

## LA POESIA SCRITTA NEL PAESAGGIO COME “REALTÀ AUMENTATA”

Questo scritto è dedicato a una riflessione teorica sul rapporto tra poesia e luoghi, e in particolare al caso in cui una poesia che parla di un paesaggio è materialmente scritta in esso, ad esempio tramite una targa o un’iscrizione muraria. Oltre a possedere delle specificità fenomenologiche e concettuali, il caso mi pare utile anche per ragionare, su un piano più generale, sul rapporto tra il paesaggio reale e la sua controparte finzionale. L’evocazione nel titolo della “realtà aumentata” non è un espediente cosmetico, ma allude al fatto che le riflessioni estetiche e fenomenologiche sulla realtà aumentata offrono degli strumenti utili per ragionare sul funzionamento di un dispositivo tecnologico *low-fi* e molto antico come l’iscrizione muraria. Del resto, Andrea Pinotti ha notato di recente che «VR e AR non spuntano [...] dal nulla, ma rappresentano le stazioni contemporanee di una vicenda secolare»(1). È possibile portare all’estremo questa prospettiva pensando a *virtual* e *augmented reality* come all’ultima tappa dello sviluppo millenario di tecnologie per produrre insieme finzione e presenza: tra tali tecnologie, un ruolo cruciale è svolto dal linguaggio, non soltanto letterario.

Alla base di questa ricerca c’è, del resto, un’esperienza personale di tipo *emersivo*. Qualche anno fa, salendo sulla Rocca Provenzale, aguzza cima dell’alta Val Maira, mi sono imbattuto in una targa, collocata poco dopo l’inizio della via normale di salita. La targa ospita una poesia costruita come un’apostrofe alla stessa Rocca: il cortocircuito tra la montagna reale, esperibile in quel momento, e la montagna “finzionale”, descritta nella poesia ma allo stesso tempo iscritta nella sua controparte “reale”, mi ha ricordato la scena narrata in *Colloquio*, uno dei componimenti più celebri di *Vocativo*, il terzo libro di Andrea Zanzotto. Lo stesso Zanzotto, del resto, ha dimostrato più volte di possedere una concezione della poesia come aumento, espansione della realtà(2), e in molti luoghi del *corpus* poetico – indagati da Andrea Cortellessa(3) – si confronta con versi ed epigrafi scritti nel paesaggio. Partirò dunque da una lettura di *Colloquio*, incentrata sul concetto di “paesaggio linguistico”, che userò anche per ragionare su tre casi reali in cui poesie e prose zanzottiane sono state effettivamente “scritte” nel paesaggio di cui parlano. Successivamente passerò ad analizzare, con gli stessi strumenti, la poesia della Rocca Provenzale e il caso del sentiero Ungaretti, un percorso escursionistico corredato di targhe con testi dal *Porto sepolto*, situato proprio sul monte San Michele del Carso, dove il poeta si trovò a combattere e a scrivere; concluderò infine con una riflessione sul valore emersivo della poesia e della letteratura in rapporto agli spazi reali e all’esperienza che possiamo farne.

### Colloquio come esperienza emersiva

A livello macrotestuale, *Colloquio* è la chiave di volta di *Vocativo*, essendo preceduta e seguita esattamente da quattordici poesie (considerando l’indice della prima edizione del ’57). Della sua collocazione come penultimo testo della prima sezione, “Come una bucolica”, bisogna notare la contiguità a *I paesaggi primi*, componimento dedicato al padre decoratore e ugualmente incentrato sul rapporto tra paesaggio reale e paesaggio finzionale. Il motivo, presente nella poesia zanzottiana fin dalla giovanile *Davvero soffici pennellate* (pubblicata in *A che valse?*), va ricondotto all’ormai leggendario soffitto della casa in Cal Santa, dove il padre di Zanzotto aveva dipinto un affresco in cui il piccolo Andrea – vestito da principino – restava immerso in una natura araldica, rigogliosa e panstagionale. Nella sua monografia del 2021, Cortellessa ha messo in evidenza l’importanza di questa “scena originaria” per il corpus di Zanzotto, che del resto ne ha sottolineato l’importanza nell’intervista del 2007 a Mazzacurati e Paolini(4). Ha sempre a che fare col padre una dichiarazione del 1989 in cui emerge una concezione estetica dell’immagine come aumento del mondo:

Il fatto di aver acquisito il paesaggio per molte strade credo sia stato, per me, decisivo. E voglio ricordare che mio padre è stato anche un buon pittore, specialmente di paesaggi; e che molto spesso, ancora quando avevo tre o quattro anni, mi portava con sé *en plein air*; e lui appunto faceva miracolosamente apparire sopra la tela quello che io vedevo diffuso intorno. Quindi avevo

già questo senso di mirabile moltiplicazione, e crescita su sé stesso, del paesaggio: del paesaggio come un luogo indefinibile in cui poteva apparire qualsiasi miracolo, soprattutto miracolo di colori.(5)

Se si sostituisce all'immagine pittorica il testo, con la sua capacità mimetica, la situazione descritta in questa memoria è simile a quella di *Colloquio*. In entrambi i casi, la percezione di un paesaggio reale è "aumentata" dall'emersione di un'immagine finzionale, che però se ne trova contemporaneamente inclusa. Intendo qui *emersione* come contrario dell'immersione, ma non nel senso di "fuoriuscita" dell'esperienza da una precedente immersione in un mondo finzionale. Si veda questo passaggio di Pinotti:

La VR è immersiva, nel momento in cui l'utente è invitato a tuffarsi in un mondo altro che lo avvolge a 360°, sottraendolo al suo spazio-tempo ordinario. La AR è, per contro, emersiva, poiché, rimanendo nel mio spazio-tempo, io vi evoco, convoco, faccio emergere l'ente digitale, che viene ad aggiungersi al mio ambiente peripersonale come in una sorta di epifania sintetica. [...] Nel caso dell'emersione in AR io resto ancorato al mio corpo proprio come origine inaggrabile del mio centro deittico: in altre parole, io rimango *qui* dove sono, e nel mio qui faccio apparire l'ente digitale che viene ad aumentare il mio spazio peripersonale.(6)

L'emersione riguarda quindi i contenuti "simulati" o "finzionali", che emergono dal loro mondo di appartenenza per interferire con le percezioni e le cognizioni del mondo reale. Se il fruitore della realtà virtuale o di un romanzo si immergono nel mondo simulato – al netto delle differenze tecniche e fenomenologiche dei due tipi di simulazione – all'opposto le entità finzionali possono emergere a complicare o arricchire la nostra esperienza della realtà. Negli studi sulla realtà aumentata questo meccanismo prende il nome di *layering*:

