

# LA NATURA, LA TERRA, LA PATRIA: ELEMENTI IDENTITARI NELL'OPERA DI STANISLAO NIEVO E DEI MAGGIORI POETI BASCHI

NATURALEZA, TIERRA, PATRIA:  
ELEMENTOS IDENTITARIOS EN LA OBRA DE STANISLAO NIEVO  
Y POETAS VASCOS

NATURE, THE EARTH, THE HOMELAND:  
IDENTITY ELEMENTS IN THE WORK OF STANISLAO NIEVO  
AND THE MAJOR BASQUE POETS

**Paola POPULIN**  
Universidad del País Vasco  
paolapopulin@gmail.com

Un luogo può essere raccontato e descritto ma anche ri-creato dalla visione dello scrittore; chi lo abita e lo vive contribuisce a farsi tramite del racconto e veicolo dei simboli che a quel luogo appartengono, in una costante risemantizzazione nel tempo. Stanislao Nievo, con l'idea dei Parchi Letterari, e complessivamente nella sua opera, crea un *placetelling* fondato su elementi simbolo delle comunità. Un processo simile avviene nelle opere di due dei maggiori scrittori baschi contemporanei: Aresti e Atxaga che interpretano il senso di *vasquidad* tramite i simboli che la rappresentano.

**Parole chiave:** Memorie. Simboli. Luoghi. Natura.

Un lugar puede ser contado y descrito, pero también recreado por la visión del escritor; quien lo habita y lo experimenta contribuye a actuar como medio del relato y de los símbolos propios de ese lugar, en una constante resemantización en el tiempo. Stanislao Nievo, con la idea de los Parchi Letterari, y en toda su obra, crea un *placetelling* a partir de elementos simbólicos de las comunidades. Un proceso similar se produce en las obras de dos de los principales escritores vascos contemporáneos: Aresti y Atxaga, quienes interpretan el significado de *vasquidad* a través de los símbolos que la representan.

**Palabras clave:** Memoria. Símbolos. Lugares. Naturaleza.

A place can be told and described but also re-created by the writer's vision; whoever inhabits it and experiences it contributes to acting as a medium for the story and the symbols that belong to that place, in a constant re-semantization. Stanislao Nievo, with the idea of the Parchi Letterari, and in his works, creates *placetelling* based on symbolic elements of the communities. A similar process occurs in the works of two of the major contemporary Basque writers: Aresti and Atxaga who interpret the meaning of *vasquidad* through the symbols that represent it.

**Keywords:** Memories. Symbols. Places. Nature.

## **1 Nievo, la terra, la storia e i simboli.**

Non è facile nella storia della cultura italiana imbattersi in un progetto complesso e articolato avente come scopo la diffusione della letteratura ma in una modalità tale da consentire l'identificazione con il luogo in cui nasce, l'interazione con l'insieme di questo e divenire un segno di tutta una comunità. In un precedente studio (Populin, 2023) si è analizzato il processo con il quale la cultura basca, ma soprattutto il cinema, ha contribuito a creare l'icona del paese e lo ha fatto in modo tale che non si è limitata a rafforzare il segno della comunità per chiuderne i confini e preservarne l'animo originario, ma ha esportato, nella rigorosa conservazione di segni tradizionali, una immagine comprensibile ad un pubblico non autoctono. L'immagine della comunità definita entro confini è spesso sintetizzata in segni che si traducono in simboli; se si vuole identificare la comunità di Euskadi nei simboli usati nell'immagine cinematografica e nella letteratura, si possono individuare elementi chiave come:

- Il mare
- l'albero
- la pietra
- il bosco
- il caserio
- il campo.

Inoltre, valutando il contesto ambientale:

- l'infinito
- l'altezza
- la profondità
- l'oscurità.

Tutto questo è rintracciabile, naturalmente, in molte narrazioni locali, ma il contesto in cui sono declinate ne delinea la peculiarità nonché la percezione della *vasquidad* e nel sentimento del *vasquismo*<sup>1</sup>.

Nell'opera di Stanislaò Nievo, autore che ci ha offerto lo spunto per questa analisi e per un confronto che sembrava impossibile, l'identità locale trova i suoi simboli in alcuni elementi chiave ma, se allarghiamo lo sguardo sull'opera intera, e non solo sui Parchi Letterari in cui l'identità locale è il motore dell'iniziativa, possiamo constatare che tali simboli appartengono ad un quadro e un sistema narrativo tipico dell'autore. Gli elementi sono:

- il mare
- la pietra
- i ruderi
- il relitto
- la sabbia
- il cielo
- le vie sotterranee

---

1 Si intende qui il termine in senso generale e non riferito alla pratica politica e al nazionalismo vasco.

e, nel contesto:

- l'infinito
- la profondità
- l'altezza
- l'oscurità

Nella poesia e nella scrittura di Nievò questi lemmi compaiono costantemente e il contesto della narrazione risulta sempre caratterizzato da una visione alternata tra il definito e l'indefinito, il razionale e l'irrazionale, l'alto e il basso, dicotomie coesistenti e persistenti. Nievò fu uno scrittore ma anche un ricercatore, un viaggiatore, un documentarista, un fotografo, un regista, uno sceneggiatore e un giornalista: da questa complessa e multiforme attività prende origine una scrittura che si alterna tra finzione e documentario nella quasi totalità delle espressioni. Si tratta, per Nievò, di una ricerca costante che si articola all'interno di categorie opposte, e soprattutto spinta dalla curiosità del ricercatore e dello scrittore che si inoltra oltre 'i veri confini fisici della civiltà occidentale, aldiquà e aldilà (Nievò, 2014:16)' ma più ancora dell'uomo, come sottolinea Fabio Pierangeli riguardo alla 'vicenda umana del viaggiatore, del romanziere, dell'uomo Nievò'.

Nievò, prima di altri, ha contribuito ad una visione sistematica dei luoghi, in tutte le loro caratteristiche, ha fatto in modo che queste divenissero visibili e significative tramite una fruizione consapevole, le ha rese simboli di una appartenenza locale non percepita prima. I progetti sui Parchi partono infatti dalla letteratura ma in correlazione al contesto da cui essa è generata, la rendono viva tramite progetti educativi che contribuiscono, operando con i giovani, al radicamento della consapevolezza di comunità, nonché alla volontà di conservazione e protezione del luogo. Contrariamente a quanto accaduto nella storia culturale del País Vasco, dove la coscienza di una lingua e di una cultura comune sostiene l'identità (Populin, 2023) anche con uno scopo politico di intervento contro l'unificazione nazionale, in particolare quella proposta dal franchismo, lo scopo politico di Nievò è quello, più generale, di creare una identità italiana riconoscibile e percorribile dal lettore/fruitor. Quando abbiamo parlato della genesi dell'immagine della cultura vasca, abbiamo concentrato il discorso sulla ricerca della continuità tra antico e nuovo, dell'affermazione di una coesistenza tra passato e presente nel perpetuarsi di tradizioni arcaiche; il discorso nieviano si snoda attraverso il tempo recuperando sì le tradizioni locali, ma anche andando a ritroso nella storia dell'uomo: 'Per ogni libro —ormai ne ho scritti più di una dozzina— c'è una ricerca verso le origini. Fino all'ultimo in cui la storia si ribalta oltre i confini della nostra vita terrena, nell'aldilà. E *Aldilà* l'ho intitolato. E poi via verso il mondo... fino alla metro di questa mattina...' (Nievò, 2014:16)

Per lo scrittore i ripetuti viaggi verso i confini del mondo e le terre sconosciute sono la necessità di trovare una terra pura, in quella costante ricerca delle verità del mito, dei simboli che intrecciano le sue storie narrate tra realtà e finzione<sup>2</sup>.

2 'All'atto di fondazione della sua narrativa, *Il prato in fondo al mare*, 1974, lo stile dell'inchiesta giornalistica sostiene magistralmente l'affiorare del magma inconscio, fino ad allora trattenuto nel punto oscuro degli abissi, porta a galla una visione vertiginosa e ancestrale del mito, con momenti di tensione fortissima, con la solennità delle cose necessarie, attorno al giallo del naufragio dell'Ercole dove stava viaggiando Ippolito Nievò, con le carte e i soldi della spedizione garibaldina nel Sud d'Italia.' Una analisi chiara e sintetica è quella di Fabio Pierangeli in *La ruota e il destino: Stanislaò Nievò tra reportage e romanzo* in AA.VV., *Stanislaò Nievò e le scritture di viaggio*, a cura

## 2. Il progetto dei Parchi letterari tra identità locale, economia e turismo. Un nuovo museo?

Il progetto dei Parchi Letterari di Nievo, prima di altri, ha contribuito a portare in Europa l'idea di un racconto di luoghi che parte dalla letteratura per poi coinvolgere tutta la realtà territoriale entro la quale la letteratura diviene la spinta per un placetelling.

L'idea che portò Stanislao Nievo al progetto dei Parchi Letterari è una delle più innovative e interessanti per la storia degli studi e degli interventi sul territorio.

In questo caso si ha, per la prima volta in Italia, un progetto di reale salvaguardia del territorio, e che non si limita ad una attività di musealizzazione più o meno commerciale e destinata a turisti, quanto piuttosto si rivolge ad una molteplicità di elementi che si attuano nella relazione gli uni con gli altri: letteratura, spazi, luoghi, natura, persone. Il parco, nel modello creato da Nievo, può essere considerato una struttura per l'individuazione, la conservazione, la condivisione e la replica di una identità locale. Individuare e condividere elementi peculiari appartenenti alla comunità significa identificarsi come tale, al di là del riconoscimento di se stessi in una comunità immaginata<sup>3</sup>: i confini esistenti infatti non sono considerati limitanti ma, pur certi e definiti nella ricerca di identità, sono permeabili e non esclusivi. L'immagine del luogo è tale da poter essere condivisa e esportata, in una chiave che coniuga uno e molti, così come si diceva in precedenza riguardo all'immagine cinematografica della 'vasquidad'. Il luogo pertanto deve essere riconoscibile, non nella sua caratteristica topografica, geologica, materiale, quanto nell'esperienza di sé che offre in qualità di paesaggio letterario, secondo la definizione che ne dà Jakob (Jakob, 2005:40). In questo caso però il paesaggio letterario amplia la sua qualità dinamica, dal momento che il 'lettore' è anche un visitatore che ha il compito di vivere l'esperienza soggettiva in loco e di replicarla. Il Parco Letterario nasce anche come pratica condivisa dal gruppo: nella formula originaria i fruitori/destinatari principali sono giovani studenti, il cui compito è quello di rendere attiva la memoria del luogo. Nello stesso momento la fruizione condivisa fa in modo che quasi si raggiunga una percezione comune, complice il dato letterario, e si compia, come in un rito collettivo, ciò che conduce 'a conoscere la porta della verità quotidiana e la forza della poesia', come afferma lo stesso Nievo a proposito della proposta su un Parco dedicato a Saba<sup>4</sup>; si parte pertanto dall'esperienza poetica rivelatrice, dalla pagina letteraria, per recepire l'ambiente in una forma che non è né solo letteratura né solo osservazione ambientale. Lo scopo del Parco Letterario è quello di riconoscere e affermare identità dei luoghi per creare un'immagine variegata e complessa dell'Italia, tale da poter essere esportata e presentata come un marchio proprio.

