrova nel Dylan Thomas Centre, che ospita un teatro, spazi espositivi, una libreria e l'annuo Festival autunnale, o al "The Queen's Head", tra i locali più amati dallo scrittore, allora reporter per il quotidiano locale. Ma la meta ideale è Laugharne, nel Galles, dove si trasferì nella Boathouse, decisa dimora oggi aperta al pubblico, in cui compose capolavori come il dramma radiofonico "Under Milk Wood". Oggi non esiste più il Brown's Hotel, il pub di cui era abitato, venduto poi all'attore Neil

SULLE ORME DI LADRI E SCRITTORI

Itinerari d'autore in Inghilterra, per chi cerca Robin Hood, Dylan Thomas e Agatha Christie

I LUOGHI



Ye Olde Trip to Jerusalem, antichissima locanda di Nottingham



La Boathouse di Dylan Thomas a Laugharne, in Galles



La Greenway House di Agatha Christie a Glastonbury, nel Devon



DA SINISTRA: M. BERTOLINO/XXX; D. J. BARR/ALAMY/REX/ALAMY

VACANZE ITALIANE PER NARRATORI IN ERBA

A VOLTE si viaggia per concedersi un po' di creatività. È bastata seguire un laboratorio di scrittura per imparare curiosità e tecnica sotto la guida di giornalisti e autori. La propone l'Hotel Quirinale di Roma per domenica e per sabato prossimo (www.aggrances.com). Anche la Scuola Holden di Torino dal 9 al 22 luglio offre un'immersione nel mondo dello storytelling, nei pressi del Parco del Valentino, con percorsi guidati da Mauro Cornacch e Giorgio Vasta (www.eccladolden.it, laboratorio da 210 euro). Per chi in vacanza preferisce nutrire la

Mentore e un'asta a cui saranno tra l'altro partecipati anche Pierre Brouman e Mick Jagger. Un paio di anni fa, inoltre, fu girato il "The Edge of Love", con Felicia Knightley e Sienna Miller, dedicato alla tumultuosa vita privata del poeta. E invece per i nostalgici di Miss Marple e Marnie Poter il tour nella English Riviera, la costa sud del Devon. Un tour che parte da Torquay, lungo natale di Agatha Christie, che dal 12 al 19 settembre festeggerà il 120.° anniversario della nascita della scrittrice con un festival di proiezioni, laboratori di scrittura creativa e spettacoli on the road. Ai suoi fan si consiglia poi una tappa nella Greenway House, la sua residenza estiva: un'oasi di 112 ettari di verde che digrada dolcemente verso il fiume Dart. All'interno, arretrati stile georgiano e nobili oggetti personali della grande scrittrice, come abiti, bauli da viaggio, servizi da toilette, ma anche foto e le prime preziose edizioni dei suoi romanzi. www.visitdevon.co.uk

TOUR IN TOSCANA CON DANTE E CARDUCCI

RISCRIPRE l'Italia attraverso le metae legate ai grandi scrittori. Magari in piccole fughe da weekend di inizio estate verso borghi, musei, piazze e castelli, tutti fonte di ispirazione per accompagnatori eccezionali come Dante, Carducci, Pasolini, Levi, Quasimodo e D'Annunzio. Un modo diverso di reinterpretare il territorio e di dare nuovo significato alle destinazioni. Tra i percorsi del quartieri Paroli Letterari, nell'anno fa da un progetto di Stanislao Nervo, nipote di Ippolito Nievi e oggi condotti nella nuova società Passaggio Italiano, che fa parte del Viaggi dell'Elefante

