

MARIO FUMAGALLI

GEOGRAFIA CULTURALE, PAESAGGIO,
TESTO LETTERARIO
E DOCUMENTAZIONE PITTORICA
IL CASO DELLA VALLE D'AOSTA

1. La molteplicità di significati della geografia culturale, che nel suo sviluppo ha seguito tendenze di vario tipo, è conseguenza del fatto che il concetto stesso di cultura viene inteso in vario modo; non a caso questo è considerato uno dei rilevanti temi di ricerca della disciplina (ANDREOTTI, 1996, p. 44). In senso elitario viene intesa come «rappresentazione di tutte le manifestazioni intellettuali ed estetiche»; nell'interpretazione del Braudel è prodotta dalla civiltà (*civilisation*), e i due termini sono inseparabili, mentre per i tedeschi civiltà (*Zivilisation*) e cultura (*Kultur*) sono nettamente distinti. Per gli antropologi e per gli etnologi la cultura è tanto l'insieme delle capacità tecniche delle popolazioni (ANDREOTTI, 1997, p. 32) quanto il complesso della produzione materiale di un gruppo umano (BELLEZZA, 1999, p. 17). In geografia vengono usati entrambi i concetti, ma quello antropologico è il più seguito in quanto più consono ai moduli scientifici ai quali la disciplina cerca di adeguarsi. In questo senso, nella geografia francese dei primi del secolo scorso, la cultura era considerata un elemento fondamentale della disciplina. Come si sa, per Paul Vidal de La Blache, influenzato anche dai risultati allora conseguiti dall'etnologia e dall'etnografia, la cultura di pertinenza dei geografi è quella colta attraverso gli strumenti utilizzati dalle società. Non mancano tuttavia i geografi che fanno uso del concetto della cultura intesa umanisticamente, che deriva dalla formazione filosofica, letteraria, storica e artistica.

2. La geografia culturale, che vien fatta risalire alla *Kulturgeographie der Vereinigten Staaten von America* del 1880 di Friedrich Ratzel, venne in parte trascurata nella seconda metà del secolo scorso, quando l'interesse

dei geografi era rivolto a indagare il territorio in rapporto all'economia e all'organizzazione sociale. Un nuovo interesse per la geografia culturale coincide con il suo passaggio dalla fase tradizionale a quella contemporanea e con la rinnovata attenzione dei geografi per il paesaggio. In Francia il rinnovamento è avvenuto nella continuità con la tradizione della geografia possibilista, mentre in Italia si cercano vie nuove, meno legate al passato.

Tra i geografi francesi che si occupano di geografia culturale il più conosciuto in Italia è Paul Claval, che si situa nell'ambito della tradizione vidaliana e la intende come studio degli aspetti tecnici delle civiltà, dell'organizzazione territoriale che dipende dall'efficacia del controllo sull'ambiente e dall'arte di trarre profitto dallo spazio e dal tempo, e varia con il livello delle conoscenze tecniche (CLAVAL, 1983, p. 331). Più recentemente è tornato sull'argomento con un corposo volume nel quale ha presentato una precisa storia della disciplina, sottolineando tra l'altro come l'apporto fondamentale che i geografi tedeschi hanno fornito ai fatti culturali venga dall'importanza che hanno attribuito agli strumenti e alle tecniche impiegati dalle società umane, che dipendono dal loro ambiente, per dominare i luoghi. Ribadisce che la cultura che interessa i geografi è principalmente costituita dall'insieme degli strumenti, delle abilità e delle conoscenze con cui i gruppi umani interagiscono con ciò che li circonda; in altre parole è la mediazione tra gli uomini e la natura (CLAVAL 2002, pp. 13 e 17). Ne consegue che i membri di una stessa cultura hanno in comune un insieme di procedure di controllo sociale che assicurano la loro sopravvivenza e la loro riproduzione; la cultura, quindi, definisce gli schemi della vita sociale che sono anche strumenti di dominio dello spazio.

Giuliana Andreotti osserva, studia, descrive e interpreta direttamente i paesaggi culturali, senza l'intermediario di opere letterarie. Nella sua ricerca, in luogo del sostanziale positivismo dell'etologia e dell'antropologia, adotta come metodi di indagine il relativismo e lo strumento filologico. Si richiama all'insegnamento del Lehmann, che intende il paesaggio come quadro di apparenza visuale integrata – aggettivo, questo, che indica come il paesaggio stesso debba essere osservato con la partecipazione di tutto il nostro patrimonio culturale e con un atteggiamento capace di riportarlo nel *pathos* dal quale esso trasse origine e del quale tramanda le emozioni.

Oltre al rapporto fisico, l'uomo ne ha con l'ambiente anche uno psicologico che esprime la sua maggiore o minore capacità a estrarvi tutti i motivi che la storia può suggerire; l'ambiente stesso si trasforma in pae-

saggio con la sua riproduzione in forma speculare al soggetto che lo pensa. Il paesaggio esercita una suggestione che è costituita da un carico di memorie, di storia, di arte (un insieme estetico quindi) che soli possono essere di stimolo per l'immaginazione dell'osservatore. Il paesaggio culturale, per le numerose implicazioni psicologiche che coinvolgono l'osservatore, è dunque ben distinto da quello oggettivo, che occupa un importante capitolo della geografia umana. Il processo psicologico dal quale deriva l'osservazione è un'interpretazione soggettiva dei segnali che il paesaggio invia a chi lo osserva, che a sua volta travasa in esso la somma delle sue emozioni. Sono vedute lontane dall'atteggiamento positivistico che si riflette nell'interpretazione antropologica della cultura, intesa come insieme di prodotti materiali e spirituali delle etnie nei vari stadi storici, e che si distingue da quello umanistico, spesso inteso come civiltà. Secondo l'antropologia culturale, come è noto, la cultura è l'insieme delle capacità tecniche delle popolazioni.

La Andreotti ha dapprima descritto cinque paesaggi culturali, quelli dell'area gardesana, del fiume Adige nel Trentino, delle Dolomiti, del Pratomagno, della Sardegna. Nell'esaminare il primo ha confermato ancora una volta la sua tesi di come la cultura influisca sul territorio, traendone paesaggi a volte antitetici. In questo caso è la presenza di due culture assai diverse a segnare la differenza fra le due parti della regione, un tempo separate – appartenendo, rispettivamente, all'impero asburgico e alla Repubblica di Venezia. Feudale quella, espressa in castelli «autentiche rocche, grifagni quartieri della nobiltà di provenienza germanica»; classica e latina questa, in cui predominano le ville, luoghi di pace che riportano agli *otia* dei latini. Le opere eseguite dal governo asburgico fra il 1856 e il 1858 per ricondurre l'Adige entro limiti controllabili inducono la Andreotti a riflettere sul concetto di paesaggio negato, un tema caro a chi rimpiange i tempi nei quali il fiume entrava nella città; aveva tuttavia natura di nemico, che portava con sé paure e disgrazie.

Come esempio di paesaggio culturale toscano, che meritò particolare attenzione da parte del Lehmann (gli dedicò la sua *Toskanische Landschaft*), la Andreotti ha scelto il Pratomagno. È un rilievo subappenninico tra Firenze e Arezzo che fin dall'epoca etrusca fu spazio sacro nel quale si manifestava la presenza di un *nomos* mistico le cui radici si perdono nel mistero dei tempi; può essere inteso solo con lo strumento della geografia culturale e un bagaglio di memorie mistiche, storiche, letterarie, artistiche (ANDREOTTI, 1996).

