

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Ippolito Nievo: le Confessioni di un franc chasseur della letteratura

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/99438> since 2017-03-17T06:21:24Z

Publisher:

ArchetipoLibri

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Letteratura italiana online

Laura Nay

Ippolito Nievo: le *Confessioni* di un «franc chasseur» della letteratura

ArchetipoLibri 2010

Ippolito Nievo: le Confessioni di un «franc chasseur» della letteratura

1. «Si armi di costanza e di rassegnazione il pilota per trovare un porto in quel pelago vorticoso e sconvolto».

Con Nievo è bene iniziare dalla fine, ovvero dalle *Confessioni di un italiano*, romanzo che lo scrittore, inghiottito dai flutti del Tirreno durante una misteriosa e sciagurata (sarà a causa di Simone Simonini?) traversata a bordo del bastimento *Ercole*, non ha avuto nemmeno il tempo di veder pubblicato. Su quest'opera la critica si è a lungo esercitata tentando di definirla quale romanzo storico, *Bildungsroman*, romanzo autobiografico o di viaggio, ma, così come accade per il suo autore, le *Confessioni* si sottraggono e non vogliono essere catturate. La prima sensazione che si ricava, via via che le pagine scorrono, è quella di navigare in un mare attraversato da un vento di ponente che a volte appena lo increspa, a volte è troppo forte per riuscire a mantenere la rotta. L'immagine del mare è molto presente nell'opera di questo scrittore («Quando del mar si pinge entro le mie / Pupille innamorate il curvo azzurro» [P141]): il mare come duplicità non ricomponibile, come «deserto di acque [...] pericoloso e tremendo», «ombrato di nebbiosa mestizia» e, nello stesso tempo, «splendente di calma azzurra ed ingannevole», il mare che cela le «bocche voraci degli abissi», «ricco [...] d'innunerevoli esistenze, d'innunerevoli tesori», ma anche di «innunerevoli maniere di rovina e di morte», quasi un presagio di ciò che sarà [SG306]. La metafora dell'acqua è adatta a Nievo, scrittore torrenziale e non solo per la notevole quantità di pagine prodotte anche in rapporto ai pochi anni che il destino gli ha concesso: la sua torrenzialità è da intendersi, a mio giudizio, soprattutto per il modo di praticare la scrittura, di concepire l'atto stesso dello scrivere. Nievo non teme le sfide, la sua stessa vita lo dimostra, non ha paura di concepire un'opera che accolga al suo interno modalità apparentemente difficili da conciliare sia sul piano dello stile, sia su quello dell'affollarsi degli argomenti. La scommessa, allora, consiste nel provare ad utilizzare le *Confessioni di un italiano* come un caleidoscopio, un baule delle meraviglie che tutto contiene tentando di ripercorrere, a partire da lì, i sentieri che Nievo stesso ha tracciato e che lo hanno condotto fino a questo romanzo come ad una sorta di esito ultimo e prezioso. «Tutta l'opera del Nievo è protesa verso le *Confessioni d'un Italiano* – scrive Romagnoli - ma esse lasciano ben addietro i romanzi, i racconti, le liriche, le tragedie che a loro fanno corona» [1952, IX-X]. Vale dunque la pena di tentare una rilettura degli scritti nieviani che

tenga conto di quanto Romagnoli ha detto, una rilettura compiuta senza il rispetto della cronologia, o meglio, secondo una cronologia inversa, anche a costo di lasciare fuori qualcosa e fors'anche di trascurare alcuni aspetti.

2. «Per iscrivere bene un romanzo bisogna esser botanici, paesisti, filosofi, economisti, filologi e per di più poeti».

Si può partire da una prima e ovvia considerazione: le *Confessioni* sono un romanzo. In un articolo apparso sul «Pungolo» il 3 gennaio 1858 (*Ciance letterarie. Romanzi e drammi*), si legge un intervento appassionato di Nievo a difesa di questo genere ormai destinato a farla da padrone. A poco servono, a suo avviso, i goffi tentativi da parte di alcuni di limitarne l'importanza, perché il romanzo «s'infischierà di tutte le vostre precauzioni» e, come molta critica di epoca romantica insegna, «scacciato con sdegnoso disprezzo dalla vostra biblioteca, cercherà rifugio sulla toeletta di vostra moglie, o sotto il capezzale della vostra serva». Ancora una volta il romanzo come lettura squisitamente femminile, al di là delle classi sociali. Non vale nemmeno impedirgli di farsi libro: anzi, paradossalmente, in tal modo coloro che lo vorrebbero distruggere lo «moltiplicano». Il romanzo infatti «rinasce come appendice», «condannato dalla critica detronizza la critica» e si guadagna un posto di tutto rispetto «nel pianterreno della gazzetta» [SV803-804].

Non solo: il romanzo è il genere letterario destinato a siglare l'epoca in cui Nievo vive, «tempi che i più ottimisti chiamano di transizione», come scrive nelle *Confessioni* [86], «il secolo dell'apparenza, dell'*or double* dei diamanti di Boemia e della crinoline», lo si legge in un altro articolo pubblicato sempre nel '58 sull'«Uomo di Pietra». Sono anni in cui «la fede, l'eroismo cavalleresco e cento altri grandi sentimenti *sono stati* svenati col coltello anatomico» e l'amore stesso, argomento privilegiato di molti romanzi, ormai «consumato» dalla «fisiologia», si è fatto oggetto di una conoscenza astratta: «il giovine sa cos'è l'amore prima di provarlo – conclude ironicamente Nievo non perdendo l'occasione per dare una bella stoccata ai colleghi d'oltrealpe - se lo accomoda dietro le teorie di Balzac o di Soulié: così da infervorato protagonista si trasmuta in comico ammanierato» [SV878]. Scrivere romanzi significa interrogarsi sul come e sul perché, ponendosi l'obiettivo di sottrarsi a modelli, ad esempio quelli offerti dalla letteratura francese (la «falange attiva ed animosa» dei «giovani romanzieri italiani», annota Nievo nel 1859, «va incoraggiata a combattere per opporsi alla crescente invasione dei prodotti tipografici francesi» [SG275]). Ma scrivere romanzi in quegli anni significa innanzitutto fare i conti con una presenza assai più ingombrante, quella del «principe regnante» Alessandro Manzoni: «felicitemente regnante per diritto del suo ingegno, da cui emanano le

leggi del buon gusto». Manzoni è un sovrano che viene meno a un compito importante: non si cura delle «scandalose scissure, che nascono tra' ministri, parlamento e giornali» e delle «pettegole discussioni dell'attuale assemblea» e «lascia fare a' ministri, ride sotto i baffi delle velleità anarchiche delle due Camere, e s'infischia dell'opinione pubblica o del giornalismo». Non solo: egli non si preoccupa neppure di ciò che accadrà dopo di lui: «benedetto uomo! – conclude ironicamente Nievo - Almeno avesse pensato alla successione, e provveduto agli interessi dinastici della sua schiatta!...» [SV799-800].

3. Una «storia del secolo passato»: *Angelo di bontà*.

Ma come se la cava Nievo dopo essersi riconosciuto parte di quella «schiatta» di romanzieri abbandonati a se stessi alla ricerca di un nuovo modo di scrivere? Detta altrimenti, le lezioni manzoniane possono essere accantonate, oppure si deve in un qualche modo fare i conti con il modello, difficile da superare, dei *Promessi Sposi*?

Arnaldo Di Benedetto dimostra come l'*imprinting* manzoniano sia presente nella produzione di Nievo a partire da *Angelo di bontà*. *Storia del secolo passato*: qui lo scrittore arrivato in chiusura, siamo al penultimo capitolo intitolato programmaticamente *La Provvidenza*, si difende con ironia proprio dall'accusa degli odiatissimi critici di aver «rubato al Manzoni» [AB357]. Ma a dire il vero non è necessario arrivare fino a quel punto per rendersi conto che «la povera Morosina – protagonista del romanzo - è una larva di Lucia e, come gli altri personaggi maggiori, è tutta raccontata e dipinta dall'esterno»: sono parole di Portinari, che accomuna in questo giudizio negativo l'insieme dei personaggi del romanzo «condizionati da una tesi dimostranda, da un nobile assunto da portare avanti» e che «non riescono a liberarsi dalla funzione astratta di simboli, ma d'una modesta simbologia, mezzo patriottarda e mezzo populista» [1969,19,18] (di personaggi «soffocati e deformati dentro la cornice storica», parla anche Romagnoli [1952, XI]).

Angelo di bontà è un romanzo storico al centro del quale c'è la Repubblica Veneziana colta a metà del diciottesimo secolo, ovvero nel momento della decadenza: «il presente schizzo del secolo passato mi parve ottimo tentare come transizione al secolo presente», annota Nievo nella prefazione, offrendo una corretta chiave di lettura [AB6]. I suoi contemporanei ben lo intendono, come si legge in un lungo articolo che Suzzara Verdi dedica allo scrittore sul «Pungolo» nel 1861 laddove, discutendo di questo romanzo unitamente al *Conte pecoraio*, riconosce l'importanza della storia che «serve, e serve con bell'artificio», ma contestualmente indica in qualcos'altro lo «scopo suo vero [...] che [...] va più lontano a rimpiattarsi nel seno di un avvenire, che vorrà ritrar dal passato il rossore di vedersi in

catene e il coraggio di spezzarle». A detta di Portinari, Nievo sceglie di scrivere un romanzo storico fors'anche per comodità: non avendo ancora maturato un proprio linguaggio, egli ne «prende in prestito» uno «ormai codificato e riprodotto meccanicamente» [1969, 23]. *Angelo di bontà* non è un romanzo riuscito e nemmeno fortunato: dalle vicissitudini legate alla pubblicazione, alla stampa infarcita di errori, fino all'indifferenza pressoché totale con cui viene accolto da tutti, o quasi. C'è un'eccezione ed è importante. Mi riferisco alla recensione pubblicata, il 4 settembre 1857, a firma di Giuseppe Rovani, uno degli autori di romanzi storici che più di frequente i critici, ma anche i letterati del tempo, accostano a Nievo: «ho letto qualche squarcio della tua novella inserita nella "Lucciola"» gli scrive Vincenzo De Castro parlando di *La nostra famiglia di campagna* «il tuo è uno stile vivo ed elegante e insieme dignitoso che non può fare a meno d'imprimersi nella mente e nel cuore; è uno stile che io paragonerei – me lo concedi- a quello del Rovani» [OLIVIERI 2002, 175]. Nella recensione Rovani snocciola i meriti di *Angelo di bontà* in termini tanto generosi quanto generici: «l'invenzione, i caratteri ben disegnati e coloriti, i costumi e il tempo ben dipinti, il dialogo vivo e spontaneo e [...] qualche novità felicemente tentata». Ma ciò che più interessa è l'esplicita volontà del recensore di contrapporre il romanzo di Nievo alla «romanzaglia parigina» che in quel periodo aveva «inondato» «il bel paese». Come già sappiamo Nievo si esprime polemicamente, in differenti occasioni, nei confronti del romanzo d'oltralpe; nella prefazione all'edizione milanese di *Angelo di bontà*, 1856, prende le distanze dai «maghi parigini» capaci di costruire «lo sceneggiamento a guizzi ed a baleni». Il suo scopo non è questo, bensì quello di narrare una «storia vera da capo a fondo»: in nome di questa scelta egli si allontana sì dai colleghi francesi, ma anche, più genericamente, dai «sommi maestri», da coloro che sanno disporre la materia narrativa secondo un «ordine perfetto ed ideale». Ideale e dunque non aderente a quella realtà che Nievo vuol fare oggetto del suo modo di scrivere, tanto in prosa quanto in poesia (Tenca, in occasione della recensione ai *Versi* del '55, gli rimprovera addirittura un'eccessiva «tendenza al reale», che lo avrebbe indotto a «intingere talora di volgarità la frase» [«Il Crepuscolo», a. VII, n. 36, 7 settembre 1856]).

In una lettera a Girolamo Bianchi, Nievo riconosce di aver dato corpo a un romanzo che «procede d'intrigo e di caratteri più cabalistici del primo» [L352]. Non è una notazione da poco soprattutto perché getta luce su quanto si legge ancora in una lettera, questa volta ad Arnaldo Fusinato, laddove discorrendo dello suo «sceneggiare» *Angelo di bontà* lo scrittore ne ammette i limiti, prevenendo le critiche dell'amico, ma, contemporaneamente, si dice non in grado di rimettere mano all'opera («quello che è fatto è fatto»), e si giustifica in nome del sacrificio che avrebbe compiuto delle proprie «convinzioni in fatto d'arte alle debolezze del pubblico» [L358]. Resta da chiedersi quali fossero tali «debolezze» e se le «convinzioni», a cui lo scrittore è venuto meno, non siano quelle che avrebbero fatto di *Angelo di bontà* un perfetto esempio di romanzo storico manzoniano.