[+] VOLI, HOTEL E RISTORANTI

- **Voli British**, www.visitbritain.it, www.visit-germany.it/robinhood. Per informazioni e per ricevere un viaggio a Nottingham.
- **Ryan Air**, www.ryanair.com, voli da Oslo al Serio con destinazione East Midlands, Nottingham. Tariffa da 16,99 euro a tratta (tariffe amministrative escluse, da prenotare entro il 24 maggio).
- **British Airways**, www.britishairways.com, voli da Genova per Londra. Da 150 euro a tratta (tasse incluse).
- **The Forest Lodge Hotel**, Tel. 0044 1623 824443, www.foreslodgehotel.co.uk. Albergo e ristorante nel cuore della foresta di Sherwood. Doppio da circa 90 euro.
- **St. Brides Spa Hotel**, Tel. 0044 1834 812304, www.stbridespa.com. Su una baia di Saunderton, villaggio di pescatori nei pressi di Laugharne, il paese di Thomas. "Dining Escape", un pernottamento con cena, da circa 200 euro per due.
- **The Cary Arms**, Tel. 0044 1803 327110, www.caryarms.co.uk. Grazioso hotel nei pressi di Torquay, sul mare, dove nacque Agatha Christie. Doppio da circa 225 euro per due.
- **Ye Old Trip to Jerusalem**, Tel. 0175 947317, www.yeoldtrip.com. Pub tipico con cucina tradizionale inglese a Nottingham, sulle orme del mito Robin Hood.

LAST MINUTE



Parc Güell a Barcellona

MENO DI 500 EURO

• **In volo verso gli Usa**. Air Europa propone un'offerta volo a/r, con partenza da Malpensa per Miami da 414 euro e per New York da 454 euro, da acquistare entro il 31 maggio. Info: Tel. 02 89071767, www.airsuevia.com.

• **In nave a Barcellona**. Alla scoperta della capitale catalana per il porto del 2 giugno con Grimaldi Lines: formula nave più hotel 4 stelle, con partenza da Livorno il 28 maggio. Soggiorno di 4 giorni, con viaggio a/r in cabina per quattro persone, trasporto di auto o moto, due notti a bordo e due con prima colazione in hotel, da 247 euro a persona. Info: Tel. 061 436666, www.grimaldi-touroperator.com.



Paesaggio del mare dei Poeti

500 - 1000 EURO

• **Settimana blu sul mare dei Poeti**. Si dorme all'Abbadia San Girolamo, antico convento quattrocentesco a Marellia: sette notti, con prima colazione nel Convento, ex refettorio del fu francescano, un pranzo al Bagni La Secca o una cena al ristorante del Villa Edera e servizio di spiaggia privata, da 875 euro a persona in doppia. Info: Tel. 0185 491019, www.abbadiasangiorgio.com.

• **Formentera che passione**. Es Rom, nelle più gettonate tra le isole Baleari, è formato da un gruppo di ville immerse in una pineta sul mare. Equibono propone un soggiorno di sette notti in camera doppia, da 600 euro a persona (voli e iscrizione esclusi). Info: Tel. 011 855270, www.equibono.it.



Hotel La Banane a St. Barth

OLTRE 1000 EURO

• **Carabi da jet-set**. La Mondina St. Barth combina natura caraibica a art de vivre francese. Si prenota a La Banane, lussuoso hotel di design. Forfait "Love is in the air": cinque notti, macchina a noleggio, colazione, una cena e massaggio da 1879 euro per due. Info: Hotel La Banane, Tel. 0059 05 90520300, www.labanane.com.

• **Maselli è natura**. Dall'11 giugno Tour Meraviglie del Sudista di Vallur: tre notti a Capo Town, due a Hupmansand, due nel Kruger Park. Da 2.120 euro a persona, volo a/r incluso. Info: nelle migliori agenzie di viaggi, www.vallur.it.