In un'opera successiva (ANDREOTTI, 1998), la studiosa ha preso in esame due casi assai diversi tra loro, Delfi e Avignone, che esprimono, rispettivamente, un paesaggio culturale nato da eventi dei quali è difficile trovare le radici e un altro derivato dalla volontà predominante dell'uomo. Delfi era resa inabitabile con miasmi orribili da un drago sterminatore – Pitone, che simboleggiava le acque del torrente Pleistos che, straripando, non trovavano il necessario scolo e trasformavano la terra in miasmatica palude. Solo i raggi del sole (Apollo) riuscivano a disseccare la palude e a uccidere il terribile drago. Avignone, al contrario, si manifesta tutta alla luce della geografia e della storia. Compromesso fra due modi di intendere la stessa cultura latina, quello italiano e quello francese, offre una occasione quasi unica per verificare ipotesi culturali che la fanno discendere da vicende singolarmente concordanti con le intenzioni umane.

Il Vallega non interpreta il paesaggio facendo ricorso a testi letterari, ma tende a farlo direttamente per mezzo di segni, intendendo la geografia culturale in chiave semiotica: un indirizzo che si ricollega al decostruzionismo del Derrida e del Barthes e alle critiche del Foucault alla modernità. Una parte del mondo scientifico è oggi incline a ritenere che la cultura consista nella creazione e nella trasformazione di simboli, cioè tipi di segni, e ad attribuire loro significati, vale a dire spiegazioni, teorie, narrazioni, valori. Nella cultura occidentale il raffronto con la natura è stato connotato da due generi di simboli, quelli annidati nelle leggende, nei miti, nell'arte e nella religione, e quelli creati attraverso i moderni sistemi di pensiero che concepiscono la natura come l'insieme degli oggetti sensibili percepiti sia attraverso l'intuizione e l'arte, sia attraverso la ricerca scientifica. Per l'indirizzo semiotico la rappresentazione è il frutto di una esplorazione di simboli per comprendere come i luoghi si connotino a seconda dei valori che custodiscono nei riguardi delle comunità locali; la geografia culturale studia tali simboli in quanto attribuibili a luoghi e spazi e si differenzia così dalla geografia umana, che tende a presentare la società e la sua struttura per come si articolano sul territorio. L'indirizzo semiotico dedica grande attenzione ai valori spirituali connessi ai luoghi; a differenza di quanto accade con gli indirizzi tradizionali, il paesaggio è concepito come un insieme di simboli attribuiti ai luoghi stessi e generati dalla cultura che vi si è sedimentata. La geografia culturale nell'interpretazione semiotica è quindi un campo di studi che deve ancora esprimere la propria potenzialità e che il Vallega stesso definisce «di frontiera»; per il momento, non riscuote eccessivo entusiasmo fra i geografi europei e in particolare il Brunet ritiene

che i simboli non si dispongano in sistema, concludendone che questo costituisca un limite notevole alla rappresentazione.

Anche il Turri, ricorrendo a una delle formule fondamentali della semiologia, interpreta il paesaggio come insieme di segni che indicano una funzione; tali infatti sarebbero i vari oggetti in esso inseriti. Il paesaggio, formato da segni riconoscibili, può, come una pagina scritta, essere letto e interpretato; il Turri tuttavia andava anche più in là, assimilandolo a uno spettacolo teatrale. Una interpretazione, avvertiva, che ha il limite di non poter riguardare gli elementi naturali, cosicché il paesaggio risulta mancante di uno dei suoi supporti fondamentali tanto che A. Fel dubitava che si potesse realizzare una istituzionalizzazione della semiologia del paesaggio (TURRI, 1994, p. 369).

I tentativi per dare una interpretazione semiotica alla geografia culturale hanno certamente costituito un rilevante sforzo intellettuale, anche se per il momento questo indirizzo non ha espresso tutta la sua potenzialità.

Maria De Fanis, che opera nell'ambito della geografia umanista e per la quale dunque la letteratura è, fra le tante fonti documentarie disponibili, quella che meglio consente al geografo di cogliere i vari aspetti della vita umana, interpreta il paesaggio attraverso opere di alcuni autori moderni¹. Qualche tempo fa ha preso in esame alcuni dei peculiari aspetti delle coste dell'alto Adriatico e del loro entroterra, studiando i processi che ne hanno definito l'ammodernamento nel XX secolo. Ha scelto i casi specifici in base alla disponibilità di rappresentazioni dei paesaggi a opera di scrittori di spiccata sensibilità territoriale: Biagio Marin per l'oltremare istriano e per Grado e Giovanni Comisso per Chioggia, mentre per Mestre l'interpretazione è stata fatta attraverso una pluralità di opere di scrittori locali, vecchie immagini e varie testimonianze. La De Fanis opera coerentemente con i dettami di questo filone della moderna geografia culturale, il cui nucleo tematico è la considerazione critica dell'interiorità umana e delle sue espressioni quali risultano dall'incontro con il territorio. Segue il metodo dell'iconografia (che della geografia umanista è un elemento chiave), ossia della descrizione dei luoghi raffigurati nelle opere d'arte. La rappresentazione del paesaggio, che secondo la visione positivista del mondo è l'espressione di una conoscenza del territorio in senso assoluto, per la geo-

¹ Promotore della geografia umanistica viene considerato il Lehmann, che la intese come studio dell'influenza esercitata da un determinato paesaggio sulle manifestazioni intellettuali dell'individuo, in cui l'elemento spirituale, ignorato dalla geografia tradizionale, assume un'importanza primaria. (NICOLETTI, 2006, p. 1129).

grafia umanista è il risultato di una visione relativa che si trova nel soggetto. Soggetto e oggetto si fondono (il Vallega stesso, rammenta la De Fanis, ha convenuto che le due unità non si possono separare) e i fattori esterni acquistano un senso che dipende dal filtro psicologico dell'osservatore. È evidente il contrasto con la concezione tradizionale del soggetto come "unità pensante" contrapposta all'oggetto osservato e dell'immagine proposta come una copia della realtà.

Nel caso dell'oltremare istriano, l'analisi della De Fanis, per la quale la letteratura è il miglior documento per comprendere il passato, pone in evidenza l'interrelazione tra il luogo, dotato di una propria personalità, e l'Autore, la cui figura di uomo politico non è meno importante della sua personalità di poeta. Nelle elegie e in tutta la lirica istriana del Marin è sempre presente una tristezza che è premonizione della futura perdita; sono dominanti l'evocazione dei ricordi d'infanzia, trasferiti in una dimensione paesaggistica irreale, e la tematica geopolitica relativa al tormentato periodo che ha seguito la seconda guerra mondiale. Il luogo trova la sua esaltazione, non solo come territorio geografico, ma come territorio ideale dello spirito; nel caso istriano il suo senso è recuperato nel peculiare paesaggio della memoria dell'artista.

La crescita urbanistica ha privato Mestre dei suoi tradizionali valori di sito di terraferma dedito a una tradizione commerciale basata sulla comunicazione lungo le vie d'acqua; la cancellazione dei caratteri di paesaggio rurale di entroterra ricco di corsi d'acqua ha originato un pericoloso smarrimento dell'identità del luogo. Nel caso di Mestre le fonti letterarie che ne raccontano la storia sono piuttosto esigue; lo studio prende quindi spunto dai pochi suggerimenti di autori residenti, da fotografie e cartoline d'epoca, dalle testimonianze degli abitanti.