4. Una «storia del nostro secolo»: *Il Conte pecoraio*.

Le cose non sembrano cambiare neppure col romanzo successivo, *Il Conte pecoraio. Storia del nostro secolo*, ambientato, questa volta, in terra friulana: la protagonista, Maria, non solo denuncia più di una somiglianza con Lucia, ma si fa interprete dei *Promessi Sposi* presso altri personaggi del romanzo, e, come se ciò non bastasse, sovrappone in sogno l'immagine del nobiluomo che la insidia con quella di Don Rodrigo. Insomma un bell'insieme di coincidenze e, conclude Di Benedetto, sebbene «gli sviluppi *siano* [...] diversi», Maria è colpevole, cede e si redime, «analoghi – sono - i congegni che mettono in moto le due avventure» [1996, 184].

Si tratta di un'opera per molti versi vicina alla precedente: ad esempio nell'atteggiamento polemico verso gli scrittori d'oltralpe e nella chiamata in causa dei lettori. Il primo punto viene risolto questa volta grazie al personaggio del Conte Tullo, che «la pretende a intenditore di lettere» e «leggicchia a brani *Nostra Donna di Parigi* di Victor Hugo»: costui sebbene «in piazza strepiti contro il diluviare dei romanzi francesi, pure ne ripassa in segreto tutta la litania da Sue a Paul de Kock» [RR338]. Non è certo questa la letteratura alla quale mira Nievo. In tal senso acquista maggior importanza che a tal lettore si contrapponga Maria, la contadina di cui si è detto, chiamata, proprio grazie alla sua funzione di lettrice e, diciamo così, divulgatrice del romanzo manzoniano, a «testimoniare la possibilità, per quanto difficile, di una interazione costruttiva fra le classi», e ad essere perciò protagonista di «episodi di comunicazione riuscita fra le diverse parti del corpo sociale». Per questo Falcetto stringe una parentela stretta fra Maria e i diversi personaggi delle novelle campagnole, accomunati dalla possibilità, a loro riconosciuta, di mediare, nella misura in cui «si collocano sulle linee di confine che separano livelli sociali e culturali differenti». Non solo: a suo avviso, questo romanzo porrebbe l'accento sulla «forza dei libri, sulla loro capacità di agire nel bene e nel male su chi legge e pure un'esortazione a chi scrive affinché sfrutti questa vitalità comunicativa della letteratura» [FALCETTO 1998, 47-48]. Si salda qui facilmente l'altro punto di contatto indicato, che, a dire il vero, segna l'intera produzione nieviana: la chiamata in causa dei lettori. Sono loro ad essere invitati con forza da Nievo a «scrutarsi» e a scrutare «i tempi [...], le [...] miserie, gli affetti, le passioni, i desideri» che segnano la loro esistenza, ma, aggiunge lo scrittore, «non si prenda via da quel canto, ove è maggiore la luce della speranza, più calda la fiamma d'amore, intatta la virginità delle forze» [RR 307-308]. Letteratura che insegna, letteratura che educa e che non può prescindere da coloro che leggono e che leggeranno i suoi scritti. Si veda, al riguardo, la novella *La nostra famiglia di campagna*, quando Nievo dice di volersi porre di fronte al lettore come «due buoni e vecchi amici» e avere con lui «un

dialogo in confidenza» [NC 3,6]: chi scrive e chi legge si trovano collocati sul medesimo piano (lo stesso Carlino è definito da Mengaldo «il più grande e simpatico narratore-conversatore della nostra letteratura» [1987, 15]). Non è un'entità generica quella a cui Nievo vuole rivolgersi («ma, Dio buono, ci ho colpa io se la Provvidenza fu cortese agli scrittori di far te un essere collettivo, ed anonimo?»): per questo, nella novella, dopo aver impiegato una ricca serie di appellativi tutti rivolti al lettore («ingenuo», «paziente», «amico», «accorto», «stizzito», «tenero», «maligno», «gentile», «incredulo», «benigno» [NC 4, 3, 4, 6, 12, 13, 21, 23, 40, 48, 49]), Nievo identifica il suo pubblico, un pubblico che non è né di eruditi, né di professionisti, né di lettori che fanno del libro un semplice vezzo sociale. Il lettore ideale di Nievo è chi ha qualche confidenza con i libri, ma non ne è vittima, come Camillo, Barone di Nicastro, prigioniero di una «biblioteca ove la sapienza dormiva taciturna e infeconda in un buio pieno di mistero e di nulla» [NC581].

5. «Contadinesco e non alla Carcano»: *Il Conte pecoraio*.

Il «racconto contemporaneo semplice semplice», che Nievo annuncia ad Andrea Cassa di voler scrivere dopo essere fuggito in campagna, assume un ruolo importante nel discorso che sto tentando di fare. Innanzitutto per la scelta dichiarata della contemporaneità, scelta che rimanda, ancora una volta, a Tenca, il quale in uno degli articoli dedicati al «romanzo in Italia» afferma che tale genere letterario «ha bisogno di far credere alle cose narrate», ma non più ricorrendo al «suggello della storia». Al contrario è giunto il tempo in cui il romanzo è chiamato ad «uscire dalla storia per entrare nella vita contemporanea» [«Il Crepuscolo», IV, n.42, 16 ott.1853]. E ancora per l'aver ambientato il romanzo in Friuli, nella campagna friulana: «la campagna – si legge in quella stessa lettera - è la restauratrice del mio spirito», vuoi per «l'aria [...] la solitudine [...] la contemplazione della buona natura, [...] l'aspetto dei poveri villani tanto più in basso di noi eppure o francamente allegri, o fortunatamente noncuranti» [L333] (la sua campagna non è certo quella che vede l'«*accorto galantuomo*», l'«*anima lumaca*», [NC13, c.vo dell'autore]). *Il Conte pecoraio*, «racconto casalingo da leggersi principalmente dalle donne sotto la cappa del camino nelle lunghe serate d'Ottobre» per favorire «un sonno profondissimo, e una nottata deliziosa» [L451], è un romanzo «*contadinesco e non alla Carcano*», come chiarisce polemicamente lo stesso autore nella lettera al Fusinato [L371 c.vo dell'autore]. E allora sebbene, lo sostiene Portinari, «Manzoni *sia* davvero il nume tutelare di questo *Conte pecorajo*», (addirittura di un «“rifacimento” realistico» dei *Promessi Sposi* parla la Gorra [1991,102]) e sebbene un lettore e critico autorevole come Romagnoli definisca «fallito» questo romanzo («iniziato con un quadro idilliaco se pur dolente» e che alla fine si «avviluppa in un racconto

artificioso» [1952, XIII]), penso sia necessario considerarlo un punto di passaggio, una stazione importante verso il felice esito delle *Confessioni*, forse proprio nella misura in cui si tratta di «un romanzo storico, una figliazione manzoniana», che però, è sempre Portinari a notarlo, «acquista uno strano sapore nella sua ambiguità temporale» [1969, 82].

Indubbiamente il modello manzoniano ha un'onda lunga che arriva fino al *Pescatore di anime*, definito da Mantovani «arte finissima, veramente manzoniana» [1900, 339], ed altrettanto innegabile è la «grande lezione di realismo» [NC LIX] manzoniano; bisogna altresì subito chiarire che il realismo nieviano è profondamente differente: «lungi dal condividere il pessimismo cristiano del Manzoni, - osserva Di Benedetto - il Nievo crede nella possibilità di attuare la giustizia in questo mondo» [1996, 155]. Ed è ancora Di Benedetto a chiamare in causa, discorrendo di modelli, un altro scrittore sempre di quell'area, proprio «l'esangue manzoniano Giulio Carcano» [184]. «Letterato allo stato fossile», così lo definisce Nievo, che se mette in conto la lezione manzoniana, non è altrettanto disponibile a ammettere anche quella del Carcano, nelle cui opere «avvi difetto di tinte calde, di tocchi vigorosi e ricisi, che diano rilievo di scoltura al disegno, e apparenza di vita se non vita a' suoi gruppi» [SV803]. Non è un giudizio che sorprenda se si tiene conto che due anni prima, il 27 febbraio 1856, nella già citata lettera al Fusinato, in margine alla mancata pubblicazione di una sua novella, *La pazza del Segrino*, per i tipi del Lampugnani, Nievo aveva mostrato un'evidente insofferenza ad essere paragonato al Carcano: «scritta la novella pel Lampugnani gliela ho spedita, e l'ebbi di rimando un quindici giorni appresso all'incirca sotto Natale; diceva non convenirgli la lunghezza e il genere contadinesco *alla Carcano*. Che fosse troppo lunga, non c'è da ridire; tutte le mie cose o lo sono o lo devono sembrare; che la fosse dello stile di Carcano sfido il diavolo a provarmelo; e neppure l'era affatto contadinesca, ma sibbene campagnola poiché la scena era in Brianza» [L370 c.vo dell'autore]. E ancora, si ricordi che l'anno successivo Nievo si cimenta con la stesura del dramma *Spartaco* in risposta a quello del Carcano uscito a Milano. Insomma se proprio il nome di Carcano deve essere impiegato almeno lo sia, lo chiede lo stesso Nievo, «come [...] contrapposto» [SV801]

6. «Vivificar» il passato e «giovare al presente»: il romanzo storico.

Non è difficile incontrare nelle pagine delle *Confessioni* tracce esplicite di Manzoni. Si tratta di un campionario che ha ripercorso Di Benedetto: si va da situazioni narrative analoghe (la rivolta di Portogruaro e i tumulti milanesi; gli addii alla giovinezza di Carlino e ai «monti» di Lucia e, perché no, l'«addio, bella montagna della speranza!» del protagonista della *Nostra famiglia di campagna* [NC6]; il ritorno segnato dal «puzzo» al castello di Fratta e quello di Don Abbondio e Perpetua alla

loro casa dopo il passaggio dei lanzichenecchi), a gesti che si richiamano da un romanzo all'altro (ad esempio l'«identico diniego» che accomuna Carlino in fuga da Venezia e Renzo che fugge da Milano capitati entrambi in un'osteria, ma determinati a non approfittare del vino che viene loro offerto), a «paragoni» («i buli di Venchieredo» e il «branco di segugi»), a metafore (il colera «benemerito di spazzare il mondo da molte persone che non si sapeva il perché ci fossero capitate» [C984], così come ha fatto la peste nelle parole di Don Abbondio). Somiglianze innegabili e suggestive, ma che, come suggerisce Di Benedetto, non devono indurci a stringere rapporti troppo stretti fra questi due romanzi, né in nome della comune appartenenza al genere romanzo storico, né accostando con eccessiva disinvoltura «l'impasto di lingua letteraria e dialetto (veneto, friulano)» sperimentato da Nievo e quello «toscano-milanese» dei *Promessi Sposi* [1996, 187].

Romanzo storico, si è detto. «È storia? è romanzo?» chiede Uda nel recensire le *Confessioni* sul «Pungolo» nel '68, e conclude «è un capolavoro [...] che [...] mette Walter Scott a braccetto di Manzoni». A sua volta nel recensire *La giornata di Tagliacozzo. Storia italiana per Cletto Arrighi, 1858*, Nievo discute di romanzo storico e indica quella che, a suo modo di vedere, ne è la funzione fondamentale, specie in Italia: «vivificar dal passato le passioni e le idee che possono giovare al presente, poiché non è ignoto che la nazione di oggi è sopraimposta alla nazione di ieri e che gli effetti futuri sono sviluppi incrementi trasformazioni dei germi lontani» [SG285]. A questo genere letterario egli attribuisce un'evidente funzione civile: far crescere nell'animo dei lettori la coscienza di essere diventati italiani attraverso un lento e stratificato processo di maturazione di quei «germi lontani». A dire il vero, tutta la letteratura, in prosa o in versi che sia, deve svolgere, secondo Nievo, una funzione civile. «La Poesia [...] non sarebbe forse stata giammai se l'uomo fosse venuto al mondo nella piena conoscenza di ciò che lo circonda, e nel perfetto sviluppo di ogni sua facoltà. - si legge, al riguardo, nel primo capitolo degli *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia* - Né l'uomo certamente in mezzo al primo soddisfacimento di ogni sua tendenza si sarebbe dipartito dalle utili e severe verità dell'economia e delle matematiche per bamboleggiare colle inezie dei numeri e delle rime. Ma la natura invece prescrisse all'uman genere un lungo ed involuto processo per giungere a quei fini ch'ella nasconde ai nostri occhi col velame del mistero e della speranza» [SP29]. In tal senso Carlo Tenca, ancora in una recensione, questa volta ai *Versi* del '54, riconosce a Nievo «vivacità ed elevatezza di pensiero, e maneggio di forme talora felicemente trovate», ma «soprattutto quell'intento morale e civile, al quale vorremmo veder rivolta la poesia al nostro tempo» [«Il Crepuscolo», a.V, n.42, 15 ottobre 1854]. Chissà cosa avrebbe detto se avesse saputo come Nievo presenta all'amico Cassa la raccolta di poesie uscita qualche anno più tardi, *Le Lucciole*: «fantasie strambe ed enigmatiche che – il poeta - va spigolando dai suoi sogni d'itterizia» [L323].