Possiamo dunque dire che l'esperienza del Parco Letterario secondo il punto di vista del suo creatore Stanislao Nievo, sia un percorso dalle caratteristiche identitarie che ha in sé:

- Il racconto del luogo
- La memoria
- Le tradizioni

---

di Mariarosa Santiloni, Atti della Giornata di Studio – 15 aprile 2015, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Franco Cesati editore, Firenze, 2016.

3 Secondo la nota definizione di Anderson (trad. it. 2013).

4 Per un elenco e analisi dettagliata dei Parchi Letterari, delle loro istituzioni e fondazioni, nonché degli autori proposti per la creazione di Parchi, si veda l'opera di Paola Benigni, 2018. Nella stessa si propone un canone per la letteratura italiana per il turismo culturale.

- L'ambiente
- Il paesaggio
- La storia letteraria

L'immagine del luogo e il racconto di esso si fondano inoltre su elementi costanti, come si vedrà in seguito, tali da divenire simbolici per una comunità.

La formulazione del progetto fa sì che un Parco letterario sia un percorso museale del tutto originale, in cui il percorso narrativo e il programma narrativo<sup>5</sup> sono realizzati anche dal soggetto percipiente —che non è 'osservatore' nel senso pieno del termine—, e non solo dall'informatore, che in questo caso è l'insieme di più fattori: la comunità, tutti i suoi appartenenti, lo scrittore e la sua opera, colui che progetta il Parco, i narratori/cantastorie<sup>6</sup>, il turista, l'ambiente, le realtà locali. Infatti il Parco letterario, nel suo essere costituito da una pluralità di elementi contenenti più riferimenti culturali e disciplinari, non solo si configura come museo non tradizionale, ma è alquanto vicino alla definizione che, nel '71, de Varine formulò per l'ecomuseo<sup>7</sup>. Con interazione tra elementi diversi, prevalenza della dimensione soggettiva nella percezione e manipolazione del dato, potenziale estensione temporale contenuta in una unità spaziale definita, esperienza estetica che diviene tale in un ventaglio di possibilità<sup>8</sup> e richiami legati alla partecipazione attiva di tutti gli attanti, il Parco Letterario, nella formulazione di Niewo, prevede la conservazione della memoria del luogo, ma anche la consapevolezza della persistenza al di là della marca temporale. Fondamentale la partecipazione della comunità, come sottolinea Luzi presentando il progetto, perchè non si ha Parco Letterario se non si considera che 'la natura, il paesaggio entrano a far parte delle componenti dinamiche della vita umana e viceversa, l'accidentale che è nell'aspetto mutevole del mondo entra nella natura, lo esalta o la turba.'<sup>9</sup> In tal modo il Parco è estensione, rappresentazione, immagine di chi lo vive, sia esso un forestiero che un locale. La sua peculiarità si estrinseca nella letteratura, che contribuisce in qualche modo ad una conservazione dell'identità del luogo e della sua lingua:

La nostra lingua è parlata e scritta da un centinaio di milioni di persone. Ma anch'essa subisce invasioni, neologismi, particolarmente da quelle più parlate, massima l'inglese d'America. Fortunatamente nella scrittura la nostra lingua conserva una bellezza e ricchezza di disegno che sposa in qualche modo la musica del paesaggio. La letteratura può agire in modo appropriato

---

5 Secondo la definizione di Greimas e Courtes, 2007, p. 202.

6 Nel progetto originario dei Parchi Letterari furono previste attività varie, rivolte a studenti e visitatori, che ancora oggi sono in essere nei percorsi dei Parchi: i Viaggi Sentimentali, i Sentieri del Duemila, la Locanda della Sapienza. I Viaggi Sentimentali sono le narrazioni guidate da attori, musicisti o cantastorie, i Sentieri sono percorsi didattici con campi scuola e iniziative formative, la Locanda della Sapienza è una struttura, all'interno di ogni Parco, destinata ad accogliere corsi, mostre e laboratori.

7 'Un qualcosa che rappresenta ciò che un territorio è, e ciò che sono i suoi abitanti, a partire dalla cultura viva delle persone, dal loro ambiente, da ciò che hanno ereditato dal passato, da quello che amano e che desiderano mostrare ai loro ospiti e trasmettere ai loro figli' <http://www.ecomusei.eu/> e <https://www.ecomusei.trentino.it/approfondimenti/cose-un-ecomuseo/>.

8 Degna di nota e particolarmente consona alla natura dei Parchi Letterari la riflessione sui musei di Santos Zunzunegui, 2011, in particolare pp. 71-151.

9 Così Mario Luzi nella prefazione a Niewo, Stanislaw, (1998), p. 15.

nelle sue scansioni rispondendo a problemi ed elementi vitali in trasformazione, non del tutto ben definiti, a volte molto particolari e suggestivi.

Il creatore della forma cerca di sviluppare il suo pensiero in tali dimensioni, offrendo un nuovo genere di energia e conoscenza. L'ambiente è radice e sostegno a tutto ciò.

Il paesaggio narrato -e il nostro paese è ricco di splendide sale di orchestrazione a riguardo- è perciò qualcosa da osservare e tramandare nei casi più attraenti, qualcosa a cui legare la storia del luogo stesso, specialmente se poco frequentato o, peggio, negletto.

Questo è il genere di energia a cui si accenna sopra. I Parchi Letterari [...] sono nati per portare la cultura nell'economia di ogni regione, attraverso un disegno che al di là della letteratura tocca arte, storia, scienza e sapienze dove sono sbocciate, nei luoghi dell'ispirazione. È un'economia che attrae visitatori e studiosi di ogni sorta, dilettanti, professionisti, frettolosi o appassionati e che non può essere sottratta al luogo d'origine, allo *Spiritus Loci*, che ne deve essere l'unico proprietario attraverso le generazioni dei suoi figli.

I Parchi Letterari cercano di conservare, partendo da un canto o da un racconto, qualcosa del luogo in cui sorgono, qualcosa che sia ancora visibile nelle parole e nel panorama, l'aspetto più caratteristico, endemico e felice del territorio stesso. Che è territorio d'oggi atto a conservare il profumo del passato, offrendo ai più giovani il soffio della creatività a venire. (Nievo, 2000:24)

Le parole chiave 'creatività' e 'energia' stanno a dimostrare come la letteratura in un Parco Letterario sia uno di quegli 'informatori' necessari al turista per il suo programma narrativo museale, ma che rientra nella funzione attiva e in un certo senso plasmatrice della visione, considerando che viene costantemente rinnovata, riletta e riattuata dai fattori operanti nel parco. Parlare di *Spiritus Loci* significa riferirsi anche a quel mito e alla capacità mitopoietica del luogo stesso: la letteratura prima e l'insieme delle realtà locali appartengono ai 'nodi' dell'immaginario locale. Non a caso il Parco Letterario Omero, nel suo progetto originale, è denominato da Nievo 'Primo Parco Mitologico Nazionale'<sup>10</sup>. Quando Nievo parla di letteratura come risposta a 'problemi ed elementi vitali in trasformazione', allude ad una condizione generale umana e alla funzione della letteratura quale rivelatrice di verità non palesi ma intuibili: gli elementi 'particolari e suggestivi', possono essere rivelati dall'intuizione del poeta/scrittore, ma, proprio nel momento in cui sono condivisi tramite la letteratura, diventano propri di tutti. La relazione biunivoca tra luogo e letteratura tende, secondo Nievo, a fondere il reale, il soggettivo, la finzione e il dato oggettivo in una unica esperienza che ha il valore magico dell'intuizione e che, proprio in virtù di ciò, attira. Il gioco della rivelazione dei segreti del luogo è un percorso affrontato quasi come una iniziazione misterica, ed è proprio questo atto performativo il tratto che può affascinare il turista/visitatore di un Parco Letterario.

### 3. I simboli nel racconto e nell'immagine

Nelle opere di Stanislaw Nievo il mistero appare come tratto costante della narrazione, in una alternanza di razionale e irrazionale, passato e presente, con la stessa caratteristica della narrazione dei Parchi, tanto più coinvolgente in quanto fa riferimento ad un immaginario narrativo e visivo del genere. Difficile distinguere, nella produzione nieviana, il confine tra l'immagine e il racconto: in realtà il modello di riferimento è quello della fotografia, attività costante di Nievo, nella pratica

---

10 Materiali e appunti preparatori per il Parco Omero, conservati presso l'Archivio della Fondazione Ippolito e Stanislaw Nievo. Inediti.

della quale 'il suo occhio artistico non si sovrappone all'oggetto, [...] ma lo accompagna a esprimersi al massimo'<sup>11</sup>, come posto in rilievo nella prefazione del catalogo alla mostra *Stanislaw Niewo fotografo*. L'abilità di Stanis a trattare l'oggetto inquadrato fa sì che questo si realizzi non solo nella sua materialità, ma che spesso si ponga in colloquio con il fotografo e rappresenti una parte del suo essere umano; in molte occasioni, tra interviste e memorie<sup>12</sup>, è posta in rilievo la capacità, ma anche la necessità di Niewo di porsi in relazione con ciò che entrava nella sua vita durante i viaggi di ricerca: una relazione dinamica, di condivisione, in una interazione volta a cercare gli elementi comuni nonostante la percezione dell'altro da sé. Per Niewo l'alterità non è solo riconoscimento, percezione e descrizione di una differenza, ma, considerando la continua ricerca e il viaggio verso l'originario e il mito<sup>13</sup>, può rappresentare un percorso verso il sé: quando infatti il viaggiatore/fotografo individua e coglie ciò che appare lontano e differente, è sempre alla ricerca di un tratto comune che possa essere compartido guardando alla storia, alla continuità del tempo, al flusso degli eventi e a un elemento oltre ragione che è sempre sotteso alla narrazione niewiana. Nelle foto realizzate durante la ricerca dei resti dell'aereo in cui morì suo fratello è evidente, negli occhi di chi guarda —fotografo o osservatore— la sensazione di un iniziale smarrimento nell'equivalenza deserto/morte<sup>14</sup>, ma estendendo la visione all'insieme, e indipendentemente dall'ampiezza dei campi dell'inquadratura, l'occhio dell'osservatore tende a respingere la visione percependone un doloroso fastidio, ma poi a entrarvi come a sprofondare nel dolore che essa provoca; la sabbia del deserto infinito, nella visione dello scrittore, è il tutto e il nulla: confluenza dei tempi, delle cose, rappresenta la frammentazione di ogni certezza alla ricerca di un senso profondo, così come conclude lo stesso scrittore in *Il sorriso degli dei*

'Le punture di spillo, sotto la sabbia che copriva il viaggiatore, penetravano nella pelle disfatta dal fuoco. Era lo scoppio dell'aereo in cielo, della foresta che bruciava il suo cuore, dove aveva incontrato amici e nemici, uccelli e cavalieri. Sopra, l'aereo era scoppiato, precipitando nel deserto. Ora era un mucchio di rottami che brillavano sotto il sole, tra le dune, dove vagavano stracci e memorie. Una carezza si avvicinava lenta in quello sgretolamento. Era quella la morte? Una carezza spenta e mille scosse microscopiche sulla pelle distrutta attorno al pensiero ancora fluttuante'.