La De Fanis considera infine l'area di Chioggia attraverso la prospettiva di Giovanni Comisso, le cui suggestioni paesaggistiche relative a quel territorio in *Gente di Mare* (premio Bagutta 1929) rivelano una tendenza marcatamente coloristica e un impressionismo geografico che lo accomunano al Marin. A differenza di quest'ultimo, tuttavia, che reca immagini di un ambito territoriale omogeneo, l'intreccio narrativo del Comisso conduce a un paesaggio che si manifesta come sistema composito. I numerosissimi cenni morfologici nell'opera del Comisso, nota la De Fanis, esprimono una partecipazione fisica al paesaggio e disegnano una realtà di mare non solo fonte di vita e mezzo di comunicazione, ma ambito della passione e luogo dell'avventura.

Il Corna Pellegrini non esamina il paesaggio attraverso opere letterarie di singoli autori, ma si interessa a un grande numero di personaggi illustri, studiosi, letterati, artisti e uomini di azione – non di loro specifiche opere ma di tutto il loro operare. Per la verità, nella sua attività volta a conoscere, descrivere, e soprattutto capire il mondo, interpretare, ciò che viene descritto, i legami, le origini (tutte cose che fanno della Geografia una scienza nel senso moderno del termine), si basa come regola su ricerche sul campo, viaggiando senza posa. In un suo libro che ebbe natura di «sperimentazione in progresso» per stimolare ulteriori ricerche e nello stesso tempo fornire suggerimenti e strumenti di indagine (CORNIA PELLEGRINI, 1998), ha descritto le aree culturali più significative del mondo. Frutto di una lettura personale, non immune dai sentimenti dell'osservatore, sono quelle che ha meglio studiato per esperienza diretta, nel corso dei suoi numerosi viaggi, e che possono essere esemplari di universi più ampi. Ne ha illustrate sia la cultura materiale sia quella immateriale, dando, nell'analisi, il giusto peso alla combinazione di elementi naturali che determinano condizioni di vita assai varie, alle quali corrispondono esigenze e tradizioni culturali diverse.

A un dato momento si è trovato, per motivi contingenti, nella difficoltà di fare ricerche sul campo (CORNIA PELLEGRINI, 2007); si è allora dedicato a un nuovo esercizio, utilizzando spunti offerti da autori che geografi non sono, facendo ricorso all'opera letteraria come fonte per l'analisi e cercando di individuare come alcuni personaggi che si sono distinti in vari campi si siano dedicati, in modo spesso inconsapevole, alla ricerca geografica. Il suo approccio è diverso rispetto a quello della De Fanis: non si occupa infatti di specifiche opere di singoli autori, temporalmente a noi vicini anche se non nostri contemporanei, la cui attività è per lo più limitata alla letteratura, ma spazia nei secoli, risalendo fino al mitico Omero. Punto di partenza era stato la rilettura del *Milione* di Marco Polo il quale, visitate come mercante regioni dell'Asia, nel dettare poi le sue memorie si era comportato come geografo descrivendo luoghi e genti di cui aveva spontaneamente cercato di interpretare lo spirito. Il Corna Pellegrini ha poi portato l'attenzione su altri personaggi, riunendo in un volume un folto gruppo di trentasei personaggi dei quali ha messo in luce il contributo geografico. Alcuni di questi, per la verità, hanno avuto, come Marco Polo, sensibilità geografica e consapevolezza di essa, a cominciare da Amerigo Vespucci che dopo avere visitato la parte centrale dell'America, descrisse e interpretò, nel *Mundus Novus* e in altri scritti, quei territori, intuendo per

primo di trovarsi di fronte a un nuovo continente. Anche Antonio Pigafetta, pur mancando le sue memorie, come giustamente rileva il Corna Pellegrini, di quell'inquadramento metodologico che la disciplina avrebbe elaborato nei secoli successivi, per la curiosità di conoscere, il gusto di capire e la capacità di raccontare ciò che aveva visto, non era certo privo di consapevolezza di fare geografia. Giulio Cesare, la cui opera ha carattere prevalentemente storico, si dilunga tuttavia a localizzare i fatti nel territorio, a distinguere i modi di vita dei popoli, a fare considerazioni sulla toponomastica e sui movimenti migratori e sulle loro ragioni. Fece quindi consapevolmente geografia: come nota Concetto Marchesi nella *Storia della letteratura latina*, Cesare, per la grande lucidità del suo pensiero aveva chiara e distinta l'idea che si disponeva a significare. Per la maggioranza dei personaggi studiati, tra i quali letterati, uomini di spettacolo, politici, filosofi, filantropi, l'opera maieutica del Corna Pellegrini è stata necessaria: valga per tutti il caso di due illustri economisti, il Vito e il Marrama, il cui apporto alla geografia è tutt'altro che esplicito.

3. La Valle d'Aosta è una regione molto articolata. Presenta ancora, oltre una certa quota, un paesaggio naturale, solo in alcuni punti raggiunto dall'uomo: è quello cui la regione deve la sua notorietà. Le montagne, con le numerose cime che superano i quattromila metri e gli oltre 200 ghiacciai eccezionali, per estensione e per numero, alle nostre latitudini, costituiscono non solo le sue maggiori attrattive, ma vengono considerati beni culturali naturali. Più in basso, il paesaggio umanizzato si divide in *plaine* e *montagne*; i versanti si distinguono in *adret* (la parte solatia) e in *envers* (quella opposta); in un fondovalle urbanizzato e in valli laterali che a loro volta presentano aree di abbandono, centri turistici in grande sviluppo e altri che sopravvivono grazie all'agricoltura o al pendolarismo. Anche dal punto di vista climatico vi sono notevoli differenze. I venti umidi che provengono dall'Atlantico e dalla pianura padana scaricano la maggior parte del loro vapore acqueo sulle creste, per cui giungono privi di umidità nelle zone centrali. Queste ultime risultano le meno piovose d'Italia, e quindi per natura aride, mentre la zona occidentale (la regione del Monte Bianco) e quella orientale (la bassa valle) sono ricche di precipitazioni, anche nevose, assai utili per il turismo invernale.

La regione è ricca di beni culturali, testimonianze preziose del passato, a cominciare da quelle preistoriche, quando già era una tipica regione di

transito. Sono testimonianze relative a insediamenti e strutture del commercio risalenti fino al 3.000 a.C., presenti in diversi punti della Valle: il più importante è quello scoperto nel 1969 presso la chiesa di Saint-Martin-de-Corléans, nella periferia occidentale di Aosta. Si tratta di una serie di strati – a quello megalitico si sovrappongono tombe dell'Età del Bronzo e del Ferro, sepolture romane, edifici di culto cristiano – a testimoniare della continuità nell'uso del sito per pratiche religiose. Tra le vestigia romane primeggiano i numerosi monumenti della città di Aosta, nota come la «Roma delle Alpi», ma anche i ponti e gli altri manufatti lungo la via delle Gallie. I castelli di epoca medievale sono una forte espressione storica della Valle e ne segnano in modo particolarmente incisivo il paesaggio, a volte con notevoli effetti spettacolari; si possono aggiungere le testimonianze a carattere religioso, anche insigni, come la Collegiata di Sant'Orso e i numerosi santuari (CAREGGIO, 1996).