Essere letterati significa innanzitutto essere coscienti del proprio ruolo. In particolare, farsi romanzieri e scegliere di praticare il romanzo storico, vuole dire intuire che esiste un pubblico di lettori attento a questo genere e attento fors'anche a un altro modo di utilizzare la storia: penso alla «Tragedia Storica» *I Capuani*, che Nievo sta «abbracciando», lo scrive al Fusinato nel luglio del '57, in cui «annega trecento Romani (fuori di scena) e pugnala e avvelena proprio al cospetto dei pacifici spettatori una trentina di bravi Capuani» [L442]. Per questo, anche dopo l'«anatema del Romanzo storico» formulato da Manzoni, è possibile scriverne: «più alto del Manzoni vi è il tribunale dell'opinione pubblica al quale il Romanzo Storico si è appellato della cruda condanna, ed ottenne misericordia», conclude Nievo [SG286].

7. I topoi del romanzo storico.

Romanzo storico di epoca contemporanea, dunque. Questo significa forse che siamo di fronte a un tentativo di ripercorrere strade note, meccanismi narrativi collaudati e, contemporaneamente, di svecchiarli, di attribuir loro una nuova funzione? Dobbiamo cercare una risposta, se c'è, nelle *Confessioni*. Maria Antonietta Cortini vede qui il ricorso a «schemi costruttivi collaudati del romanzo storico tradizionale» applicati «in forme spesso originali o spregiudicate», ma, allo stesso tempo, ne circoscrive fortemente la funzione, definendoli semplici «supporti a vista della struttura del racconto» [1983, 164]; Folco Portinari ritrova nelle *Confessioni* «alcuni accorgimenti» suggeriti a Nievo dal romanzo storico e accolti sia per «fragile ossequio a una tradizione letteraria ancora viva e illustre», sia «per cercare una maggiore garanzia di realtà» [1976, 73]. Per questo, a suo dire, «la Storia è forse l'elemento al quale va attribuita la minor importanza nella struttura del romanzo, anche se in apparenza è la palafitta su cui poggia l'intera costruzione» [74].

Proviamo a considerare, a titolo esemplificativo, un *topos* del romanzo storico impiegato nelle *Confessioni*: il castello. L'azione narrativa, come è noto, prende le mosse dal castello di Fratta, protagonista, assieme all'assurda corte che lo popola, delle prime pagine del romanzo ed evidente parodia dei castelli di gotica memoria. Nievo ama descrivere e non esita, a tal fine, ad interrompere il flusso narrativo: parimenti, come ha ben dimostrato Falchetto, è suo costume «rappresentare i luoghi attraverso le persone», costruire «socialmente» lo spazio [1998, 80]. Nell'*incipit* del romanzo il castello di Fratta viene descritto non nei termini di realtà, ma attraverso un linguaggio iperbolico con l'«intento di raggiungere un risultato [...] deformante». Lo scopo di Nievo è duplice: accondiscendere a un ricordo che appartiene al periodo dell'infanzia del protagonista, ma anche impiegare il solo linguaggio possibile per descrivere gli abitanti di Fratta («i personaggi che stanno per entrare in

quell'ambiente non sopporterebbero altra dimensione» [PORTINARI 1976, 77]). Il castello di Fratta è metafora di molte cose: edificio che appartiene al patrimonio culturale dei lettori di romanzi storici, incarnazione della società *ancien régime* ormai prossima al crollo e, forse proprio per questo, sclerotizzata in rituali da teatrino dei burattini, sfondo privilegiato della prima parte della vita del protagonista. Fratta è pure il luogo a cui tornare con la memoria, e non solo, quando ormai è passato dalla maestosità dei merli alla umbratile seduttività delle rovine (nemmeno a dirlo altro tema assai frequentato dagli autori di romanzi storici); ma anche in questo caso Nievo declina a modo suo l'abusato tema ruinistico «rovesciando i topoi ormai canonici dei castelli di fattura romantica soprattutto perché ci parla di un edificio che non esiste più se non come un mucchio di rovine ma che i più anziani ancora ricordano come abitato» [ROMAGNOLI 1982, 486]. Le rovine cessano di essere la testimonianza di un passato storico esemplare e diventano segno di una vita vissuta da persone che hanno lasciato fra quelle mura diroccate un'eco di sé: «non più gente che va e che viene e cani che abbaiano e cavalli che nitriscono, e il vecchio Germano che lustra gli schioppi sul ponte, o il signor Cancelliere che esce col Conte, o i villani che si schierano facendo di cappello alle Contessine! Tutto è solitudine, silenzio, rovina» [C787].

Altrettanto tipico del romanzo storico è l'uso che Nievo fa del ben noto espediente di inserire nella trama narrativa, accanto a quelli di fantasia, personaggi storici realmente esistiti. Un solo caso esemplare: Napoleone Bonaparte. Costui per gli abitanti del castello di Fratta è «un essere immaginario, una copertina di qualche vecchio capitano che non voleva disonorarsi in guerre disperate di vittoria» [C457]; per Carlino è «un po' aspro e un po' sordo un po' anche senza cuore», ma, in un qualche modo giustificato dal momento storico che sta vivendo [C485]. Carlino prova per lui «gratitudine», perché il «favore del caso» e l'«interesse della sua ambizione» finiscono per «cospirare un istante colla salute della nazione italiana, e le impongono il primo passo al risorgimento» [C672]. Insomma se il Bonaparte è stato «fatale alla vecchia Repubblica di Venezia», parimenti è stato «utile all'Italia» [C673]: forse per questo, a ben guardare, è il solo personaggio del romanzo per il quale Nievo non esita a usare un linguaggio iperbolico, che collabora a restituirci un ritratto del dittatore del tutto aderente al mito ottocentesco.

8. Da veneziano a italiano: la storia di Carlino.

Romanzo storico dunque, ma con molti correttori, per dir così, da porre accanto ad un altro altrettanto importante romanzo di questo periodo, i *Cento anni* di Rovani, opere entrambe che, per usare le parole di Giuseppe Langella, «danno l'ultima spallata [...] alla fortuna risorgimentale del romanzo storico»

[2005, 227]. Di una «propizia congiunzione astrale» discorre Di Benedetto, che colloca i due scrittori in un'epoca in cui «era ormai apprezzabile il percorso fatto sulla via del Risorgimento», e, nello stesso tempo, «secondo l'ottica tipica dell'attivismo ottocentesco, del “progresso”, insieme seguitare a nutrir speranze [...] per una soluzione non soltanto “di vertice” del problema italiano» [1996, 124].

Risorgimento e rapporto fra l'intellettuale e il popolo: sono questi due temi che caratterizzano la letteratura di quegli anni, tuttavia, lo ha suggerito Maffei, credere negli ideali risorgimentali «non compare nel testo come un dato di natura [...] bensì come un'ardua costruzione ideologica e letteraria» [1990, 189]. Il percorso che Carlini compie nelle *Confessioni*, da veneziano a italiano, è un percorso accidentato, costellato di delusioni e vissuto da chi non vuole, e non può, possedere un tratto eroico. Il valore del personaggio di Carlini è testimoniale: egli spesso non comprende fino in fondo né quanto la storia lo obbliga a vivere, né tantomeno la funzione dell'elemento popolare per la fondazione del nuovo stato. Nel cosiddetto *Frammento sulla rivoluzione nazionale* (poi intitolato dalla Gorra *Rivoluzione politica e rivoluzione nazionale*), Nievo distingue fra il «popolo illetterato delle campagne» e il «popolo addottrinato delle città Italiane»: i primi diffidano dei secondi che vedono come «padroni, armati di diritti eccedenti, irragionevoli, spesso arbitrari». Da questa condizione la borghesia cittadina non uscirà grazie alla «pedagogia fredda dei maestri di scuola», ovvero con «progetti educativi» che non hanno alcun rapporto con la situazione di povertà in cui versano i contadini e nemmeno grazie alla «filantropia eloquente», che spera di risolvere tutto con le «chiacchiere». «Alleviamento della [...] miseria» e «soddisfacimento dei bisogni»: sono questi i primi passi necessari da compiere per far uscire costoro dalla «muta indifferenza» e consentire che avvenga l'indispensabile «fusione del volgo campagnolo nel gran partito liberale» [F69, 70, 76, 71, 77, 64, 77]. Perché ciò accada, tuttavia, è necessario attendere ancora. In tal senso assume particolare significato la chiusa delle *Confessioni*, laddove «all'etica dell'attivismo eroico sembra [...] sostituirsi un'etica dell'attesa e dell'educazione» [MAFFEI 1990, 217], tema questo che avvicina Nievo al pensiero di Gioberti, come ha sottolineato ancora Maffei [2004 91]. Ci vorrà tempo e dovranno succedersi molte generazioni perché l'Italia diventi finalmente un paese unito in tutte le sue componenti, se non addirittura per arrivare a ipotizzare un progressivo dilatarsi del concetto di patria che finisca con l'investire il mondo intero, come ha suggerito Langella. Forse si tratta di quella stessa patria a cui Nievo fa cenno in un articolo apparso sul «Caffè» nel 1855, quando scrive di non essere «a rigor di termine né di Mantova, né di Padova, né del Friuli», ma di essersi formato grazie al «vagabondaggio» un'idea di patria alla sua «maniera» [SG 101].

9. «Nei libri e nelle opinioni della gente letterata».

Agli uomini di lettere resta intanto il compito di domandarsi «come si manifesti nell'ordine poetico lo spirito popolare in Italia» e «a che si riduca la poesia popolare e nazionale». «A ben poca cosa», risponde subito dopo Nievo auspicando però in chiusura che «pel progredire della civiltà si apra l'adito a quella fonte di miglioramento morale che è la poesia veramente nazionale e civile» [SP39, 70]. Nievo, in questo vicino a Tenca, non nega l'importanza della partecipazione popolare alla formazione del nuovo stato, ma contemporaneamente si interroga sulla funzione del ceto intellettuale in questo processo: «è [...] un difetto nostro di cercare l'opinione pubblica solo nei libri e nelle opinioni della gente letterata, la quale s'immagina di parlare a tutta la nazione ed anche alla posterità». [F64]. Il letterato deve scrivere perché il pubblico dei colti possa comprendere le condizioni del popolo, deve farsi mediatore. In tal senso acquista valore il commento che, alla data del 16 aprile 1854, accompagna, nell'«Alchimista Friulano», la poesia *Mastro Giorgio Sartore*: «quella poesia popolare che pretende esser letta dal popolo è un'utopia o meglio un'ipocrisia: non così quella che narra alle classi agiate le virtù, i difetti, i bisogni, i desiderii del popolo. Essa si costituisce allora un sacro ed amichevole interprete fra queste due sezioni dell'umana famiglia» [P915]. E, sempre in tal senso va letta *Drammaturgia popolare*, uscita sulla medesima testata il 29 gennaio di quell'anno: «si scrive per popolo, / Pel popol si parla, / E il calo dell'opere / Dà fiato alla ciarla» [P41].

Per questo la Musa di Nievo deve «stare molto sul positivo, amare i dettagli della vita pratica, e o trascurare o sdegnare i voli lirici e sentimentali dei poeti *Pratajuoli*»: è la lezione del Giusti ad agire qui, ovvero di un poeta che «insegna il modo d'adoperarsi perché il verseggiatore non sia un'inutilità sociale» [L261] e dal quale Nievo ammette di «copiare con amore e con orgoglio» [P35]. Appare ormai definitivamente superata la stagione della «scimmieggiante dinastia dei Petrarcheschi» e iniziata, con Parini e Alfieri, la «fase brillante della nostra Letteratura», una «fase» che proseguirà con Manzoni, Foscolo, Torti, per arrivare proprio fino alla «severa Musa» del Giusti: gli «autori conservano [...] una certa franchezza e bonomia popolare, un certo dire parco e maschio che somiglia assai davvicino la rustica maniera di dire del dialetto. Non è più il fraseggiamento languido, prolisso dei Frugoniani, ma un linguaggio nervoso e vivace come di chi s'ispira a sentimenti virili e presenti: né lo spirito che crea quel linguaggio e che lo anima è sconfortato dai vizii che lo circondano, ma si drizza contro di essi a rintuzzarli giudicandoli con piglio sarcastico e severo» [SP 40, 45, 50, 45-46]. «Povero meschinello, a me che resta? – si chiede Nievo nella *Parte Prima della Poesia d'un'anima* – Garrir dentro me stesso; / Crear ben poco, e ricordarmi assai; / Scongiurar la tempesta, / E quando scroscia tremar di spavento» [P174].