Our choice to focus on AR technologies was driven by the intuition that they are not only adequate but optimal for conveying experiences of multiple temporalities because of their capacity to layer various spatiotemporal realities on top of each other. Layering and overlaying alternative "worlds" (specific spatiotemporal configurations) allows multiple alternatives to be explored simultaneously, provoking a confrontation between past, present, and future possibilities – each potentially represented with one or more layers. This approach undermines linear perceptions of time by creating a situation in which plural temporalities coexist experientially, stimulating shifts in perspective, engagement, and attitudes.(7)

Tenendo ferme le dovute differenze mediali, questa descrizione si applica perfettamente all'episodio narrato in *Colloquio*. La lettura della scritta impone un nuovo *layer* spazio-temporale al paesaggio esperito dall'io poetico, "provocando uno scontro" tra il presente depresso e autunnale e la festosa primavera decantata dal semicolto (e probabilmente fittizio) autore:

*«Ora il sereno è ritornato le campane suonano  
per il vespero ed io le ascolto con grande  
dolcezza. Gli uccelli cantano festosi nel cielo  
perché? Tra poco e primavera i prati  
meteranno il suo manto verde, ed io come un  
fiore appasito guardo tutte queste meraviglie.»*  
SCRITTO SU UN MURO IN CAMPAGNA

Per il deluso autunno,  
per gli scolorenti  
boschi vado apparendo, per la calma  
profusa, lungi dal lavoro  
e dal sudato male.  
Teneramente  
sento la dalia e il crisantemo  
fruttificanti ovunque sulle spalle  
del muschio, sul palpito sommerso  
d'acque deboli e dolci.

Improbabile esistere di ora  
in ora allinea me e le siepi  
all'ultimo tremore  
della diletta luna,  
vocali foglie emana  
l'intimo lume della valle. E tu  
in un marzo perpetuo le campane  
dei Vesperi, la meraviglia  
delle gemme e dei selvosi uccelli  
e del languore, nel ripido muro  
nella strofe scalfita ansimando m'accenni;  
nel muro aperto da piogge e da vermi  
il fortunato marzo  
mi spieghi tu con umili  
lontanissimi errori, a me nel vivo  
d'ottobre altrimenti annientato  
ad altri affanni attento.

Sola sarai, calce sfinita e segno,  
sola sarai fin che duri il letargo  
o s'ecciti la vita.

*Io come un fiore appassito  
guardo tutte queste meraviglie*

E marzo quasi verde quasi  
meriggio acceso di domenica  
marzo senza misteri

inebeti nel muro.(8)

Si crea dunque un cortocircuito tra la realtà esperita nel qui e ora dall'io – tipicamente colto in movimento, mentre si sposta nel paesaggio(9) – e il mondo simulato dalla scritta. Cortocircuito acuito dal *topos* montaliano dell'epifania “andata a vuoto”, attivo al di sotto della più evidente patina leopardiana: il «sudato male» è pur sempre il «male di vivere» della depressione, ma soprattutto il «muro aperto da piogge e da vermi» e la primavera soltanto fittizia evocano la parabola descritta in *Carnevale di Gerti*, nel cui finale la donna e l'io poetico tornano insieme all'esistenza ordinaria, «tra le mura pesanti che non s'aprono» (v. 62) e le «primavere che non fioriscono» (v. 67)(10).

Senza altro *Colloquio* contiene una riflessione sul divorzio tra segni e significati o, se si preferisce, segni e referenti reali: sotto questo profilo, il titolo «atrociemente ironico»(11) sta a significare antifrastricamente proprio questo divorzio, e insieme anche il fallimento performativo(12) dell'apostrofe alla scritta che costituisce gran parte della poesia. In questa direzione va anche l'autocommento di Zanzotto per cui il titolo del componimento andrebbe ricondotto a «un'invocazione che si rivolge al niente, che si trasforma in una specie di sberla in faccia»(13): veicolo di un «colloquio tra [...] fantasmi»(14) e perciò attestazione dell'impossibilità «di esaudire il desiderio di tutta la raccolta»(15). Viene tuttavia da pensare che, visitata dall'io dopo il termine dell'inverno o in un imprevisto anticipo della primavera («fin che duri il letargo | o s'ecciti la vita», vv. 29-30), la scritta imporrebbe un *layer* molto più consonante con l'esperienza “reale”, e quindi foriero di un'identificazione empatica invece che del peccato, “inebetito” scarto che domina nella poesia(16). Questo piccolo esperimento mentale ci permette di ragionare sulla struttura concettuale del testo, che si basa appunto sulla sovrapposizione “contrastiva” tra finzione e realtà; realtà che in questo caso è anch'essa simulata dalla narrazione del testo. Il fenomeno diventa più facile da studiare se ci concentriamo su un lettore reale (e non già personaggio, come l'io di *Colloquio*), posto di fronte a una scritta che fornisca una descrizione creativa del paesaggio in cui è collocata. Ad esempio, qualche amatore ha affisso sulla fontana di Rolle (frazione collinare di Cison di Valmarino, a cui

Zanzotto si riferisce usando il *senhal* “Dolle”) una targa lignea che riporta gli ultimi tre versi della poesia *L'aria di Dolle*, da *Conglomerati* (fig. 1):

non hai bisogno d'esser nemmeno un sogno  
perché sei  
una cartolina inviata dagli dèi.(17)



Figura 1. Targa di Rolle con versi da *L'aria di Dolle*. Foto di Enrico de Mori.

La targa, di fattura artigianale e ormai usurata dalle intemperie, introduce i versi con una significativa e sintetica indicazione: «Così il nostro grande poeta ha saputo celebrare il paesino di Rolle». Oppure, si veda il caso del Parco Letterario Francesco Petrarca e dei Colli Euganei, in cui due targhe riportano rispettivamente il sonetto *Notificazione di presenza sui Colli Euganei*, dalle *IX Ecloghe* (fig. 2), e un brano dalla prosa del 1997 *Colli Euganei* (fig. 3). Quest'ultimo brano fornisce l'ennesima dimostrazione della particolare sensibilità di Zanzotto per il paesaggio rappresentato e il suo rapporto con l'esperienza: «Anche un semplice pieghevole pubblicitario è più che sufficiente a far entrare in una fuga di piani visivi, di vicende della terra e degli esseri umani che vi stanno per scelta o per destino con i loro casali, paesi o castelli, a dare il senso di un “infinito” e di un “eterno” proprii»(18).