Ne *Il sorriso degli dei* il deserto, con l'infinita distesa della sabbia, è un luogo senza confini, dove il viaggiatore<sup>15</sup> 'si abbandonò a terra, aveva confuso tempi e luoghi'<sup>16</sup>. Al deserto appartiene un

11 Caputo, Rino, prefazione a Santiloni, 2019.

12 Gran parte delle memorie sono conservate dal Segretario Generale della Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo, Mariarosa Santiloni, che, avendo lavorato per molti anni con Niewo e grazie ad una intensa attività di organizzazione di convegni, giornate di studio, seminari, mostre e pubblicazioni, contribuisce attivamente a diffondere la conoscenza dell'autore ed è una delle maggiori fonti e riferimenti per gli studiosi di Stanislaw Niewo.

13 Così Niewo dichiara in una intervista/dialogo sulla sua narrativa, a Parma. Si veda anche Pierangeli, Fabio, 2016:25-36.

14 Le foto sono pubblicate in *La Rosa*, 2020:88-89. L'autore mette in relazione le fotografie con una narrazione dell'alterità.

15 *Il sorriso degli dei*, 1997, è il romanzo in cui Niewo, più che in ogni altro, si affida ad una ambientazione in cui lo spazio e il tempo si mescolano, al di là dei confini razionali. La storia ripercorre il viaggio del protagonista alla ricerca di tracce e misteriose ragioni di un incidente aereo nel Sahara in cui morì il fratello.

16 *Il sorriso degli dei*, 2015, p. 158.

valore simbolico: la sabbia è il materiale dissolto in cui albergano le orme del tempo, in cui il viaggiatore si perde, percepisce le ombre, la paura, per trovare la certezza del sé nell'incertezza di quella forma. Il viaggiatore che cerca di risolvere il mistero del fratello scomparso nell'incidente aereo<sup>17</sup> e ritrovarne almeno qualche traccia è un viaggiatore in cerca delle tracce del passato e dei legami.

La sabbia è il simbolo della disgregazione ma anche della ricerca: il lettore di Nievo, così come anche chi guarda le sue foto, è costantemente sbalzato da una dimensione onirico-soprannaturale ad una estremamente scientifica e razionale non avvertendone purtuttavia il disagio o l'incompatibilità. È in questo momento che il lettore /osservatore si trova davanti ad un simbolo che recepisce come proprio: la sabbia del deserto, corrispondente ad un luogo ben individuato con le sue proprietà geologiche e geografiche, con le sue coordinate terrestri, è pur sempre 'la tierra más anónima' e sono 'hechas de arena las columnas del desparaíso'.<sup>18</sup> Non è strano che si possano associare i versi di Bernardo Atxaga, il poeta e scrittore basco più noto e tradotto, all'immagine della sabbia desertica del romanzo di Nievo. Atxaga usa molto la simbologia legata all'immaginario mitico e surreale, in ogni genere della sua scrittura. Spesso i caratteri del luogo fisico sono elevati a simbolo e contribuiscono a creare l'immagine e il racconto dei luoghi stessi; tali simboli possono essere quelli di un luogo fisico

- 17 Il fratello di Stanislao Nievo morì in un attentato aereo nel settembre 1989. L'aereo esplose durante il volo sul deserto del Sahara.
- 18 Bernardo Atxaga, 1990. I versi furono messi in musica da musicista e cantante Iñaki Eizmendi nel LP *Zaldi erratuaren hatsa*, 1981. Reperibile in <https://www.youtube.com/watch?v=XUKZENEcnhk>.

Harea lurrik anonimoena, Hareaz eginak desparadisoaren zutabeak. Eta Lurra planetaren aidea ere Hareazkoa, Hareazkoak sateliteak, Urano, Venus ere Harearena. Harea egotziz bihotzek, Harea erakarriz. Harea. Baina ez harea bakarrik. Harearekin batera malko esentziala Eta odol bete ontzi bat. Eta harearen artean zuek ere, gutun Horituak, erloju Hautsiak, Hiztegi liliputierra, Espartako eskutu herdoildua; Ba zatozte zuek ere. Baina arratsero galduz doa gutzia, Zu edo argia bezala; Gauero ez da harea baino geratzen Ilargi krudelaren azpian. Harea. Harea lurrik anonimoena, Hareaz eginak desparadisoaren zutabeak.	Arena la tierra más anónima, Hechas de arena las columnas del desparaíso. Y el aire del planeta Tierra De arena, De arena los satélites, Urano, También Venus De la arena. Expulsando arena los corazones, Atrayendo arena. Arena. Pero no solo arena. Junto con la arena la lagrima esencial Y una vasija llena de sangre. Entre la arena también vosotros, rotos Relojes, cartas Amarillentas, diccionario Liliputiense, oxidado Escudo de Esparta; También venís vosotros. Pero todo se va perdiendo cada noche Como tú o la luz; Cada noche no queda más que arena Bajo la luna cruel. Arena. Arena la tierra más anónima, Hechas de arena las columnas del desparaíso.
---	---

identificabile geograficamente ma possono anche rappresentare una comunità, la sua situazione nel mondo e nelle vicende storiche che si trova ad affrontare, la sua peculiarità rispetto ad altri. L'arena de *Il sorriso degli dei* è il simbolo della condizione umana che nell'incertezza e nella disgregazione, come si diceva, ritrova l'orientamento e Niewo rende in tal modo oggettiva l'esperienza soggettiva, secondo una dinamica narrativa per lui consueta: egli dichiarava<sup>19</sup> spesso che il singolo è parte di un tutto e che trova la sua verità nel momento in cui si ferma e 'apprende'. Nella poesia di Atxaga non c'è la prefigurazione di un esito positivo, ma la sabbia diviene un simbolo chiaro della condizione generale. Secondo quanto afferma Kortazar (Kortazar, 1999:38) la visione di Atxaga si pone in posizione antitetica con quella di colui che è considerato il fondatore della poesia basca contemporanea: Gabriel Aresti. Atxaga infatti, elevando a simbolo della condizione dell'uomo nella società basca contemporanea la arena, la sabbia, nega che il popolo basco possa essere rappresentato dalla pietra, simbolo di solidità, fermezza e resistenza, ma da ciò che è la frammentazione e polverizzazione della pietra: la sabbia. Il Paraíso e il Desparaiso sono l'Utopia e la perdita di essa, in un'ottica di disperazione silenziosa, e il Deserto diviene, sempre secondo l'analisi di Kortazar, la chiave di una estetica del silenzio<sup>20</sup>. Nel romanzo di Niewo il Deserto è legato al destino e al percorso di ricerca di ciascuno: 'sei nel cuore del deserto, e forse hai ritrovato il tuo.'<sup>21</sup> E ancora 'è un posto strano il deserto, e il destino vi muove i suoi fili in libertà, come si fa coi burattini.' 'Il destino ci pulisce e ripulisce, c'insabbia e ci interra, rifacendoci nuovi.' E, più in là, 'Destino e deserto sono fratelli, un confine del tempo e dello spazio.' E, a questo proposito, può essere interessante la lettura di Lanz (Lanz, 1993:81) che, prendendo le mosse da Kortazar<sup>22</sup>, e concordando sull'interpretazione di questo riguardo a 'el sentimiento de marginación' che accompagna i testi di *Etiopía*<sup>23</sup>, estende tuttavia questa visione al contesto politico degli autori della generazione che parte dal '68 —e, aggiungeremmo, arriva a quella più giovane, a cui appartiene Atxaga, che prende forma nei pieni anni '70—, intendendo la 'marginación' come un atto volontario, una sorta di desiderio di fuga. Se accettiamo tale interpretazione e la riferiamo ai testi di Atxaga, e concordiamo con Lanz riguardo ad una certa volontà di fuga rispetto alla società omologante del franchismo o della società borghese, possiamo però riflettere sulla valenza simbolica di tale elemento, valenza che risulta tanto più forte se la si astrae da un contesto contingente. La riflessione di Atxaga sembra portare verso una volontà di isolamento che non è tanto nullificazione, quanto una predisposizione naturale dell'uomo al rifiuto dei margini, dei confini, siano essi imposti da regimi o da convenzioni della società. Tale atto avviene anche inconsapevolmente, laddove si osserva la città,

19 Secondo le testimonianze di Mariarosa Santiloni : vd. Nota 12.

20 Ibidem, p. 41.

21 *Il sorriso degli dei*, p. 172.

22 *Poesía comprometida, poesía entrometida*, in *Zurgai*, Poetas de los '70, diciembre 1989, pp.126-129. Nel primo numero della rivista dedicata alla poesia basca Aresti è considerato come colui che dette una svolta significativa alla poesia del País vasco creandone una vera e propria identità. La rivista era diretta da un collettivo di scrittori e lo rimase per i primi 25 numeri, finché il collettivo si sciolse e lasciò la direzione allo scrittore Pablo González de Langarika. Con la direzione di quest'ultimo la rivista si dedicò anche alla poesia internazionale.

23 *Etiopía* è una raccolta di testi edita per la prima volta sulla rivista *Pott Banda* nel 1978, poi ripubblicata e inserita dallo stesso autore in altre raccolte.

con tutte le sue contraddizioni sociali, da una prospettiva silenziosa e in ombra, come negli ultimi due versi de *La Ciudad*<sup>24</sup>

‘El tiempo es un brocado frágil,  
hecho de atardeceres siempre sombríos’

#### 4. Città/natura

Nel percorso di ricerca e viaggi di Stanislaw Nievo, la riflessione sulla città si realizza su più piani e in molte forme: dalla finzione del romanzo alla realtà del documentario, l'autore pone in rilievo uno dei temi più dibattuti e analizzati del suo tempo: l'inadeguatezza del progresso e della evoluzione scientifica nei confronti dell'uomo. Tale conflitto è ancora più evidente se si compara la vita di città a quella della naturalezza, e come nel mondo antico, il topos dell'opposizione città/campagna torna ad avere un ruolo primario nelle categorie di buono/cattivo, ma soprattutto in un atteggiamento anticapitalista, rivolto contro tutti gli eccessi del progresso. In alcuni progetti inediti di sceneggiature<sup>25</sup> di Stanislaw Nievo vi sono più soggetti dedicati al tema: il soggetto *La nuova scimmia*<sup>26</sup>, del 1970, riporta il sottotitolo 'Il gioco nuovo' ed è una analisi, a metà tra documentario e finzione, sull'atteggiamento di rivolta anticapitalista dei più giovani, in netto dissenso con una società borghese dedita alla ricerca di denaro. Secondo Nievo i giovani tendono a rinnovare il mondo rifiutando il progresso capitalista al fine di tornare ai primordi, ad una condizione arcaica, in cui poche sono le necessità consumistiche: nulla di risibile o sarcastico nell'intento dell'autore, che insiste in uno sguardo sui 'mondi altri', intesi sempre come destinazione di un viaggio di ricerca. Curioso è anche il soggetto *La balena si è trasferita a Piazza dei Cinquecento*, anch'esso del 1970. In questa proposta cinematografica, corredata anche dal preventivo di spesa e, secondo la dichiarazione di Nievo, da 2/3 di girato<sup>27</sup>, il sottotitolo recita 'La vita degli animali selvaggi sbalottati in mezzo a noi' e il soggetto propone l'adozione di un'ottica narrativa dalla parte degli animali, cercando di interpretare la reazione una volta che, negli zoo di grandi città europee, sono costretti a cambiare vita. Non è episodico e raro l'interesse di Nievo per la narrazione che ha come protagonista l'animale, e tutto sorge dal suo primario interesse verso la zoologia e l'ambiente; l'indagine sul mondo animale è una costante sia nei suoi scritti, che nei progetti, che nella fotografia, ed è lo scopo di molte delle sue prime spedizioni. Tra i documenti rinvenuti di recente, vi sono i progetti dettagliati di spedizioni zoologiche in Indonesia, con relativi accordi e contatti con società e case editrici geografiche. Tra le altre cose, un soggetto cinematografico dal titolo *Paradiso selvaggio*, che ripropone quella visione di una natura incontaminata in quanto lontana dalle metropoli 'civili'. Naturalmente si tratta di un tema abbastanza comune tra la fine degli anni '60 e '70, e si adatta a d un utilizzo politico in mode modalità. In Nievo il ricorso al mondo degli