Immagine 9

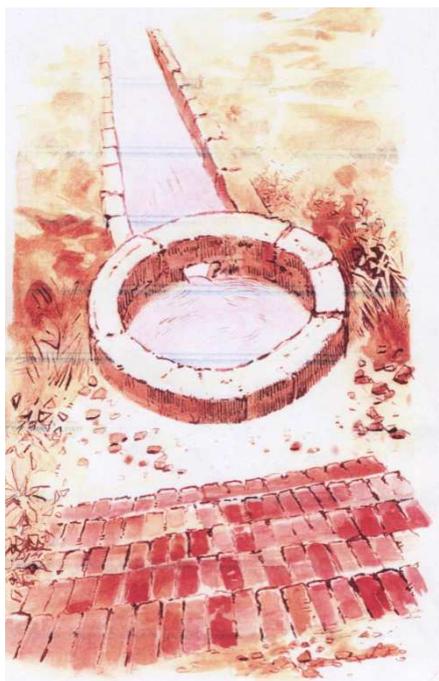


Immagine 10

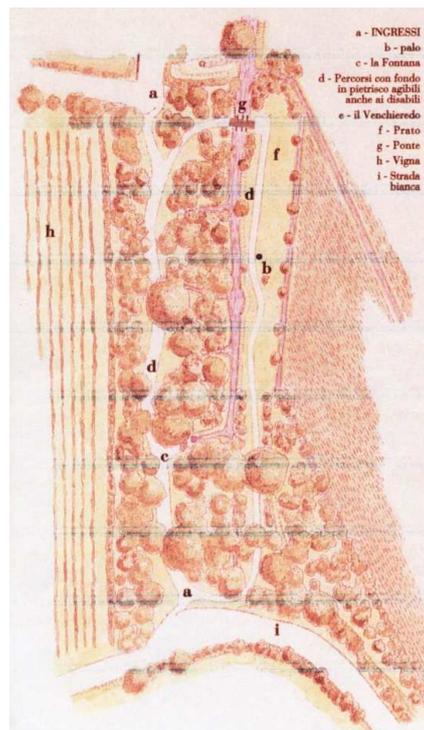


Immagine 11



Immagine 12

BIBLIOGRAFIA GENERALE

(in ordine cronologico)

IN VOLUMI

- ROLAND BARTHES, *Saggi Critici*, a c. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1966 (Paris, 1964).
- ROSARIO ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica. Arte, critica e filosofia*, Napoli, Giannini, 1973.
- YI-FU TUAN, *Topophilia. A study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Prentice-Hall Inc., New Jersey, Englewood Cliffs, 1974.
- JAY APPLETON, *The Experience of Landscape*, Chichester, John Wiley & Sons, 1975.
- GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, trad. it. di Ettore Catalano, Bari, Dedalo, 1975 (Paris, 1958).
- ROLAND BARTHES, *Il piacere del testo*, trad. it. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1975 (Paris, 1973).
- TONINO BETTANINI, *Spazio e scienze umane*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.

- GARY T. MOORE AND REGINALD G. GOLLEDGE (a c. di), *Environmental knowing. Theories, Research and Methods*, USA, Dowden, Hutchinson & Ross, Inc., 1976.
- CHRISTOPHER L. SALTER, and William J. Lloyd, *Landscape in literature*, Resource Papers for College Geography (Association of American Geographers, Washington DC), no. 76-3, 1977.
- YI-FU TUAN, *Space and Place. The Perspective of Experience*, London, University of Minnesota Press, 1977.
- VINCENZO VAGAGGINI (a c. di), *Spazio geografico e spazio sociale*, Milano, Franco Angeli, 1978.
- UMBERTO ECO (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1983.
- DONALD W. MEINIG (a c. di), *The interpretation of ordinary landscapes. Geographical Essays*, New York, Oxford University Press, 1979.
- PAUL CLAVAL, *Elementi di geografia umana*, a c. di Elisa Bianchi, trad. it. di Paola Bua, Milano, Unicopli, 1980 (Paris, 1973).

- ROBERT GEIPEL (a c. di), *Ricerca geografica e percezione dell'ambiente: atti del Colloquio internazionale sul tema Geografia e percezione dell'ambiente*, Milano 26 febbraio 1979, Milano, Unicopli, 1980.

- HILDEBERT ISNARD, *Lo spazio geografico*, trad. it. di Marica Milanese, Milano, Franco Angeli, 1980 (Paris, 1978).

- DOUGLAS C. D. POCOCK (a c. di), *Humanistic Geography and Literature. Essays on the Experience of Place*, London, Croom Helm, 1981.

- CESARE DE SETA, *L'Italia nello specchio del «Grand Tour»*, in ID. (a c. di), *Storia d'Italia. Annali 5*, Torino, Mondatori, 1982, pp. 127-263.

- SERGIO ROMAGNOLI, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in *ivi*, pp. 429-508.

- CALOGERO MUSCARÀ, *Gli spazi del turismo*, Bologna, Pàtron, 1983.