Figura 2. Targa con il sonetto Notificazione di presenza sui Colli Euganei, Parco Letterario Francesco Petrarca e dei Colle Euganei. Foto a cura del Parco Letterario.  
<https://www.parcopetrarca.com/luoghi/andrea-zanzotto-arqua-petrarca/>



Figura 3. Targa con brano dai Colli Euganei, Parco Letterario Francesco Petrarca e dei Colli Euganei. Foto a cura del Parco Letterario.  
<https://www.parcopetrarca.com/luoghi/andrea-zanzotto-a-cinto-euganeo/>

## Il paesaggio linguistico

Per approfondire le implicazioni del *layering* emersivo sulla nostra esperienza dei luoghi, è necessario studiare questo tipo di fenomeni dal lato materiale e linguistico, rendendo conto degli effetti della loro collocazione nello spazio. A questo proposito, soccorre la nozione di paesaggio linguistico, definito così nel 1997 da un articolo seminale degli studiosi canadesi Rodrigue Landry e Richard Y. Bourhis:

The language of public road signs, advertising billboards, street names, place names, commercial shop signs, and public signs on government buildings combines to form the linguistic landscapes of a given territory, region, or urban agglomeration.(19)

La definizione di Landry e Bourhis, fondativa per gli studi sul paesaggio linguistico – benché non costituisca il primo uso della categoria in ordine cronologico(20) – può essere agevolmente espansa in relazione alle tipologie da me considerate, fino a includere «tutti gli *items* linguistici visibili nello spazio pubblico»(21). Gli studi sul paesaggio linguistico sono attivi almeno dagli anni 70, ma il «settore è cresciuto esponenzialmente»(22) a partire dagli anni Zero. Il concetto di paesaggio linguistico è stato applicato dalla sociolinguistica in ambito specialmente urbano, ad esempio per studiare i regimi di poliglottismo in relazione alle insegne dei negozi, ai cartelli pubblicitari o alla segnaletica odonomastica (ad esempio a Gerusalemme, a Brussel o a Montreal), ed è alla base di ricerche anche nell’ambito della linguistica applicata o della *contact linguistics*. Tuttavia, come si evince la recente monografia *A Panorama of Linguistic Landscape Studies* di Durk Gorter e Jasone Cenoz, tra i vari e articolati campi di applicazione del paesaggio linguistico mancano studi di carattere più specificamente letterario.

Tornando a *Colloquio*, credo sia utile analizzare l’episodio narrato nel componimento alla luce di questa categoria: la scritta sul muro, infatti, ha tutti i titoli per esserne considerata parte (benché si tratti di un paesaggio linguistico finzionale, inventato). È interessante comparare la scritta a un cartello stradale o all’insegna di un negozio. Tipologie di segni, del resto, per cui Zanzotto possedeva una forte sensibilità, come attestano ad esempio i disegni dei cartelli stradali nel *Galateo in Bosco*(23). La scritta di *Colloquio* (ma lo stesso vale ad esempio per la targa con la chiusa de *L’aria di Dolle* o per i cartelli del Parco Francesco Petrarca e dei Colli Euganei) condivide la stessa struttura “geosemiotica” di un cartello stradale. Secondo Ron Scollon e Suzie Wong Scollon, la geosemiotica è definibile come «lo studio del significato sociale del posizionamento fisico di segni e discorsi e delle nostre azioni nel mondo materiale»(24). Più precisamente, la segnaletica orizzontale o l’insegna di un negozio possiedono un valore indessicale, dipendente dal contesto in cui sono inseriti e in cui vengono fruiti:

Indexicality is the property of the context-dependency of signs, especially language; hence the study of those aspects of meaning which depend on the placement of the sign in the material world.(25)

Il concetto – piuttosto intuitivo e di evidente derivazione pierciana – apre allo studio dei complessi rapporti tra la dimensione semantica o “simbolica” dei segni scritti nel paesaggio e il loro darsi in una «situazione»(26) ben definita. Nell’analisi del paesaggio linguistico, infatti, l’interazione tra “simbolizzazione” e “indessicalità” è la dinamica principale attraverso cui i segni producono il significato:

There are two analytically distinct ways in which a sign (or a code or a font) can make meaning, one through indexicality and the other through symbolization. When a sign makes its meaning by its geophysical placement, its physical characteristics, or its placement together with another sign or object, we call that phenomenon indexicality. When a sign makes its meaning by representing something else which is not present or which is ideal or metaphorical, we call that process symbolization.(27)

*Colloquio* è interamente giocata sul conflitto tra la dimensione simbolica e quella indessicale: il qui e ora in cui la scritta viene letta dall’io differisce dal qui e ora registrato nella scritta. A questa diversa deissi spazio-temporale corrispondono opposte reazioni psicologiche: se l’io lirico è colto in una spirale depressiva – consonante con l’atmosfera autunnale – l’autore della scritta manifesta apertamente un senso di stupore e di meraviglia, rafforzato dagli «umili | lontanissimi errori», ma anche e soprattutto dall’aperta tematizzazione delle proprie percezioni uditive e visive («io le *ascolto con grande dolcezza*», «io come un fiore appasito *guardo tutte queste meraviglie*»). La sottigliezza

concettuale della scritta è in realtà foriera di un doppio contrasto: non solo tra il qui e ora autunnale della lettura e la primavera incipiente evocata dal muro e dislocata in un passato indefinibile, ma anche tra l'io autore della scritta e la primavera da lui esperita. La meraviglia estatica per il ritorno del sereno e per la fine dell'inverno lascia infatti il posto a un senso di esclusione, reso dalla similitudine vegetale: il conflitto tra io-paesaggio è raddoppiato a livello metadiegetico, in una sorta di frattalica *mise en abyme*. Questa complessa struttura concettuale, oltre a rafforzare l'ipotesi – suggerita dallo stesso Zanzotto – che la scritta sia inventata, rappresenta un banco di prova *ficto* per ragionare sulla tensione tra il piano indessicale e quello simbolico.

Al di là del caso immaginato in *Colloquio*, infatti, il problema dell'iscrizioni e di testi nel paesaggio ha recentemente riscosso una significativa attenzione anche sul piano narratologico. Nel volume del 2016 intitolato *Narrating Space/Spatializing Narrative. When Narrative Theory and Geography Meet* gli autori – la narratologa Marie-Laure Ryan e i geografi Kenneth Foote e Maoz Azaryahu – sottolineano l'importanza conferita allo spazio del testo, specialmente nei casi che oltrepassano la materialità convenzionale della pagina o dello schermo: «One of the innovations we develop in this book is to consider texts and narratives that move off the page and screen entirely and are positioned in the environment»(28). In particolare, il volume considera la “forma spaziale del testo”(29) come relativa alla sua collocazione materiale in un determinato ambiente fisico: la categoria permette agli autori di indagare la toponomastica, le “narrazioni di paesaggio” e quelle inerenti ai complessi museali. La definizione di *landscape narrative* fornita nel volume è piuttosto restrittiva, poiché si riferisce a «storie che vengono raccontate sovrapponendole ai luoghi in cui sono avvenute»(30), come le commemorazioni *in situ* di eventi bellici con ambizione di ricostruzione storica (uno degli esempi citati nel libro è il Gettysburg National Military Park in Pennsylvania). Mi sembra invece particolarmente interessante estendere questa categoria oltre i resoconti di vicende pubbliche realmente accadute – comunque sempre articolati come *fictio* – anche a contenuti inventati o misti, o comunque riconducibili alla sensibilità individuale di un autore. Inoltre, anche testi non o scarsamente narrativi inseriti nel paesaggio ne “aumentano” l'esperienza, e al contempo posseggono un valore pubblico perché sono scelti, spesso da qualche istituzione, per via della loro esemplarità. La poesia lirica, con la sua miscela di narrazione, epidissi e ritualità performativa, presenta una ricchezza concettuale ancora più grande quando è iscritta nel paesaggio di cui parla.