Il paesaggio valdostano è cambiato negli ultimi tempi. Non solo quello umano, ma anche quello naturale: nel XIX secolo, quando ancora perdurava la piccola età glaciale, le montagne erano più intensamente innevate di oggi e per periodi più lunghi, ed erano più ricche di ghiacciai. Assai diversa era, inoltre, la percezione che ne avevano le popolazioni locali. Come rammenta il Cuaz, per quindici secoli l'immagine delle Alpi era rimasta quella che ne aveva dato Strabone, condivisa da pochi altri autori di età classica: luoghi sterili per il freddo e per l'asprezza dei pendii, percorsi da sentieri ripidi e stretti, incassati fra terribili pareti di roccia. Il Medioevo poi aveva popolato i monti di mostri, di diavoli, di streghe, di fantasmi (i *revenants*); nel Tre- e Quattrocento, la ripresa dei commerci aveva fatto delle Alpi la via privilegiata fra l'Italia e i mercati delle Fiandre, ma i viaggiatori ne fuggivano rapidamente, mantenendo l'immagine negativa degli spazi alpini, che perdurò anche per i secoli successivi dell'Umanesimo e del Rinascimento. Nel 1638 Virgilio Vescovi, procuratore del conte di Challant-Madrizzo, nella sua *Historia* della casata descriveva la Valle come circondata da «altissime rupi che mettono horrore a risguardarle»; all'inizio del Settecento, Jean-Baptiste de Tillier alludeva alle «horrende montagne», alle cime, alle gole, solamente per rammentare che costituivano un ostacolo alle comunicazioni e agli insediamenti; Courmayeur gli appariva circondata «de tous côtés de glaciers épouvantables» (CUAZ, 1994, pp. 3-6). Al Monte Bianco e alla sua catena venne dato per lungo tempo il nome significativo di Mont Maudit, e solo nel 1742 il ginevrino Pierre Martel propose quello attuale (IBIDEM, p. 72).

Ancora più intensi i cambiamenti del paesaggio umano: nell'Ottocento la piana alluvionale attorno alla Dora, formata da materiali fluvio-glaciali quaternari, era intensamente coltivata dato che l'agricoltura costituiva ancora, come nell'intero paese, l'attività fondamentale. Disponeva di aree molto vaste perché gli insediamenti, allora limitati per numero e soprattutto per dimensioni, si trovavano sulle orlature vallive e sui conoidi di deiezione, vuoi per motivi di esposizione al sole, vuoi per risparmiare lo spazio coltivabile; erano dominati dai campanili, dalle chiese e, dove esistevano, dai castelli. La città di Aosta, che all'inizio del XX secolo aveva 7554 abitanti, si estendeva di poco al di fuori delle mura romane. È poi seguito il dilagare degli insediamenti moderni, delle infrastrutture, degli elementi produttivi (stabilimenti, depositi, condotte forzate, sbarramenti, elementi pubblicitari) che riflettono gli sviluppi economici e industriali più recenti e, per la stessa esiguità del territorio pianeggiante, attraggono l'attenzione dell'osservatore con più intensità di quanto si verifica altrove².

Tra i numerosi viaggiatori che l'hanno visitata nell'Ottocento, Walter White l'ha osservata con attenzione; come nota la Andreotti, lo ha fatto con caratteri in cui si notano i primi segni della moderna geografia, tralasciando la descrizione di monumenti antichi, tanto cara ai viaggiatori degli inizi di quel secolo, per analizzare la struttura del paesaggio nella sua complessità naturale e antropica. Si è interessato alle coltivazioni, soprattutto a quelle viticole che tanta parte avevano nell'economia della Valle. Nel definire il disegno paesaggistico, il White è stato colpito dalle lunghe teorie di bianche colonne che indicavano dove vi erano le coltivazioni a vigneto e che erano il sostegno di un robusto traliccio il cui limite interno posava su una fila di pali di sostegno che si succedevano l'uno all'altro. Molti acri di terreno, notava, erano coperti da una intelaiatura sulla quale le viti si susseguivano in leggiadra profusione (ANDREOTTI, 2006, pp. 244-245). Il White si avvide della bellezza di queste tozze colonne di pietra, leggermente rastremate e sormontate da un grande ciottolo di forma circolare, quasi un capitello, che le fa assomigliare a colonne doriche, e che, numerosissime, sono un elemento tipico e inimitabile del paesaggio valdostano, oggetto di infinite "citazioni" da parte dei progettisti degli edifici odierni; tuttavia non si soffermò sulla loro pur evidente sproporzione rispetto alla funzione

² In molte regioni i tratti visibili del paesaggio esprimono ancora funzioni agricole un tempo preponderanti, ma ormai minoritarie, come nel caso delle risaie della Lomellina, dove l'attività oggi prevalente è quella industriale.

di sostegno delle viti. Lo farà un secolo dopo un nostro illustre scrittore, Mario Soldati, che percorrendo la Valle alla ricerca dei suoi vini più pregiati ebbe modo di riflettere sulle condizioni climatiche che ne condizionavano la qualità, e sulle tecniche produttive. Fu colpito dal «gusto inimitabile di sole e di pietra» di quei vini e questo lo portò a considerare che quelle colonne avevano una seconda, altrettanto importante funzione. «Le tozze colonne doriche – scrisse – così belle e così enormi, in mezzo alle vigne, non servono soltanto di sostegno, e perciò, *non sono sproporzionate*: esse trattengono il calore del sole anche dopo che il sole è tramontato, e, quasi stufe, lo riflettono sui tralci e sui grappoli smorzando e sfumando quel quotidiano abbassamento di temperatura, fra il giorno e la notte, che in montagna è molto più sensibile che non in collina o in pianura, e molto più dannoso alla maturazione delle uve».

Questa pratica non è estranea al fatto che in Valle d'Aosta si produca il Blanc de Morgex da un vitigno che pare sia stato importato dal Vallese, e che quindi possa paragonarsi al *Fendant*; «esso – nota il Soldati – è forse il più raro di tutto il mondo, quello le cui vigne si trovano alle maggiori altitudini». I vini di Morgex oggi sono anche detti *blancs des glaciers* dato che i vigneti, ordinatamente disposti su un altopiano che costeggia il fondovalle come un bastione, hanno sullo sfondo i ghiacciai della punta Léchaud e del Monte Miravidi. Per questo, oltre che dalle colonne di sostegno, a Morgex il calore del sole è trattenuto e riflesso dalle rocce, che sporgendo tutto intorno ai prati sovrastano e accolgono i vigneti come una serie di naturali piccoli anfiteatri. Il Soldati si dolse che a quei tempi si fosse cominciato «a distruggere le colonne di stile dorico-arcaico o piuttosto a venderle a costruttori e arredatori che variamente le impiegavano per figura nelle nuove palazzine» (SOLDATI, 1969, pp. 171-172).

I castelli hanno ispirato artisti e letterati per almeno due secoli: il *revival* del gotico in letteratura viene fatto cominciare nel 1764 con il romanzo *Il Castello di Otranto* di Horace Walpole che, secondo Walter Scott (nella *Introduzione* alla edizione di Ballantyne del 1811), aveva come obiettivo di tracciare un quadro dei costumi e della vita domestica dell'epoca feudale, e di fare identificare i sentimenti del lettore con quelli di tale età (PUNTER, 1985). In Italia nella seconda metà dell'Ottocento artisti e scrittori sono stati fortemente influenzati dalla riscoperta dei castelli feudali e dall'atmosfera che essi creavano nelle vallate alpine; li hanno studiati, ne hanno tratto fonte di ispirazione per le loro opere. Come elementi del paesaggio i ca-

stelli recentemente hanno richiamato, come si è visto, l'attenzione della Andreotti nella ricerca dell'influenza della cultura nell'area gardesana.