- EUGENIO TURRI, *Antropologia del paesaggio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983.

- FRANCESCO VALLERANI, *Vie d'acqua del Veneto. Itinerari tra natura e arte*, Battaglia Terme (Pd), La Galiverna, 1983.

- MARIO ISNENGI, *I luoghi della cultura*, in SILVIO LANARO (a c. di), *Storia d'Italia. Il Veneto.*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 233-406.

- MURRAY R. SCHAFER , *Il paesaggio sonoro*, trad. it. di Nemesio Ala, Milano, Unicopli, 1985 (New York, 1977).

- DAVID SEAMON AND ROBERT MUGERANER (a c. di), *Dwelling, place and environment. Towards a phenomenology of person and world*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1985.

- EDWARD PENNING-ROUSELL AND DAVID LOWENTHAL (a c. di), *Landscape Meanings and Values*, London, Unwin Hyman, 1986.

- GIULIANA ANDREOTTI, *Momenti dell'immagine soggettiva dell'ambiente particolarmente turistico*, pp. 339-348, in ELISA BIANCHI, FELICE PERUSSIA, MARIO F. ROSSI (a c. di), *Immagine soggettiva e ambiente. problemi, applicazioni e strategie della ricerca*, Atti del colloquio internazionale 10-11 ottobre 1986, Milano, Unicopli, 1987.

- DENIS COSGROVE (a c. di) , *Landscape and Ideological discourse*, pp. 157-190, in AA. VV., *Les langages des representation géographiques*, Actes du Colloque International présentés par Gabriele Zanetto, vol. 1, Venezia, Università di Venezia, 1987.

- WILLIAM E. MALLORY AND PAUL SIMPSON-HOUSLEY (a c. di), *Geography and Literature. A Meeting of the Disciplines*, New York, Syracuse University Press, 1987.
- DENIS COSGROVE AND STEPHEN DANIELS (a c. di), *The iconography of landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- ANTONIA ARSLAN E FRANCO VOLPI (a c. di), *La memoria e l'intelligenza. Letteratura e filosofia nel Veneto che cambia*, Padova, Il poligrafo, 1989.
- ANTOINE S. BAILLY ET AL., *I concetti della geografia umana*, trad. it. di Piero Dagradi, Bologna, Pàtron, 1989 (Paris, 1984).
- GIORGIO BOTTA (a c. di), *Cultura del viaggio: ricostruzione storico-geografica del territorio*, Milano, Unicopli, 1989.
- DENIS COSGROVE, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, trad. it. di Mario Neve, a c. di Clara Copeta, Milano, Unicopli, 1990 (London, 1984).
- JOHN R. GOLD, *Introduzione alla geografia del comportamento*, trad. it. di Marcella Arca Petrucci e Silvia Gaddoni, Milano, Franco Angeli, 1990 (Oxford, 1980).

- JOHN DOUGLAS PORTEOUS, *Landscape of the mind. Worlds of sense and metaphor*, Toronto, University of Toronto Press, 1990.
- EUGENIO TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi, 1990.
- VINCENT BERDOULAY, *Parole e luoghi. La dinamica del discorso geografico*, a c. di Luigi Gaffuri, Milano, Etaslibri, 1991 (Paris, 1988).
- FABIO LANDO (a c. di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etaslibri, 1993.
- MARIA CHIARA ZERBI, *Paesaggi della geografia*, Torino, Giappichelli Editore, 1993.
- COSTANTINO CALDO, *Monumento e simbolo. La percezione geografica dei beni culturali nello spazio vissuto*, in COSTANTINO CALDO E VINCENZO GUARRASI (a c. di), *Beni culturali e geografia*, Bologna, Pàtron, 1994, pp. 15-30.
- RENZO DUBBINI, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994.
- MAURICE BLANCHOT, *L'espace littéraire*, France, Gallimard, 1995.