### **Due casi studio: la poesia della Rocca Provenzale e il sentiero Ungaretti**

Come anticipato, passo ad analizzare il caso della poesia dedicata alla Rocca Provenzale (fig. 4), un'aguzza e articolata elevazione della Val Maira, parte delle Alpi Cozie Meridionali, nella provincia di Cuneo. La Rocca, alta 2451 metri, domina l'abitato di Chiappera, ultimo insediamento di una qualche rilevanza prima del termine della valle, che confina con la Francia. Si tratta di un monte estremamente caratteristico dal lato morfologico: visto da Chiappera, per via della conformazione sottile e dell'allineamento del punto di osservazione con la linea della ripida cresta sud, si presenta illusionisticamente come una spina verticale, dalla forma conica e rastremata. Se si osserva invece di lato, da ovest o da est, la Rocca appare come un largo e frastagliato paretone, esteso per un tratto significativo della valle. Lungo la via normale di salita, poco dopo l'attacco, su una pietra è posta la targa in fig. 5, recante una poesia intitolata alla Rocca e datata 1996. L'autrice della poesia è Maria Angela Giraudo, un'insegnante elementare di Villar San Costanzo, una piccola frazione posta all'imboccatura della Val Maira, sopra Dronero. Sua è la firma che si legge in calce alla poesia («giangia», fig. 6). La targa è stata posta in occasione di un raduno di guide alpine: Nino Perino – storico alpinista della Val Maira – aveva ricevuto da Maria Angela Giraudo il testo della poesia, ed ebbe l'idea di distribuirlo a ciascun partecipante al raduno(31).



*Figura 4. La Rocca Provenzale – versante Sud. Foto di Lorenzo Cardilli.*



*Figura 5. La targa della Rocca Provenzale, collocata sulla via normale di salita. Foto di Lorenzo Cardilli.*



Figura 6. La targa della Rocca Provenzale con il testo della poesia di Maria Angela Giraudo.  
Foto di Davide Longoni.

Trascrivo di seguito la poesia:

Ti invidiavo, Provenzale,  
e sognavo  
essere anch'io pura roccia,  
come te indifferente  
al vento della passione,  
insensibile  
alla pioggia del dolore.

Poi ho capito:  
è illusorio il tuo distacco.

Il vento e la pioggia  
erodono  
la tua anima granitica.

Il lichene sgretola  
la tua pelle di pietra  
e uniti condividete  
l'ambivalente impulso  
alla vita e alla morte.

Frammenti di te giacciono  
sparsi, muti  
testimoni di onte subite.

Non invulnerabile,  
non immutabile,  
in austero silenzio  
partecipi al Tutto  
nel suo lento ritorno  
al Caos primigenio.(32)

L'esperienza di chi, salendo sulla Rocca, si imbatte nella targa è simile a quella descritta in *Colloquio* (una persona che si muove nel paesaggio e legge dei versi in esso "iscritti" e ad esso riferiti). L'indessicalità della poesia punta alla Rocca reale, esperita nel qui e ora di chi scala, che al momento della lettura si trova già sulla montagna; il suo valore simbolico, invece, evoca una serie eterogenea di spessori semantici che emergono al momento della lettura: si passa dalla Rocca «immutabile» immaginata dall'io lirico nel passato, alla Rocca descritta nel presente dell'enunciazione, lentamente erosa dagli elementi e perciò dolorosamente partecipe del divenire. A complicare l'interferenza tra il piano simbolico e quello indessicale interviene anche la struttura concettuale e pragmatica dall'apostrofe: la poesia si rivolge alla Rocca come se questa potesse rispondere, la personifica implicitamente nel senso di un'animazione responsiva(33). Questo effetto di presenza "stilistico" si sovrappone alla presenza reale della Rocca, esperita concretamente nel momento della lettura. Si tratta, per tornare alla terminologia introdotta all'inizio dell'articolo, dell'emersione di un *layer* di significato che aumenta la nostra esperienza della montagna: tale emersione è resa possibile dall'indessicalità, conseguenza del fatto che il testo si trova materialmente scritto all'interno del paesaggio di cui parla. Siamo piuttosto vicini al funzionamento di una didascalia di un monumento o inserita in un allestimento museale; eppure la poesia, grazie agli artifici con cui "convoca" la presenza dei suoi oggetti, permette di aumentare la realtà in modo concettualmente più ricco di un testo informativo o descrittivo. Ad esempio, si noti come il conferimento di *agency* alla Rocca tramite apostrofe sia in linea con la riflessione tematica della poesia, affine ai motivi dell'"ecostilistica". Una Rocca capace di risposta e quindi di *agency* non va intesa tanto come romantica proiezione di tratti antropomorfi sull'alterità naturale, ma come partecipante – al modo di ogni altra entità – al divenire delle cose. Quella scoperta dall'io è una montagna soggetta al divenire: la sua trasformazione è senz'altro molto più lenta di quella percepibile su scala umana, ma come quest'ultima è determinata da un «ambivalente impulso | alla vita e alla morte», che accomuna tutti gli esseri nello stesso universo dinamico, basato sui principi dell'impermanenza e dell'interrelazione(34).

Ma come funziona, nel concreto, l'emersione dei *layer* di significato prodotti dai testi scritti nel e riferiti al paesaggio? Si veda ad esempio la quarta strofa di *Rocca Provenzale*, dedicata al paragone tra la montagna e il lichene: come si evince dalla fotografia, la stessa targa è circondata dai licheni, che punteggiano i blocchi di quarzite di cui è composta la Rocca. Al lettore viene richiesta una forma di attenzione mista, che si muove in modo fluido tra presenza e rappresentazione, cioè tra la percezione dei licheni reali e di quelli significati nel testo. L'effetto che si genera è simile alla «multistabilità percettiva» a cui per Erika Fischer-Lichte è sottoposto lo spettatore di una performance, messo di fronte a una pendolarità tra rappresentazione (i significati del testo drammatico) e presenza (i corpi degli attori e il complesso della materialità dello spettacolo).