24 *Poemas & híbridos*, 2003<sup>5</sup>. Gli ultimi due versi concludono la versione in spagnolo, tradotta, o meglio, riscritta, dal poeta stesso. Il testo, come altri della raccolta, è stato messo interpretato dal musicista e cantante Ruper Ordorika.

25 Si tratta di progetti, soggetti e proposte rinvenute di recente (2020) dal Segretario Generale della Fondazione Ippolito e Stanislaw Nievo Mariarosa Santiloni e ora conservate presso l'Archivio della Fondazione.

26 Dichiaratamente ispirato al testo di Desmond Morris, pubblicato nel 1967.

27 Nievo stesso dichiara, in nota al testo dattiloscritto, che sono ancora da girare circa 800mt di pellicola. Il calcolo del costo, comprensivo degli spostamenti in Italia, Svizzera e Londra, è di 35 milioni. Il periodo per il completamento delle riprese era marzo-giugno 1970.

animali si eleva a simbolo oltre la dimensione zoologica, in autori come Atxaga è il mondo simbolico di una tradizione magica trasposta in un contesto di 'naturaleza' primitiva in cui si ricorre ad una tradizione primitiva: in entrambi il mondo animale può essere un 'gioco di specchi'<sup>28</sup> in cui la verità si ottiene con lo scambio di soggettiva sul mondo. Il punto di vista cambia a seconda del narratore, uomo o animale, ma, prendendo ancora come riferimento il soggetto *La balena si è trasferita a Piazza dei Cinquecento*, si nota che le considerazioni conclusive sulla città, sulla degenerazione capitalista e sui maggiori vantaggi di una vita rivolta verso i primordi sono le stesse, da entrambi i punti di vista. Animali parlanti che osservano la realtà non come l'uomo, ma giungendo alle stesse conclusioni, sono il simbolo del superamento di categorie apparentemente razionali. L'irrazionale del racconto, a prescindere da una componente magica riferita alle tradizioni, segna il superamento del limite dei codici espressivi: si è visto come il deserto e la sabbia acquisiscano, nella scrittura di Niewo, una valenza simbolica correlata all'infinito e a un nulla/tutto:

Qualche volta, all'improvviso, l'uomo viene alla spiaggia solitaria. [...] L'inconsistenza del luogo è la causa che trascina qui lo strano essere. Da anni vive tranquillamente dall'assoluta farragine della realtà che lo circonda nel mondo. Soltanto qui essa si dissolve per certi strani incontri, quasi in un'altra dimensione, un luogo puro al limite di tutto.<sup>29</sup>

Superando il limite il viaggiatore o il solitario riesce a parlare il linguaggio delle piante e degli animali, che siano fantastici o mitologici o reali, secondo il *modus narrandi* di Niewo.

Due realtà, dunque, perfettamente compatibili e in comunicazione tra loro, forse lontano dall'assolutezza di una immagine distopica e conflittuale, contrariamente a quanto sembra trasparire dai versi di Atxaga:

Bizitzak ez du etsitzen/Ezpada muga latzetan;/ezpadu Oihanarekin amets egiten/Egiten du desertuarekin.<sup>30</sup>

La vida que yo veo/anhela los extremos confines/El Desierto, La Selva, y nada más.

Il deserto e la selva sono i luoghi indefiniti a cui si tende, che sono il nulla, in una forma distopica (Otaegi Imaz, 2013) che però, come abbiamo visto in precedenza, non necessariamente rappresenta il luogo da rifuggire. In sostanza la percezione dei limiti estremi, è una condizione naturale che non necessariamente corrisponde ad una volontà di autoesilio; nella traduzione in spagnolo, opera dell'autore stesso, l'immagine data dal lemma 'latzetan', che allude ad asperità, difficoltà e rudezza, si traduce in 'extremos', ma non cambia il senso del 'tendere verso', sottolineato dall'uso di 'amets egin', 'sognare', e, in spagnolo, 'anhelar', dal significato vicino a quello che i Greci intendevano con 'imeros'. Il termine 'muga' inoltre indica un confine definito, qualcosa che esiste fisicamente ed è rigido, aspro, ma che può essere oltrepassato proprio in virtù di quel 'tendere verso'; è la condizione

28 L'espressione è di Cortázar, *La pluma y la tierra*, p. 48. In realtà lo studioso parla di 'juego de espejos para llegar lo más posible a lo marginal', ma crediamo che non si possa parlare, né per Niewo, né per Atxaga, di una differenza gerarchica tra i due mondi.

29 Non solo ne *Il sorriso degli dei* Niewo ricorre alla metafora spiaggia/solitudine/infinito, ma anche qui, nel racconto *Il naso azzurro*, compreso nella raccolta dal titolo *Il padrone della notte*, Mondadori, Milano, 1976, pp. 75-86.

30 La Vita non desidera se non confini estremi. Sogna all'infinito di Deserto, di Selva, e ancora...'

naturale del riccio che ‘despierta’/’eznatu’ e ‘va a morir’/’heriotzaren hurbiltasunaz’,<sup>31</sup> ossia percorre tutto il suo cammino di vita, oltrepassando il limite, anche qui indicato con il termine ‘muga’.

## 5 Nieve e il mito: una costante di ricerca e racconto

Parlando dei Parchi Letterari si è constatato come il ricorso al mito sia uno degli elementi primari per la ricostruzione di una narrazione locale e per rendere più forte il senso di appartenenza al luogo. Abbiamo anche analizzato (Populin, 2023) in che modo questo possa funzionare nell’ambito audiovisivo, soffermandoci sull’utilizzo di alcuni elementi narrativi ed estetici dei film di recente produzione basca. Proprio qui la ricostruzione di una storia locale è stata promossa unitamente alla codificazione e creazione di un’immagine, da cui anche la storia letteraria ha tratto supporto e giovamento e, conseguentemente, la letteratura ha contribuito a concretizzare la mentalità collettiva, la visione del mondo, della società basca<sup>32</sup>. L’utilizzo del mito come cornice ma anche come modalità di racconto e di descrizione vuole essere, nel procedimento di creazione dei parchi, una strada verso l’individuazione dei caratteri propri dei singoli luoghi e in genere di italianità: ‘il mito, chiave di accesso alle origini della cultura occidentale’, è scritto sugli appunti di progettazione del Parco Omero, ‘Primo Parco Mitologico Italiano’<sup>33</sup>. Il mito non è solo il racconto di eroi, semidei e creature mostruose, ma si palesa anche negli elementi geologici e naturali. Anche la semplice descrizione diviene racconto, se assume i valori simbolici del mito.

Non solo nei Parchi Letterari, ma anche nell’insieme dei suoi scritti Nieve tende a narrare i luoghi non tanto ricostruendo una realtà fisico geologica, quanto creandola. Se il monte Circeo ‘sta’<sup>34</sup>, e così sovrasta la spiaggia e l’ambiente circostante, assume un valore simbolico che va ben oltre l’aspetto geologico: esso diviene un elemento dominante che si colloca visivamente in primo piano pur essendo visto da lontano. Questo perché ha in sé un coacervo di storie, di tempi e personaggi che gli consentono di apparire in tutto il suo potere dominante sul resto, ma che sono anche l’insieme della storia del territorio che esso domina. Si crea dunque un legame tra luogo e storie che si fonda sul mito, come si è detto poco fa, considerato ‘chiave d’accesso alle origini della cultura occidentale’<sup>35</sup>, e, come accade nei Parchi letterari appare volto a ricercare l’essenza del luogo, ciò che lo caratterizza in relazione ai suoi abitanti e a quelli che ad esso appartengono.

Una sorta di originaria età aurea sembra essere ricordata e rivissuta nel luogo, in quell’attitudine irrazionale e un po’ misterica che, nei racconti nieviani, accompagna narratore, narrato e lettore.

---

31 Significativamente i due verbi aprono e chiudono il componimento.

32 Non è questo il luogo per trattare le teorie sulle dinamiche di formazione della coscienza collettiva del País Vasco, ma si considera fondamentale il testo di Jon Juaristi, *El Linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, 1987, per il suo chiaro impulso alla sistematizzazione degli studi.

33 Appunti manoscritti preparatori per il progetto del Parco, conservati nell’Archivio della Fondazione Ippolito e Stanislao Nieve.

34 Questo il verbo usato nelle bozze preparatorie dello scritto per la brochure del Parco Omero, manoscritto conservato all’Archivio della Fondazione Ippolito e Stanislao Nieve.

35 *Ibidem*.

Interessante, a questo proposito, la sceneggiatura di una sorta di performance audiovisiva, intitolata *L'Uomo del Circeo. Ulisse e l'erba moly*, legata al parco letterario del Circeo<sup>36</sup>.

La dimensione del racconto omerico appare chiara sin dall'allestimento scene, che prevede (didascalia 1):

Vari fuochi sulla spiaggia, presso i quali vengono distribuiti, all'inizio, formaggio, focacce d'orzo e vino misto a miele e, alla fine una bevanda "magica" a base di "erba moly".

La prima scena, qui denominata 'momento', porta lo spettatore direttamente in quel contesto mitico, laddove il Circeo 'sta', e, come si diceva precedentemente, sottolineando la dimensione imponente e potente del monte sul paesaggio circostante:

#### Momento I

Al tramonto sulla spiaggia di Torre Paola brillano alcuni fuochi. Fanciulle vestite in tunica bianca offrono formaggio, vino misto a miele e focacce d'orzo. Quando il sole è calato e l'oscurità prende il sopravvento, una musica lieve si alza nell'aria e un fumo bianco sale dalla cima del Circeo.