- GIULIANA ANDREOTTI, *Paesaggi culturali. Teoria e casi di studio*, Milano, Unicopli, 1996.
- EAD., *Alle origini del paesaggio culturale. Aspetti di filologia e genealogia del paesaggio*, Milano, Unicopli, 1998.
- EUGENIO TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998.
- GIORGIO BERTONE, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 1999.
- LUISA BONESIO E MARCELLA SCHMIDT DI FREIDBERG (a c. di), *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, trad. it. di Alessandra Iadicicco, Milano, Mimesis, 1999.
- PAOLO BETTA, *La poetica del paesaggio: un dialogo fra geografia e letteratura*, pp. 201-209, in MARIA MAUTONE (a c. di), *I beni culturali. Risorse per l'organizzazione del territorio*, Bologna, Pàtron, 2001.
- LUISA BONESIO, *Geofilosofia del paesaggio*, Milano, Mimesis, 2001.
- MARIA DE FANIS, *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Roma, Meltemi, 2001.

- FABIO LANDO, *Il paesaggio nell'interpretazione della geografia umanista*, pp. 261-266, in MARIA MAUTONE (a c. di), *I beni culturali. Risorse per l'organizzazione del territorio*, Bologna, Pàtron, 2001.

- RAFFAELE MILANI, *L'arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2001.

- EDWARD S. CASEY, *Representing place. Landscape Painting and Maps*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

- REBECCA SOLNIT, *Storia del camminare*, trad. it. di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Milano, Mondadori, 2002 (Viking, 2000).

- VINCENZO BAGNOLI, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003.

- FRANCO FARINELLI, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.

- ANTONELLO COLIMBERTI (a c. di), *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma, Donzelli Editore, 2004.

- MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004.

- EUGENIO TURRI, *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Marsilio, 2004.

- RITA COLANTONIO VENTURELLI E KAI TOBIAS (a c. di), *La cultura del paesaggio. Le sue origini, la situazione attuale e le prospettive future*, Firenze, Olschki, 2005.
- MICHAEL JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.
- FABIO LANDO E ALESSANDRO VOLTOLINA (a c. di), *Atlante dei luoghi. Ipotesi per una didattica della geografia*, Venezia, Cafoscarina, 2005.
- RAFFAELE MILANI, *Il paesaggio è un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Milano, Feltrinelli, Milano, 2005.
- SILVIA ALBERTAZZI, *In questo mondo. Ovvero, quando i luoghi raccontano le storie*, Roma, Meltemi, 2006.
- GIROLAMO CUSIMANO (a c. di), *Luoghi e turismo culturale*, Bologna, Pàtron, 2006.
- MICHELE BOTTALICO, MARIA TERESA CHIALANT, ELEONORA RAO (a c. di), *Literary Landscapes, Landscape in Literature*, Roma, Carocci, 2007.
- DAVID LE BRETON, *Il mondo a piedi. Elogio della marcia*, trad. it. di Ester Dornetti, Milano, Feltrinelli, 2007 (Paris, 2000).

- ID., *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Trad. it. di Maria Gregorio, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007 (Paris, 2006).

- JEAN MARC BESSE, *Vedere la terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, a c. di Piero Zanini, Torino, Mondadori, 2008 (Arles, 2000).

- DENIS COSGROVE, *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*, New York, Tauris, 2008.

- MARGHERITA COTTONE (a c. di), *Geografie letterarie. Paesaggio e letteratura nella cultura europea*, Palermo, Università di Palermo, 2008.

- COSIMO MONTELEONE (a c. di), *Paesaggi retorici. Immagini e figure del territorio*, Venezia, Cafoscarina, 2008.

- MICHEAL JAKOB, *Il paesaggio*, trad. it. di Adriana Ghersi e Michael Jakob, Bologna, Il Mulino, 2009 (Gollion, 2008).

- JEFFREY DAVID BLANKENSHIP, *Reading Landscape: Mid-Century Modernism and the Landscape Idea*, "Reading Landscape: Mid-Century Modernism and the Landscape Idea" (2011). *Open Access Dissertations*. Paper 324.
http://scholarworks.umass.edu/open_access_dissertations/324.

- FEDERICO ITALIANO E MARCO MASTRONUNZIO (a c. di), *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, Milano, Unicopli, 2011.