L'esibizione della specifica corporeità individuale dell'attore/performer comporta una multistabilità percettiva del genere di quella da tempo nota come multistabilità dell'inversione prospettica figura/sfondo (ad esempio viso o vaso o ornamento) e nella ambiguità di significato (ad esempio la testa di coniglio o il becco d'anatra, il volto o la figura in pelliccia). Non è chiaro cosa, di volta in volta, provochi effettivamente il salto della percezione. Cosa accade quando uno

spettatore percepisce e vive un certo movimento dell'attore dapprima nella sua specifica energia, intensità, plasticità, direzione e velocità, e poi, improvvisamente, lo afferra come un appello, una minaccia [...]? Come che sia, la percezione estetica si compie qui come un'oscillazione tra la messa a fuoco del corpo vivo fenomenico e la messa a fuoco del corpo semiotico dell'attore/performer. Essa pone il soggetto percipiente in una condizione "di mezzo", in uno stato di "betwixt and between".(35)

Come ho cercato di mostrare, nei casi in esame questa multistabilità non è soltanto spiazzante e confusiva, ma arricchisce la nostra esperienza dei luoghi, che si trovano aumentati tanto fisicamente (perché lo spazio e le lettere che compongono il testo sono *de facto* parte del luogo), quanto dal lato simbolico e rappresentazionale. Il modo in cui questi due ambiti si mescolano in un regime percettivo ibrido rappresenta, a mio avviso, un campo di studio di massimo interesse.

Per concludere l'analisi, voglio discutere un caso analogo a quello della Rocca, in cui una serie di poesie sono inserite nel paesaggio linguistico dei luoghi a cui si riferiscono. Si tratta, in questo caso, di un autore canonico come Ungaretti, a cui il comune di Sagrado, in provincia di Gorizia, ha dedicato un percorso letterario, il sentiero Ungaretti, realizzato negli ultimi anni e inaugurato giovedì 26 giugno 2025:

Il "Percorso Ungaretti" si snoda per otto chilometri sul Monte San Michele, teatro delle battaglie della Grande Guerra. Lungo il suo tracciato si trovano 11 stazioni di narrazione, con le liriche di Ungaretti tratte da "Il Porto Sepolto" collocate nei luoghi esatti citati dal poeta.(36)

La stazione di partenza è collocata sull'Isonzo, sul ponte che collega Gradisca d'Isonzo a Poggio Terza Armata, frazione di Sagrado. La poesia riportata sulla targa della prima stazione è immancabilmente *I fiumi* (fig. 7). Come ha efficacemente notato Umberto Fiori nel suo saggio *Intorno a Orfeo: presenza e poesia*, è il dispositivo della deissi a creare un effetto di presenza attraverso cui l'io lirico – e il lettore con lui – convoca di fronte a sé i fiumi della sua vita(37). Ma leggere «Questo è l'Isonzo» proprio sopra l'Isonzo crea un cortocircuito indessicale: la presenza simulata dalla poesia si congiunge a quella reale del fiume, percepito nel contesto della lettura. Nella quinta stazione del percorso, situata nel Valloncello dell'Albero Isolato, ci si imbatte nella poesia *Monotonia* (figg. 8 e 9), che riporta appunto l'indicazione topografico-cronologica «*Valloncello dell'Albero Isolato – 22 agosto 1916*»: come si vede dall'immagine, la targa è posta di fronte a un albero isolato, che sorge in mezzo a una radura con un crocevia di sentieri («Il groviglio dei sentieri | possiede la mia cecità»). Non si tratta di certo degli stessi *realia* che Ungaretti aveva in mente quando scrisse la poesia: il cortocircuito indessicale, tuttavia, entra comunque in funzione, producendo quello che Bertrand Westphal ha chiamato *consenso omotopico*, che si verifica «quando un testo è esplicitamente messo in relazione con un referente del mondo "reale"»(38). In questo caso,

le proprietà virtuali espresse attraverso il racconto andranno ad aggiungersi alle proprietà progressivamente attualizzate nel referente. [...] Non mi stancherò mai di ripetere che la finzione non riproduce il reale, ma attualizza delle nuove virtualità inesprese che possono così *interagire* con il reale secondo la logica ipertestuale dell'interfaccia.(39)

Vediamo come anche Westphal sia sensibile al fenomeno della multistabilità percettiva, che nel suo caso viene concettualizzato attraverso la categoria dell'interfaccia, tratta dalla teoria degli ipertesti. Nella sesta stazione del percorso leggiamo invece *Sono una creatura*: anche in questo caso, l'insistenza deittica della poesia («Come **questa** pietra | del S. Michele | **così** fredda | **così** dura», etc.) si sovrappone alla deissi collegata al qui e ora del lettore, che legge il cartello durante la sua gita sul San Michele, lungo il sentiero Ungaretti. Si noti per inciso che, utilizzando le categorie del già citato volume di Ryan, Foote e Azaryahu, il sentiero Ungaretti è classificabile come *narrativa sequenziale*, tipologia in cui una narrativa di paesaggio è strutturata secondo una sequenza spazio-temporale idealmente unidirezionale, sul modello della via crucis(40) (si veda un esempio del segnale indicatore del percorso in fig. 10) La targa sulla Rocca Provenzale sarebbe invece una narrativa *puntuale*, articolata cioè attraverso un'unica, specifica occorrenza all'interno del paesaggio linguistico(41).



Figura 7. La prima stazione di narrazione del sentiero Ungaretti. La targa recante il testo della poesia I fiumi è posta sopra l'Isonzo, sul parapetto del ponte che collega Gradisca d'Isonzo e Poggio Terza Armata, frazione del comune di Sagrado. Tutte foto in figg. 7-10 sono di Lorenzo Cardilli.



Figura 8. Quinta stazione del sentiero Ungaretti, nel Valloncello dell'Albero Isolato.



Figura 9. Pannello della quinta stazione con il testo di Monotonia.



Figura 10. Segnale indicatore del sentiero Ungaretti.

