



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Scrittori della propria terra: il paesaggio veneto nelle prose di Valeri, Comisso e Piovene

Relatrice
Prof.ssa Patrizia Zambon

Laureando
Luca Tortolato
n° matr. 1183805 / LMFIM

Anno Accademico 2019 / 2020

Indice

Introduzione	pag. 5
Capitolo 1	
TRE VOCI NELLA “LETTERATURA VENETA” DEL NOVECENTO	9
Capitolo 2	
DIEGO VALERI	
2.1 Poesia e poetica	29
2.2 Le forme della prosa	42
2.2.1 <i>Padova, città materna</i>	47
2.2.2 <i>Fantasie veneziane</i>	58
2.2.3 <i>Guida sentimentale di Venezia</i>	82
Capitolo 3	
GIOVANNI COMISSO	
3.1 Vita e poetica	95
3.2. <i>La mia casa di campagna</i>	105
3.2.1 La voce dell'autore e i personaggi	118
3.2.2 Aspetti e funzioni del paesaggio	131
Capitolo 4	
GUIDO PIOVENE	
4.1 Vita e poetica	137
4.2 Autobiografismo ne <i>La vedova allegra</i> e in <i>Inferno e paradiso</i>	147
4.3 Autobiografismo tra ricordo e visione. <i>Inverno d'un uomo felice</i> e <i>Le furie</i>	164
Bibliografia	187

Introduzione

Con il seguente studio si sono volute analizzare alcune delle opere in prosa di tre autori uniti dalla comune origine veneta e attivi in anni comuni o contigui del medio Novecento.

Nonostante si siano distinti all'interno del panorama letterario e intellettuale italiano con formazioni, professioni e scritture diverse fra loro, Diego Valeri (1887-1976), Giovanni Comisso (1895-1969) e Guido Piovene (1907-1974) sono stati autori di numerosi testi aventi come denominatore comune proprio il legame con il territorio, con il paesaggio o semplicemente la città delle proprie origini.

In Valeri, poeta, prosatore, saggista, traduttore, ma anche giornalista, conferenziere e docente universitario, si riscontrano una predilezione al canto in versi della città di Venezia e una riconoscenza filiale ai luoghi della propria famiglia e della propria giovinezza, rispettivamente Piove di Sacco e Padova.

A Comisso, giornalista, *reporter* di viaggio, romanziere e novellista, si associano testi, modulati perlopiù sulle proprie esperienze di vita, in cui neppure le distanze geografiche dettate dagli allontanamenti giovanili e dagli spostamenti professionali sono riuscite a impedire un costante ritorno nelle terre della sua Treviso.

In Piovene, anch'egli giornalista, corrispondente di viaggio, prosatore e critico letterario, la presenza di Vicenza e soprattutto degli scenari paesaggistici circostanti si ripropone nella produzione letteraria con tratti umorali spesso riconducibili alle caratteristiche psicologiche dei suoi personaggi.

Partendo da queste tre specifiche personalità la tesi si è proposta di fornire una triplice indagine conoscitiva, supportata da altrettante analisi testuali relative alla qualità e alla forma dei rapporti letterari costituitisi fra ciascun autore e le rispettive città, così da circoscrivere un piccolo trittico di scrittori veneti attraverso alcune delle loro più significative produzioni in prosa.

Per seguire la comune traccia del legame autore-città, autore-paesaggio sono stati presi in considerazione soltanto i testi in cui il rapporto con il territorio si esprime in modo più evidente, sulla base cioè di una voce autoriale che può affiorare ora in modo netto nel nome di un chiaro autobiografismo, ora per sporadici frammenti di ricordo, ora

in un amalgama omogeneo di componenti poetiche, di conoscenze storiche e artistiche con cui si arricchiscono le descrizioni pittoriche ed emotive della città.

Di Valeri sono state analizzate le due opere più rappresentative di Venezia e della sua cultura, ovvero le prime due edizioni di *Fantasie veneziane* (Mondadori, 1934 e 1942), differenti soltanto per l'integrazione di un esiguo numero di prose, e *Guida sentimentale di Venezia* (Le Tre Venezie, 1942). Quanto alla città di Padova e al paese di Piove di Sacco sono stati considerati rispettivamente i capitoli di *Padova città materna* (Istituto Italiano d'arti grafiche, 1967) riedizione dell'originaria *Città materna* (Le Tre Venezie, 1944), e il breve racconto *Paese dei miei vecchi*, contenuto nella raccolta *Giardinetto* (Mondadori, 1974).

Per Comisso si è preso in esame solamente il romanzo *La mia casa di campagna* (Longanesi, 1968) seguendo il testo della seconda e ultima edizione cambiata ed ampliata rispetto alla forma originaria di dieci anni prima.

Di Piovene sono invece stati studiati alcuni racconti de *La vedova allegra* (Buratti, 1931) pubblicati inizialmente su rivista tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta. A questi racconti è stata aggiunta una selezione di altri testi brevi in prosa scritti dall'autore vicentino nell'arco di un trentennio (dagli anni Trenta alla seconda metà degli anni Cinquanta), anch'essi pubblicati su periodici dell'epoca e ora disponibili nelle raccolte *Inverno d'un uomo felice* (Mondadori, 1977) e *Inferno e paradiso* (a cura di Monica Giachino, Canova, 1999). Assieme alla produzione novellistica si è voluto considerare anche il romanzo *Le furie* (Mondadori, 1963), a suo modo interessante per la narrazione sospesa tra il sogno e la realtà del paesaggio vicentino, tracciato da intermittenti elementi autobiografici.

La tesi si presenta suddivisa in un capitolo di apertura, dedicato ad un'orientativa presentazione delle opere analizzate e ad un'avvertenza in merito alle evidenti differenze di ordine temporale e di genere letterario riscontrabili nei testi studiati. Delle opere considerate sono stati inoltre evidenziati i particolari tratti contenutistici e tematici identificabili con quelli che, secondo Antonia Arslan (*La memoria e l'intelligenza. Letteratura e filosofia nel Veneto che cambia*, Il Poligrafo, 1989), costituiscono i criteri per la definizione di una linea di scrittori veneti del Novecento: dalla centralità del paesaggio veneto o di una sua città di riferimento, alla componente autobiografica,

dall'approfondimento psicologico rintracciabile perlopiù nell'area del vicentino, al più diffuso binomio scrittore-giornalista associato agli autori.

Seguono quindi i capitoli dedicati a ciascuno dei tre scrittori secondo l'ordine cronologico. Per Valeri l'analisi dei singoli testi in prosa è preceduta da una parte introduttiva pensata per inquadrare le caratteristiche principali della non trascurabile produzione in versi, rilevando la vicinanza delle prime produzioni con la poesia crepuscolare, soffermandosi poi sia sui tratti più ricorrenti dei contenuti, come ad esempio l'attenzione per la dimensione paesistica, per la città, per la natura e per i suoi dettagli, sempre ritratti facendo ricorso ad un'ampia aggettivazione (specialmente quella coloristica), sia sulla qualità dello stile, il quale fa della semplicità sintattica, lessicale, metrica e della chiarezza espositiva le sue cifre più riconoscibili. Si è inoltre prestata attenzione agli interventi della critica valeriana, in particolar modo a Luigi Baldacci, nella definizione di «poeta anti-umanistico» attribuita all'autore veneto, in quanto capace di nascondere la voce dell'Io tra le superfici riflettenti degli oggetti che riempiono e “colorano” i suoi testi.

La voce di Valeri e i nostalgici riferimenti autobiografici affiorano però in modo esplicito nelle prose dedicate a Piove di Sacco e a Padova, mentre nelle due opere dedicate a Venezia la voce narrante presenta la città ora accentuando la fantasia, che sceglie “casualmente” le occasioni della quotidianità veneziana, dal *plein air* agli interni, dalla natura alle abitudini dei suoi abitanti, giustapponendole in piccole fotografie descrittive (*Fantasie veneziane*), ora costruendosi su precise conoscenze storiche, artistiche e letterarie, espressioni di altrettante nascoste “voci valeriane”, sempre condotte dalla sensibilità del suo autore (*Guida sentimentale*).

I capitoli di Comisso e di Piovene sono stati invece suddivisi più schematicamente in una prima sezione dedicata alla presentazione dell'autore e della sua poetica, riservando una certa attenzione per alcune linee interpretative ravvisabili anche nei testi studiati, e una seconda parte più specifica per ciascuna delle opere già menzionate.

L'opera di Comisso (*La mia casa di campagna*) è stata analizzata seguendo le ideali forze oppostive che hanno caratterizzato la vita dello scrittore trevigiano: da un lato la spinta centripeta riconoscibile negli anni dei grandi entusiasmi giovanili e nei lunghi viaggi della carriera di reporter giornalistico, dall'altro lato la spinta centripeta, segnata da un costante ritorno al territorio delle origini e culminata con il lungo

soggiorno nella campagna di Zero Branco, a stretto contatto con la natura e con il mondo rurale. Tale esperienza ha avuto la sua espressione letteraria e figurale ne *La mia casa di campagna*, opera della quale si sono volute sottolineare la centralità della componente autobiografica, le caratteristiche e gli interessi dell'autore, attento non solo al paesaggio, percepito sia come oasi bucolica e ispiratrice, sia come prigione di sentimenti ed emozioni, ma anche al confronto con i personaggi, i quali, reali o non, arricchiscono la trama con atteggiamenti, stili di vita e azioni "esemplari" e al tempo stesso divergenti.

Quanto a Piovene, l'analisi dei testi è stata introdotta da un approfondimento incentrato sul concetto di "ambiguità" (biografica e letteraria), tratto ad esempio per constatare l'importanza e la ricorrenza della componente psicologica nella scrittura dell'autore vicentino e necessario per giustificare il rapporto stretto che fin dalle prime opere si rintraccia tra paesaggio e personaggio. Il territorio vicentino, e in generale quello veneto, è infatti spesso connotato secondo caratteristiche umorali, legate proprio all'ambiguità, all'inattività e al torpore psicologico dei personaggi di molti racconti, tra cui anche lo stesso Piovene nei casi di utilizzo della prima persona.

Dopo l'elemento psicologico si è analizzato nello specifico il rapporto fra autobiografismo e paesaggio, ricercandone le tracce frammentarie all'interno dei racconti (*La vedova allegra*, *Inferno e paradiso*, *Inverno d'un uomo felice*) e nel romanzo *Le furie*. Nell'eterogeneità contenutistica dei primi sono stati evidenziati i ricordi dell'autore, i riferimenti al proprio passato e al territorio vicentino distinguibili in modo chiaro, così come le funzioni ricoperte all'interno della trama. Nel secondo, invece, si sono dovuti filtrare gli stessi elementi dalla predominante finzione visionaria dell'opera.

Nonostante le diversità di contenuto e di forma che si sono trovate affrontando lo studio delle opere di Valeri, di Comisso e di Piovene abbiano confermato le diversità dei tre autori e quindi il presupposto da cui si era partiti con un'effettiva consapevolezza, si è ugualmente cercato di unire le singole individualità nel nome del comune riferimento al paesaggio veneto, sfruttando le complessità di fondo come opportunità per contestualizzazioni e approfondimenti di arricchimento.

CAPITOLO 1

TRE VOCI NELLA “LETTERATURA VENETA” DEL NOVECENTO

Affrontare lo studio della descrizione e della rappresentazione di un paesaggio o di un qualsiasi specifico territorio attraverso le scritture in prosa ad esso riferite richiede un confronto diretto non soltanto con le esperienze letterarie degli autori che, per varie ragioni e in vari modi, si sono distinti nella trattazione dell'argomento, ma anche con le loro biografie e con il rapporto mantenuto nei confronti della stessa area geografica. La comune origine veneta di Diego Valeri, di Giovanni Comisso e di Guido Piovene costituisce già un primo forte elemento di unione e il punto da cui partire per ricercare all'interno dei testi le tracce più evidenti di una (possibile) linea veneta, pur tra le peculiarità stilistiche di ciascun autore.

La necessità di procedere singolarmente nelle analisi degli scrittori e delle rispettive opere, obiettivo dichiarato per i prossimi capitoli e di cui si possono già anticipare tanto la costante del rapporto privilegiato e personale fra autore e terra d'origine, quanto la diversità nell'utilizzo di una prosa che può presentare una certa interferenza con alcuni stilemi della poesia, o affondare nella dimensione autobiografica, o nascondere tracce di ricordi tra le forme del racconto breve e quella del romanzo, non può tuttavia prescindere da uno sguardo d'insieme, mirato a riassumere e confrontare su un piano comune le affinità e le diversità tematiche di tre voci venete, rimaste sempre piuttosto indipendenti, ma non indifferenti, rispetto alle grandi correnti letterarie del Novecento italiano.

In questo primo capitolo saranno quindi presentate secondo una prospettiva generale e complessiva le caratteristiche principali di alcune opere di Valeri, di Comisso e di Piovene tentando, per quanto possibile, di individuare all'interno di esse quegli elementi contenutistici e formali che accomunano, o al contrario differenziano le scritture nella descrizione delle città e dei territori autoriali.

Ma nella pur vasta e assai variegata produzione letteraria che i tre scrittori veneti ci hanno lasciato in un arco temporale che copre all'incirca i primi settant'anni del Novecento, verranno considerate solo le opere in cui le rispettive città di origine (e di vita), nello specifico la Padova e la Venezia di Valeri, le campagne del trevigiano di

Comisso e la Vicenza di Piovene, sono state descritte, raccontate, ricordate e rappresentate nel modo più personale. Per questo motivo sarà dato maggiore spazio ai testi in cui emerge più chiaramente la voce dell'autore in relazione con la propria terra.

Nell'anticipare e riassumere i tratti peculiari di ciascuno di loro, seguendo le modeste tracce della somiglianza e quelle più numerose della diversità, si ricercheranno inoltre gli elementi riconducibili sia agli ambiti tematici delle opere, sia alla formazione e alla carriera dei loro autori, che possono considerarsi utili per definire un'ideale linea letteraria veneta.

Come si vedrà, tra gli elementi che maggiormente distinguono le opere analizzate e che purtroppo non consentono un confronto del tutto unitario e sincronico, ma necessitano anzi di continue contestualizzazioni relative alla cronologia e alla diversità delle poetiche autoriali, si annoverano appunto il fattore temporale e il discrimine dei generi letterari.

Cominciando dal criterio temporale, si può notare che nell'ambito dei testi presi ad argomento in questo studio le opere più lontane risalgono già agli inizi degli anni Trenta con la pubblicazione a volume dei racconti de *La vedova allegra*, 1931, testo d'esordio di Piovene, e le prose di Valeri intitolate *Fantasie veneziane*, apparse nel 1934. Seguono quindi altre due opere dello scrittore padovano uscite entrambe nei tormentati anni della seconda guerra mondiale e della Resistenza, *Guida sentimentale di Venezia* (1942), dedicata come l'opera precedente alla città lagunare, di cui l'autore viene ancora oggi ricordato tra i cantori moderni più illustri e rappresentativi, e appena due anni più tardi *Città materna* (1944), edizione originaria di quella che nel 1967 diventerà *Padova città materna*, un omaggio alla città degli anni infanzia, ma anche a quella degli studi e della docenza.

Negli anni Cinquanta si situa invece la pubblicazione di *Viaggio in Italia* (1957), monumentale *reportage* giornalistico che Piovene raccoglie integralmente in un'unica opera, dopo alcune parziali pubblicazioni degli originari testi radiofonici scritti negli anni precedenti. Il 1958 è l'anno della prima edizione de *La mia casa di campagna*, l'unico testo di Comisso che verrà qui preso in considerazione quale parentesi biografica, pur specifica e limitata nella lunga stagione letteraria dell'autore trevigiano, ma assai significativa sotto il profilo delle tematiche contenute.

Negli anni Sessanta escono *Le furie* (1963) di Piovene, romanzo che rompe definitivamente il lungo silenzio narrativo dell'autore, impegnato frattanto più nell'attività giornalistica che in quella di romanziere. Il testo inaugura l'ultima stagione dello scrittore vicentino, conclusasi poi nel 1970 con il romanzo intitolato *Le stelle fredde*.

Poco prima de *Le furie*, precisamente nel 1961, Valeri pubblica su «Il Gazzettino» un breve racconto intitolato *Paese dei miei vecchi*, incluso successivamente nell'opera *Giardinetto* (1970), interessante per la memoria ed il tono carichi d'affetto con cui ricorda il piccolo paese natale, Piove di Sacco.

Nel 1968 esce la seconda e ultima edizione del romanzo di Comisso (*La mia casa di campagna*) a seguito di una rielaborazione contenutistica decennale che porta ad un testo definitivo ancora più ricco di inserti narrativi e di riferimenti a racconti già precedentemente pubblicati in raccolte a volume.

Tra i testi utili allo studio dell'argomento proposto saranno inoltre considerate due raccolte postume di Piovene: *Inverno d'un uomo felice* (1977) e *Inferno e paradiso* (1999). La prima riunisce una selezione di racconti che l'autore vicentino stava revisionando nei suoi ultimi anni nel progetto di una nuova pubblicazione. Al di là dei cambiamenti apportati, i racconti coincidono con testi composti in gran parte tra gli anni Quaranta e Cinquanta per importanti testate giornalistiche. Il secondo libro, curato da Monica Giachino, costituisce invece l'unica raccolta a volume di un gruppo di novelle giovanili¹ che l'autore vicentino pubblicò nei primissimi anni Trenta soltanto su rivista e che si caratterizzano per una struttura narrativa piuttosto semplice e ancora distante dalla ricchezza psicologica di certe opere della maturità.

Esaurita l'esposizione cronologica delle opere all'interno di una cornice temporale piuttosto ampia, ma che può comunque essere circoscritta da un termine *post quem*, ovvero la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, e da un termine *ante quem*, gli anni Sessanta, il secondo notevole fattore che differenzia le opere elencate riguarda la varietà dei generi percorsi dai tre autori.

Le forme della prosa scelte da Valeri per dar voce al proprio territorio si discostano in modo sensibile da quelle degli altri due scrittori, non tanto per l'antiorità anagrafica dell'autore veneziano, quanto piuttosto per l'evidente debito di quest'ultimo

¹ Tra queste sono escluse le novelle inserite ne *La vedova allegra*.

verso il genere della poesia, il quale non può considerarsi un terreno di confronto comune anche per le produzioni di Comisso e di Piovene.

La poesia valeriana, difficilmente catalogabile nelle grandi correnti poetiche del Novecento italiano, nonostante abbia condiviso soprattutto nella sua fase iniziale tracce vicine al crepuscolarismo e all'eredità pascoliana, si è sempre caratterizzata per un'"originalità indipendente" (cfr. 2.1). Tuttavia, come ha notato Antonia Arslan² in un'interessante analisi letteraria condotta sugli scrittori veneti del secondo dopoguerra, Valeri può a ragione essere annoverato tra i poeti "classici" del XX secolo, assieme al triestino Virgilio Giotti, al gradese Biagio Marin, al veneziano Giacomo Noventa e al bellunese Ugo Fasolo, per il comune «programmatico rifiuto di cerebralismi poetici»³. Secondo Arslan, la poesia di questi poeti, uniti anche dall'appartenenza ad una medesima fascia generazionale iniziata nell'ultimo ventennio dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento, avrebbe costruito una tradizione per la più recente poesia di area veneta grazie ad alcuni tratti specifici: uno stile semplice, piano, trasparente e indirizzato verso una «liricità sempre più spoglia ed essenziale»⁴ e una generale «senilità poetica»⁵ ravvisabile specialmente a livello di contenuto. Tra le scelte tematiche più ricorrenti sono state segnalate le più classiche relative alla morte e alla percezione della fuga del tempo. Quanto a Valeri, invece, il soggetto senza dubbio dominante nella lunga e prolifica produzione lirica è costituito dalla dimensione del *plein air*, dello spazio aperto, della natura e della città, descritti con un'attenzione che si sofferma ora sul particolare minuto, ora su qualche squarcio paesaggistico di grande dimensione.

Il carattere provinciale della poesia di Valeri, inteso nel senso più positivo del termine, cioè come personale riconoscimento al territorio veneto, verso il quale lo scrittore veneziano fu strettamente legato se non sempre fisicamente, almeno dal punto di vista emotivo e culturale, è da ricondurre proprio ai suoi contenuti, piuttosto che alla forma o alle scelte linguistiche.

Se nella veste esteriore la poesia valeriana ha infatti accolto la cifra della semplicità, rifiutando gli sperimentalismi metrici delle avanguardie di inizio secolo, e se

² A. ARSLAN-F. VOLPI, *La memoria e l'intelligenza. Letteratura e filosofia nel Veneto che cambia*, Padova, Il Poligrafo, 1989.

³ A. ARSLAN, *ivi*, p. 61.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

è vero che sul piano linguistico non ha scelto l'uso del dialetto per una più espressiva identificazione con la propria regione⁶, a livello di contenuto tuttavia la città di Venezia ha sempre goduto di un'attenzione speciale, a tratti quasi totalizzante.

A livello stilistico la poesia di Valeri si distingue, specialmente nella definizione dei suoi prediletti soggetti naturalistici, per il ricorso ad un'ampia aggettivazione e per un utilizzo insistito della cifra coloristica.

Tutti questi elementi si ritrovano anche nelle opere della prosa, in modo particolare in *Fantasie veneziane*, pensata proprio come un piccolo mosaico della realtà lagunare in cui le tessere si identificano nella giustapposizione delle brevi prose descrittive, unite tra loro dal filo conduttore della voce autoriale, la quale presenta la città fondendo la discreta componente autobiografica con il più evidente elemento della fantasia e dell'immaginazione. Il forte debito verso la poesia, di cui il testo accoglie proprio numerosi tratti stilistici, a cominciare dalla presenza delle stesse figure retoriche, alla semplicità del lessico e della sintassi, passando per la brevità dei singoli testi che compongono l'opera, fino alla somiglianza con cui vengono descritti i paesaggi e la natura, permette di avvicinare *Fantasie veneziane* al genere della prosa d'arte, affermatasi in modo decisivo a partire dagli anni Venti e ugualmente contraddistinta proprio dalla profonda attenzione per lo stile⁷.

La prosa d'arte utilizzata dai suoi maggiori rappresentanti come Bacchelli, Cardarelli, Cecchi, ecc., ebbe modo di perfezionarsi e diversificarsi nello spazio della terza pagina dei quotidiani nei decenni successivi, offrendo lentamente la possibilità di scrittura ad un grandissimo numero di scrittori, artisti prima ancora che giornalisti⁸. E fra questi anche Valeri può essere ricordato se si pensa, solo per citare una testata locale, alla collaborazione con «Il Gazzettino», di cui si è già citato l'elzeviro *Paese dei*

⁶ A questo proposito rimando ancora ad A. ARSLAN, *La memoria e l'intelligenza*, cit., pp. 63-69 per un'utile presentazione dei principali poeti veneti che hanno scelto l'utilizzo del dialetto. In questo caso rientrano ad esempio i già menzionati Virgilio Giotti e Giacomo Noventa. Per quest'ultimo la scelta del dialetto costituì in realtà «un atto intellettuale di politica culturale» pensato come «un segno di protesta contro il linguaggio iperletterario degli ermetici». Le citazioni sono tratte da R. LUPERINI- P. CATALDI- M. MARRUCCI, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo, 2012, rispettivamente pp. 155 e 150.

⁷ E. FALQUI, *Capitoli per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento*, Milano, Mursia, 1964, p. 24 :« La prosa d'arte si è sviluppata e perfezionata specialmente nel trentennio dal '10 al '40».

⁸ Seguo ancora Enrico Falqui, il quale oltre ai grandi nomi associati al genere della prosa d'arte, D'Annunzio, Boine, Govoni, Sbarbaro, Papini..., ricorda anche autori meno noti come Valeri: «Dopo tanti esempi ed esperimenti, la “bella pagina” hanno imparato a scriverla più o meno tutti, grazie anche all'emulazione “elzeviristica” cui nessuno si sottrae [...]», ivi, p. 16.

miei vecchi composto nel 1961. Proprio questo breve testo, che si caratterizza per la forte componente emotiva e memorialistica interamente costruita su un ricordo del paese natale e che gode di un accento volutamente fiabesco e infantile (cfr.2.2), testimonia quanto la forma dell'elzeviro annoverasse già da tempo contenuti assai eterogenei, prediligendo in particolare racconti fortemente intrisi di «diarismo, memoria ed emozioni»⁹.

Ugualmente segnati dalla traccia autobiografica sono i capitoli che compongono *Padova città materna*, anch'essa un'opera singola costituita secondo una successione di immagini naturalistiche, urbane e sociali riguardanti ricordi, emozioni e conoscenze storico-letterarie della città patavina, tanto degli anni giovanili, quanto degli anni vicini al momento della scrittura. E anch'essa, in modo simile alla precedente opera su Venezia, risente della stessa traccia stilistica poetica, con un'attenzione specifica per le prose riguardanti la natura e i territori della periferia di Padova.

Leggermente diversa appare la prosa di *Guida sentimentale di Venezia*, un'opera che lascia trasparire lo stesso profondo amore per la città lagunare, ma che si esprime attraverso una presentazione culturale a tutto tondo della stessa. Come i testi già menzionati relativi a Padova e a Venezia, anche *Guida sentimentale* è pensata quale opera autonoma suddivisa in capitoli di carattere descrittivo, che paiono fornire una sequenza di fotografie discorsive, dentro le quali sono incastonati anche reali disegni delle principali attrazioni della città. Ma pur conservando qualche debole tratto stilistico della poesia, la guida pensata da Valeri intende rispettare il genere annunciato dal suo titolo marcando in maniera evidente la componente storica e artistica. Il testo dà così modo allo scrittore di "esibire" tutta la conoscenza della città, seguendo però un itinerario personale, ricco di digressioni esplicative, modulato sulle preferenze emotive e sentimentali del suo autore.

Se le prose di Valeri accolgono numerosi tratti della più praticata scrittura in versi e si avvicinano al genere della prosa d'arte per il comune calligrafismo, i generi adottati da Piovene per parlare di Vicenza e del proprio territorio sono sicuramente più vari. I sei

⁹ Cito P. ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993. In riferimento ad una specifica analisi condotta sulla collaborazione di Grazia Deledda con il «Corriere della Sera», Patrizia Zambon ha rilevato un cambiamento delle prose di terza pagina a favore di contenuti più vari a partire dagli anni Venti, caratterizzati da una scrittura sempre più personale, a metà strada fra giornalismo e letteratura, espressione di «un soggettivo raccontare e di un oggettivo raccontarsi», *ivi*, p. 169.

testi inclusi ne *La vedova allegra*, quelli raccolti in *Inferno e paradiso* e in *Inverno d'un uomo felice* si possono inserire nella categoria della novella, genere che già nei primi decenni del Novecento conobbe una rifondazione e un nuovo successo nel panorama letterario italiano, specialmente con Pirandello e Tozzi¹⁰.

Anche le novelle di Piovene, pensate e prodotte come elzeviri per la pubblicazione e per la fruizione sui periodici dell'epoca (cfr. 4.2) e che per tale motivo non vanno disgiunte da una forma di letteratura più "contenuta" in termini di estensione narrativa e di complessità della trama, si caratterizzano in media per tematiche decisamente moderniste, ravvisabili, ad esempio, già nel nuovo romanzo di inizio secolo¹¹. Fra queste spiccano l'inettitudine e l'abulia esistenziale dei personaggi, in particolare del protagonista, spesso coincidente nei pensieri e nelle in-azioni con la persona dell'autore. Nell'affrontare la presentazione delle rispettive raccolte, oltre ad una notevole varietà di contenuti, si noteranno sensibili cambiamenti e orientamenti di scelte tematiche nel corso degli anni, così che i racconti giovanili de *La vedova allegra* e di *Inferno e paradiso* risultano diversi rispetto a quelli selezionati in *Inverno d'un uomo felice*, tendenzialmente più orientati sul motivo del viaggio e della cronaca d'invenzione (cfr. 4.3).

All'interno di questo *background* tematico i capitoli dedicati allo scrittore vicentino si concentreranno solamente sui testi che si presentano come racconti autobiografici, attraverso i quali l'autore ricorda in prima persona momenti della propria vita associati a Vicenza e al suo territorio. Ma allo stesso tempo verranno presi in considerazione i racconti d'invenzione in cui affiorano certi elementi della vita pioveniana, come ad esempio le colline vicentine, la villa di famiglia e alcuni specifici luoghi della città, per comprendere il modo in cui si inseriscono nella narrazione e si allineano, più o meno esplicitamente, con la psicologia dei personaggi.

Un ulteriore genere è costituito dal romanzo, in cui rientrano altri due testi dello scrittore vicentino: *Lettere di una novizia* e *Le furie*.

Se le *Lettere di una novizia* (1941), che saranno soltanto citate per presentare un concetto tematico chiave nella poetica pioveniana, ovvero l'ambiguità dei personaggi

¹⁰ Cfr. R. LUPERINI- P. CATALDI- M. MARRUCCI, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, cit., pp. 49-51. «Nell'età giolittiana la novella diventa un genere di successo e di consumo, trovando spazio nella terza pagina dei giornali», ivi, p. 51.

¹¹ Ivi, pp. 49-51, per le informazioni relative all'evoluzione e alle tematiche dei generi letterari (novella e romanzo) nel primo Novecento.

connessa a quella del territorio, rappresentano il primo romanzo dell'autore e volutamente adottano una forma, quella epistolare, già consacrata dalla tradizione, per offrire una molteplicità di punti di vista, *Le furie* invece, pur trovando la luce «nel bel mezzo di una stagione a forti tinte metaletterarie»¹² e neosperimentali, si mantengono in una posizione di assoluta originalità, lontana dalle influenze della coeva produzione romanzesca¹³.

Il romanzo del '63 si distingue non soltanto per la complessità della narrazione, dovuta ad una struttura che alterna e molto più spesso fonde assieme realtà e visione, ricordi e sogni, biografia e finzione, ma anche per la centrale presenza della natura dei colli vicentini, ugualmente sospesi tra “descrizione” e “rappresentazione”, riempiti di oggetti, persone e riferimenti alla propria vita, che veri o no, si caricano di significati, emozioni (speranze, desideri, rimorsi) e connotazioni etiche (cfr. 4.3).

Al genere del romanzo si può ricondurre anche *La mia casa di campagna* di Comisso. Nonostante la forte contaminazione con la produzione novellistica precedente alla scrittura dell'opera, individuabile (con un'attenzione più filologica) nella riproposizione di alcuni identici personaggi e nella “riciclata” presenza di episodi di vita contadina, nel romanzo prevalgono tuttavia la componente autobiografica e la traccia memorialistica.

Le diversità dei contesti temporali e la chiara difformità dei generi considerati fin qui non impediscono ora di individuare alcuni tratti comuni ai tre autori e simili nelle rispettive scritture, pur non abbandonando l'idea di affrontare lo studio delle opere con un occhio di riguardo per le specificità individuali.

Alcune di queste caratteristiche, condivise totalmente o anche solo parzialmente dai tre autori, possono essere ricondotte a dei precisi elementi di contenuto e di forma che secondo Antonia Arslan¹⁴ consentirebbero la definizione di un “canone” della letteratura veneta. Vale quindi la pena riassumere brevemente una parte dell'analisi

¹² N. TURI, *L'ira delle furie: Piovene e la crisi del romanzo*, in *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene. Atti del convegno Venezia-Padova, 24-25 gennaio 2008*, a cura di Enza Del Tedesco, Alberto Zava, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2009, p. 196. In realtà, anche *Le furie*, pur non condividendo caratteristiche delle neoavanguardie («riduzione dell'io, rinuncia a qualsiasi imperativo etico-morale...»), ibidem), sono sviluppate come un metaromanzo. Ciò risulta evidente nelle primissime pagine dell'opera, dove l'autore esplica le ragioni e le difficoltà della nascita del suo romanzo.

¹³ Per una descrizione più approfondita del rapporto del testo e del genere romanzo con il panorama letterario novecentesco rimando nuovamente a N. TURI, *L'ira delle furie: Piovene e la crisi del romanzo*, cit., pp. 193-203.

¹⁴ A. ARSLAN, *La memoria e l'intelligenza*. cit., pp. 25-27.

dell'Arslan, sia perché da essa verranno ripresi e condivisi i principali criteri di catalogazione, usati poi anche come metro d'indagine per le opere degli scrittori, sia perché va specificato che l'oggetto del seguente studio non coincide (cronologicamente) con quello addotto dalla critica.

L'intervento dell'Arslan, comparso nel già citato volume riguardante la letteratura e la filosofia nel Veneto del secondo Novecento¹⁵, scritto in collaborazione con Franco Volpi e comparso alla fine degli anni Ottanta, ha cercato di supportare la legittimità dell'esistenza di una *lignée* veneta all'interno della letteratura italiana contemporanea, partendo però dal presupposto che tanto per la prosa, quanto per la poesia prodotte nel panorama culturale veneto, è più corretto parlare di una letteratura *di* autori veneti, anziché di "letteratura veneta", espressione che implicherebbe più forti caratteristiche identitarie. La raccolta di autori da lei proposta conferma l'esistenza di un grande numero di singolarità venete che nel loro insieme codificano nella scrittura l'altrettanto ampia e variegata società regionale, contraddistinta da cambiamenti culturali ed economici che a partire dal secondo dopoguerra hanno subito una forte accelerazione.

E l'immagine del mondo veneto – agricolo o operaio, di campagna o di città – dovrà a ciascuno [autore] un tassello di concretezza esemplare, sicché possiamo concludere che il Veneto è, a tutti gli effetti, i *suoi* scrittori, con un'orgogliosa adesione all'infinitamente piccolo che è chiave e sostegno essenziale per formulare l'interpretazione del grande.¹⁶

Nella preliminare ricostruzione storico-letteraria Arslan sostiene che il Novecento sia in assoluto il secolo che più di ogni altro ha offerto materia e numero di autori per lo studio e la considerazione di una linea veneta.

Per tutto il tempo in cui durò la Repubblica di Venezia, i grandi scrittori veneti, come ad esempio Ruzante, Goldoni e i fratelli Gozzi furono essenzialmente uomini legati al mondo del teatro e dunque produttori e promotori di una cultura che poteva considerarsi:

Eminentemente socievole [in quanto] raccontava e celebrava se stessa in una prospettiva di palcoscenico, di autocontemplazione collettiva [...]

¹⁵ Vedi nota 2 per gli estremi bibliografici.

¹⁶ EADEM, *La memoria e l'intelligenza*. cit., p. 59.

escludendo quindi quasi del tutto la dimensione lirica, e l'individualismo esasperato della ricerca poetica.¹⁷

Della stessa opinione sembrò essere anche Piovene, il quale già nel 1973 riscontrava all'interno dei diffusi generi dell'autobiografia e del giornalismo settecentesco (si pensi a Casanova, a Goldoni e a Gozzi) una dimensione ancora sociale e pedagogica, esiti di un «proporre la propria vita come modello e ricerca del colloquio col pubblico»¹⁸. Sempre secondo Piovene, la letteratura veneta durante la Serenissima non fu mai davvero all'altezza delle altre forme culturali quali la pittura, la musica, l'architettura e l'urbanistica concepite come arti più "universali"¹⁹. I motivi di una tale subordinazione andrebbero ricercati proprio all'interno dello stesso storico organismo repubblicano, in cui «il pubblico prevaleva sul privato» e dunque le arti figurative e architettoniche godevano di una maggiore considerazione in quanto si prestavano meglio per scopi visibilmente celebrativi, e la letteratura rimase prevalentemente legata ad un ambito collettivo e comunitario nei teatri e negli spettacoli²⁰. Solo in questi ultimi due contesti la popolazione veneta avrebbe trovato l'unico spazio per «mettersi in commedia» e attestare il proprio «umore ipocondriaco, lunatico e malinconico» e per veder riflesso il carattere «pratico, conservatore, moderato e prudente» che da sempre lo contraddistingueva²¹. Anche la letteratura veneta contemporanea, citando sempre Piovene, sarebbe discesa dall'antico filone letterario del Veneto "nascosto", «antiaccademico e antiufficiale» rappresentato da Ruzante e da Folengo, con una scrittura ugualmente "sociale" e ancorata maggiormente alle piccole realtà urbane e rurali, ma distinta in molte individualità²².

Tra i denominatori comuni riconosciuti da Antonia Arslan all'interno della sua raccolta di prosatori e poeti veneti, elementi che trovano una condivisione anche nelle opere di Valeri, Comisso e Piovene considerate in questo studio, la principale, nonché forse la più scontata, è la centralità tematica del territorio veneto, dei suoi paesaggi e delle rispettive città natali.

¹⁷ Ivi, p. 25.

¹⁸ G. PIOVENE, *Introduzione a Narratori del Veneto*, a cura di G. Piovene e A. Frasson, Milano, Mursia, 1973, p. VI.

¹⁹ Ivi, p. V.

²⁰ Cfr. *Ibidem*.

²¹ Ivi, pp. VII-VIII. Si noti che le stesse connotazioni stereotipate degli abitanti veneti ritornano nelle pagine dedicate al Veneto all'interno di *Viaggio in Italia* (cfr. 4.3).

²² *Ibidem*. Fra gli autori veneti più grandi del Novecento Piovene ricorda Comisso, Zanzotto e Buzzati.

Come ha notato Saveria Chemotti²³, l'importanza della terra d'origine nella scrittura di autori come Piovene e Comisso è tale da concepire continui riferimenti ad essa anche nelle opere il cui contenuto ne è geograficamente molto lontano. In Piovene, ad esempio, riferimenti al Veneto e ai luoghi familiari, ricordati per «contiguità o diversità»²⁴ rispetto alle nuove terre esplorate, compaiono nel *reportage* di viaggio *De America*. Per lo scrittore vicentino, citando un esempio individuato dalla Chemotti, la città di Charlottesville in Virginia assomiglia, sotto il profilo architettonico e con le dovute differenze, alla Vicenza palladiana:

Ha colori vivaci mentre Vicenza ha il colore di un'acquaforte; lucida, come nuova, con le colonne rivestite di calce per mantenerle sempre candide, questa città neoclassica americana di colonnati, logge e portici, conserva tuttavia un certo aroma vicentino.²⁵

In Comisso, tracce di Veneto si ritrovano già in opere come *Cina-Giappone* o in *Questa è Parigi*, dove alcuni paesaggi, o le strade strette dei centri urbani richiamano con nostalgia gli scenari delle terre familiari. A proposito di Shanghai:

La penombra domina la strada dove i passi e le voci ritrovano la sonorità delle calli veneziane. [...] Si sorpassa il canale su d'un breve ponte arcuato, tutto pietra, dai bassi parapetti e facili gradini. Il ricordo di altri ponti quasi uguali, lontano da noi, e il piacere per la sorpresa si fondono insieme. Si cammina con estro più libero quasi avessimo ritrovato anche il salmastro dell'aria lagunare.²⁶

Per quanto riguarda le opere interamente dedicate alla regione veneta si può almeno citare *Veneto felice*²⁷ di Comisso. Il volume, a cui l'autore trevigiano stava lavorando nei suoi ultimi anni e che ha trovato la forma definitiva e la pubblicazione soltanto nel 1984 grazie al prezioso contributo di Nico Naldini, riunisce una lunga serie di articoli composti nel corso di tutta la vita e costituisce, di fatto, un'opera organica ed esaustiva della regione. In essa il Veneto è presentato attraverso continue focalizzazioni che riguardano tanto le grandi città (Venezia, Padova, Verona, Trento, Vicenza e

²³ Cfr. S. CHEMOTTI, *La terra in tasca. Esperienze di scrittura nel Veneto contemporaneo*, Padova, Il Poligrafo, 2003, pp. 11-13.

²⁴ Ivi, p. 11.

²⁵ G. PIOVENE, *De America*, Milano, Garzanti, 1953, p. 239.

²⁶ G. COMISSO, *Cina-Giappone*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Timminelli, 1932, pp. 54-58. Mi avvalgo ancora di un esempio proposto da Chemotti.

²⁷ IDEM, *Veneto felice. Itinerari e racconti*, a cura di Nico Naldini, Milano, Longanesi, 1984.

Treviso), quanto i borghi o le cittadine più piccole (Asolo, Feltre, Asiago e Conegliano). Scorrendo semplicemente l'indice del volume si nota come ogni articolo costituisca una cartolina di un preciso paesaggio (montagna, collina, mare, fiume, città...), analizzata poi nel testo con una descrizione dettagliata sia nei riferimenti naturali sia in quelli antropici. Non c'è infatti la sola trattazione del territorio, ma anche l'attenta cura per una descrizione "antropologica" relativa alle tradizioni e alle abitudini delle persone che lo abitano, si vedano ad esempio le pagine racchiuse sotto i titoli *Fiere e mercati*, *Gente del Cadore* o *Nozze a Conegliano*. E come si vedrà in modo più specifico (cfr. cap.3), un simile approccio al territorio, "illustrato" nelle sue diverse componenti (sociali, storiche e autobiografiche) e riempito di personaggi "oscuri", trova riscontro anche nelle pagine de *La mia casa di campagna*.

Nella prefazione a *Veneto felice* lo stesso Naldini riconosce la centralità dello sfondo veneto nella vita di Comisso prima ancora che nella sua produzione letteraria.

Comisso è vissuto sempre nel Veneto e i suoi libri, nessuno escluso, hanno personaggi o scene o fondali o ricordi della terra natale.²⁸

Si può citare infine un intervento di Piovene, il quale aveva già scritto di Comisso come dell'autore che meglio ha rappresentato il Veneto e il *venetismo*, nonostante lo scrittore trevigiano non intendesse quest'ultima categoria in termini di "scrittura psicologica" e specchio dell'umore dei suoi abitanti, implicito invece nel ragionamento pioveniano.

Ho sentito negare che Comisso abbia le caratteristiche dello scrittore veneto, E infatti non le ha, se per scrittore veneto s'intende uno scrittore d'affanni psichici [...]. Tuttavia in nessun scrittore d'oggi, e forse anche del passato, il Veneto è, come in Comisso, realtà di partenza, esistenza. Il venetismo è in lui [...] un fatto di natura, paesaggio esterno e interiore rappresentazione. Comisso ha dentro di sé gli assilli del Veneto come li ha il Veneto, che tende a evaderne in belle forme, armonie di colore [...]²⁹

Un altro testo che fa della regione veneta l'argomento esclusivo delle sue pagine, e che per tale ragione sembra essere un corrispettivo dell'opera comissiana appena intravista, è *Invito al Veneto*³⁰ di Valeri (cfr. 2.2.3), realizzato negli ultimi anni di vita e

²⁸ N. NALDINI, *Prefazione*, in G. COMISSO, *Veneto felice*, cit., p. IX.

²⁹ G. PIOVENE, in N. NALDINI, *Prefazione* a G. COMISSO, *Veneto felice*, cit., p. X.

³⁰ D. VALERI, *Invito al Veneto*, Bologna, Massimiliano Boni Editore, 1977.

pubblicato nel 1977, a distanza di pochi mesi dalla morte (1976). Anche in questo caso, i capitoli che lo costituiscono passano in rassegna l'intero territorio (tri)veneto soffermandosi sia sulle grandi città (*Venezia a volo di gabbiano*, *Padova duemila anni dopo*, *Aria di Treviso*, *Vicenza città d'autore*, *Luce di Trieste...*), sia sui più rappresentativi paesaggi montuosi, collinari, lagunari e fluviali (*Incontro con la Carnia*, *I Colli Euganei*, *La laguna di Venezia*, *Canale di Brenta*, *L'ultimo Po*) in cui dominano le componenti descrittive e naturalistiche. E anche la voce di Valeri si sofferma sulle società con approfondimenti e nozioni relative alla storia, alla geografia, all'arte e alla letteratura dei luoghi, si vedano ad esempio la Vicenza di Palladio descritta in *Vicenza, città d'autore*, o il lago di Garda dei poeti latini in *Il lago di Virgilio (e di Catullo)*. La stessa tipologia di scrittura, intrisa di cultura e raccontata con lo sguardo ora dello storico, ora del critico d'arte, si ravvisa in *Guida sentimentale di Venezia* e parzialmente nelle prose di *Fantasie veneziane*, in cui certi contenuti entrati nell'opera del 1977 erano già stati proposti³¹.

Per l'evidenza e per la centralità dell'argomento trattato *Veneto felice e Invito al Veneto* si possono quindi aggiungere alle opere di cui si è detto in precedenza, a sostegno di quel secondo carattere riconosciuto da Arslan come specifico e unificante per gli autori veneti, vale a dire la continua «ricerca delle proprie radici»³². A Valeri, in modo particolare, si può riconoscere un legame speciale con la propria regione dal momento che, non solo con la scrittura (si veda *Guida sentimentale*), ma anche con le proprie attività professionali, dimostrò un forte interesse per la promozione del territorio e della sua letteratura.

Come ha ricordato Matteo Giancotti nella sua biografia valeriana³³, lo scrittore veneziano fu sempre molto attivo nel riconoscere e valorizzare le voci venete, nella speranza di favorire una libera “unione”, o quantomeno una maggiore collaborazione tra esse, oltre che un'apertura dialettica con la contemporanea letteratura nazionale ed europea. Lo attestano le recensioni alle opere venete, da lui tenute mensilmente dalla fine degli anni Venti all'interno della rivista «Le Tre Venezie», così come la fondazione dell'Associazione degli Scrittori Veneti nel 1960, luogo di aggregazione e di incontro

³¹ Tra i contenuti più ricorrenti si contano la città di Venezia, i colli Euganei e la Riviera del Brenta.

³² Cfr. A. ARSLAN, *La memoria e l'intelligenza*, cit., p. 25.

³³ M. GIANCOTTI, *Diego Valeri*, Padova, Il Poligrafo, 2013, pp. 138-140.

più che effettivo organismo con un preciso statuto, che riuniva nella propria direzione autori come Comisso, Ugo Fasolo, Neri Pozza e Andrea Zanzotto, e di cui Valeri stesso fu inizialmente il presidente e uno dei più attivi sostenitori³⁴.