Nella Valle d'Aosta i castelli sono presenti nel paesaggio connotandolo in modo assai netto³. Sono, assieme alle case forti (dimore di nobili di rango inferiore, o con importanza militare minore) e alle torri di avvistamento, oltre cento, e costituiscono importanti testimonianze dell'architettura militare medievale⁴. Sono una caratteristica nota scenografica del paesaggio valdostano, non solo per il numero, ma anche per la posizione, specialmente quando sono arroccati su sporgenze rocciose dove la loro presenza è spesso esaltata, nelle diverse ore del giorno, dal gioco delle luci e delle ombre. Riflettono, in particolare con la loro posizione, la natura di luogo di transito della Valle d'Aosta e quindi la necessità da parte dei feudatari di garantire la manutenzione delle vie di transito – ben diverse dalle scomparse strade romane, trattandosi in genere di sentieri o, per lo più, mulattiere – e la sicurezza delle carovane, proteggendole da azioni banditesche ed esigendo in compenso il pagamento di un pedaggio. Tali funzioni rivestivano grande importanza nella Valle d'Aosta, dato che nei periodi di *optimum* climatico, come fu appunto l'età feudale, essa era tornata a essere una delle maggiori vie di transito delle carovane che dalle città della Pianura Padana si dirigevano verso i centri commerciali e le fiere delle Fiandre, della Champagne, della Franca Contea (e viceversa). La Valle era attraversata dalla Via Francigena che, valicate le Alpi al colle del Gran San Bernardo, scendeva lungo il torrente di Artanavaz e poi percorreva il fondovalle parallelamente al corso della Dora Baltea. Non si trattava di una vera e propria “strada” come noi la intendiamo: come tutti i grandi itinerari medievali, era un insieme di sentieri e percorsi che passavano per punti obbligati (valichi, ponti, ospedali, centri attrezzati per la sosta e l'assistenza, luoghi di speciale richiamo). Il percorso principale della via Francigena nella Valle d'Aosta viene in genere individuato usando come traccia la presenza di strutture per l'ospitalità come le locande, le chiese parrocchiali e le antiche cappelle e i resti delle infrastrutture romane e medievali.

³ Il primo a porre i castelli al centro dell'immagine della Valle fu Edouard Aubert, nel 1860, con il suo libro *La Vallée d'Aoste*: negli anni successivi si moltiplicarono gli studi sull'argomento (CUAZ, 1994, pp. 188-189).

⁴ Un diligente censimento delle torri, dei castelli, delle case forti, delle dimore signorili nella Valle d'Aosta è in ZANOTTO, 1993.

I castelli e le torri spesso si trovavano in posizioni elevate, a presidio di un tratto di strada che corrispondeva di regola a una giornata di cammino. Ve ne sono anche nelle valli laterali, soprattutto in quelle che portano ai più frequentati valichi alpini. La loro evoluzione nel tempo, dalla tipologia più semplice delle prime torri (a partire da quelle costruite sulle mura romane di Aosta), ai castelli monoblocco (Ussel), ai più perfezionati e avanzati esempi di architettura castellana (Fénis), alle principesche dimore rinascimentali (Issogne) e quindi le fasi di abbandono, di adattamento, di ripristino, rispecchiano fedelmente l'evolvere della società e dell'economia.

Perduta con il tempo la loro natura originaria, i castelli hanno avuto destino diverso. Nel Quattrocento, migliorate le condizioni di sicurezza, le rocche fortificate, prive di comodità e site in posizione poco accessibile, sono state abbandonate dai loro proprietari che preferirono trasferirsi nelle confortevoli e sontuose dimore nel fondovalle. Spesso hanno resistito alle ingiurie del tempo grazie alla solidità della costruzione e alla robustezza del materiale impiegato. Quelli in posizione più accessibile a volte hanno conservato la funzione abitativa, a costo di non poche alterazioni, per trasformare le strutture originarie in palazzi signorili, più consoni ai mutati gusti dei tempi. È il caso, ad esempio, del castello dei Passerin d'Entrèves a Saint-Christophe e, soprattutto, di quello di Aymavilles, di proprietà degli Challant, che non manca di attrazione per l'accostamento della parte barocca, che risale al 1728, con le quattro torri medievali. A volte hanno subito radicali mutamenti nella destinazione d'uso: furono trasformati in fattorie e in molti casi sono tuttora adibiti a uso agricolo: la casa forte La Tour Champlan (ora Cascina Champlan) a Quart, la casa forte e torre di Ville, ad Arnad, palazzo Marelli a Hône, il castello di Saint-Marcel. Analogo destino ebbe il castello di Fénis, poi fortunatamente recuperato nell'Ottocento; sfortunatamente negli anni Trenta del secolo scorso fu oggetto di un pesante quanto improvvido intervento volto ad accentuarne la fisionomia medievale con l'integrazione arbitraria della doppia cinta di mura, che ha compromesso in modo irrimediabile la leggibilità della struttura originaria. Altri divennero alberghi, come la casa forte Carron (già dei Piquart de La Tour) e il castello dei La Court, entrambi a Courmayeur; il primo è andato perso negli anni Sessanta del secolo scorso con la demolizione dell'albergo Unione per far posto a un moderno (e non molto pregevole) condominio. Molti sono andati distrutti, o per eventi bellici, come la rocca di Bard, o, molto più sovente, per l'incuria che ha seguito l'abbandono, come il Castello Supe-

riore di Arnad, il Castello di Villa a Challand-Saint-Victor, la casa forte Challant a Fénis, quest'ultima ormai ridotta a pochi avanzi di muro. Spesso il degrado degli edifici abbandonati è accelerato da atti di vandalismo, sia per trarne materiale da costruzione, sia per riutilizzare le riquadrature delle finestre.

I castelli della Valle d'Aosta, prodotti dell'ingegno umano che hanno quasi sempre carattere di eccezionalità e molto spesso anche valore artistico, sono tipiche espressioni materiali di una cultura, quella feudale, e in quanto tali costituiscono la testimonianza rilevante di un particolare momento dell'evoluzione storica dell'uomo. Sono quindi conformi alla definizione che il Ruocco ha dato dei beni culturali; sempre secondo tale definizione sono, a un tempo, monumenti architettonici, prodotti del progresso tecnico (di quel momento) e strumenti (di difesa e di controllo del territorio) (BELLEZZA, 1999, p. 219); sono in numero elevato in uno spazio relativamente ristretto e appartengono a una precisa epoca storica; per le funzioni svolte e per le numerose connessioni già richiamate, possono venire considerati in reciproca associazione nello spazio, anche se non contigui come, ad esempio, gli edifici che costituiscono i centri storici delle città. Sembra quindi legittimo ipotizzare che alla categoria "insiemi di beni culturali" prevista dal Bellezza e applicata ai centri storici delle città, possa venire ascritto anche l'insieme dei castelli di una regione. I castelli che sono stati abbandonati sono diventati rovine molto spesso dotate di grande fascino, che, come i resti archeologici, "ci informano di qualcosa che non esiste più"; si rende quindi doveroso un intervento per il loro ricupero perché, sempre secondo il Bellezza, la testimonianza culturale rimanga ininterrotta. Interventi che per i castelli valdostani sono stati fatti, a cominciare dalla seconda metà dell'Ottocento fino agli anni più recenti, e spesso con eccellenti risultati: valgono per tutti i casi del Forte di Bard e dei castelli di Ussel e di Quart.