## Tra rappresentazione e presenza: “fare contatto” col mondo

Studiare questo genere di fenomeni, per quanto non prototipici e apparentemente marginali nella nostra esperienza di lettori, può avere almeno due ordini di ragioni. Da un lato mostra che la poesia non sta soltanto nei libri, ma è anche “scritta” nei luoghi, contribuisce al paesaggio linguistico, che nella sua complessità e nella sua pervasività è un oggetto probabilmente sottovalutato, anche in termini di rilevanza per la nostra vita quotidiana. Dall’altro lato ci impone di riflettere più in generale sull’esperienza dei luoghi e sul modo in cui la letteratura – al di là che sia o meno scritta nel paesaggio – la arricchisce e la aumenta. È l’ambito della geocritica, discussa nel fondativo testo di Westphal:

Lo spazio rappresentato in letteratura è scollegato da quello che gli è esterno (come sostengono gli strutturalisti) o, altrimenti, interagisce con esso? Se fosse valida la seconda ipotesi, allora gli spazi “reali” e gli spazi finzionalizzati coesisterebbero grazie al tramite di un referente comune. Inoltre non bisogna dimenticare che la letteratura può agire sul reale, il che comporta una responsabilità etica da parte di chi la produce.(42)

Forse questo approccio – che Westphal sviluppa sulla scorta dei classici del post-moderno ma anche di un’ontologia “debole” e della teoria dei mondi finzionali – è passato di moda(43), in favore di una teoria sullo spazio più imbevuta di culturalismo e di rivendicazione ecologica. Un discorso più che legittimo e urgente, anche a fronte dei recenti negazionismi, spesso propugnati dal potere. Tuttavia lo studio di come le costruzioni latamente “finzionali” aumentano la nostra esperienza del mondo resta un terreno ancora troppo poco esplorato, specie rispetto a una fruizione comune e non a quella dell’addetto ai lavori. Le oscillazioni e le stratificazioni tra i luoghi reali e quelli finzionali espandono davvero i domini della nostra esperienza: in senso letterale, perché comportano delle aggiunte materialmente fatte di parole, di libri, di supporti e del linguaggio che contengono. Ma anche immaterialmente, perché producono delle *affordances* che influiscono sul nostro rapporto con la realtà oggettuale. Del resto proprio Westphal si chiede, alla fine del suo *Geocritica*, se «il testo precede il luogo»(44), indagando le possibilità multiple e differenti con cui percezione materiale e *layer* finzionali possono intrecciarsi(45):

Il luogo è allora un testo che è a sua volta un luogo, oppure è il testo a essere un luogo che è di fatto un testo. Tutte le combinazioni sono possibili: lettura del luogo e percezione del testo, percezione di quanto va letto in un luogo, implicazioni che legano pagina, terra e pietra.(46)

Tali implicazioni, nel caso che abbiamo esaminato, appaiono particolarmente evidenti: il testo fa parte del luogo, contribuisce a costituirlo materialmente. Allo stesso tempo, lo espande rendendo disponibile ai lettori ulteriori strati di senso. Lo studio di tali casi, oltre a contribuire a estendere alla letteratura la categoria di paesaggio linguistico, può quindi essere utile anche per ragionare sul rapporto tra realtà e finzione più in generale. Resta poi da chiedersi quale sia la consistenza ontologica di questi strati finzionali, una questione dibattutissima a cavallo tra fenomenologia, ontologia della finzione, teoria della letteratura e filosofia del linguaggio. A questo proposito, e specialmente in riferimento al parallelo tra poesia e realtà aumentata che ho proposto nel mio scritto, è utile confrontarsi con un saggio del filosofo Karsten Schoellner intitolato *Augmented Reality and Augmented Perception*. Schoellner ragiona proprio sulla possibilità di considerare la poesia come realtà aumentata, partendo da una concezione minimalista(47) della verità risalente a Frege e Wittgenstein e codificata dal matematico Frank Ramsay. Si appoggia inoltre sul concetto di «proprietà antropocentriche» o «qualità secondarie» – come il colore – e su quello di «seconda natura», seguendo le teorie di John McDowell e David Wiggins(48). Per Schoellner, è proprio l’adozione di un approccio minimalista e pertanto «innocuo sotto il profilo metafisico»(49) a rendere possibile l’inclusione dei prodotti culturali nel novero della realtà:

We could describe the way that culture accumulates increasingly intricate and subtle realities as a process of *augmenting reality*. When we create the culture of Western music up to twelve-tone compositions, then there is that much reality, there is that much there to be heard in those pieces; we have Augmented Reality to that extent. When we create a new culture of culinary appreciation,

then there is that much reality to be appreciated in the food, etc. And this picture of how value enters the world consorts well with a form of non-naturalist realism that is prevalent in contemporary metaethics, represented by authors such as Scanlon, Nagel, Parfit, Dworkin, Putnam, Charles Taylor and others. In this brand of non-naturalist realism, the question of realism for any domain of thought and discourse – ethics, aesthetics, mathematics, etc. – hinges not on any metaphysical problems but simply and solely on whether we have the resources in our first-order thought in that domain to unequivocally support specific assertions. (50)

Sulla scorta di questa cornice teorica l'autore – appoggiandosi anche ad alcuni versi e commenti di Wallace Stevens – sostiene «l'idea che la poesia possa dare vita a una realtà più grande» («the idea that *poetry* can achieve a greater reality»(51)). È interessante ragionare su una prospettiva che cerchi di coniugare l'aspetto ontologicamente creativo e produttivo dell'arte con una concezione minimalista della verità; d'altra parte, il saggio risulta meno convincente quando Ramsay propone – con accenti un po' luddisti – che l'*augmented reality* tecnologica produrrebbe «una percezione aumentata in senso informazionale [informationally augmented perception of reality], invece di un vero aumento della realtà»(52), come avviene nell'arte e nella poesia.

La discussione apre interessanti scenari teorici in cui la creatività artistica e i suoi prodotti sono concepiti come effettivo “aumento del mondo”, e allo stesso tempo sono privati di quei titoli estetici che vi attribuiscono un di più di verità o un potere rivelante rispetto alla superficie dei fenomeni. Istanze che spesso traducono rivendicazioni latamente politiche in un'estetica forte, senz'altro poco “innocua” dal lato metafisico. Torno in conclusione all'oggetto specifico della mia indagine: una targa con dei versi o una descrizione letteraria di un luogo non sono soltanto artefatti in cui «la finzione fa contatto col mondo» e l'immaginazione ci permette di acuire paradossalmente la nostra conoscenza della realtà(53), ma anche oggetti in cui si celebra il carattere rituale del discorso letterario. Vale a dire, la sua capacità di mediare democraticamente tra pubblico e privato, superando l'elitarismo degli studiosi o la sterilità trasmissiva del canone scolastico. Tale democratizzazione – a cui una targa o un parco letterario possono contribuire in modo significativo – pare sempre più indispensabile a un progetto che accolga, tra gli «imperativi della letteratura», anche «l'invenzione continua del mondo e il suo perpetuo incantamento»(54).

Lorenzo Cardilli

#### Note.

(1) A. Pinotti, *Tele-memoriali: fra immersione ed emersione*, in M. Leone, a cura di, *Il senso immerso. Libertà e smarrimenti del corpo digitale*, Aracne, Roma 2025, pp. 189-205: 193.

(2) “Anche la più ‘evasiva’, la più lontana, la più impraticabile delle forme di poesia è vicina, è qui, è storia. E non solo storia: perché anche ciò che sta nel limite, e fuori, si rin-traccia in essa divenendo fatto formale e quindi accrescimento della realtà”. A. Zanzotto, *Poesia?* (1976), in Id., *Poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, pp. 1200-1204: 1202.