Un terzo significativo tratto segnalato da Arslan e che si riscontra in molti autori veneti è quello del «sottile approfondimento psicologico»³⁵. Se, come ha scritto Piovene nella sua antologia di narratori veneti³⁶, la letteratura della Serenissima accentuò la dimensione della società, del teatro, delle grandi città (come Venezia) e della «comunicazione a più voci»³⁷, a partire dall'Ottocento, grazie anche alle esperienze di Nievo e Fogazzaro, e soprattutto nel Novecento, hanno cominciato a proliferare scritture «individuali» legate ai centri urbani più piccoli e alle zone rurali più periferiche, con una maggiore propensione per la morale e per l'(auto)analisi («ogni scrittore è un cacciatore solitario delle proprie ombre»)³⁸. Tuttavia, le scritture di Comisso e di Valeri non rientrano esattamente in questo specifico caso, per quanto *La mia casa di campagna* racconti il Veneto di un piccolo paese del trevigiano (Conche di Zero Branco) con un'attenzione particolare per la comunità contadina, ancorata alle proprie tradizioni, e per quanto Valeri abbia posto al centro delle sue prose e della sua poesia la grande città di Venezia, considerandola anche nei costumi e negli atteggiamenti dei suoi abitanti attraverso uno sguardo su scala ridotta (*Fantasie veneziane*).

È invece nella produzione narrativa di Piovene che si ritrovano una forte presenza della componente psicologica e la ricorrenza di una “piccola” città come Vicenza (e della sua estesa provincia), che hanno oltretutto stimolato l'ispirazione di un discreto numero di autori locali.

Da Fogazzaro a Zanella, da Piovene a Parise, da Giàn Dauli a Barolini, da Meneghello a Neri Pozza, da Bedeschi a Rigoni Stern, dalla città e dalla sua provincia proviene nel corso di cent'anni una serie ininterrotta di personaggi e di ambienti, di storie di bizzarri e di strambi, di aristocratici e di popolani [...]³⁹

³⁴ Cfr. Ivi, p. 139.

³⁵ Cfr. A. ARSLAN, *La memoria e l'intelligenza*, cit., p. 27.

³⁶ G. PIOVENE, *Introduzione a Narratori del Veneto*, cit.

³⁷ A. ARSLAN, *La memoria e l'intelligenza*, cit., p. 29.

³⁸ G. PIOVENE, *Introduzione a Narratori del Veneto*, cit., p. X.

³⁹ A. ARSLAN, *La memoria e l'intelligenza*, cit., p. 27.

Come si vedrà nella parte dedicata alla presentazione della poetica e delle principali opere dell'autore (cfr. 4.1), l'attenzione per la cifra psicologica dei personaggi costituisce, assieme al paesaggio vicentino, l'elemento più caratterizzante della scrittura pioveniana, tanto nei romanzi quanto nelle novelle. Di particolare interesse è il fatto che i comportamenti e le posture psicologiche dei protagonisti, quest'ultimi connotati quasi sempre da forme di "indifferenza" e inettitudine (tipicamente novecenteschi), di *ambiguità morale*, di falsità e di *autodiplomazia*, e impegnati in costanti analisi di sé e degli altri, per cui difficilmente si spingono a decisioni risolutive che migliorino le proprie condizioni nelle intricate vicende sentimentali, coniugali o esistenziali, si posizionino spesso nella stessa direzione con cui viene rappresentato il territorio che fa loro da sfondo. Parte dello studio si concentrerà proprio a rilevare *en passant* alcuni dei luoghi testuali in cui il paesaggio vicentino (e non solo) viene qualificato come terra «molle», «ambigua», specchio della popolazione veneta che lo abita. Una simile equivalenza tra personaggio e territorio è ad esempio esposta in modo programmatico, e quasi saggistico, nella prefazione al romanzo *Lettere di una novizia*, ambientato proprio tra i colli del vicentino, così come nelle pagine dedicate al Veneto e ai suoi abitanti in *Viaggio in Italia*. Ma trova diffusi riferimenti, seppur in modo meno esplicito, anche nelle novelle o in quei racconti de *La vedova allegra* in cui voce narrante e voce autoriale si fondono. In questo caso, la natura che circonda i protagonisti manifesta la propria ambiguità presentandosi ora in modo positivo, fungendo quindi da oggetto di contemplazione ed elemento rasserenante e distensivo, ora in modo costrittivo, accentuando come una prigione i tormenti interiori (cfr. 4.2). Anche i testi analizzati nelle raccolte di *Inferno e paradiso* e di *Inverno d'un uomo felice*, per quanto più espressamente votati al ricordo autobiografico, lasciano affiorare principi di complessità psicologica, di ambiguità e di vizio che hanno connotato la vita dello scrittore e che nel romanzo *Le furie* emergono in modo perturbante dai luoghi familiari, cercando una redenzione finale nella mente dell'autore (cfr. 4.3).

Un'ulteriore traccia che contraddistingue la letteratura veneta è la componente autobiografica⁴⁰ o, come ripete Saveria Chemotti, «il senso del passato autobiografico»⁴¹. Al di là delle differenze dettate dalle chiare necessità dei generi, in

⁴⁰ «E va ricordata anche la dimensione autobiografica che percorre tutto il Novecento: da Silvio Negro a Piero Nardi, da Comisso a Meneghello a Pozza a Camon...», *ivi*, p. 39.

⁴¹ S. CHEMOTTI, *La terra in tasca*, cit., p. 16.

tutti e tre gli autori si segnalano elementi, più o meno forti, riconducibili alla voce personale dello scrittore. In Valeri, la prima persona guida in modo evidente il racconto *Paese dei miei vecchi*, nel quale il paese natale, i parenti e i personaggi sono letteralmente ricostruiti sulla base del ricordo delle parole della madre, e ogni cosa è accompagnata da un sentimento di profondo affetto che induce l'autore a parlarne in un tono fiabesco e incantato.

Lo stesso affetto filiale si ritrova in *Padova città materna*, anch'essa modulata sui personali ricordi, giovanili e non, ma distinguibile per una maggiore ampiezza testuale che permette più attenzione e più precisione nella descrizione della città. Di essa sono ricordati infatti i monumenti e le istituzioni più rappresentative, ma anche i precisi luoghi delle passeggiate e delle feste patronali vissuti e osservati con stupore durante l'infanzia, o ancora le amicizie e le uscite compiute fuori città durante gli anni universitari. Nell'opera dedicata a Padova si intravedono inoltre caratteri stilistici già propri di *Fantasie veneziane* e *Guida sentimentale*, su tutti la chiarezza espositiva e la semplicità lessicale, eleggibili a tratti peculiari della scrittura valeriana, che tuttavia non precludono la ricerca dell'eleganza formale e di una certa impronta retorica⁴². Più particolare è invece la voce di Valeri in *Guida sentimentale*, che si limita a bonarie considerazioni sulla qualità artistica e paesaggistica e sulla profondità storica dei luoghi, con riferimenti autobiografici pressoché nulli, a favore invece di una presentazione erudita della città, affidata al "Valeri professore", cultore dell'arte, ma anche primo rappresentante della venezianità. Quanto a *Fantasie veneziane*, fatta eccezione per alcune specifiche prose in cui emergono riferimenti a piccoli episodi di vita quotidiana, assunti a momenti lirici e assoluti (le immagini viste, i suoni ascoltati e le sensazioni provate all'interno della propria casa o tra le anguste calli della città), la particolarità della voce narrante è costituita piuttosto dal suo carattere onnisciente, e al tempo stesso sognante, con cui dipinge piccoli quadri evocativi della città lagunare saltando da una scena all'altra.

In Piovene, invece, l'autobiografismo deve essere ricercato per singole tracce, come nelle raccolte novellistiche, dove assume le forme del ricordo d'infanzia (in *Inferno e paradiso*) o i particolari della città e del territorio calati anche nei racconti in terza persona (ad esempio i riferimenti alla villa degli anni giovanili e agli oggetti in

⁴² A questo proposito si veda proprio in *Città materna* l'immagine del recupero dei ricordi paragonato all'emersione delle bolle sulla superficie dell'acqua (cfr.2.2.1).

essa contenuti ne *La vedova allegra*), o come nel romanzo (*Le furie*), in cui i personaggi sono puramente inventati (fatta eccezione per la moglie Mimy e la zia), ma lo sfondo scenico dei colli, delle ville e di alcuni episodi legati alla vita dell'autore, come l'infanzia vicentina o la guerra in Spagna, costituiscono elementi reali. Il testo de *Le furie* si distingue, piuttosto, per il carattere visionario e surreale costituito dalla sequenza delle apparizioni dei personaggi, con relative storie annesse, monologhi e colloqui, interpretati dal narratore come l'emersione di rimorsi e tormenti del passato. L'atmosfera onirica del romanzo, che tuttavia si sviluppa durante un'immaginaria camminata del protagonista, condivide alcuni tratti qualificativi con quel filone della letteratura veneta che Chemotti ha individuato nella «irrequieta predilezione per il soprannaturale, il fantastico, visionario, l'allegorico, surreale e onirico»⁴³. Ma nonostante tematiche affini, legate ad esempio al sogno, alla previsione del futuro e al misticismo compaiano anche in alcune novelle della raccolta *Inverno d'un uomo felice* e nel romanzo *Le stelle fredde*, non si può parlare davvero di una specifica peculiarità dell'autore vicentino, se non in casi isolati.

Ciò che costituisce invece uno dei segni distintivi della poetica è l'autobiografismo nella scrittura di Comisso. L'autoreferenzialità è ben esemplificata nelle opere più note e di dichiarata impostazione memorialistica quali *Le mie stagioni*, e come si vedrà, *La mia casa di campagna* (cfr. cap.3). In quest'ultima opera, la voce dell'autore racconta in prima persona la propria esperienza di vita trascorsa a diretto contatto con la natura, con la campagna trevigiana e con i suoi abitanti, tra momenti di grande entusiasmo e di gioiosa condivisione con gli amici e con la madre, e periodi di sconforto, dettati dalla noia o dalle delusioni sentimentali, il tutto tra riferimenti autentici (gli anni dell'acquisto e della vendita della casa, i rapporti sempre più tesi con i contadini, i personaggi principali ecc.) ed elementi narrativi d'invenzione (i racconti nel racconto). Alla fine del romanzo e della propria vicenda personale, l'autore si ritroverà «diverso da ciò che era al principio pur rimanendo fundamentalmente se stesso»⁴⁴.

L'interesse per la realtà contadina, per la descrizione dei suoi usi e della sua mentalità, rappresentati attraverso una galleria di esemplificativi personaggi locali e di aforismi popolari, così come la particolare attenzione per una natura affascinante e

⁴³ S. CHEMOTTI, *La terra in tasca*, cit., p. 17.

⁴⁴ P.M. PASINETTI, *La sua casa di campagna*, nel coll. *Comisso contemporaneo. Atti del Convegno (Treviso, 29-30 settembre 1989)*, Treviso, Edizioni del "Premio Comisso", 1989, p. 59.

arcana, che il narratore scopre pian piano nei suoi ritmi, ritrovandovi spesso anche una somiglianza e un'intelligenza umana, non si spiegano però, secondo Antonia Arslan, come tratti riconducibili ad una «letteratura “della campagna”», vicina alla scrittura del realismo o del neorealismo⁴⁵. Alla base dell'opera di Comisso, infatti, l'attenzione del narratore sembra focalizzarsi sul mondo contadino (e di certo ne fornisce un interessante profilo), ma non c'è l'intenzione di farne il reale protagonista della storia. Citando ancora Arslan, la quale si riferisce agli scrittori veneti nel loro insieme:

Di campagna e di contadini si parla, ma sempre dalla prospettiva dell'uomo di città, e in genere da una visuale abbastanza edonistica e contemplativa: e saranno episodi di vita in villa e paesaggi dell'anima, con quella interiorizzazione di un paesaggio antropomorfo, con quel va-e-vieni emotivo fra protagonisti e ambiente, impensabili gli uni senza l'altro, che rappresenta una delle cifre stilistiche più riconoscibili dello “scrivere veneto”.⁴⁶

La mia casa di campagna costituisce, inoltre, un esempio di testo in cui la debole traccia dell'elemento religioso, considerato da Arslan come uno dei denominatori comuni di molta letteratura veneta e contraddistinta solitamente da un rapporto di odio-amore⁴⁷, si connota invece in un'accezione positiva. All'interno dello stesso racconto autobiografico la “religiosità pagana”⁴⁸ di Comisso si può intravedere nel modo in cui intraprende un percorso di avvicinamento alla terra quasi “panico”, rimanendo piacevolmente colpito dai segreti della natura (animale e vegetale), riuscendo ad adeguarsi parzialmente allo stile di vita richiesto e imparando dai contadini l'importanza dell'affidarsi con speranza ad un ordine superiore.

Nulla di tutto questo si ritrova invece nei testi piovieniani analizzati, nei quali l'ambiguità etica e morale dei personaggi, autore incluso, e quella dei territori associati, si possono soltanto avvicinare al rapporto ben più conflittuale e costrittivo con il dato religioso che costituisce il tema fondante di molte altre opere, a partire dal romanzo *Lettere di una novizia*, incentrato sulla storia di una (mancata) monacazione forzata.

Quanto alle prose di Valeri, l'elemento religioso e spirituale può essere inteso come “culto lirico” e “promozione colta” della propria città. È possibile riconoscere

⁴⁵ Cfr. A. ARSLAN, *La memoria e l'intelligenza*, cit., p. 36.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Cfr. Ivi, p. 28.

⁴⁸ Secondo Chemotti, un tratto ricorrente nella scrittura veneta è «il profondo attaccamento alle tradizioni e alla religiosità pagana, nativa» in S. CHEMOTTI, *La terra in tasca*, cit., p. 17.

nella voce dell'autore, e più specificatamente in certi passaggi di *Fantasie veneziane* e di *Guida sentimentale*, un timbro ironico-affettivo, di ammiccamento scherzoso e familiarizzazione quasi teatrale con il lettore-spettatore, che con la descrizione dei paesaggi, rappresenta il personale modo di raccontare la gioia della vita.

Un'ultima particolarità che accomuna i tre autori e che ha influenzato le rispettive produzioni in modi sensibilmente diversi è il «binomio scrittore (veneto) e giornalista»⁴⁹, certamente molto diffuso in tutto il panorama nazionale del Novecento, ma ricordato dalla Arslan anche per altri noti autori regionali quali Parise e Buzzati.

Se nella vita di Valeri sembrano aver avuto un ruolo centrale la dedizione per la produzione poetica, per la professione della docenza universitaria e una stabilità pressoché continua nella sua Venezia, i numerosi incarichi di *reporter* giornalistici ricoperti invece da Comisso e da Piovene nel corso della loro lunga carriera li hanno costretti a rapportarsi, rispetto alla propria città, secondo movimenti di allontanamento e di avvicinamento, tra una forza centrifuga ed una centripeta. Proprio sulla base di questa tensione e per le caratteristiche dei loro testi, alcuni esclusivamente o parzialmente fissati sul paesaggio del veneto e della città natale, altri pensati e realizzati come (lontane) cronache di viaggio, Comisso e Piovene potrebbero essere inclusi tra quegli scrittori veneti sospesi tra «vita vagabonda e vita stanziale»⁵⁰ e riconducibili alla schiera dei grandi «narratori dell'avventura»⁵¹.

Sulla stessa linea anche Chemotti, in aggiunta all'analisi della Arslan, annovera la possibilità di riconoscere con frequenza due precise tendenze contrapposte nella letteratura degli autori veneti. Da un lato è facile trovare «il sentimento dell'interno, degli affetti, dei valori come famiglia, casa, paese, paesaggio», dall'altro invece «il gusto avventuroso del vivere e del viaggiare»⁵². Facilmente si riconoscono nel primo motivo tematico le prose di Valeri, tutte dedicate alle tre città della sua vita (Piove di Sacco, Padova e Venezia) e tutte lontane dal considerare l'esistenza di un eventuale *esterno*. Ma nella stessa tendenza vanno inclusi anche i testi considerati per Comisso e Piovene, all'interno dei quali il paesaggio veneto è percepito secondo differenti concezioni, a volte «molle», «ambiguo» e contraddittorio, in altri casi come luogo del

⁴⁹ A. ARSLAN, *La memoria e l'intelligenza*, cit., p. 35.

⁵⁰ Ivi, p. 55.

⁵¹ Ibidem. L'autrice cita almeno Marco Polo ed Emilio Salgari.

⁵² Entrambe le citazioni in S. CHEMOTTI, *La terra in tasca*, cit., p. 17.

rimorso, della maturazione, della contemplazione estatica o dell'avventura dei sensi, eppure ugualmente luogo materno e del ricordo, paesaggio sempre dominato dalla cifra coloristica e spazio in cui trovare rifugio e protezione anche solo temporaneamente.

CAPITOLO 2

DIEGO VALERI

2.1 Poesia e poetica

L'analisi delle principali prose valeriane non può prescindere da alcune considerazioni preliminari sulla figura del Valeri poeta e sulla sua ben più prolifica produzione in versi. Il breve *excursus* che verrà sviluppato, a partire dalle raccolte e dalle personali riflessioni dell'autore in merito all'idea di poesia e di scrittura, permetterà di introdurre non soltanto alcuni importanti concetti e contenuti, ma anche precise peculiarità stilistiche che si ritrovano con frequenza riadattate in buona parte delle opere in prosa.

La poesia di Valeri si è spesso dovuta confrontare con una critica letteraria che, non senza difficoltà, ha cercato di circoscriverla all'interno di un canone poetico novecentesco mai completamente soddisfacente. L'appellativo «poeta delle vacanze» dato all'autore da Debenedetti¹, in riferimento ad una poesia di intrattenimento e non impegnata, o l'accusa di una certa provincialità, nonché “patavinità stilistica”, rimproverata da Montale² ai versi di Valeri, sono soltanto alcune delle pur tiepide considerazioni della critica coeva all'autore. Anche la sua esclusione dalla storica antologia *Poesia italiana del Novecento* curata da Sanguineti nel 1969 è una sufficiente attestazione di quanto il poeta veneto non fosse annoverato tra i «grandi» della poesia italiana. Soltanto nel 1977 Franco Fortini, e nel 1978 Pier Vincenzo Mengaldo, lo ricompensarono dell'importanza mancatagli in precedenza, includendolo nelle rispettive raccolte antologiche. In *Poeti italiani del Novecento*³, ad esempio, Mengaldo apprezza particolarmente le raccolte degli anni centrali, fra tutte *Terzo tempo*⁴.

¹ G. DEBENEDETTI, *Brixen-Idyll*, in D. VALERI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1962, p. 375. Le parole di Debenedetti sono da intendersi come un contributo al valore della poesia valeriana. Così scrive: «questo poeta da giorni di vacanza, cioè da giorni in cui meglio accettiamo la vita, anche perché la vita fa del suo meglio per rendersi accettabile».

² Montale parla della poesia di Valeri in una corrispondenza con Contini nel 1948. Cfr.: E. MONTALE, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1997, p. 194.

³ P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.

⁴ Ivi, p. 356: «Tuttavia alle poesie dell'ultimo ventennio, notevoli per il progressivo scavo interiorizzante ma anche facili ad assottigliarsi in un'evanescenza tra manieristica e malata (e meno

Definire la poetica valeriana con etichette o ricondurla a precise tendenze e «scuole» del secolo scorso è dunque sempre stata un'azione complessa e limitata. Risulta invece più semplice riconoscere quali siano state le influenze poetiche e i modelli di riferimento, ravvisabili in tracce più o meno profonde, così come ricostruire il processo evolutivo della poesia di Valeri ripercorrendo le numerose raccolte prodotte.

Le produzioni giovanili quali *Monodia d'amore* (1908), *Le gaie tristezze* (1913), *Umana* (1915) e *Crisalide* (1919) risentono di una forte influenza crepuscolare, testimoniata già dall'amico Piero Nardi, il quale ricorda:

Le predilezioni di Valeri erano anche le mie: la *Desolazione del povero poeta sentimentale* di Corazzini, l'*Amica di Nonna Speranza* di Gozzano, le *Poesie scritte col lapis* e le *Poesie di tutti i giorni* di Marino Moretti. E poi Civinini, [...]. E Soffici? [...] e le *Poesie provinciali* di Fausto Maria Martini? [...] Valeri, più colto di me, citava anche i precedenti e collaterali francesi, Rodenbach e Laforgue, Francis Jammes e Paul Fort [...].⁵

Tali tratti sono ravvisabili in certe tematiche ricorrenti, come la preferenza per le stagioni autunnali e per i tramonti, le figure solitarie e dimesse, il generale senso di tristezza e malinconia⁶, mai ostentati o forzatamente esibiti, il motivo del pianto, il ricordo dell'infanzia e il riferimento alla scrittura⁷. Ma come ha notato Milena Albertin, a differenza dei crepuscolari, di cui Valeri dichiarava di non condividere la «negligenza della forma» e «la posa puramente letteraria del loro pessimismo»⁸, nella poesia dell'autore veneto:

Non ci sono il compiacimento per la fuga, il rifiuto, la viltà e neppure la noia ed il grigiore di una esistenza squallida e senza ideali. Le cose [...] vengono assaporate in tutti i loro aspetti con una gioia dei sensi del tutto valeriana, pur nella coscienza della loro vanità e precarietà.⁹

capaci di presa sull'oggetto), sono senz'altro da preferire, a mio avviso, la fase più antica della sua carriera e soprattutto quella centrale di *Terzo tempo*».

⁵ Citazione di P. NARDI, *Altri tempi*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1960, pp. 46-50, ripresa da G. MANGHETTI, *So la tua magia: è la poesia. Diego Valeri. Prime esperienze poetiche 1908-1919*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1994, p. 22.

⁶ La poesia valeriana non insiste tuttavia sui motivi della depressione e del «fanciullo ammalato», tipici invece di Corazzini, né sembra condividere l'ironia che caratterizza le opere di Gozzano.

⁷ Cfr. M. ALBERTIN, *Il "primo tempo" della poesia di Valeri. Le raccolte giovanili (1908-1913)*, in *L'Opera di Diego Valeri. Atti del Convegno nazionale di studi. Piove di Sacco 29-30 novembre 1996*, a cura di Gloria Manghetti, Piove di Sacco, Rigoni, 1998, p. 119.

⁸ Ivi, p. 120 per le citazioni valeriane.

⁹ Ivi, p. 119.

Per quanto concerne lo stile, come è stato analizzato Roberto Galaverni¹⁰, la linea crepuscolare non solo viene seguita, attraverso l'utilizzo di un lessico semplice e l'abbondanza di aggettivi e diminutivi, oltre che per una certa tendenza alla ripetitività riguardante i suoi contenuti¹¹, ma ne risulta addirittura rafforzata, intensificata, pur con elementi di evidente originalità. Tale idea, riassunta nell'espressione di «crepuscolarismo raddoppiato»¹² (scritto quasi «un tono sopra») rilevata e spiegata sempre da Galaverni, si percepisce in certe particolari (e condensate) espressioni quali: «infinita grigia vacuità», «il giorno bigio melanconicamente vi moriva», o nello stesso ossimorico titolo della seconda raccolta «gaie tristezze», creato sull'opposizione sorriso-malinconia. Tuttavia, già la primissima poesia di Valeri guarda ad un ampio specchio di modelli letterari. A differenza dei crepuscolari, il poeta veneto conserva un legame più forte con la tradizione, in modo particolare con Leopardi, e con la poesia a cavallo dei due secoli, D'Annunzio e Pascoli su tutti.¹³ Di quest'ultimo, accoglie la sensibilità impressionista, «il tintinnare dei suoni, la sospensione della rappresentazione», i colloqui sospesi o comunque onirici e irreali, ma anche «la sensibilità atmosferica, i colori, [...] il desiderio di felicità delle cose serene e la speranza»¹⁴, tratti che diventeranno stilemi caratteristici del Valeri maturo. Già nelle prime esperienze poetiche di Valeri non si trovano soltanto tematiche crepuscolari e modelli della tradizione lirica italiana, ma anche una forte influenza del Simbolismo francese e della poesia d'oltralpe in generale, con cui il poeta riesce a creare un tessuto testuale vario e al tempo stesso originale. Tra i poeti francesi, Valeri dichiara esplicitamente di preferire Verlaine, da lui rinominato il «ruscello melodioso»¹⁵, pur dimostrandosi riconoscente anche verso le lezioni di Rimbaud e di Baudelaire. Nonostante Valeri abbia sempre

¹⁰ Per le considerazioni riguardanti lo stile, le influenze letterarie del poeta e per alcuni esempi citati nel testo mi avvalgo del prezioso contributo critico di R. GALAVERNI, *Diego Valeri e la poesia del Novecento*, in *Diego Valeri e il Novecento. Atti del Convegno di studi nel 30° anniversario della morte del poeta. Piove di Sacco, 25-26 novembre 2006*, a cura di G. Manghetti, Padova, Esedra Editrice, 2007, pp. 15-43.

¹¹ R. GALAVERNI, *Diego Valeri e la poesia del Novecento*, cit., p. 23 «La monotonia fa parte dello stesso codice genetico della poesia crepuscolare».

¹² Ivi, p. 22.

¹³ Cfr. Ivi, p. 23.

¹⁴ Ivi, p. 22.

¹⁵ Riprendo l'espressione valeriana ricordata da M. RICHTER in *Valeri, Verlaine e la modernità*, in *L'Opera di Diego Valeri*, cit., p. 41.

rifiutato ogni avvicinamento della sua poesia a gruppi, poetiche e avanguardie¹⁶, nella continua ricerca della propria individualità e originalità, la produzione che arriva fino agli anni Venti mostra quantomeno un «dialogo filtrato»¹⁷ con le avanguardie di primo Novecento. I primi contatti con l'avanguardia si sviluppano a partire dalla passione per l'arte, condivisa e stimolata dal fratello Ugo, illustratore di libri trasgressivi e in stretto contatto con gli ambienti modernisti e sperimentali dell'epoca, e trovano il battesimo letterario con la pubblicazione dei primissimi versi avvenuta sul periodico futurista «Poesia». Come ha ricordato Ugo Piscopo nel suo saggio¹⁸ relativo ai contatti del giovane Valeri con le avanguardie, il dialogo con i poeti futuristi e modernisti prosegue con la collaborazione alla rivista «La Brigata», ma anche attraverso un'ampia rete di amicizie e scambi epistolari, che fruttano al poeta veneto la possibilità di ricevere recensioni e sponsorizzazioni già per le prime sillogi poetiche, *Umana* e *Crisalide*. Tra il 1915 e il 1917, Valeri collabora con le riviste napoletane «Eco della Cultura», «Crociere Barbare» e «La Diana», gravitanti attorno a intellettuali aperti ad una scrittura decisamente più modernista e sperimentale (pur con una più accentuata vocazione futurista), e meno provinciale, come testimonia la presenza di un gruppo di autori assai composito e variegato per inclinazioni poetiche¹⁹.

Allontanatasi dalle eccessive provocazioni e trasgressioni avanguardiste, che in realtà non sembra mai aver seguito, e conservando ancora qualche traccia dell'iniziale debito con la poesia simbolista e post-pascoliana, la poesia di Valeri comincia a trovare la sua definitiva stabilità agli inizi degli anni Trenta con la raccolta *Poesie vecchie e nuove*, in cui da un lato ritornano alcune tematiche crepuscolari, come la retorica del dolore, della solitudine e della scrittura, dall'altro viene messa in atto una rigida selezione di liriche delle raccolte precedenti, come *Ariele* (1924) e, soprattutto, di *Umana* e *Crisalide*.

Il canone selettivo è destinato a restringersi ulteriormente nella grande raccolta *Poesie 1910-1960*, quella che consacra definitivamente il poeta veneziano nel panorama

¹⁶ Sue le parole: «aspettarsi la parola nuova da una corporazione - da una specie di lega o di sindacato o di chiesa - sarebbe grossolana ingenuità» e ancora «centomila poetiche, ma una sola Poesia» in D. VALERI, *Tempo e poesia*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 39 e 51.

¹⁷ Cfr.: U. PISCOPO, *Diego Valeri: gli inizi. Dialogo filtrato con l'avanguardia*, in *L'Opera di Diego Valeri*, cit., p. 23.

¹⁸ Ivi, pp. 23-34. Traggio da questo saggio le informazioni relative alle collaborazioni di Valeri con le riviste.

¹⁹ Tra i numerosi collaboratori della rivista «La Diana» si ricordano Borgese, Bontempelli, Govoni, Jahier, Moretti, Sbarbaro, Ungaretti oltre ai napoletani Croce, Galdieri e Di Giacomo.

nazionale. Come rileva Galaverni, Valeri interviene con una «progressiva riduzione ai minimi termini del codice crepuscolare, attraverso un'operazione di alleggerimento e riduzione dei punti di vista soggettivisti»²⁰, accanto ad una limitazione degli elementi più enfatici e patetici, le parti dialogate simili a brevi raccontini e, in generale, tutti gli episodi personali²¹.

Lo stesso Valeri, poco dopo la conclusione della raccolta, scrive:

Ne ho sacrificate quasi altrettante di quelle salvate. Forse non basta? Avrei dovuto essere ancora più duro, anche più spietato? Comunque sia, devo ammettere, e francamente ammetto, che specie in gioventù, ho peccato anch'io d'incontinenza verbale, di facilità canora (era il tempo del D'Annunzio, del Pascoli). Più tardi ho tentato di tirarmi fuori dal peccato, e credo di esserci, fino a questo punto, riuscito.²²

Abbandonati i «peccati di gioventù», nella poesia del Valeri maturo diventa centrale il ruolo dell'*immagine*, la quale ritrae la natura e il paesaggio partendo spesso da semplici e isolate *situazioni-occasioni* del quotidiano. Il poeta si trasforma in un vero e proprio pittore, rafforzando la propria vocazione per il *plein air*. Così scrive Valeri, a proposito del rapporto «amichevole» e «complementare» fra poeta-pittore e natura, in un preciso passaggio del capitolo intitolato *Poeti di paesaggio*, contenuto nella raccolta di prose saggistiche *Tempo e poesia*, in cui sembra concepire una felice corrispondenza tra le due arti (poesia e pittura) e l'innato colorismo dei paesaggi italiani:

Se volgiamo ora lo sguardo all'Italia, alla storia artistica d'Italia, ci vien fatto di rilevare che, così in letteratura come in pittura, la natura (o diciamo, pittoricamente, il paesaggio) e l'uomo si trovarono fin dal principio in relazione amichevole, ciascuno al proprio posto, ciascuno nei propri limiti, ma fiduciosamente aperti e quasi aspiranti l'uno verso l'altro. L'uno complementare all'altro.²³

Anche Paolo Zublena²⁴, nell'analisi linguistica condotta sull'intera raccolta *Poesie*²⁵ riconosce nell'acceso cromatismo e nell'uso abbondante di aggettivi, utili a

²⁰ G. GALAVERNI, *Diego Valeri e la poesia del Novecento*, cit., p. 31.

²¹ Ibidem.

²² D. VALERI, *Tempo e poesia*, cit. p. 21.

²³ Ivi, p. 144.

²⁴ P. ZUBLENA, *La lingua poetica di Diego Valeri*, in *Diego Valeri e il Novecento*, cit., pp. 57-70.

²⁵ D. VALERI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1962.

definire gli oggetti e ricreare atmosfere a volte nitide, a volte più rarefatte e opalescenti, gli stilemi più evidenti della poesia del Valeri maturo. Tali caratteristiche, che sembrano essere quasi mutate dalle arti figurative, sono sempre messe a disposizione di uno stile chiaro e semplice. Zublena sostiene che la semplicità è condivisa allo stesso tempo anche dal linguaggio, il quale si distingue per un lessico quotidiano e per un utilizzo parco ma costante di arcaismi e aulicismi. La sintassi, in linea generale, si assesta attorno ad una dominante piana, a prevalenza paratattica (non sono comunque rari i casi di frasi nominali, connessi a un più evocativo impressionismo paesaggistico) o moderatamente ipotattica. Per quanto riguarda invece la metrica, Valeri non si allontana troppo dalla polimetria di primo Novecento usando principalmente l'endecasillabo (racchiuso in distici o quartine), che alterna spesso con il settenario, l'ottonario, più raramente il novenario, e il "francesizzante" doppio settenario²⁶.

A beneficiare maggiormente di questa forma che, per la maniacale attenzione al rifiuto degli eccessi (lessicali, sintattici, metrici e retorici), si connota sempre all'insegna della «medietà» e del «ne varietur»²⁷ sono soprattutto le descrizioni delle città, soggetti che ben si prestano ad una scrittura pittorico-evocativa.

Le numerose liriche che hanno la città (Padova e in particolar modo Venezia) come protagonista, o semplice sfondo di una contemplazione estatica della natura o di un qualche specifico avvenimento che in essa si verifica, possono essere paragonate a delle trasposizioni in versi di semi-istantanee visive. L'epiteto di «bozzetto» o «cartolina» che Silvio Ramat²⁸ attribuisce a questa tipologia di poesia, ben si presta a spiegare una grande quantità di liriche nelle quali l'interesse del poeta si sofferma su alcuni piccoli dettagli del paesaggio, sui trascoloramenti di una natura il più delle volte viva e immobile nel tempo, o più raramente, su rapide sequenze di scene vagamente narrative. Ma anche nella rappresentazione dei diversi luoghi, Valeri distingue le proprie liriche a seconda della città presa in considerazione. Sempre Ramat nota infatti che se per Padova, alla quale dedica una collana di sei liriche consecutive intitolata *Città della memoria*, il punto di vista è sempre quello del Valeri maturo che osserva con

²⁶ Per un'analisi lessicale, stilistica e metrica più accurata della poesia di Valeri rinvio nuovamente a P. ZUBLENA, *La lingua poetica di Diego Valeri*, cit., pp. 57-70.

²⁷ R. GALAVERNI: «Valeri è per eccellenza un poeta della moderazione, dell'equilibrio, della temperanza», in *Diego Valeri e la poesia del Novecento*, cit., p. 32.

²⁸ Cfr.: S. RAMAT, *Città di Valeri*, in *L'opera di Diego Valeri: atti del convegno nazionale di studi. Piove di Sacco, 29-30 novembre 1996*, a cura di G. Manghetti, Piove di Sacco, Rigoni, 1998, pp. 53-70.

gli occhi commossi del bambino, collocandola in un presente storico proiezione del ricordo, per i versi dedicati a Venezia prevalgono invece la dimensione spaziale (l'acqua, il cielo, le calli, i campi, i monumenti...) e la cifra coloristica. Tuttavia, proprio il numero delle divagazioni coloristiche, tanto care al poeta veneziano, viene notevolmente ridimensionato nelle poesie dell'ultimo periodo. I colori caldi e splendenti lasciano il posto a tonalità più cupe, la vista e i riferimenti espliciti alla sua Venezia si trasformano in una percezione interiorizzata e allusiva della città, la quale si fa meno «pittorica», ma più fredda e spoglia. Nella numerosa produzione poetica valeriana non mancano casi di liriche cronologicamente più lontane, ma comunque in anticipo rispetto alla media, proprio per gli elementi appena menzionati. Ne costituisce un esempio, in tal senso, una delle poesie più celebri dell'autore, *Riva di pena, canale d'oblio*.

Ora è la grande ombra d'autunno:
la fredda sera improvvisa calata
da tutto il cielo fumido oscuro
su l'acqua spenta, la pietra malata.

Ora è l'angoscia dei lumi radi,
gialli, sperduti per il nebbione,
l'uno dall'altro staccati, lontani,
chiuso ciascuno nel proprio alone.

Riva di pena, canale d'oblio...
Non una voce dentro il cuor morto.
Solo quegli urli straziati d'addio
dei bastimenti che lasciano il porto.²⁹

Seguendo ancora l'analisi di Ramat³⁰, si può effettivamente notare che le tinte spente e fredde, il «cielo fumido e oscuro» e la nebbia che cala sulla città durante una «fredda sera» d'autunno cancellano ogni traccia di colore, lasciandone soltanto un ultimo barlume (il giallo dei «lumi radi») destinato presto a scomparire assieme alla felicità del poeta. Il tono di questa lirica, che ancora conserva dei residui crepuscolari («l'acqua spenta», «la pietra malata») e che venne composta già alla fine degli anni Venti, è decisamente anticipatrice dell'ultima stagione poetica dell'autore. Le ultime raccolte,

²⁹ D. VALERI, *Poesie*, cit., p. 136.

³⁰ S. RAMAT, *Città di Valeri*, cit., pp. 60-61.

Verità di uno (1970), *Calle del vento* (1975) e le postume *Poesie inedite o "come"*, abbandonano infatti l'insistente colorismo e si limitano a pochi e vaghissimi riferimenti alla città lagunare, così come gli elementi della natura (alberi, fiori, piccoli animali) vengono menzionati in modo più generico. Le atmosfere si fanno ancora più cupe e tristi, l'occhio del poeta si sofferma particolarmente sulle parole «freddo/a», «pietra», terra e «acqua», quasi a sigillare definitivamente una scrittura poetica che, non riuscendo più a comprendere l'intima vitalità delle cose della natura, si limita a tratteggiarle con una assoluta concretezza e immobilità.

Come esempio della poesia dell'ultimo Valeri ecco una poesia tratta da *Calle del vento*:

Un cielo freddo come cenere fredda,
un filo di vento come fil di coltello.
Immota riva su l'immoto canale.
Ma una nera frotta di passeri
piomba improvvisa sul livido selciato.
È già sparita. Immota riva,
nuda, su l'immoto canale.
Un giorno come questo
chiamerò per nome le mie figlie:
Giovanna, Marina.
Chissà se faranno in tempo a venire.
Ci sarà qualche passero, forse,
qua sotto le mie finestre.
E nel silenzio di pietra, forse,
uno strisciar di remi a fior d'acqua.³¹

Al di là dei cambiamenti stilistici appena esemplificati, i quali hanno permesso di ripercorrere molto velocemente il processo evolutivo della poesia valeriana, si può senz'altro affermare che, a livello di contenuto, i versi dell'autore veneziano prediligono di gran lunga i soggetti paesaggistici. La poesia, però, non si limita a fare della città o del paesaggio un oggetto del suo versificare fine a se stesso, un'evocazione sensoriale o una semplice suggestione visiva, perché il desiderio di fissare sulla carta la semplicità di ogni piccolo cambiamento della realtà esterna, arricchito dall'esperienza e dai ricordi

³¹ IDEM, *Calle del vento*, Milano, Mondadori, 1975, p. 63.

personali, nasce da una più profonda necessità artistica. Il «privilegio d'ambiente»³², che la scrittura di Valeri dimostra avere, è frutto di una precisa poetica che lo stesso autore ebbe più volte modo di spiegare, in cui da una parte sembra esserci la *realtà esterna* («rugosa») nelle sue infinite sfaccettature, dall'altra l'artista (poeta, pittore...); nel mezzo c'è la rielaborazione artistica. E proprio il primo di questi tre elementi, la realtà, è il punto da cui partire. Così scrive in *Tempo e poesia*: «La radice di ogni poesia è nella facoltà del poeta di *omnia admirari*»³³. E ancora:

I poeti non chiedono che di riflettere e contemplare il mondo e se stessi nello specchio della propria fantasia; di trasfigurare e ricreare secondo il proprio spirito la realtà esterna e anche i rapporti di questa col loro essere.³⁴

Dopo l'osservazione, secondo Valeri è la *luce* il fattore cruciale alla base dell'azione artistica e il vettore preferito tra la realtà e il soggetto lirico, che permette alla pluriforme «rugosa realtà» di conservarsi quasi come illusione, ovvero come una verità parziale e approssimativa anche nella mente del poeta, e di farsi oggetto della sua rappresentazione. Da buon poeta-pittore e valente critico d'arte, Valeri sembra davvero riconoscere nella luce la «sorgente magica» della sua poesia pittorica, elemento che proprio nella città di Venezia, sospesa tra acqua e cielo, fornisce le sue più straordinarie sfumature cromatiche.

Se per Valeri sono ben chiari il valore e i motivi ispiratori della propria poesia, la quale è appunto «*superlativa*; nel senso che eleva la realtà posta in noi e disposta attorno a noi, a potenza di sentimento puro, di pura immagine, di pura verità spirituale»³⁵, altrettanto sicuro è il modo in cui essa deve sapersi esprimere, rifuggendo cioè, l'eccesso di retorica:

Nulla sarà più alieno dalla poesia dell'esagerazione, dell'amplificazione retorica, della sonorità a vuoto.³⁶

³² Espressione utilizzata da Zanzotto in riferimento alla scrittura di Comisso in A. ZANZOTTO, *I cento metri*, in IDEM, *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 2001, p. 225.

³³ D. VALERI, *Tempo e poesia*, cit., p. 89.

³⁴ IDEM, *Nota autobiografica*, in *Antologia popolare dei poeti del Novecento*, a cura di V. Maselli, G.A. Cibotto, Firenze, Vallecchi, 1964, vol. 1, pp. 150-151.

³⁵ IDEM, *Tempo e poesia*, cit., p. 89.

³⁶ *Ibidem*.

Lo stesso Valeri, infatti, definisce «poeti minori» quanti profanano la sacralità della parola, portatrice di luce, cioè di “cose sacre”, in quanto intimamente legate all’animo del poeta, con un utilizzo errato fatto di ardite sofisticazioni formali e retoriche.

Di pari importanza per il poeta è l’astenersi dalla partecipazione in gruppi o correnti artistico-letterarie, al fine di preservare al meglio l’originalità del singolo («l’impronta di uno»).

La poesia può vivere soltanto dentro il proprio limite *di pudore e di silenzio*; il suo mezzo più idoneo d’espressione sarà la litote, cioè il contrario dell’iperbole.³⁷

Proprio il poeta, appena delineato nelle vesti di un artista-eroe o artista-asceta di romantica memoria, costituisce il secondo e imprescindibile elemento su cui si poggia la poetica dell’autore. Sulla presenza e sulla funzione dell’io nella poesia di Valeri, si sono espressi diversi critici, le cui considerazioni, oltre a condividere una certa affinità lessicale (*presenza-assenza*), rivelano anche una comune difficoltà di espressione, percepibile dal carattere ossimorico delle definizioni. Fra questi si possono soltanto menzionare Ugo Piscopo e Andrea Cortellessa, che in riferimento sia alla produzione in versi, che a quella in prosa, parlano rispettivamente di «rifiuto del soggettivismo»³⁸ e di «fuga costante [dell’Io]»³⁹, ma al tempo stesso di una presenza costante dell’Io, almeno a livello grammaticale, interessato solamente a riflettere e cantare la realtà che lo circonda.

Mengaldo sottolinea come, nella poesia di Valeri, la Natura è «senza uomo» e il poeta si rifugia (nasconde) al suo interno per allontanarsi dalle proprie perturbazioni e da quelle del mondo.

[La Natura] lungi dall’essere concepita antropomorficamente, vive di vita tutta autonoma, proclamando così l’assenza o meglio l’esclusione dell’uomo e dell’io.⁴⁰

³⁷ Ivi, p. 89.

³⁸ U. PISCOPO, *Diego Valeri*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1984, p. 14.

³⁹ A. CORTELLESA, *Fughe costanti. In viaggio nella prosa di Valeri*, in *Diego Valeri e il Novecento*, cit., p. 120.

⁴⁰ P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 355.

Secondo Zanzotto, l'Io è presente, ma "in assenza":

[L'Io] è sempre stato attraversato o azzerato da un senso di mancamento [...] E nel contatto con questo *manque*, questo qualcosa che non c'è, sentiamo oggi la sua vicinanza e la sua modernità.⁴¹

Anche Baldacci, nell'analizzare la produzione di un poeta a cui attribuisce l'etichetta di «antiumanistico», in grado cioè di naturalizzare l'umano, ma non di umanizzare la natura, considera l'Io valeriano associabile proprio all'insistita presenza del «motivo della superficie, dell'oggetto specchiante»⁴², capace, al pari di uno specchio, di riflettere direttamente la realtà esterna, e di nascondere la voce dell'interiorità. A proposito della voce autoriale all'interno del testo, lo stesso Valeri si è espresso in un'intervista molto significativa, apparsa dapprima sulle pagine del «Gazzettino» e poi nella raccolta *Giardinetto*:

Non è nelle mie abitudini, di parlare tanto di me. Mi difendo più e come meglio posso, dalla vanità; e, d'altra parte non amo le introspezioni a oltranza e rifugio, sia diffidenza o viltà, dagli spietati esami di coscienza, nonché dalle discese agl'Inferi (o alle Madri) del subconscio (o inconscio che sia).

Penso che, se dovessi qualificare con un aggettivo o con un avverbio il mio modo di essere o, più propriamente, di esistere, direi che vivo distrattamente e al tempo stesso appassionatamente. Ciò che mi distrae dalle indagini e contemplazioni e contestazioni interiori è, senza dubbio, la bellezza del mondo esterno, il continuo apparire e sparire e mutar forme della vita universale. Questo è per me ben altro spettacolo da quello che potrebbe offrirmi il mio specchio; e sta di fatto che non mi stanco mai di ammirarlo, con sempre rinnovato entusiasmo.⁴³

L'Io-specchio, dunque, a differenza dei crepuscolari, rinuncia all'introspezione e agli «spietati esami di coscienza», sinonimi di una vanità da cui il poeta dichiara l'estraneità, per riflettere invece la «bellezza del mondo esterno», più volte indicata come la principale musa ispiratrice.

⁴¹ A. ZANZOTTO, *Introduzione*, in C. PODAVINI, *I giorni, i mesi, gli anni. L'opera di Diego Valeri*, Brescia, Grafo, 2001, p. 11.

⁴² L. BALDACCI, *Per un'antologietta di Diego Valeri*, in IDEM, *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 125.

⁴³ D. VALERI, *Pauca de me*, in *Giardinetto*, Milano, Mondadori, 1974, p. 251.