SU PERIODICO

- J. SILK, *Beyond Geography and Literature*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 2(2), 1984, pp. 151-178.
- MARCO FUMAGALLI, *Le risorse turistiche e il ruolo dell'immagine*, «Politica del turismo», n. 3, 1987, pp. 299-305.
- MIREYA FOLCH-SERRA, *Place, voice, space: Mikhail Bakhtin's dialogical-landscape*, «Environment and Planning D: Society and Space», 1990, vol. 8, pp. 255-274.
- FABIO LANDO, *Fact and fiction: Geography and literature*, «Geojournal», 38 (1996), n. 1, pp. 3-18.
- MARC BROSSEAU, *Geografia e letteratura*, «Laboratorio di geografia e letteratura», 1997, pp. 63-98.
- MARIA DE FANIS, *Iconografia, iconologia e geografia letteraria*, in «Laboratorio di geografia e letteratura», 1997, pp. 111-118.
- FRANCESCO VALLERANI, *Un luogo letterario dalla codificazione culturale alla divulgazione neo-ruralista: il caso di Asolo nelle colline trevigiane*, «Laboratorio di geografia e letteratura», 1997, pp. 31-61.

- PAOLO RUMIZ, *La voce dei luoghi. Perché il paesaggio è diventato il protagonista del nostro immaginario?*, Risponde Claudio Magris, in inserto de «La Repubblica», 21 aprile, 1998, pp. 168-174.
- ELENA DAI PRÀ, *Il parco letterario in una prospettiva geografica*, in «Bollettino della società geografica italiana», Serie XII, vol. VII (2002), Roma, pp. 51-70.
- FRANCESCO COCOZZA E PAOLA RONCARATI (a c. di), *I "Parchi letterari". Particolari "luoghi della memoria" alla ricerca di tutela e valorizzazione?*, in «Le Istituzioni del Federalismo 3/4», 2003, pp. 583-611.
- DORA MARCHESE, *Il paesaggio come esperienza multisensoriale: pane nero tra materialismo e lirismo*, «La Rassegna della letteratura italiana», 2006, 2, pp. 338-360.
- NICOLÒ PASERO, *Punti di vista. Note sulla rappresentazione dello spazio in letteratura*, «Moderna», IX, 1, 2007, pp. 21-26.
- SIMONA MANCINI, *Introduzione. Letteratura e geografia: le ragioni di una scelta*, «Quaderni del '900», 2009, 9, pp. 9-11.

OPERE DI IPPOLITO NIEVO PRESE IN ESAME

(in ordine cronologico)

- IPPOLITO NIEVO, *Canti del Friuli*, Udine, Tipografia Del Bianco, 1912.

- ID., *Il Varmo*, in IGINIO DE LUCA (a c. di), *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 157-214.

- ID., *Il barone di Nicastro*, a c. di Paolo Ruffilli, Pordenone, Edizioni studio tesi, 1987.

- ID., *Le confessioni d'un italiano*, a c. di Sergio Romagnoli, Venezia, Marsilio, 2010.

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA NIEVIANA

(in ordine cronologico)

IN VOLUME

- BINDO CHIURLO, *Ippolito Nievo e il Friuli*, Udine, Tipografica G. B. Doretti, 1931.
- GIAMPAOLO DOSSENA, *I luoghi letterari. Paesaggi, opera e personaggi. Italia Settentrionale*, Milano, Sugar Edition, 1972.
- EMILIA MIRMINA, *Il Friuli della memoria. Realtà, mito, fiaba nelle "Confessioni" del Nievo*, Firenze, Industria tipografica Fiorentina, 1974.
- FOLCO PORTINARI, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976.
- EMILIA MIRMINA., *Ricerca sul castello di Fratta di I. Nievo*, Udine, Centro di Studi Nieviani, 1978.
- AA. VV., *Ambiente e tradizione del Friuli nel Nievo. Convegno interdisciplinare di studio* (Udine 17 novembre 1979), Udine, Centro di Studi Nieviani, 1979.

- TITO MIOTTI, *Fratta*, in ID. (a c. di), *Castelli Friulani/4. Feudi e giurisdizioni del Friuli occidentale*, Udine, Tipografia Del Bianco, 1980, pp. 131-138.

- MARCELLA GORRA, *Nievo e Venezia*, Venezia, Comune di Venezia, 1981.