(3) A. Cortellessa, *Fuochi, gemme e altre meraviglie. Sui muri di Zanzotto*, “Strumenti critici”, XXXVIII, 1, 2023, pp. 31-54.

(4) C. Mazzacurati, M. Paolini, a cura di, *Ritratti: Andrea Zanzotto*, Fandango Libri, Roma 2007, pp. 16-17.

(5) Il brano è tratto da una conversazione registrata a Venezia nel 1989 per la trasmissione radio *Pesaggio con figure. Testimoni e interpreti del nostro tempo*, a cura di Mirella Fulvi. La trascrizione del passo si legge in A. Cortellessa, *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*, Laterza, Bari-Roma 2021, p. 126. Per informazioni sulla conversazione, cfr. *ibidem*, p. 322, nota 9.

(6) A. Pinotti, *op. cit.*, p. 192.

(7) A. Ianniello, R. Bendor, *Everywhere, all at once: Speculative layering of multiple temporalities with Augmented Reality*, in A. Morrison, A. Culén e L. Habib, eds., *Nordes 2025: Relational Design*, Oslo 2025, p. 8. <https://doi.org/10.21606/nordes.2025.11>.

(8) A. Zanzotto, *Colloquio*, in *Vocativo*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano 2011, pp. 121-122.

(9) Lo sguardo poetico di Zanzotto è «fortemente centrato sul senso cinestetico: cioè sulla propiocezione del corpo, dell'apparato sensorio e del movimento nello spazio circostante». A. Cortellessa, *Andrea Zanzotto*, cit., p. 128.

(10) E. Montale, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, Mondadori, Milano 2011, p. 48.

(11) A. Cortellessa, *Fuochi, gemme e altre meraviglie*, cit., p. 42.

(12) Sulle apostrofi come atti performativi costitutivamente fallimentari vedi D. Flannery, *Apostrophe*, in P.

Rabinowitz e D. Zucca, eds., *The Oxford Research Encyclopedia of Literature*, Oxford University Press, Oxford 2020.

(13) Autocommento citato in A. Cortellessa, *Andrea Zanzotto*, cit., p. 6.

(14) A. Cortellessa, *Fuochi, gemme e altre meraviglie*, cit., p. 43.

(15) S. Sferruzza, *Vocativo. Andrea Zanzotto sul margine. Introduzione e commento alle poesie*, Pacini, Ospedaletto-Pisa 2017, p. 96. Alla fine del suo commento a *Colloquio*, Sferruzza nota però che «la scritta rimane aliena, ottusa, autoreferenziale e isolata sul muro di campagna, ma allo stesso tempo Zanzotto l'ha appena trasposta su una pagina poetica: facendo mostra della propria precarietà, insufficienza, incomunicabilità, si è fatta colloquio». *Ibidem*, p. 99.

(16) Di segno molto più euforico è il rapporto con l'epigrafe nell'*Ecloga V "Lorna, Gemma delle colline"* (da un'epigrafe). In questo caso l'epigrafe è reale, e si trova in una targa commemorativa effettivamente presente ad Arfanta, di cui "Lorna" è *senhal* fin da *Dietro il paesaggio*. A. Cortellessa, *Fuochi, gemme e altre meraviglie*, cit., pp. 45-46. Cfr. F. Carbognin, «*Scorci di Lorna*» nei versi di Zanzotto, in *Andrea Zanzotto. La natura, l'idioma*, Atti del convegno di Pieve di Soligo-Solighetto-Cison di Valmarino, 10-12 ottobre 2014, a cura di F. Carbognin, Canova, Treviso 2018, pp. 23-55: 41-42.

(17) A. Zanzotto, *L'aria di Dolle*, in *Conglomerati*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., pp. 1025-26.

(18) Id., *Colli Euganei*, in *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Bompiani, Milano 2013, pp. 78-86: 78-79.

(19) R. Landry, R.Y. Bourhis, *Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality. An Empirical Study*, "Journal of Language and Social Psychology", XVI, 1, 1997, pp. 23-49: 25.

(20) Sui i primi usi del termine cfr. D. Gorter, J. Cenoz, *A Panorama of Linguistic Landscape Studies*, Jackson, Bristol 2024, pp. 3-5.

(21) *Ibidem*, p. 6, traduzione mia.

(22) *Ibidem*, p. 9, traduzione mia.

(23) Si vedano in particolare (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*) e *Pericoli d'incendi*, A. Zanzotto, *Il Galateo in Bosco*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., pp. 528-530 e 539-541. Cfr. A. Cortellessa, *Fuochi, gemme, e altre meraviglie*, cit.

(24) R. Scollon, S.W. Scollon, *Discourses in Place. Language in the material world*, Routledge, London-New York 2003, p. 2, traduzione mia.

(25) *Ibidem*, p. 3.

(26) Secondo Dressler e De Beaugrande la situazionalità è uno dei sette principi chiave della testualità: «Possiamo chiamare SITUAZIONALITÀ il sesto criterio della testualità. Questa condizione riguarda quei fattori che rendono un testo RILEVANTE per una SITUAZIONE comunicativa». L'esempio riportato subito dopo riguarda proprio un «segnale stradale». R-A, De Beaugrande, W.U. Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, il Mulino, Bologna 1984, p. 25.

(27) R. Scollon, S.W. Scollon, *op. cit.*, p. 133.

(28) M.-L. Ryan, K. Foote, M. Azaryahu, *Narrating Space/Spatializing Narrative. When Narrative Theory and Geography Meet*, The Ohio University Press, Columbus 2016, p. 5.

(29) «we need to be clear from the start that our concern in this chapter and the next two is considerably different from the "spatial form of text" as has been generally pursued in narratological theory. Here we are working outside the printed page, video screen, and worlds of digital media to focus on how stories are signposted and draped across cities, historical sites, and everyday environments, including museum spaces.» *Ibidem*, p. 138.

(30) *Ibidem*, p. 163.

(31) Ringrazio Maria Angela Giraudo per il confronto e le preziose informazioni. Il mio scritto è dedicato alla memoria di Nino Perino, mancato da pochi giorni, nel dicembre 2025: grazie a lui ho potuto conoscere la storia della targa e risalire all'autrice della poesia.

(32) L'autrice mi ha segnalato che la redazione della targa ha introdotto erroneamente una virgola alla fine del verso 19 («sparsi, muti, | testimoni di onte subite», vv. 19-20.). Nella trascrizione ho ripristinato la lezione originale. Per quanto riguarda l'iconica impaginazione adottata nella targa, con le strofe disposte scalarmente da destra verso sinistra, Maria Angela Giraudo mi ha comunicato che si tratta di una scelta non autoriale, probabilmente compiuta da Nino Perino in fase di realizzazione.