Ma nelle considerazioni teoriche riguardanti la propria scrittura, Valeri attribuisce all'Io anche un ulteriore valore, in quanto elemento distintivo fra il genere della poesia e quello della prosa. Nel primo, la voce autoriale, intesa come libero sfogo dei propri sentimenti, sembra avere la possibilità di esprimersi senza alcun freno o vincolo inibitorio, i quali limitano invece la prosa in un'espressione «indiretta» e maggiormente legata all'oggetto esterno.

Se scrivo in prosa, l'ego si esprime *indirettamente* e, per così dire, allegoricamente, versandosi tutto sulle cose che ama e di cui parla. Ma se scrivo, come qualche volta mi succede, in versi, allora l'ego parla in *prima persona*, parla quasi soltanto di sé. Pare che il verso gli dia franchigia a sfogare i sentimenti più strettamente personali, lungamente chiusi dentro; pare che il verso lo sciolga da ogni segreto vincolo di silenzio, di pudore. Via tutte le difese ed esitanze e inibizioni: io, io, io...⁴⁴

Alla luce di queste parole, secondo cui la ricerca di una certa introspezione aspirante ai «sentimenti più strettamente personali» è sempre legittima e raggiungibile in «prima persona» almeno nelle composizioni in versi, sembrerebbe esserci una contraddizione di fondo con quanto affermato in precedenza nel già citato intervento giornalistico. In realtà, sembra più opportuno e conveniente parlare di una discordanza fra poesia e prosa più apparente che reale, più teorica che effettiva. Nella produzione di Valeri, il confine fra i due generi risulta spesso molto labile e la reciproca influenza evidente. Lo dimostrano le scelte contenutistiche di alcune prose, come nel caso di *Padova città materna*, opera legata in modo profondo alla vita del poeta, ma capace di attingere nella sfera del ricordo con un eccezionale trasporto lirico, per nulla inferiore al genere poetico. Allo stesso tempo, guardando la poesia, le affermazioni di Piscopo, Mengaldo, Zanzotto e Baldacci trovano riscontro nella maggior parte delle liriche del Valeri maturo, dove l'Io autoriale affiora appena o si percepisce soltanto nella misura in cui riflette, come uno specchio, piccoli scorci di quotidianità, dagli elementi naturalistici ai dettagli architettonici della città lagunare, dai cambiamenti atmosferici alle più rare comparse di personaggi.

Considerando la voce poetica non “assente”, ma piuttosto “nascosta” o “passiva”, è possibile quindi comprendere non soltanto la ragione per cui nei versi di Valeri venga

⁴⁴ Ivi, p. 252.

data così grande importanza alla dimensione paesaggistica, ma anche perché non risultano fuori luogo le espressioni «poeta di situazioni»⁴⁵ e «poetica dello sguardo»⁴⁶ attribuite dalla critica. Fare dei piccoli dettagli naturali e urbanistici gli oggetti preferiti della propria poesia (e della prosa), non significa però, ridurre la poesia a pittura, ma al contrario, allontanare il rischio di fare della poesia un semplice quadro impressionistico. La centralità della città di Venezia nella poesia e nella prosa di Valeri si spiega, infatti, come l'opportunità per dare voce al sincero e profondo amore per la propria terra, con la speranza di rendere il territorio coinvolgente in modo universale, fino a farlo diventare il luogo per eccellenza, eternato in un'atmosfera a tratti magica e fuori dal tempo.

Non è un caso che proprio il poeta riconosca nell'artista la missione di valorizzare la poesia attraverso l'atto artistico e la responsabilità di favorire una certa "identificazione" collettiva in essa.

[L'artista deve] creare bellezza, cioè nel più ampio e profondo significato della parola, poesia; e la socialità della sua opera, del suo fare, è insita nel fatto che, attraverso lui, i molti si riconoscono nell'uno.⁴⁷

Come si è già detto, non fu mai nell'interesse di Valeri riconoscersi in una precisa tendenza poetica, da cui la difficoltà di registrare la sua poesia entro il canone letterario novecentesco, per quanto specialmente la sua prima produzione risenta molto di influenze crepuscolari e post-pascoliane. Tuttavia, tra i critici che con maggior decisione si sono interessati alla poesia del poeta veneto, Luigi Baldacci⁴⁸ è colui che con più sicurezza ha ritenuto possibile inscrivere all'interno del filone dell'«anti-Novecento» avanzato (o «altro -Novecento»), assieme ad autori come Saba e Penna, uniti da una costante ricerca di naturalezza e semplicità linguistica. L'attenzione ad un naturalismo linguistico capace di fondere l'antico e il nuovo, il rifiuto degli eccessi retorici, dell'analogia e dell'oscurità, ma anche la particolare propensione verso la realtà e la vita, permettono di accostare la poesia di Valeri ad altri scrittori della prima metà

⁴⁵ R. GALAVERNI, *Diego Valeri e la poesia del Novecento*, in *Diego Valeri e il Novecento*, cit., p. 39.

⁴⁶ P.V. MENGALDO, *Presentazione*, in *Diego Valeri e il Novecento*, cit., p. 12.

⁴⁷ D. VALERI, *Giardinetto*, cit., p. 8.

⁴⁸ Così scrive Baldacci a riguardo del canone dell'«anti-Novecento»: «c'è un anti-Novecento che, per troppo tempo, una storiografia di comodo ha cercato di mettere tra parentesi; [...] questo anti-Novecento ha una sua tradizione: c'è quello remoto, protonovecentesco, di Palazzeschi, del primo Govoni, e quello, più avanzato nel tempo, di Saba, di Valeri, di Penna». L. BALDACCI, *Introduzione*, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, p. 25.

del Novecento, pur nella consapevolezza delle ben più numerose originalità e peculiarità stilistiche che lo contraddistinguono.

2.2 *Le forme della prosa*

Dopo aver presentato brevemente le caratteristiche principali della poesia e della poetica di Valeri, anticipando contenuti e stilemi descrittivi comuni anche alla produzione in prosa, verranno ora prese in considerazione alcune delle opere più rappresentative di quest'ultimo genere. Pur non abbandonando la poesia, la quale rimarrà sullo sfondo come punto di riferimento e termine di confronto, sarà però rivolta un'attenzione particolare alle singole e diverse forme della prosa valeriana e, contemporaneamente, verranno analizzati il rapporto e il modo in cui l'autore si confronta con il proprio territorio e la maniera in cui lo racconta. I testi affrontati saranno inoltre accompagnati da contestualizzazioni biografiche, per le quali si farà più volte riferimento alla già citata monografia valeriana di Giancotti⁴⁹. Le opere su cui si focalizzerà principalmente l'analisi sono: il racconto *Paese dei miei vecchi* (contenuto in *Giardinetto*, Mondadori, 1974), la riedizione *Padova città materna*⁵⁰ (1967), *Fantasie veneziane*, seguendo sia la prima edizione (Mondadori, 1934), sia le aggiunte più significative della seconda datata 1942 (seguido però l'edizione *Le Tre Venezie*, 1944), e infine *Guida sentimentale di Venezia* (*Le Tre Venezie*, 1942).

Attraverso la lettura di questi testi, che, come spesso accade anche nella produzione in versi, sono intimamente legati alla dimensione paesistica, è possibile ripercorrere i luoghi cari allo scrittore, dalla Padova degli anni giovanili e, più tardi, del Valeri professore universitario, alla città che più di ogni altra lo ha consacrato nel panorama culturale e letterario italiano, Venezia. Per questo unico motivo, nel rispetto di un ordine prettamente biografico, legato alla sequenza d'incontro fra autore e città, le opere verranno (eccezionalmente) presentate non seguendo la cronologia editoriale.

La realizzazione di una cartografia delle città di Valeri, possibile grazie all'analisi delle prose dell'autore, trova tuttavia il suo punto di partenza in un terzo luogo, Piove di Sacco. La cittadina padovana, dove il poeta nacque nel 1887, non potendo essere

⁴⁹ M. GIANCOTTI, *Diego Valeri*, Padova, Il Poligrafo, Padova, 2013.

⁵⁰ D. VALERI, *Padova città materna*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1967.

ricordata direttamente a causa del precocissimo trasferimento avvenuto un mese dopo la nascita, viene ricostruita nella memoria e nella scrittura a partire dai racconti della madre Giovanna, capaci di stimolare la fantasia dell'autore e i sentimenti verso il piccolo paese, sempre ricordato e vagheggiato come un'immagine lontana e piacevole.

Valeri dedicò a Piove di Sacco qualche poesia, ma sono soprattutto le prose a distinguersi per una trattazione più ampia e puntuale. Nel 1947, scrive una breve storia della città e del suo patrimonio storico-artistico, su richiesta dell'arciprete Monsignor Enrico Migliorin; ma la morte dell'editore e amico Bordignon ne scoraggia la pubblicazione. Per questo motivo, bisogna attendere l'ultimo ventennio per le prime significative prose sul paese natale. Il primo testo, comparso inizialmente come elzeviro nelle pagine de «Il Gazzettino» nel 1961 e poi incluso nella raccolta *Giardinetto*, si intitola *Paese dei miei vecchi*. Il breve racconto vuole essere un'istantanea del piccolo paese di campagna, ricostruita attraverso una scrittura che, per esplicita ammissione dell'autore, lascia trasparire tracce di grande partecipazione emotiva e una rielaborazione soggettiva del reale. Ne risulta un piccolo affresco di persone ed emozioni, più che di oggetti, dove le figure e i contorni che ricostruiscono il paese sono sfumati, non tanto per la distanza temporale che pur separa l'anziano scrittore dagli anni trattati, quanto piuttosto per l'essere stati materia di racconto da parte della madre, ascoltati e interpretati, a suo modo, dal Valeri bambino.

In apertura del testo l'autore definisce Piove di Sacco come il paese («sconosciuto») dei nonni, dei genitori e dei fratelli maggiori, a lui noto soltanto grazie ai dolci racconti della madre, ascoltati negli anni dell'infanzia e capaci di ricreare nella propria fantasia immagini vere e vive, «benché indefinite, senza corpo né misura»⁵¹. Procedendo con il racconto Valeri riporta i ricordi della madre che più lo hanno impressionato positivamente: dalla descrizione fisica dei luoghi come la grande piazza e i caseggiati circostanti, il duomo e il campanile doppio, agli straordinari avvenimenti storici e naturali precedenti alla nascita dell'autore come l'improvvisa alluvione, l'arrivo dei soldati italiani tra la folla entusiasta e unita nel tricolore, e la visita di Garibaldi. Nelle memorie «romanzate» della madre c'è spazio anche per la descrizione della società, delle tradizioni e delle abitudini della gente, ad esempio gli intrattenimenti della domenica pomeriggio con il gioco del «pallone da pugno» a cui Valeri associa

⁵¹ D. VALERI, *Paese dei miei vecchi*, in *Giardinetto*, Milano, Mondadori, 1974, p. 227.

l'immagine («l'ombra») atletica del nonno, le feste di carnevale animate da balli («cavalchine») che riunivano dame e cavalieri dei borghi vicini, la partecipazione alle funzioni liturgiche della domenica nel grande duomo, durante le quali si potevano osservare signori e signore atteggiarsi nei loro sofisticati vestiti («facce barbute, larghe spalle, petti gonfi da far saltare i bottoni»⁵²). Non mancano poi le rievocazioni di personaggi «stramboni» rimasti nella memoria comune di tutto il paese: la giovane e «angelica» Elvira, corteggiata da molti, ma «sfiorita in silenzio» e sola, la ricca e gobba ereditiera innamorata del maestro, e il prete spretato noto per i discorsi dai duri toni apocalittici. L'attenzione e la memoria di Valeri si soffermano inoltre sulla descrizione della casa dei nonni paterni, in cui la madre non ricorda in modo positivo la figura della suocera, e sul santuario delle Grazie, abituale luogo di preghiera della famiglia. A conclusione del racconto l'autore non nega il piccolo dispiacere provato nel momento in cui ha conosciuto, da grande, la reale immagine del paese delle sue origini.

Analizzando il testo, costruito sui ricordi dell'infanzia, si può notare che il Valeri adulto dipinge il suo racconto con i tratti indefiniti e favolosi tipici della fantasia del bambino: la voce materna è descritta come un canale di comunicazione diretto («Ad ascoltarla, il bimbo è come riassorbito nel flusso della vita prenatale»⁵³), all'interno della quale ogni cosa raccontata appare «avvolta da un'aria di mistero».

Strane cose mi raccontava mia madre del paese sconosciuto ch'era il mio paese [...] Quel mio paese, tra favoloso e familiare [...] Lì, in quella piazza, succedevano fatti straordinari [...] ⁵⁴

Nell'immaginazione del giovane Valeri, il paese è un insieme di «immense e superbe torri e chiese», mentre la casa di famiglia, custodita dal controllo regale del nonno («Lì dentro regnava l'altro mio nonno, il signor Zamaria»), diventa magicamente un grande «palazzo», accerchiato da «umili case inginocchiate ai suoi piedi» e internamente ricco di grandi sale e sfavillanti lampadari di cristallo. A confermare la percezione incantata e favolistica del giovane autore contribuiscono le descrizioni di alcuni personaggi, definiti con pochi, ma marcati tratti fisionomici, come il viso «piccolo, tondo, con una frangetta di barba bianca» e gli «occhietti vispi e ridenti tra

⁵² Ivi, p. 119.

⁵³ Ivi, p. 227.

⁵⁴ Ibidem.

batuffoli di grasso» del nonno Zamaria, o il «muso duro e fermo, di sasso» e gli «occhi di ghiaccio» della nonna Teresa. Alla stesso modo, anche l'inserimento di riferimenti storici, come il bacio sulla guancia che la giovane madre sostiene di aver ricevuto da Garibaldi quando questi giunse in paese, o i curiosi fatti di cronaca e gli aneddoti riguardanti alcuni compaesani, disseminati nel il testo, aiutano ad avvalorare il contenuto del racconto e assurgono a «testimonianza emblematica di un'epoca, di un sentimento»⁵⁵, oltre a rappresentare i segni di una trasmissione orale (da madre a figlio) consolidatasi nel tempo attraverso la ripetizione.

La scrittura di *Paese dei miei vecchi* trova dunque nella forma del «racconto-ricordo»⁵⁶ autobiografico, un genere praticato nello spazio della terza pagina dei quotidiani, il miglior modo per conservare una memoria del tutto personale, la quale, anche dopo molti anni, preferisce rinunciare alla realtà oggettiva, per accogliere una versione più creativa e “sognante” dell'immagine del paese natale. Così scrive Valeri nelle ultime righe:

Quando, ragazzotto, andai, in bicicletta, a fare finalmente la conoscenza del paese dei miei vecchi e mio, trovai, si capisce, ch'era molto differente dall'immagine che me n'ero fatta [...] Bisognava ormai accettare la realtà e relegare la prestigiosa immagine tra le sognerie della fanciullezza. Eppure... Eppure anche oggi, allorché mi avviene di pensare al mio caro paese, che frattanto è diventato una città, ecco che me lo ritrovo davanti, non quale so bene che è, ma quale me lo raccontava mia madre.⁵⁷

Nel 1971, Valeri torna a scrivere di Piove di Sacco per una breve pagina introduttiva al volume sulla storia del santuario della Madonna delle Grazie, commissionatagli dall'allora rettore don Antonio Zampieron. Tralasciando l'interesse artistico per il prezioso dipinto del Giambellino custodito nella chiesa, di cui peraltro Valeri sottolinea semplicemente lo «splendore soave» della Vergine raffigurata, ci si può soffermare con più attenzione sulla struttura e sul contenuto del documento. Come nel racconto *Paese dei miei vecchi*, lo scrittore procede nella descrizione del

⁵⁵ L. MONTOBBIO, *La giovinezza di Diego Valeri*, nel coll. *Una precisa forma. Atti del Convegno internazionale "Diego Valeri nel centenario della nascita"* (Padova, 26, 27 Marzo 1987), Padova, Editoriale Programma, 1991, p. 143.

⁵⁶ L'autore parla anche di «romanzo», in riferimento alla complessità di personaggi e avvenimenti del paese raccontati dalla madre: «Mi appassionavo a quella specie di romanzo che tornava sempre sugli stessi nomi e sugli stessi fatti, ed era sempre nuovo e diverso [...] Perché essa [la madre] raccontava cose, tutto un romanzo»: D.VALERI, *Paese dei miei vecchi*, in *Giardinetto*, cit., p. 227.

⁵⁷ Ivi, p. 232.

monumento utilizzando la forma del ricordo personale, costruitosi in tre diversi momenti della sua vita, i quali risultano ora ben più definiti grazie all'evidente tripartizione del testo. Il primo paragrafo si riferisce al periodo dell'infanzia («Quand'ero piccolo piccolo»), quello dell'ascolto della madre («ne parlava con accento di devozione e di nostalgia») e dell'immaginazione. Il secondo si sposta negli anni dell'adolescenza («Vidi più tardi coi miei propri occhi [...] ai tempi del liceo [...] intorno ai miei sedici anni»), quando la delusione che seguì alla vista *reale* della chiesa, dapprima soltanto fantasticata, lascia il posto ad una nuova emozione, quella dell'apprezzamento artistico, propria della maturità. Il terzo e ultimo paragrafo tratta gli anni della vecchiaia («Da allora a oggi, che sono vecchio»), con un atteggiamento solo in parte differente rispetto al finale del racconto di dieci anni prima. Se in *Paesi dei miei vecchi* l'autore dichiara apertamente di non volere accettare la *realtà*, preferendone una ben «più vera» di quella presentatasi ai suoi occhi, nonché tutte quelle «sognerie» che caratterizzano la fanciullezza», in questo testo, il desiderio di trattenere con sé il ricordo dell'infanzia appare assai meno gridato. Allo stesso modo, a rimanere «nel cuore» dello scrittore non è più tanto il “romanzo” dei personaggi del paese, ma sono tutti gli elementi naturalistici che circondano il santuario: «Quella nuda umiltà di aspetti naturali, col Fiumicello [...] i campi», oltre alla già menzionata «meravigliosa e commovente» immagine del dipinto. Proprio da quest'ultima, l'autore sembra ancora avvertire il dolce richiamo della madre, la cui figura costituisce un elemento comune ai due testi e il ponte comunicativo privilegiato tra il Valeri fanciullo e il Valeri ottantaquattrenne.

L'ultimo documento riguardante Piove di Sacco è datato 4 novembre 1976, appena qualche giorno prima della morte, quando l'anziano poeta, debilitato dalla malattia, è ricoverato a Roma presso la figlia Marina. Per quanto distante dalla sua casa e dal territorio che tanto ha amato e raccontato, Valeri accetta la richiesta dell'arciprete Paolo Tieto, inviandogli una breve prefazione per il suo libro sul Duomo di San Martino. Più interessante della stessa descrizione del monumento sono le pochissime righe della dedica:

Caro Tieto, ecco le due righe di prefazione per il suo bel saggio. Io ho scritto *Il nostro Duomo di San Martino* perché ricordo che mia madre la chiamava così, la chiesa dove mi ha battezzato.⁵⁸

Anche in quest'ultima breve testimonianza, che a tutti gli effetti costituisce l'ultima riconoscenza letteraria al paese natale, Valeri mostra di non aver perso l'affetto e il senso di vicinanza che lo hanno contraddistinto negli scritti precedenti; e lo fa sottolineando proprio l'aggettivo «nostro», a dimostrazione di un forte senso di appartenenza che, coinvolgendo ancora l'amata madre, viene inevitabilmente declinato al plurale.

2.2.1 Padova, città materna

Nell'analisi delle prose valeriane dedicate alle città, i titoli che le accompagnano o le espressioni ad esse riferite non sono affatto casuali o lontane dal contenuto che rappresentano, dal momento che dietro la loro semplicità si nasconde sempre un messaggio chiaro e diretto sul rapporto che lega l'autore al contesto urbano preso in considerazione. Se Piove di Sacco è essenzialmente il paese della famiglia (definito con bonarietà «paese dei miei vecchi») e il luogo delle sue stesse origini, oggetto quindi di una ricostruzione letteraria affidata principalmente al «ricordo creativo», e se Venezia, verrà definita, a ragione, «la città dell'anima» per l'aver ricoperto un'assoluta centralità artistica e professionale nella vita del poeta, Padova rappresenta, innanzitutto, la città «materna», in quanto luogo della crescita e della formazione culturale, ma anche lo spazio in cui l'autore scoprì da subito la propria vocazione letteraria, a cominciare dalla pubblicazione di *Monodia d'amore*, la prima raccolta poetica composta già durante gli anni universitari e dedicata all'amica e futura moglie Maria Minozzi («A la mia amica buona»). Nonostante il rapporto tra Padova e Valeri si sia mantenuto costante per tutta la vita, in virtù dell'incarico di libero docente di Letteratura francese all'università e, in un secondo momento di Letteratura italiana contemporanea, sospeso soltanto per qualche anno durante la guerra, gli anni ricordati dallo scrittore sono principalmente quelli dell'infanzia e dell'adolescenza.

⁵⁸ P. TIETO, *Il Duomo di Piove di Sacco*, Padova, Noventa Padovana, 1976, p. 7.

Degli anni giovanili trascorsi a Padova, raccontati in diversi articoli, interviste dell'ultimo periodo e naturalmente nelle poesie, Valeri ripercorre i momenti vissuti in compagnia dei familiari e degli amici, descrivendo i luoghi da lui più frequentati ed emozionandosi con il racconto di brevi aneddoti personali. Ad esempio, in un articolo datato 1933 e intitolato *Le mie scuole*⁵⁹, Valeri ricorda, tra gli spazi della propria infanzia, le scuole e le due abitazioni nel centro della città, mentre tra i personaggi, la figura paterna del maestro Nosadini, l'«anzianotta e inamabile» signora Tilde, addetta alla mensa e i nomi di numerosi compagni di classe. Altrettanto puntuali sono i ricordi relativi agli anni del ginnasio al «Tito Livio», definiti «stranamente vuoti di fatti, di pensieri, d'affetti», eppure non privi di amicizie e rapporti di stima nei confronti di qualche illuminato docente.

Anche nelle liriche, il riferimento agli anni della giovinezza si presenta in modo esplicito e connotato sul piano emotivo, grazie all'uso frequente di figure retoriche come la personificazione e la similitudine. Ad esempio, nella lirica *Distacco*, comparsa nella raccolta *Umana* (1915), il poeta si rivolge direttamente all'*adolescenza*, il periodo delle prime gioie e delle prime preoccupazioni, personificata in una donna dall'aspetto misterioso e perturbante.

Sei tu. Sei la mia dolce e desolata
adolescenza. T'ho riconosciuta
subito a quel tuo povero sorriso...
Eppur da quanta tenebra d'oblio,
mi sembri uscita, or che ti vedo bene!
[...]
Adolescenza mia
lasciami andare; non ti seguo più.⁶⁰

Un altro evidente riferimento compare in *Calle del vento* (1975), l'ultima raccolta del poeta, dove non vengono dimenticate le emozioni intense ed autentiche della *fanciullezza*, l'unica età della vita capace di stupirsi davanti ai più piccoli cambiamenti della primavera, avvertiti come l'«incantevole e orrendo» mistero della vita. E proprio nella seguente poesia, in cui l'anziano autore ricorda quando da bambino la felicità della

⁵⁹ L'articolo di Valeri è stato ristampato da L. LAZZARINI, *Nota a "Le mie scuole" di Diego Valeri*, in «Padova e la sua provincia», XVI, 4, 1970, pp. 10-14.

⁶⁰ D. VALERI, *Umana*, a cura di M.GIANCOTTI, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, p. 69.

stagione primaverile consisteva non tanto nell'apprezzamento degli elementi della natura tradizionalmente poetici (il sole, il vento, la rosa), ma nel contatto diretto con la terra dell'orto («la zolla nerastra») e i suoi strani animali («il lombrico [...] furibondo»), risulta più manifesto lo scarto tra il Valeri fanciullo, capace di trasformare l'ignoto in un immaginario mostro e di usarlo come termine di paragone, e il Valeri poeta, in grado di riconoscere con uno sguardo adulto e razionale la verità dietro i medesimi elementi naturali.

Al mio tempo fanciullo
primavera non era
il sole nuovo, il vento nuovo
la nuova rosa color di rosa
in vetta al verde spino.
Era il lombrico biondo o bruno
che si torceva furibondo
tra la zolla nerastra, umida, liscia...
Io scavavo con la mia zappetta
nel piccolo orto. Appariva quel mostro
incantevole e orrendo:
era il mistero della vita, la segreta
meraviglia della primavera.⁶¹

Ma il testo che senza dubbio può considerarsi più rappresentativo del rapporto creatosi tra Valeri e la città degli anni giovanili è *Città materna*, pubblicato nel marzo del 1944 per Le Tre Venezie, marchio editoriale sorto soltanto qualche anno prima dall'omonima rivista⁶². L'opera si compone di diciannove prose, due composte e pubblicate già in anni precedenti (*Padova, allora* e *Colli Euganei*), le restanti furono invece scritte *ex novo* a Padova, tra la fine del 1943 e i primi mesi del 1944, in un periodo in cui l'autore, ricercato dalle autorità fasciste, si nascondeva presso l'amico Edoardo Bordignon («all'ombra delle cupole del Santo»), dedicatario dell'opera e titolare della casa editrice padovana⁶³.

Come anticipato, in luogo di *Città materna*, per l'analisi si farà riferimento direttamente al contenuto di *Padova città materna*⁶⁴, pubblicazione posteriore (1967) e

⁶¹ D. VALERI, *Calle del vento*, Milano, Mondadori, 1975, p. 31

⁶² Cfr. M. GIANCOTTI, *Diego Valeri*, cit., p. 90.

⁶³ Cfr. Ivi, pp. 15 e 103.

⁶⁴ D. VALERI, *Padova città materna*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1967. Riassumendo l'ordine delle pubblicazioni (parziali e integrali) dell'opera si contano: le prose *Padova*,

leggermente ridotta, ma che conserva comunque quattordici prose originarie, con qualche minima variazione legata alla forma e al cambio di due titoli⁶⁵.

La particolarità dei testi riferiti a Padova, come ha correttamente sottolineato Mario Richter⁶⁶, consiste nel fatto di raccontare la città attraverso una prosa che, dietro la tenerezza e la sincerità di una dedica filiale, («Cara Padova, ora la domino tutta col mio amore, e posso serrarmela al petto, come faccio con la mamma»⁶⁷), conserva tutti i grandi motivi della poesia valeriana. Secondo Richter, il tratto più specifico di quest'opera consisterebbe infatti nel «sensualismo trattenuto» con cui l'autore descrive luoghi e momenti della città di Padova ripercorrendo con nostalgia, e con il suo caratteristico senso «dolce amaro della vita», i ricordi legati a quel territorio⁶⁸. Quanto allo stile e alla forma, si ritrovano le tracce di una «tenue ironia», di una «discreta allusione letteraria»⁶⁹ e soprattutto di una semplicità che è tipica della conversazione tranquilla, elementi che contraddistinguono la scrittura valeriana e che compaiono anche in *Fantasie veneziane* e *Guida sentimentale di Venezia*.

L'opera, inoltre, si costruisce come una raccolta di emozioni, a volte tra loro contrastanti, come lo stupore provato negli anni dell'infanzia di fronte alle meraviglie offerte dalla città, o la nostalgia che coglie il narratore nel presente, sempre espresse con una straordinaria eleganza letteraria. Ogni cosa sembra costruirsi in un gioco di suoni, colori, luci e ombre, odori e profumi che talvolta ricreano gli ambienti in modo nitido, altre volte riscoprono sogni depositati nella memoria in modo sfumato e quasi incantato.

Come in *Paese dei miei vecchi* e nello scritto del 1971, precedentemente analizzati, il profilo della città viene ricostruito sulla base dei ricordi dall'autore, riferiti però ad un arco temporale che inizia negli anni dell'infanzia e arriva al momento della

allora e *Colli Euganei* annesse alle prime due edizioni di *Fantasie veneziane* (Mondadori, 1934 e 1942) e incluse con il titolo *Colli*, assieme a diciassette nuovi testi, in *Città materna* (Le Tre Venezie, 1944); *Quaderno padovano*, quest'ultimo annesso a *Fantasie veneziane* (Mondadori, 1953) e contenente quattordici dei diciannove testi originari con due soli cambi di titolo per *Padova, allora* e *Città della memoria* (che diventano *Città materna* e *Memoria e presente*); l'edizione speciale basata sul contenuto di *Quaderno padovano* e accompagnata da venti tavole del grafico rumeno Eugenio Dragutescu intitolata *Padova città materna* (Istituto Italiano d'arti grafiche, 1967); e infine *Città materna* (Massimiliano Boni Editore, 1977) ristampa dell'edizione 1944.

⁶⁵ I titoli delle prose contenute in *Padova città materna* sono: *Città materna*, *Memoria e presente*, *Borgo Santa Croce*, *Il gran Bove*, *Studenti del Bo*, *Verso la fine dell'estate*, *Due finestre*, *Orto suburbano*, *Sole d'inverno*, *Casello 7*, *Acque del Bacchiglione*, *Odori*, *Tramonto sui colli*.

⁶⁶ M. RICHTER-L. LAZZARINI, *Valeri e Padova "città materna"*, in «Padova e il suo territorio», II, 6, 1987, pp. 16-19.

⁶⁷ D. VALERI, *Padova città materna*, cit., pp. 11 e 15.

⁶⁸ Cfr. Ivi, p. 16.

⁶⁹ Ibidem.

scrittura. La struttura dell'opera appare in ogni caso più frammentata e articolata in una successione di prose brevi, giustapposte e il più delle volte descrittive. La voce narrante riesce a modulare dai sentimenti del Valeri adulto a quelli del Valeri fanciullo e adolescente con grande facilità e fluidità discorsiva. Laddove la distinzione vuole apparire meno dissimulata, vengono utilizzati precisi marcatori temporali come: «Più avanti», «ora», «adesso», o espliciti cambi dei tempi verbali, indirizzando il lettore nella comprensione dei salti temporali, per quanto quest'ultimi non risultino sempre così immediati.

Una prima rappresentazione di Padova, raccontata dal Valeri adulto che ripercorre e rivive i luoghi della sua infanzia, è quella filtrata dagli occhi del bambino (poeta) e quindi sottoposta ad una trasformazione vagamente magica e fiabesca («C'è nei miei più lontani ricordi una città vasta e profonda [...] s'apriva ai miei occhi un mondo arcano, pieno d'incanti e di paure [...] qualcosa di fatale»⁷⁰). La città «bruna bruna» e carica di una (ossimorica) «dolcezza triste» è definita come un «cupo intrico di vie, vicoli e immense piazze», in cui i portici sono «interminabili», «insonnoliti e sbandati», i palazzi «quadrati e arcigni», i monasteri «invisibili», la chiesa è stilizzata nell'immagine di una «montagna di mattoni stinti», mentre la natura acquista spesso fisionomie umane grazie alle abbondanti dittologie aggettivali, tipiche della poesia, che ne caratterizzano gli elementi (il fiume «rapido e allegro», i fossi «pallidi e attoniti»), o grazie a semplici aggettivi, teneri diminutivi e figure retoriche che ne mitigano l'aspetto (il «candido cielo», i «cespugli e gli alberelli tremanti», «un bosco altissimo dilata la sua chioma»). Nel descrivere la sua città, la voce narrante scivola lentamente nei dolci ricordi dell'infanzia, immaginando così di camminare lungo le stesse strade, visualizzando luoghi, persone e oggetti noti, e rivivendo attimi di esperienze passate.

Cammino, abbandonata la mano nella mano della Zia Neni [...] Dove si va? Forse in quella casa bellissima e un poco sinistra, che ha stanze innumerevoli e pavimenti che lustrano come specchi; forse in quella cappellina scura, dove i ceri ardono così vivi tra i grandi mazzi di giaggioli e di rose; o forse in quella bottega di meraviglie, dove stanno ammucchiati alla rinfusa, nella penombra, teste di bambole e soldatini di stagno, trottole e

⁷⁰ Ivi, p. 11.

marionette e un vecchio stregone barbuto è seduto al tornio, nel fondo, sotto un raggio fioco che non si vede dove scenda...⁷¹

Le lunghe passeggiate esplorative tra i «vicoli poveretti», in compagnia della zia Neni, sollecitano emozioni forti nel piccolo Valeri, dal terrore per gli «enormi e nerissimi» cani da guardia del Santo, al più rassicurante suono delle sue campane, il quale rincuora e allontana ogni fantasma come la vista del dolce viso materno. Ma agli occhi del piccolo Valeri, la città si rianima anche di antichi profumi, di suoni e di personaggi amichevoli e accoglienti, ciascuno intento nelle proprie azioni; vengono menzionati il ciabattino seduto davanti alla porta di casa a «tirar gli spaghetti», i «nugoli di bambini scalzi», la ragazzina che sbriciola la polenta alle galline, l'artigliere che suona la tromba sulla soglia della caserma, il «carozzone» delle monache, il grido stridulo dell'erbivendola. I ricordi si fanno ancora più vividi nel momento in cui l'autore ritorna con il pensiero al materno *Borgo Santa Croce* («Qualche volta, condotto delicatamente per mano dal demone della nostalgia, torno a questi luoghi che imparai da bimbo, e mi sforzo di rivederli com'erano allora»⁷²). Proprio in questa zona di Padova, i personaggi e i ricordi appaiono avvolti dal mistero e, allo stesso tempo, da una maggiore carica affettiva, accentuata da epiteti caratterizzanti le persone e da piccoli aneddoti. Nel borgo della sua infanzia Valeri rivede il falegname «alto e magro», di cui ancora riesce ad assaporare il pezzo di polenta che un tempo condivise con lui, la «vecchia e sorda» Betta, la fruttivendola che vedendo il bambino «scopriva l'unico dente in un sorriso di accogliente complicità», il prete dalla «testa dondolante» all'oratorio della Salute, osservato e ricordato durante le consuete messe domenicali, e infine l'eccentrica personalità del professor Keller, «specie di arcimago in velada nera e barbone bianco»⁷³.

Come si è già visto nel racconto *Paese dei miei vecchi* per la descrizione di Piove di Sacco, anche per i ricordi della Padova materna, questa volta non mediati e filtrati dalle parole della madre, Valeri utilizza l'immagine del romanzo («Tutto ciò era spettacolo, romanzo, avventura»⁷⁴) nel tentativo di riunire assieme persone, luoghi ed episodi di un tempo passato, definiti «solitarie sognerie di bimbo», ma ripescati dalla memoria sempre con profonda e sincera nostalgia.

⁷¹ Ivi, p. 11.

⁷² Ivi, p. 14.

⁷³ Tutte le citazioni ivi, p. 15.

⁷⁴ Ibidem.

Nella logica di un racconto in cui le immagini del presente si fondono e confondono con quelle della vecchia Padova nella voce narrante, i ricordi dell'autore proseguono aprendosi sugli anni del Valeri fanciullo, poco più grande, portando con sé una nuova immagine di Padova, una città che gli appare più nitida e meno misteriosa, e dentro la quale sembra orientarsi perfettamente:

Più avanti, percorrendo il paese della memoria, mi trovo in un'altra città [...] non v'è, quasi, contrada e viuzza che io non conosca; e ciascuna ha una sua faccia e un suo nome; un suo colore, una sua luce, un suo odore, inconfondibile.⁷⁵

Con l'adolescenza e l'età della giovinezza si aprono le prime "tormentate" stagioni dello scrittore, in cui l'alternanza di slanci vitalistici e malinconie sembrano compromettere momentaneamente il rapporto con la città materna. Vengono comunque ricordati con piacere, con nostalgia e con una nota di sottile ironia i momenti dello studio, i tempi della spensieratezza e del divertimento con i propri coetanei, i casti e prudenti corteggiamenti paragonati agli amori platonici degli antichi scrittori, le passeggiate nel centro storico, gli incontri con i professori, ma anche il forte desiderio di allontanarsi dalla stessa città che si manifesta con le escursioni fuori porta, nei piccoli paesi limitrofi, alla ricerca di un contatto diretto, oltre che di un vagheggiamento poetico, con la natura più incontaminata. Il recupero delle antiche emozioni legate ai luoghi frequentati in questo periodo diventa un mezzo per riaffermare nuovamente la stessa gioia di vivere.

Penso a quei due vecchi savi che insegnavano filosofia [...] e mi erano due simboli viventi del pensiero già tutto pensato, della vita già tutta vissuta. Non so i miei compagni, ma io ci pativo, e mi facevo quasi una colpa, di non poter annidarmi, uccello implume, nel folto di una di quelle candide barbe, e starmi quieto lì. Penso agli altri maestri, i quali ci parlavano dottamente di poesia. Ma altra poesia avevamo noi per la testa, la nostra; e perciò, disertata la scuola, ci seppellivamo spesso nelle buie biblioteche, ci sperdevamo sugli argini aperti del Brenta, ci buttavamo in bicicletta sulla strada dei colli [...] Spirava sulla nostra vita un'aura di *Vita Nuova*. [...] Penso ai compagni diurni e notturni, filosofanti e spensierati, innamorati chi di un'idea, chi di una ragazza, chi, semplicemente, della vita.⁷⁶

⁷⁵ Ivi, p. 11. La locuzione «Più avanti» ha un valore temporale.

⁷⁶ Ivi, pp. 16-17.

Un terzo piano temporale, su cui Valeri si pone per raccontare la città materna, è costituito dal momento della scrittura, e quindi dagli anni della maturità. Nonostante si possa (probabilmente) contare un solo implicito riferimento al soggiorno padovano, vissuto dall'autore in una condizione di clandestinità, e identificato da Giancotti⁷⁷ nell'*incipit* di *Due finestre* («Bella è la vista del parco gentilizio, da questa finestra alta, lungo le ore chiare, e come immote, del pomeriggio decembrino»), in tutto il testo di *Padova città materna* Valeri inserisce continuamente le proprie impressioni alla vista della città nel momento del suo ritorno, contrapponendole a quelle degli anni dell'infanzia e dell'adolescenza appena visti:

Mi guardo attorno, distinguo cose vecchie e cose nuove (Padova è diventata quasi una grande città); ma mi pare che le une e le altre mi siano ugualmente e, irrimediabilmente, straniere. [...] Tutto è inverosimilmente al suo posto, eguale a se stesso. Eppure tutto è mutato, diverso, e sì, irriconoscibile.⁷⁸

Al di là della manifesta difficoltà che si riscontra nel collocare cronologicamente i singoli riferimenti, vale la pena soffermarsi su come la voce del Valeri adulto dichiara di avvertire un certo straniamento nei confronti della «vecchia Padova». La nuova percezione della città non è da imputarsi tanto alle pur avvenute trasformazioni urbanistiche, quanto piuttosto alla maturazione e alla trasformazione del soggetto stesso, vale a dire al suo diverso modo di vedere, interpretare e riportare la realtà. L'evidente cambiamento si avverte già sul piano della scrittura, dal momento che il narratore non si accontenta di descrivere la sua Padova sulla base delle sole *impressioni*, sfumature e variazioni coloristiche, ma sente la necessità di adottare anche un approccio più *razionale*, fatto di erudite divagazioni didascaliche circa i principali monumenti della città («Le mie impressioni si complicano di curiosità storiche»⁷⁹). La capacità immaginativa si completa così con la consapevolezza e con la conoscenza storica del Valeri maturo e la città, che negli occhi del bambino veniva paragonata a «spettacolo,

⁷⁷ Cfr., M. GIANCOTTI, *Diego, Valeri*, cit., p. 103. Quanto all'*incipit* di *Orto suburbano* («Siamo al bel mezzo di gennaio, e nell'aria c'è già un sole, un respiro, un errabondo odore di primavera [...] qui nell'orto suburbano che consola la mia prigionia [...]»), bisognerebbe pensare ad una seconda dimora sfruttata dallo scrittore come rifugio, non più nel centro di Padova, ma in campagna.

⁷⁸ D. VALERI, *Padova città materna*, cit., p. 13.

⁷⁹ *Ibidem*. Alcuni importanti luoghi storici di Padova a cui fa riferimento il Valeri "maturo" sono: la Basilica del "Santo", l'Orto botanico, Prato della Valle, il Palazzo della Ragione, il palazzo Bo e il Caffè Pedrocchi.

romanzo, avventura», è ora esemplificata nell'immagine di un «problema da decifrare, un libro da leggere».

Ma la nostalgia e lo sforzo di rivedere gli stessi luoghi con gli occhi di una volta si mescolano ad un ritrovato, e più forte, senso di appartenenza alla città, per cui ritorna in più occasioni l'accostamento al legame materno, frequente già nella poesia.

Questa ricostruzione della città, affidata ad un narratore che si appoggia alle sensazioni rievocate dalle dolci memorie del passato è soltanto uno dei due volti di Padova che lo scrittore intende mettere in luce. Come ha notato Lazzarini⁸⁰, accanto alla Padova interiore, ripercorsa per età e soprattutto filtrata da un soggetto in continua evoluzione, c'è anche una Padova oggettiva, quasi analitica, che si inserisce in modo comunque naturale tra le pagine più liriche dell'opera e che aumenta proprio in corrispondenza della voce del Valeri adulto. Oltre ai già menzionati riferimenti storici, relativi ai monumenti e ad alcune specifiche istituzioni della città, come l'università, vengono ricordati illustri personaggi del passato. Tra questi, il "Valeri professore", si sofferma sulle figure di Petrarca, di Galileo, di Bembo e, in particolare, su quella di Sperone Speroni, ritratto sempre con una sottile ironia, rispettosa del particolare acume di letterato e teorico, ma critica verso la sua eccessiva intransigenza linguistica. In taluni casi, inoltre, come nelle «chiare fresche e dolci acque» di petrarchesca memoria, accostate al Bacchiglione, le dotte digressioni esplodono in vere e proprie citazioni letterarie, pensate per offrire una maggiore ricchezza contenutistica e mai uno sterile sfoggio culturale.

Ma l'interesse che Valeri mostra nei confronti della propria città è tale da riguardare anche la società e la sua composizione. Lo scrittore arriva ad individuare le "tre anime" che la costituiscono, spinto dal desiderio di riassumerla e farla più propria. C'è la vecchia Padova «professorale», anch'essa ritratta con una nota di sarcasmo, come un «santo sinedrio», attento a non mescolarsi con i «comuni mortali» e avente sede nelle polverose biblioteche o nelle fumose stanze del Pedrocchi; c'è l'anima «rustica», identificata nell'odore «grasso e vinoso» delle osterie; e infine la tranquilla e dignitosa anima «mercaiola», rappresentata dai commercianti di ogni categoria. Particolarità storiche e profilo sociale si intrecciano con altrettanta precisione topografica, utilizzata

⁸⁰ Cfr.: M. RICHTER-L. LAZZARINI, *Città materna*, cit., pp. 17-19.

nella descrizione di tutti i luoghi cari allo scrittore, di cui però, soltanto l'amato *Borgo Santa Croce* gode di un'importanza speciale, tale da garantirgli un capitolo a sé.

La Padova di Valeri non si limita, tuttavia, a un insieme di viuzze, piazze, palazzi storici e porticati, ora gremiti e in fermento, come durante le feste patronali, ora deserti, durante la notte, ma è costituita anche da paesaggi naturali e atmosfere stagionali che si inseriscono nel testo come piccoli quadri descrittivi. Valeri, infatti, fotografa la città durante ciascuna stagione, dedicando a due di esse delle prose specifiche all'interno dell'opera, come *Sole d'inverno* e *Verso la fine dell'estate*, facendo attenzione a dare loro una certa impronta emotiva: la primavera è «d'una vaghezza e soavità indicibile», l'autunno è invece «uno splendore denso, succoso e un po' pesante».

Proprio nelle sospese descrizioni paesaggistiche si ravvisano i maggiori punti di contatto con la produzione lirica, tanto a livello di contenuto, quanto sul piano della forma.

Nella collana di nove poesie ispirate a Padova, composta nel 1947 e intitolata *Città della memoria*⁸¹, ritornano gli stessi riferimenti agli elementi naturali. Si vedano, ad esempio, la pianura nella prosa:

Tutt'intorno [alla città], il mistero della campagna, la *pianura infinita*.

E in poesia:

Tu, *pianura di carne*, immenso grembo / di terra madre supino nel sole.⁸²

Allo stesso modo si ripetono le immagini delle colline, degli argini e della vegetazione, di paesaggi atemporali e vagamente bucolici (come in *Acque del Bacchiglione*), oltre ai particolari momenti della giornata, come la sera e il tramonto, interessanti per le sfumature cromatiche che creano tra le «architetture labili» della città. Un ricorso massiccio alla cifra del colore si segnala, ad esempio, nel già citato *incipit* di *Due finestre*.

Bella è la vista del parco gentilizio, da questa finestra alta [...] Una sola nota di colore puro: il *verde smaltato* della grande magnolia, verso il fondo. Tutto il resto è una musica, smorzata e fusa, di semitoni dorati *verdinei cinerei violetti*. Il sole, insinuandosi obliquo fra i tronchi *nerastri*, solca di

⁸¹ Soltanto sei delle nove liriche sono state inserite nella raccolta *Poesie* del 1962.

⁸² D. VALERI, *Poesie*, cit., p. 250.

strisce *ocra* e di strisce *blu* il piano erboso, tappezzato di seccume *grigio*, e i sentieri *bruni*, felpati di muffe *verdastre*.⁸³

Prosa e poesia condividono non soltanto il gusto per l'accumulazione di colori e, in generale di aggettivi qualificativi che accompagnano e definiscono la materialità degli oggetti, ma anche un alto tasso di figure retoriche: personificazioni, similitudini e metafore. A questo proposito si veda, nel primo racconto di *Padova città materna*, la descrizione della vecchia città che, all'arrivo della primavera, si risveglia, «palpita e sussulta al pari di un'adolescente», e nel ritornare alla vita offre un'immagine di sé del tutto umanizzata.

La continuità tra i due generi si ripropone anche nella presenza degli stessi umili personaggi di cui si è già detto, e ai quali si aggiungono il salumaio, il droghiere, il caffettiere, l'ostessa, l'avvocato e il pretore⁸⁴.