- PIERANGELA CROCE, GIULIA FOGOLARI, RENATO POLACCO, MICHELE TOMBOLANI, GUIDO ZATTERA (a c. di), *La via Annia. Memoria e presente*, Quaderni di materiali Veneti n. 20/ Itinerari di storia e arte 4, Venezia, Arsenale Editrice, 1984.

- GIOVANNI CAPPELLO, *Invito alla lettura di Ippolito Nievo*, Milano, Mursia, 1988.

- ANDREINA NICOLOSO CICERI, *Castelli e castellani nell'orizzonte nieviano*, in TITO MIOTTI (a c. di), *Castelli del Friuli/7. I sette castra di Paolo Diacono ed altri studi castellogici*, Udine, Tipografia Del Bianco, 1988, pp. 159-185.

- EMILIA MIRMINA, *Motivi nieviani nel territorio di Camino al Tagliamento*, Udine, Centro friulano di studi Ippolito Nievo, 1990.

- FRANCESCO VALLERANI, *Praterie vallive e limpide correnti. Uomini e paesaggi tra Livenza e Tagliamento in epoca veneta (sec. XVI-XVIII)*, Portogruaro, Nuova dimensione, 1992.

- ID., *La scoperta dell'entroterra. Nuovi turismi tra Veneto Orientale e Pordenonese*, Portogruaro, Ediciclo, 1994.

- ANDREA BATTISTON E VINCENZO GOBBO (a c. di), *Il castello di Fratta. Studi, immagini, documenti*, Latisana, La bassa, 1995.

- ITALO CALVINO, *Castelli di delizie e castelli del terrore*, in MARIO BARENGHI (a c. di), *Saggi 1945-1985*, Tomo II, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1635-1647.

- ARNALDO DI BENEDETTO, *Ippolito Nievo e altro Ottocento*, Napoli, Liguori, 1996.

- FRANCESCO FIORENTINO (a c. di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997.

- *Nievo: la fontana di Venchieredo*, Roma, Fondazione Ippolito Nievo, 1997.

- FRANCESCO VALLERANI, *I luoghi, I viaggi, la folla. Spazi turistici e sostenibilità*, Dipartimento di geografia, Padova, Università di Padova, 1997.

- PATRIZIA ZAMBON, *Le cronache musicali di Ippolito Nievo*, in JORN MAESTRUP, PALLE SPORE, CONNI-KAY JORGENSEN (a c. di), *Letteratura*

italiana e musica. Atti del XIV° congresso. A.I.S.L.L.I., Odense, Odense University Press, 1997, pp. 897-909.

- STANISLAO NIEVO (a c. di), *Parchi letterari dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1998.
- GABRIELE GRIMALDI (a c. di), *Ippolito Nievo e il mantovano. Atti del Convegno nazionale*, Venezia, Marsilio, 2001.
- GIAN MARIO ANSELMINI E GINO RUOZZI (a c. di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003.
- ANDREA MATUCCI, *Tempo e romanzo nell'Ottocento. Manzoni e Nievo*, Napoli, Liguori, 2003.
- FRANCO MORETTI, PIER VINCENZO MENGALDO, ERNESTO FRANCO (a c. di), *Il romanzo. Volume V. Lezioni*, Torino, Einaudi, 2003.
- MARINELLA COLUMMI CAMERINO, *Viaggi e paesaggi nelle «Confessioni d'un italiano»*, in PASQUALE GUARAGNELLA E MARCO SANTAGATA (a c. di), *Studi di letteratura italiana. Per Vitilio Masiello*, tomo II, Bari, Laterza, 2006, pp. 277-290.
- EAD., *L'immagine di Venezia nella narrativa di Nievo*, in MONICA GIACHINO, MICHELA RUSI, SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, (a c. di), *La*

passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle, Venezia, Cafoscarina, 2008, pp. 75-84.

- ROBERTO TIRELLI, *Originalità ed evoluzione del paesaggio naturale friulano fra le risorgive e la laguna*, in ENRICO FANTIN (a c. di), *Paesaggio naturale e paesaggio umano nella Bassa friulana*, Latisana, La Bassa, 2009, pp. 9-74.