Nella parte finale sopravviene quella mescolanza di passato e presente che è elemento fondamentale quando Niewo affronta la narrazione dei luoghi: la necessità di ricorrere al passato e recuperare le pratiche narrate nel mito si traduce nell'azione scenica, nel momento in cui Stanislaw offre la bevanda al pubblico, riproponendo il gesto dell'antico mito come se fosse attuale e perfettamente comprensibile nella realtà del presente.

La proposta originale di Niewo sui Parchi Letterari prevede, come si è visto, un'attività performativa che ha lo scopo di coinvolgere emotivamente il fruitore/spettatore e consentirne una percezione che passa attraverso l'immedesimazione, ripetendo anche qui il rito della rappresentazione collettiva. La dimensione teatrale e metateatrale si alternano e i piani narrativi e temporali si sovrappongono, creando sintesi in quel tipo di 'multivisione' che caratterizza spesso il modus operandi di Niewo:

#### Momento 6

La musica cessa di colpo.

Un faro vero si stacca dallo schermo che si spegne all'unisono. Il fascio di luce fa mezzo giro e si posiziona sulla piattaforma a pelo d'acqua dove già si trovano due ballerini che danzano la storia tra Ulisse e Circe.

S'alza il vento e investe i due ballerini che arrestano il movimento, guardando in alto come fulminati.

#### Momento 7

Dall'alto giunge un deltaplano a motore.

Ne scendono i Niewo, Ippolito, il giovane e Stanislaw, suo zio.

Stanislaw Niewo parla dell'Uomo del Circeo, uno scritto futuribile, collegando la storia di Ulisse al progetto Parco Letterario.

36 Si tratta di una sceneggiatura contenuta in un manoscritto conservato all'Archivio della Fondazione Niewo. La realizzazione era prevista per il settembre 1994 e prevedeva un minimo allestimento cinematografico in zona Torre Paola, stabilimento Saporetti.

Prima che l'evento abbia fine, Stanislaw Niewo invita il pubblico a bere la bevanda a base di erba Moly, per evitare di incappare nell'effetto delle pozioni magiche che hanno bevuto assieme al vino col miele.

L'azione conclusiva riporta l'attenzione sulla dinamica di rappresentazione del mito all'interno della narrazione del luogo del Parco: la condivisione con il pubblico è il mezzo con cui abituare il visitatore ad una pratica del luogo, ma nel contempo spingerlo alla necessità di farne parte.

La ricostruzione mitologica e il rilievo dato alle storie del luogo, alla sua conformazione geologica, al suo aspetto, è l'elemento da cui prende spunto un altro dei documenti rinvenuti nell'archivio della Fondazione Niewo: si tratta della sceneggiatura per un programma radiofonico destinato a luoghi di particolare interesse geografico<sup>37</sup>

Nella sceneggiatura, una delle tre voci narranti (voce I), parlando del Parco Nazionale del Circeo:

I voce

Bisognerebbe perciò rivisitare questi luoghi ... sia pure sovvertiti nell'aspetto dalle opere di bonifica ... con il sentimento delle passate memorie...

Ed è proprio quel 'sentimento delle passate memorie' a ispirare il Parco Letterario del Circeo, a rappresentare ciò che osservavamo sin dall'inizio: la confluenza degli elementi in un unicum che porta il 'visibile' del luogo ad essere condiviso e, in un certo modo, universale.

Mito, leggenda, storia e tradizioni hanno subito il fascino dell'Agro Pontino attraverso poeti, pittori, scrittori. Il Parco Letterario protegge gli angoli dell'antica bellezza, riannoda immagini e opere scritte. Partendo dal codice letterario si interpreta il territorio visto come insieme con tutte le sue risorse ambientali, storiche, artistiche e di tradizioni di civiltà antiche e contemporanee<sup>38</sup>.

Il riconoscere e perpetuare il mito locale significa dare fondamento alle radici del luogo, e fare in modo che queste possano essere condivise e narrate come accade nei Parchi letterari.

Nel manoscritto preparatorio de *La fretta di vivere*, soggetto destinato ad un programma televisivo a metà tra documentario e finzione —una sorta di attuale docufiction—, Niewo ripropone la storia che aveva dato origine alla sua attività di scrittore: la misteriosa scomparsa del prozio Ippolito. I luoghi dell'infanzia sono le radici familiari, le fondamenta della casa del padre; il contesto naturale ha un aspetto arcaico e misterioso, come quello del fiume-confine friulano, il Tagliamento: 'un luogo maestoso e assente di vita, in mezzo alla vita rustica della campagna.' E ancora 'È il fiume che spacca il Friuli in due parti, e-senza averne le caratteristiche fertili ed essenziali, rappresenta un po' per certe sue caratteristiche mitiche, paurose, imponenti, il Nilo del Friuli.'<sup>39</sup>

37 Allo stato attuale non è chiaro di quale programma si tratti: il riferimento al 1983 non ha trovato corrispondenze negli archivi Rai consultati. Probabilmente si tratta di una sceneggiatura per un programma non realizzato.

38 Stanislaw Niewo, *appunti per il progetto 'Il Parco letterario Omero'*, Archivio Fondazione Niewo.

39 Scena 37 del trattamento di *'La fretta di vivere'*, che nel Stanis scrive per la RAI ed è destinato ad una serie dal titolo *'Sulla scena della vita'*. Il progetto però non va in porto: con una lettera del 18/05/1973 (Lettera DCTCS/A/Ct/1183, conservata nell'Archiviodella Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo), in riferimento a precedenti comunicazioni e colloqui dal 1972, si comunica a Niewo che la RAI decide di soprassedere alla realizzazione del programma, saldando

È chiaro che l'utilizzo della storia e dell'immagine di un luogo in una prospettiva che asseconda il mito e i suoi simboli, il riconoscimento e l'assunzione di essi a vessillo comune, crea un orgoglio di appartenenza che, secondo le testimonianze<sup>40</sup> non abbandonò mai Stanislaw, in nessuna delle sue produzioni.

## 6. La pietra: resistenza e testimonianza.

Tra i simboli più significativi sia nelle culture popolari che nella dimensione letteraria, vi è la pietra. Si è già accennato alla funzione simbolica poetica della pietra per il País Vasco, ma, percorrendo ancora gli scritti di Niewo, si può constatare la presenza di questo elemento simbolico in più situazioni.

È però necessario premettere quali siano i significati della metafora:

1. Resistenza e durezza: la pietra è adamantina, non si scalfisce, resiste uguale a se stessa.
2. Resistenza e protezione: la pietra resiste agli attacchi. Di pietra sono le mura che proteggono le città.
3. Sacralità: spesso di provenienza misteriosa, dal menhir al palladio, dalla pietra del tempio all'idolo sacro, la statua della divinità, di pietra è l'oggetto di venerazione e il segno della protezione.
4. Memoria: la pietra resiste al tempo e agli eventi naturali distruttivi quali i terremoti: pur nella fragilità degli edifici, nonostante i crolli, qualcosa resta a testimoniare e occupare lo spazio, come forma e effigie di ciò che è stato.

L'elemento magico e misterico della pietra fa da sfondo al romanzo *IL palazzo del silenzio*, sin dall'idolo sacro del Palladio, che è assimilato all'immagine delle pietre sacre di misteriosa provenienza:

Palladio. La parola mi incuriosì. L'avevo già incontrata, in questa storia, in un'immagine incisa su una lapide. Cercai in un'enciclopedia nella biblioteca di Aurelio. La aprii alla voce "Palladio". Era lunga, differenziata, nominava l'elemento chimico, quello usato dai ladri d'auto, simile al platino: poteva assorbire mille volte l'idrogeno nel suo volume. Lessi avanti, la parola si coagulò in un sostantivo: forza morale protrettrice, sacra. Seguiva un aggettivo: ingegnoso, che ha a che fare con l'intelligenza. Quindi il Palladio passava alla storia: scorrevano i nomi del famoso architetto, di due santi, di alcuni scrittori e poeti dei secoli bui, poi la parola diventava una pietra magica caduta dal cielo ed entrava nella mitologia. Qui si apriva in una vicenda arcana, diventava

---

do il lavoro fino ad allora effettuato da Stanislaw con la cifra di 200.000 lire, inizialmente prevista come anticipo. Per la realizzazione del programma televisivo Niewo cura, oltre al soggetto e trattamento già quasi in forma di sceneggiatura, anche la fase di preparazione: non si dimentichi la sua attività di organizzatore generale del film *Africa addio* (1966), e prima ancora di *'La donna nel mondo'* (1963), nonché il progetto del documentario, di cui cura poi la regia, *'Germania sette donne a testa'*, realizzato insieme a Paolo Cavallina. La struttura del programma prevedeva tre puntate di 40' ciascuna. I titoli erano *'I Bambini per l'Italia'*, che avrebbe narrato l'infanzia di Niewo, (1831-1848), *'La voglia di vivere'* (1849-1859), e la *'Fretta di morire'*, che narra degli ultimi due anni di vita di Ippolito e la vicenda del naufragio.

40 Oltre agli scritti niewiani ripercorsi fino a qui, la testimonianza della sua collaboratrice e Segretario Generale della Fondazione.

la statua di Pallade protettrice di Troia che veniva rubata da Ulisse e Diomede. Si diceva che l'antica città fosse caduta proprio perché aveva perduto questo amuleto.<sup>41</sup>

In questo romanzo il protagonista, che, come nella quasi totalità degli scritti di Nievo, percorre un cammino di ricerca e investigazione, è un fotografo, alla ricerca dei misteri della leggenda e della storia. Calandosi nelle viscere della città sulle tracce di un misterioso cavaliere sabino, scoprirà storie e personaggi del passato i cui destini si intrecciano alla sua storia personale e nel contempo collettiva. È anche in questo tipo di scrittura che si riconosce la tendenza nieviana alla narrazione della storia e della leggenda come vicenda collettiva e condivisa, nello stesso intento che fa da radice alla formulazione dei Parchi Letterari. Il riconoscere, nelle pietre delle effigi, degli idoli e degli archi che si aprono inaspettatamente nei cunicoli sotterranei, nella pietra dei budelli stretti dei pozzi che conducono alla profondità del sottosuolo, l'aspetto preponderante dell'antica città, significa attribuirle il senso della persistenza e eternità: la città fatta di pietra è destinata a esistere sempre.