Come rivela Valeri, è proprio nella semplicità dei colori, dei paesaggi osservati e delle persone incontrate, che si nasconde il segreto della sua scrittura e il motivo del legame indissolubile con la sua città materna.

Perché sì, anche qui sento e riconosco la mia città materna: in questa semplicità e modestia e castità di paesaggio, in questa timida delicatezza di rapporti tonali, in questa luce di poesia che si sprigiona dalle più umili e povere cose, come da raso terra.⁸⁵

Un'ultima osservazione rilevabile all'interno di *Padova città materna*, in un testo dal titolo programmatico quale *Memoria e presente*, può essere espressa a riguardo del significato e del messaggio complessivo dell'opera, strettamente funzionale alla conservazione del rapporto con la propria città. La semplicità del contenuto e la chiarezza dello stile sono messi al servizio della memoria e del ricordo per ricostruire il passato dello scrittore e per preservare, intatti nel tempo, l'affetto e la dolcezza dei suoi sentimenti per la città. Tuttavia, la ricostruzione degli anni più lontani e del rapporto filiale creatosi con la propria terra non è facile, ma anzi, risulta possibile soltanto in un modo parziale e discontinuo. Lo stesso autore sottolinea la difficoltà paragonando il

⁸³ IDEM, *Padova città materna*, cit., p. 18.

⁸⁴ La maggior parte dei personaggi elencati si trova nella lirica *Maggio*, estranea a *Città della memoria*, ma comunque inserita nell'edizione *Poesie* del 1962.

⁸⁵ IDEM, *Padova città materna*, cit., p. 20.

recupero del passato al riaffiorare delle bollicine, che risalgono in superficie in modo caotico perdendo la loro precedente dimensione.

Se l'intero passato non può essere riportato a galla nella sua interezza, lo scrittore dichiara di accontentarsi almeno di pochi «frammenti» e di «singoli atti di memoria», i quali non possono che essere trascritti in una forma altrettanto frammentaria, fatta di «parole e frasi distaccate, subitane e fugaci». Con tali parole, sembra spiegarsi anche la struttura dell'intera opera, composta di prose brevissime, a volte simili a piccoli quadri descrittivi, altre volte simili a delle pagine di un diario aperto sul passato e su una città da cui lo scrittore non si è mai separato sentimentalmente («Ma in verità io non mi sono mai straniato, me ne accorgo ora, da questi muri, da quest'aria, dal suono di queste campane [...]») ⁸⁶.

Oltre ad essere un'opera che sigilla il rapporto esclusivo tra autore e territorio, *Padova città materna* rappresenta, pur nelle sue dimensioni contenute, il tentativo (vano) di soddisfare l'innato desiderio di ricucire i frammenti del tempo passato, in un racconto «coerente e continuo», da cui nessun uomo può sottrarsi.

E tuttavia noi siamo uomini soprattutto in ciò e per ciò: che non possiamo rinunciare allo sforzo vano di costruirci un passato, all'inatingibile gloria di scrivere un racconto coerente, continuo, leggibile tutto - una storia - del nostro tempo irrevocabilmente perduto. ⁸⁷

2.2.2 Fantasie veneziane

Come è già stato più volte sottolineato, la scrittura di Valeri si distingue per la presenza di forti contaminazioni poetiche. Dal momento che queste ultime riguardano tutti i generi in cui l'autore si è cimentato nel corso della sua lunga carriera professionale, l'affermazione «Valeri uno e trino» ⁸⁸ sostenuta da Tenuta sembra appropriata. Tale citazione intende infatti avvalorare l'idea di una traccia poetica che rimane impressa, in modi più o meno profondi ed evidenti anche nella prolifica produzione in prosa, tanto nella “prosa d'arte” quanto nella critica testuale.

⁸⁶ Ivi, p. 14.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ C. TENUTA, *Valeri uno e trino: sulla prosa di Diego Valeri*, in «Studi novecenteschi», XXXVIII, 80, 2010, p. 323.

L'opera che più di ogni altra conserva, trasforma e sviluppa le caratteristiche specifiche della poesia, sdoppiandosi da essa con una creatività e una forma del tutto originali, è *Fantasie veneziane*. Grazie a questo testo lo scrittore ha trovato la definitiva consacrazione a “prosatore di luoghi e paesaggi”, e più nello specifico, di indiscusso *genius loci* di una Venezia protagonista, e allo stesso tempo sfondo scenico della propria narrazione.

I primi significativi rapporti con la città lagunare risalgono al 1926, l'anno dell'«approdo decisivo»⁸⁹, dopo gli anni d'insegnamento a Cremona, motivato dall'assegnazione della cattedra presso il liceo Marco Polo. A Venezia, Valeri si inserisce rapidamente nel contesto letterario e intellettuale della città. Ricopre, fino al 1948, il ruolo di soprintendente all'arte medioevale e moderna a Palazzo Ducale e collabora stabilmente con la rivista «Le Tre Venezie», le cui finalità culturali e turistiche sono sottoposte al controllo politico dei Fasci di combattimento.

La notorietà di Valeri, che si consolida anche grazie all'intensa attività di conferenziere nel campo letterario e dell'arte pittorica, in Italia e all'estero, comincia a raggiungere il suo apice a partire dai primi anni Trenta. Aumentano le pubblicazioni in periodici importanti, tra cui «La Lettura», «La Gazzetta del Popolo», «Pegaso», «La Fiera Letteraria», «Nuova Antologia» e inizia la collaborazione con l'*Enciclopedia Italiana*.

L'attività poetica, già avviata negli anni Venti e proseguita con la pubblicazione della raccolta di poesie per bambini, intitolata *Il campanellino* (1928), e la raccolta *Poesie vecchie e nuove* (1930), ottiene un riconoscimento nel 1932, quando Valeri vince il concorso poetico “Premio Venezia”, istituito straordinariamente nello stesso anno dall'organizzazione della Biennale.

La poliedricità degli interessi del professore-poeta è tale da consentire non solo l'attività di traduttore di letteratura francese e tedesca, ma pure lo sconfinamento nell'ambito teatrale, con la composizione di una fiaba romantica intitolata *Soregina*, ricordata scherzosamente dall'anziano autore come «l'unico peccato teatrale»⁹⁰ della propria vita letteraria.

⁸⁹ M. GIANCOTTI, *Diego Valeri*, in «Belfagor», LXVII, 6, 2012, p. 663.

⁹⁰ IDEM, *Diego Valeri*, cit., pp. 49-50. Traggio da queste due biografie valeriane le principali informazioni relative alla vita dell'autore.

Tuttavia, il percorso che porterà Valeri alla completa simbiosi, sia umana che artistica, con la città di Venezia, conosce anche momenti di tensioni politiche e di conseguenti difficoltà a livello professionale. Da un lato, la grande risonanza del nome, il carisma, le conoscenze internazionali e la capacità di pubblicizzare, attraverso le proprie opere, l'immagine di Venezia e del Veneto, trovano l'appoggio delle locali classi dirigenziali e la possibilità di presenziare a conferenze organizzate dallo stesso Istituto di cultura fascista di Venezia; dall'altro, le simpatie filosocialiste e l'importanza della sua personalità, inclini a una resistenza non tanto esplicitamente politica, quanto piuttosto "anticonformista" nel sistema d'insegnamento, consistente in «una forma di antifascismo fondata su un'etica del gusto letterario e sulla civiltà di una cultura non retorica»⁹¹, non viene tollerata negli ambienti più oltranzisti. Inoltre, il mancato possesso della tessera del P.N.F., più volte richiesta, ma mai ottenuta, gli costa il definitivo allontanamento dall'insegnamento scolastico nel 1931 e l'esclusione dai concorsi universitari a partire dal 1932.

In questo pesante clima di contraddizioni e compromessi, nel 1934, *Fantasie veneziane* trovano la loro prima pubblicazione con Mondadori, in una forma originaria che verrà accresciuta e modificata nelle successive edizioni datate 1942 e 1953⁹².

La prima edizione consta di una sequenza di dodici prose⁹³ e di un congedo, mentre la seconda (solo nell'edizione limitata Le Tre Venezie, 1944) risulta aumentata di nove⁹⁴ unità, conserva lo stesso lapidario congedo ed elimina i racconti non propriamente veneziani quali *Padova, allora* e *Colli Euganei*, inclusi nel frattempo in *Città materna*. L'edizione del 1944 include inoltre dodici disegni dell'amico pittore Pio Semeghini, mantovano di nascita, ma diventato uno degli artisti più rappresentativi della città lagunare.

Il titolo scelto da Valeri per la sua opera riassume già con una sufficiente chiarezza la doppia componente tematica che struttura l'insieme dei testi. Come si vedrà

⁹¹ Cfr., IDEM, *Diego Valeri*, in «Belfagor», LXVII, 6, 2012, p. 665.

⁹² In questo studio si farà riferimento soltanto alle prime due edizioni (Mondadori, 1934 e Le Tre Venezie, 1944, anziché Mondadori, 1942). Tralascio quindi la terza edizione (Mondadori, 1953) accresciuta dalla sezione *Quaderno padovano*, corrispondente ai testi di *Padova città materna* (cfr. 2.2.1)

⁹³ Le prose in questione sono: *Venezia invernale*, *Gatti*, *Mito di primavera*, *Una calle*, *La casa di Goldoni*, *La bottega dell'antiquario*, *Il sonno di Orsola*, *Lido autunnale*, *Silenzi*, *Delizie della Brenta*, *Padova, allora*, *Colli Euganei*.

⁹⁴ I nuovi racconti sono: *Angeli dell'Aprile*, *Donne*, *Avventure*, *Dialogo filosofico*, *Lazzaro*, *Molto silenzio per nulla*, *Fine della festa*, *L'isola dei pittori*, *Ritratto dell'amico pittore*. *Lido autunnale* diventa *Lido, fine d'autunno*. Per l'analisi dell'opera sarà presa in considerazione l'edizione accresciuta del 1944.

nello sviluppo dell'analisi, l'oggetto preso in considerazione dall'autore è la città di Venezia, ritratta nello splendore e nella complessità che la contraddistinguono; dalle concrete e spigolose geometrie della sua pietra, alle sfumature cromatiche che, tra l'acqua e il cielo, la alleggeriscono trasformandola in una città di puro colore.

La seconda caratteristica dell'opera è invece marcata dal sostantivo *fantasie*, il quale preannuncia una componente fantastica e immaginativa in grado di evitare una descrizione troppo fredda e didascalica, a favore di una connotazione più personale e coinvolgente, in grado di lasciare affiorare la voce dell'autore.

Considerando con attenzione i titoli dei singoli racconti, si può notare che l'idea di fondo è quella di ricostruire un affresco della città per piccole tessere, identificabili proprio con la sequenza delle prose. Come piccoli quadri, ciascun racconto si focalizza su uno specifico particolare: una stagione, un angolo della città, una casa o un'opera d'arte; ma tutti pensati come parti dello stesso grande disegno.

Nell'eterogeneità dei racconti c'è comunque spazio per un'ulteriore differenziazione tra i testi della prima edizione e quelli aggiunti nel 1944. I titoli dei primi si attengono a una immediatezza rappresentativa più intuitiva e concreta, come ad esempio *Gatti*, *La casa di Goldoni*, *La bottega dell'antiquario*, *Delizie della Brenta*, *Colli Euganei*.... Le prose della seconda edizione scelgono invece titoli più astratti e di difficile focalizzazione: *Angeli dell'Aprile*, *Avventure*, *Dialogo filosofico*.

Ad una rapida presentazione dei contenuti dell'opera, si può notare che sia *Venezia invernale*, sia *Mito di primavera*, rispettivamente il primo e il terzo racconto, sono dedicati alla descrizione della città in due particolari stagioni dell'anno. Nel primo l'incombere della stagione invernale è preannunciato dall'arrivo del vento, dall'annuvolamento del cielo e dalla generale percezione di un tempo sospeso che sembra preludere alla morte. Al ritratto dei cambiamenti atmosferici, i quali portano con sé il mutamento dei colori verso tonalità più scure e angoscianti, segue un affresco degli abitanti veneziani, immortalati nei tradizionali luoghi di ritrovo invernali, le osterie e i caffè, tra proverbi, canti e brevi dialoghi in dialetto. Il racconto si conclude con un ritorno alla vita segnato dall'arrivo della stagione estiva, e con essa, dei numerosi turisti.

Nel terzo racconto, invece, la stagione primaverile è ritratta in un tripudio di colori e aggettivi qualificativi che accompagnano gli elementi della natura («nuvole d'ocra e di

viola»), in una sintassi e in una forma stilistica molto vicine alla poesia, le quali verranno trattate nello specifico più avanti.

In *Gatti* e in *Una calle*, l'attenzione dello scrittore sembra farsi più acuta rivolgendosi ad alcuni particolari dettagli della città. I gatti che circolano in tutta la città sono esaltati per il loro carattere discreto e poco invadente, per l'atteggiamento indipendente e sicuro di sé, peculiarità che li rendono vicini, più di chiunque altro, allo spirito di Venezia e dei suoi silenziosi abitanti.

Lo scorcio sulla calle consente di presentare una grande varietà di odori, di suoni e di colori che circondano la casa del poeta. Insieme ad essi, la voce narrante concede una descrizione tenera e calorosa di tutti i personaggi che, come Valeri, risiedono o lavorano in quell'angolo della città. Fra i tanti, sono ricordati il calzolaio, il fabbro, la fornarina, il fruttivendolo, il salumiere e la stiratrice.

Di un tono differente, in quanto ispirati maggiormente alla fantasia creativa dell'autore, sono *La casa di Goldoni*, *La bottega dell'antiquario* e *Il sonno di Orsola*. Nel primo, l'autore ripercorre la biografia del celebre commediografo, ricostruendo sia la Venezia del suo tempo, tra i precisi riferimenti urbanistici e folkloristici, sia la psicologia del giovane Goldoni, nella cui figura, profondamente legata alla città, Valeri riconosce implicitamente sé stesso. Nel secondo racconto, domina la scena il piccolo e soffocante negozio di un vecchio e silenzioso venditore di oggetti antichi, in compagnia del quale il poeta si ritrova seduto, intento a leggere un libro di Apostolo Zeno. L'atmosfera generale di sospensione e attesa, quasi surreale, se non fosse per i riferimenti ai tangibili e tetri prodotti della stanza, viene alla fine sconvolta dall'apparizione di una donna misteriosa («una Venere eterna»), probabilmente una bagnante del Lido, la quale bacia Valeri lasciandolo turbato, al punto da costringerlo ad allontanarsi per sempre da quel luogo.

Il sonno di Orsola consente invece allo scrittore di divertirsi in un simpatico gioco interpretativo su alcuni soggetti che si trovano dipinti nelle tele più celebri della città, dalla «Venere» di Tiziano ospitata a Ca' d'Oro, passando per la pala della «Vergine con il bambino», composta da Tiziano e conservata nella basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari, fino al «Sonno di Orsola», dipinto da Vittore Carpaccio. Particolarità prospettiche, sguardi, posture e pensieri dei protagonisti inanimati sono passati al vaglio dal poeta-

professore, che nella sua voce fonde le spiegazioni di un critico d'arte con l'immaginazione e il tono scherzoso di uno spettatore inesperto in materia.

Tra i racconti più meditativi si segnalano *Lido, fine d'autunno* e *Silenzi*. Nel primo, l'immagine della spiaggia veneziana, oramai deserta nel periodo autunnale, scuote l'autore facendolo cadere in una profonda malinconia, consentendogli, dopo una divagazione fatta di ricordi estivi e suggestive descrizioni naturalistiche, una riflessione universalistica sul concetto di tempo e sull'essenza dell'infinito.

Silenzi conferma la facilità (e il privilegio) del poeta di sapersi fermare ad ascoltare i suoni percepibili dalla propria casa. I particolari che colpiscono l'attenzione del poeta, come il canto degli uccellini e dei galli, la conversazione tra due amici, il bacio di due «morosi», il «vociò» dei bambini e il canto tenorile di un giovane ragazzo, proprio per l'essere brevi istanti prelevati dal vissuto quotidiano, costituiscono la vera anima della città, paragonata ad una donna dal «cuore di carne», il cui battito rintocca nei suoni che riempiono le abitazioni, le calli e le piazze. Sul piano narrativo, l'insieme dei particolari, colti dall'ascolto o dalla vista del poeta, danno origine ad una sequenza di altrettante piccole scene.

Tralasciando *Padova, allora*, il cui contenuto è già stato trattato nell'analisi di *Padova città materna* (2.2.1), gli ultimi due racconti che concludono l'edizione del '34 sono *Delizie della Brenta* e *Colli Euganei*. In entrambi prevale un impianto di tipo didascalico, non dissimile da quello che caratterizza *Guida sentimentale di Venezia*, pubblicata nel 1942. Il viaggio attraverso le principali ville e cittadine della riviera del Brenta (Malcontenta, Mira, Stra e Noventa) è pensato come un'escursione turistica in compagnia dell'ombra del conte Gasparo Gozzi, letterato veneziano vissuto nel Settecento. La passione per l'arte e per l'architettura si unisce alle precise conoscenze storico-letterarie dell'autore, dando vita ad un racconto che, per quanto sia ben circoscrivibile sul piano del tempo e dello spazio, non rinuncia a vagheggiare il paesaggio come un ancestrale paradiso bucolico.

Pur condividendo il medesimo gusto esplorativo, per il quale sono giustificate le continue digressioni culturali riguardo i siti e le attrazioni turistiche del territorio, l'ultimo quadro in prosa, intitolato *Colli Euganei*⁹⁵, si avvicina vagamente a una forma

⁹⁵ Il contenuto si rifà all'omonima opera pubblicata nel 1932 e ascrivibile al genere delle "guide", al pari di *Guida sentimentale di Venezia*.

di “autobiografia sentimentale”⁹⁶. Il racconto si apre con il ricordo indelebile delle origini padovane, e ancor prima piovési (con il riferimento al «paese dei vecchi»), le quali consentono all’autore di autodefinirsi, non senza una piccola nota di orgoglio, come «animale di pianura» e «uomo del piano»⁹⁷. L’incontro con i colli è ricostruito per tappe cronologiche, a partire dalla prima affascinante visione avvenuta durante il meraviglioso tempo dell’infanzia, per arrivare agli anni dell’università, accompagnati da una maggiore consapevolezza nei propri strumenti conoscitivi. Il testo è comunque costruito su una doppia dimensione: quella temporale, che permette all’autore di ripercorrere l’avvicinamento al paesaggio collinare tra passato e presente; e quella geografica, grazie alla quale vengono passati in rassegna le diverse località euganee (Teolo, Arquà, Este, Monselice, Abano), ciascuna con le proprie peculiarità storiche e culturali.

Tra le prose aggiunte nell’edizione del ’44, il carattere descrittivo si riconferma in *Molto silenzio per nulla* e in *Fine della festa*. Della città lagunare vengono messe in luce, ancora una volta, le trasformazioni coloristiche degli elementi che la compongono: la pietra, il cielo e l’acqua. Ogni evoluzione cromatica è percepita come un piccolo sussulto dell’anima della città, la quale vive, soffre e muore nel silenzio della sua materia. L’atteso ritorno della stagione primaverile è esaltato al pari di un evento miracoloso in *Angeli dell’Aprile*, dove le nuove e delicate brezze si identificano nel volo di tanti piccoli angeli.

Le conoscenze in ambito pittorico costituiscono il nucleo tematico nelle pagine di *Donne*, in cui Valeri si diverte a confrontare i volti delle signore veneziane con quelle ritratte dai grandi artisti veneti, Tiepolo, Tintoretto e il Veronese, riconoscendo tuttavia, una maggiore corrispondenza con la naturalezza delle donne del Giambellino. L’interesse che Valeri nutre per l’arte figurativa è rivolto anche alla pittura contemporanea. In *L’isola dei pittori* l’autore propone un affresco dell’isola di Burano, sia sotto il profilo estetico, soffermandosi sul geniale contrappunto di colori che la

⁹⁶ Utilizzo questa espressione ispirandomi liberamente ad una citazione di Matteo Giancotti, il quale parla di «geografia sentimentale» in riferimento all’opera *Città materna*, in D. VALERI, *Umana*, cit., pp. 16-17.

⁹⁷ Tuttavia, per ammissione dello scrittore, l’*habitat* a lui più congeniale rimane la laguna. Queste le sue parole: «la pace ch’io mi ritrovo dentro viene proprio da quell’orizzonte rettilineo e tutto nudo, da quel distendersi e quasi cancellarsi del mondo su un letto di acque tranquille, da quella pace, appunto, di piccolo mare domestico, che soltanto in casi eccezionali può rompersi e turbarsi e agitarsi a somiglianza dell’altro, l’immenso, che sta fuori» in D. VALERI, *Paesaggio e vita in laguna*, in *Giardinetto*, cit., pp. 23-24.

rivestono, sia sul profilo storico-sociale, ricordando dapprima i pittori più noti del passato e del presente, e in un secondo momento elogiando le figure-cardine della società buranese, ovvero il pescatore, il pittore, il poeta e la donna.

Nella stessa isola risiede il pittore Pio Semeghini, a cui Valeri dedica l'ultimo racconto, *Ritratto dell'amico pittore*. La prosa, inserita come un omaggio all'amico, vuole essere un «ritratto letterario» dell'artista per ripercorrerne la biografia con un tono semplice e confidenziale.

I racconti *Avventure*, *Dialogo filosofico* e *Lazzaro* traggono spunto da piccoli episodi prelevati dal vissuto quotidiano, rispettivamente un incontro, un dialogo improvvisato e la semplice contemplazione di un elemento della natura. Nel primo, l'involontario contatto con una signora lungo una calle, diventa il pretesto per la composizione di un breve epigramma, sul modello degli omonimi *Epigrammi veneziani* di Goethe, ugualmente ispirati dall'attenta osservazione della vita popolare nelle strade.

Una seconda scena, simile per brevità narrativa e sviluppo dell'azione, si ritrova in *Dialogo filosofico*. Transitando davanti ad un cimitero, un gondoliere e un signore scambiano poche ma significative battute in dialetto veneziano a riguardo dell'ineluttabile destino che attende ogni persona al termine della vita, indistintamente dalla ricchezza posseduta sulla terra. Il grande tema della morte e la constatazione della precarietà dell'esistenza, vengono messi in luce da Valeri rifiutando l'eccesso di retorica, e ricercando, piuttosto, le profonde verità nella vita di tutti i giorni e nei particolari all'apparenza insignificanti.

L'opposizione morte-vita ritorna, infine, nel racconto *Lazzaro*, nome attribuito dall'autore ad un albero del proprio cortile, creduto morto durante l'inverno, ma riscoperto vivente con l'arrivo della primavera. Il testo, in apparenza un commosso inno alla natura, si rivela anche una dotta collezione di riferimenti e confronti intertestuali sul tema della natura, a partire dall'evocativo titolo biblico, per continuare con le *auctoritates* letterarie del calibro di Virgilio, Leopardi e Baudelaire.

Come conclusione dell'opera, Valeri inserisce un brevissimo *Congedo* (uguale in tutte le edizioni), costituito da un verso di Orazio: «Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen»⁹⁸. L'autore vuole difendere la scelta di Venezia quale argomento esclusivo della propria opera, dichiarando di aver rinunciato alle lusinghe delle altre città del

⁹⁸ Orazio, Libro I, Carmen VII, v.1. La traduzione è: «Altri loderanno la famosa Rodi, o Mitilene...».

mondo, per testimoniare l'amore incondizionato e la totale fedeltà verso la città lagunare. Le ultime due frasi che accompagnano la citazione latina, avvalorano ulteriormente il sodalizio artistico e privato fra l'uomo e la città, ed elevano quest'ultima a universo personale del poeta.

Ossia: c'è chi fa il giro del mondo, e chi il giro dell'orto.
(E non è poi detto che non sia, in fondo, la stessa cosa).⁹⁹

Estendendo il raggio d'analisi all'intera opera, è possibile rintracciare nella scrittura di Valeri non soltanto il ritorno costante di alcune tecniche narrative e stilistiche, ma anche la presenza di una voce narrante polifonica, capace di modificarsi e affrontare ambiti tematici assai differenti. A questo proposito, la voce dell'autore si può distinguere in almeno tre ruoli: il Valeri poeta-pittore, il Valeri professore e critico d'arte, e il Valeri abitante di Venezia, osservatore acuto della società che lo circonda.

La figura del poeta-pittore è percepibile con estrema facilità negli innumerevoli spazi testuali concessi alla descrizione del paesaggio e della città. Tra i tanti esempi, *Venezia invernale* è il racconto che offre più conferme in questo senso, dal momento che in esso si ravvisano tanto il ritratto della nuda «città minerale» durante il periodo invernale, sferzata dai venti e dalle onde scure, e riconoscibile solo nei «lineamenti precisi» e nelle «architetture esatte», quanto la Venezia estiva, capace di trasformarsi in un «impasto amoroso di sole, di pietra e di acqua»¹⁰⁰. Da una parte la città spoglia, nitida e «metafisica», dall'altra la città dai colori temperati e sfumati dai raggi solari.

Sul piano stilistico, come accade già in poesia, anche nella prosa le cifre dominanti di questi piccoli quadri paesaggistici consistono nell'ampia aggettivazione e nell'uso delle figure retoriche. La descrizione della realtà attraverso le sfumature coloristiche comporta spesso la creazione di frasi in cui sostantivi e aggettivi si susseguono in rapida sequenza, dando talvolta origine a cascate di asindeti. Rimanendo a *Venezia invernale* si possono menzionare casi come: «lembo di muro scrostato, rossastro», «una lama d'acqua ferma, lustra, che raccoglie nel suo grigiore oleoso l'ultimo barlume del crepuscolo», «la laguna, davanti al molo, è d'un turchino torbido e amaro». Nel racconto *Lido, fine d'autunno*, il mare, dalla cui contemplazione

⁹⁹ D. VALERI, *Fantasie veneziane*, Padova, Le Tre Venezie, 1944, p. 147.

¹⁰⁰ Ivi, p. 17. Da qui in poi, salvo diversa indicazione, le citazioni presenti nel testo saranno tratte dalla stessa edizione.

scaturiscono memorie personali e riflessioni di carattere filosofico, è semplicemente «piano, quieto, verdazzurro». In *Mito di primavera* la città, che esce dalle piogge primaverili, appare «lustra e stillante: bianca e rosa, con sparse ombre di musco, verdastre», in *Angeli dell'Aprile*, i venticelli arrivano portati da un vento «frescolino, verdolino, stranamente brillante» e infine, in *Colli Euganei*, il paesaggio è «magro, semplice, fuso» e le dolci linee collinari che circondano Teolo appaiono «modulate e carezzevoli, verdi, celestini, dorati, intorno al picco puntuto e nerastro di Pendice», ma poco più in là si mostrano come semplici «coni aridi, lisci, bigi, velati di trasparenze solfuree», «brulli, gialli di crete, fulvi di stipe arse e di foglie secche, appena spruzzati di verde fresco sulle coste solatie». L'accumulazione lessicale può riguardare anche la categoria dei verbi, ad esempio «le bestie saltavano, svolazzavano, gridavano, ridevano, piangevano» (*Una calle*) o il raddoppio dell'aggettivo per il superlativo «discesa lenta lenta».

Altrettanto frequente è l'utilizzo degli aggettivi in coppia, in una forma che ricorda la classicheggiante figura della dittologia, come ad esempio: la strada «splendida e muta», il verde «denso e cupo», il silenzio «inquieto e pieno», il cielo «nitido e fisso» o «chiuso e immobile» e il selciato «asciutto e netto». Non è poi raro ritrovare, in più luoghi testuali, alcuni elementi della natura accompagnati dagli stessi epiteti esornativi, come nei casi del sole e del cielo «pallido» o del «pulviscolo argenteo» in riferimento alla nebbia mattutina. Nelle descrizioni paesaggistiche più interiorizzate, come *Delizie della Brenta*, la vicinanza emotiva tra il narratore e i luoghi incontrati è accentuata grazie ad un aumento del numero di diminutivi e accrescitivi, ad esempio «un rosario di casinetti, palazzetti e giardinetti» o «il palazzone dei Pisani».

Tra le più numerose figure retoriche si segnalano: la sinestesia «odore di freddo», «turchino torbido e amaro», «luce cruda», «vento duro e silenzioso» (*Venezia Invernale*), «caldo oro» (*Colli Euganei*), il chiasmo «verginità intatta, inviolabile sterilità» (*Mito di Primavera*), la similitudine «una matrona giallognola siede nel centro, attonita come un idolo» (*Una calle*), «cupole turchine, simili a nuvoloni gonfi di tempesta» (*Padova, allora*), e la metafora «[la saletta del bar] è una scatola lucente», «una lama d'acqua» (*Venezia invernale*).

Le contaminazioni con la poesia non mancano nemmeno sul piano della sintassi. Pur prediligendo di norma una sintassi piana e semplice, in entrambi i generi si possono

trovare casi di costruzioni complesse: inarcature e iperbati nella poesia, oppure un numero di subordinate sopra la media nella prosa. Per quest'ultimo caso si prenda ad esempio l'ultimo periodo del racconto *Mito di Primavera*, dove l'oggetto («la piazza»), è incastonato fra numerose subordinate e la proposizione oggettiva («la piazza [...] coprirsi d'un tenero velo d'erba e di violette») è a sua volta molto distante dal verbo reggente («vedere»):

Attenderemo invano di vedere, nella mattina umida e calda, carica di forze germinative, formicolante di lieviti, la piazza, che ha già il color bruno della terra fresca, coprirsi d'un tenero velo d'erba e di violette.

Per quanto isolato e raro, l'esempio proposto non sembra casuale, dal momento che si inserisce in uno dei racconti che più si avvicina alla poesia, per la brevità assoluta del testo, per l'alta concentrazione di figure retoriche e “forme dittologiche”, per la densità di aggettivi e della cifra coloristica, per la presenza a inizio paragrafo di connettori temporali e avversativi tipicamente valeriani («D'improvviso», «Ma»), e per la posizione marcata della stessa frase analizzata, posta in conclusione.

Anche nella prosa, il Valeri-poeta ricorre all'utilizzo dei giochi fonici, come l'allitterazione «gorgoglio di galline», «bicchieri picchiati», «inverni lugubri e lunghi» o, meno frequentemente, alla ripetizione del medesimo suono vocalico fra le coppie aggettivali¹⁰¹.

Se il Valeri pittore-poeta ricorre a tali tecniche stilistiche anche nella prosa, e in particolare nei momenti dedicati alla rappresentazione paesaggistica, è perché verso la natura nutre un amore profondo. Riprendendo le parole che Valeri scelse per descrivere il rapporto esclusivo della pittura di Semeghini con l'oggetto preferito dei suoi quadri, si può parlare, anche per lo scrittore veneziano, di un «religioso amore della realtà», grazie al quale l'io si subordina costantemente «al mistero delle creature e delle cose che vivono intorno»¹⁰². Ma rimanendo a *Fantasie veneziane* è proprio lo stesso autore a confessare la felice unione con la semplicità del paesaggio naturale:

Mi sentii urtare, investire, per gli occhi nel cuore, da un vento luminoso di rivelazione [...] uno spettacolo semplicissimo [...] ma al tempo stesso

¹⁰¹ Per un riscontro più approfondito riguardo la disseminazione dei suoni vocalici all'interno della poesia, rimando a D. VALERI, *Umana*, cit., pp. 27-28.

¹⁰² D. VALERI, *Scritti sull'arte*, a cura di G. Tomasella, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2005, p. 119.

portentoso; che mi lasciava intravedere, dietro quel volto nuovo, l'infinita varietà della natura, destando in me un'infinita gioia di possesso del mondo, di tutto il misterioso e bellissimo mondo, e un senso d'attesa di chi sa che gloria, chi sa che felicità sconosciuta.¹⁰³

Come si è già visto per la poesia, le caratteristiche della natura, scelta come oggetto quasi esclusivo della propria scrittura, non sembrano mai veramente umanizzate, né sembra essere questa l'intenzione principale dell'autore. Al contrario, tutti i casi in cui la rappresentazione dell'elemento naturale acquisisce tratti antropomorfi si possono circoscrivere a esigenze specifiche o a estemporanei prestiti retorici prelevati dal campo della poesia. Infatti, i racconti in cui il debito con l'umano sembra più forte sono *Padova, allora* e *Colli Euganei*, entrambi focalizzati sul recupero dell'aspetto paesaggistico nella dimensione del ricordo personale. Aggiungendo un altro esempio a quelli già proposti nell'analisi dei testi su Padova, si può ricordare la descrizione del primo colle visto in tenera età:

Era tutto vestito da macchie di robinie e tutto in ombra [...] e non pareva verde, come m'aspettavo, ma olivastro, con sfumature violacee e una coroncina d'oro in cima, dove lo toccava il sole.¹⁰⁴

Nel resto dell'opera la mimesi umana della natura non si evolve mai in una completa personificazione, ma si limita piuttosto ad una corrispondenza tra dettagli ambientali ed emozioni più o meno esplicite del narratore. In *Venezia invernale*, l'arrivo della stagione fredda è preannunciata dal forte vento, che trasforma le calli e i canali in uno strumento musicale, oltre che dalle minacciose onde del mare, la cui voce si propaga sul Canal Grande e si disperde nei rii conservando una debole traccia della sua antica «anima». A questi elementi si uniscono le case «tremanti» e «schiacciate al suolo» dalla paura. Un ulteriore esempio si ritrova in *Silenzi*, in cui la città è paragonata a una donna dal «cuore di carne», la cui anima è costituita dai suoni e dalle azioni degli abitanti. Nel primo esempio la cupa trasformazione di Venezia, dettata dal cambio degli eventi atmosferici, si allinea con il timore del poeta e contrasta con la felicità e il calore delle osterie gremitte di clienti; nel secondo esempio, i suoni dei veneziani e le loro attività enfatizzano il senso di appartenenza di Valeri alla propria città.

¹⁰³ D. VALERI, *Fantasie veneziane*, Milano, Mondadori, 1934, p. 106.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

Una tale “animazione” dello sfondo scenico, fatta di piccole similitudini e metafore, contribuisce pertanto a definire una corrispondenza tra spazio esteriore, natura e città, e spazio interiore dell’io narrante nascosto, piuttosto che una personificazione in senso stretto. Ricordando le parole di Luigi Baldacci a proposito della poesia valeriana, si può concludere che anche per la prosa:

Non è tanto la natura mimetizzata sull’uomo, ma è l’uomo accordato alla natura [...] Il poeta è il camaleonte della natura.¹⁰⁵

In alcuni casi, invece, la natura può diventare il punto di partenza per un flusso di pensieri, ricordi e contempezioni del paesaggio stesso, che modifica, di volta in volta, la connotazione delle emozioni. È il caso di *Lido, fine d’autunno*, in cui l’ammirazione del mare, della spiaggia e del cielo, rievoca nella mente del narratore i momenti più felici dell’estate trascorsa, ma l’improvvisa vista di alcuni capanni «stinti, sporchi, sconquassati, barcollanti come ubriachi» e di un vecchio forte «abbandonato, rosso scorticato, sanguinolento e ammuffito», lo riporta alla triste e malinconica stagione di fine autunno.

Oltre che per la natura e i paesaggi, Valeri mostra una certa abilità anche nella descrizione degli interni. L’unico e significativo esempio è offerto da *La bottega dell’antiquario*, in cui per la prima volta abbandona il *plein air* della laguna, del Canal Grande e delle piazze, per addentrarsi in un piccolo negozio di una «tortuosa e tetra» calle. L’atmosfera cupa e silenziosa dell’angusta bottega, il senso di pesantezza e l’odore pungente di zolfo del suo interno sembrano acquistare materialità, assieme alla massa di oggetti raccolti nella stanza, grazie all’elenco incalzante proposto dal narratore:

La poca luce della porticina a vetri, ben chiusa, si raccoglieva sul suo cranio di pergamena, imperlato di sudore, lasciando in penombra, nel giro delle pareti, visi evanescenti di nobiluomini e di pallidissime dame, mazzi di foschi fiori oleosi, paesaggi invetriati, lanterne senza fuoco, tricorni senza testa, bautte senza sguardo...¹⁰⁶

¹⁰⁵ L. BALDACCIO, *Per un’antologietta di Diego Valeri*, in IDEM, *Libretti d’opera e altri saggi*, cit., pp. 114-115.

¹⁰⁶ D. VALERI, *Fantasie veneziane*, cit., 1944, p. 59.

Questo racconto si distingue inoltre per un altro interessante aspetto: la componente umoristica. Come ha rilevato Maria Luisa Belleli, il ricorso all'*humour*, «spesso bonario, talvolta velato d'ironia e anche sottilmente polemico»¹⁰⁷, rappresenta una caratteristica a cui Valeri non è nuovo nelle pagine della prosa. Nel racconto appena preso in considerazione, l'*humour* affiora, ad esempio, nell'evanescenza e nel pallore che accompagnano i dipinti della bottega, così come nella descrizione del suo anziano antiquario, tratteggiato come un uomo d'altri tempi, seduto immobile sulla sua cattedra vescovile e assorto «su una qualche summa cabalistica». Allo stesso modo, il tono divertito riguarda anche il poeta-visitatore, il quale, preso dalla malinconia e dalla stanchezza dopo alcune ore trascorse nel silenzio irreal della stanza, si accorge improvvisamente che «tutta quella tenerezza era fame».

Altri interventi umoristici, o addirittura scanzonati, entusiasmano e smuovono l'equilibrio (generalmente composto) del narratore in *La casa di Goldoni*, già dalle prime righe, quando la lapide murata sulla facciata della casa del commediografo induce ad un simpatico commento:

Il gran comico venne al mondo, si sa bene, in un modo assai goldoniano: facilmente, tranquillamente, senza trambusti in casa, e senza troppa pena della sua mamma giovinetta. (Questo, almeno, credeva lui, nell'atto di scrivere la prima pagina dei *Mémoires...*)¹⁰⁸

Il tono divertito prosegue quindi («per ragion di contrasto») con il riferimento ai *Mémoires d'outretombe* di Chateaubriand, nato «in un angolo desolato di cittaduzza nordica», e prorompe in un ipotetico e bizzarro scambio delle parti:

E penso quale sconvenienza sarebbe stata, e quale impiccio per gli storici della letteratura, l'apparizione d'uno Chateaubriand in pieno carneval di Venezia, e quella di un Goldoni nella selvaggia romantica di San Malò.¹⁰⁹

Qualche volta, nota ancora Maria Luisa Belleli¹¹⁰, l'umorismo non si estende così tanto nel testo e può condensarsi piuttosto in rapide e sintetiche definizioni, come nel

¹⁰⁷ Cfr. M.L. BELLELI, *Poesia e humour in Valeri prosatore*, in *Una precisa forma*, cit., pp. 127-137.

¹⁰⁸ D. VALERI, *Fantasie veneziane*, cit. 1944, p. 49.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Cfr. M.L. BELLELI, *Poesia e humour in Valeri prosatore*, cit., p. 127-137.

riferimento all'acqua alta di Venezia, indicata come «una specie di domestica inaugurazione del diluvio universale» in *Venezia invernale*.

Ritornando all'analisi delle tracce stilistiche, la seconda voce narrante che affiora con più frequenza tra le righe di *Fantasie veneziane* è quella del Valeri-professore, le cui conoscenze letterarie e artistiche si uniscono nella spiegazione di un territorio di cui si sente cantore e promotore privilegiato.

Le tracce più evidenti di questo ulteriore ruolo trovano spazio nel racconto *Il sonno di Orsola*, in cui la presentazione dei tre quadri veneziani è accompagnata da un *incipit* il cui tono appare lievemente sarcastico e dissacratorio, ma in tale modo è finalizzato a introdurre i personaggi con un carattere meno severo e pedante possibile. Le varie figure dei dipinti sono infatti paragonate a dei guardiani notturni, custodi dei preziosi monumenti, e allo stesso tempo sono rinominate «bellissime larve», per la loro invisibilità:

Tutti quei visi immobili, tutti quegli occhi spalancati e fissi nella tenebra della chiesa e delle gallerie di pittura: padreterni e madonne, santi e dèi dell'Olimpo, guerrieri e senatori, nobildonne e cortigiane, angeli e bimbi...Le bellissime larve, invisibili, vegliano quant'è lunga la notte, nell'attesa dell'alba che le restituirà alla vita intera, anima e corpo della fantasia.¹¹¹

Sempre sulla pittura veneta, ma con un tono diverso, tipico delle pagine saggistiche, Valeri esprimerà il suo giudizio ne *I pittori della laguna*¹¹², all'interno della già citata raccolta *Giardinetto*, pubblicata nel 1970. Il professore passerà in rassegna i principali artisti veneziani secolo dopo secolo, sottolineando con l'interesse dell'appassionato e con l'oggettività del critico, sia le peculiarità di ciascun pittore, sia il maggiore o minore grado di centralità del paesaggio lagunare nelle rispettive opere. Nel saggio menzionato scomparirà, quindi, il carattere divertito che affiora invece nel testo incluso in *Fantasie veneziane*¹¹³.

¹¹¹ D. VALERI, *Fantasie veneziane*, cit., 1944, p. 65.

¹¹² Cfr. IDEM, *Giardinetto*, cit. pp. 95-98.

¹¹³ Escludendo questo singolo caso, anche in *Giardinetto* è tutt'altro che raro imbattersi in un Valeri saggista che faccia comunque ricorso all'*humor* e all'*ironia*. A questo proposito rimando ancora una volta a M.L. BELLELI, *Poesia e humour in Valeri prosatore*, in *Una precisa forma*, cit., pp. 127-137.

Un altro esempio della componente erudita si trova in *Delizie della Brenta*, in cui lontano dalla Venezia «d'acqua e di sasso», Valeri si fa guida dell'entroterra a suoni di policromie e brevi interventi esplicativi lungo il «fiume-canale trascolorante».

La prima digressione riguarda il nome di villa Malcontenta, dove, secondo la tradizione, Madonna Elisabetta sarebbe stata costretta a soggiornare contro voglia per espriare il tradimento coniugale. Valeri però, pur riportando la leggenda, non si ferma al sentimentalismo, ma rende conto anche della più antica e accreditata spiegazione toponomastica:

Il nome del luogo è parecchio più antico della villa cinquecentesca, traendo origine dallo scavo di un canale che dispiacque ai cittadini di Padova e di Piove di Sacco e fu detto perciò la Fossa dei Malcontenti: le carte parlano, ahimè.¹¹⁴

Continuando il viaggio tra le meraviglie della riviera, la voce narrante si sofferma a Mira, elencando tutte le «vagule ombre d'uomini importanti e di donne fatali» passate di lì: Enrico III di Francia, Luigi Napoleone; Michele di Motaigne, lord Byron, assieme a molti altri personaggi locali. A Stra non può mancare un rapido excursus, in primo luogo, sulle meraviglie architettoniche di villa Pisani, avvolta in un chiaroscuro barocco e dominata al suo interno dalle pitture tiepolesche, e in un secondo momento sui colori autunnali del giardino e del bosco che la circondano, le cui foglie sono «color ruggine, grige di fango, gialle», senza dimenticare gli illustri personaggi ospitati in passato; tra tutti Gustavo III di Svezia. Con l'ultima tappa a Noventa, presentata come il «paese più quieto e silenzioso di tutta la riviera», il racconto abbandona il suo carattere didascalico e si stempera in un intreccio, quasi indistinto, di ricordi personali e fantasie dalla forte carica emotiva. Gli incontri silenziosi con alcuni personaggi, una bambina con la madre, il contadino affaticato e la «vecchina mal vestita», abbozzati come piccole macchie che si stagliano sul paesaggio agreste, riportano il narratore al tempo dell'infanzia, sospendendo lo dimensione dello spazio tra realtà e immaginazione. A tutto questo contribuisce l'accostamento delle amenità paesaggistiche del Brenta con quelle bucoliche dell'Arcadia letteraria, all'interno delle quali l'autore trova un rifugio sicuro e piacevole. La semplicità del paesaggio e della vita di campagna, unita a quella dei personaggi e delle tradizioni e arricchita dalle «apparizioni fiabesche, [altrettanto]

¹¹⁴ D. VALERI, *Fantasie veneziane*, cit., 1944, p. 135.

semplici e misteriose, come tutto ciò che è vita di campagna», si riscopre più autentica nel tempo passato, al punto da scontrarsi con le fastidiose tecnologie della modernità, a cui Valeri non risparmia mai qualche nota polemica. Si veda ad esempio il riferimento alle automobili:

Rombanti automobili che di momento in momento piombano in mezzo ai nostri pensieri e se li portano via a lembi stracci.¹¹⁵

Lo stesso contatto con la natura, contrapposta alla città e idealizzata come custode di valori autentici e puri, diventa inoltre il modo attraverso cui l'autore riconosce il richiamo alla terra e alle proprie origini.

Nient'altro, e io mi domando perché mai la vista di questa povera gente mi piaccia e mi si figga così dentro [...] nelle campagne sopravvive qualche resto dell'antica innocenza. Forse... forse è un segreto richiamo della mia propria gente, dei miei morti più vecchi, che furono agricoltori di queste terre basse, e non sono ancora morti del tutto entro il mio sangue.¹¹⁶

Un ultimo esempio testuale che testimonia la presenza di una voce dotta in materia di storia e letteratura si può rilevare nel racconto *Colli Euganei*. Nella prima parte si ravvisa un'importante componente biografica, che l'autore interiorizza in un insieme di emozioni e vagheggia come un ricordo confuso dagli estremi temporali indefiniti, paragonato alla «poca cenere di quel gran fuoco di meraviglia e di gioia». Le conferme, in tal senso, arrivano dall'*incipit*:

Perché li ho visti per la prima volta al tempo dei miracoli [...] questi colli avranno sempre per me qualcosa di meraviglioso.¹¹⁷

E poco dopo:

Scopersi allora un paese diverso da tutti gli altri, con strade e piante e case di sostanza irreale e insieme saldissima: qualcosa come un sogno fatto a materia.¹¹⁸

¹¹⁵ Ivi, p. 137. Un'altra sottile critica ai prodotti della modernità è espressa nel racconto *Colli Euganei*: «Ai colli ci s'andava allora, chi non aveva la bicicletta, in carrozzella da nolo guidando da sé il ronzino sonnolento; e della festa non si perdeva nulla, non una linea, né un tono di colore, né un richiamo di campana lontana, né un silenzio. L'automobile e la fretta sua figlia – o sua madre che sia – non avevano ancora conquistato tutto il mondo», D. VALERI, *Fantasie veneziane*, cit., 1934, p. 107.