- CESARE DE MICHELIS, *Introduzione*, in IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, a c. di Sergio Romagnoli, Venezia, Marsilio, 2010, pp. XIII-XXXII.

- STEFANIA SEGATORI, *Forme, temi e motivi della narrativa di Ippolito Nievo*, Firenze, Olschki, 2011.

- MARINELLA COLUMMI CAMERINO (a c. di), *Novelle. Ippolito Nievo*, Venezia, Marsilio, 2012.

SU PERIODICO

- MARCELLA CECCONI GORRA, *Manzoni e Nievo*, in VITTORE BRANCA, ETTORE CACCIA E CESARE GALIMBERTI (a c. di), *Manzoni, Venezia e il Veneto*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 149-160.
- IGINIO DE LUCA, *L'«addio» di Lucia nei Promessi sposi e l'«addio» di Carlo Altoviti nelle Confessioni d'un italiano*, in *ivi*, pp. 161-199.
- PIER VINCENZO MENGALDO, «Appunti di lettura sulle *Confessioni* di Nievo», in «Rivista di letteratura italiana», vol. II, 1984, 3, pp. 465-518.
- PAOLO DE ROCCO, *Paesaggio come valore nei luoghi letterari di Nievo e di Pasolini*, in «Acer», Anno IX, n. 6, 1993, pp. 44-46.
- ID., *Luoghi pasoliniani e nieviani*, «Quaderni Casarsesi», 2, 1994, pp. 9-20.
- FRANCESCO VALLERANI, *Tematiche rusticali e trasformazioni agrarie. Ippolito Nievo e le campagne del Friuli*, «Ce Fastu?», a. LXX, 1994, n. 1, pp. 41-62.
- ID., *A low plain between arcadia and agronomy: Ippolito Nievo and the Friulan landscape*, «Geojournal», 38 (1996), n. 1, pp. 87-97.

- MARINELLA COLUMMI CAMERINO, *Vivere il tempo, guardare il mondo: tragitti spaziali e temporali nelle Confessioni di Nievo*, «Quaderni veneti», n. 35 (2002), pp. 29-48.

- STANISLAO DE MARSANICH, *I parchi letterari, spazi geografici e suggestioni poetiche*, «Quaderni del '900», 2009, n. 9, pp. 13-30.

- FABIO PIERANGELI, *Corse di prova: luoghi e itinerari nell'epistolario di Nievo*, «Carte di viaggio», 2010, n. 3, pp. 21-30.

TESTI DI RIFERIMENTO

(in ordine cronologico)

- DINO BUZZATI (1935), *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano, Mondadori, 2010.
- DANTE ALIGHIERI, *La divina commedia*, vol. II, a c. di Natalino Sapegno, Firenze, La nuova Italia, 1956.
- MAURICE MERLEAU-PONTY, *Segni*, trad. it. di G. Alfieri, a c. di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1967 (Paris, 1960).
- EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1977.
- GUIDO PIOVENE, *Spettacolo di mezzanotte*, Milano, Mondadori, 1984.
- GASTON BACHELARD, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, trad. it. di Marta Cohen Hemsì, Farigliano, Red Edizioni, 1987 (Paris, 1942).
- WOLFGANG ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it. di Rodolfo Granafèi, Bologna, Il Mulino, 1987 (München, 1976).
- UMBERTO ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

- ITALO CALVINO (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2010.
- ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a c. di Pietro Mazzamuto, Firenze, Palumbo, 1989.
- PIER PAOLO PASOLINI, *Il Friuli*, in WALTER SITI E SILVIA DE LAUDE (a c. di), *Romanzi e racconti. 1962-1975*, Milano, Mondadori, 1998.
- ITALO CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002.
- TZVETAN TODOROV, *La letteratura in pericolo*, trad. it. di E. Lana, Milano, Garzanti, 2008 (Paris, 2007).
- MICHELA RUSI, «Camminare per capire»: *la passeggiata nella scrittura di Guido Piovene*, in ENZA DEL TEDESCO E ALBERTO ZAVA (a c. di), *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene. Atti del convegno Venezia-Padova 24-25 gennaio 2008*, Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009, pp. 89-101.