4. La cultura italiana partecipò attivamente alla rivalutazione dell'antico e in particolare del Medioevo, che ha caratterizzato in Europa il movimento romantico⁵.

⁵ Per quanto riguarda la letteratura, tale partecipazione ebbe particolare impulso a opera del Carducci, che oltre a essere considerato il nostro più grande poeta della seconda metà del XIX secolo, ebbe anche una forte inclinazione per la ricerca erudita e filologica e vasta dottrina storica; numerose fra le sue opere furono composte con la percezione storica

Nel campo delle arti figurative la pittura di genere storico fu in Italia un episodio di grandi proporzioni ma, tranne pochi esempi, di valore modesto; ebbe enorme diffusione e un particolare apprezzamento per la funzione civile che le venne attribuita e che realmente assolse, legata come era all'appannaggio del Romanticismo, alla sensibilità pronta all'accoglienza del *pathos*, alla nostalgia del passato (BELLONZI, 1967, p. 9). Non manca chi vede nel Neoclassicismo e nel Romanticismo due volti di una stessa sensibilità e che le due proposte del passato, l'antichità classica e il Medioevo, sono nate contemporaneamente dalla convinzione che la realtà dei valori deve essere cercata nelle tradizioni proprie di ciascun paese, donde l'interesse, tra l'altro, per il gotico (IBIDEM, p. 10). La pittura romantica ebbe in Italia un esponente insigne in Massimo D'Azeglio, di cui si ricorda il celebre quadro *La disfida di Barletta*; egli fu anche attento alla ricerca erudita e nel 1825 ripropose in un acquarello la scena di San Giorgio e il drago che si trova in un affresco nel castello di Fénis, i cui cicli pittorici sarebbero stati poi rilevati nella loro interezza nel 1868 (GRISERI, 1967, p. 11). Al D'Azeglio si ispirarono i pittori archeologi della generazione successiva, quelli dell'ultimo Romanticismo, che – quando già si era avuta la reazione a favore della “poesia del vero” in polemica con la «pigra abitudine accademica» – furono più attenti al rilievo dei monumenti gotici e neo-gotici che allo studio del vero (IBIDEM, p. 9)⁶.

e la rievocazione del Medioevo (APOLLONIO, 1954, p. 770). Tra gli autori minori si possono citare Aleardo Aleardi che predilesse le rievocazioni storiche, tra le quali la celebre ode *Corradino di Svevia*, e Giovanni Prati che, come notò il Carducci, sbocciò nella matura estate del Romanticismo, per poi sostituire, nelle sue composizioni poetiche, al mondo medievale quello ellenico; ed è a queste ultime che deve la sua fama.

⁶ In Lombardia lo Hayez venne definito l'alfiere del Romanticismo (e di essere all'unisono con i romantici lo confermerà nelle sue memorie); il suo romanticismo è legato soprattutto alla ricerca di temi per dipinti di soggetto storico (PREDEVAL, 1967, p. 10) con un substrato letterario suggerito dal Grossi, dal Pellico, dal Berchet (BELLONZI, 1967, schede). Dietro l'entusiasmo per la sua pittura e quella dei suoi seguaci, tra i quali Carlo Arienti e Giuseppe Sogni, si nascondeva il Risorgimento (IBIDEM, p. 20). Il napoletano Domenico Morelli ebbe una vasta produzione storica, con la quale cercò di rinnovare l'illustrazione delle leggende medievali. Nell'orbita dello Hayez e del Morelli, tra i pittori operanti a Roma si citano Cesare Mariani, Cesare Fracassini, il Vannutelli e il Maccari; in Toscana Antonio Ciseri, Stefano Ussi, Amos Casioli; a Venezia il Dusi e a Trieste il Gatteri (IBIDEM, 1967, pp. 22-23). Quadri di ispirazione storica, per lo più medievale, fecero anche Federico Zandomenighi, Filippo Palizzi, Bernardo Celentano, Edoardo Dalbono, Cesare Fracassini, Federico Faruffini, Tranquillo Cremona, Gaetano Prevati.

La cultura piemontese fu molto interessata alla riscoperta del Medioevo e in particolare alla interpretazione del particolare paesaggio medievale della Valle d'Aosta. Ciò avvenne, per quanto riguarda le arti figurative, con apparente paradosso, dopo il 1860, quando già prevaleva la pittura verista, soprattutto a opera dei pittori riuniti nella Scuola di Rivara, un cenacolo scapigliato, attivo soprattutto nel decennio 1866-1876, che si era formato attorno a Carlo Pittara (1836-1890)⁷. In verità il distacco dalla tradizione non era stato così netto, dato che molti di essi mostrarono un'appassionata predilezione per l'antico e operarono per la salvaguardia del patrimonio artistico regionale; tra questi Alfonso D'Andrade che, anche quando l'epoca del quadro storico era ormai conclusa, rimaneva legato al gusto evocativo del neo-gotico (GRISERI, 1967, p. 11)⁸. Che l'interesse per il passato fosse ancora vivo, è testimoniato anche dal fatto che nel 1870 il presidente dell'Accademia Albertina fondò la Commissione Artistica, con il compito di raccogliere dati e documentazione per una conoscenza dettagliata dell'arte piemontese e che nel 1874 venne fondata la Società piemontese di Archeologia e Belle Arti, con lo scopo di studiare a fondo le testimonianze artistiche del passato (ROMANO, 2005, p. 103).

In campo letterario particolare importanza ebbe il Giacosa, che dominava la scena culturale torinese di quegli anni, e che fu molto legato ai pittori della scuola di Rivara, con i quali partecipò al ricupero dei castelli valdostani. A questa sua collaborazione è dedicato il gustoso resoconto che diede lui stesso del restauro di un particolare del castello di Issogne, al quale l'Avondo, che lo aveva acquistato nel 1872, «rifece il tetto, assodò le muraglie, raschiò certi vandalici intonaci dei moderni, lavò le pitture curante di non adulterarle con nuovi ritocchi». I lavori di restauro furono molto rigorosi e a proposito di una fascia sulla gola del tetto vi fu un lungo dibattito sul da farsi; «alla fine vinse il partito del restauro e vi si posero all'opera l'Avondo, il Pastoris e il D'Andrade; io portavo la secchia della calce e lavavo i pennelli» (GIACOSA, 1962, p. 100).

⁷ Vi parteciparono artisti quali Vittorio Avondo, Alfonso D'Andrade, Ernesto Rayper, Ernesto Berter, Federico Pastoris che si dedicarono alla ricerca di nuovo stile poi seguito da artisti di indubbio ingegno come Lorenzo Delleani (1840-1908), considerato il vero poeta del gruppo e fra i più personali paesaggisti dell'Alta Italia, e il suo allievo, Enrico Reycond (1855-1928) (OTTINO DALLA CHIESA, 1968, p. 61).