¹¹⁶ Ivi, p. 138.

¹¹⁷ Ivi, p. 105.

¹¹⁸ Ivi, pp.105-106.

Il sostrato storico-letterario custodito nel territorio collinare non solo domina la scrittura nella seconda parte del racconto *Colli Euganei*, ma lo fa, con qualche significativa variazione, anche nell'omonima prosa inclusa nella raccolta *Invito al Veneto*. Per quanto minime, le differenze si percepiscono soprattutto a livello della forma, oltre che nella riduzione o completa eliminazione di alcuni contenuti.

Si confrontino, ad esempio, le rispettive presentazioni di Arquà, resa celebre dal lontano soggiorno petrarchesco. Così in *Fantasie veneziane*:

Il borgo di Arquà sale sul pendio d'una collina tondeggiante, lasciandosi alle spalle una valletta, quasi molle grembo di terra viva, in cui brilla una perla di lago; montato in vetta, s'affaccia a guardare un'altra valle, angusta e sinuosa, e, di là da essa, una larga schiena di monte vestita d'ulivi, e i conigli asciutti di Calaone e di Monte Cero, e la stella di Terralba, vestiti solo d'aria azzurra e viola.¹¹⁹

Nella prosa degli anni Settanta, invece, riscritta per inserirsi in un'opera funzionale alla più ampia descrizione della regione veneta, la morfologia del territorio che circonda il piccolo borgo è descritta con pochi e sintetici tratti, senza l'utilizzo di espedienti retorici quali la similitudine del «molle grembo materno» o la metafora della perla in riferimento alla brillantezza del lago.

La collina di Arquà, con le sue verdure e la sua acqua, col suo silenzio e la sua luminosa mestizia, con la vista dei dossi nudi e come essenziali del Cerro, del Baone e del Calaone, gli dovette rendere immagine dell'anima sua spogliata d'ogni sontuosa superfluità.¹²⁰

Allo stesso modo, anche la vita di Petrarca viene analizzata con una maggiore attenzione nel testo di *Fantasie veneziane*, dove l'immaginazione sconfinata in una ricostruzione dei possibili impegni quotidiani del poeta, come le passeggiate, il contatto con la natura e l'ispirazione per le liriche e le lettere, fino al momento della sospirata morte. I riferimenti ai personaggi della letteratura continuano con Foscolo, secondo il quale Jacopo Ortis avrebbe trovato sepoltura proprio negli stessi colli, dove sarebbe ancora possibile incontrare la sua ombra. Ma per quanto la realtà effettiva del paesaggio non coincida con la descrizione di una natura eccessivamente selvaggia e debitrice di una sensibilità preromantica nordeuropea, così come l'ha voluta Foscolo nella propria

¹¹⁹ Ivi, p. 109.

¹²⁰ D. VALERI, *Invito al Veneto*, Bologna, Massimiliano Boni Editore, 1977, p. 58.

opera, la ricerca del corpo dell'eroico protagonista è ugualmente invocata da Valeri con una serie di accorate interrogative retoriche che coinvolgono direttamente il lettore e che non trovano spazio nelle pagine di *Invito al Veneto*.

Dove sarà sepolto? [...] dove avrà collocato il Foscolo la scena ultima del suo romanzo? [...] dove [Lorenzo] avrà depresso il misero corpo del suicida?¹²¹

La topografia artistica-letteraria prosegue in direzione di Este, località dove soggiornarono lord Byron e Percy Shelley, ispirando quest'ultimo nella composizione del primo atto del *Prometeo liberato*, di *Giuliano e Maddalo* e nella stesura della lirica intitolata *Versi scritti tra i Colli Euganei*. Anche i riferimenti a questi due autori vengono soltanto accennati in *Invito al Veneto* e la descrizione degli storici edifici presenti nella zona si limita ad un vago accenno dei «castelli estensi e carraresi».

La presentazione dei colli euganei, inclusa in *Fantasie veneziane*, osserva un'attenzione specifica per alcuni particolari architettonici e per la varietà delle specie vegetali. La voce del narratore guida e informa il lettore segnalando la presenza di interessanti punti storico-culturali, come il castello del Catajo («erto e maestoso») e il convento di Praglia («pieno di luce e di solenne pace»), o di semplici dettagli e singolarità botaniche degne di essere ricordate, come le statue e i giardini di Monselice, i cipressi dell'eremo di monte Rua, le piante di gelso, alloro («lauro») e salice («salcio») di Arquà, «il colonnato di platani» di Praglia, i peschi, il mandorlo di Teolo e i pini di villa Cornaro ad Este.

La terza e ultima voce di cui il narratore si serve nel corso dell'opera è identificabile con il Valeri abitante della città, immerso nella vita quotidiana della società e interessato a riportarne piccoli spaccati di vissuto o isolati frammenti autobiografici. Un esempio significativo può essere individuato, ancora una volta, in *Venezia invernale*, nella cui sezione centrale l'occhio del narratore abbandona momentaneamente gli spazi aperti e il caratteristico stile pittorico, per concentrarsi sulla descrizione dell'anima più intima e antica della città. La «città mondiale», abituata ai turisti e agli innumerevoli contatti internazionali, si svuota lasciando spazio e tranquillità ai suoi abitanti, che diventano i veri protagonisti di Venezia durante la stagione invernale. La nuova scena si sposta così all'interno delle tiepide e rumorose

¹²¹ IDEM, *Fantasie veneziane*, cit., 1934, p. 111.

stanze delle osterie e dei caffè. Secondo Valeri, l'autentica e originaria identità veneziana si scopre proprio nei tradizionali luoghi di ritrovo, durante i quali si possono ascoltare storie, proverbi, pettegolezzi e dialoghi più o meno animati nel dialetto locale, che insieme all'atavica sottostruttura provinciale della città conservano pure un «saldissimo egoismo armato di diffidenza e ironia», tipico delle popolazioni isolate.

La ricerca dell'anima veneziana contempla anche le figure degli animali, come i gatti, dal momento che per le loro caratteristiche rispecchiano con precisione lo spirito della città. Come in una ipotetica fenomenologia del felino domestico, il racconto *Gatti* analizza il comportamento e le abitudini dell'animale nella città lagunare, al punto da arrivare a giustificare la numerosa presenza come la conseguenza di un innato spirito di adattabilità e la gloriosa storia di Venezia come l'esito di una secolare e fortunata simbiosi con l'uomo. Il motivo del successo di questa «bestia cittadina» deriva dal fatto che «non ingombra, non sporca, non fa chiasso», difende dai topi, e a differenza del cane, circola tra le calli senza infastidire le persone, mantenendosi schivo e poco invadente.

La ragione profonda per cui Valeri, pur con una leggera nota umoristica, considera il gatto simile al veneziano nel temperamento, e quindi un simbolo della «venezianità», va ricercata nel modo in cui si rapporta con la realtà che lo circonda. Il gatto si dimostra sempre una «bestia»:

Bonariamente scettica, che mostra di saperla lunga su le cose e i casi del mondo, e non prende nulla in tragico, tranne l'amore.¹²²

Tuttavia, il rapporto tra l'uomo e l'animale può declinarsi in molteplici casistiche, per cui si annoverano esempi di gatti domestici e di gatti randagi, meno integrati con gli abitanti della città. Se da un lato i veneziani mostrano una certa solidarietà per i felini liberi, si vedano a questo proposito le figure compassionevoli del pescivendolo, dell'anziana signora e del «pollamaio», dall'altro non mancano i casi di azioni crudeli nei loro confronti, mosse da procedimenti di abbattimento deliberati dal podestà ed eseguiti dai suoi ministri durante la notte, o le soppressioni per annegamento, in linea con un antico uso degli abitanti volto a limitare il sovrannumero degli animali, come nell'esempio riguardante la strage compiuta dall'oscuro personaggio della carbonaia.

¹²² IDEM, *Fantasie veneziane*, cit., 1944, pp. 24-25.

Nel finale del racconto l'autore inserisce anche un riferimento al rapporto con il proprio gatto domestico («Bagigi»), a cui si rivolge direttamente come ad un silenzioso interlocutore, nella speranza di comprendere dai movimenti e dalle espressioni il mistero che lo lega al suo proprietario e alla città.

Un'ennesima descrizione della società veneziana trova luogo in *Una calle*. Il testo non si distingue per il tono freddo e distaccato, ma al contrario dolce e familiare, con cui il narratore riesce a ricostruire lo spazio e i personaggi che circondano la casa dello scrittore. La calle, presentata come una «fenditura nera» tra le case «marmoree, calde, color d'avorio antico», si trasforma in un impasto di colori, odori, suoni e personaggi, e custodisce al suo interno il vero cuore pulsante della città.

Simile alle «viuzze» della Padova materna, anche la calle di Venezia si anima di tanti lavoratori impegnati nelle proprie attività e definiti con pochi e semplici tratti aggettivali che li connotano sia fisicamente, sia caratterialmente. Oltre la bottega dei salumi si può incontrare il panificio della «fornarina [...] bionda, morbida, impastata di puro fior di farina e leggermente dorata», la bottega del calzolaio «vigile sulla porta», il negozio degli animali, le botteghe del fabbro, della stiratrice, del fruttivendolo e infine l'accogliente osteria, luogo di ritrovo comune.

Pur fornendo un breve profilo della società veneziana, così come appare quotidianamente agli occhi di Valeri, il narratore filtra la realtà facendo ricorso, ancora una volta, a piccoli espedienti retorici e stilistici che possono ascrivere alla componente creativa dell'opera.

Assieme alla cifra coloristica, già menzionata, si ritrova la solita tendenza a connotare i personaggi con piccoli e calorosi particolari, come il «vecchietto dalla gran barba bianca» cliente assiduo dell'osteria, le similitudini usate per ritrarre le giovani ragazze che animano le calli, definite «impetuose, leggiere e balenanti come le rondini», o per stampare visivamente l'immagine della tenda arancione utilizzata dal fruttivendolo, paragonata ad una enorme vela. Altrettanto ricercate sono sia la descrizione della calle, che improvvisamente ritrova la luce sfociando in un ampio «golfo di sole», sia la netta contrapposizione fra la figura del fabbro e quella della stiratrice, fantasiosamente accostate a creature ultraterrene.

Quella [bottega del fabbro] tutta nera, questa [bottega della stiratrice] tutta bianca. Da una parte, diavoli membruti che picchiano ferro su ferro, tra

nuvole di vapori rossastri; dall'altra, diafane angiolette che agitano candide bende stillanti d'amido e canticchiano le canzonette imparate al cinematografo.¹²³

Vale la pena specificare che esempi stilistici di questo tipo, come si è più volte dimostrato, sono molto frequenti in tutta l'opera, e ai casi esaminati in precedenza, riferiti alla particolare attenzione del narratore per la società veneziana, ritratta sempre nella semplicità della vita quotidiana, si possono aggiungere anche *Lazzaro*, *Silenzi* e *L'isola dei pittori*.

Le tre voci, fin qui analizzate, quella del "Valeri poeta-pittore", del "Valeri professore" e del "Valeri veneziano", sono state prese in considerazione singolarmente al fine di evidenziare in profondità i principali tratti caratteristici, ma in verità, la distinzione non appare mai netta o forzata; se per un verso nel loro insieme costruiscono la reale voce del narratore, in un modo assolutamente naturale e fluido, dall'altro garantiscono, con grande discrezione, varietà nell'unità.

Riportando ora l'oggetto dell'analisi all'intera opera e spostando l'attenzione dallo studio della pluriforme voce narrante alla complessiva struttura narrativa, è possibile rilevare alcune particolari specificità della scrittura valeriana, in un impianto che tende comunque a non ripetere le stesse caratteristiche in modo costante in tutti i racconti che lo compongono.

Tra le originalità più marcate individuabili in *Fantasie veneziane* si possono segnalare la tendenza all'istantaneo cambio scenografico e la facilità nello spostamento della narrazione su differenti piani temporali all'interno del singolo racconto.

Per quanto riguarda la prima di queste tecniche narrative, ossia la transizione improvvisa tra due scene, riscontrabile ad esempio nel già analizzato passaggio dal *plein air* lagunare all'interno delle osterie veneziane in *Venezia invernale*, o all'opposto, dall'interno soffocante all'esterno in *La bottega dell'antiquario*, il cambiamento può in alcuni casi risultare evidente già sulla pagina, grazie ad una specifica spaziatura che racchiude e isola le differenti scene, mentre in altri può cambiare la scenografia in maniera più diretta, senza alcuna interruzione del testo.

La stessa tecnica è utilizzata da Valeri nel momento in cui deve costruire una sequenza di piani temporali differenti. Un caso particolarmente esemplificativo è

¹²³ IDEM, *Fantasie veneziane*, cit., 1944, p. 43.

rappresentato da *Lido autunnale*, dove il narratore sembra assecondare un flusso di coscienza alimentato dalle singole immagini che di volta in volta si presentano davanti ai suoi occhi. Il testo è suddiviso in quattro piccole prose e la traiettoria temporale della narrazione segue un andamento perfettamente circolare, iniziando con la contemplazione della spiaggia al tempo presente, proseguendo poi nel tempo passato con la rievocazione dei felici momenti estivi, ricordati dalla vista degli stessi elementi paesaggistici e turistici abbandonati, per ritornare al presente triste e malinconico di fine autunno. In questo modo il primo e l'ultimo quadro coincidono esattamente sul piano temporale, ma non del tutto sul piano emozionale, dal momento che la conclusione lascia affiorare un barlume di speranza che si libera nell'ammirazione dell'orizzonte («Il sito fatto per proprio dell'anima umana»).

Una costruzione simile si ritrova in *Silenzi*, la cui linea narrativa può considerarsi circolare nella misura in cui la lunga riflessione, che descrive i suoni, i rumori e tutti i movimenti di persone o piccoli animali percepibili dalla stanza del poeta o che circondano la sua abitazione, nasce dalla «felice insonnia» di una notte estiva, si sviluppa poi in forma di divagazione e si conclude ritornando al tempo d'inizio, quando il protagonista coglie l'occasione per ascoltare tutto il silenzio della città.

Entrambe le tecniche utilizzate dallo scrittore si possono tradurre come accorti espedienti narratologici in grado di riprodurre il processo del pensiero, il quale pur sentendosi libero di sviluppare *fantasie*, attraverso dialoghi immaginari e strettamente retorici, focalizzazioni socio-antropologiche e artistico-letterarie, rimane costantemente attaccato alla realtà *veneziana*, alla città, alla natura con le sue sfumature coloristiche e alle persone, facendo ricorso a tutte le qualità sensoriali. A questo proposito, si possono riportare le parole dello stesso narratore in *Lido autunnale*, riferite, nello specifico, all'indeterminatezza che caratterizza la struttura di certi ricordi o al modo in cui le dimensioni dello spazio e del tempo possono acquistare alle volte una maggiore nitidezza (e poeticità) nel pensiero anziché nella realtà osservata.

Si risale col pensiero ai giorni dell'estate recente, ma non si riesce a vederli.¹²⁴

¹²⁴ Ivi, p. 104.

Qua presso, laggiù: è una distinzione suggerita dal pensiero; ma gli occhi, veramente, non distinguono distanze, dentro il nitido specchio dell'oriente, lavato, ora, d'ogni vapore, colmato dei tardi riflessi del tramonto.¹²⁵

Il ricorso alla giustapposizione di scene relative a «episodi», «eventi» e «casi»¹²⁶ prelevati dalla quotidianità non è una peculiarità stilistica che nella scrittura di Valeri riguarda la sola prosa di *Fantasie veneziane*, a cui si possono unire *Città materna* e in misura minore due opere di genere differente come *Guida sentimentale di Venezia* e *Invito al Veneto*¹²⁷, ma costituisce uno stilema tipico della produzione in versi, anche del primo periodo. In particolare, la tendenza alla descrizione per immagini, di paesaggi e di situazioni in piccoli quadri in serie, trova una certa somiglianza, in poesia, con quella che Giancotti, nell'analisi della raccolta *Umana*, ha evidenziato come una particolare “tecnica d'inquadratura”, la cui caratteristica consisterebbe proprio:

Nei movimenti dello sguardo che guidano la focalizzazione sui piani della realtà, alternatamente vicini e lontani, ora qui e ora là; una tecnica paratattica che ottiene vividezza dal rapido accostamento di piani diversi [...].¹²⁸

A conclusione dell'analisi di *Fantasie veneziane*, si può affermare che tanto la pluralità di voci e la varietà di ambiti tematici, presi in considerazione da Valeri all'interno dell'opera, quanto la struttura e le particolarità narrative, sono stati sufficienti a dimostrare l'importanza che l'autore ha voluto concedere al territorio raccontato e alla scrittura che di esso si è fatta interprete. Il valore del paesaggio è determinato dalla ricchezza dei ricordi personali, dalla presenza degli umili e anonimi personaggi che connotano i luoghi descritti, dalle antiche ville nobiliari con le relative particolarità artistiche e architettoniche, e dai grandi personaggi della letteratura che l'attenzione dell'autore riscopre sedimentati nello sfondo naturale circostante. Ma come lo stesso Valeri precisa nel finale dell'ultimo racconto, il valore del territorio non può prescindere dall'importanza della forma d'arte che lo rappresenta, in questo caso la scrittura creativa, nobilitata nella più specifica e alta categoria della “poesia”. Essa, infatti, non

¹²⁵ Ivi, p. 106.

¹²⁶ L'importanza di questi tre oggetti caratteristici della prosa valeriana è stata sottolineata in C. TENUTA, *Valeri uno e trino*, cit., p. 329.

¹²⁷ In *Guida sentimentale di Venezia* si susseguono quadri descrittivi relativi a singole zone della città, in *Invito al Veneto* è più corretto parlare di una raccolta di profili di città, paesi e aree geografiche.

¹²⁸ M. GIANCOTTI, in D. VALERI, *Umana*, cit., p. 21. Nell'utilizzo di questa tecnica, l'analisi di Giancotti sottolinea la rilevante importanza dei deittici.

soltanto valorizza l'oggetto del suo discorso, qualsiasi esso sia, ma si fa ausilio della memoria e strumento privilegiato per eternarlo, salvandolo così dall'inevitabile oblio del tempo.

Perché la poesia, anche se si canti o invochi la morte, afferma nel fatto il più alto modo di vita, creando quella sua bellezza «fatta d'anima pura e di parole» che dura più del marmo e del bronzo.¹²⁹

Il riferimento all'utilità della scrittura non è da leggersi come un semplice elogio all'arte, cui si sono dedicati gli autori del passato incontrati "in assenza" nel territorio e ricordati al lettore, ma esprime un riconoscimento autentico di Valeri nei confronti dell'attività che lo ha accompagnato per tutta la vita, aiutandolo nel racconto e nella valorizzazione dell'amata città.

2.2.3 Guida sentimentale di Venezia

Un'opera altrettanto significativa per la comprensione della scrittura di Valeri in rapporto alla sua città è *Guida sentimentale di Venezia*, pubblicata nel 1942 per Le Tre Venezie.

Il testo di *Guida sentimentale*, pur nascendo con l'intento di approcciarsi alla città di Venezia in modo differente, iscrivendosi a pieno diritto nel genere delle guide, si rivela per molti aspetti non così distante dalle opere precedentemente analizzate (*Padova città materna* e soprattutto *Fantasie veneziane*). La somiglianza e le diversità con esse si nascondono già nella programmaticità del titolo. Il termine *guida* segnala un punto di contatto con le produzioni periodiche della rivista di metà anni Venti, ma rimanda anche al ricordo di una tradizione europea di testi di viaggio risalente all'Ottocento e facenti capo alle celebri guide dell'editore tedesco Karl Baedeker, conosciute per le preziose informazioni e per l'invidiabile precisione cartografica.

In quanto a Valeri, a dimostrazione dell'interesse per la trattazione di tutto ciò che riguarda la cultura del territorio veneto (e non solo), attraverso prose di viaggio dalla forte carica evocativa, oltre alle opere in prosa su Padova e Venezia, vale la pena di citare nuovamente almeno *Invito al Veneto* (1977) e *Taccuino svizzero* (1947). Il primo

¹²⁹ D. VALERI, *Fantasie veneziane*, cit., 1934, p. 115.

testo, come è già stato anticipato, raccoglie un insieme di piccoli «profili» di città e paesi del Veneto, descritti con la nostalgia tipica dell'esule distante dall'amata patria. Lo stato d'animo del poeta non influisce sullo stile, ma si manifesta nella dedica introduttiva. Queste le parole di Valeri all'inizio del libro, scritte nell'ultimo anno di vita a Roma:

Raccolgo qui un certo numero di «profili» di città e paesi del mio Veneto uno e trino: tanto più caro adesso che ne vivo lontano [...].¹³⁰

Invito al Veneto è un'opera che nelle intenzioni dell'anziano autore, pur nella riconosciuta «impressionistica frammentarietà», avrebbe semplicemente dovuto:

[...] fissare qualche aspetto e carattere della mia cara piccola patria: mia e dei miei vecchi e suppongo anche dei miei «antiquissimi».¹³¹

Taccuino svizzero, iniziato nel 1942 e proseguito nell'anno dell'espatrio (1944), durante il quale Valeri continuò a svolgere l'attività di professore all'università italiana di Mürren pur nello *status* di prigioniero politico, venne riconosciuto dallo stesso autore nel genere delle «note di viaggio». In esso, però, le descrizioni dei paesaggi e della storia del paese conservano anche una non trascurabile traccia di preoccupazione e di sofferto desiderio di ritorno.

Guida sentimentale, invece, asseconda la volontà di rendere protagonista esclusiva la sola città di Venezia, limitandosi ad un viaggio tra le sole isole della laguna e connotandosi per una descrizione profondamente partecipata, allusa nel titolo dall'aggettivo *sentimentale*. Proprio nel termine che qualifica il genere del testo, si preannuncia la stretta vicinanza con tutte le opere dedicate da Valeri alle città della propria vita, dal momento che, anche in questo caso, la trattazione di Venezia non rimane circoscritta ad un freddo progetto divulgativo e di promozione turistica, ma come si vedrà, ripropone con maggiore o minore accento alcune caratteristiche già incontrate nell'analisi di *Fantasie veneziane* e *Padova città materna*, non preoccupandosi di nascondere il sodalizio letterario con la città.

Nel rispetto del genere di *guida*, l'opera si distingue da ogni altra prosa su Venezia scritta dell'autore, per una componente storico-artistica più marcata, e allo

¹³⁰ D. VALERI, *Invito al Veneto*, cit., p. 3. La dedica introduttiva è datata «Roma, ottobre 1976».

¹³¹ *Ibidem*.

stesso tempo si rivolge ad un pubblico di non soli turisti, ma di lettori interessati ad una presentazione della città tanto approfondita, quanto strutturata secondo un percorso inedito e personale.

L'opera è composta di otto capitoli o quadri¹³², ciascuno dedicato ad uno specifico monumento o ad uno scorcio di città particolarmente interessante sotto il profilo architettonico, culturale, sociale, oppure per una semplice ragione estetica, come le innumerevoli bellezze paesaggistiche. A questi quadri vanno aggiunti un *Invito* iniziale rivolto ai lettori, a cui l'autore si rivolge sempre in modo esplicito utilizzando il "voi", un *Congedo* e un totale di sedici piccole illustrazioni rappresentanti alcuni dei luoghi più caratteristici della città.

Con *Invito*, Valeri presenta Venezia partendo dalla ricostruzione delle sue vaghe e misteriose origini. La città sarebbe sorta come una «macchina straordinaria» dal progetto e dallo spirito di un popolo encomiabile dal punto di vista dell'organizzazione e della coesione, ma anche provvisto di una piccola dose di «generosa pazzia», arrivato dalla terraferma per cercare scampo dal furore dei barbari. Superate le iniziali difficoltà grazie alla laboriosità dei suoi artefici e grazie a quell'«antico umor bizzarro» che li spinse alla realizzazione di una città unica al mondo per creatività e resilienza verso la natura, nel corso dei secoli Venezia ha accentuato sempre più la sua natura pittorica e coloristica, dal momento che in essa:

Tutto è pittura, pittorico sogno, in questo fisico e metafisico paese; anche la più solida e massiccia architettura, anche la tua propria persona di carne e d'ossa.¹³³

Oltre ad essere città pittoresca e pittorica («orbis pingens et pictus») nel suo aspetto, il fatto di essere sospesa fra acqua e cielo, tra i mutevoli bagliori e scintillii della luce e la durezza della pietra, l'ha resa una città degna delle più grandi fantasie artistiche e soggetto dei migliori pittori (Tiepolo, Tintoretto, Tiziano, Gimbellino e il

¹³² Per l'analisi dell'opera e per ogni citazione del testo faccio riferimento a D. VALERI, *Guida sentimentale di Venezia*, Padova, Le Tre Venezie, 1944. L'opera è composta dalle prose *Invito, Rialto, San Marco, Il Palazzo, Piazza-Piazzetta-Molo-Riva, Canal Grande, L'altra Venezia, Pittura, Laguna e Congedo*.

¹³³ Ivi, p. 11.

Veronese), al punto da generare una pittura veneziana che può vantare di essere «l'espressione artistica più completa del Rinascimento italiano»¹³⁴.

L'invito alla scoperta di Venezia si trasforma successivamente in un geloso e accorato elogio della città, oltre che in una strenua difesa dalle critiche dei suoi detrattori (Lucien Febvre, Maurice Barrès, Thomas Mann), a supporto di una «verità chiarissima», la cui argomentazione consiste nel fatto che la costante necessità di far fronte alle minacce naturali ha consentito a Venezia, più di qualsiasi altra città, di conservare una forte energia costruttiva e una migliore predisposizione al vivere civile.

Venezia è città che sveglia nei ben vivi tutte le potenze vitali, impedendo di acquietarsi nell'automatismo dei consueti sentimenti e pensieri, donando loro nuovi motivi di stupore e di esaltazione.¹³⁵

Il viaggio sentimentale di Valeri all'interno della sua Venezia comincia da *Rialto*. Il celebre ponte sul Canal Grande non viene presentato come una semplice monumentalità, ma come un "fatto umano" e nello specifico come il «polmone» della città, in quanto sede, ancor prima dell'odierna struttura costruita alla fine del Cinquecento, del mercato cittadino, e quindi di un luogo a dir poco «vivace, pittoresco, spettacoloso», frequentato da una Venezia popolare, composta da ogni genere di venditori e acquirenti: «pollamari», «erbivendoli», «pescivendoli» «*biavaroli*», «*luganighèri*» e molti altri.

La storia di Rialto è ripercorsa in parallelo alla parabola economica e politica della Repubblica veneziana, a cominciare dal IX e X secolo, quando *Rivus altus* non corrispondeva alla posizione attuale, bensì all'isola sulla sponda sinistra del Gran Rivo, estesasi in un secondo momento anche sulla riva destra. La fama di Rialto, cuore commerciale di Venezia e dell'intero Mediterraneo, raggiunse l'apogeo nel Trecento e nel Quattrocento, superando incendi, ricostruzioni e cambi di attività, ma non lo spostamento dell'asse economico e quindi l'esaurimento delle ricchezze e un generale rilassamento dei costumi che fecero seguito alla scoperta dell'America.

Il secondo simbolo di Venezia è rappresentato da *San Marco*, la cui basilica è definita un «mistero inenarrabile» e «una pura creazione della fantasia accesa dalla

¹³⁴ Ivi, p. 13. Le parole di Valeri sono una citazione dello storico d'arte statunitense Bernard Berenson.

¹³⁵ Ivi, p. 12.

fedes»¹³⁶. Valeri ripropone le vicende storiche e religiose che hanno portato nel corso dei secoli all'edificazione del luogo di culto, iniziando il suo percorso dalle origini leggendarie, le quali giustificano la sepoltura dell'evangelista a Venezia come il compimento dell'annuncio che il santo ricevette dall'angelo dopo l'arrivo in città. Agli occhi dello storico e nella realtà dei fatti, la predestinazione si rivela come un ricamo fantasioso per assolvere il trafugamento delle spoglie compiuto nell'828 ai danni di Aquileia; un episodio che incrinò i già tesi rapporti fra le due città, spingendo Venezia a risolvere la contesa diplomatica con il raggiungimento dell'indipendenza politica.

Seguendo una linea cronologica, l'autore si sofferma sui diversi stadi della costruzione dell'edificio, dagli incerti dati relativi alla prima chiesa latina, passando per l'incendio e la restaurazione ad opera del doge Pietro Orseolo, fino alle trasformazioni e agli ampliamenti del doge Domenico Contarini. Con le crociate, in particolare la quarta (1204) e nel corso dei secoli successivi, iniziò la massiccia orientalizzazione degli interni che ancora contraddistingue la basilica, con l'arrivo di oggetti di ogni tipo.

[...] e capitelli e plutei e frammenti di sculture egizie, siriane, o di chissà dove, che si accosteranno avventurosamente a frammenti romani e bizantini trasportati da Aquileia e da Grado...¹³⁷

Vengono poi considerati i principali avvenimenti storici di cui San Marco e la Repubblica sono stati sfondo o addirittura protagonisti, come l'incontro tra Federico Barbarossa e papa Alessandro III (1177) avvenuto proprio all'interno del sito consacrato, le numerose cerimonie di trionfo a seguito di importanti vittorie e la fine definitiva per la stessa repubblica sancita da Napoleone (1797).

Con il capitolo intitolato *Il Palazzo*, l'analisi storiografica di Valeri si allarga dalla città e dai monumenti alle istituzioni laiche e alle magistrature aventi sede nel Palazzo Ducale. Il luogo, che secondo i veneziani Dio volle a fianco della basilica per bilanciare la distribuzione dei poteri, pose le prime fondamenta nel IX secolo in seguito al patto di Aquisgrana stipulato tra Carlo Magno e il doge Agnello Parteciacò. Anche il Palazzo dovette subire la distruzione per incendio e una prima ricostruzione ad opera del doge Pietro Orseolo II (991-1009), autore di una spregiudicata politica espansionistica. La trasformazione dell'edificio proseguì con un ampliamento più consona alla potenza

¹³⁶ Ivi, p. 27.

¹³⁷ Ivi, p. 34.

della città sotto il doge Sebastiano Ziani (1172-1178), accogliendo progressivamente gli organi istituzionali creatisi a partire dal 1143, come il Consiglio dei Savi, il Minor Consiglio e più tardi il Senato. Il palazzo crebbe via via in «bellezza e maestà», portando con sé le tracce dello stile bizantino e dello stile gotico e vantando nuove importanti decorazioni interne ad opera di Guariento, Gentile da Fabriano e Pisanello, effettuate tra Trecento e Quattrocento. Gli incendi del 1483 e poi del 1574 e del 1577 distrussero in parte gli appartamenti del Doge, la sala del Senato, delle Quattro Porte e con esse i molti capolavori contenuti. Le architetture furono restaurate nel tempo da Andrea Palladio, Antonio Da Ponte, Antonio Contin e Bartolomeo Manopola, mentre le pitture vennero affidate ai migliori artisti del Rinascimento, tra i quali Paolo Veronese e Tintoretto. Sorvolando sugli ampliamenti e sulle decorazioni operate nei decenni successivi, si può dire che alla fine del XVI secolo l'edificio giunse ad una forma pressoché definitiva e molto vicina all'odierna.

Con *Piazza, piazzetta, Molo e Riva* l'attenzione di Valeri si sposta da Palazzo Ducale alla zona circostante. Prende in considerazione dapprima Piazza San Marco e il suo campanile, in seguito la piccola piazza adiacente, nota ai veneziani semplicemente come "Piazzetta", dominata dalle due granitiche colonne dei santi protettori della città (San Teodoro e San Marco) e circondata ai lati maggiori dal Palazzo e dalla Libreria Sansoviniana (oggi Biblioteca Marciana), ai lati minori dallo sfondo della Piazza e della laguna. Quindi lo sguardo si ferma sul Molo e sulla Riva, da cui è possibile ammirare l'intero bacino di San Marco e, a seconda della direzione, la Dogana da Màr (Punta della Dogana), il Canal Grande, l'isola della Giudecca e l'isola di San Giorgio.

Valeri, tuttavia, non vuole sottolineare la bellezza di questi luoghi mirando esclusivamente ai canoni estetici, limitati al riscontro delle dimensioni e della monumentalità degli spazi o alla distribuzione architettonica dei volumi, ma intende sviluppare una promozione più profonda attraverso la citazione di autori del passato che si sono pronunciati a riguardo della città e del suo vivere.

Ma altro c'è da dire, altri testimoni da citare, se veramente si voglia far intendere che cosa la Piazza è, e qual sia la felicità del sentirsi vivere tra le sue pietre.¹³⁸

¹³⁸ Ivi, p. 56.

Vengono così interrogati Gaspare Gozzi, il cui sermone *Del passeggiare in Piazza* ricorda i costumi della società nel Settecento, Goethe con uno dei suoi *Epigrammi veneziani* e infine Petrarca con l'epistola *De astrologorum nugis*, la quale sarebbe stata inviata a Boccaccio dalla «saluberrima» casa di palazzo Barbo nel 1362. Tre personaggi evidentemente cari all'autore, dal momento che si ritrovano anche in *Fantasie veneziane*.

Sulla scia delle citazioni si apre *Canal Grande*, il quadro dedicato alla principale arteria fluviale della città. I commenti sono di Philippe de Commines (ambasciatore francese di Carlo VII), secondo cui il canale «C'est la plus belle rue en tout le monde», ed Herman Melville, che paragonò la laboriosità e l'arte dei veneziani nella realizzazione dell'opera a quella che in natura ha permesso la formazione degli atolli nel Mar dei Coralli.

L'aspetto del canale, simile ad una enorme "S" azzurra, su cui si riflettono due file di palazzi dritti e uniti da tre soli ponti (degli Scalzi, dell'Accademia e Rialto), concede con la sua superficie specchiante un continuo mosaico di colori, pronti a variare al minimo cambio atmosferico. Non è un caso che, per tale motivo, *Canal Grande* si sviluppi come una delle prose più poetiche e impressionistiche, tesa a esprimere la fluidità cromatica dell'aspetto del canale e l'intrinseco mistero («è una via strana e bella, ragionata e favolosa, civile e naturale»¹³⁹) attraverso uno stile decisamente più pittorico. La storia si riduce infatti al solo ricordo di alcune abitazioni dove soggiornarono celebri personaggi (Giordano Bruno, Giuseppe II, George Byron, Wagner e D'Annunzio).

Ma accanto ai luoghi più rappresentativi di Venezia, c'è una seconda città più intima e nascosta, dentro la quale si nasconde il mistero delle sue origini.

E poi c'è tutta l'altra Venezia: quella interna, delle calli, dei campi, dei rii, delle rive remote: quella che forma il gran corpo della città.¹⁴⁰

In questo modo si apre il capitolo intitolato *L'altra Venezia*, il cui contenuto si interessa di ribadire la *costante* dell'inafferrabilità. Inafferrabile è il principio intrinseco e originario («legge vitale») che si nasconde dietro la complessa struttura della città, voluta e costruita dai suoi abitanti per soddisfare una necessità materiale e una necessità

¹³⁹ Ivi, p. 67.

¹⁴⁰ Ivi, p. 75.

spirituale-creativa chiamata fantasia¹⁴¹. Ma inafferrabile è anche l'aspetto esteriore di Venezia, suscettibile di continue e infinite variazioni che danno origine a una moltitudine di *altre Venezie*. In virtù di tali considerazioni, il modo migliore per poter scoprire e apprezzare gli infiniti scenari offerti dalla città non è tanto la scrittura, o al limite la pittura, quanto piuttosto il camminare al suo interno, tra i *campi* («ognuno dissimile dall'altro»), le *chiese* (i Frari, San Zanipolo, San Zaccaria, San Polo, Santa Maria Formosa...) e i *campielli*, così come nelle zone più lontane della Venezia più esterna e ineffabile, dove è possibile cogliere l'unione tra i colori dell'acqua e quelli del cielo.

Se «andare in giro per calli e campi, senza un itinerario prestabilito, è forse il più bel piacere che a Venezia uno possa prendersi»¹⁴², il modo migliore per rappresentare la città deve essere ricercato tra le arti. Quella che sicuramente può considerarsi come la migliore espressione del *genius loci* non è stata tanto la letteratura, fra cui si annoverano poeti, prosatori, editori e commediografi completamente veneziani, come Leonardo Giustinian e Maffio Venier, Pietro Bembo, Gasparo Gozzi, Andrea Calmo, Carlo Gozzi, Aldo Manuzio, o solo in parte, come Foscolo e Tommaseo, né la pur gloriosa musica di Monteverdi, Vivaldi e Benedetto Marcello, ma la pittura, nella quale:

Si trasfonde per intero, senza residui, lo spirito veneziano. (Quello spirito che, aleggiante dapprima sulle acque e sulle barene deserte, finalmente prese forma di città, e fu Venezia).¹⁴³

Si apre così un lungo *excursus* sulla pittura veneziana e sui suoi maggiori esponenti, grazie ai quali, a partire dal Quattrocento cominciò a sorgere un'arte figurativa "autoctona". Valeri ricorda e caratterizza i seguenti artisti: Giambellino, «pittore nuovo» e a suo modo precursore dell'Impressionismo di secondo Ottocento, Giorgione, Tiziano («serenissimo, olimpico, onnipotente»), Lorenzo Lotto («malinconico e solitario»), il Veronese («felice figlio del sole»), il «tremendo» Tintoretto e nel Settecento Piazzetta, Tiepolo, Canaletto e Guardi. Il giudizio di Valeri, pur concependo il valore e le specificità di ognuno, così come il comune merito di aver

¹⁴¹ Secondo Valeri, la nascita della città è destinata a rimanere un grande mistero perché: «quando si voglia andare più a fondo, formulare quei precetti e i modi di quella cosciente obbedienza, immaginare come siano sorte le prime case, e poi altre e altre si siano agglomerate con esse, fino a formare una città, questa città, allora si resta al buio; allora si conclude che Venezia è inafferrabile». Ivi, p. 76.

¹⁴² Ivi, p. 78.

¹⁴³ Ivi, p. 87.

trasposto su tela l'«atmosfera d'incanto» veneziana, sostiene che la grandezza della pittura veneziana non avrebbe mai raggiunto gli stessi risultati eccelsi in una città priva dei colori e delle caratteristiche proprie della città lagunare.

L'ultimo capitolo si intitola *Laguna* e accompagna il lettore nella Venezia più remota, tra le «placidi solitudini mezzo marine e mezzo agresti»¹⁴⁴, tra le «terre incerte» e le «acque pigre e voraci», che nel loro insieme ricordano lo sfondo ancestrale e incontaminato in cui nacque Venezia. Il viaggio si conclude così nella laguna silenziosa e meditativa, la cui piana verdazzurra custodisce non solo le isole più conosciute, come Murano, custode della segreta e misteriosa arte del vetro, Burano («un miraggio di viva e colorita realtà»), Mazzorbo, Torcello, San Francesco del Deserto, ma anche il ricordo di innumerevoli piccole isole scomparse per sempre con la loro storia.

L'opera termina con un breve *Congedo* dal carattere riepilogativo in cui sono riassunti l'*oggetto* e la *forma* del contenuto, assieme alla *motivazione* che ha spinto l'autore a comporre il «piccolo libro». Se, per ammissione dell'autore, l'originario obiettivo di risolvere l'insolubile enigma delle origini di Venezia e della sua inafferrabilità è stato fallito («Risultato di tanto travaglio: molte mirabili pagine, ma non una pagina che ci dia la chiave del mistero»¹⁴⁵), la scrittura dell'opera ha almeno permesso di «isfogar la mente», soddisfacendo il desiderio di raccontare la città per puro amore.

Lo stesso Valeri riconosce ed esibisce le caratteristiche della sua opera, dichiarando di aver fatto ricorso alla storia e alla leggenda, al verso e alla prosa.

Storia e leggenda, verso e prosa, *spleen et idéal*, grandezza e decadenza, *Dichtung und Wahrheit*, tutto è già stato messo a mano per tradurre in parola l'indicibile città.¹⁴⁶

Come gli antichi storiografi classici, Valeri comincia a descrivere la città partendo dalle lontane e leggendarie origini, che pur non presentando alcuna traccia di mitologia, ricostruiscono la nascita con un tono di grande enfasi, volto ad aumentare l'importanza della città raccontata. Tanto fu grande la storia di Venezia, quanto umili le sue iniziali fondamenta, sorte dalla palude, dal «pantano vago, tagliuzzato e slabbrato da errabondi

¹⁴⁴ Ivi, p. 95.

¹⁴⁵ Ivi, p. 107.

¹⁴⁶ Ibidem.

canali»¹⁴⁷. Allo stesso modo, l'alone di leggenda si percepisce nel riconoscimento di uno spirito veneziano esemplare e straordinariamente anteriore alla fondazione della città («Erano veneziani già prima che Venezia nascesse»¹⁴⁸) o nell'eco profonda dello «spirito eroico», che un tempo seppe conciliare fede cristiana e fede laica, e che ancora oggi risuona come una vibrazione profonda.

Il Valeri storiografo dimostra di saper ricorrere ora ad uno stile sintetico e distaccato, come nelle storie relative alle costruzioni di San Marco e di Palazzo Ducale, ora ad un racconto storico in cui affiora a piccoli tratti il giudizio personale, come in *Rialto*, dove alcune particolari date sono connotate a seconda della condizione politico-economica di Venezia, ad esempio il 1494 «l'anno fatale» e il 1797 l'anno «miserabile», così come nella connotazione di personaggi storici, di artisti e intellettuali usati come fonti «dialoganti», ad esempio Philippe de Commines («animale di sangue freddo») o Hermann Melville («autore oscurissimo»).

La storia si confronta e si intreccia spesso con i documenti e le personalità del tempo passato; si vedano i riferimenti ai *Mémoires* di Casanova, testimoni di una società settecentesca moralmente corrotta, le citazioni in tedesco di Goethe, o quelle francesi dell'ambasciatore conte di Avaux, estimatore delle istituzioni della Repubblica veneziana nel Seicento. Altrettanto esplicito è il riferimento all'apologo di Menenio Agrippa, usato a modello per paragonare Venezia ad un organismo, in cui Palazzo Ducale rappresenta il cervello, San Marco il cuore e Rialto il polmone.

Ma la dominante voce storiografica, nella quale si ascrivono la storia della città, la storia dei suoi monumenti e delle magistrature veneziane, non è l'unica. Lo stesso Valeri può facilmente abbandonare i panni dello storiografo e indossare quelli del critico d'arte, dichiarandolo apertamente ai lettori, verso i quali mantiene sempre un rapporto amichevole e paritario.

Ora che abbiamo fatto il dovere nostro di storiografi, possiamo anche lasciar perdere tutto ciò che abbiám detto fin qui; e riguardare il Palazzo come sintetica figurazione della civiltà veneziana e come cosa bella in sé per sé.¹⁴⁹

Anche la descrizione artistica e architettonica non è mai del tutto impersonale, in quanto dà sempre l'impressione di una guida interessata e direttamente coinvolta nel

¹⁴⁷ Ivi, p. 9.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Ivi, p. 50.

racconto, nonostante il suo punto di vista risulti a volte privilegiato e di parte. A questo proposito si possono citare i numerosi elogi del popolo veneziano e degli edifici che lo rappresentano, entrambi esemplari baluardi di civiltà, giustizia e grandezza artistica.

Ebbene, io direi che nel gran corpo del Palazzo è in perfetto modo effigiata codesta uniformità multanime, e incrollabile, del gran corpo della Repubblica. [...]

Questo, voi pensate, è il Palazzo della nazione che, prima tra le moderne, sentì e comprese che il mondo appartiene a chi domina il mare.¹⁵⁰

Veramente questo è il Palazzo di un popolo giusto e sano.¹⁵¹

Di questo genere fanno parte anche le connotazioni estetiche di alcuni particolari, come le raffigurazioni ammonitrici di Adamo ed Eva e dell'Arcangelo Gabriele presenti sui capitelli dello stesso Palazzo e ricollegabili alle identiche immagini «che si vedono talvolta, *rozzamente* dipinte, sulle prue dei bragozzi chioggiotti»¹⁵² o ancora, le facciate dei palazzi di piazza San Marco, «*sapientemente* corrose e morate dal tempo»¹⁵³. E come è tipico della prosa valeriana, il giudizio critico assume talvolta sfumature velatamente umoristiche, se non parodiche.

Non ci domanderemo più che cosa il campanile stia a fare dentro la Piazza, se sia un completamento necessario o un ingombro molesto, e se, dopo il ruzzolone del 1902, abbia fatto bene a risorgere.¹⁵⁴

Beati i poveri di topografia, beati quelli che non fanno quel che si fanno, ossia dove vanno, perché a loro è serbato il regno di tutte le sorprese, di tutte le scoperte straordinarie.¹⁵⁵

All'analisi fin qui compiuta, si aggiunga, infine, l'evidenza con cui la voce dell'autore cerca costantemente di coinvolgere il lettore-turista utilizzando espressioni del tipo «voi vedete», «voi godete», «voi sentite», «osservate...osservate...», «Venezia v'insegna», o ricorrendo alla prima persona plurale nei momenti di maggiore partecipazione emotiva («per noi arrivati tardi»).

¹⁵⁰ Ivi, p. 51.

¹⁵¹ Ivi, p. 52.

¹⁵² Ivi, p. 51. Mio il corsivo.

¹⁵³ Ivi, p. 61. Mio il corsivo.

¹⁵⁴ Ivi, p. 58.

¹⁵⁵ Ivi, p. 78.