10. «Coi brevi miei giorni il passo di un gran popolo».

A detta di Romagnoli, le *Confessioni* sono il «romanzo più formativo» della letteratura italiana [1952, XX]. *Bildungsroman* di Carlino innanzitutto, ma anche di un'intera generazione che ha condiviso e combattuto per gli ideali unitari («così l'esposizione de' casi miei sarà quasi un esemplare di quelle innumerevoli sorti individuali che dallo sfasciarsi dei vecchi ordinamenti politici al raffazzonarsi dei presenti composero la gran sorte nazionale italiana» [C5]). In questa direzione Langella sottolinea come il titolo stesso attribuito al romanzo, titolo di chiara eco agostiniana, abbia sì la funzione di «raccontare la storia di una conversione», ma contemporaneamente quella «di professare, a partire da questa, il proprio credo». Nievo «innesta [...] una *confessio fidei*, in senso patriottico, su una vicenda di formazione risorgimentale che comporta la “conversione” della coscienza da un'identità particolaristica a un'identità nazionale», conclude Langella [2005, 236].

Maria Antonietta Cortini ha letto il romanzo proprio in tal direzione, interpretandolo come la storia di un «processo unitario e globale di apprendistato alla vita, che conduce l'eroe (attraverso prove di natura diversa, e colla scorta di guide diverse) dalla *ignoranza* (di sé e del mondo) alla *conoscenza*, dalla *passività* all'*azione*» [1983, 88 cvi dell'autore]. Tuttavia tale interpretazione cozza con alcuni elementi: il più evidente è legato alla componente autobiografica, senza contare quello che la stessa Cortini definisce il «moto pendolare costante, tra stasi e azione, tra appagamento e insoddisfazione» del protagonista [89]. In verità soltanto i primi dieci capitoli possono essere letti come una sorta di esemplare romanzo di formazione: la materia è distribuita in due blocchi, di cinque capitoli l'uno, ciascun blocco «raggiunge il suo apice sempre nel capitolo di centro (rispettivamente il terzo e l'ottavo), dove ha luogo l'avvenimento-chiave: *nel primo*, la scoperta della natura e la conseguente prova morale che permette all'eroe di prendere coscienza di sé; *nel secondo*, la scoperta di una dimensione sociale del vivere regolata dai doveri, e la conquista di una nuova identità attraverso l'esame di coscienza» [154]. Tuttavia, conclusasi questa prima parte del romanzo, lo schema interpretativo dimostra la sua fragilità e, pur rimanendo ancora alcuni elementi sia di contenuto sia di forma che legano i successivi capitoli ai primi dieci, da un certo momento in poi si assiste a qualcosa di differente, ovvero, per usare ancora le parole della Cortini, alla «perfetta sintonia dei processi evolutivi o involutivi di questa storia privata con quelli della storia ufficiale» [163].

11. Carlino: da eslege a esploratore.

Carlino è l'eroe del romanzo, o forse sarebbe meglio dire ne è il protagonista. Tutto il primo capitolo è giocato sulla sua assenza, sebbene il lettore sappia già di lui alcune cose: che vive nel castello di Fratta, o meglio in alcune stanze, per essere precisi nella cucina, insieme al suo solo amico, Martino. In questo universo gerarchizzato, dove tutti hanno un compito e lo rispettano, Carlino appare subito come un eslege, un «escluso-privilegiato» [CORTINI 1983, 96]. Egli si rapporta a ciò che lo circonda unicamente attraverso lo sguardo: «io era piccino allora, eppur dal buco della serratura donde rimaneva qualche tratto spettatore del gioco, comprendeva benissimo la stizza o il buon umore della Contessa» [90 c.vo dell'autore]. Anche in questo Carlino si «contrappone alla incapacità di *osservare* (di conoscere, e perciò di riconoscersi) dei personaggi di Fratta» [97]. Le modalità relative all'ingresso in scena del protagonista, nel secondo capitolo, non fanno che rafforzare l'immagine dell'«emarginato» [99] sfruttando il «modello letterario picaresco o [...] quello popolare della fiaba» [100]. A queste due maschere si aggiunge poi quella di Carlino come «Colombo» [C65] (il «poeta / di mondi creator» [P151]) esploratore-scopritore dell'universo fuori dalle mura del castello: «la prima volta ch'io uscii dalla cucina di Fratta a spaziare nel mondo, questo mi parve bello fuor d'ogni misura» [C108]. Lontano dal castello, Carlino vede il mare, «motivo archetipico dell'iniziazione» [CORTINI 1983, 106]: non a caso questo episodio si chiude con l'incontro fra Carlino e Spaccafumo, a sua volta un eslege, che svolge qui la funzione dell'aiutante, nei confronti del quale il protagonista deve superare una doppia prova «di coraggio [...] e di lealtà» [112]). È questo il primo, ma non il solo incontro destinato, nel giro di una notte, a mutare l'esistenza di Carlino: l'altro è, ovviamente, la visita notturna della Pisana.

12. Carlino eroe «tiepido».

La seconda fase della formazione di Carlino è contraddistinta dalla sua integrazione sociale, sebbene fittizia, ed è caratterizzata da «una vera e propria *trasfigurazione* secondo il modello fiabesco» [117], il che tuttavia non lo sottrae dal cadere in una «progressiva frustrazione amorosa» [118]. Carlino diventa ora «*testimone storico*» [97] e in tale veste assiste, nel salotto Frumier, ad un nuovo uso della parola non più univoca, come quella che aveva imparato a conoscere nel castello di Fratta, ma che «si presta [...] efficacemente alla feconda circolazione delle idee quanto alla loro accorta dissimulazione» [122]. La parola diventa filtro per gli eventi esterni, modo per conoscere non solo ciò che si pone fuori di noi, ma anche noi stessi. Ed è proprio la parola, questa volta quella scritta nel «libricciuolo di devozione di Martino», a impedire che Carlino si tolga la vita per l'ennesima delusione amorosa inflittagli dalla Pisana; ed è un confronto dialogico, quello con padre Pendola, a riorientare la coscienza del personaggio: «io capiva e non capiva; era abbarbagliato da quelle splendide e sonanti

parole», commenta lo smarrito Carlino [389]. Fra il nono e il decimo capitolo, il lettore assiste al passaggio del protagonista dall'agire alla prova: dal ritorno a Fratta, dopo l'incontro col «doppio di sé» Giulio da Ponte (in cui Carlino «può cogliere gli stessi sintomi del suo male», ma anche «al negativo», «l'esempio di una formazione mancata» [140]), alla morte del Cancelliere di cui prende il posto («*prova pubblica*» [141 c.vo dell'autore]). E quindi Portogruaro come «spazio intermedio, non più Fratta e non ancora Venezia [...] scenario di un'esperienza ambigua [...] utile a mettere alla prova l'eroe mediante una sorta di *test* preliminare» [143]. E il fallimento di Carlino «avogadore del popolo» incapace di impiegare, nel rivolgersi alla folla, «una retorica giacobina che lui stesso non padroneggia» [145] (ancora la parola, questa volta che non si può gestire perché non ci appartiene). Con questo episodio si ha, sto sempre seguendo la Cortini, «quella che nel *racconto iniziatico* è definibile come la “chiamata all'avventura”, e che a questo punto dell'itinerario formativo dell'eroe si specifica piuttosto come chiamata alla Storia» [148 c.vo dell'autore].

Tuttavia anche questo ulteriore passaggio non muta la natura del protagonista, il suo non essere un eroe a tutto tondo, perché, in parte l'ho già anticipato, così Nievo lo vuole, un eroe normale, «tiepido» («io che portai da natura un temperamento meno che tiepido», C62), con «gli istinti quieti della lumaca» [C794], un eroe che non vanta nobili natali, capace di sperimentarsi in professioni sempre differenti, versatile e duttile come nessuno degli altri personaggi del romanzo ai quali sono riservati destini, e morti, o svilenti o esemplari. Penso a Lucilio interpretato dalla Cortini come una delle tre guide della seconda fase di Carlino - le altre due sono il padre ed Amilcare - guide che si «propongono quali punti di vista differenziati sulla stessa realtà politica» [CORTINI 1983, 161]. Lucilio «vera e propria figura carismatica» è «troppo autorevole», troppo freddo, il suo modello è inattuabile per Carlino, così come per il lettore, che lo sente distante. Anche quello di Lucilio è un *Bildungsroman*, ma al contrario: Lucilio deve sbagliare, vedere le speranze e i sogni frantumarsi, le idee contraddette dai fatti, per trasformarsi da improbabile guida a «compagno di viaggio sulla strada accidentata della storia nazionale» [163].

Un «compagno di viaggio» per un protagonista, Carlino, che dopo i primi anni al castello di Fratta, non fa che spostarsi sulla scena narrativa. «Suppongo che il Signore non sia come certi Romanzieri, i quali guadagnando un tanto per pagina, fanno passare i loro Eroi dalle Indie, e dallo stretto di Magellano per condurli a Napoli: altrimenti dovrei tacciarlo di cattivo gusto, il che ripugna, come dicono i Teologi, alle sue infinite perfezioni», annota con ironia Nievo nell'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico* [44-45]. Carlino viaggia e viaggiando ridisegna una sorta di mappa dei luoghi topici per il processo unitario: nelle sue parole gli spazi diventano simboli importanti non tanto in sé, ma per coloro che li popolano, per l'azione che li viene agita, o ancora per la capacità che quei luoghi posseggono di attivare il ricordo o la capacità di fantasticare. Così le città che Carlino incontra sono

descritte secondo una raffigurazione spaziale «di tipo *funzionale-espressivo*» [FALCETTO 1998,77 c.vo dell'autore], quali tappe di una cartina geografica, che riflette la formazione della coscienza nazionale di Carlino e dei suoi lettori («le *Confessioni* del Nievo – osserva Dionisotti - sono opera di uno scrittore italiano e libero quanto altri mai, che nell'opera stessa percorre l'Italia in lungo e in largo» [1988, 340]). O ancora spazi utilizzati secondo una concezione «*oratorio-storiografica*» [FALCETTO 1996, 83 c.vo dell'autore]: quando cioè la pausa descrittiva crea la condizione necessaria al narratore per riflettere sulla storia che lo ha visto protagonista.

13. «Voglio imporre al mio sguardo una benda di rose».

La prima e più evidente funzione educativa svolta dal romanzo è dunque quella che tocca la formazione della coscienza civile del protagonista e, di riflesso, dell'intera generazione che egli rappresenta. Ma non si tratta del solo percorso che Nievo vuole indicare al lettore. Le *Confessioni* sono anche un romanzo di educazione sentimentale, argomento già in parte sperimentato nell'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico*.

Nelle *Confessioni* l'educazione sentimentale viene rappresentata dalla doppia coppia Carlino-Pisana / Lucilio-Clara destinati, come ha dimostrato Olivieri, a percorrere parabole esistenziali inverse («il percorso esistenziale delle due coppie segue un andamento proporzionalmente inverso: alla brusca caduta di tono nel caso di Lucilio e Clara corrisponde, invece, l'ascesa verso le regioni dell'ideale di Carlino e Pisana» [OLIVIERI 1990, 71]).

A questa osservazione credo sia bene aggiungere che, giocando un po' con i personaggi, è facile notare come la stessa specularità, per così dire, accomuni anche Carlino e Lucilio – Pisana e Clara.

Di Carlino abbiamo detto e qualcosa di Lucilio già sappiamo. Nell'economia del romanzo quest'ultimo rappresenta la scienza, essendo figlio del medico di Fossalta, il dottor Sperandio. Come si intuisce dal nome che affibbia a costui («bel nome per un dottore e che dava di per sé un buon consiglio ai malati», [C92]) Nievo non ha grande fiducia nella scienza medica («ciarlatani» definisce in una lettera a Matilde i medici, «corvi del cattivo augurio», «pedanti accolti della morte, che hanno reso una farsa ridicola fino l'ora estrema dell'uomo» [L144]). Il dottor Sperandio, con il suo «parruccone di lana o di crine di cavallo», il suo «cappellaccio a tre punte» e con il suo eloquio «mezzo latino e mezzo friulano» sembra appartenere piuttosto al mondo di Molière. Lucilio, a dire il vero, non è fin da subito serio e tetragono come poi diventerà («metà eroe e metà “macchietta”») lo definisce Cecchi [1956, X]) anzi ci viene descritto come «uno scolaro molto notevole per la sua negligenza» [C94], che non esita a falsificare le «tabelle» consegnategli dal padre per registrare lo

stato di salute dei malati, quando non gli va di visitarli e dimostra di essere scaltro quanto basta per incantare la vecchia nonna, la contessa Badoer, con lo scopo di arrivare all'ingenua Clara, la quale trascorre i suoi giorni al capezzale di quest'ultima. Insomma Lucilio è un personaggio complesso, tant'è vero che lo stesso ottuagenario ammette di essere «molto impacciato a guidarci con sicurezza nel laberinto che mi parve esser sempre l'animo di questo giovine», proprio perché in lui albergano, in egual misura, «i germi di tutte le qualità, buone e cattive» [C101]; complesso, sì, ma che alla fine non convince. «Lucilio ricorda i pallidi eroi mazziniani del Ruffini, il non riuscito Fantasio» osserva Romagnoli, che ne fa l'esempio di una fitta schiera di personaggi secondari (fra i quali trova posto pure Clara) inchiodati da Nievo in ritratti fisici e morali tracciati con mano fin troppo sicura, «con un'impronta forte, spesso eccessiva, sì che poi la figura, costretta, debba contorcersi e contraddirsi nella precedente rappresentazione. E talvolta – conclude il critico - proprio perché mancano di pazienti sfumature all'inizio, essi divengono personaggi di maniera» [1952, XX, XIX].