⁸ A Genova il D'Andrade fondò una scuola di arte applicata, insegnando disegno per legni, serramenti, particolari decorativi: esperienza messa poi a frutto nei restauri da lui diretti in Piemonte e nella costruzione del Borgo Medievale a Torino del 1872.

Come drammaturgo, Giacosa si distinse nelle commedie borghesi nelle quali rappresentava il mondo contemporaneo⁹ e accanto a queste opere di rigoroso verismo scrisse opere di teatro, a volte in versi, di argomento medievale¹⁰.

Molti anni dopo neanche Pirandello sfuggì alla tentazione di portare in teatro il tema dell'evasione nel mondo medievale: lo fece nel 1921 con una commedia della maturità, *Enrico IV*, la storia di un uomo che, impazzito, per dodici anni si crede imperatore e per altri otto finge di crederlo. Il teatro di Pirandello è ben lontano da quello di Giacosa, ma lo schema è lo stesso: in entrambi i casi temi e personaggi proiettati in un immaginario Medioevo non differiscono da quelli generalmente situati nel mondo contemporaneo¹¹.

Ancora nella seconda metà del secolo scorso, l'opera di quegli artisti, e in particolare il Borgo Medievale costruito su progetto del D'Andrade

⁹ In particolare con quelli che sono riconosciuti essere i suoi due lavori migliori, *Tristi amori* e *Come le foglie*, espresse lo spunto della sua età (D'AMICO, 1960, p. 155).

¹⁰ *La Partita a scacchi* e *La signora di Challant*. Nel secolo scorso era diffusa la tendenza a pensare a due distinti aspetti del lavoro del Giacosa: da un lato il teatro verista, nel quale eccelleva; dall'altro le "leggende" pseudo-medievali "care alle damigelle del tempo", che tradivano una incapacità a liberarsi del teatro che "inteneriva i languorosi e sognanti capricci delle fanciulle" (POSSENTI, 1950). La tesi dei due piani diversi è ribadita da Silvio D'Amico, che contrapponeva la riproduzione di una verità cruda, povera, grigia... agli antichi lustrini e alla borsa retorica del falso Medioevo (D'AMICO, 1960, p. 155). Tale interpretazione non era invece accolta da Mario Apollonio, per il quale i personaggi delle oleografie romantiche come quelli delle rigorose fotografie veristiche si rassomigliavano tutti. Nella *Partita a scacchi* vi è sicuramente un'immagine di maniera, con la vita castellana, con gli echi di tornei e di battaglie, di usanze cortesi, che rispondono all'evasione sentimentale verso il Medioevo; tuttavia dietro la rievocazione, resa gradevole dalla facilità dei versi martelliani, già apparivano temi diversi e attuali. I personaggi erano molto simili ai borghesi del tempo, anch'essi in cerca di quella stessa evasione sentimentale. Nella cornice medievale della *Partita a scacchi* vi era «la vita di un mondo chiuso, il sogno d'amore che interrompe l'uggiosa penombra di una custodia, anche se paternamente affettuosa, e una partita, un gioco di astuzia, tramato ad avverare quel sogno, a schiudere quelle porte» (APOLLONIO, 1954, p. 699).

¹¹ Tra questi Martino Lori in *Tutto per bene* (1919) è sempre vissuto nel culto della moglie; venti anni dopo la morte di lei scopre che lo ha tradito. Incapace di uscire da questa parte inconsapevolmente recitata per venti anni continua, ora consapevolmente, a recitarla (D'AMICO, 1960, p. 334). È un tipico tema pirandelliano: anche Enrico IV deve continuare a recitare, consapevolmente, la parte del pazzo atteggiandosi nella maschera dell'imperatore, parte già perfetta, definita, fissata dalla storia, perché questa è per lui qualcosa di meno illusorio, di "più reale" che tentare di assidersi con gli altri al miserabile banchetto della inutile vita.

nel parco del Valentino a Torino in occasione della Esposizione Generale italiana del 1884, non riscuoteva grande consenso. Di Alfonso D'Andrade, di cui pure si riconosceva il valore – era definito «fine, colto, appassionato restauratore dei castelli piemontesi e valdostani» (OTTINO DALLA CHIESA, 1968, p. 43) – si diceva che «entusiasmò tutta l'Italia, compresi i più togati critici, col falso Borgo Medievale del Valentino» e, a sottolineare il giudizio negativo, si precisava che esso «sussiste ancora, angolo per paggio Fernando e la *Partita a Scacchi*, e va conservato, non solo per la sua piacevolezza decorativa, ma per far toccare con mano quanto ingegno possa andare sciupato in tempi di infelice sbandamento per le arti» (IBIDEM, 1968, p. 43). Costruito, si precisava con sufficienza, «dal castello alla chiesetta, dalle case alla locanda, dalla fontana alle botteghe secondo le tecniche e i modelli dei rievocati tempi» (IBIDEM, 1968, p. 43). Un giudizio non molto dissimile dava Mario Praz di Strawberry Hill, la casa di campagna acquistata nel 1749 da Horace Walpole nel sobborgo londinese di Twickenham, che lo scrittore si dedicò per circa un quarantennio a trasformare in un piccolo *castle* ben presto ammirato e famoso in tutta Europa e che rimane l'esempio forse più significativo del *revival* gotico in architettura. Per Praz si tratta di «un piccolo castello, irto di torri merlate e padiglioni, zeppo di armature, umboni, spade e lance da giostra; soltanto un rococò camuffato da gotico» (citato in REIM, 1992). Oggi il giudizio è mutato; a proposito del Walpole vengono poste in risalto le misteriose, inquietanti corrispondenze da lui suggerite «tra una realtà fisica, esterna, e un'altra realtà psicologica, interna» inaugurando in tal modo «un filone ben definito nella moderna letteratura di immaginazione» (IBIDEM, p. 8, che cita CANE, 1990).

Possiamo aggiungere anche un'anticipazione del rapporto tra osservatore e paesaggio che è tipica della geografia culturale. Il Borgo Medievale di Torino viene definito un esempio di proposte documentarie a fini didattici, con citazioni e dettagli ripresi dai più noti edifici medievali piemontesi e valdostani di cui viene a essere una sintesi (l'ingresso e l'atrio sono una copia di quelli di Fénis, il corpo di guardia di quello di Verrès, la dispensa e la cucina ripetono quelle del maniero di Issogne, dal quale è anche ripresa la fontana con l'albero di melograno). La ricostruzione si è spinta a ricreare l'atmosfera con i piani bassi delle abitazioni destinati ad attività commerciali e artigianali, tuttora in opera (ROMANO, 2005, pp. 258-260). Bene inserito nel paesaggio urbano torinese e molto frequentato, è una dimostrazione di come il reciproco rapporto tra osservatore e paesaggio pos-

sa in alcuni casi fisicamente manifestarsi in una proiezione sul paesaggio stesso delle suggestioni esercitate su alcuni particolari osservatori: suggestioni che costituiscono un insieme estetico di storia e di arte, possono essere di stimolo non solo per l'immaginazione, ma anche per la capacità a progettare e a influire fisicamente sul paesaggio stesso. Nella stessa Valle d'Aosta il gusto neo-gotico stimolato dallo studio del paesaggio medievale ha avuto come risultato costruzioni che sono venute a loro volta a connotare il paesaggio: caso tipico Castel Savoia di Gressoney-Saint-Jean, dimora estiva della regina Margherita, opera dell'architetto Scaramucci, terminato nel 1904; mentre numerose furono, negli anni Trenta del XX secolo, le "citazioni" di carattere storico nelle grandi ville che la borghesia emergente andava costruendo.