Ancor più in *Canto di pietra*, l'immagine della città di Roma è legata all'eternità dei suoi simboli di pietra: 'Di storia/il fiume inondava/l'aria sotto i ponti/lambendo i piloni/dai secoli di pietra<sup>42</sup> e ancora 'alla mia paura/sorrise l'abbagliante cocchiere/e frustò la corsa nel cranio/tra viali di pensieri/Nell'aria si aprì/una bocca di pietra romana/e mi ingoiò.<sup>43</sup>

' "D'oro o pietra cerchi il tuo giorno?"/Era il maestro/d'un altro canto/"Le civiltà prendono nome/da ciò che non ha vita/selci o minerali di gloria/per rotolare millenni di storia/sul fiume dove sale un'ansia/verticale al cielo".<sup>44</sup>

In questa occasione Nievo usa la metafora della pietra in un contesto che evoca l'alterità, ciò che può non essere compreso, ma nel contempo riconosce che le possibilità del racconto, l'abilità del poeta nel comprendere le diverse manifestazioni della realtà e di ciò che progressivamente si dipana nel tempo, può risolvere la difficoltà di lettura degli eventi e soprattutto evitare la frammentazione dell'incertezza. Si è già visto che nella scrittura e nella fotografia di Nievo la sabbia è il simbolo dell'infinito e dell'incertezza, così come anche è usata nella poesia di Atxaga, che abbiamo preso come riferimento per la poesia e, in generale, per la cultura basca contemporanea. Nella prefazione a *Canto di pietra*, Nievo utilizza la stessa sabbia come il segno di frammentazione e nullificazione:

In tale labirinto quotidiano storia e geografia, scienze e tecniche, cercano nelle proprie misure di far attraversare all'uomo la porta che immette al canto del mondo. È il crocevia del racconto. Qui ogni raggio, ogni linea rappresenta una manifestazione del reale, un linguaggio. Che cos'è allora questo crocevia, questa stella? Il ritmo che si nasconde nel sangue. Se riusciamo a scoprirlo, possiamo comunicare con le più diverse espressioni della vita. Anche con le pietre. Se non riusciamo, precipitiamo in un pozzo di misure ripetitive, di moduli rigidi o polverizzati, diventando sabbia che -mentre fa scorrere il tempo- ci interra nel nostro stesso corpo. Ecco il canto di pietra<sup>45</sup>.

41 *Il palazzo del silenzio*, Mondadori, Milano, 1987, p. 54.

42 *Il relitto*, vv. 1-5 in *Canto di pietra*, 1989, p. 6.

43 *Alleati oscuri*, vv. 16-22 in *Canto di pietra*, 1989, p. 4. In una delle revisioni, a cui Nievo spesso era solito sottoporre i suoi scritti, anche nelle versioni già stampate e pubblicate, al componimento è modificato il titolo in 'Nel cuore del tempo'.

44 *Civiltà rotolanti*, vv. 1-9 in *Canto di pietra*, p.14.

45 Stanislao Nievo, postfazione a *Canto di pietra*, Mondadori, Milano, 1989, p. 50

Niewo propone di trovare la soluzione nel racconto: può essere il racconto tramite immagini e parole, ma è l'unica possibilità di acquisire quella che egli chiamava 'sintonia' con il reale, con le manifestazioni del mondo fenomenico, in cerca di connessioni tra uomo e mondo.

Qui figura e frase si fondono. Il viaggiatore si affida a immagini primitive, quelle che la vista —il senso più immediato che possediamo— ha raccolto nella sua più lontana infanzia, quando, prima maestra, comincia a fornirci conoscenza. Sono queste figure che all'apparire di tante rappresentazioni si mescolano al significato delle parole e al respiro che le accompagna, ordinando «le pietre angolari e i piloni del ponte» su cui transita il nostro destino. Ciò trasforma la nostra estraneità, la solitaria follia del cervello silenzioso, in abilità sociale.<sup>46</sup>

Le 'pietre angolari', i 'piloni', sono usati come metafora della stabilità, della definitezza del percorso del destino, e, nello stesso tempo, elementi di solidità. Essi si palesano anche in relazione alle 'immagini primitive', con cui Niewo intende la particolare percezione del passato, inteso come fondamento culturale del singolo e, pertanto, riconosciuto come inalienabile. Le immagini primitive sono, secondo Niewo, le costanti mitologiche della nostra formazione, quelle che ci consentono di interpretare secondo un sentire comune. Sono, pertanto, anche i fondamenti della 'casa paterna', il patrimonio familiare legato al luogo di origine e che, come si è detto, è al centro dell'idea del Parco Letterario. In effetti il primo progetto del Parco nasce dalla necessità di salvaguardare il castello di Colloredo<sup>47</sup>, distrutto dal terribile terremoto del Friuli del 1976. Il castello ha un'importanza notevole per il fatto che vi nacquero e vissero poeti e scrittori appartenenti alla famiglia, tra i quali Ippolito Niewo, Ermes di Colloredo e Ciro di Pers, ma anche eroi: sottolineando sin dall'ideazione del Parco tale dato, Niewo crea una storia mitica del castello, predisponendo in tal modo la fondazione di un mito. Altro dato che può essere posto in rilievo è il fatto che Stanislaw parla sempre della dinastia, della famiglia: così infatti si esprime in un articolo redatto per il settecentesimo anniversario dell'edificazione del castello:

Tralasciando periodi pacifici e non, momenti di gloria e non, gente bella e non, generosa e non, artisti, veri e non, più qualche scorribanda armata —poche— e un paio di condanne a morte eseguite dalla giustizia cinquecentesca che qui risiedeva, il castello ha una caratteristica: è sempre stato abitato da discendenti della stessa famiglia fino all'epoca del terremoto. Oggi c'è anche tra gli ottanta abitanti, uno più uno meno, un gruppetto non legato da legami dinastici. Tutto attorno sta una marea di cugini, tutti di nonna o mamma Colloredo, con padri giunti qui per nozze, da 200 a 100 anni fa.<sup>48</sup>

È proprio qui che egli ricostruisce l'idea di una vera e propria collettività dalle radici ben salde e che conserva la memoria.

46 *Ibidem*.

47 Il Castello di Colloredo, fu costruito nel 1302 da Guglielmo di Mels. Edificato per necessità difensive, divenne poi una grande dimora nobiliare. Nel 1976 fu colpito e pesantemente danneggiato dal terremoto avente l'epicentro a nord di Udine. Il castello aveva più di 360 stanze, 5 corpi di fabbrica, scalinate, centinaia di merli, tre corti, 7 giardini a terrazza, 1 palo della gogna, 1 riva scoscesa a nord, 3 muraglioni a sud, in parte affossati, quasi mezzo ettaro di tetti.

48 *Libero*, 3 dicembre 2002.

La memoria dei luoghi è inscritta nei muri, nelle pietre, negli edifici in rovina: nell'archivio fotografico di famiglia si alternano le foto antiche del borgo Montello, luogo destinato al recupero da parte dell'ONC durante il periodo trascorso dai Nievo nell'Agro Pontino, a quelle, più recenti, del castello di Colloredo dopo il terremoto del Friuli. Così, ne *Il Padrone della notte*, Nievo descrive il castello:

La grande costruzione biancheggiava appena, coi grossi blocchi appoggiati uno all'altro, come giganti duri e stanchi. Massiccio e un po' arretrato rispetto all'entrata che passava sotto la torre, brillava un fabbricato esagonale, un po' storto. Era il culmine alto, il mastio della costruzione. Il suo tetto lasciava intravedere tegole sfatte, a volte mancanti, ed era bisognoso di cure. Più a oriente, con profilo militare, due poderosi edifici ad angolo, di cui uno rosso, chiudevano il palcoscenico della straordinaria architettura. Essa formava un panorama celebre che ogni domenica trascinava torme di turisti e qualche studioso, per una quantità di vicende storiche ed artistiche che sconfinavano nella leggenda.<sup>49</sup>

Sono qui i grandi blocchi massicci quelli che 'stanno' immoti a rappresentare la stabilità della memoria e a realizzarla ogni volta al loro stesso manifestarsi.

La metafora della pietra in questo caso è usata anche come segno di resistenza della tradizione: l'idea della conservazione della 'casa del padre' è l'idea di non abbandonare le radici e di tutelare ciò che rappresenta una comunità. Riflettendo ancora sull'utilizzo della metafora della pietra nella cultura basca, nostro riferimento nel presente studio, sia dal punto di vista cinematografico che letterario, una delle primi contesti che si presenta al lettore è la poesia di Aresti: in primo luogo perché si tratta di uno dei poeti padri della letteratura basca contemporanea, poi perché fu il primo a servirsi della metafora della pietra in funzione politica. La pietra infatti rappresenta la patria di Euskadi, resistente agli attacchi esterni e memore della sua storia: in realtà, secondo una dichiarazione dello stesso Aresti nel corso di una conferenza nel 1966, la pietra è l'euskera: 'Euskera harri bat da. Baina euskaldun klase hori itoginaren parekoa da eta urteen buruan, mendeen eta mendeen buruan, ur tantak harria jaten du.' (El euskara es una piedra. Pero esa clase de vascos —burgueses— son como la gotera, y a cabo del tiempo, al cabo de los siglos, la gota de agua como a la piedra)<sup>50</sup>.

Si è visto, parlando del cinema basco, quale sia l'importanza dell'uso dell'euskera nei dialoghi e soprattutto la progressiva affermazione della pratica dell'euskera nel cinema degli ultimi anni, indipendentemente e differentemente dall'uso politico degli anni '80. Il rischio di erosione della lingua ad opera di una società borghese, a cui allude Aresti nel '66, sembra scongiurato dopo il '75, con la fine del franchismo e le vicende politiche di Euskadi, in una situazione politica radicalmente diversa da quella della fine degli anni '60, l'affermazione dell'euskera come lingua ufficiale accanto allo spagnolo, l'attività di diffusione della lingua, l'affermazione dell'euskera batua e di una letteratura in euskera, sono i segni della vitalità di un idioma ora comune. Però proprio la questione linguistica, nell'epoca delle lotte per l'affermazione dell'autonomia, fu di primaria importanza. L'affermazione della lingua fu la certificazione del riconoscimento del paese e dell'identità, prima ancora di tutti gli atti

---

49 *Il Padrone della notte*, p. 198.

50 In Aresti, Gabriel, *El ciclo de la piedra. Antología*, a cura di Jon Kortazar, Visor, colección de poesía, Madrid, 2020.

ufficiali. Lo sforzo di codificare un euskera comune, come peraltro voluto da Aresti, conferisce alla lingua la nobiltà di lingua e non di dialetto o variante, e risolve l'incertezza in cui l'euskera si trovava negli anni '60: 'euskeraren asturua/ezta gauza segurua<sup>51</sup>' ('el futuro del vascone, ello no es cosa segura'). Difendere l'autonomia della lingua e fare in modo che divenga diffusa nell'ufficialità significa salvaguardare 'nire aitaren etxea<sup>52</sup>', 'la casa di mio padre', ed equivale alla difesa delle tradizioni, ma soprattutto delle lotte per l'autoaffermazione, contro gli attacchi del potere, anche a rischio di un sacrificio: 'Ni hilen naiz/nire arima galduko da,/nire askazia galduko da,/ baina nire aitaren etxeak/iraunen du/zutik<sup>53</sup>' ('Me moriré, /se perderá mi alma, /se perderá mi prole,/pero la casa de mi padre/seguirá/en pie'). Interessante la valutazione di Juaristi (Juaristi, 2019:300) sul cammino circolare del nuovo nazionalismo basco dell'epoca, che sembra sempre tornare al luogo da dove è partito: la casa del padre. Ma, più realisticamente, sotto l'egida della 'melancholia', si tratta di un desiderio di ritorno indotto dalla paura di perdere qualcosa, una intenzione luttuosa prima ancora del lutto, secondo le parole di Agamben a epigrafe dello scritto di Juaristi. Juaristi individua nella melancholia la chiave di ogni tipo di narrazione correlata alle istanze di difesa nazionalista, una melancholia priva dell'oggetto della perdita (Juaristi, 2019:156). La casa del padre sono le origini e, se si prende in analisi la dinamica della costruzione del racconto nei Parchi Letterari, vediamo che il coinvolgimento e l'immedesimazione che si genera sono sempre spinti da un desiderio e dal timore di perdere ciò che può svanire dalla memoria o essere distrutto. Una sorta di melancholia che rende necessario il ritorno circolare, per dirla con Juaristi, al luogo di origine, che conserva e tutela l'identità.