(33) Secondo quanto notato da Jonathan Culler in *The Pursuit of Signs* (1981) e poi in *Theory of the Lyric* (2015). Cfr. J. Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*, Routledge, London-New York 2001 (1981), pp. 149-171; Id., *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 2015, pp. 186-243.

(34) Su questi principi e sulla loro applicazione in chiave ecostilistica, si veda A. Goatly, *Ecology, physics, process philosophies, Buddhism, Daoism, and language: A case study of William Golding's The Inheritors and Pincher Martin*, "Journal of World Languages", VII, 1, 2021, pp. 1-25.

(35) E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014, pp. 155-156. Sul concetto di "multistabilità percettiva" si veda anche il paragrafo "Presenza" e "rappresentazione" nel capitolo *L'Emergenza del significato*, *ibidem*, pp. 253-259.

(36) <https://www.uisp.it/nazionale/pagina/uisp-friuliveneziagiulia-inaugurato-il-percorso-ungaretti>. L'espressione «stazioni di narrazione» è usata nei cartelloni esplicativi del sentiero Ungaretti, posti ad esempio all'imboccatura del ponte tra Gradisca e Poggio Terza Armata (dalla parte di quest'ultimo), davanti alla

stazione ferroviaria di Sagrado e sulla cima del monte San Michele. Ciascuna stazione di narrazione consiste in una targa numerata recante la poesia di Ungaretti, l'indicazione di appartenenza al sentiero e un QR code per accedere a una pagina web dedicata, parte di un'ampia sezione del sito del comune di Sagrado relativa al sentiero Ungaretti. Per visionare le pagine web – che riportano il testo della poesia corredato di un commento e di un link audio o video con la lettura dei versi – si consulti la sezione del sito accessibile al seguente indirizzo: <https://www.comune.sagrado.go.it/novita-76606/notizie-76607/sentiero-ungaretti-sulle-tracce-letterarie-del-porto-sepolto-15865>.

(37) U. Fiori, *Intorno a Orfeo. Presenza e poesia*, in *Il metro di Caino*, Castelvecchi, Roma 2022, pp. 86-103.

(38) B. Westphal, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Armando, Roma 2009, p. 144.

(39) *Ibidem*, pp. 145-146.

(40) «Sequential narratives are structured linearly along trails or paths, particularly when the story involves a point-to-point chronology. The starting and ending points of such narratives are frequently framed by gates or portals, and the chronological sequencing is sustained for visitors using numbered stops. [...] Prototypes for many sequential narratives can be found in many different cultural and religious traditions. They involve travels and journeys, such as a spiritual quest, exile, banishment, or odyssey, which tests, enlightens, or illustrates lessons of social, moral, or religious significance. Pilgrimage is among the most important of these prototypes. [...] The Stations of the Cross, or Via Dolorosa, in the old city of Jerusalem is one of the most important Christian prototypes and marks the path that is said by tradition to be the one Jesus walked from his trial to crucifixion.» M.-L. Ryan, K. Foote, M. Azaryahu, *op. cit.*, pp. 165-166.

(41) «Perhaps the most common strategy for organizing a landscape narrative is to tell a story from a single point, the roadside historical marker being the epitome of this type. [...] Point narratives are also used in other situations. For example, complex events can sometime be boiled down to key moments or decisive actions that are readily narrated at those points. And sometimes the landscape itself provides a particularly good vantage point for narrating an event. In other cases, the point of declamation holds significance in the telling of the story.» *Ibidem*, pp. 163-165.

(42) B. Westphal, *op. cit.*, p. 138.

(43) Cfr. M. Tortora, *Spazio e geografia*, in L. Neri, G. Carrara, a cura di, *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, pp. 277-291: 284.

(44) B. Westphal, *op. cit.*, p. 210.

(45) «Il testo anticipa il luogo, e con questo sembra talvolta precederne la scoperta. Le particolari modalità con cui le Antille sono entrate nella storia d'Europa attestano quanto l'immaginario, antico o medievale, potesse fare irruzione sul reale oggettivo in ogni momento. [...] Nella Czernowitz che si può visitare ai nostri giorni in Ucraina sopravvive la Czernowitz di Von Rezzori; non solo, potremmo dire che in una delle sue strade c'è una casa che continua a esistere pur essendo fisicamente scomparsa: è l'abitazione della famiglia dell'autore. La relazione tra testo e luogo segue talvolta un procedimento prolettico, mentre in altre occasioni vede l'intersecarsi analettico di differenti strati il cui studio è utilissimo per l'indagine geocritica.» *Ibidem*, p. 218.

(46) *Ibidem*.

(47) «The minimalist conception of truth starts from the equivalence between *p* and *it is true that p* for any proposition *p*. Someone who says 'it is true that it is snowing outside now' has only told us 'that it is snowing outside now' and added a certain rhetorical emphasis; [...]. This conception of truth has its roots in Frege; although he did not consistently uphold the minimalist position, he offers an argument against the possibility of any general characterization of truth. [...]. A minimalist understanding of 'reality' would [...] understand the reality of *p* to consist simply in *p*, and hold that no more substantial general characterization of reality can be given.» K. Schoellner, *Augmented Reality and Augmented Perception*, in J.M. Ariso, ed., *Augmented Reality. Reflections on Its Contribution to Knowledge Formation*, De Gruyter, Berlin-Boston 2017, pp. 171-191: 171-173. DOI 10.1515/9783110497656-010.

(48) *Ibidem*, pp. 178-179.

(49) *Ibidem*, p. 179, traduzione mia.

(50) *Ibidem*, p. 180.

(51) *Ibidem*, p. 174. «If we start with a minimalist conception of reality, then this allows for the possibility that only some domain of bare physical fact is the only thing we can sustain conviction in, but it also allows for the possibility that reality could grow inwards, that reality could multiply inwardly in what Stevens [...] calls "the intricate evasions of as". It is important to note that Stevens' view does not follow from the minimalist conception of reality; that conception only allows Stevens' view as a possibility.» *Ibidem*, p. 177.

(52) *Ibidem*, p. 187, traduzione mia.

(53) «Il mondo immaginato non sta al di là del nostro, ma è da esso indistinguibile, ché la finzione è suprema dove permette di tornare a pensare, a toccare le cose con la mente. [...] Un'onestà e una fedeltà alle cose che si consuma nell'apparenza. Una finzione che proprio perché tale fa contatto con il mondo, ci lascia percepire le cose che lo abitano.» I. Testa, *Autorizzare la speranza. Giustizia poetica e futuro radicale*, Interlinea, Novara 2023, pp. 28-29.

(54) B. Westphal, *op. cit.*, p. 55.