In conclusione, per quanto *Guida sentimentale* non si possa paragonare alle prose precedentemente affrontate, se non nella simile giustapposizione dei testi che pur contraddistingue anche la struttura di *Fantasie veneziane* e di *Padova città materna*, o per la ricorrenza di certi tratti della poesia legati a comuni scelte lessicali e stilistiche, o ancora per la presenza di sottili tracce di *humour* e di un tono votato alla raffinata semplicità, le caratteristiche che più sembrano conservarsi in tutte le opere di Valeri sembrano essere la costante paesaggistica, e la voce “composita”, la quale, se non è esplicita nel senso autobiografico, racchiude e condivide sempre il bagaglio culturale e poetico del suo scrittore, spaziando con grande facilità dall’arte alla letteratura, dalla storia alla geografia.

CAPITOLO 3

GIOVANNI COMISSO

3.1 Vita e poetica

Prima di procedere con l'analisi del romanzo *La mia casa di campagna*, unico testo scelto per lo studio del rapporto letterario costituitosi tra Comisso e il suo territorio, è utile ripercorrere brevemente la vita dell'autore e riassumere le opere principali, anticipando alcune linee interpretative e chiavi di lettura della sua poetica. Per questa prima parte risultano fondamentali gli interventi di Nico Naldini¹ e di Rossana Esposito², ai quali mi atterrò.

Giovanni Comisso nasce a Treviso nel 1895 da un'agiata famiglia borghese. Il padre Antonio è un commerciante di granaglie e prodotti agricoli, la madre Claudia Salsa, invece, vanta la discendenza da una nota famiglia veneta risalente al nobile Edoardo Tiretta, amico e rivale di Giacomo Casanova. Comisso trascorre l'infanzia e la giovinezza tra la città e le campagne circostanti, con una particolare preferenza per gli spazi che maggiormente possono garantirgli un contatto diretto con la natura. Tra le mete più ricercate dal giovane autore, in quanto luogo di ritrovo e di divertimento con amici e coetanei del posto, si ricordano ad esempio le rive del fiume Piave, più volte menzionate come sfondo scenografico all'interno delle sue opere narrative.

Già agli anni della prima adolescenza risalgono le frequentazioni con l'amico e futuro scultore Arturo Martini, ragazzo di bassa estrazione sociale destinato ad avere un importante ascendente nella formazione culturale, artistica e sentimentale del giovane scrittore. Martini è infatti il primo ad avvicinarlo ad una conoscenza varia, frammentaria e al contempo autodidatta dei grandi autori, tra cui Baudelaire, Rimbaud e Nietzsche, stimolando in lui un sempre più forte desiderio di libertà ed evasione dal grigiore dell'ambiente borghese da cui proviene, percepito sempre con sofferenza. Nel 1914, dopo essere stato bocciato agli esami di maturità, Comisso si arruola come volontario nell'esercito italiano, mosso più da uno spirito di avventura che da ragioni di ideologia

¹ N. NALDINI, *Cronologia*, in G. COMISSO, *Opere*, a cura di Rolando Damiani e Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2002.

² R. ESPOSITO, *Invito alla lettura di Comisso*, Milano, Mursia, 1990.

politica. Dopo un primo anno trascorso a Firenze nel Genio telegrafisti, viene trasferito in Friuli e in un secondo momento sui fronti di guerra del Grappa e del Montello. Gli appunti e le note delle esperienze vissute durante gli anni della Grande guerra confluiranno nell'opera *Giorni di guerra* (1930), iniziata nel 1919. Nello stesso anno si iscrive alla Facoltà di Giurisprudenza di Padova, ma ottiene la possibilità di un temporaneo trasferimento a Roma per frequentare un corso riservato agli studenti ex combattenti. Nella capitale entra in contatto con importanti personaggi dell'ambiente letterario e artistico, come Arturo Onofri, Armando Spadini, Giorgio De Chirico e soprattutto Filippo De Pisis, a cui rimarrà legato da una profonda amicizia per tutta la vita. Sempre nel 1919 si unisce alla compagine militare guidata da D'Annunzio a Fiume. Qui conosce l'ardito Guido Keller, «segretario d'azione» dello stesso comandante, con il quale Comisso fonda un movimento di stampo futurista denominato Yoga, dal quale vengono realizzati appena quattro numeri di un periodico che porta lo stesso nome. L'avventura fiumana, vissuta non tanto come impresa militare, quanto piuttosto come esperienza totale e liberatoria, a contatto con inebrianti e affascinanti personalità, diventerà materia del libro *Il porto dell'amore*, uscito nel 1924.

Ritornato nell'«asfittico» provincialismo della sua Treviso dopo un'esperienza di viaggio con alcuni marinai a Genova, nel 1922 Comisso decide di imbarcarsi su un peschereccio chioggiotto (il Gioiello), guidato dal capitano Virgilio Gamba, per compiere un nuovo viaggio, questa volta lungo l'Adriatico. I periodi trascorsi in mare con la ciurma offrono allo scrittore la possibilità di osservare e rilevare con naturalezza una grande varietà di emozioni, posture, atteggiamenti e fisionomie relativi al «popolo del mare», riuniti nella raccolta di racconti intitolata proprio *Gente di mare*, uscita nel 1928 e vincitrice del premio Bagutta nell'anno successivo.

Nel 1923 comincia l'attività giornalistica entrando a far parte della redazione di «Camicia nera», adeguandosi necessariamente allo spirito di propaganda del quotidiano trevigiano nonostante il completo disinteresse politico che notoriamente ha sempre contraddistinto l'autore. Nello stesso anno si trasferisce dall'Università di Genova all'Università di Siena, dove nel 1924 consegue la laurea in Giurisprudenza. Ma dopo un breve periodo di apprendistato legale presso lo studio dello zio, abbandona definitivamente l'idea della professione forense, preferendo imbarcarsi nuovamente con il veliero chioggiotto per l'ennesima avventura in mare.

Ritornato dal viaggio comincia a dedicarsi interamente all'attività letteraria. Inizia così a collaborare con giornali e riviste, come «La Tribuna», «Il Quindicinale», «L'Eco del Piave» (il nuovo nome di «Camicia nera»), «Convegno», «Pegaso», «Solaria» e «La Fiera letteraria», consolidando pian piano la propria fama di giornalista. Nel 1926, definito da Comisso come "l'anno della liberazione" per il trasferimento a Milano, città diversa e connotata da un fermento culturale non ritrovabile nella sua Treviso, lo scrittore viene ingaggiato in qualità di consulente nella libreria annessa alla galleria d'arte «L'Esame». Nella città lombarda conosce numerosi e importanti scrittori e letterati come Eugenio Montale, Giacomo Debenedetti, Giuseppe Antonio Borgese e Leo Longanesi. Tra il 1927 e il 1928 compie due viaggi a Parigi raggiungendo l'amico De Pisis, nella speranza di riuscire a concludere l'accordo della traduzione in francese de *Il porto dell'amore* proposta da Montale a Valéry Larbaud. Il progetto non viene realizzato, ma i soggiorni in Francia vengono comunque ricordati dall'autore nelle pagine de *Le mie stagioni* come anni di svago e di grandi libertà³.

Nel 1929 inizia la collaborazione con «Il Resto del Carlino» per il suo primo reportage giornalistico condotto in Sicilia, cui segue immediatamente un viaggio per conto de «La Gazzetta del Popolo» che lo porta a visitare il nord Europa e il nord Africa (Marocco, Tunisia e Algeria). Sempre nello stesso anno è inviato dal «Corriere della Sera» per un lungo *tour* che interessa Medio Oriente, Estremo Oriente e Russia. La selezione delle corrispondenze prodotte verranno raccolte nel resoconto *Cina-Giappone* (1932) e saranno materia per il diario *Amori d'Oriente* (1964) e il racconto *Gioco d'infanzia*, rimasto inedito fino al 1965.

I proventi dell'ultimo viaggio consentono a Comisso di acquistare un piccolo podere con una casa e una stalla nella campagna trevigiana a Conche di Zero Branco. Come annota Naldini: «Dopo il Piave e il mare di Chioggia, la campagna di Zero è la terza stella fissa su cui orientare la propria esistenza per impossessarsi delle gioie della natura e della vita popolare»⁴. Pur nei frequenti spostamenti dovuti agli impegni professionali e sentimentali, la casa di Zero Branco diventa la residenza di Comisso per

³ «Vivevo ancora parte della mia giovinezza che non avevo potuto vivere durante la guerra. Il mio vero scopo di risiedere a Parigi si concludeva in questo divertirmi, non pensavo né a scrivere, né a brigare per farmi conoscere come scrittore. Spendevo senza guadagnare e non me ne preoccupavo», in G. COMISSO, *Le mie stagioni*, in IDEM, *Opere*, a cura di Rolando Damiani e Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2002, p. 1222.

⁴ N. NALDINI, *Cronologia*, in G. COMISSO, *Opere*, cit., p. LXXVIII.

oltre un ventennio, durante il quale l'autore adotta un nuovo stile di vita, alla ricerca di una stabilità e di un equilibrio costruiti tra l'adeguamento ai ritmi della vita contadina⁵ e la compagnia dei numerosi ospiti che nel corso degli anni abitano con lui o gli fanno visita, dalla madre e dagli amici come Virgilio Gamba, ai compagni Giulio Pacher (ex soldato fiumano), Henry Furst, Bruno (nipote di Gamba) e Guido Bottarel. In particolare, la sofferta fine della relazione con il giovane Bruno ispira, negli anni successivi, l'inizio della composizione del romanzo *Un inganno d'amore*, pubblicato nel 1942.

Nel 1931 Comisso effettua numerosi viaggi per il «Corriere della Sera» lungo tutta l'Italia, dai quali nasce un libro di prose e itinerari di viaggio intitolato *L'Italiano errante per l'Italia* (1937), poi ampliato e ristampato con il titolo *La favorita* (1945).

Nel 1933 escono i romanzi *Storia di un patrimonio* e *Il delitto di Fausto Diamante*, mentre nel 1935 *I due compagni*.

Due anni dopo, rifiutata la proposta di un *reportage* in Spagna per la rivista «Omnibus», Comisso viaggia ancora in Italia e scrive una ventina di articoli per «La Gazzetta del Popolo», utili al proprio sostentamento economico dato l'esiguo numero di libri venduti.

Nel 1939 il lavoro lo porta in Libia per una serie di articoli volti a documentare le colonie del regime, ma le recensioni comissiane non trovano un giudizio positivo da parte del Governatore a causa del linguaggio non del tutto conforme alla retorica celebrativa richiesta dal giornalismo fascista. Lo scoppio della guerra induce lo scrittore a rifugiarsi nella casa di Zero, dove dall'anno successivo comincia ad ospitare Guido, un giovane aspirante poeta, destinato a segnare in modo profondo la vita artistica e sentimentale di Comisso. L'autore comincia a soffrire presto le numerose fughe del ragazzo e l'impossibilità di vivere con lui una vita in campagna all'insegna della natura e dell'arte. Le delusioni amorose di Comisso troveranno sfogo in *Un vecchio diario* (1943).

Gli ultimi anni della guerra si rivelano tra i più difficili per lo scrittore a causa della lontananza di Guido, dapprima incarcerato per aver ignorato l'appello alle armi della Repubblica di Salò, poi liberato e infine catturato e ucciso da un gruppo di partigiani perché sospettato di spionaggio. Nel frattempo Comisso torna a collaborare

⁵ L'entusiasmo per la vita agreste è testimoniata da alcuni «libretti agricoli» e da articoli sull'agricoltura scritti per «La Gazzetta del Popolo» durante i primi anni (dal 1931 al 1933).

per il «Corriere della Sera» e ospita la madre a Zero Branco, a seguito dei bombardamenti su Treviso che le hanno distrutto la casa.

Per aumentare gli introiti negli anni del dopoguerra affianca all'attività di giornalista quella di mediatore d'arte e antiquario, continuando comunque a lavorare ai suoi romanzi. Nel 1947 e nel 1949 pubblica infatti *Capriccio e illusione* e *Gioventù che muore*, entrambi ispirati alla figura di Guido, che nell'immaginario dell'autore sembra poter rivivere proprio attraverso la trasposizione letteraria.

Nel 1951, anno in cui lo scrittore compra una casa al Circeo senza mai trasferirvisi a causa del feroce inurbamento cui viene sottoposta l'area e per la forza del legame che ancora lo tiene unito alla terra veneta, lo scrittore pubblica il diario intitolato *Le mie stagioni*, all'interno del quale racconta «in modo sincero e particolareggiato»⁶ la propria vita e la propria vicenda letteraria, dagli anni della giovinezza a quelli della maturità. L'anno seguente Comisso vince il premio Viareggio con la raccolta *Capricci italiani*, prima di trasferirsi in Grecia per un viaggio giornalistico per conto de «Il Messaggero».

Nel 1954, il dolore per la morte dell'anziana madre e il rapporto sempre più teso con i contadini della campagna inducono Comisso a vendere la casa e la proprietà di Zero, chiudendo così un capitolo della propria vita capace di offrirgli materia e ispirazione per numerose sue opere. Nello stesso anno pubblica su «Il Mondo» *Mio sodalizio con De Pisis*, un omaggio alla carriera e al lungo rapporto di amicizia conservato con il pittore ferrarese, e ottiene da «La Stampa» l'incarico di due viaggi in Spagna e Germania, grazie ai quali ha la possibilità di distrarsi dal dolore del lutto familiare. Il 1955 è l'anno in cui i racconti di *Un gatto attraversa la strada* vincono il premio Strega, mentre il 1956 è ricordato sia per un viaggio in Egitto, sempre per «La Stampa», sia per un'intensa pubblicazione di note diaristiche e brevi racconti su «Il Giorno», su «Il Gazzettino» e su «Il Mondo». Tuttavia, l'autore continua a praticare l'attività giornalistica con una sofferenza sempre maggiore, obbligato più da necessità economiche che da una reale passione. Comisso, infatti, preferisce dedicarsi alla scrittura narrativa e alla pittura nella nuova casa di Santa Maria del Rovere, appena fuori Treviso, dove inizialmente si trasferisce con la domestica Giovanna e il nuovo “segretario” Gigetto Figallo, il quale lo assisterà fino alla morte. Nel frattempo lavora alla traduzione dell'autobiografia di Giacomo Casanova che «per la sua vita

⁶ R. ESPOSITO, *Invito alla lettura di Comisso*, Milano, Mursia, 1990, p. 41.

avventurosa e la sua esperienza letteraria rappresenta un codice di vita assoluto e magistrale»⁷. Il testo esce nel 1958 con il titolo *La mia vita*.

Sempre nel 1958, sensibile ai cambiamenti sociali e ambientali, e attento alle trasformazioni del territorio dettate dalla rapida crescita economica e industriale del paese, Comisso compone una serie di articoli di protesta contro i deturpamenti edilizi e le irresponsabili politiche urbanistiche. Nello stesso anno esce la prima edizione de *La mia casa di campagna*, l'opera che più di ogni altra racconta il legame con la propria terra, abitata, lavorata e vissuta all'insegna di un'autentica riscoperta della vita agreste e accompagnata dalle altalenanti vicende sentimentali.

Nel 1959 esce a puntate su «Il Mondo» il romanzo *La donna del lago*, pubblicato a volume nel 1962. Il nuovo romanzo anticipa di un anno la pubblicazione di *Satire italiane*, volume di racconti e saggi giornalistici.

I primi anni Sessanta vedono l'autore, oramai anziano e stanco, ancora impegnato negli ultimi viaggi giornalistici assieme a Figallo, dapprima in Italia, poi nuovamente in Grecia. Oltre alla preparazione delle *Opere complete di Comisso*, cui lavora assieme alla casa editrice Longanesi, Comisso scrive il suo ultimo romanzo, *Cribol*, pubblicato nel 1964, e sistema la versione definitiva dei racconti *Gente di mare* (1966).

Lo scrittore trevigiano muore nell'ospedale della sua città nel 1969.

L'ampia produzione letteraria di Comisso, iniziata effettivamente nei primi anni Venti, se non si contano le giovanili prove poetiche in versi liberi che verranno trascritti in forma di poemetti solo nel 1957 con il titolo *La virtù leggendaria*, si caratterizza per l'originale fluidità dei generi utilizzati, frutto di un interesse e di una sensibilità personale che spazia (e spesso mescola prelevando) dalla memoria e dai libri di viaggio, al romanzo, fino al racconto breve, quest'ultimo il più praticato e riuscito secondo la critica⁸.

Senza alcun dubbio una delle particolarità più evidenti e comunemente riconosciute della scrittura comissiana è la tendenza a mantenere sempre una posizione indipendente e svincolata dalle precise influenze letterarie di primo Novecento,

⁷ Ivi, p. 42. Come nota Rossana Esposito, con la traduzione delle memorie di Casanova l'intento di Comisso è quello di promuovere una rilettura della vita del celebre personaggio veneziano, sfatando il mito del Don Giovanni e riconoscendo piuttosto l'autenticità dello stile autobiografico, per molti aspetti vicino al proprio.

⁸ G. PULLINI, *Giovanni Comisso*, Padova, Edizioni Del Noce, 1982, p. 11.

complice anche la mancata formazione di “letterato” dell’autore⁹. In ogni caso è comunque possibile riassumere e presentare le maggiori caratteristiche della poetica, così come evidenziare i primi modelli dell’autore e i pochi cambiamenti che la sua scrittura ha subito nel corso della carriera.

L’intera produzione comissiana può essere suddivisa in tre grandi stagioni coincidenti con altrettante fasi della biografia dell’autore. La prima, definita come la stagione «degli istinti e degli entusiasmi giovanili»¹⁰ e considerata tra tutte la più originale e “autentica”, copre un arco temporale che arriva all’incirca sino agli anni Trenta. Le opere di questo periodo, oltre che per una scrittura fortemente votata al *descrittivismo* di natura e paesaggi¹¹, si caratterizzano per la presenza insistente di alcuni motivi. L’ansia di libertà e il desiderio di rottura degli schemi sociali borghesi, così come il vitalismo sfrenato e la ricerca del divertimento nel viaggio e nella compagnia con le persone sono le tracce biografiche che più connotano la prima fase della scrittura di Comisso, al punto che più volte la concezione di una vita così intesa come “arte” ha spinto ad accostare le sue prime opere a D’Annunzio. In realtà, per quanto anche dai testi di Comisso traspaiano un certo sensualismo e un certo edonismo, come sostiene Rolando Damiani, le esperienze dell’autore trevigiano rimangono sempre private e non ambiscono mai ad una grandezza superomistica, ma guardano al «dannunzianesimo più come un pretesto espressivo che una convinzione»¹² o ancora, più come un «modello di vita e non di letteratura»¹³. I testi più rappresentativi pubblicati o concepiti durante questo periodo sono *Giorni di guerra*, *Il porto dell’amore*¹⁴ e *Il delitto di Fausto Diamante*.

Alla stagione degli istinti, del vitalismo e dei viaggi, quest’ultimi aumentati in modo significativo alla fine degli anni Venti per ragioni lavorative, segue il periodo

⁹ Tra le varie e disordinate letture dello scrittore si possono ricordare i poeti simbolisti e i narratori francesi (Flaubert, Balzac, Stendhal, Proust), i classici latini e italiani, gli scrittori russi dell’Ottocento e soprattutto il genere della *letteratura odepórica* (San Paolo, Montaigne e Goethe), il *genere autobiografico* (Casanova, Nievo) e la letteratura veneta.

¹⁰ R. ESPOSITO, *Invito alla lettura di Comisso*, cit., p. 165.

¹¹ Ivi, p. 154. Rossana Esposito sottolinea che la prosa di questo periodo risulta «apparentemente» vicina al frammento e alla prosa lirica, in *ibidem*.

¹² R. DAMIANI, *La sola verità dell’animo*, in G. COMISSO, *Opere*, cit., p. XVI.

¹³ G. PULLINI, *Comisso*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 21. Si ricordi a questo proposito il periodo fiumano trascorso da Comisso proprio con D’Annunzio.

¹⁴ Secondo Giorgio Pullini si tratta dell’opera in cui in assoluto l’«atmosfera languida ed edonistica», la ricerca della sensualità e lo stesso lessico risentono dello stile dannunziano, in IDEM, *Giovanni Comisso*, cit., p. 15.

della maturità, il quale si distingue soprattutto per un cambio dello stile di vita, dettato in linea generale dalla ricerca di un nuovo equilibrio attraverso la quiete e la stasi. Sono questi gli anni del trasferimento a Zero Branco, del Comisso che da viaggiatore si trasforma in un semplice amministratore di campagna, contadino e artista, impegnato a fondare la nuova vita sui valori della terra. Tra le opere degli anni Trenta si segnalano due romanzi, *Storia di un patrimonio* (1933) e *I due compagni* (1936), e la composizione di numerosi racconti riuniti più tardi nella raccolta *Un gatto che attraversa la strada* (1954). In tutti compare in modo più o meno esplicito il riferimento alla realtà agreste. Per questa ragione, come ha notato Giorgio Pullini, tutti questi testi ben rappresentano le novità tematiche introdotte durante gli anni della maturità; da un lato c'è il motivo della *terra*, intesa come «strumento di lavoro e oggetto di proprietà» oltre che oggetto da difendere e da conservare con orgoglio, dall'altro affiora il tema dell'*arte* intesa come «trasfigurazione di vita», ovvero come aspirazione massima dell'uomo e non tanto come semplice strumento di evasione-rifugio¹⁵.

L'ultima stagione, che sempre secondo Pullini¹⁶ inizia negli anni Quaranta derivando dalla seconda fase in modo assolutamente naturale e consequenziale, è quella definita dei "sentimenti", teorizzata dallo stesso Comisso in una serie di testi programmatici composti dal 1943 al 1949¹⁷, favorevoli a una nuova narrativa che conceda più spazio alle passioni e ai personaggi, e meno al paesaggio. È questa la stagione in cui la poetica comissiana ha come tema centrale l'*amicizia*, ruotante attorno alle figure di Bruno e Guido nei romanzi *Un inganno d'amore* (1942), *Capriccio e illusione* (1947) e *Gioventù che muore* (1949). In questo ultimo periodo, che si avvia verso l'ultimissima stagione della produzione (narrativa e giornalistica) comissiana, più straniata, riflessiva e disincantata, l'elemento emozionale si unisce ancor di più al ricordo della vita passata e alla percezione dello scorrere del tempo; caratteristiche che si ravvisano in due testi degli anni Cinquanta decisamente autobiografici e retrospettivi: *Le mie stagioni* (1951) e *La mia casa di campagna* (1958).

¹⁵ Cito e seguo l'analisi condotta da Pullini *ivi*, p. 22. L'analisi condotta da Esposito (in R. ESPOSITO, *Invito alla lettura di Comisso*, cit. pp. 153-167) differisce leggermente da quella di Pullini nella categorizzazione delle stagioni. Secondo Esposito alla stagione del vitalismo e dell'istinto seguirebbe la poetica dei sentimenti e quindi un'ultima stagione "delle idee", in cui è riconoscibile un'accentuazione dell'elemento irrazionale, chimico e biologico.

¹⁶ *Ivi*, p. 27.

¹⁷ I testi sottointesi sono la prefazione al libro di poesie dell'amico Guido (*Finestre*) intitolata *Per un'arte umana*, il libretto *I sentimenti nell'arte* (1945) e la prefazione al romanzo *Capriccio e illusione* (1949).

Gli ultimi anni dell'autore sono contraddistinti da una poetica che sembra non avere più la stessa fiducia nell'arte della scrittura e soprattutto da una visione decisamente più materialistica della realtà, senza sentimenti. In questo periodo rientrano *La donna del lago*, definito da Comisso «un romanzo senza sentimenti, puramente non scientifico, ma biologico e chimico»¹⁸ e *Cribol*.

Per concludere la presentazione delle opere e della poetica di Comisso, appena ripercorsa seguendo le stagioni principali della sua biografia e della sua carriera professionale, riassunte e analizzate nei già citati studi di Naldini, Esposito e Pullini, si può ricondurre l'intera produzione letteraria ad uno sguardo d'insieme che evidenzia due caratteristiche (di contenuto e di forma) generali interpretabili come linee-guida della scrittura.

Il primo elemento è costituito dal rapporto oppositivo che contraddistingue le due forze¹⁹ a cui tutta la vita di Comisso, ancor prima della sua scrittura, si è attenuta. Da un lato ha agito una costante *forza centrifuga*, specialmente negli anni giovanili, protesa al viaggio, alla libertà e all'entusiasmo grazie alle esperienze di vita maturate durante la prima guerra mondiale e nei mesi trascorsi a Fiume, ma anche durante i viaggi in Italia e all'estero per la produzione di articoli destinati alle principali testate giornalistiche. Al personale spirito viaggiatore, interpretato e giustificato come una condizione risalente già ai primi mesi di vita, ha offerto un autocommento lo stesso autore nelle pagine del *Diario*:

Dalla mia nascita ò avuto la condizione di errare nella mia sete di cibo dalle mammelle sterili di mia madre a quelle della prima balia che si erano pure insterilite perché nuovamente ingravidata dal suo amante, e poi a quelle della seconda balia che doveva dimezzare il latte con il figlio. Questo mio errare è stato lo schema prestabilito del continuo mio muovermi per tutta la vita da un paese all'altro pure avendo invece il desiderio di stare fermo in incanto e contemplazione.²⁰

¹⁸ G. COMISSO, *Diario 1951-1964*, Milano, Longanesi, 1969, p. 129.

¹⁹ L'idea delle due spinte contrastanti è stata inizialmente avanzata da Renato Bertacchini a proposito del ruolo dei personaggi all'interno de *La mia casa di campagna* (in R. DAMIANI-N. NALDINI, *Notizie sui testi*, in G. COMISSO, *Opere*, cit., pp. 1751-1760), ma è estendibile alla biografia e all'intera poetica comissiana.

²⁰ G. COMISSO, *Diario 1951-1964*, cit., p. 68.

Dall'altro lato ha agito una perenne *forza centripeta*, manifestatasi nel continuo ritorno alla terra delle origini, Treviso, Zero Branco e Santa Maria del Rovere, nonostante non siano mancate le insofferenze comunque denunciate rispetto al provincialismo e alla chiusura o all'ottusità sia dell'ambiente borghese cittadino, sia del mondo contadino. Proprio questa seconda tensione (centripeta) legata alla biografia dello scrittore si è espressa in un'opera, *La mia casa di campagna*, che ha fatto del ritorno alle origini e della vita agreste come ispirazione ad un nuovo modello di vita, il nucleo tematico più significativo e meritevole di attenzione per chiunque voglia analizzare e comprendere il rapporto dello scrittore trevigiano con il proprio territorio.

L'importanza di quest'opera è inoltre dettata dal fatto che rappresenta l'esempio più riuscito (assieme a *Le mie stagioni*) di testo autobiografico, e in modo particolare di un autobiografismo legato al territorio. Il secondo elemento caratteristico e trasversale a tutte le opere di Comisso è infatti proprio la *traccia autobiografica*, che l'autore non abbandona mai nel corso della sua lunga produzione narrativa, prelevando da essa in misure e quantità differenti dalle prime opere (*Giorni di guerra, Il porto dell'amore...*) alle ultime (*Cribol...*), indipendentemente dal genere letterario scelto (romanzo, racconto, libro di viaggio...).

Quanto fosse importante l'elemento dell'«*egotismo*»²¹, ovvero del non riuscire mai a scindere completamente l'elemento autoreferenziale dalla scrittura, Comisso lo ha sempre ribadito. Avvalendomi di una selezione di passi già proposta nel commento di Rossana Esposito, riporto tre citazioni dell'autore risalenti a tre diversi momenti, rispettivamente negli anni 1921, 1952 e 1960²²:

Voglio scrivere alcuni libri sulla vita vissuta da me, come prova di me stesso.²³

Non vi è altro da scrivere che di se stesso con sempre più coraggiosa confessione.²⁴

²¹ Damiani afferma che la cifra più originale e caratteristica di tutta la scrittura di Comisso sia proprio «l'egotismo linguistico [...] riflesso di una storia mai interrotta di sé, variata in episodi e racconti dove l'io, se non recita il ruolo di protagonista, incombe o si delega a un alter ego», il tutto conservando un basilare legame con la propria terra, in R. DAMIANI, *La sola verità dell'animo*, cit., p. XXI.

²² R. ESPOSITO, *Invito alla lettura di Comisso*, cit., p. 169.

²³ In N. NALDINI, *Vita di Giovanni Comisso*, Torino, Einaudi, 1985, p. 289.

²⁴ G. COMISSO, *Diario 1951-1964*, cit., p. 138.

Tutta questa presunzione di scrivere racconti o romanzi è una buffonesca menzogna. Non resiste narrativamente che la storia di se stesso.²⁵

3.2 La mia casa di campagna

Tra le opere più rappresentative ascrivibili al filone memorialistico, cui Comisso si è di fatto sempre dedicato fin dall'inizio della sua scrittura, inserendo anche solo semplici frammenti della propria storia passata, esperienze belliche “liberatorie” o sentimentali, riferimenti più o meno dissimulati a personaggi e relazioni ora esplicite, ora ispirate e trasfigurate nella finzione di una trama legata al genere più proprio dei romanzi e dei numerosi racconti, *La mia casa di campagna* è sicuramente il testo più riuscito se si guarda la continuità dedicata alla focalizzazione autobiografica. Tuttavia, una delle caratteristiche più interessanti e specifiche di quest'opera, ragione per cui essa è stata scelta come oggetto dell'analisi, è il fatto che l'autoreferenzialità si associa in modo evidente proprio al territorio dell'autore, facendone il filo conduttore della sua soggettiva narrazione, già a partire dal titolo.

La mia casa di campagna, uscito nel 1958 presso la casa editrice Longanesi di Milano nella collana “La Gaja scienza” e in una seconda definitiva edizione revisionata e leggermente differente nel 1968²⁶, ad un anno dalla morte, appartiene all'ultima stagione poetica dello scrittore, periodo in cui lo sguardo sul passato acquisisce una maggiore profondità grazie ad un sentimento dello scorrere del tempo che viene percepito con un'inquietudine e una malinconia di base più accentuati. Nonostante sia stata composta durante gli anni Cinquanta, l'opera conserva ancora alcune tematiche relative alla stagione dei sentimenti, e quindi tutte le emozioni e le dinamiche passionali vissute a Zero Branco dal 1930 al 1956, estremi cronologici della proprietà effettiva della casa, e le conseguenze del nuovo stile di vita, iniziato proprio dagli anni Trenta.

La scrittura di questo romanzo non è solo orientata al recupero del passato biografico, ma è anche attenta alla considerazione del passato letterario dell'autore, introdotto nel romanzo attraverso una rielaborazione del materiale narrativo

²⁵ Ivi, p. 140.

²⁶ Il testo preso in considerazione per l'analisi (G. COMISSO, *La mia casa di campagna*, in *Opere*, cit., pp. 1383-1569) fa riferimento all'edizione '68. Rispetto all'edizione '58 l'ultima edizione conta un'aggiunta di quattro racconti e di alcune espunzioni. Per una dettagliata analisi delle differenze esistenti fra le due edizioni rimando a R. DAMIANI– N. NALDINI, *Notizie sui testi*, in *Opere*, cit., pp. 1756-1760.

precedentemente composto e quindi “riciclato” nella nuova opera. Ad un’attenta analisi intertestuale, come hanno rilevato Damiani e Naldini²⁷, l’intero testo si presenta infatti come un *collage* che fonde la dominante autobiografica con una serie di inserti di personaggi (e in particolare la descrizione della realtà contadina) ed episodi già inclusi nei racconti pubblicati nelle raccolte *Avventure terrene* (1935), *Felicità dopo la noia* (1940), *Capricci italiani* (1952) e *Un gatto attraversa la strada* (1954). Punti di contatto si avvertono inoltre con *Le mie stagioni*²⁸, romanzo costruito con la medesima impronta memorialistica del testo del ’58, ma regolato da una scansione temporale annuale. La presenza degli stessi nuclei tematici, come ad esempio la descrizione delle attività agricole, delle feste e dei caratteri dei contadini o la precisa contemplazione della natura nelle campagne trevigiane, si riscontra in modo specifico all’interno dei capitoli dedicati agli anni 1935 e 1939.

Da un punto di vista strutturale *La mia casa di campagna* è suddiviso in tre sezioni, attraverso le quali è possibile ripercorrere non soltanto la quotidianità di Comisso in una forma prossima al genere diaristico, ma anche un’evoluzione significativa del rapporto con il territorio, la casa, la campagna e le persone, destinato a cambiare notevolmente nel corso degli anni.

Se la produzione narrativa, come si è detto, è percorsa da due forze opposte, *La mia casa di campagna* è senza dubbio costruito sulla tensione centripeta, determinata dal desiderio dell’autore di ritornare in maniera più stabile, e dopo anni di viaggi, a contatto con la natura più libera della campagna trevigiana. Un “ritorno alle origini” auspicato già molti anni prima del trasferimento e che è da interpretarsi come un progetto biografico e artistico al tempo stesso²⁹.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 1752. I titoli precisi dei numerosi racconti, già riportati nel commento di Rolando Damiani e Nico Naldini, sono: *Mercati di bestiame*, *Verso la quiete*, *Nozze campestri*, *Un agricoltore*, *La terra e i contadini*, *I braccianti* e *Notti di campagna* (da *Avventure terrene*), *Cinquecento lire di premio*, *Un’idea pazza*, *La multa* e *Loli il costruttore* (da *Felicità dopo la noia*), *La scatola di fiammiferi* e *Le esperienze di Alceste* (da *Capricci italiani*), *Una notte di luna*, *Il sospetto*, *L’ostessa maligna*, *La forza che condanna* (da *Un gatto che attraversa la strada*).

²⁸ Definito dall’autore «diario tra le due guerre» (in un appunto del 5 giugno 1954, G. COMISSO, *Diario 1951-1964*, cit., p. 82), *Le mie stagioni* (1951) coprono un periodo che va dal 1918 al 1945. Lo scrittore aveva in mente ad un ampliamento dell’opera che comprendesse anche *Giorni di guerra*, *Il porto dell’amore*, parte di *Gente di mare*, *Viaggi felici* e parte della biografia di De Pisis, fino alla morte della madre, progetto che non fu mai realizzato.

²⁹ R. DAMIANI, *La sola verità dell’animo*, in *Opere*, cit., p. XXXVII. Il desiderio di stabilirsi in una tranquilla casa di campagna era già forte ancor prima della partenza del viaggio per l’Africa (1929), come è testimoniato dalle parole dell’autore in una lettera inviata all’amico Spagnol, leggibile in un suo estratto nella biografia comissiana curata da Naldini, *Vita di Giovanni Comisso*, cit., p. 111.

L'inizio della nuova (e tanto attesa) stagione biografica dell'autore coincide esattamente con l'*incipit* della narrazione, entrambi corrispondenti ad una data precisa e ben dichiarata dallo scrittore: il 29 settembre 1930, giorno dell'acquisto di un podere di sette ettari e mezzo, con casa e stalla incluse, nella campagna di Conche di Zero Branco, possibile grazie alle centomila lire guadagnate dall'autore con il viaggio in Oriente.

Il ventinove settembre del 1930 comperai dagli eredi di un pittore una campagna di sette ettari e mezzo, vicini a Treviso, in una località chiamata: Conche di Zero Branco. Era destino che quella terra venisse barattata con l'arte: quel pittore l'aveva comperata con i suoi quadri e io con oltre cinquanta articoli scritti durante il mio viaggio nell'Estremo Oriente. Era una mia vecchia speranza possedere una campagna con una casa da abitare. Mia madre ne fu felice. «Alleveremo galline, coltiveremo l'orto» si diceva.³⁰

Dopo anni trascorsi a viaggiare nelle più varie e lontane località del mondo, Comisso si ferma a Zero, paese il cui nome sembra già riassumere in modo “metaforico” l'inizio della nuova esperienza («Mi parve quasi un'ironia che il villaggio, dove era questa mia nuova terra, si chiamasse Zero»³¹) e che fin da subito entusiasma lo scrittore per la bellezza e per la tranquillità del suo paesaggio, al punto da mettere in discussione le scelte passate, orientate alla ricerca di una meta opposta rispetto all'idea di “immobilità”. L'autore mostra così sin da subito di aver riconosciuto l'importanza del nuovo spazio e appare convinto della propria decisione e del proprio radicale cambiamento, considerando la sedentarietà come un'opportunità per raggiungere anche un miglioramento interiore.

Da queste osservazioni mi ero convinto che tutto il mondo può consistere in un metro quadrato, sentivo che questa formula avrebbe dovuto corrispondere anche a un mio nuovo sistema di vita: non era più necessario tanto continuare a viaggiare, ma restare fermo in un punto, radicare e approfondirmi dentro di me.³²

Comisso comincia a dedicarsi con costanza e con impegno all'amministrazione del proprio podere e alla sistemazione degli interni della vecchia casa colonica, che verrà abitata soltanto a partire dal 1933. Per aiutarlo nei lavori di ristrutturazione e di

³⁰ G. COMISSO, *La mia casa di campagna*, cit., p. 1383.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

abbellimento intervengono gli amici Arturo Martini, il quale scolpisce un san Bovo a protezione della stalla, Mario Botter che decora le pareti interne e i soffitti della casa, Juti Ravenna che dipinge una Madonna sotto il portico e Cribol (compagno d'infanzia a cui si ispira l'omonimo romanzo della vecchiaia) che realizza la mobilia. Non manca infine il ricordo di De Pisis, presente in una collezione di sei quadri che arredano le pareti delle stanze assieme alle foto dei viaggi.

Nonostante all'inizio l'autore dichiara una certa difficoltà nel cambiare il proprio stile di vita, il piacere derivante dal vivere in campagna, regolato dal rapportarsi in modo diretto con la natura e con la bellezza dei suoi elementi, sostituisce presto il passato trascorso all'insegna della continua mobilità. Il nuovo senso di compiacimento nasce comunque non dalla completa rimozione delle proprie esperienze di viaggio, ma dalla capacità di riconoscere e apprezzare alcuni simili scorci paesaggistici nel nuovo e più circoscritto mondo agreste. La fantasia di Comisso riscopre, ad esempio, nelle montagne visibili dalla casa le colline dell'Occidente viste da Pechino, nelle acque del fiume Zero quelle dei canali olandesi e addirittura nell'abitazione dei vicini le case dai tetti sovrapposti ammirate nell'Estremo Oriente.

Ma accanto all'entusiasmo si fanno presto strada le prime difficoltà. Esse nascono dal fatto che il protagonista non ha alcuna esperienza nel lavoro della terra, nell'organizzazione delle attività agricole e nella gestione del podere e dei suoi costi, ragioni che lo costringono ad assumere un fattore esperto per aiutarlo nell'amministrazione e tre fratelli contadini per il lavoro dei campi. A questi si aggiunge Virgilio Gamba, l'amico e comandante del veliero chioggiotto (*Il Gioiello*) già compagno durante le numerose traversate nell'Adriatico, il quale però lo abbandonerà perché colto da una profonda nostalgia del mare. Il suo posto è rimpiazzato da Bruno (Pagan), nipote sedicenne di Virgilio, particolarmente prezioso nel servizio in cucina.

Le giornate dell'autore trascorrono tranquille e impegnate nelle costanti e regolari attività agricole (la vendemmia, la produzione del vino ecc.), scandite dai cambiamenti della natura conseguenti al susseguirsi delle stagioni. Spinto ancora dall'entusiasmo, l'autore tenta addirittura prima di coltivare autonomamente i garofani di Sanremo e poi di aprire una piccola rivendita di vino, ma entrambi i tentativi falliscono. Il tempo è occupato anche dalla scrittura, a cui l'autore continua a dedicarsi soprattutto nelle ore serali al termine dei lavori nella stalla.

Appena il sole cominciava a declinare mi ritiravo nella mia stanza e scrivevo come sospinto da una fatalità interiore. Quando giungeva quell'ora verso sera, deciso quasi a recuperare il tempo perduto durante la giornata, prendevo la penna e il quaderno, rileggevo gli ultimi periodi scritti nel giorno prima e subito proseguivo automaticamente, come se scrivere fosse stato per me prendere il filo di un bozzolo e diradarlo.³³

Oltre che con l'impegno della scrittura, Comisso trascorre parte delle proprie giornate a contatto con gli abitanti della comunità locale: visita le famiglie per offrire consigli di ogni genere e argomento (dalla medicina all'arte), partecipa al *filò* nelle stalle, vi racconta i propri viaggi, scrive lettere d'amore per ragazzi e ragazze, assiste ai balli e ai concerti delle piccole orchestre, si diletta nel dipingere immagini sacre nelle case dei contadini e frequenta l'osteria del paese, luogo per eccellenza dell'incontro con i personaggi più umili ma rappresentativi del territorio. Spesso invita nella propria casa gli amici Treviso, con i quali vengono organizzate feste assieme ai contadini. Tra gli invitati anche Sandro P. (Sandro Pozzi), un vecchio compagno del periodo fiumano diventato poi spia dell'Ovra, del quale però il protagonista soffre subito il comportamento invadente e prepotente. Tra i momenti di svago sono ricordate le giornate passate sulle rive del fiume Zero in compagnia di famiglie e ragazzi, di cui osserva con nostalgia i comportamenti selvaggi e liberi, rivedendo in loro la propria giovinezza.

Mi piaceva osservarli, riviverli nei loro estri selvaggi, ottenere tutta la loro confidenza dalla comunione dei giochi e dall'interessarmi alle loro necessità.³⁴

La narrazione di Comisso si arricchisce con la descrizione di una serie di personaggi che l'autore avrebbe conosciuto e di cui riporta brevemente le storie. Le vicende biografiche di Loli, Gildo, Carlo, Santino, Basilio, Giacomo e Attilio si stagliano all'interno dell'autobiografia comissiana come interessanti fotografie caratteriali e comportamentali che con le loro specifiche individualità evidenziano le virtù e le debolezze della (povera) realtà sociale contadina cui appartengono. E proprio con quest'ultima lo scrittore impara a convivere, cominciando un po' alla volta a distinguerne pregi e difetti.

³³ G. COMISSO, *La mia casa di campagna*, cit., p. 1397.

³⁴ Ivi, p. 1407.

Da principio ero disposto verso di loro alla massima generosità, li accontentavo in tutte le loro esigenze, tutto il reddito della campagna lo impiegavo a migliorare le condizioni della casa che abitavano. [...] In seguito mi accorsi che la mia generosità era considerata una debolezza, avanzavano pretese sempre maggiori, quasi ridicole e imparai a rifiutare di attuarle.³⁵

La *routine* della vita di campagna è interrotta inoltre dalle stagionali visite della madre e della cameriera Giovanna, che riportano un certo ordine all'interno della casa e una più rigida idea di organizzazione.

Pur risiedendo nella casa per la maggior parte dell'anno, Comisso e Guido non rinunciano a saltuari allontanamenti, viaggi e villeggiature in montagna o in città. Ma anche se lontano, il richiamo della campagna si fa sentire nel protagonista con una forza maggiore rispetto alle «attrattive» del mondo esterno.

La vita nella mia casa di campagna, ripresa con la primavera del 1935 scorreva beata senza più il desiderio di girare il mondo. Se mi avveniva di andare a Milano o a Roma, le attrattive di un tempo mi risultavano ridicole. [...] dopo aver vissuto a lungo immediatamente tra i campi e gli alberi, le grandi città non mi emozionavano più.³⁶

C'è tuttavia una ragione ulteriore che induce l'autore ad amare così profondamente la vita di campagna. Essa non si limita al solo interesse di conoscerne e registrarne il funzionamento, le persone che la abitano e i cicli naturali che la regolano, ma si basa anche sulla non nascosta ricerca di un profitto personale, proteso alla realizzazione di una chimerica condizione di «grande ozio».

L'amore per la mia campagna era diventato una passione, avevo in tasca un taccuino dovunque andassi e vi annotavo le cose da fare. [...] Ogni tanto vi interponevo qualche nota letteraria, ma la mia segreta speranza era di trovare nel reddito dei campi la possibilità di realizzare quel grande ozio che fu sempre la mia suprema attesa.³⁷

Tra i passatempi a cui lo scrittore comincia a dedicarsi ci sono le partecipazioni alle vendite del bestiame nei mercati del paese, all'interno dei quali, animato dalla curiosità, si ferma a studiare le figure degli attori: gli acquirenti (i fattori delle

³⁵ Ivi, p. 1424.

³⁶ Ivi, p. 1428 e 1447.

³⁷ Ivi, p. 1436.

campagne) e i sensali o mediatori, uomini provenienti spesso dalla bassa pianura che si distinguono per acume e senso d'affare.

All'interno del racconto non mancano gli affioramenti della storia contemporanea, come l'annuncio della guerra in Abissinia (1937), ascoltato alla radio dai contadini e festeggiato con il suono delle campane tra l'eccitazione generale dei giovani ragazzi presenti. Al contrario, la notizia del nuovo conflitto e la reazione del piccolo paese, così come della maggior parte della gente in città, rattristano e preoccupano Comisso, già memore della tragica esperienza bellica negli anni giovanili.

Credevo non si dovesse più parlare di guerre, invece si ritornava da capo e mi toccò constatare, tra quella gente di campagna, un entusiasmo come si fosse trattato di andare a una baldoria. [...] I giovani smaniavano di fare una guerra, forse per emulare i loro padri che ne avevano fatto un'altra.³⁸

Gli anni successivi trascorrono in campagna all'insegna delle regolari e ripetitive attività agricole, verso cui l'autore non si stanca di riservare un'attenzione speciale e una descrizione particolareggiata. Nonostante ciò, non mancano frequenti momenti di tristezza e malinconia, dovuti al senso di solitudine che lo investe, specie dopo l'abbandono di Bruno, oramai cresciuto e non più interessato all'idea di continuare a vivere nella campagna di Zero³⁹.