BIBLIOGRAFIA

- G. ANDREOTTI, *Paesaggi culturali. Teoria e casi di studio*, Milano, Unicopli, 1996.
 ID. (a cura di), *Prospettive di geografia culturale*, Trento, La Grafica, 1997.
 ID., *Alle origini della geografia culturale. Aspetti di filologia e genealogia del paesaggio*, Milano, Unicopli, 1998.
 ID., *Per una architettura del paesaggio*, Trento, Valentina Trentini, 2005.
 ID., *Scorci di uomini in movimento. Migrazioni, Pellegrinaggi, viaggi*, Trento, Valentina Trentini Editore, 2006.
 M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, II, Milano, Sansoni, 1954.
 C. BARILARO, *I Parchi Letterari in Sicilia*, in *Scritti per Alberto Di Blasi*, Bologna, Pàtron, 2006, pp. 143-154.
 G. BELLEZZA, *Geografia e beni culturali. Riflessioni per una nuova cultura della Geografia*, Milano, Angeli, 1999.
 F. BELLONZI, *La pittura storica nell'Ottocento italiano*, Milano, F.lli Fabbri Editori, 1967.
 A. CANE, *Introduzione* a H. WALPOLE, *Il castello di Otranto*, Roma-Napoli, Theoria, 1983 (nuova ediz., Milano, Bompiani, 1990).
 P. CAREGGIO, *Geografia e religione in Valle d'Aosta: i santuari di montagna*, in *Geografia e beni culturali*, IN «Geotema», 1996, 4, pp. 21-27.
 C. CENCINI C., *Il paesaggio come patrimonio: i valori naturali*, BSGI, fascicolo aprile-giugno 1999.
 P. CLAVAL, *Elementi di geografia umana*, Milano, Unicopli, 1983 (ediz. orig., *Éléments de Géographie humaine*, Parigi, Librairies Théchniques, 1974).
 ID., *La Géographie culturelle*, Paris, Éditions Nathan, 1995 (trad. it., *La geografia culturale*, Novara, De Agostini, 2002).

- G. CORNA PELLEGRINI, *Il mosaico del mondo. Esperimento di geografia culturale*, Roma, Carocci, 1998.
- Id., *Geografia diversa e preziosa*, Roma, Carocci, 2007.
- M. CUAZ, *Valle d'Aosta. Storia di una immagine*, Roma-Bari, Laterza, 1994.
- S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, II, Milano, Garzanti, 1960.
- M. DE FANIS, *Geografie letterarie*, Roma, Meltemi, 2001.
- M. FUMAGALLI, *Le paysage valdôtain: regard culturel et artistique*, in «Géographie et Culture», 2007, n. 64.
- G. GIACOSA, *Castelli valdostani e canavesani*, Ivrea, Enrico Librai Editore, 1962.
- A. GRISERI, *Il paesaggio nella pittura piemontese dell'Ottocento*, Milano, Fabbri, 1967.
- S.P. HUNTINGTON, *Lo scontro delle civiltà*, Milano, Garzanti, 2000 (ediz. orig., *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, 1996).
- P. INNOCENTI, *Geografia del turismo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994.
- J.-P. LOZATO-GIOTART, *Geografia del Turismo. Dallo spazio visitato allo spazio consumato*, Milano, Angeli, «Geografia e società», 1994 (ediz. orig., *Géographie du Tourisme*, Paris, Masson, 1987).
- L. NICOLETTI, *I Parchi letterari in Puglia tra paesaggio culturale e sviluppo locale*, in *Scritti per Alberto Di Blasi*, Bologna, Pàtron, 2006.
- A. OTTINO DALLA CHIESA, *L'arte moderna*, Milano, TCI, 1968.
- P. PERSI ed E. DAI PRA', «L'aiuola che ci fa...». *Una Geografia per i parchi Letterari*, Urbino, Università degli Studi, Istituto di Geografia, 2001.
- E. POSSENTI, *Guida al Teatro*, Milano, Gruppo Editoriale Academia, 1950.
- G. PREDEVAL, *Pittura lombarda dal Romanticismo alla Scapigliatura*, Milano, F.lli Fabbri Editori, 1967.
- D. PUNTER, *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal Settecento ad oggi*, Roma, Editori Riuniti, 1985 (ediz. originale, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*, Londra, Longman, 1980).
- R. REIM, *Introduzione a H. WALPOLE, Il castello di Otranto*, Roma, Newton Compton, 1992.
- G. ROMANO, *Le vicende artistiche e culturali*, in TCI, *Torino e la Valle d'Aosta*, Milano, TCI, 2005.
- A. SESTINI, *Il Paesaggio*, Milano, TCI, 1963.
- M. SOLDATI, *Vino al vino*, Milano, Mondadori, 1969.
- E. TURRI, *La lettura del paesaggio*, in ZERBI (1994), pp. 35-62.
- A. VALLEGA, *Compendio di geografia regionale*, Milano, Mursia, 1982.
- Id., *Geografia umana*, Firenze, Le Monnier, 2004.
- A. ZANOTTO, *Castelli valdostani*, Aosta, Musumeci, 1993.
- M.C. ZERBI (a cura di), *Il paesaggio tra ricerca e progetto*, Torino, Giappichelli, 1994.

CULTURAL GEOGRAPHY, LANDSCAPE, LITERARY TEXT, PICTORIAL DOCUMENTATION. THE CASE OF AOSTA VALLEY - The study of the influence of culture on territory and on landscape is one of the new experiences of Italian geographers. The landscape is supposed to be observed with one's entire cultural patrimony and with an attitude bringing back to the cultural milieu that was at the origin of that landscape, that conveys its emotions. This article points out how this was done in the second half of the nineteenth century by number of artists and writers belonging to the Piedmontese cultural milieu, who had been influenced by the re-discovery of the feudal times, castles and by the atmosphere then prevailing in the alpine valleys. It shows how they have observed and interpreted the landscape of Val d'Aosta through the medieval tradition as suggested by castles and have grasped the emotions coming from them. Moreover their activity – literary works, stage pieces, architectural designs and plans, restorations and even paintings – was in accordance with such an inspiration.

GÉOGRAPHIE CULTURELLE, PAYSAGE, TEXTE LITTÉRAIRE ET DOCUMENTATION ICONOGRAPHIQUE. LE CAS DE LA VALLÉE D'AOSTE - Parmi les nouvelles expériences vers lesquelles s'adresse la géographie italienne il y a la recherche de l'influence de la culture sur le territoire et le paysage que l'on doit observer avec la participation de tout son patrimoine culturel, tout en ayant une attitude capable de le ramener dans le milieu culturel qui est à l'origine du paysage et duquel il transmet les émotions. Dans cet article on cherche à montrer comme cela a été fait dans la deuxième moitié du XIX^e siècle par des artistes et par des écrivains du milieu culturel piémontais, qui ont subi l'influence de la redécouverte de l'époque féodale, des châteaux et de l'atmosphère qu'ils créaient dans les vallées alpines. Ils ont observé et interprété le paysage valdôtain à travers la tradition médiévale que ses nombreux châteaux suggéraient, ont cueilli les émotions qu'il transmettait, ont dirigé leur oeuvre – littéraire, théâtrale, architecturale, de restauration, et dans certains cas même pictural – suivant cette inspiration.