La poesia di Aresti ha il valore politico che non può avere il medesimo fine nel pensiero di Niewo, ma il desiderio di conservazione e tutela, la tendenza a fare del luogo di origine il luogo in cui si crea una memoria attiva anche per le generazioni future, sono gli elementi chiave per dare vigore al sentimento di appartenenza. Gli eroi del passato, gli esempi, gli edifici che li rappresentano sono ciò che è il paese, il pueblo, che prende vigore da essi. Nella raccolta *Euskal Harria*, che vide molte vicissitudini di censura prima di venire alla luce, nella sua forma definitiva, dopo la morte dello scrittore<sup>54</sup>, i versi di *Harri eta Herri* contengono, in una forma idealizzata e nel contempo malinconica, l'idea di una resistenza, un istinto di lotta sempre acceso, nonostante le disillusioni:

51 *Martxoko oilar gorria*, in *Harri eta Herri*, 1964, *El ciclo de la piedra*, ed. Kortazar 2020, vv. 13-14.

52 *Nire aitaren etxea* in *Harri eta Herri*, 1964, *El ciclo de la piedra*, ed. Kortazar 2020, v.1.

53 *Ibidem*, vv. 31-36. Si Ricordi anche che Zutik, ultimo lemma della poesia, è anche il titolo del periodico clandestino di ETA, fondato nel 1961.

54 Il testo vide la luce nel 1967, ma in una forma molto mutila. La versione originale fu recuperata, dagli archivi della censura, da Karmelo Landa, che la editò, con il suo staff, nel 1986. Cfr. Kortazar, *El ciclo de la piedra*, op. Cit., pp. 18-20.

Behin maitatu nituen  
Izenak:  
Ilusio zahar bateko  
Ohiarzunak.  
Oraindik  
Noizean behin,  
oso gutitan bada ere,  
oraindikan  
datorkit burura aieroa  
zuen bizicea ez zela  
alferrean eskeini,  
bi mendetakoak  
zaraztela,  
hilda ere  
nire barrenean alegincen zaraztela  
are oraindik,  
zuek laurok,  
Lizardi,  
Orixe,  
Lauaxeta,  
Loramendi,  
nire barrenean kimacen zarazte  
are oraindik,  
harrizko herri bat zuen inguruan  
eta zuek laurok  
konturatu ere  
ez zinazten  
egin...  
Baina nik hartu nuen nire eskuetan  
mailua,  
eta kolpeka iracarri nuen  
Kantabriako ixasoa,  
Hartu nuen nire besartean  
Viola,  
Eta melodiaka liluratu nituen  
Euskadiako mendiak,  
Zuek nire barrenean,  
Nire baitan anparaturik,  
orain,  
agoni-puntu honetan,  
konprenituko duzue  
herriak dakiena,  
harriak dirakiena.  
Bai.  
Harri eta herri.  
Ixasoa eta mendiak.  
Mailu batekin  
eta  
biola batekin.

Nombres que una vez  
amé:  
ecos  
de una vieja ilusión.  
Todavía,  
de vez en cuando,  
aunque ya muy raramente,  
todavía  
me viene a la mente la sospecha  
de que vuestra vida  
no fue ofrecida  
en vano,  
que vosotros sois de dos edades,  
que aún muertos  
proseguís dentro de mí,  
aún todavía,  
vosotros cuatro,  
Lizardi,  
Orixe,  
Lauaxeta,  
Loramendi,  
floreceís dentro de mí  
aún todavía,  
un pueblo de piedra alrededor de vosotros  
y vosotros cuatro  
ni siquiera  
os disteis  
cuenta...  
pero yo tomé entre mis manos  
el martillo,  
y a golpes desperté  
el mar de Cantabria,  
tomé entre mis brazos  
la viola,  
y a melodías maravillé  
los montes de Vasconia,  
vosotros dentro de mí,  
amparados en mi ánimo,  
ahora, en este punto de agonía,  
comprenderéis  
lo que sabe el pueblo,  
lo que hierve la piedra.

Sí.  
Piedra y Pueblo.  
El mar y los montes.  
Con un martillo  
Y  
Con una viola.

Il riflesso del paesaggio, dell'ambiente naturale rende riconoscibile la patria, intesa in quella combinazione di elementi, fisici e sentimentali, che la compongono e la caratterizzano come proiezione ideale.

## 7. Il Mistero, l'abisso, il mare. La scrittura di Niewo e il contesto della finzione

Come si è rilevato poco fa, il simbolo intorno a cui ruota l'immagine del luogo di origine di Niewo, e attorno al quale si costruisce il Parco Letterario, è quella del castello di Colloredo, casa delle origini. L'intenzione di tutelare non solo la memoria ma anche il castello, dopo l'evento del violento terremoto, spinge a creare l'articolato progetto del primo Parco Letterario. Nella produzione di Niewo si è detto che la narrazione si muove associando le tecniche della rappresentazione di finzione e della realtà: esemplari, a questo proposito, sono i manoscritti contenenti le sceneggiature e i soggetti per i programmi radiofonici e televisivi. Non solo per i luoghi destinati ai Parchi, ma anche nel racconto di eventi storici, Niewo usa una tecnica di narrazione legata agli stilemi del racconto del mistero. Già nelle pagine del *Padrone della Notte*, pubblicato nel 1976, Niewo descrive l'esperienza del terremoto creando un'atmosfera in cui il lettore recepisce di immediato l'incertezza e il timore di ciò che proviene dal sottosuolo. Quando poi il devastante terremoto corre tra i blocchi e le pietre tutto prende vita in un mostruoso e arcano evento, narrato in quel momento da una voce che si anima dalle profondità della terra e che sembra poi rimanere sopita finché il narratore, o spettatore, o 'visitatore', non la oda a sua volta, racchiusa nelle pietre

Le pietre, ferme da secoli, sentirono una vita dimenticata correre loro incontro, un urlo antico, materno, gonfio di fratture. Levatosi da un abisso lontano investì le pietre ed esse si mossero. I muri oscillarono, si arcuarono in direzione inversa dalla propria staticità. Ma l'impronta del tempo aveva formato un solco in cui ricaddero, dopo uno strano giro di valzer.<sup>55</sup>

Le oscillazioni aumentarono tra suoni di grancassa e lamenti di violino. La nuvola calda si infittì. Era un racconto di streghe e un fiato pestilenziale trasformava in un castello dannato ogni struttura, tra cigolii e sghignazzate.<sup>56</sup>

La descrizione evoca subito le parole che sovente compaiono nella scrittura dell'autore: 'Sepolto', 'Pietra', 'Relitti', 'Secolo', 'Storia'. Dal *Palazzo del silenzio* a *Canto di pietra* a *Il sorriso degli dei*, queste parole evocano quelle immagini che Niewo dichiarava aver dato origine alla sua ispirazione. In effetti egli ha sempre ammesso di aver avuto la sua prima ispirazione a scrivere romanzi da un'esperienza di visione sinestetica, nel corso delle celebrazioni per il centenario della scomparsa del suo prozio Ippolito: il berrettino rosso da guerra raffigurato accanto a Ippolito sul francobollo commemorativo, sembra prendere vita propria nel deformarsi e coprire tutte le immagini e il luogo circostante, anche al di fuori dei limiti dell'oggetto su cui è rappresentato. Il suo primo romanzo, *Il Prato in Fondo al mare*, del 1974, nasce da questa ispirazione e prosegue in uno stile che alterna l'investigazione con mezzi e procedure scientifiche, a quella che si serve dell'aiuto della parapsicologia, campo a cui Stanislaw fu sempre interessato.

---

55 Niewo, S., *Il Padrone della notte*, op. cit., p. 199.

56 *Ibidem*, pp. 201-202.

Esisteva nello scrittore un fascino del fantastico che si sviluppò in lui fin da fanciullo. Lo crearono gli ambienti dove visse i primi anni. Era una suggestione silenziosa e un po' amara delle cose del passato che si sgretolano. Da ciò nacque la predilezione per i castelli semiabbandonati e le vicende a loro connesse.

Così Stanislao nella scena 30 della sceneggiatura realizzata per la RAI (Radio Televisione Italiana) nel 1972<sup>57</sup>, e intitolata *La fretta di vivere*, introduce la figura del prozio Ippolito Nievo: il programma prevedeva tre puntate di 40 minuti ciascuna, aventi come argomento la vita e l'opera di Ippolito. Ciascuna delle tre puntate avrebbe avuto un titolo diverso e narrato una delle fasi della breve vita dello scrittore. Giova qui ricordare che i titoli sono: *'I Bambini per l'Italia'*, che avrebbe narrato l'infanzia di Nievo, (1831-1848), *'La voglia di vivere'* (1849-1859), e la *'Fretta di morire'*, che narra degli ultimi due anni di vita di Ippolito e la vicenda del naufragio. Il Castello di Colloredo sin dalla prima parte compare come riferimento inevitabile, soprattutto per il fatto che è uno dei luoghi del romanzo più famoso di Ippolito: *Le confessioni di un Italiano*. È il luogo dove la connessione tra passato e presente si individua come costante. Anche qui, come nelle altre opere di Stanislao, il passato è una modalità narrativa del presente, è una forma in cui il presente si realizza e nella quale 'colui che vede' vede il presente, lo spazio che lo definisce ma non lo finisce né limita, in una consapevolezza dei molteplici piani di realtà che lo rendono parte attiva del processo della memoria. Inoltre l'elemento soprannaturale è inserito nel racconto sulla vicenda di Ippolito<sup>58</sup>, soprattutto con il riferimento, e inserimento parziale di lettura nella scena 11, ad una lettera di Ippolito, in cui ammette di avere una inconscia paura del mare. Il procedimento di flashback e flashforward accompagna molte volte le sceneggiature di Stanislao, proprio in virtù del suo credere nella coesistenza temporale, come si è detto a proposito de *Il sorriso degli dei*, strutturato su tre piani narrativi, tre storie, tre misteri che troveranno la soluzione nel momento in cui tutto coinciderà nell'indeterminatezza del deserto.