Bruno non era più il delizioso ragazzo buffone di una volta, si era maturato caparbio, disubbidiente e ozioso, ma più che altro sembrava che la vita di campagna non gli piacesse più [...] Lo mandai a casa [Chioggia] da sua madre ed egli partì con la stessa allegrezza di suo Zio Virgilio.⁴⁰

Per sconfiggere i primi segnali di cedimento, figli anche di un più acuto senso di appartenenza che viene percepito come una simbiosi con la natura e la casa («quando mi ritrovavo solo nelle stanze della mia casa, capii che avevo finito per mettervi le radici»⁴¹), Comisso cerca il rimedio nella compagnia della madre e di una nuova

³⁸ Ivi, p. 1446-1447.

³⁹ Bruno ritorna a Zero nel 1937, al termine del servizio militare iniziato nell'estate del 1935. Il racconto di Comisso tralascia buona parte delle vicende private del giovane, come ad esempio le nozze e i figli avuti con una ragazza di Cortina e il ritorno nella città natale di Chioggia, dove non condurrà una vita di mare, ma al contrario farà il cameriere conducendo un'esistenza povera e solitaria, lontano dalla famiglia. La biografia di Bruno e la sua complicata vicenda sentimentale con la moglie costituiranno inoltre materia d'ispirazione per il romanzo *Un inganno d'amore*.

⁴⁰ Ivi, p. 1472.

⁴¹ Ivi, p. 1472.

cameriera, ma soprattutto attraverso una serie di nuovi viaggi e periodici allontanamenti dalla casa di Zero.

La storia si inserisce nuovamente nella trama del racconto nel settembre del 1939, anno in cui l'autore è richiamato alle armi per far fronte alle ultime disposizioni militari seguite allo scoppio della guerra. Tuttavia, la mancanza di equipaggiamento costringe Comisso ad un anticipato ritorno in campagna, dove questa volta ritrova gli amici contadini non più entusiasti all'idea di partecipare ad un nuovo conflitto, ma profondamente preoccupati per il proprio futuro e per le sorti delle loro proprietà. Proprio quest'ultimo riferimento alla storia e quindi ai prodromi di un'ennesima catastrofe umana, tema narrativo con cui si conclude la prima sezione del romanzo, è anticipato da un episodio di vita contadina altrettanto funesto e premonitore. Lo scrittore, ritornato nella propria abitazione dopo aver trascorso una tranquilla estate nei pressi del fiume Piave, assiste ad una violenta tempesta che distrugge gran parte dei prodotti già nel pieno della maturazione. L'iniziale sconforto dei contadini, che al termine del temporale si riuniscono per la conta dei danni al suon di un «siamo rovinati», viene presto rimpiazzato dallo spirito reattivo dei più giovani, i quali cooperano per recuperare il salvabile.

La giornata estiva non finiva ancora, stavano indecisi se buttarsi a dormire o riprendere a sperare, quando il più giovane disse che bisognava dare il verderame alle viti per salvare quello che rimaneva e si mise di scatto al lavoro. Un altro prese silenziosamente la falce e si mise ad affilarla [...] E tutti si diedero a falciare rapidi, come adirati.⁴²

Una simile reazione propositiva sembra trovare la sua eco proprio nell'atteggiamento di ritrovata (e rassegnata) fiducia che contadini e autore mostrano alle notizie della guerra provenienti dall'estero e alle prime mobilitazioni dei soldati italiani.

In entrambi i casi è sempre la terra a salvare il futuro dei personaggi, o quantomeno ad essere il punto di inizio da cui partire per una nuova rinascita.

⁴² Ivi, p. 1490.

Ci rassegnammo per una guerra lunga e mi dedicai con più cura alla sorveglianza dei lavori nei campi, convinto che la terra con la sua virtù di germogliare e di fruttificare mi avrebbe comunque sorretto.⁴³

La seconda parte del romanzo è aperta dall'incontro con un nuovo importante personaggio, a cui è assegnato un ruolo centrale nell'evoluzione e nel cambiamento del protagonista, oltre che nell'intensificazione della sua componente sentimentale e passionale. Il soggetto in questione si chiama Guido⁴⁴, un ragazzo di sedici anni che Comisso incontra più volte in paese, ma la cui conoscenza risale già a diversi anni prima, quando ancora piccolo aiutava il nonno in un negozio di occhiali⁴⁵. Guido è presentato come un giovane spensierato e irrequieto, dotato di una passione per la scrittura di poesie e racconti, insofferente alle regole e agli ordini dei genitori, al punto da essere già scappato da casa più volte. Tra i due si crea una profonda amicizia, nutrita oltretutto dalla comune passione per la letteratura e per la scrittura. Guido accetta di trasferirsi nella casa di Comisso, il quale promette di seguirlo nella crescita e nella formazione artistica come una sorta di «guida spirituale», trovando nel contempo in lui una nuova compagnia («se pensava di dedicarsi allo scrivere, lo avrei aiutato, vivevo solo in quella casa, se voleva lo avrei ospitato, bastava mi aiutasse nei piccoli lavori necessari»⁴⁶).

Assieme a Guido, Comisso trascorre anni intensi e felici sia nella casa di Zero, dove il contatto con la natura stimola ad abbandonarsi ad una vita bucolica e idealmente ispirata all'arte e alla letteratura⁴⁷, sia nei viaggi e negli stagionali soggiorni in montagna (Asiago e Cesuna), ospiti di Renato (Peretti), amico di Sandro P., dove conducono una vita libera e sregolata⁴⁸.

L'autore rimane ancora una volta da solo nella propria campagna quando Guido decide di arruolarsi come volontario. Trascorso l'anno, il ragazzo fa ritorno e può

⁴³ Ivi, p. 1492.

⁴⁴ Chiamato da Comisso Guido Occhichiari, si tratta del giovane poeta Guido Bottegal, ucciso nel 1945.

⁴⁵ Il nuovo incontro con Guido è datato 1940.

⁴⁶ Ivi, pp. 1494-1495.

⁴⁷ «La primavera e l'estate di quell'anno, il 1941, furono stupende per la nostra amicizia: ci si arrampicava sui ciliegi, andavamo nelle case dei contadini, ai primi tepori si fecero i bagni nel fiume, portavamo ragazze dalla città e ci si divertiva con loro, non avevamo preoccupazione alcuna, né il senso del tempo.» ivi, p. 1997.

⁴⁸ «[...] Lassù per alcuni giorni si visse nella maniera più caotica, felici di una ebbrezza che era data dal disordine e dal fare tutto il contrario delle abitudini umane. Si mangiava a mezzanotte, si dormiva a mezzogiorno, si discuteva, si oziava. Renato dipingeva, Guido componeva poesie [...] furono giornate di stordimento, fusi in una cordialità animale e divina.» ivi, p. 1498.

contare sull'aiuto di Comisso per la prima pubblicazione di alcuni testi. Ma il rapporto tra i due non appare più così stretto e inscalfibile, nonostante le ripetute promesse di Guido a rimanere. La crisi del protagonista si accentua maggiormente in montagna, durante l'inverno del 1943, quando i due raggiungono Renato e i suoi amici. Comisso avverte infatti che la gentilezza e i regali concessi a Guido durante le feste non vengono ricambiati da alcun segno di riconoscenza, ma al contrario, nel comportamento del ragazzo sembra nascondersi soltanto una cinica forma di opportunismo.

Qualcosa si era intromesso nella nostra amicizia e la rendeva pesante: egli avvertiva che la sua felicità dipendeva dai miei aiuti e io che non avrei più potuto liberarmi da lui.⁴⁹

Ritornati in campagna, Guido fugge nuovamente lasciando al protagonista un bigliettino d'addio e tutta l'amarezza di un ritorno oramai insperato. La sofferenza dello scrittore di fronte all'abbandono di Guido lo porta a riflettere sulla natura del loro rapporto e sulle scelte da prendere.

Constatavo che mi ero riversato in lui, non esisteva più il mio egoismo, avevo vissuto per un altro e questi mi abbandonava. [...] Dovevo ritornare a me stesso. Cercavo di potermi ricostruire, ma non riuscivo.⁵⁰

Non riuscendo a trovare conforto né con l'arte, né nella natura della bella stagione e nella gestione della terra, l'autore decide quindi di allontanarsi momentaneamente dalla casa di Zero, troppo carica di ricordi, e di mettersi sulle tracce di Guido, prima a Padova e poi a Belluno, dove il giovane ha nel frattempo raggiunto Renato e Sandro P.. Non trovandolo, Comisso riceve una definitiva lettera d'addio di Guido nella quale viene rivendicata la libertà di potersi costruire una vita indipendente. Il dolore e la rabbia dell'autore si stemperano lentamente in un monologo in cui vengono riconosciuti gli errori compiuti: in primo luogo il fatto di aver vissuto sempre in funzione dei propri istinti, non considerando la felicità altrui, e in secondo luogo il fatto di aver finalmente realizzato la propria inesperienza nella sfera sentimentale. Ritornando in sé lo scrittore si accorge che il turbinio di passioni lo hanno intanto distolto dal ciclo della natura («con tutta questa agitazione di passioni avevo finito per non accorgermi del rifiorire

⁴⁹ Ivi, p. 1505.

⁵⁰ Ivi, p. 1506.

delle foglie sugli alberi»⁵¹). La componente decisamente più lirica e legata agli affetti dell'autore, che caratterizza tutta la seconda sezione dell'opera, è ugualmente ricamata con alcuni episodi narrativi, legati a piccole scene di quotidianità o alle descrizioni di interessanti personaggi, come le vicende dell'anziano servo Tita, esempio responsabile di un tipico capofamiglia di campagna.

Anche la storia continua a riaffiorare, inserendosi nuovamente nella biografia dello scrittore all'altezza del 1943, quando Comisso è richiamato alle armi. Ma ancora una volta gli eventi storici giocano a suo favore. Con l'armistizio l'autore può ritornare a Zero assieme alla madre e a Giovanna, rifugiatesi nel frattempo per scappare dai bombardamenti iniziati sulla città. L'inasprimento del conflitto e le tensioni fra partigiani e tedeschi spingono Comisso e i contadini a costruire piccole trincee e protezioni nel caso di una battaglia anche nelle campagne.

Il «tremendo» 1944 è ricordato dal protagonista come uno degli anni più dolorosi della propria vita, riassunto da un verso di Petrarca che viene fatto dipingere nel portico: *Di mia morte mi pasco e vivo in fiamma*. Tra gli avvenimenti più tristi si contano la distruzione della casa di Treviso e le preoccupanti notizie che riguardano Guido, arrestato a Treviso dai fascisti per alcune lettere minatorie e poi trasferito a Venezia, dove con l'influenza di qualche magistrato Comisso riesce a ottenere la scarcerazione. Il giovane viene inizialmente assunto da un giornale di Vicenza, ma è subito richiamato alle armi in un reparto militare della città. Dopo aver disertato ed essersi unito ad un reparto tedesco come taglialegna, Guido ritorna a Zero per salutare Comisso prima di ristabilirsi ad Asiago. Nel marzo del 1945 lo scrittore riceve però la tragica notizia della morte dell'amico, ucciso da un gruppo di partigiani perché creduto una spia tedesca.

La prematura scomparsa del giovane Guido lascia un dolore nel protagonista che né la fine della guerra, né i lavori della campagna riescono più a confortare. Su consiglio della madre Comisso si allontana nuovamente dalla casa per trovare rifugio e consolazione al mare.

Trebbiato il frumento, andai al mare che sempre fino dalla mia infanzia mi aveva risanato e rinnovato.⁵²

⁵¹ Ivi, p. 1508.

⁵² Ivi, p. 1535.

Conclusa la vacanza, Comisso ritorna nella casa di Zero recuperando la passione per il lavoro dell'orto e la gestione della campagna. La terza e ultima sezione dell'opera, incentrata sugli anni del dopoguerra (a partire dall'autunno 1945), si distingue infatti per un riavvicinamento alla terra più maturo e consapevole, fondato sul contatto diretto con la natura, dopo i grandi sconvolgimenti della storia e i tormentati rapporti sentimentali vissuti negli anni precedenti. Se nella seconda parte del romanzo prevalgono le passioni, le ansie e le delusioni per le vicende di Guido, oltre che il comune ostacolo della guerra, nell'ultima parte dominano le riflessioni relative ai nuovi cambiamenti della realtà contadina, il rapporto sempre più stretto con la madre anziana e bisognosa d'aiuto, e soprattutto il persistere di una noia e di una solitudine che lentamente si insinuano nelle giornate dello scrittore diventando da un lato uno stimolo per l'ispirazione letteraria, dall'altro un peso insostenibile.

Comisso continua a raccontare le proprie giornate, trascorse tra gli impegni della campagna, di cui vanta gelosamente il possesso, e l'attività intellettuale. L'una sembra giovare all'altra e dare la forza per continuare a vivere in campagna.

Quando, toltomi lo sporco, mi sedevo allo scrittoio provavo uno slancio maggiore per scrivere, per fare l'altro mio lavoro.⁵³

La narrazione dello scrittore è inoltre arricchita da alcuni episodi di cronaca contadina che favoriscono lo spunto per riflessioni personali, aspirando in taluni casi a una valenza universale, come nell'episodio relativo al tentato furto dei polli sventato durante la notte dall'autore e dall'amico contadino. Il ritorno del completo silenzio, dopo gli spari deterrenti che hanno minacciato la quiete della campagna, acquista un significato metaforico ed epifanico. Lo scrittore comprende improvvisamente la piccolezza dell'essere umano di fronte all'eternità del tempo e della storia.

Pensavo a quell'immenso silenzio della terra nella notte. [...] Addormentati gli uomini, quella terra era ritornata, come al tempo della preistoria, quando appena qualche nucleo umano stava sulle pendici delle colline vulcaniche isolate tra la pianura selvosa e intrisa di paludi. [...] La storia di questo mondo mi risultava un ridicolo episodio. Quei fiochi colpi di pistola mi facevano pensare che lo scoccare di due frecce al tempo delle selve avrebbe fatto forse maggiore rumore.⁵⁴

⁵³ Ivi, p. 1536.

⁵⁴ Ivi, p. 1543.

Tra le attività che impegnano la vita di campagna lo scrittore ricorda con piacere il cambio di alveare effettuato dall'esperto apicoltore, raccontando l'intero processo secondo il punto di vista delle api. La narrazione acquista pertanto un carattere avvincente, a tratti epico e drammatico⁵⁵, mettendo in luce la laboriosità e le virtù delle api, per molti aspetti simili a quelle dei contadini.

Un ulteriore ricordo impresso nella memoria dell'autore è costituito dalle stagionali benedizioni dei campi, un insieme di gesti simbolici che si uniscono alle tante pratiche contadine, tramandate di generazione in generazione e rispettate con devozione in quanto espressione della solidale unione fra Dio e l'uomo. Nel mondo contadino nulla sembra essere lasciato al caso o all'improvvisazione, né sembra esserci possibilità di successo per chi si improvvisa agricoltore ignorando le conoscenze della tradizione.

Naturalmente vi sono anche i contadini che non hanno consapevolezza del proprio lavoro e allora sono condannati a trovarsi sempre nei guai, con il frumento che non butta bene, con i bachi da seta che vanno a male, con animali in stalla che patiscono, con debiti che si moltiplicano. Questi fanno pensare di non essere contadini di sangue secolare, ma improvvisati o sfaccendati venuti a intromettersi in campagna dalla città [...] Gente accecata, non illuminata [...]⁵⁶

Durante la stagione invernale, «quando la vita di campagna sembra essere minacciata più dalla noia che dal freddo»⁵⁷ e i giovani cercano un rimedio organizzando feste nelle loro case, anche la tristezza e la malinconia dello scrittore si accentuano, accrescendo quella sensazione di isolamento ed estraniamento che già si trova insita nella figura dell'intellettuale e che nemmeno le partecipazioni ai momenti di festa collettiva possono alleviare.

Nel frattempo le condizioni della madre si aggravano e Comisso dedica il suo tempo all'assistenza, cercando di distrarsi con il lavoro dei campi, verso i quali mostra grande applicazione e spirito di sacrificio.

Ma con la morte della madre viene definitivamente meno l'armonia con la campagna e con la casa, ormai cariche di troppi ricordi e prive di una valida ragione per continuare ad abitarci.

⁵⁵ Alcuni esempi: «La demolizione continuò lenta e implacabile [...] La vecchia patria [alveare] era crollata [...] l'aria del fumo era simile ad un tifone asiatico» *ivi*, p. 1548.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 1550-1551.

⁵⁷ *Ivi*, p. 1555.

La casa ormai vuota ogni giorno assumeva un altro odore, altro aspetto, senza ridestarmi alcun rimpianto. [...] Mi distaccavo da un peso che mi era diventato odioso.⁵⁸

A completare il processo di sradicamento, conclusosi alla fine con l'abbandono e la vendita della casa e della proprietà, influiscono anche i rapporti sempre più tesi con i contadini, le invidie e gli inganni di quest'ultimi, non più tollerati dall'autore. Lo scrittore, seguendo ancora una volta l'istinto dello spostamento, si trasferisce in una nuova abitazione a Santa Maria del Rovere, inaugurando così l'ultimissima stagione della sua vita.

Il giorno che chiusi definitivamente la porta d'ingresso fu come se ne avessi aperta un'altra di splendente e partii, come altra volta avevo immaginato, con la naturale indifferenza degli zingari che portano la casa con loro stessi.⁵⁹

3.2.1 *La voce dell'autore e i personaggi*

Dopo aver presentato brevemente il contenuto dell'opera ed evidenziato le differenze principali tra le sezioni in cui essa si trova suddivisa, è ora possibile analizzare con più attenzione alcuni aspetti tematici e formali del testo, riferiti in modo particolare alle caratteristiche e al ruolo di tre specifici elementi, il narratore-autore, i personaggi e il territorio. Come già ricordato nella presentazione della biografia comissiana e nell'introduzione all'opera, anche in queste tre differenti dimensioni narrative e contenutistiche si può ravvisare, in proporzioni e forme diverse, la stessa implicita e duplice tensione. Da un lato viene affermata e riconfermata la preponderante spinta centripeta, ovvero la forza che spinge Comisso a ritornare in modo stabile verso quel territorio trevigiano che è sempre stato il centro di gravità della sua vita e della sua scrittura; dall'altro non si attenuano mai completamente le forze centrifughe, le quali lo allontanano continuamente, per necessità non solo di ordine professionale, ma come si è visto, anche di natura sentimentale. Come ha notato Rossana Esposito⁶⁰, le due tensioni sembrano rispondere ad altrettanti modelli o stili di vita, riconducibili idealmente a due

⁵⁸ Ivi, p. 1568.

⁵⁹ Ivi, p. 1568.

⁶⁰ R. ESPOSITO, *Invito alla lettura di Comisso*, cit. p. 35.

emblematici personaggi del mito e della storia antica. Il primo di questi è rappresentato dal modello ulissiano, ravvisabile nell'allontanamento dello scrittore dalla propria terra, nel viaggio e nel gusto per l'esplorazione, indotti tanto dal vitalismo giovanile, quanto da una *curiositas* più prettamente giornalistica. Il secondo fa invece riferimento al modello di Cincinnato, esempio di colui che, dopo i clamori e le glorie della vita pubblica, sceglie di ritornare nel silenzio e nell'anonimato della propria terra.

Pur essendo costruito come un romanzo incentrato sulla componente della memoria e dell'esclusiva traccia autobiografica, all'interno della quale la voce del narratore coincide sempre con quella dell'autore, *La mia casa di campagna* non si limita semplicemente a rievocare i ricordi personali, le emozioni e gli episodi più interessanti del periodo trascorso a Zero, secondo un ritmo quasi stagionale legato ai tempi e alle attività del mondo agreste, ma sviluppa il racconto considerando la realtà contadina nelle sue molteplici sfaccettature, analizzandola da molte angolazioni.

In questo modo l'autore riesce a fare della propria esperienza personale anche un'opera letteraria, ricca ed articolata, assumendo ora lo sguardo dell'osservatore e del poeta della natura, ora quello dello scrittore-diarista, ora le competenze e la mentalità dei contadini. In tutte queste diverse prospettive analitiche non è comunque semplice riconoscere il confine tra la verità del dato storico-biografico e la finzione narrativa, quest'ultima circoscrivibile perlopiù negli inserti narrativi e nella descrizione dei personaggi, né comprendere fino a che punto la profondità del rapporto con la casa e il territorio si possa considerare realmente autentica o non piuttosto un ricercato espediente letterario.

Sulla base di tali considerazioni si può innanzitutto affermare che la voce autoriale in ciascuna delle attività svolte durante il soggiorno a Zero sembra sempre essere guidata da una spiccata forma di curiosità. Del resto, questa rappresenta una delle peculiarità del Comisso viaggiatore, rivolta al nuovo mondo di «un metro quadro» fin dal primo momento in cui si stabilisce nella nuova residenza.

Tutta la mia avidità di conoscere e di vedere, fino allora dispersa nei miei viaggi per il mondo, la rivolgevo ora, radicato in quella mia casa, verso la terra circostante e verso la gente che l'abitava.⁶¹

⁶¹ G. COMISSO, *La mia casa di campagna*, cit., p. 1403.

Nelle vesti di diarista, accanto al proposito di riflettere sulla propria esperienza vissuta nella casa di Zero come un rifugio dei sensi e come un «padiglione di piaceri e di divertimenti», il Comisso personaggio e autore intende la propria opera come un vero e proprio «modello contemplativo»⁶². Oltre alla componente autoreferenziale, la curiosità dell'autore si spinge ad analizzare l'intero mondo rurale, facendosene dapprima osservatore acuto, quindi narratore e «diarista agreste»⁶³.

La mia casa di campagna accoglie infatti notevoli considerazioni e spiegazioni della vita contadina, e confronti con i suoi abitanti, al punto da poter essere considerata una sorta di moderno *de re rustica*. Ciò è possibile grazie ad un narratore che in maniera assolutamente naturale ricopre il ruolo dell'antropologo a contatto con una nuova società.

La mia attenzione preferiva rivolgersi alla gente che abitava attorno alla mia casa. [...] Mi piaceva conoscere a fondo ogni fatto, ogni vicenda della loro vita e seguirne lo svolgimento.⁶⁴

Tra le scene che più si focalizzano sulla vita contadina si possono citare le descrizioni delle innumerevoli attività agricole, ricordate stagione per stagione, dall'aratura e dalla preparazione del terreno, alla semina, fino alla mietitura e alla battitura del frumento. Il narratore segue inoltre gli umori e le sensazioni dei contadini, variabili a seconda delle condizioni meteorologiche più o meno favorevoli:

Ai primi tuoni estivi si era in pensieri per la paura della grandine, ma diventato fulvo [il frumento], come la pelliccia di un leone, senza attendere più, era stato tagliato con un sospiro di sollievo, come naviganti che abbiano superato una tempesta insidiosa.⁶⁵

Partendo dalla catalogazione e dalla descrizione delle attività lo scrittore cerca continuamente di delineare un preciso profilo dell'uomo di campagna, presentato come una persona curiosa, legata alla famiglia, alla terra, alle piante e agli animali, con cui convive stretto da un vincolo ancestrale e indissolubile. La sua vita è rigidamente

⁶² G. MARCHETTI, *Comisso nella "sua" campagna: descrizione come civiltà*, in *Giovanni Comisso*, a cura di Giorgio Pullini, Firenze, Olschki, 1983, p. 269.

⁶³ Ivi, p. 271.

⁶⁴ G. COMISSO, *La mia casa di campagna*, cit., pp. 1443 e 1451.

⁶⁵ Ivi, p. 1483.

scandita dal ritmo delle stagioni, alle quali è obbligato a conformarsi, e il fatto di risiedere lontano dalla città e dalle grandi comunità lo costringe all'isolamento.

Il contadino ama questa terra alla quale è legato per tutta la vita e non si annoia al ripetersi sempre uguale delle stagioni e delle opere. Si sente nato da essa e a essa destinato. [...] Vivono i contadini con i loro animali nelle case sparse, con le anitre, con i polli, con i colombi, con il maiale, con i buoi, con le vacche. Parlano con loro ed essi rispondono. Anno modulazioni di voce diverse per ogni specie. [...] Il contadino è un isolano tra un mare di verde. La sua casa lontana dalla città, il suo lavoro che sempre si svolge assieme alle stesse persone della famiglia lo rendono un solitario, stupefatto a ogni novità ed egli è prima di tutto curioso. [...] Osservavo che anche i contadini vivevano in un mondo isolato presi nel giro dei loro lavori e delle stagioni.⁶⁶

Agli occhi attenti del narratore i contadini si distinguono inoltre per la grande creatività e per una saggezza di carattere pratico. Se il genio creativo è stimolato nel contadino dal contesto geografico in cui vive, ovvero l'ampiezza dei luoghi, che lo costringe a ingegnarsi per combattere la solitudine, la saggezza è frutto dell'esperienza e delle conoscenze tramandate, dei successi e dei fallimenti.

Oltre a custodire saggezza e curiosità, lo scrittore rileva nei contadini una profonda solidarietà, manifestatasi soprattutto durante gli anni più difficili della guerra:

Un'assistenza [quella dei consorzi spontanei basati sul principio della mutua assistenza] che viene convalidata dal farsi reciprocamente da compari alle nozze o ai battesimi dei figli.⁶⁷

Ma al contadino viene associato anche un carattere scontroso, minaccioso e sospettoso, interpretabile come un atteggiamento di difesa assunto per mascherare la reale timidezza e vulnerabilità.

Del mondo contadino sono ricordati tutti gli impegni nella vita privata e sociale, le tradizioni e le abitudini più comuni. L'attenzione dello scrittore si sofferma infatti sulle principali occasioni di ritrovo, come ad esempio le sagre paesane, le nozze degli sposi, di cui vengono descritti minuziosamente tutti i preparativi e le usanze che le famiglie

⁶⁶ Ivi, pp. 1430-1431 e 1526.

⁶⁷ Ivi, p. 1527.

dei nuovi coniugi devono rispettare, ma anche la sequenza di formalità che precedono il matrimonio e il fidanzamento delle giovani coppie.

Si noti come questi stessi contenuti risultino un ampliamento dell'affresco sociale di Zero presente ne *Le mie stagioni*. Nel capitolo dedicato al 1935 ricompare la stessa immagine del contadino isolato nel «grande mare verdeggianti della campagna»⁶⁸ e totalmente dedito alla cura di piante e animali, la sincronizzazione con il ritmo lento della natura, la pazienza e la costanza come imperativi quotidiani, l'«acuta curiosità», la diffidenza e la sensibilità verso le persone e le ragioni del rapporto distaccato mantenuto con i familiari.

Questi alcuni passi della breve descrizione:

Isolamento e solitudine determinano la timidezza che predomina nel suo temperamento. [...] Talvolta nel trattare con la gente di fuori [i contadini] gridano, fanno la voce grossa [...] si difendono in anticipo il più possibile [...] non confesseranno mai le proprie sconfitte [...] Sembra che il contadino manchi di gentilezza e di affetto verso i suoi familiari, invece si frena dal manifestare l'una e l'altro, perché sa che è prudente non farsi vedere sensibile nel timore di essere ritenuto sopraffabile.⁶⁹

Compare già lo stesso riferimento alla festa del matrimonio, considerata una tappa fondamentale nella vita di un contadino, in quanto sancisce il raggiungimento dell'indipendenza economica e della completa maturità:

Tra questi avvenimenti familiari, quello delle nozze dei figli è di certo il più importante [...] con essa [festa di nozze] il contadino vuole dimostrare a tutti, senza timidezza, che è stato bravo di formarsi una famiglia, di allevare e fare crescere bene i suoi figli, di avere lavorato per essi [...]⁷⁰

Oltre all'osservazione e al confronto con la realtà contadina, il narratore mostra un interesse particolare per l'analisi dei cambiamenti sociali succedutisi nel corso degli anni. Nel ruolo di storico e sociologo Comisso ricorda i cambiamenti e le problematiche socio-economiche succedutesi nella campagna in seguito all'apertura temporanea di un essiccatoio, vissuto da tutti come un evento straordinario, ma dalle conseguenze non del tutto positive. Da uno stile di vita rigidamente scandito dalla natura e dalle attività

⁶⁸ IDEM, *Le mie stagioni*, p. 1269.

⁶⁹ Ivi, pp. 1269-1271.

⁷⁰ Ivi, p. 1273.

indispensabili per la sua gestione, e da un percorso di crescita e maturazione dei giovani, un tempo chiuso e controllato dalle famiglie (si vedano ad esempio le fasi dell'innamoramento e del corteggiamento), si è passati ad un improvviso cambio di costumi sociali, fatto di maggiori libertà. Comisso si ferma in particolare sulle nuove condizioni delle donne lavoratrici, avviate in massa al lavoro industriale e sfruttate in cambio di un'indipendenza economica e di un'illusoria emancipazione, destinate a svanire con la chiusura dello stabilimento.

Comisso rileva poi un secondo cambiamento della società contadina, anche questa volta percepito come una (storica) involuzione dei principi e dei valori del mondo della campagna, iniziato negli anni del secondo dopoguerra. La tradizionale organizzazione patriarcale e gerarchica della famiglia, da cui derivavano ruoli, compiti precisi e aiuti reciproci è stata irrimediabilmente spazzata via dal nuovo progresso economico. Se un tempo «tutta la famiglia era dominata da una legge ferrea di lavorare molto, di doversi affaticare per produrre meglio possibile, perché la miseria era grande»⁷¹, ora, con il rincaro dei prodotti agricoli e la scomparsa della mezzadria, ciascuno pensa a vendere per arricchire se stesso, e la società è divisa già all'interno delle singole famiglie per il raggiungimento di utili personali.

Gli anni vissuti da Comisso nella casa di Zero hanno quindi permesso all'autore di constatare un graduale passaggio sociale da una condizione di solidarietà, unione e assistenza, ad un individualismo ed un egoismo regolati solo dalla logica del profitto, così da cambiare anche le suddivisioni e le proprietà delle terre, divenute «un vespaio di piccolissimi campi»⁷².

Oltre che sugli uomini, l'attenzione dell'autore si sofferma molto spesso sulla natura che li circonda, e dedica molte pagine proprio alla descrizione delle piante e degli animali. La *curiositas* che lo spinge a comporre il suo decalogo delle attività agresti lo porta ad osservare la campagna fino quasi a immedesimarsi in essa.

Non a caso dominano in questi spazi testuali i verbi associati alla vista, all'osservazione attenta e precisa di ogni cosa, nell'intento di rimediare spesso alla solitudine o alla noia, le quali, come ripete lo scrittore, costituiscono anche lo stimolo alla creazione artistica.

⁷¹ Ivi, p. 1545.

⁷² Ivi, p. 1547.

Cercavo di vincere la mia debolezza acuendo l'osservazione sul mondo che mi accerchiava. Avevo osservato come le galline sono dominate da una legge ferrea. [...] Osservando certi insetti avevo capito che per loro la perfezione non è legata al tempo [...] Osservavo anche le piante [...] Osservavo anche le malattie delle piante e l'aggressione degli insetti alle radici o alle foglie [...]⁷³

L'osservazione della natura e le conclusioni che da essa sono tratte vengono spesso unite nel pensiero e nella scrittura con le esperienze del passato, nella fattispecie i viaggi, come accade quando lo scrittore paragona i bachi da seta allevati dai contadini al popolo cinese. Secondo il narratore, entrambi condividono una vita regolarmente scandita in tre fasi o cadenze, corrispondenti al nutrimento e al riposo, al lavoro e alla riproduzione.

Anche da piccole associazioni di questo tipo, capaci di accordare gli elementi del presente che circondano lo scrittore con quelli passati e divaganti, è possibile cogliere lo stato biografico (e letterario) dell'autore, il quale per tutto il periodo di permanenza nella casa di Zero e in modo speculare in tutta l'opera ad essa dedicata è stato costantemente in equilibrio tra un desiderio di stabilità e una più istintiva esigenza di allontanamento, come dimostrano ad esempio i frequenti viaggi in città e montagna.

La ricerca di un'estraniamento dalla realtà agreste è rappresentata anche dalla stessa attività letteraria. Il Comisso scrittore rappresenta infatti un ennesimo e diverso modo con cui l'autore si rapporta al mondo di Zero. La scrittura, che come detto impegna soprattutto le ore serali della vita in campagna, ha una valenza terapeutica in quanto evasione e distrazione; è un fattore di unione e condivisione con Guido, che affianca e aiuta nella stesura delle poesie e al quale indirizza i suoi componimenti quando si trova in carcere; ed è infine un segno che contraddistingue il protagonista dal resto della comunità in una forma di ricercato esclusivismo intellettuale⁷⁴.

Nell'autobiografia romanzata dello scrittore trevigiano la voce dell'io narrante, come si è visto, si confronta spesso anche con la storia contemporanea, in modo particolare durante gli anni della guerra e della Resistenza. Tuttavia, il conflitto è relegato in un secondo piano, come sfondo per le preminenti vicissitudini personali, maturate sempre all'interno della propria casa, come le continue preoccupazioni per le

⁷³ Ivi, pp. 1778-1780.

⁷⁴ Non sono rari i casi in cui Comisso, pur partecipando alle feste nelle case dei contadini, si sente in una condizione di isolamento-superiorità.

sorti di Guido. Per questa ragione la guerra è considerata al pari di un ostacolo privato e di una malattia universale, da sopportare con dolorosa rassegnazione in attesa di un esito felice, sia esso costituito dal ricongiungimento con l'amato, sia esso il ritorno di una condizione di pace tra gli uomini.

Una guerra che aveva un solo scopo, una sola funzione, quella di educare gli uomini al dolore. [...] [Tutti i fatti negativi] bisogna subirli, come una malattia per godere al loro esaurirsi, più felicemente la vita.⁷⁵

Il secondo significativo aspetto dell'opera su cui vale la pena soffermarsi è costituito dall'ampia rassegna di personaggi che arricchiscono la scrittura con le proprie esperienze di vita. La galleria di personaggi popolari inventata da Comisso e concentrata nelle prime due sezioni del romanzo è pensata per rappresentare con esempi concreti e caratterizzanti la mentalità contadina del territorio, eletto a coprotagonista della sua opera. I soggetti descritti sono sempre individui umili e semplici, contadini, allevatori, anziani o padri di famiglia, o ancora ragazzi inesperti, tutti accomunati dal legame viscerale con la propria terra e con i ritmi delle attività.

Il motivo per cui Comisso dedica spazio alla descrizione di questi personaggi è quello di penetrare, assorbire e interiorizzare il loro modo di pensare, di osservare e di interpretare la realtà per avere la possibilità di comprendere a fondo i valori delle persone che vivono attorno alla sua nuova dimensione biografica. La ragione dell'avvicinamento alla società della campagna è chiara allo scrittore e non viene nascosta:

Chi vuole vivere in una sua terra di campagna [...] deve diventare radicalmente come uno degli abitanti del paese. Deve conoscere intimamente la terra e i contadini conformando le proprie idee a questi smisurati elementi, che stanno in un rapporto di consanguineità profonda. La terra è come il contadino e il contadino come la terra.⁷⁶

Ad un'attenta lettura si comprende come buona parte dei personaggi inventati (forse liberamente ispirati a reali conoscenze dell'autore) rappresentino con le loro storie dei veri e propri *exempla* di virtù, morale contadina o semplicemente di

⁷⁵ Ivi, p. 1532.

⁷⁶ Ivi, p. 1486.

atteggiamento, quasi tutti però vinti dalla forza “magnetica” della terra e quindi incapaci di abbandonarla per tentare una vita diversa lontano da essa.

Tra i personaggi (già elencati in precedenza) si possono ricordare ad esempio il fattore scelto da Comisso per l’aiuto nella gestione della terra, un uomo particolarmente pignolo ed esperto nel suo lavoro, oltre che depositario di un’approfondita conoscenza storica del territorio⁷⁷.

A questo si aggiunge Loli, giovane contadino nato e cresciuto in una «cadente baracca del tempo della guerra», capace di sopperire alla povertà con il duro lavoro, l’ingegno e la lungimiranza. Nonostante la sua prematura scomparsa è ricordato come esempio di laboriosità e saggezza⁷⁸.

Il giovane Gildo, invece, «cresciuto in pochi anni come le piante di granone o come un vitello»⁷⁹ e dotato di una straordinaria forza che non vuole limitare al solo lavoro dei campi, al quale però è alla fine costretto a tornare, costituisce il caso di colui che fallisce nel tentativo di cambiare la propria vita con un “disconoscimento” delle proprie origini.

Il dodicenne Carlo, etichettato da tutto il paese come «il duce» per il suo portamento, rappresenta l’infelice esempio della vittima di pregiudizio, dell’insensibilità e dell’ignoranza della gente.

Il giovane Santino, nato da un rapporto extraconiugale da cui il soprannome “il Siciliano o il Gobbetto”, ma cresciuto come un «frutto perfetto» (o «una meteora caduta tra i campi più solitari del Veneto»⁸⁰), impersona la legalità, la purezza d’animo e l’innocenza, costrette per una serie di sfortunate circostanze a convivere in contesti degradati e non adatti alla valorizzazione dei suoi talenti.

Tra i personaggi non mancano anche i casi di successo personale e maturazione, per i quali il territorio svolge una concreta funzione di “redenzione”. È il caso di

⁷⁷ Di alcuni personaggi Comisso riesce a fornire delle descrizioni precise, capaci di evidenziare anche le più piccole sfumature emotive o psicologiche. Si veda ad esempio la reazione soddisfatta mista ad un leggero imbarazzo di umiltà che segna il volto del fattore dopo il racconto dei combattimenti della Grande guerra. «E, come se si vergognasse della soddisfazione che gli vampava nello sguardo, si chinò per raccogliere un grosso sasso che lanciò nel cumulo degli altri» *ivi*, p. 1388.

⁷⁸ Un esempio della saggezza di Loli e di altri personaggi è espressa attraverso i proverbi contadini riproposti dallo scrittore. Si consideri il caso della riflessione di Loli sull’importanza del tempo: «Egli sapeva che il tempo era necessario come la calce per i mattoni e non bisognava sciuparlo» *ivi*, p. 1410, o nel caso del marinaio Virgilio Gamba: «Tempo da ponente non viene per niente» *ivi*, p. 1392.

⁷⁹ *Ivi*, p. 1411. Si noti come nelle descrizioni dei personaggi anche lo stile si pieghi alla retorica contadina.

⁸⁰ Di nuovo la retorica attinge a figure naturali.

Basilio, chiamato «il toro» per la sua spropositata forza, il quale, dopo la tragica e involontaria uccisione di un detenuto, decide di abbandonare il lavoro di guardia carceraria per ritornare nella sua campagna, dove comprende che la forza fisica non può nuocere. La maturazione del personaggio si completa quando l'esperienza e i valori morali imparati sulla propria pelle vengono insegnati al figlio esuberante.

Un esempio di contadino anziano che ha dedicato l'intera vita alla campagna e alla gestione della famiglia è Tita, rispettato dai più giovani per l'esperienza, nonostante il carattere burbero e scontroso e la fermezza con cui non si stanca di offrire consigli nei momenti di supervisione ai lavori.

Ci sono inoltre due personaggi che possono considerarsi secondari, ma a loro modo ugualmente esemplari, seppur al contrario. Il marinaio Virgilio Gamba e il nipote Bruno provano a vivere in campagna assieme al protagonista, ma non riescono ad adattarsi al nuovo ambiente e al nuovo stile di vita. È lo stesso scrittore a percepire e a riconoscere in Virgilio la forte nostalgia del mare e il desiderio di farvi ritorno come le motivazioni principali della sua tristezza. L'anziano uomo di mare costituisce un chiaro esempio di fallimento nel processo di adattamento all'interno del mondo agreste, in quanto vinto da una forza repulsiva che lo spinge lontano, o secondo un punto di vista opposto, ancora troppo vincolato ad un tensione che lo attrae nel suo mondo.

Sentivo che non poteva vivere lontano dal suo mare, constatavo che proprio i suoi sensi non riuscivano ad adattarsi a quell'aria di campagna che non aveva mai respirato.⁸¹

Come ultimo personaggio esemplare si può infine ricordare la figura di Giacomo, il bovaro, di cui il narratore ripropone la descrizione di una faticosa giornata lavorativa. È interessante notare come lo stesso mestiere sia ricordato, con una maggiore ammirazione, nelle ultimissime pagine del *Diario* all'altezza del luglio 1963. Nella breve pagina diaristica il bovaro è presentato come il personaggio della campagna più caro allo scrittore, in quanto il più libero di tutti nella solitudine della domenica, giorno in cui è l'unico a lavorare.

Nella mia esperienza della vita di campagna l'essere che è più invidiato è il *bovaro della domenica*, il contadino della casa agricola che veniva sempre sacrificato ad attendere alla stalla nel pomeriggio della domenica mentre gli

⁸¹ Ivi, p. 1392.

altri erano tutti per le osterie, per le sagre in bicicletta, per le stradine di campagna dove le ragazze sostavano in attesa davanti ai cancelli. Questo bovaro come un'ape neutra toglieva lo strame tra le zampe del bestiame [...] Non aveva pensieri, non aveva desideri, era il sacrificio della casa ma il più libero.⁸²

Esauriti i personaggi secondari, utili a presentare uno spaccato sociale della realtà bucolica in cui Comisso si rifugia come un arcade moderno, esistono due personaggi fondamentali nell'economia del racconto e ancor prima nella vita privata dello scrittore, la madre e il giovane Guido. Rappresentano due opposti modelli di vita e due opposti punti di riferimento per il protagonista. Proprio le loro scomparse costituiscono infatti una delle ragioni per cui Comisso si allontanerà definitivamente dalla casa di Zero.

La madre, dopo numerosi soggiorni nella casa di campagna, si stabilisce definitivamente dal figlio in seguito alla distruzione dell'abitazione in città, aiutandolo e confortandolo nei problemi sentimentali, offrendogli consiglio e vicinanza. Nel nuovo spazio agreste la madre riesce ad adattarsi bene, pur entrando in una crisi spirituale-religiosa di fronte all'incomprensibile indifferenza che Dio mostrerebbe verso le tragiche vicende umane quali sono le atrocità della guerra. Tale dubbio spingerà la donna a intraprendere un personale percorso di scrittura "terapeutica", tra lo stupore e la felicità del figlio.

Ma la vera importanza di questo personaggio è data dal fatto che, al pari del territorio, rappresenta una forza conservativa, a tratti ingombrante, invadente. Per un verso si rivela essere un fattore positivo per il figlio⁸³, perché capace di portare serietà, regolarità negli umori, fermezza e un certo «ordine benefico» nella casa, dall'altro invece costituisce un fattore castrante, che inibisce la maturazione e la necessaria libertà dell'autore.

Mia madre ne era diventata la provvida padrona, imponendomi il suo ordine benefico [...] A momenti soffrivo per la sua cura verso di me che mi rintuzzava nella condizione di eterno bambino, mentre avrei voluto vivere nella completezza dei miei anni.⁸⁴

⁸² IDEM, *Diario 1951-1964*, cit., pp. 147-148.

⁸³ «La presenza di mia madre mi riportava sempre a una serenità dolcissima e a un senso sicuro della vita senza disperare» IDEM, *La mia casa di campagna*, cit., p. 1523.

⁸⁴ IDEM, *La mia casa di campagna*, cit., p. 1561.

La stessa insofferenza è denunciata anche nelle pagine del diario, all'altezza del maggio del 1951, tre anni prima della morte dell'anziana madre.

Io e la libertà. Avevo tutte le possibilità di essere libero: una terra mia, una casa mia, non essermi sposato. No: ò dovuto convivere con mia madre che mi impone di mangiare quello che vuole lei come quando ero bambino ecc. ecc.⁸⁵

Al contrario, il personaggio di Guido riunisce in sé una somma di spinte centrifughe che lentamente portano anche il protagonista alla rottura definitiva del proprio equilibrio. I numerosi e improvvisi allontanamenti dalla casa e l'insofferenza per la vita in campagna rendono Guido un «fuggitivo» impegnato in una continua ricerca di libertà. Comisso ne presenta un esaustivo profilo psicologico e comportamentale nelle pagine de *Le mie stagioni*, i cui contenuti, come si è già visto più volte, coincidono spesso con quelli de *La mia casa di campagna*.

L'ò chiamato: il *fuggitivo*, ma avrei potuto chiamarlo: l'assurdo. Egli era l'assurdo, non per follia o per stupidità, ma per intuito dell'assoluta verità dell'attimo. Non voleva essere legato ai ricordi, né alla preoccupazione per l'avvenire: tutto questo apparteneva agli uomini, ed egli era la giovinezza. Viveva nell'attimo per istinto e per impulsi. [...] Era la giovinezza integrale, simile a quella perenne del mondo e non voleva invecchiare, ma avrebbe preferito morire a vent'anni.⁸⁶

Il giovane Guido, aspirante scrittore e amante della vita e delle emozioni in tutte le sue forme, rappresenta a tutti gli effetti un “catalizzatore di sentimenti”, verso il quale, come sottolinea Pullini⁸⁷, Comisso instaura un rapporto che risponde ad una forma di amicizia-amore che è tema strutturante proprio della “stagione dei sentimenti” iniziata negli anni Quaranta. Oltre ad un vincolo di stretta amicizia, che nell'opera si inserisce nel più ampio e continuo motivo efebico già ravvisabile nella figura di Bruno, Comisso è legato a Guido da un chiaro istinto protettivo paternalistico⁸⁸, per cui è spinto ad aiutarlo nelle proprie ambizioni letterarie, cercando inoltre di contenerne gli eccessi e la volubile intemperanza giovanile.

⁸⁵ IDEM, *Diario 1951-1964*, cit., p. 21.

⁸⁶ IDEM, *Le mie stagioni*, cit., p. 1339.

⁸⁷ G. PULLINI, *Giovanni Comisso*, cit., pp. 27-28.

⁸⁸ Ibidem.