14. Pisana.

Sulla Pisana molto è stato scritto e molto dice lo stesso Nievo («altrove ritrae, descrive, commenta; ma qui crea, come soltanto creano i veri poeti» [CECCHI 1956, X]). A differenza di Carlino, Pisana entra in scena attraverso il ricordo dell'ottuagenario fin dal primo capitolo e viene subito connotata sia caratterialmente («vispa, irrequieta, permalosetta»), sia fisicamente («begli occhioni castani» e «lunghe capelli»), ma soprattutto viene subito sottolineata la sua innata capacità di sedurre («a tre anni conosceva già certe sue arti da donnetta per invaghire di sé» [C49]). Pisana, come Carlino, ma anche Clara e Lucilio, possiede un carattere sfaccettato e contraddittorio («umile e superba, buona e crudele» [C 141]) e si sottrae ad ogni tentativo del protagonista, e dell'ottuagenario, di ingabbiarla, di risolverla e fors'anche di comprenderla fino in fondo. La sua parabola esistenziale si svolge fra due momenti che siglano il forte legame con Carlino, entrambi legati ad una ciocca di capelli. Quella strappata dal protagonista per volontà della fanciulla, atto che segna l'inizio della di lui «servitù» [C137], «l'A del *sua* alfabeto; il primo mistero della *sua* Via Crucis; la prima reliquia della *sua* felicità; la prima parola scritta insomma della *sua* vita» ([C139]). Un rapido elenco che riassume tutti gli elementi chiave della vicenda narrata: la componente religiosa, Carlino non è credente, ma la sua religiosità trova mille rivoli per manifestarsi; la scelta di alimentare il ricordo attraverso oggetti, reliquie per l'appunto, devotamente conservati (il «museo di minutaglie» [C137]); la parola scritta («per me la memoria fu sempre un libro» [C137]). Ed in chiusura, naturalmente, la ciocca «tagliata religiosamente sulla pallida fronte della Pisana morta» [C948].

Il viaggio esistenziale della Pisana si conclude con un totale riscatto del personaggio: «santa» è definita Clara fin dal suo primo apparire, non così Pisana che la santità, per così dire, se la deve guadagnare. Bisogna arrivare fino al ventesimo capitolo per poter assistere all'inizio della trasfigurazione della donna, che diviene, agli occhi di Carlino, «creatura sovrumana [...] più vicina la cielo che alla terra» [C925]. Ed è con la morte che Pisana può compiere il miracolo di 'convertire' Carlino: «tu sola potevi tanto sopra di me. Non credo, non ragiono, ma spero» [C945]. Fino a quel momento, però, Pisana continua ad essere una creatura bizzarra, sfuggente, contraddittoria: forse dietro a tutto questo c'è la sofferenza di un uomo che non si è mai sentito del tutto accettato, che ha permesso il predominio della donna, che si è piegato, ma con l'amaro in bocca, alla di lei mutevolezza, alla determinazione con cui, fin da bambina, sa rintuzzarlo, ricondurlo, suo malgrado, al suo posto nella società, o meglio alla sua sradicatezza, alla sua non appartenenza all'universo di Fratta. Forse, più semplicemente, Pisana possiede fin da subito, racchiusi in sé, i segni della propria natura cangiante, che non ha nulla da spartire con la duttilità di Carlino, dote che gli consente di essere, sì, sempre diverso da se stesso, ma nella misura in cui sono gli eventi a plasmarlo, a modificarlo. Anche per questo Nievo sceglie di aprire il romanzo con l'«io nacqui» di Carlino [C3] e di chiuderlo con l'immagine della «divina» Pisana: «senza di te che sarei io mai?» si chiede l'ottuagenario Carlino giunto, finalmente, a riconoscere alla donna che ha sempre amato il potere di indurre il «cuore *a dimenticare* ogni suo affanno», per lasciarsi «occupare» da «una dolce malinconia», che si trasforma nella «speranza» di potersi ritrovare ancora [C1072].

15. La «luna» e il «sole»: Pisana e Carlino.

Pisana e Carlino sono due nature profondamente differenti («il cielo a te avea dato la mutabilità della luna; a me la costanza del sole»), che si influenzano reciprocamente («ma gira e gira ogni luce s'incontra, si ripete, s'idoleggia, si confonde» [C 837-838]), anche se, a dire il vero, la donna sembra essere più determinante. Il personaggio della Pisana consente al narratore non tanto di speculare sul sentimento amoroso, quanto di riviverlo in tutta la sua intensità emotiva, tentando, anche a scapito della donna amata, di giustificare il proprio accanito sentimento verso di lei. «Ossimoro vivente» la definisce Marinella Colummi [1991, 79], Pisana non vuole e non può essere che così, malgrado i molti sforzi non tanto di Carlino, che ha imparato, a denti stretti, a rispettarne la natura, quanto dell'ottuagenario, che avverte in lei qualcosa che si sottrae al suo tentativo di mettere ordine nella propria vita, di darle un senso (indizio anche questo che permetterebbe di ricondurre la figura dell'ottuagenario a quella dell'autobiografo). Forse anche per questo i ritratti della Pisana, le

definizioni che quest'ultimo le dipinge addosso, si accavallano nel corso del romanzo. Se, come è stato scritto, «Pisana è lo schermo del Nievo [...] è un poco la proiezione dei desideri, delle velleità, delle disfatte, delle fortune passionali del Nievo» [PORTINARI 1976, 95], allora l'accanimento descrittivo del narratore trova una sua ragion d'essere. Nievo cerca se stesso non solo nel dialogo interiore, ma anche nella comprensione attenta di quanto gli altri dicono di lui. La parola che descrive è la parola che cerca, e forse avvicina, al vero. In tal senso Ippolito chiede a Matilde di tratteggiare il di lui ritratto: «tu se mi ami [...], o Matilde, ti devi aver formato riguardo a me un ritratto [...] i minimi tratti del mio carattere non devono esser sfuggiti al tuo sguardo. [...] Comprendi, o Matilde? Io voglio la confessione precisa e sincera della tua opinione» [L115]. L'amore rende capaci di comprendere, di dipingere un'immagine veritiera: questo crede Ippolito e questo crede pure l'ottuagenario, che non si stanca mai di offrire ritratti di Pisana, finanche sul letto di morte: «elegia è la morte di Pisana» [PORTINARI 1976, 96].

16. L' «idillio notturno»: Clara e Lucilio.

Clara è «bionda, pallida e mesta, come l'eroina d'una ballata o l'Ofelia di Shakespeare»: la sua è bellezza che riluce come il raggio lunare, è la bellezza di un «serafino», di «una Madonna fra i ceri dell'altare» [C 52, 83]. Ancora un *topos* del romanzo storico che, tradizionalmente, mette in scena eroine bionde, pure ed innocenti, in contrapposizione a eroine brune, seducenti e pericolose. Clara porta fin da subito su di sé i segni dell'appartenenza al divino, a tutto quanto non è terreno. Anche i colloqui d'amore con Lucilio tradiscono e anticipano la non possibile unione fra i due giovani: innanzitutto per la natura stessa dell'idillio che Nievo fa viver loro, in «un'atmosfera alta e rarefatta, con gesti che stanno tra il sublime e l'eroico» [PORTINARI 1976, 93]. Un «idillio notturno», che «si modula nel sublime, nel patetico, [...] è la corda stonata dei resoconti amorosi delle *Confessioni*», conclude polemicamente Portinari [93]. Lucilio e Clara rappresentano l'amor platonico che si realizza nella dimensione ultraterrena. Quando parlano d'amore, si muovono su terreni differenti. Per lui si tratta di un sentimento mondano, che va conquistato con l'astuzia. Clara, al contrario, nel momento in cui sembra rapita dal sentimento amoroso, è piuttosto la protagonista di un'estasi mistica («oh io lo amo il mio Dio come fonte di ogni bellezza e di ogni bontà!»). Il raggio che le illumina il volto è un riflesso dell'amore divino («l'immortalità si stampò a caratteri di luce su quella fronte confidente e serena»). Ce n'è abbastanza per far nascere nell'animo dell'ormai anziano Carlino il rimpianto di non aver potuto anch'egli provare la consolazione della fede e aver invece dovuto «rinserrarsi nel baluardo

della coscienza», «inabissarsi, annichilirsi, atomo invisibile [...] per trovar una scusa a quella fatica che si chiama esistenza, ed una ragione a quel fantasma che si chiama speranza» [C 214, 84, 85].

Il personaggio di Clara svolge anche un'altra importante funzione nel romanzo, quella di rapportarsi al mondo esterno attraverso la letteratura: così nella sua piccola biblioteca sottratta alla polvere e ai topi, a fianco di qualche immancabile manuale di devozione, vi sono autori come Tasso, Ariosto, Guarini. Sono questi scrittori a esercitare su di lei il fascino maggiore e sono i poemi cavallereschi, la *Gerusalemme Liberata* o l'*Orlando Furioso*, a impressionare la fantasia della giovane lettrice («l'olio mancava al lucignolo prima che agli occhi della giovine la volontà di leggere», commenta Nievo [C82]). La letteratura, insieme alla storia, è, in vario modo, la grande protagonista del romanzo: le *Confessioni* «sono storia letteraria, non meno che politica», osserva Dionisotti [1988, 343]. Nievo sceglie di parlare di letteratura in diversi modi: attraverso le letture dei personaggi (è il caso di Clara), riproducendo situazioni di chiara ispirazione letteraria (il suicidio di Leopardi, di cui dirò più oltre), lasciando cadere, nella narrazione dell'ottuagenario, nomi di letterati o titoli di opere celebri. Troviamo Sacchetti, Shakespeare - tirato in causa proprio per Clara - Sterne, Virgilio, Tasso con l'*Aminta* - questi ultimi due scomodati per l'«idillio pastorale» di Leopardi e Doretta - e, naturalmente, Foscolo «calato nel ritmo narrativo della pagina sullo stesso piano degli altri personaggi» [OLIVIERI 1990, 83]: «Lucilio passeggiava come il solito su e giù per la sala col volto imperturbato e la tempesta nel cuore: Amilcare gridava gesticolava contro il Direttorio, contro Bonaparte, contro tutti; [...] Ugo Foscolo sedeva da un canto colle prime parole del suo *Jacopo Ortis* scolpite sulla fronte» [C574].

17. L'idillio domestico: Carlino e Aquilina.

Nelle *Confessioni* non si tratta solo dell'educazione sentimentale di Carlino: in ballo ci siamo anche noi lettori. Per questo Nievo mette in scena altre coppie funzionali alla sua pedagogia amorosa: Carlino e Aquilina, Leopardi e Doretta.

La prima coppia si forma, in realtà, più per volere della Pisana che per scelta di Carlino. Il matrimonio si configura come l'ennesimo atto d'amore e d'obbedienza di Carlino e, come c'era da aspettarsi, diventa subito motivo di rancore verso costei. Solo in questo modo l'unione di Carlino può funzionare, per dimostrare alla Pisana che lui può essere felice anche senza dei lei. Ma Aquilina non riuscirà ad avere spazio nel suo cuore: più che di amore si potrebbe parlare per lui di una sorta di gratificazione nello svolgere i propri doveri di marito e di padre («opera miracolosa di carità» definisce Carlino il suo interesse per la donna, [C862]), sentimenti in parte provocati dalla natura stessa della giovane che,

fin dall'età di dieci anni, ci viene presentata «attenta grave e previdente come una reggitrice di casa» e con un'«impronta di calma e di fierezza quasi virile» [C368]: tutte doti che la allontanano irrimediabilmente dalla Pisana. Tuttavia, grazie a lei, almeno per i primi tempi di un'unione destinata a diventare sempre più stretta al protagonista con il progressivo incupirsi e irrigidirsi del carattere di Aquilina, si apre per Carlino lo spazio di un nuovo idillio. È l'idillio domestico vissuto grazie a un amore che somiglia ai «cieli d'autunno nei quali il sole abbellisce la natura senza scaldarla» [C866]. Anche in questo Carlino rappresenta il popolo a cui appartiene e la cui vita «somiglia spesso al corso d'un gran fiume calmo lento paludoso interrotto a tratti da sonanti e precipitose cascate». La conclusione è piena di significato: «dove il popolo non ha parte del governo continuamente, ma se la prende a forza di tanto in tanto, questi sbalzi queste metamorfosi devono succedere di necessità, perché altro non è la vita del popolo se non la somma delle vite individuali» [C867].