Di certo l'elemento del mistero è funzionale ad una sceneggiatura o copione a conferire un maggiore interesse, ma l'elemento soprannaturale e il senso del mistero è presente nella scrittura di Stanislao fino al punto di costituirne un elemento primario. Essa spesso è fondata su una linea temporale che va molto al di là di una semplice alternanza di flashback e flashforward e appare come una scrittura in cui una dimensione verticale e orizzontale si equivalgono. Nella linea orizzontale del tempo passato presente futuro coesistono. Si prenda a riferimento ancora, naturalmente, un'opera come *'Il sorriso degli dei'*, in cui la storia si articola su una molteplicità di punti dislocati in un cerchio spaziale ben definito e che si dipana in una linea temporale sequenziale e insieme contemporanea. La sequenzialità degli eventi si confonde nella dimensione unica, che può essere quella circolare. Se dovessimo infatti fare una rappresentazione grafica, potremmo constatare che l'incrocio delle dimensioni orizzontale e verticale sono chiuse in cerchio in cui si realizza la molteplicità del possibile. Così come in *'Il palazzo del silenzio'* in cui le dimensioni alto/basso non rappresentano ognuna il contrario dell'altra (come accadrebbe in un racconto fantascientifico), ma ognuna il completamento dell'altra e inoltre il sottosuolo ha anche la facoltà di far rivivere il passato nella visione del sacro e degli dei.

---

57 *La fretta di vivere*, op. cit., vd. n. 49.

58 Il 4 marzo 1861, Ippolito Nievo con i suoi uomini e tre casse di documenti relativi ai finanziamenti della spedizione garibaldina in Italia si imbarca sul piroscampo Ercole diretto a Napoli. Non arriverà mai: l'imbarcazione fa naufragio al largo della penisola sorrentina all'alba del 5 marzo. Il corpo non sarà mai ritrovato, come neppure il relitto.

La stessa cosa accade nel romanzo *'Aurora'*, in cui nello scavo archeologico si scopre il mistero di una sacralità femminile, fino a giungere ai racconti del *'Padrone della notte'*, a cui si è già accennato, e infine a *'Aldilà'*, scritto in cui <sup>59</sup>si esplorano i confini non solo del tempo ma il nesso tra ciò che si definisce come *'vita'* e ciò che si definisce *'morte'*.

Se l'elemento soprannaturale porta il lettore/spettatore a riconoscere un genere specifico e a classificarlo, di certo i parametri, davanti alla lettura di un romanzo o sceneggiatura di Stanislaw, potrebbero essere rimescolati e talora incomprensibili. Inoltre è significativo il fatto che anche la dimensione spaziale assuma una funzione in questa scelta narrativa e si collochi in una posizione propria, diversa da altri sperimentalismi letterari dell'epoca.

L'irrazionale fa da sfondo anche alla scrittura di altre produzioni, come quelle destinate ai palinsesti radiofonici. Interessante è la sceneggiatura di *'Il naufragio dell'Ercole'*<sup>60</sup>, radiodramma realizzato per la RAI-Radiotelevisione italiana e prodotto dal Centro di Produzione di Torino. L'opera fu registrata dal 1 al 9 aprile e trasmessa nel maggio 1976, con la regia di Pietro Formentini e recitata dalla Compagnia di Prosa di Torino.

Così è presentato per la sua messa in onda delle 21,15:

Nel radiodramma confluiscono la storia del naufragio e la storia della sua ricostruzione scientifica. La molteplicità di aspetti tecnici e magici entro cui si iscrive la morte di Niewo offre l'opportunità di una vicenda avventurosa e unitaria di tipo nuovo e sperimentale: un racconto labirinto, tanto romanzesco quanto scientificamente inattaccabile.<sup>61</sup>

Come rilevato nella recensione del radiodramma, gli elementi *'tecnici e magici'* si alternano e il lettore/spettatore può comprendere gli scritti di Stanislaw solo se tiene in considerazione le sue molteplici esperienze di vita e di scrittura, dagli scritti giornalistici alla fotografia, al romanzo, alla poesia, al cinema, in una fusione perfetta tale da generare e caratterizzare una scelta estetica assolutamente originale. Un procedimento narrativo molto simile era proposto per un lungometraggio, sempre dal titolo *Il naufragio dell'Ercole*: il film è definito da Stanislaw *'film sperimentale'*, come si può vedere nello schema di proposta allegato a fine di questo capitolo, e procede su una narrazione con tecniche molto simili a quelle del radiodramma, alternando flashback e flashforward, mantenendo la presenza del personaggio di Ippolito come voce narrante:

[...] a bassa voce, tra sé *'Altri muoiono in quest'istante e mi chiamano. E io, con la mia mania di scrivere posso raccontare questa tragedia solo a me.'*<sup>62</sup>

59 *'Al termine dell'esistenza, quando ogni contatto umano si spegne e noi siamo soli nel viaggio da questa dimensione verso l'altrove, il cervello, stazione del pensiero secondo la sapienza antica e attuale, subisce una grande trasformazione. Che cosa fugge per sempre in quel momento, che cosa accade in quei minuti? Le energie se ne vanno, altre ne prendono il posto. Questo è il racconto di un uomo che attraversa quel limite'* S. Niewo, *Aurora*, (dalla seconda di copertina).

60 Manoscritto conservato nell'Archivio della Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo. Il

61 *RadiocorriereTV*, n. 19, 9-15 maggio 1976, p.78. Articolo senza firma

62 Stanislaw Niewo, *Il naufragio dell'Ercole*, sceneggiatura per il radiodramma trasmesso su Radio Rai nel 1976, battuta 142 p. 42 manoscritto conservato nell'Archivio Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo.

Un altro degli elementi caratterizzanti il contesto narrativo, come si è rilevato all'inizio, oltre al mistero e al soprannaturale, è la profondità. L'elemento misterico si estrinseca spesso nella dimensione del basso, del profondo, come si è visto accadere per il racconto del naufragio, o per la discesa simbolica nelle viscere di Roma in *Il palazzo del silenzio*. In *Il padrone della notte*, il confronto tra il sottosuolo ove serpeggia il mostro/terremoto e i muri del castello, crea una opposizione semantica che rileva come Nievo usi il simbolo della pietra/muro come resistenza e del sottosuolo come mistero e incertezza, secondo un topos narrativo che egli intensifica continuamente. Come nel naufragio, la dimensione del 'basso' è anche quella della caduta, possibilità dell'incognita del destino.

L'uomo può anche raggiungere la vetta, ma non sarà mai liberato dal senso della caduta verso il basso, come ancora nella sceneggiatura del radiodramma:

In Friuli, una volta, sul monte Canin ho provato lo stesso effetto di solitudine, paura e saldezza. Sotto c'era lo strapiombo e sopra il vento, come qui. Perché mi viene in mente? E tutto così chiaramente.<sup>63</sup>

La minaccia del vento e lo strapiombo pongono l'uomo davanti non tanto ad una sua fragilità, ma alla sua 'saldezza' nei confronti della Natura. In effetti, secondo Stanislaw, l'Uomo non si pone in un rapporto di vittimistica subordinazione rispetto alla Natura, ma in una relazione di biunivocità in cui la salvezza è rappresentata dal tentativo di comprenderne le parole e i segni. Ne *'il palazzo del silenzio'* il potere della natura si estrinseca negli spazi sotterranei che, pur costruiti e usati dall'uomo, sono le viscere della terra, pronte ad inghiottire le vittime togliendo loro l'aria e la luce. Gli spazi misteriosi sono le stesse costanti dei luoghi e delle città attraverso la storia: come per la cucina di Fratta che sembra riemergere dopo il crollo, inghiottita e non solo coperta dalle macerie, così ne *'Il canto di pietra'* le pietre sono la memoria e la storia. In questa raccolta poetica la ricorrenza dei termini e le correlate immagini di *'pietra/e'*, *'memorie'*, *'silenzio'* sono, come si è rilevato nel paragrafo precedente, il simbolo della materia, nella sua capacità di resistere, pur se in forme diverse: polvere, sassi, pezzi di mura, gallerie. È il modo di Stanislaw per far parlare i suoi personaggi, umani e no, del passato fornendo indicazioni per il futuro ma anche suggerendo la logica degli eventi presenti.

### Riferimenti bibliografici

- ANDERSON, Benedict (2013). *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi*, trad. It. M. D'Eramo, Laterza, Bari.
- ATXAGA, B. (1990). *De la arena*, in *Poemas & híbridos*, Visor, Madrid.
- BENIGNI, P. (2018) *La letteratura italiana per il turismo culturale. Luoghi, forme e modelli*, Universitalia, Roma.
- BENIGNI, P. (2016). *Stanislaw Nievo: un narratore alla ricerca di sé "per l'alto mare aperto"* in Santiloni Mariarosa, a cura di, *Stanislaw Nievo all'incrocio delle arti. Letteratura, cinema, fotografia*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- CAPUTO, R. (2019) prefazione a *Stanislaw Nievo fotografo. Ritratti Natura Civiltà*, a cura di Mariarosa Santiloni, catalogo della mostra tenutasi dal 19 al 30 giugno 2019 e dal 13 dicembre 2019 al

---

63 *Ibidem*.

3 febbraio 2020 presso il Centro di Documentazione Angiolo Mazzoni - Biblioteca Comunale "Feliciano Iannella" di Sabaudia, Franco Cesati editore.

- GREIMAS, A. J.- Courtés (2007) *Semiotica. Dizionario ragionato di teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Bruno Mondadori, Milano.
- JAKOB, M. (2005). *Paesaggio e letteratura*, Leo S. Olschki, Firenze.
- JUARISTI, J. (2019). *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*, 1997, ed. dig. 2019.
- KORTAZAR, J. (1999) *La pluma y la tierra. Poesía vasca contemporánea*, Prames, Zaragoza.
- (2003). *Literatura vasca desde la Transición. Bernardo Atxaga*, Ediciones del Orto, Madrid.
- LANZ, J. J. (1993). *La luz inextinguible*, Siglo XXI de España ed., Madrid.
- NIEVO, S. (1998) a cura di, *Parchi Letterari dell'Ottocento*, Fondazione Ippolito Nievo, Marsilio, Venezia.
- (2014). *Storie di un viaggiatore. Cinquant'anni intorno al mondo*, a cura di Mariarosa Santiloni, Gaspari Editore, Udine.
- OTAEGI IMAZ, M. L. (2013) *Distopia eta paradisia Euskal Hirian: Bernardo Atxagaren "Etiopia" makrotestuaren irakurketa semiotikorakohausnarketa kritikoak*, in *Lapurdum, revista de estudios vascos*, 17, 109-173.
- POPULIN, P. (2023). *Tradizione e identità: simboli della vasquidad nel cinema basco*, RIEV, 68,2 (in corso di pubblicazione)
- PIERANGELI, F. (2016). *La continuità nella differenza: il reporter e lo scrittore*, in AA.VV. *Il mendicante di stelle. Il narrare di Stanislaw Niewo tra mito natura e letteratura*, a cura di Mariarosa Santiloni e Maria Maddalena Vigilante, Edizioni della Biblioteca Nazionale centrale di Roma, collana Spazi 900, n. 5, pp. 25-36.
- (2016) in *La ruota e il destino: Stanislaw Niewo tra reportage e romanzo* in AA.VV., *Stanislaw Niewo e le scritture di viaggio*, a cura di Mariarosa Santiloni, Atti della Giornata di Studio – 15 aprile 2015, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Franco Cesati editore, Firenze.
- ZUNZUNEGUI, S. (2011). *Metamorfosi dello sguardo: museo e semiotica*, trad. it a cura di L. Scalabroni, Edizioni Nuova Cultura, Roma.