18. L'idillio pastorale: Leopardo e Doretta.

Leopardo possiede le «virtù del mito rusticale» e condivide con i contadini di *La nostra famiglia di campagna* «una concezione ciclica e non storica e progressiva della vita». Egli raccoglie e declina, è sempre Maffei a rilevarlo, anche un'altra eredità, quella che gli proviene da Giacinto (di «filiazione» discute il critico [1990, 135]), protagonista dell'*Avvocato*. La testardaggine con cui Leopardo persegue il proprio disegno amoroso, cieco di fronte alla natura di Doretta, è tale da spingere il narratore ad arrestarsi per aprire una parentesi dedicata ad una riflessione sull'amore che sembra, almeno in parte, ancora nutrirsi dell'epistolario con Matilde. Quello che se ne deduce è una visione pessimistica del sentimento amoroso che il narratore coniuga come impegno, come compito da assolvere, obblighi da rispettare, verrebbe da dire come il sentimento che lo lega ad Aquilina. Eppure il rapporto fra Leopardo e Doretta è descritto, nel momento in cui nasce, come un vero e proprio idillio, un «idillio pastorale», lo definisce lo stesso Nievo, per tratteggiare il quale egli usa a piene mani vezzeggiativi e diminutivi. Dei due personaggi il lettore non sa ancora nulla e mentre di Doretta molto s'intuisce attraverso la descrizione, nel caso di Leopardo fondamentale è il dialogo per comprendere il suo modo di rapportarsi al sentimento amoroso. Ma quando ci si allontana dal luogo in cui l'idillio può essere agito, la fontana di Venchieredo, e si entra a contatto con la storia, la dimensione idillica cessa di essere possibile e per Leopardo, ovvero per colui che aveva vissuto tale idillio fino in fondo, non resta che la scelta della morte. È evidente, qui, l'eco del suicidio ortisiano, in occasione della cocente delusione di Campoformio, come suggerisce lo stesso narratore: «quando anni dopo lessi le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* nessuno mi sconficcò dal capo l'opinione che Ugo Foscolo

avesse preso dalla storia luttuosa del mio amico qualche colore, qualche disegno fors'anco del cupo suo quadro» [C612]). Come per Jacopo anche per Leopardò alla componente soggettiva si affianca quella storica, lo suggerisce egli stesso, ormai moribondo, a Carlino: «fino a ieri ci pensava, - al suicidio – ma mi difendeva valorosamente. Aveva una patria da amare e sperava quandocchessia di servirla, e di scordare il resto. Ora anche quell'illusione è svanita... fu proprio il colpo che mi decise» [C581].

Doretta, invece, non partecipa realmente mai all'idillio amoroso, o meglio vi partecipa come “elemento figurativo”, e cela, dietro un aspetto seducente, una natura corrotta. La giovane è parte integrante di quel quadretto idillico che il narratore descrive e in tal dimensione dovrebbe rimanere. Quando Leopardò la sottrae a quel momento e la obbliga ad entrare nella vita, l'immagine di Doretta si deforma, non aderisce più a quella che ci era apparsa inizialmente, non coincide più con quella che Leopardò ha di lei. Con lei non c'è bisogno di attendere Campofornio per negarne l'appartenenza al mondo dell'idillio: la sua natura riflette il suo tempo, e il suo non è certo più il tempo dell'idillio.

19. «Il piangoleggio de' poeti è moderno contagio dal quale, grazie ad un mio sogghignetto, andai salvo finora».

A dire il vero, al di là del tema amoroso, più ci si addentra nel romanzo, più la dimensione idillica perde forza. I primi capitoli possono essere letti secondo la «lievità dell'idillio» [PORTINARI 1976, 91] che opera sugli oggetti «contraendoli»: «il senso di tenerezza, di pace, di abbandono spirituale è ottenuto modificando gli oggetti in una dimensione e in una tonalità in minore. Il mezzo più semplice per raggiungere quel risultato è il ricorso dell'uso abbondante di vezzeggiativi e diminutivi», osserva Portinari [91]. Ma l'idillio appartiene a un momento anteriore all'ingresso della storia, appartiene più propriamente all'infanzia: così insegnano le *Confessioni*, così insegna *Il Varmo* («la prova generale dell'idillio», [PORTINARI 1976, 90]). «Il *Varmo* – scrive Vittore Branca - si pone, immediatamente dopo le *Confessioni*, come il saggio narrativo nel complesso più valido e retto da un'ispirazione più salda e unitaria, più esente dalle distrazioni e dagli scadimenti soliti al Nievo. Forse proprio perché rappresenta la prima gioiosa scoperta della vena più sua, non ancora costretta e quasi soffocata fra motivi convenzionali da stanco romanticismo alla Carcano» [1961, 14-15]. L'azione narrativa si dipana qui «nel cerchio magico tracciato dal vagheggiamento di una misura umana, ritrovata attraverso le memorie della fanciullezza e dei paesaggi che ne erano stati quasi l'alone luminoso e felice» [16]. Importante il cenno che Branca fa al paesaggio, da intendersi più come luogo dell'anima, specie nelle pagine che aprono la novella, non a caso accostate a quelle che Nievo dedica a Carlino sul

bastione di Attila. Accanto ai due protagonisti, lo Sgricciolo e la Favitta, evidenti anticipazioni della coppia Carlino-Pisana, si inserisce «come terzo protagonista» [25] la natura che alimenta il loro idillio. In questo caso, non bisogna troppo pigiare sul tasto amoroso che «turberebbe l'incanto di questo mondo primaverile in cui ogni ombra è vinta dall'azzurro tersissimo della fanciullezza, dall'atmosfera limpida e luminosa in cui si riflette il riposto senso morale di questa che, soltanto nelle più esterne apparenze, è una fiaba». Insomma *Il Varmo* consente a Nievo di raffigurare un'età, la fanciullezza, come «eterna ideale misura umana» [31], come tempo della vita in cui «le anime regolano e misurano i loro impulsi sulla natura che li circonda». [32]. Di «avventuroso idillico, che si configura col sentimento avventuroso “naturale”, con la gioia infantile della scoperta d'oggetti e con la meraviglia», ha parlato Portinari per l'idillio delle *Confessioni* [1969, 152].

20. «Io vissi i miei primi anni nel castello di Fratta»: i luoghi dell'idillio.

Il mondo dell'infanzia è il mondo dell'idillio: il mondo dell'infanzia, ma, per lo meno nelle *Confessioni*, non i luoghi in cui essa è trascorsa. Il castello di Fratta, in parte lo si è già detto, è lo sfondo in cui viene agito l'idillio infantile, ma quando Carlino vi fa ritorno, fors'anche nel tentativo di far rinascere tale idillio, scopre che quel mondo non esiste più, appartiene a un passato che non ha retto il confronto con la storia. Se ancora una forma di idillio è concessa a Carlino non è certo l'idillio rousseauiano vissuto nella natura che circonda il castello di Fratta, bensì quello domestico di Cordovado, che si contrappone all'esperienza di Carlino nella storia («quasi come una seconda Età dell'oro dopo quella vissuta dal giovane cancelliere di Fratta», [CORTINI 1983, 176]). Giunto al termine della sua esperienza terrena, l'ottuagenario può volgersi indietro, ricordare i luoghi dell'idillio infantile, ma deve trovare un nuovo modo di rapportarsi ad essi, con ironico distacco. Ironici, o meglio umoristici, sono i ritratti degli abitanti del castello di Fratta e la medesima ironia il narratore non risparmia nemmeno a se stesso, come dimostrano i frequenti ritratti che ci offre di Carlino. Ironici sono pure i procedimenti sintattici impiegati da Nievo, quali, ad esempio, l'anteposizione dell'aggettivo nella «collocazione a sinistra», che frequentemente cela «oltre al valore apprezzativo e soggettivo [...] anche il giudizio attivo dell'autore, la strizzata d'occhio al lettore, l'ironia della situazione» [MAURONI 2006, 394]. È il caso di Monsignor Orlando, eroe esemplare di quella che Falchetto definisce «umanità dimidiata», formata da personaggi «moralmente monodimensionali, asserviti ai propri istinti, in balia di una pulsione dominante che ne guida le azioni» [1998, 113].

Ma come ha scritto Bozzetti, l'umorismo in Nievo riunisce «sotto il denominatore comune di un brillante atteggiamento razionalistico e volterriano [...] tanti modi e toni diversi» approdando a «una

nozione e descrizione della realtà che alla fiducia nei sentimenti e nei valori morali sostituiscono uno scettico e divertito distacco da osservatore e parodista» [1959, 121]. Il guardare la vita con ironia, così come ripercorrerla attraverso la memoria, non significa prendere le distanze dal reale, al contrario, significa accettarla per quello che è: «la vita, figliuoli miei, tutti vi diranno che è la composizione più umoristica del mondo; nessuno vi dirà che la sia né tutta allegra né tutta tetra, né tutta correvole né tutta irta, né tutta rosea né tutta nera. L'è appunto essenzialmente umoristica per la mescolanza che avviene in essa di tutti questi elementi così disparati» [SV854]. La vita non è ordine, ma «viluppo continuo di scaramucce e badalucchi giornalieri» [203], un'«accozzaglia informe e tumultuosa di passioni [...] un sobbollimento di viltà, di ardimenti» [176], una «matassa», un «viluppo di strane vicende» [405], un «guazzabuglio». Questo è quanto la vita insegna, questo è quanto deve essere accettato. Non è una lezione facile e Nievo vi è arrivato attraverso un percorso complesso, sperimentando vie differenti che, ancora una volta, lo hanno condotto fino a Carlino.

21. Carlino e Camillo.

Carlino è stato anche Camillo, protagonista, a sua volta, di una sorta di romanzo di formazione, *Il Barone di Nicastro*. In questo caso, però, il personaggio inizia il proprio percorso formativo quando ormai l'età e l'esperienza acquisita sui libri dovrebbero legittimare tutt'altro esito: «nel giorno [...] che compiva i quarant'anni poté alzarsi dallo scrittoio e spalancar la finestra dicendo: “Ho finito!...”» [NC476]. Non solo: Camillo non deve, come Carlino, conquistarsi giorno dopo giorno una posizione sociale, non deve formarsi un'idea del mondo. Tutto questo c'è già e, paradossalmente, è proprio di tutto ciò che Camillo deve disfarsi. «Eroe di una disdetta» lo definisce Mazzacurati, il Barone parte alla ricerca di qualcosa che lo confermi in quello che egli crede di sapere perché lo ha imparato dai libri. E allora sarebbe meglio parlare di un romanzo di «diseducazione filosofica» [1974, 272], in cui Nievo mette in scena il venir meno di certezze che non solo non trovano conferme nella realtà (sarebbe da meditare la scelta di far iniziare la vicenda del Barone in una data che, approssimativamente, può essere collocata nel 1848, è ancora ipotesi formulata da Mazzacurati, lo stesso anno che segna l'incontro di Carlino con la storia), ma che al contatto con essa sono destinate a venir meno. Non ci sono vie d'uscita, non c'è posto per alcun messaggio ottimistico, né tanto meno per ipotesi di possibili interventi destinati a modificare una realtà come quella con cui Camillo si è confrontato uscendone perdente. Rinuncia, consapevolezza della sconfitta, fuga (di «decentramento fideistico verso l'oltremondano» parla Olivieri [1990, 58]): sono questi gli esiti a cui approda il Barone, e sono certo esiti ben lontani da quelli che Nievo riserva a Carlino. Romanzo «comico

pedagogico» lo ha definito Portinari, anzi «uno dei rari, rarissimi esempi di romanzo comico italiano», scritto per di più in piena epoca risorgimentale [1980, 11, 18]. Ma allora, viene da chiedersi facendo propria un'osservazione di Maffei, se è attraverso il comico, impiegato qui come nella *Storia filosofica* in termini tanto assoluti, che Nievo «getta luci oblique, incredule e stranianti sul mito progressivo risorgimentale» [1990, 252], o piuttosto se, come suggerisce De Luca, il comico rappresenti per lui un modo per non arrivare fino alla negazione della realtà senza possibilità d'appello, sulla linea del *Candide* di Voltaire tanto presente in quest'opera.

22. «Quando Dio ci dava l'anima non dimenticava la maschera».

«La mia Musa, non è quell'eterno *Io* lirico ed esagerato che inonda i 9/10 delle prose e poesie contemporanee. Il pensare a sé, il parlare di sé è la più inutile, e la meno generosa delle occupazioni»: così scrive Nievo ad Attilio Magri [L286]. E ancora, nell'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico* - considerato da Romagnoli romanzo autobiografico per antonomasia, dopo il quale Nievo «esaurisce l'intera sua possibile carica autobiografica» e inizia a «nascondersi, a sottrarsi alla confessione diretta ed intima» [A7] - si legge: «ah il parlare di sé è una gran tentazione!» e, ironicamente, Nievo conclude: «parlerò dunque molto di me e pochissimo di voi» [A29]. Come a dire che, sebbene lo scrittore non consideri un bene parlare di sé tuttavia può, almeno in un romanzo di chiara vocazione ironica come questo, essere legittimato a farlo? Nievo stesso, per altro, nel difendersi dalle accuse che gli sono piovute addosso in occasione del processo «intentatogli dal Ministero di Grazia e Giustizia presso il Tribunale di Milano, a nome della Gendarmeria, per un brano della Novella *l'Avvocato* inserita nel *Panorama Universale*» [L407], insiste sulla necessità di non confondere l'autore con il personaggio: a dimostrazione della sua tesi, chiama in causa lo stesso Manzoni («né il cristiano Manzoni è responsabile delle bestemmie da lui imbeccate a Don Rodrigo») e un altro autorevole scrittore di romanzi storici, Tommaso Grossi («né il pietoso Grossi dei truci propositi messi in capo al Pelagrua»). «Io ad ogni costo non mi voglio partecipe col bifolco Carlone» continua Nievo «perché io sono lo scrittore indifferente, egli il personaggio appassionato». E ancora nei *Gravami*, egli torna ad insistere sul non essere legittimo «in nessun caso» che «l'autore sia responsabile delle cose messe in bocca ad un personaggio», ma questa volta aggiunge una battuta polemica nei confronti di coloro che si occupano di letteratura non sapendolo fare: «le ragioni d'arte vanno discusse coi precetti d'arte, e chi vuole giudicare sopra argomenti di filologia e di letteratura italiana deve anzitutto, mi pare, conoscere profondamente la filologia e letteratura italiana, se vuoi che i malevoli non ridano della sentenza e non ne pongano in dubbio l'assennatezza e la giustizia» [NC 460, 463, 468, 469 cvi dell'autore].

L'uso di elementi autobiografici nel comporre le proprie opere è, in diverse occasioni, contestato da Nievo: «ti ringrazio di aver ospitato nel *Panorama* una begnissima critica dei miei versi [...], - scrive a Giovanni De Castro - ma che pur mi accusa d'una colpa non meritata, d'inspirarmi cioè troppo alla mia smilza personcina» [379]. L'autobiografismo, quand'anche vi sia - non significa venir meno allo statuto del letterato, e neppure non riconoscere ai personaggi il loro diritto ad esistere in autonomia: «l'autore e l'attore, lo scrittore e il personaggio sono due persone, due criteri, due coscienze che non risponderanno mai l'una per l'altra», conclude Nievo [NC463]. A volte si tratta di un'autonomia che lo smarrisce: penso alle *Confessioni*, quando si sente cinto d'assedio da «una vera falange – di personaggi - che pretende camminar di fronte con *lui*, e col suo strepito e colle sue ciarle rallenta di molto quella fretta ch'*egli avrebbe* d'andar innanzi» [203]. Un'immagine moderna, quasi pirandelliana, del letterato che, dopo aver dato vita ai personaggi, si trova a dover fare i conti con loro, con le loro esigenze e assiste impotente al loro impossessarsi della scena narrativa. Ma questo non deve essere interpretato come un limite della capacità di Nievo di governare la narrazione, al contrario, è un risultato al quale egli approda proprio grazie a questo genere letterario, che gli consente di non concepire più «caratteri tagliati *en bloc* [...] e perciò un po' statuari e monotoni», come scrive ad Andrea Cassa commentando il *Galileo Galilei* [L276].

23. Riflessi dell'io.

Riconoscere ai personaggi un tratto proprio, non significa, è ovvio, che Nievo non attinga mai alla propria vita, alle immagini di donne amate, insomma che per lui l'elemento autobiografico non abbia rilievo. Al contrario, frequenti tracce della sua vita e dei suoi amori sono individuabili e non solo nelle *Confessioni*. Ad esempio, il personaggio della Favitta-Pisana tradisce, a detta di Branca, «il ricordo dell'incontro primaverile colla Pisana di Prampero» [1961, 42]. E ancora, disordinatamente: il poemetto riportato alla luce da Olivieri, *Lo studente*, registra «la fine dell'amore con Matilde Ferrari tanto presente come delusione e come rimosso non superato da essere iscritta come “sintomo” in un verso del poema» [LS48]; così l'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico* prende le mosse proprio dal ricco scambio di lettere fra Ippolito e Matilde. Si tratta forse dell'esempio più evidente, in cui il rapporto sentimentale fra i due giovani si trasforma presto, almeno per Ippolito, in «pretesto letterario, l'occasione per comporre, con le lettere a Matilde, davvero un romanzo epistolare» [PORTINARI 1969, 7]. È lo stesso Nievo a indicarci la strada: «capisco ora che a poco a poco tutto il mio amore s'era convertito in un esercizio letterario, e si consolida questa mia opinione quando penso, che a quei tempi vedendo la Morosina non sentiva la metà del piacere che provava dello scriverle» [A223].

24. I due Altoviti.

Nelle *Confessioni* Nievo non si limita a raccontare il percorso di formazione del protagonista, il suo farsi italiano, ma narra l'incessante ricerca di una propria identità, di una piena coincidenza con se stesso sia sul piano politico, sia su quello personale. Per poter compiere un *iter* tanto complesso Nievo sdoppia il proprio personaggio: da un lato l'ottuagenario che racconta e ricorda, dall'altro Carlino che agisce sulla scena narrativa. Il primo è ritratto da Nievo, in apertura, ormai giunto all'età dei bilanci, nell'atto di guardarsi indietro, come è giusto che faccia chi vuole ripercorre la propria vita a chiarezza di sé. Tuttavia in costui Nievo non si limita a celebrare i valori della vecchiaia, ma vi lascia cadere anche "germi" di gioventù (di «*rigenerazione* dell'animo» discute Olivieri [1999, 95 c.vo dell'autore], quasi un «apprendistato incessante, [...] un itinerario che tanto più diventa esemplare in quanto non contempla soste definitive» [CORTINI 1983,90]). Sono germi che fanno dell'attuale condizione di chi scrive non una condizione di arrivo e di stasi, ma piuttosto una sorta di rinnovata giovinezza (forse in tal senso Emilio Cecchi definisce le *Confessioni* «il più bel poema di giovinezza della letteratura italiana» [1956, IX]): «sono vecchio oramai più che ottuagenario [...] e pur giovine di cuore forse meglio che nol fossi nella combattuta giovinezza e nella stanchissima virilità» [C3].

Tutto il romanzo è giocato sul complesso rapporto che lega chi ricorda e scrive a chi agisce. È una figura «solidale e divaricata – quella - del narratore-protagonista. L'uomo Carlo Altoviti è un personaggio insolitamente duttile [...] un'identità articolata, fitta di conversioni e cambiamenti, contrassegnata da una capacità di mutare registro esistenziale» osserva Falcetto, sebbene fra i due Altoviti vi sia «una manifesta solidarietà morale e ideale, [...] una rete di complicità nascoste» [1998, 12]. Complicità e lontananza si alternano fra le righe del romanzo e se scatta un rapporto di solidarietà fra queste due anime del medesimo personaggio, scatta quando diventa essenziale esprimere l'intensità emotiva del sentire: sono i momenti della «fantasticherie» e della «rievocazione memoriale» [148]. Alla memoria non è possibile sottrarsi: «tormento, ristoro e tirannia», la memoria non solo ingoia il tempo della vita vissuta («tu divorì i nostri giorni ora per ora, minuto per minuto»), ma quando il passato torna ad invadere il presente, ci restituisce quei ricordi «rinchiusi in un punto, come in un simbolo dell'eternità» [C358]. La memoria è, lo si legge nella *Storia filosofica*, una «buona cosa» che «serve mirabilmente agli effetti poetici» [NC628].

I momenti più alti sono quelli in cui Carlino è lasciato a se stesso, a confrontarsi con la propria coscienza, a dialogare con essa. E allora, ancora una volta, si assiste a uno sdoppiamento: a sdoppiarsi è questa volta il solo protagonista, che in tal modo sceglie di condurre il proprio esame di coscienza.

Sono i luoghi in cui la voce narrante si fa da parte, anche se non rinuncia mai del tutto a sorvegliare i movimenti dell'animo di Carlino. Ma non dimentichiamo che l'ottuagenario ha un compito difficile, quello di raccogliere, e legittimare, le varie componenti del racconto intrattenendo un rapporto extradiegetico con la narrazione; come voce commentante fuori campo (una «rivendicazione di "autenticità" nelle *Confessioni* [...] particolarmente insistente *che* sembra ricalcare, con diversa soluzione e da diversa prospettiva, il problema della legittimazione dell'enunciazione del narratore nel romanzo storico» [OLIVIERI 1990, 93]). È lui ad introdurre il lettore nel romanzo e a condurlo alla conclusione. È lui che interviene nell'azione narrativa dando origine a frequenti fenomeni di intrusione; ed è sempre lui a scegliere di tacere, ed essere improvvisamente reticente. La reticenza appartiene a pieno titolo alla dimensione autobiografica, così come vi appartiene la menzogna: e in più punti Carlino mente, addirittura a se stesso, ad esempio quando fantastica di «sfidare a stocco e spada il Navagero», promesso sposo della Pisana, di «infilzarlo come un ranocchio» e poi rapire costei «sopra uno stambecco di Smirne, e menarla [...] alla vita del deserto, fra le rovine di Palmira o sulle sabbie dell'Arabia Petrea» [C539]. «Credo che non vi sarà nessuno al mondo tanto imprudente da sostenere di non aver mai usata la più lieve impostura, se non per interesse, almeno per amor proprio», scrive, fuor di metafora, Ippolito a Matilde [L149].

25. Il tempo del «secolo decimonono».

Per poter consentire al romanzo di essere tutto quello che ho detto fino ad ora, Nievo deve scegliere un tempo lungo. Il tempo delle *Confessioni* ha profondità, non è appiattito in un disperante presente, non è frantumato nello scorrere dei minuti. Non è insomma il tempo che appartiene ai suoi anni, tutti centrati su un oggi reso immemore di ciò che è stato e inconsapevole di ciò di che sarà. Il tempo del «secolo decimonono» si chiama «Minuto» e non ha più nulla in comune con il tempo degli antichi («qualche cosa di grande di infinito, un mistero triforme pieno di memoria, di attività e di speranza [...] un'immensa atmosfera [...] una sconfinata idea»). Il «Minuto» «invece è qualche cosa di gretto, di fuggevole, gonfio di paura, d'egoismo e d'invidia; è un aborto del tempo [...]; ma un aborto idropico e vivo nella sua continua semi-morte, vivo non per ricordare, non per fare, non per sperare, ma per vivere e per ciarlare» [SV 851-52]. Nievo ama distendere i suoi scritti su periodi lunghi e proiettarli verso un futuro che è appena possibile intravedere. Si pensi alla *Storia filosofica dei tempi futuri*, che prende le mosse dalla data emblematica del 1860 per giungere fino al 2222. Nelle *Confessioni* Nievo ripercorre l'intero lasso della vita del narratore e si proietta verso il futuro, rappresentato dai figli dell'ottuagenario, e oltre: il tempo, evocato in chiusura, è quello delle

generazioni che verranno, alle quali è affidato il delicato compito di portare a compimento il processo risorgimentale.

In questo romanzo vi sono due modi di pensare il trascorrere del tempo: quello legato all'evenemenzialità storica e quello legato alla soggettività del protagonista. Mengaldo ha proposto, al riguardo, la scansione delle *Confessioni* in tre blocchi distinti fondati sulla cronologia degli avvenimenti esterni. Il primo nucleo comprende i capitoli dal I al VII, che narrano l'infanzia di Carlino e hanno come sfondo il castello di Fratta. In queste pagine il tempo fluisce lentamente e la storia rimane un'eco lontana. Con la partenza di Carlino per Padova e, sul piano della storia, la decapitazione del re di Francia, si chiude questa prima parte. Il secondo blocco comprende i capitoli VII-XVII, ovvero gli anni che vanno dal 1793 al 1800, anni in cui a prendere il sopravvento sulle avventure di Carlino sono le vicende storiche. Infine il terzo nucleo, dal capitolo XVIII alla fine, quando nuovamente la scansione temporale è meno ritmata e il fuoco narrativo torna sul protagonista e sulla sua vicenda esistenziale.

26. Il tempo «delle sensazioni».

Si tratta di un'ipotesi interpretativa interessante, ma che, lo ammette lo stesso Mengaldo, non può essere applicata troppo rigidamente, anche perché, come dicevo poc'anzi, esistono e convivono nel romanzo diversi modi di percepire il tempo. «Che il tempo non si misurasse, come pare, dai moti del pendolo, ma dal numero delle sensazioni?», si chiede Carlino dopo la notte che gli ha lasciato «l'idea lunga lunga d'un'intera vita», quella seguita alla scoperta del mare e all'incontro con la Pisana. Ed in effetti così sembrano andare le cose: «la mattina – si legge poco oltre – mi svegliai con tanta gravità addosso, che mi invogliava di credermi un uomo addirittura, così lunga età mi pareva essersi condensata nelle ultime ventiquattr'ore da me vissute» [C140]). Nievo è un narratore capace di creare luoghi e gesti che consegnano al lettore una percezione del tempo trascorso e fattosi passato, come condizione che non conosce scansioni cronologiche. È il tempo dell'infanzia, il tempo di Fratta, luogo fisico e luogo della memoria a cui non solo sempre si torna, ma che rimane come una sorta di categoria perenne nella mente del narratore, come se tutto quello che là è stato detto o agito avesse acquistato una verità che non è più possibile mettere in discussione. E ancora c'è il tempo della memoria: «non costumo nutrir d'altro il mio presente che delle memorie passate» [C739] dice Carlino: perché questo sia possibile, egli si costruisce il già ricordato «mausoleo di minutaglie», che conserva «religiosamente» e che solo lui sa interpretare «come Champollion lesse sulle Piramidi la storia dei Faraoni»). Sono piccoli oggetti che il narratore non esita a paragonare addirittura ai «sepolcri di

Foscolo»: «il fatto si è che quei simboli del passato sono nella memoria d'un uomo, quello che i monumenti cittadini e nazionali nella memoria dei posteri. Ricordano, celebrano, ricompensano, infiammano» [C 137, 138]. E allora è forse bene attribuir loro non solo un mero valore memoriale, da spendersi tutto all'interno di se stessi, ma pensarli anche come elementi di un ricordo che diventa stimolo per azioni future.

Nelle *Confessioni* il tempo scorre in equilibrio fra «tempo della narrazione e tempo narrato», il che porta con sé una «discontinuità del tempo rappresentato, continuamente risucchiato verso l'atto del ricordare»: «digressioni e prolessi del narratore, l'aoristo, tempo peculiare della *storia*, è spesso introdotto o attraversato dai tempi del *discours* che rinviano al soggetto e al presente dell'enunciazione» [OLIVIERI 1990, 98]. Dalle pause descrittive ai micro saggi, il romanzo di Nievo obbliga il lettore a continui arresti e a successive accelerazioni. Interessante, in tal direzione, l'uso che Nievo fa delle prolessi e delle analessi. Le prime, «a carattere criptico o enigmatico, [...] anticipano in forma obliqua un tema futuro, lasciando una premonizione che è tale non solo per il lettore, ma, paradossalmente, per il narratore stesso». Le seconde, definite da Mengaldo «analessi con *correctio*», determinano «un ritorno su episodi che rappresentano tappe fondamentali della formazione di Carlino», ad esempio la scoperta del mare, a cui il narratore va periodicamente quasi per «riprendere [...] forza riattinando ad esse». Non sono procedimenti narrativi che producono stasi: al contrario, aggiunge Mengaldo, «questi *Rückgriffe* hanno anche lo scopo di scandire il progredire stesso dell'esperienza, confrontando il diverso all'identico» [MENGALDO 1984 483, 484].

27. «E voglio scrivere, scrivere, scrivere...».

Insomma non è davvero facile tenere insieme un organismo tanto complesso come quello delle *Confessioni*. Anche per questo Nievo ricorre ad alcuni *escamotages*: i sommari, seppur non sempre fedeli, ad esempio, che aiutano chi scrive, come chi legge, a orientarsi in una materia tanto magmatica, o ancora gli esordi dei capitoli che l'ottuagenario si riserva e le speculari clausole di chiusura che, in genere, siglano circolarmente il capitolo attribuendo al romanzo una struttura episodica, più frammentaria, ma anche più facilmente contenibile («di rado un'azione oltrepassa il singolo capitolo, e se lo fa non si spinge più in là del successivo» [FALCETTO 1998, 74]).

D'altro canto è alla vita che Nievo vuole ispirarsi e la vita non è né ordine, né procedimento logico: ciò che domina «nei desideri nelle volontà e nelle operazioni umane» è una «grandissima confusione» [OLIVIERI 2002, 182]. Nella vita come nella scrittura «vai le spesse volte a diritta ed a sinistra, finché riesci ove non ti saresti mai immaginato». Nievo non può «far la rassegna di tutti i pensieri che

poi verrà colorando»: «ci dipartiamo dal primo - chiarisce egli stesso – ed essendo essi materia viva e bollente e moltiplicandosene perciò il numero, e variandone le specie all'infinito, si corre loro dietro per ogni dove; finché se la mente non è affatto pazza e disordinata (il che spero non sia ancora della mia) il giro naturale li riconduca al sentiero più spedito». Nievo non è scrittore «capace di ordinare le idee per battaglioni e compagnie come un'armata di tangheri», né tanto meno vuole diventarlo [NC7]. Ciò che gli interessa davvero è scrivere, come si legge in apertura del *Pescatore di anime*, trascorrere le proprie ore in compagnia della «semplice fida e compassionevole amica», la penna, capace di «confortarlo»: «avrà ancora le mie ore più belle, pure, solitarie; ancora fra il cielo e me ti chiamerò interprete delle più soavi fantasie, degli affetti più santi, e dei più nascosti dolori» [NC675, 676]. E la sua scrittura avrà come fine il vero, non quello della «stolta filosofia» e nemmeno quello di coloro che lo confondono con «la più truce e sozza cosa del mondo [...] e quando trovano nel marcio, stropicciansi allora solo le mani e monstrano a tutti», come fanno gli scrittori naturalisti [NC49]. «La verità è il tutto» e in quanto tale comprende «il grande ed il piccolo, il generoso e l'abbietto, il bello e il brutto» [NC49], così come l'«indole» dell'ottuagenario, il suo «ingegno, la prima educazione e le operazioni e le sorti progressive *sono state*, come ogni altra cosa umana, miste di bene e di male» [C4]. «Userò lo stile della verità che è il più breve di tutti» conclude Nievo [NC625], perché «la verità è una gran Musa!» [L283]

SOMMARIO.

1. «Si armi di costanza e di rassegnazione il pilota per trovare un porto in quel pelago vorticoso e sconvolto».
2. «Per iscriver bene un romanzo bisogna esser botanici, paesisti, filosofi, economisti, filologi e per di più poeti».
3. Una «storia del secolo passato»: *Angelo di bontà*.
4. Una «storia del nostro secolo»: *Il Conte pecoraio*.
5. «Contadinesco e non alla Carcano»: *Il Conte pecoraio*.
6. «Vivificar» il passato e «giovare al presente»: il romanzo storico.
7. I *topoi* del romanzo storico.
8. Da veneziano a italiano: la storia di Carlino.
9. «Nei libri e nelle opinioni della gente letterata».
10. «Coi brevi miei giorni il passo di un gran popolo».
11. Carlino: da eslege a esploratore.
12. Carlino eroe «tiepido».
13. «Voglio imporre al mio sguardo una benda di rose».
14. Pisana.
15. La «luna» e il «sole»: Pisana e Carlino.
16. L' «idillio notturno»: Clara e Lucilio.
17. L' idillio domestico: Carlino e Aquilina.
18. L' idillio pastorale: Leopardò e Doretta.
19. «Il piangoleggio de' poeti è moderno contagio dal quale, grazie ad un mio sogghignetto, andai salvo finora».
20. «Io vissi i miei primi anni nel castello di Fratta»: i luoghi dell' idillio.
21. Carlino e Camillo.
22. «Quando Dio ci dava l' anima non dimenticava la maschera».
23. Riflessi dell' io.
24. I due Altoviti.
25. Il tempo del «secolo decimonono».
26. Il tempo «delle sensazioni».
27. «E voglio scrivere, scrivere, scrivere...».

BOX TESTI

- Bascetta C.- Gentili V. 1956 (cur.), Ippolito Nievo, *Antiafrodisiaco per l'amor platonico* Firenze: Le Monnier [A]
- Bozzetti B. 1959, *La formazione del Nievo*, Padova: Liviana
- Branca V 1961 (cur.), Ippolito Nievo, *Il Varmo*, Firenze: Le Monnier
- Cecchi E. 1956, *Prefazione a Le Confessioni d'un italiano*, Torino: Einaudi
- Columns Camerino M. 1991, *Introduzione a Nievo*, Roma-Bari: Laterza
- Cortini M.A. 1983, *L'autore, il narratore, l'eroe. Proposte per una rilettura delle «Confessioni d'un italiano»*, Roma: Bulzoni
- De Luca I. 1956 (cur.), Ippolito Nievo, *Novelliere campagnolo e altri racconti*, Torino: Einaudi [NC]
- Di Benedetto A. 1975, *Nievo e la letteratura campagnola*, Napoli: Liguori
- 1996, *Ippolito Nievo e altro Ottocento*, Napoli: Liguori
- Dionisotti C. 1988, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna: Il Mulino
- Falchetto B. 1988, *L'esemplarità imperfetta. «Le Confessioni» di Ippolito Nievo*, Venezia: Marsilio
- Gorra M. 1970 (cur.), Ippolito Nievo, *Tutte le opere, Poesie*, Milano:Mondadori [P]
- 1981 (cur.), Ippolito Nievo, *Tutte le opere, Le Confessioni d'un Italiano*, Milano:Mondadori [C]
- 1981 (cur.), Ippolito Nievo, *Tutte le opere, Lettere*, Milano:Mondadori [L]
- 1988, (cur.), Ippolito Nievo, *Due scritti politici*, Padova: Liviana [F]
- 1991, *Ritratto di Nievo*, Firenze: La Nuova Italia
- 1994, (cur), Ippolito Nievo, *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, Udine: Istituto Editoriale veneto friulano [SP]
- Langella G. 2005, *Amor di patria. Manzoni e altra letteratura del Risorgimento*, Novara: Interlinea
- Maffei G. 1990, *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, Napoli: Liguori
- 2004, *Nievo e la «Dialettica: Gioberti in Nievo*, in Casini S., Ghidetti E., Turchi R., *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, Roma: Bulzoni
- Mantovani D. 1900, *Il poeta soldato*, Milano: Treves
- Mariani G. 1972, *Ottocento romantico e verista*, Napoli: Giannini
- Mauroni E. 2006, *L'ordine delle parole nei romanzi storici italiani dell'Ottocento*, Milano: LED
- Mazzacurati G. 1974, *Forma e ideologia (Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo)*, Napoli: Liguori

- Mengaldo P.V. 1984, *Appunti di lettura sulle «Confessioni» di Nievo*, «Rivista di Letteratura Italiana», II, 3, 465-518
- 1987, *L'epistolario di Nievo: un'analisi linguistica*, Bologna: Il Mulino
- Olivieri U.M. 1990, *Narrare avanti il reale. «Le Confessioni d'un italiano» e la forma romanzo nell'Ottocento*, Milano: Franco Angeli
- 1996 (cur.), Ippolito Nievo, *Scritti giornalistici*, Palermo: Sellerio [SG]
- 2002, *L'idillio interrotto. Forma-romanzo e «generi intercalari» in Ippolito Nievo*, Milano: Angeli
- Portinari F. 1969, *Ippolito Nievo. Stile e ideologia*, Milano: Silva
- 1967 (cur.), Ippolito Nievo, *Romanzi. Racconti e novelle*, Milano: Mursia [RR]
- 1967 (cur.), Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un italiano. Scritti vari*, Milano: Mursia [SV]
- 1976, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino: Einaudi
- 1980 (cur.), Ippolito Nievo, *Introduzione, Il barone di Nicastro*, Milano: Serra e Riva
- Romagnoli S. 1952 (cur.), Ippolito Nievo, *Introduzione, Opere*, Milano Napoli: Ricciardi
- 1982, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in *Storia d'Italia. Annali 5: Il paesaggio*, a cura di C. Seta, Torino: Einaudi
- 1983, (cur.), Ippolito Nievo, *Introduzione, Antiafrodisiaco per l'amor platonico*, Napoli: Guida
- Russo E. 2003 (cur.), Ippolito Nievo, *Storia filosofica dei secoli futuri (e altri scritti umoristici del 1860)*, Roma: Salerno
- Angelo di bontà*, 1977, Reggio Emilia: Città Armoniosa [AB]