Guido Bottegal si rivela quindi un personaggio centrale nella biografia e nell'opera di Comisso, tanto come accumulatore di passioni, di emozioni contrastanti dettate dalle gioie per le giornate trascorse insieme a Zero e per i viaggi in città o in montagna, per le delusioni derivate dai periodici e imprevisi allontanamenti, quanto per lo spirito ulissiaco in cui sembra nascondersi la ragione più profonda dell'interesse di Comisso. Proprio per il fatto di rappresentare il simbolo della vita vissuta per impulsi, per istinto e nel solo presente («era la giovinezza integrale»), protesa alla ricerca della libertà e della spensieratezza, Guido costituisce una sorta di *alter ego* dell'autore, il quale cerca e rivede in lui la proiezione della propria giovane immagine. Citando ancora Pullini:

Comisso si trasferisce idealmente nell'amico, nello sforzo di recuperare gli anni lontani e la loro felicità con lo spirito dell'avventura, l'entusiasmo degli amori e dei viaggi, la presenza fisica. L'amico si configura quindi come il mezzo per fermare il tempo e per riviverlo nella sua assolutezza.⁸⁹

La stessa interpretazione è stata data da Aurelia Bobbio, la quale vede nella freschezza di Guido (immagine della giovinezza, dell'avventura e del vitalismo) l'ultima possibilità per l'autore di «trattenere presso di sé un lembo di giovinezza»⁹⁰, in una stagione, quella degli anni della composizione de *La mia casa di campagna*, in cui i sentimenti e il vitalismo hanno ormai lasciato il posto ad una visione esistenzialista della vita, e il tempo è percepito in modo molto più intenso come qualcosa contro cui combattere, sebbene si abbia la disincantata certezza del suo essere inesorabile e distruttivo.

La madre di Comisso e il giovane Guido appaiono quindi depositari di valori completamente opposti. La prima si identifica nella campagna, nei suoi valori economici ed etico-morali (lo stile di vita, la spiritualità della terra e dei contadini), ed è capace di rassegnarsi alle dure leggi della vita, di accettare sia lo scorrere del tempo scandito dalle stagioni, sia l'invecchiamento della propria persona. Il secondo, invece,

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ A.A. BOBBIO, *Giovanni Comisso*, Milano, Mursia, 1973, p. 118. Bobbio collega la giovinezza di Guido ne *La mia casa di campagna* con la gioventù più «istintiva e feroce» presente nel romanzo *Gioventù che muore*, accomunate dalla stessa «paura d'imborghesire e d'invecchiare» ivi, p. 125.

corrisponde alla libertà e all'avventura, opposti alla tranquillità e alla quiete della casa di campagna e pertanto incapace di raggiungere la «continuità e la stabilità della vita»⁹¹.

3.2.2 *Aspetti e funzioni del paesaggio*

Il terzo e ultimo nucleo tematico utile all'analisi dell'opera è costituito dal territorio, anch'esso soggetto ad una doppia e antitetica valenza o tensione, almeno a livello letterario. Da un lato, la campagna e la casa di Zero costituiscono in assoluto il luogo del rifugio e della quiete, dall'altro rappresentano il luogo da cui lo scrittore decide ad un certo punto di allontanarsi.

Come ha evidenziato Enzo Dematté nell'introduzione alla raccolta delle *Trecento lettere di Giovanni Comisso*⁹², il territorio trevigiano, inteso in modo specifico nella campagna di Zero Branco più che nella città delle origini e della giovinezza dell'autore, è identificabile come luogo centrale e attrattivo nella biografia e nella scrittura comissiana, in quanto descritto nella suddetta raccolta epistolare proprio come lo spazio più intimo e amato, meta di continui ritorni. Dematté sostiene che si possa a questo proposito parlare metaforicamente della campagna e della casa trevigiana come di «ozio» (a mio avviso anche *otium* letterario), di sosta, di riposo e di contemplazione, in opposizione al «divertimento», all'avventura e al viaggio quali sono ad esempio il mare, Parigi e ogni altra località visitata da Comisso nel corso della sua vita⁹³. Se è pur vero che il paesaggio trevigiano è rimasto una costante sotto il profilo biografico e letterario, non si può però dire che all'interno de *La mia casa di campagna*, l'opera che come si è detto celebra più di ogni altra la stabilità dello scrittore nel territorio di Zero, non vi sia un progressivo cambiamento della sua concezione e del rapporto che l'autore esprime con esso in prima persona, al punto da far vincere alla fine le forze centrifughe su quelle centripete.

⁹¹ Ivi, p. 137.

⁹² E. DEMATTÉ, *Introduzione*, in G. COMISSO, *Trecento lettere di Giovanni Comisso a Maria e Natale Mazzolà. 1925-1968*, a cura di Enzo Dematté, Treviso, Edizione Trevigiana, 1972.

⁹³ Ivi, p. LXXXV. Anche il Veneto, esclusa Treviso e dintorni, corrisponderebbe a una forma di evasione rispetto al territorio familiare.

All'inizio dell'opera prevale indubbiamente l'entusiasmo per il nuovo ambiente e per un paesaggio non ancora segnato dalle emozioni, ma libero di essere vissuto all'insegna del nuovo stile di vita.

Avevo 35 anni, vissuti sempre con la frenesia di muovermi, di vedere e di godere, anche la mia arte risentiva di questo cogliere la vita in superficie, tutto era per me paesaggio, anche l'essere umano.⁹⁴

Al di là della legittima dose di finzione dovuta al trasporto letterario, il primo positivo approccio con la nuova realtà appare davvero sincero e risultava già confermato ne *Le mie stagioni*, seppur all'altezza nell'anno 1935, cioè due anni dopo l'insediamento:

Mi ritrovavo rispetto alla mia casa come a una amante dalla quale non potevo stare diviso. Ma non era solo la casa che amavo, ma anche la terra.⁹⁵

Come si è detto in precedenza, l'autore impara a stupirsi di fronte alle piccole cose della natura, facendone materia per il suo decalogo agreste, apprezza la fatica del lavoro di campagna, pur non abbandonando l'*otium* della riflessione, della scrittura e dell'arte, e impara a connettersi con lo spiritualismo contadino e con tutte le tradizioni annesse.

L'ammirazione dello scrittore per il paesaggio che lo circonda si segnala pure a livello stilistico, non solo per la frequenza con cui si ripropongono le descrizioni naturalistiche, ma anche per i casi di antropomorfizzazione. Si veda a questo proposito l'accostamento della terra alla donna, quale essere da rispettare e da seguire con attenzione nella sua mutevolezza umorale:

Questa terra à le sue ossa di roccia, le sue muscolature di ghiaia, tracciate dall'impeto dei tormenti nei primordi, à la sua carne rossa [...] À le sue fantasie secondo il tempo e va trattata in ubbidienza [...] À le sue parti buone e altre fredde e sterili [...] il contadino le conosce e le accontenta nelle loro voglie. À le sue malattie che si sprigionano per portare guasto [...] À estri come di donna.⁹⁶

O ancora, la descrizione della natura che riprende vita con l'arrivo della primavera («l'avverta»), dominata dalla cifra verbale:

⁹⁴ G. COMISSO, *La mia casa di campagna*, cit., p. 1384.

⁹⁵ IDEM, *Le mie stagioni*, cit., p. 1269.

⁹⁶ IDEM, *La mia casa di campagna*, cit., p. 1429.

Ai primi soffi del vento dolce, la terra si screpolò, si aperse, si fece morbida. Le gemme si gonfiarono e si dischiusero subito in un mattino. L'erba ingiallita dal gelo venne sopraffatta dai barlumi di verde e lungo i fossi, che dividono le campagne, fiorirono le violette e le primule.⁹⁷

Si noti come descrizioni di questo genere, legate alla specifica presentazione e promozione di squarci paesaggistici veneti, intessuti di conoscenze storiche e artistico-letterarie, oltre che da una sottile ma comunque frequente traccia autobiografica, costituiscono la cifra conduttrice di una vasta produzione di articoli e saggi che l'autore scrisse durante tutta la sua vita e che sono stati selezionati e raccolti da Nico Naldini nell'antologia *Veneto Felice*⁹⁸ nel 1984. L'opera, che secondo Ugo Varnai fa della «casualità»⁹⁹ l'elemento caratterizzante tanto per la varietà degli scenari urbani e naturalistici ritratti, quanto per lo stile spesso connotato dalle medesime ripetizioni lessicali e sintattiche, antepone l'importanza del paesaggio (veneto) e la sua descrizione alla componente autobiografica, costituita più dall'utilizzo della prima persona più che dagli esigui ricordi o dai riferimenti ad episodi trascorsi¹⁰⁰. Tornando all'autobiografia incentrata sul periodo di zero Branco, dove è invece l'autoreferenzialità a prevalere sulla descrizione paesaggistica, lo scrittore continua ad elogiare la campagna in tutta la prima parte dell'opera, contrapponendola e preferendola alla città in quanto luogo più stimolante alla creatività artistica (e come si è già detto anche per il genio contadino) e allo sviluppo di una propria personalità-individualità, grazie alla solitudine e alla predisposizione per la riflessione favorite dal contatto diretto con la terra.

Constatavo ogni volta venendo dalla campagna [verso la città], di sentirmi molto più forte e più coraggioso di quella gente, come se provenissi da un'esplorazione ardimentosa. [...] Quando scendevo nelle grandi città sentivo la mia intelligenza perdere, per così dire, di pressione. Mi sentivo diluire. [...] In città mi sembrava che la gente fosse dominata da una specie

⁹⁷ Ivi, p. 1543.

⁹⁸ IDEM, *Veneto felice. Itinerari e racconti*, a cura di Nico Naldini, Milano, Longanesi, 1984. L'opera raccoglie circa settanta pezzi suddivisi in diciannove sezioni e contenenti pagine descrittive delle principali città e degli scenari naturalistici del Veneto più cari allo scrittore trevigiano.

⁹⁹ U. VARNAI, *Veneto felice: itinerari e racconti di Giovanni Comisso di Nico Naldini*, in «Modern Language Review», LXXXI, 3, 1986, pp. 760-761.

¹⁰⁰ A questo proposito si ricordi una citazione dello scrittore che ben riassume la centralità del paesaggio veneto nella sua vita: «Io vivo di paesaggio, riconosco in esso la fonte del mio sangue. Penetra per i miei occhi e mi incrementa di forza. Forse la ragione dei miei viaggi per il mondo non è stata altro che una ricerca di paesaggi, i quali funzionavano come potenti richiami.», G. COMISSO, *Veneto felice*, cit., p. 6.

di paura di esistere e avesse bisogno della testimonianza degli altri [...] non riuscendo ad avere una propria personalità concretata dalla solitudine.¹⁰¹

La campagna e la casa diventano il luogo in cui l'autore si sente crescere e maturare, in sintonia con gli elementi naturali che lo circondano («Vivevo in quella casa attratto da una fatalità, ripiegato solo da pensieri che mi facevano maturare, come i suoi frutti»¹⁰²). La casa, in modo particolare, diventa lentamente un «padiglione di piaceri», in cui la condivisione delle proprie giornate prima con Bruno, e in seguito con Guido, comincia a riempire l'ambiente di significati e di emozioni.

Consideravo ancora quella mia casa di campagna come un mio padiglione di piaceri e di divertimenti e non con la serietà di una casa dove si possa nascere e morire.¹⁰³

Alle difficoltà legate all'amministrazione e al lavoro dei campi si aggiunge negli anni (e nel corso delle pagine) la consapevolezza che per poter vivere nella campagna è necessario un cambiamento radicale della propria persona. Comisso inizia sempre più a sopportare con fatica e a non condividere a pieno la vita di campagna, dal momento che è richiesto «un senso avaro della terra» ed è difficile vivere ignorando le leggi non scritte ma comunemente accettate, quale ad esempio il requisito del matrimonio («Chi non si sposa, non è un uomo»¹⁰⁴).

La svolta avviene verso la fine della seconda parte dell'opera, quando il rapporto con Guido si fa sempre più tormentato e il coinvolgimento appare chiaramente unidirezionale. Così anche la campagna e il territorio perdono il loro aspetto elegiaco e contemplativo e si allineano piuttosto con lo stato d'animo dello scrittore diventandone uno specchio, o meglio un elemento intensificatore di emozioni, non più in grado di fornire alcuna distrazione o ispirazione.

La campagna con il suo verde rifiorire non riusciva a distrarmi dal pensiero continuo di Guido, chiuso in prigione, mi ero messo a lavorare l'orto e mi accanii più giorni contro un nido di formiche. [...] La terra mi pungeva sotto ai piedi, la campagna nella sua esuberanza di foglie e di frutta mi risultava come un vuoto oscuro.¹⁰⁵

¹⁰¹ IDEM, *La mia casa di campagna*, cit., p. 1485.

¹⁰² Ivi, p. 1503.

¹⁰³ Ivi, p. 1407.

¹⁰⁴ Ivi, p. 1504.

¹⁰⁵ Ivi, p. 1515

Il rapporto fra Comisso e il territorio si rompe definitivamente con le morti di Guido e della madre, avvenute rispettivamente nel 1945 e nel 1954, ma decisamente più ravvicinate nella narrazione ed entrambe indicate come le ragioni principali dell'abbandono della casa¹⁰⁶. La casa e i paesaggi circostanti, inizialmente immaginati al pari di una «tenda di nomade» in cui fermarsi dopo i lunghi viaggi per poter godere dell'ozio e del riposo come in un'Arcadia letteraria, diventano insopportabili dopo essersi eccessivamente caricati di emozioni, passioni e dolorosi ricordi. Ovunque guardi, Comisso vede le immagini del passato felice, nelle stanze della casa sente ancora la madre, nell'albero di platano e nelle cime dei monti distanti percepisce ancora la presenza di Guido. Nello stesso tempo rinuncia alla coltivazione dell'orto e alla cura degli animali.

Ormai la mia casa di campagna era diventata una casa dove si poteva morire e soffrire come in tutte le altre e aveva finito per dare ombra soltanto ai miei dolori. [...] Non mi sentivo più di riprendere la vita di campagna, legato alle stagioni e ai raccolti.¹⁰⁷

Nel 1954 Comisso lascia definitivamente la casa, che ricorda nelle pagine del *Diario* in questo modo:

Qui vissi dal 1933, qui ebbi tanti godimenti e tanti dolori, qui vissi con Guido e con mia madre e questa casa fu testimone del dolore per la loro morte. È deciso di liberarmene. I sentimenti sono catene.¹⁰⁸

La vendita della casa è attestata in una lettera a Leo Longanesi datata 8 agosto 1956, in cui l'autore anticipa al suo editore la conclusione di un'opera incentrata proprio sull'esperienza di Zero.

Io ho venduto Zero Branco perché troppo triste dopo la morte di mia madre e perché non ne potevo più coi contadini. In autunno finirò un libro: *La mia casa di campagna* o *La mia vita in campagna*. Sarà un libro grosso, con tutte le mie esperienze di animali, di piante o di uomini.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Nella realtà la vendita della casa è decisa dopo la morte della madre e i rapporti sempre più tesi con i contadini.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 1565-1566.

¹⁰⁸ IDEM, *Diario 1951-1964*, p. 89. Il ricordo è datato 17 ottobre 1954.

¹⁰⁹ IDEM, Lettera a Leo Longanesi, 8 agosto 1956.

Ma l'ennesimo allontanamento dal territorio trevigiano, che nella scrittura dell'autore sembra un apparente disconoscimento del mondo agreste e una constatazione della sua incapacità ad inserirsi come «gaudente tra i contadini»¹¹⁰ non è ancora la scelta finale e definitiva. Dopo dodici anni, durante i quali ha cercato senza successo di restaurare una casa sul promontorio del Circeo, Comisso decide di ritornare nella terra delle sue origini, più precisamente a Santa Maria del Rovere, dove ritrova il contatto con la sua terra, con l'orto e con la natura.

Finalmente sono venuto ad abitare nella mia nuova casa a Santa Maria del Rovere. Vi trovo ancora il senso della campagna, della mia vita di Zero, pure essendo vicino alla città, senza la stalla e i contadini e le perdite di tempo dei proprietari agricoli.¹¹¹

Sebbene gli ultimi anni trevigiani e lo scenario paesaggistico siano cambiati rispetto a quelli *La mia casa di campagna* è significativo il fatto che l'autore, dopo una vita trascorsa tra viaggi e ritorni secondo uno spirito che per Arnaldo Bocelli è rimasto sempre e comunque in prevalenza ulissiaco¹¹², sia tornato alla fine nel territorio che in fondo non ha mai del tutto abbandonato, ma che anzi ha scelto di ricordare in un'opera così profondamente lirica. Ed è ancor più significativa la scelta dell'autore di aggiornare il finale dell'opera a distanza di anni¹¹³ per confessare la definitiva verità sul rapporto con il proprio territorio.

Mi sporco ancora le mani di terra nello strappare la gramigna e nel recidere i pomodori, ancora mi affatico a vangare e allora capisco che il mio destino è di non potermi liberare dalla terra.¹¹⁴

¹¹⁰ P. MAURI, *Un gaudente tra i contadini*, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/01/12/un-gaudente-tra-contadini.html>, 12 gennaio 2008.

¹¹¹ G. COMISSO, *Diario 1951-1964*, p. 110.

¹¹² Faccio riferimento alle citazioni di Arnaldo Bocelli nel commento di Rolando Damiani, *Notizie sui testi*, cit., p. 1754.

¹¹³ La seconda e ultima edizione de *La mia casa di campagna* è datata 1968.

¹¹⁴ G. COMISSO, *La mia casa di campagna*, cit. p. 1569.

CAPITOLO 4

GUIDO PIOVENE

4.1 *Guido Piovene: vita e poetica*

Prima di analizzare i brevi testi in prosa e il romanzo *Le furie* di Piovene, sulla base di una chiave di lettura che miri a sottolineare e approfondire in modo particolare la dimensione psicologica e la cifra paesistica della sua scrittura, già segnalati da Clelia Martignoni nella *Nota introduttiva* alle *Opere narrative*¹, è necessaria una breve introduzione che delinei un ritratto biografico² dell'autore e ne ricordi le principali opere, evidenziando in esse alcuni dei tratti più rilevanti della sua poetica.

Guido Piovene nasce a Vicenza nel 1907 da Francesco Piovene Porto Godi e da Stefania Valmarana, entrambi discendenti da antiche e nobili famiglie vicentine. La madre, in modo particolare, conta tra i suoi antenati Antonio Pigafetta, lo scrittore e navigatore che nel Cinquecento accompagnò Magellano nel suo viaggio, conservandone la memoria nel personale diario. Il giovane Piovene trascorre l'infanzia e l'adolescenza in un ambiente aristocratico e conservatore tra la residenza in città e villa Margherita³, presso la prozia Ersilia; luogo che si rivelerà fecondo per l'invenzione di diversi personaggi e, in generale, del contesto sociale di molti suoi racconti.

Dopo gli studi liceali compiuti al Collegio dei Barnabiti di Lodi, a cui va riconosciuta un'importanza non trascurabile per la rigida educazione cattolica che influenzerà in maniera evidente la componente etico-morale ravvisabile già nelle primissime opere, Piovene si trasferisce a Milano per frequentare la Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università Statale, dove si laurea sotto la guida di Giuseppe Antonio Borgese nel 1929. Alla metà degli anni Venti risalgono già le primissime esperienze nel campo della recensione e della critica letteraria all'interno di alcuni periodici, tra i quali «Il Convegno» (dal 1927 al 1933), il mensile milanese di arti e letteratura in cui molti

¹ «C. MARTIGNONI, *Nota introduttiva a La vedova allegra*, in G. PIOVENE, *Opere narrative*, a cura di Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, 1976, p. 16: «Già in quest'opera narrativa si delineano parecchie costanti dell'opera di Piovene: la feconda vena del ritrattista e del paesista, e l'incessante meditazione psicologica».

² Per le informazioni relative alla biografia dell'autore seguo C. MARTIGNONI, *Cronologia*, in G. PIOVENE, *Opere narrative*, cit., pp. LXI-LXXI e G. MARCHETTI, *Invito alla lettura di Piovene*, Milano, Mursia, 1973.

³ Trattasi di villa Bertolo detta anche "ai Nani", vicina a monte Berico.

dei racconti giovanili dello scrittore trovano la prima pubblicazione. Tra il 1929 e il 1930 Piovene inizia a collaborare con la rivista fiorentina «Pegaso», curata da Ugo Ojetti, ma anche con «Solaria» e soprattutto con «L'Ambrosiano», per il quale intrattiene una corrispondenza dalla Germania, fornendo articoli e annotazioni di viaggio dal forte taglio narrativo.

Nel 1931 esce il primo libro di Piovene, intitolato *La vedova allegra*, in cui confluiscono alcuni dei racconti precedentemente usciti in rivista. Dal 1935 inizia la lunga e prolifica collaborazione con il «Corriere della Sera», trascorsa come corrispondente da Londra nei primi due anni.

Nel 1941, dopo la pubblicazione di un piccolo frammento su «La Lettura», viene pubblicato integralmente il primo romanzo, *Lettere di una novizia*, il quale suscita non poche critiche da parte di alcuni lettori, perplessi per l'amoralità della sua protagonista.

Durante il soggiorno romano (1942-1947), Piovene comincia a scrivere per il «Il Tempo», continuando inoltre a lavorare per la pubblicazione di tre nuovi romanzi: *La Gazzetta Nera* (scritto nel 1939, pubblicato nel 1943), *Pietà contro pietà* (1947) e *I Falsi redentori*, quest'ultimo apparso dapprima a puntate sulla «Rassegna d'Italia», quindi in volume nel 1949.

A seguito dell'uscita de *I Falsi redentori* inizia un periodo di oltre quindici anni, durante il quale Piovene sospende la scrittura narrativa per dedicarsi completamente alla saggistica, al giornalismo e ai viaggi come corrispondente del «Corriere» e, dal 1953, di un'altra importante testata quale «La Stampa», a cui rimarrà legato sino al 1974, a pochi mese dalla morte. I numerosi spostamenti dell'autore vicentino iniziano dai paesi europei, dalla Polonia e dalla Bulgaria, passando per Parigi, dove ha la possibilità di entrare in contatto con i principali intellettuali francesi, stringendo nello specifico un rapporto di amicizia con Albert Camus e François Mauriac, e continuando fino alla Scozia, per arrivare nel 1950 negli Stati Uniti, il cui soggiorno si traduce in una raccolta di articoli editi nel volume *De America* (1953). Nello stesso anno Piovene riceve dalla RAI l'incarico per la produzione di un *reportage* che attraversi e documenti tutte le regioni italiane. La collaborazione si sviluppa in un triennio di trasmissioni radiofoniche a cadenza bisettimanale e nella pubblicazione di alcune sezioni documentate sulla rivista «Epoca Lettere», poi raccolte per intero e assemblate nella monumentale opera *Viaggio in Italia* del 1957. Nel frattempo non cessano i viaggi intercontinentali, che si

protraggono per tutti gli anni Sessanta, toccando i paesi dell'America del Sud, dove Piovene è invitato per un ciclo di conferenze, la Russia, e nel 1967 il Medio Oriente, da cui nascono gli articoli del *Viaggio nel vicino Oriente* usciti ne «La Stampa». Allo stesso anno risale un altro libro di viaggio, intitolato *Madame la France*, a cui segue, sei anni più tardi, *L'Europa semilibera*, dove le descrizioni dei paesaggi, delle società e delle rispettive usanze si intrecciano con precisi commenti riguardo gli equilibri politici dei principali stati europei.

Diversamente dalla vasta e ininterrotta produzione giornalistica, la scrittura narrativa riprende soltanto nel 1963 con *Le furie*, l'opera che inaugura la seconda e ultima stagione dei romanzi pioveniani, conclusasi definitivamente nel 1970 con *Le stelle fredde*, testo apprezzato che ottiene il riconoscimento del «Premio Strega» nello stesso anno. Rimane invece incompiuto *Verità e menzogna*, pubblicato solo nel 1975 ad un anno dalla morte, e preceduto di qualche mese dalla pubblicazione della raccolta di saggi intitolata *Idoli e ragione*, all'interno del quale si mescolano in modo eterogeneo prose di critica letteraria e frammenti di memorie autobiografiche.

Proprio nelle pagine di uno di questi saggi, scritte nel 1961 e dedicate al conterraneo Fogazzaro, Piovene ricorda la propria formazione e le preferenze letterarie giovanili:

La mia educazione infantile fu fantastico-veristica. Le mie passioni furono i grandi epici, i grandi tragici, i poemi cavallereschi, Palladio, il paesaggio del Veneto. Affluirono poi Stendhal e i romanzi russi [...] Le società con base agricola hanno qualcosa di comune; e molti tipi russi potevano essere veneti.⁴

Quanto agli anni universitari, l'autore riconosce loro il merito di averlo avvicinato maggiormente alla scrittura russa e alla più moderna cultura mitteleuropea, stimolando un desiderio di rottura con la tradizione passata:

Le nostre preferenze andavano alla letteratura russa, a Dostoevskij, Tolstoj, Gogol, Cecov [...]. Eravamo impregnati di una cultura non italiana ma europea, violentemente critica, ribelle e iconoclasta [...]⁵

⁴ G. PIOVENE, *Idoli e ragione*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 61-64.

⁵ IDEM, *Ricordi dell'università* in «La Stampa», 17 febbraio 1963. Per un approfondimento riguardo la formazione di Piovene si veda in M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966, pp. 473-474.

Tra i modelli e i punti di riferimento del giovane Piovene, un ruolo centrale è indubbiamente ricoperto dalla figura di Borgese, nonché dal suo romanzo *Rubé*. Al proprio insegnante e maestro Piovene è legato da un rapporto accademico e di profonda stima intellettuale e professionale, conservatasi tale anche dopo il 1931, l'anno in cui lo scrittore siciliano è costretto a lasciare l'Italia per ragioni politiche.

In linea generale la produzione narrativa di Piovene mostra fin da subito un forte interesse tanto per la componente psicologica e morale dei personaggi⁶, quanto per il paesaggio e i panorami, al punto da raggiungere una corrispondenza, se non una fusione, tra i due. Secondo Fernando Bandini, una tale «propensione a risolvere i caratteri delle anime, e a spiegarli, attraverso la fisicità di visioni e panorami»⁷ avrebbe alla base una doppia componente culturale da cui sia i romanzi, sia i racconti sembrano attingere in maniera variabile, ma costante nel lungo periodo di scrittura. Da un lato, scrive Bandini⁸, sul moralismo e sulla psicologia della prima produzione letteraria influiscono molto sia l'educazione e la formazione di matrice cattolica ricevute dalla famiglia e in collegio, sia le letture e le recensioni di testi di pensatori e moralisti gesuiti del Seicento⁹, così come gli stanchi sentimenti della propria (e oramai decadente) classe aristocratica, espressa nel testo in una diffusa «atmosfera di edonismo ovattata»¹⁰. Dall'altro, si inserisce una componente descrittiva tesa a percepire e definire il paesaggio ora in maniera netta e precisa, ora in modo più vago e indefinito sotto forma di «visioni» in relazione con il soggetto. E proprio sul concetto di «vago», o meglio di «ambiguità» (biografica e letteraria) vale la pena soffermarsi, dal momento che costituisce un tratto ricorrente nei personaggi e nei paesaggi di molte opere, nonché un elemento di unione tra i due.

⁶ C. MARTIGNONI, *Nota introduttiva a Lettere di una novizia*, in *Opere narrative*, cit., p. 252: «Il tortuoso reticolo morale regge *Lettere di una novizia*, *La Gazzetta Nera*, *Pietà contro pietà*, *I falsi redentori*: dove il frazionamento psicologico dei personaggi si accompagna alla continua applicazione della dottrina gesuitica della restrizione mentale».

⁷ F. BANDINI, *Piovene e Vicenza*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione. Atti del convegno di studi di Vicenza, 24-26 novembre 1994*, a cura di Stefano Strazzabosco, Venezia, Marsilio, 1996, p. 15.

⁸ Cfr. *Ibidem*.

⁹ Tra le opere più significative a riguardo, Clelia Martignoni ricorda l'operetta *Della Dissimulazione onesta* del trattatista morale Torquato Accetto, gli articoli e i saggi su Francesco di Sales e su Pascal. Rimando a C. MARTIGNONI, *Nota introduttiva a Lettere di una novizia*, in G. PIOVENE, *Opere narrative*, cit., pp. 251-252.

¹⁰ E. BETTIZA, *Prefazione*, in G. PIOVENE, *Opere narrative*, cit., p. XXVII.

Se, come nota Renato Camurri¹¹ seguendo il rapporto controverso intercorso tra Piovene e lo scenario politico in cui versava l'Italia degli anni Venti e Trenta, la biografia dello scrittore vicentino può facilmente riassumersi in tre periodi, risulta invece più articolata, ma comunque tracciabile, l'evoluzione della sua poetica, la quale dovrà giocoforza prendere in considerazione proprio certi elementi tematici come la *diplomazia* e la *malafede* con cui l'"ambiguità" sembra esprimersi nel testo, oltre che aspetti inerenti alla funzione del territorio e del paesaggio.

La prima forma di ambiguità è quella biografica e riguarda appunto la posizione assunta dallo scrittore negli anni centrali della prima metà del Novecento. Camurri distingue una fase di antifascismo «spontaneo» o «congenito»¹², iniziata dal 1925 durante gli anni universitari a Milano e legata all'influenza di docenti come Borgese e Martinetti, oltre che all'amicizia con il giovane Eugenio Colorni, attivo politicamente e già schierato contro il neonato regime. Il secondo periodo, rinominato come la fase del «fascismo attivo»¹³, inizia dopo le numerose esperienze di scrittura giornalistica nelle riviste degli ultimi anni Venti e soprattutto dal 1935, il primo anno di collaborazione con il «Corriere». Da questo momento Piovene è autore di alcuni testi molto discussi, come la recensione al volume delle lettere di Mussolini comparsa su «La Lettura» e quella al testo intitolato *Contra Judeos* di Telesio Interlandi, pubblicato sul «Corriere». A queste vanno aggiunti gli articoli velatamente filo-franchisti e antibritannici composti durante le corrispondenze dalla Spagna e dall'Inghilterra.

La terza e ultima fase inizia invece negli anni romani, precisamente tra il 1942 e il 1943, quando Piovene ritrova Colorni, aderisce al movimento Bandiera Rossa e scrive per il giornale clandestino «L'Azione».

Delle sue posizioni passate Piovene ebbe modo di raccontare nell'opera *La coda di paglia*, pubblicata nel 1962, un testo che ha i tratti di una profonda autoanalisi e di una sincera autoaccusa, come risulta evidente già dalle parole contenute nell'ampia prefazione, di cui vale la pena leggere solo un estratto:

Avevo scritto molte volte che era per me un cruccio cocente e crescente con gli anni, man mano che prendevo coscienza di me, il non essere stato fin da

¹¹ R. CAMURRI, *Il «lungo viaggio» di Guido Piovene nell'Italia Fascista*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione*, cit., pp. 136-164.

¹² Ivi, p. 154.

¹³ Ivi, p. 161.

allora un antifascista, il non essermi ribellato a turpi ordini, per esempio il tema razziale. Mi è stato risposto: non basta, esigiamo da te un'autoaccusa più completa. Devi dire che non hai peccato solo di condiscendenza, ma che sei stato con i tuoi articoli un «propagandista del male».¹⁴

Come sottolinea ancora Camurri nel suo saggio, Piovene riconosce di aver agito in un contesto socio-politico completamente stravolto, in cui la realtà che lo circondava appariva piuttosto come «un'irrealtà narcisistica [...] e cangiante, dove tutto può essere giusto»¹⁵. Ma il fatto di essere sceso a compromessi per poter continuare l'attività giornalistica, la quale era «sporca»¹⁶, a differenza della scrittura che riguardava lo «stretto recinto riservato alle cose “nostre”, i racconti, i romanzi, i saggi, gli articoli letterari»¹⁷, è giustificato anche dall'assunzione di un atteggiamento che risponde ad un concetto già caro alla produzione narrativa dello scrittore vicentino, la *malafede*. Circoscrivendola e definendola attraverso la dinamica dei comportamenti che da essa scaturiscono, la malafede è per Piovene qualcosa che:

Intorbida l'animo, porta una confusione utile all'opportunismo, affumica alle radici la capacità di distinguere il sincero dall'utilitario. È una specie di nebbia, che insidia la chiarezza intellettuale per sfuggire al pericolo d'essere ostacolata nel perseguire l'utile.¹⁸

Questa sembra essere una delle ragioni per cui, all'epoca, «l'avversione al fascismo doveva essere dissimulata, o travestita di finto consenso»¹⁹.

Per stessa ammissione dell'autore, gli anni del fascismo hanno comunque consentito di esperire sulla propria persona una profonda forma di *diplomazia interiore*, espressasi con il ricorso ad una verità doppia, che al suo interno annovera tanto la menzogna consapevole, quanto la menzogna inconsapevole²⁰.

Ed è ancora Piovene, in un saggio sulla letteratura italiana contemporanea pubblicato postumo da Luciano Simonelli, a spiegare al lettore quanto il concetto di

¹⁴ G. PIOVENE, *La coda di paglia*, Milano, Mondadori, 1962, p. 16.

¹⁵ Ivi, p. 22.

¹⁶ Ivi, p. 39.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ivi, p. 22.

¹⁹ Ivi, p. 38.

²⁰ Cfr. Ivi, p. 21.

malafede, oltre a funzionare da cardine tra vita e scrittura, costituisse durante il regime il prodotto più forte e subdolo della retorica fascista.

La mia prima produzione come scrittore è nata nel tempo fascista [...] allora ero quasi ossessionato da un unico argomento: la malafede. Non però quella cosciente, ma quella incosciente, tipica delle dittature, che viene da un'opinione paradossale di acutezza d'ingegno e di mancanza di chiarezza in cui l'uomo viene a compromessi con se stesso, gioca con la verità, vuol farsi credere ciò ch'è utile credere.²¹

Sulla base delle affermazioni di Piovene non è possibile quindi sovrapporre completamente l'«ambiguità biografica» a quella della scrittura, né istituire un rapporto di causa ed effetto tra le due, dal momento che già le prime opere dell'autore mostrano un forte interesse per le tematiche appena introdotte. Basta infatti risalire al testo di *Lettere di una novizia*, e nello specifico alla sua prefazione, per trovare già una spiegazione sufficientemente chiara e precisa di cosa lo scrittore intendesse per «malafede» o «intima diplomazia».

I personaggi di questo romanzo, sebbene diversi tra loro, hanno un punto in comune: *tutti ripugnano dal conoscersi a fondo*. Ognuno capisce se stesso solo quanto gli occorre; ognuno tiene i suoi pensieri sospesi, fluidi, indecifrati, pronti a mutare secondo la sua convenienza, senza contraddizione né bugia né riforma. [...] [la malafede] è un'arte di non conoscersi, o meglio di *regolare la conoscenza di noi stessi sul metro della convenienza* [...] [Essa] è un'intima diplomazia [...] non è uno stato dell'animo, è una sua qualità.²²

Il romanzo, incentrato sulla torbida storia di una giovane novizia, Rita, si sviluppa in una forma epistolare che esprime al meglio l'arte del discorso diplomatico dei suoi personaggi. Esso, infatti, si realizza in prima analisi nella molteplicità dei punti di vista, tanti quanti il numero dei mittenti e dei destinatari delle missive, così da garantire una narrazione pluriprospectica in cui sembra non esistere una verità unica e certa²³.

²¹ G. PIOVENE, *Sulla letteratura italiana contemporanea*, in IDEM, *I saggi*, a cura di Luciano Simonelli, Milano, Mondadori, 1986, vol. 1, p. 208.

²² IDEM, *Lettere di una novizia*, in *Opere narrative*, cit., p. 271. Mio il corsivo.

²³ Cfr. C. MARTIGNONI, *Nota introduttiva a Lettere di una novizia*, in G. PIOVENE, *Opere narrative*, cit., vol. 1, p. 251. Seguo Martignoni per le informazioni generali sul romanzo.

Ma come segnala Clelia Martignoni²⁴, la diplomazia si sviluppa anche con le parole utilizzate dai personaggi nelle loro confessioni, improntate su analisi ambigue, reticenti e ingannatrici. La diplomazia dei protagonisti affiora nel momento in cui nascondono (anche solo parzialmente) la verità a sé e agli altri perché spinti da forme di egoismo, profitto o pigrizia, nella ricerca di una giustificazione per le proprie mancanze che ottenga la complicità del lettore.

Sempre nella prefazione al romanzo d'esordio, Piovene si preoccupa di avvisare il lettore riguardo il contenuto moralmente non ineccepibile, considerandolo un testo che sembra volutamente rinunciare all'elevazione a modello comportamentale. Tuttavia non può esimersi dal giustificare la ragione della sua scelta, fatta sulla base di una considerazione generale che riguarda lo *status* gnoseologico dell'uomo moderno, e non per rispondere alla necessità dell'arte di perseguire, a torto, la «morale fanatica della chiarezza interiore»²⁵ anche a costo di una distruzione dei reali sentimenti delle persone²⁶. L'uomo moderno, infatti, non potendo più aspirare alla «stupenda ignoranza di alcune zone pericolose dell'animo, che garantiva la vita dei nostri antichi»²⁷, è costretto ad una continua e difficile ricerca della verità, intesa come naturale stimolo all'esame interiore, in virtù di una chiarezza e di un «acume»²⁸ che gli appartengono. Ma, pur arrivando a riconoscere la triste condizione della propria «infermità»²⁹ interiore e della propria «abulia esistenziale»³⁰ (incapacità di reagire), è altrettanto dominato da un sentimento di pietà, il quale lo costringe in modo inevitabile ad assumere un atteggiamento di *diplomazia* e di *malafede*. Per questo motivo, i due comportamenti appena menzionati si rivelano “qualità” dell'animo che, se per un verso ingannano,

²⁴ Ibidem.

²⁵ G. PIOVENE, *Lettere di una novizia*, in *Opere narrative*, cit., p. 273.

²⁶ Sul dibattito relativo alla possibilità o meno, da parte dell'arte, di affrontare tematiche non positive, Piovene si esprimerà molti anni più tardi in un suo saggio: «Non ho mai capito in che cosa consista questa specie di trasfigurazione, di transustanziazione in arte, per cui la materia dell'arte dovrebbe essere d'improvviso purgata di tutti i suoi veleni umani. [...] La questione non è: arte-non arte, ma la libertà di espressione. [...] Poi, che cosa è immorale? Immorale, per me, è tutto ciò che è restrittivo, che propaganda una visione della vita meschina, gretta, senza idee né battaglie; che è stupido, vuoto, inerte.», IDEM, *I saggi*, cit., pp. 16-17.

²⁷ IDEM, *Lettere di una novizia*, in *Opere narrative*, cit., p. 273.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ C. MARTIGNONI, *Nota introduttiva a Lettere di una novizia*, in G. PIOVENE, *Opere narrative*, cit., p. 14.

oscurano e «abbuiano»³¹ i moti dell'animo meno degni, dall'altro nascono come antidoto alla sofferenza e come un meccanismo di "autodifesa". Il ragionamento di Piovene giunge così ad una conclusione chiara e inequivocabile: «se il contenuto [dell'opera] è da biasimare; il metodo, direi la forma, è degno di riflessione»³².

Con queste articolate considerazioni teoriche, apparse nelle prefazioni "programmatiche" e saggistiche delle opere appena ricordate (*Lettere di una novizia* e *La coda di paglia*), l'autore spiega e giustifica i concetti dell'intima *diplomazia* e il sentimento di *pietà* ad essa associato, i quali oltre a caratterizzare l'ambiguità e l'amoralità dei personaggi dei primi romanzi e delle prime produzioni novellistiche di Piovene (e dello stesso autore nei numerosi racconti in prima persona), si rivelano importanti all'interno di questo studio nella misura in cui trovano una corrispondenza, una semplice affinità o al contrario un'opposizione proprio nel paesaggio veneto e nella sua "umoralità".

Tra gli innumerevoli paesaggi e tra le differenze degli sfondi scenici italiani ed europei, che si possono contare all'interno della lunga produzione narrativa e della scrittura giornalistica, Piovene predilige di gran lunga lo sfondo geografico veneto, in particolare quello vicentino, esteso dalla città di Vicenza alla natura incontaminata dei colli Berici.

Una conferma, a tal proposito, si ricava già da alcune frammentarie ma esplicite dichiarazioni d'amore "extranarrative" dedicate dall'autore alle terre delle sue origini, e precisamente a Vicenza e al Veneto. Tra queste, ad esempio, si può segnalare una piccola parentesi " lirica" inserita all'interno di alcune pagine saggistiche risalenti al 1960 e poi raccolte in *Idoli e ragione*:

[Il paesaggio veneto] è per me immensamente caro. [...] Il suo richiamo mi obbliga ad andarvi spesso e, dopo qualche tempo, provo l'impulso d'andar via. Mi sento d'improvviso un eccesso di consanguineità, di amore col mio stesso sangue.³³

Quanto invece alle connotazioni "moralì" e "umoralì" del paesaggio veneto-vicentino si può risalire già a qualche scritto giovanile (articoli e recensioni letterarie) coevo all'uscita de *La vedova allegra*. A questo proposito, riprendendo fedelmente e in

³¹ Termine usato da Piovene.

³² Ivi, p. 273.

³³ G. PIOVENE, *Lettere di una novizia*, in *Idoli e ragione*, cit., p. 49.

ordine cronologico gli esempi già evidenziati da Clelia Martignoni³⁴, si possono ricordare due significativi passi.

Nel primo, tratto da un articolo comparso su «L'Ambrosiano» e intitolato *Gita a Vicenza*, si accenna al Veneto indicandolo addirittura come la più incantevole delle terra d'Italia, ma anche come una «madre di accidie e scontenti» e una somma di pluralità antitetiche:

La più dolce e idillica tra le terre d'Italia, d'una dolcezza fatta di molti connubi e mistioni, tale che i più, non riuscendo a ben determinarsi, condotti con eguale amore agli opposti, finiscono in un atteggiamento sognante e contemplatore. [...] Non so quale altra regione in Italia, sia paragonabile a questo dolce Vento di terraferma [...] terra idillica e gentilizia, terra madre di accidie e di scontenti.³⁵

Nel secondo, intitolato *Il Veneto in Gabriel Faure*, si parla di una corrispondenza fra il territorio e il carattere dei suoi abitanti che ricomparirà con gli stessi termini pittorici nelle pagine di *Viaggio in Italia* (cfr. 4.3).

Il carattere veneto è portato verso l'ambiguità tenera: poco invece verso le distinzioni chiuse dei sentimenti. I sentimenti più diversi nel Veneto tendono a mescolarsi e a prender l'uno la specie dell'altro, come colori liquefatti.³⁶

Guardando invece alla produzione narrativa, bisogna tornare nuovamente alla prefazione di *Lettere di una novizia* per avere una conferma chiara ed esplicita della correlazione fra ambiguità paesistica veneta, il cui carattere indefinito sembra dovuto ad un insieme di diverse influenze socio-geografiche, e la diplomazia dissimulata della protagonista. Questi i punti testuali più significativi che sembrano convalidare «l'equivalenza fra le coordinate climatiche e geofisiche di un determinato luogo e l'individuo che lo abita»³⁷:

Rita, la mia protagonista, vive come un paesaggio. Non potrei non amarla, essa che sembra raccogliere in un miscuglio di sentimenti evasivi il più caro

³⁴ C. MARTIGNONI, *Nota Introduttiva a La vedova allegra*, in G. PIOVENE, *Opere narrative*, cit., p. 13. Al commento della Martignoni faccio riferimento per il recupero delle prossime due citazioni.

³⁵ G. PIOVENE, *Gita a Vicenza*, in «L'Ambrosiano», il 24 aprile 1931.

³⁶ IDEM, *Il Veneto in Gabriel Faure*, in «L'Ambrosiano», il 2 settembre 1932.

³⁷ I. CROTTI, *Piovene viaggiatore della scrittura: «Viaggio in Italia»*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione*, cit., p. 273.

e più molle paesaggio della mia vita, il Veneto di terraferma [...] Giungono a questi colli, che sono poi quelli di Rita, opposti richiami fantastici, dal mare e dal settentrione, tra i quali l'anima è agitata e perplessa, e non riesce a prender forma. Una delle bellezze di questa terra sono certamente le nebbie di vario e incerto colore, tanto che il paesaggio non giunge a definirsi per intero, quasi che voglia essere tutti i paesaggi nell'infinito della sua ambiguità. La nostra persona e le cose si confondono in una sola mollezza umana [...]³⁸

Si noti inoltre la scelta di uno specifico lessico appartenente al campo semantico dell'ambiguo e dell'informe, come i «sentimenti evasivi», il «molle paesaggio» e la «mollezza umana», l'«anima agitata e perplessa» e soprattutto la presenza di una delle immagini-simbolo più frequenti e più rappresentative della scrittura di Piovene, la nebbia, in grado di ostacolare la visione delle cose e la definizione dei loro intrinseci significati.

Oltre alle connotazioni umorali del paesaggio e dei suoi abitanti, legate spesso al *moralismo* e alla cifra psicologica³⁹ appena discussi, c'è un'ulteriore importante componente nella scrittura di Piovene segnalata da Michel David, ovvero l'*autobiografismo*. E proprio sulla voce autoriale, evidenziata o dissimulata nel testo con la ricorrenza di ricordi relativi a personaggi, paesaggi e luoghi familiari o con la ripetizione di particolari tematiche e inclinazioni (a)morali, si concentreranno i prossimi paragrafi.

4.2 *Autobiografismo ne La vedova allegra e in Inferno e paradiso*

Nonostante il binomio autore-paesaggio si sia conservato fecondo, anche se non del tutto continuo, nella lunga e diversificata produzione narrativa e giornalistica di Piovene, la scrittura che meglio sviluppa il rapporto tra lo scrittore e il suo territorio è quella risalente al periodo compreso tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta,

³⁸ G. PIOVENE, *Lettere di una novizia*, in *Opere narrative*, cit., p. 272.

³⁹ Michel David annovera Piovene tra gli scrittori "psicologisti" e moralisti, in linea con i modelli dichiarati dallo stesso autore (Dostoevskij, Proust, Gide, Mauriac, Bernanos e Kafka). Per uno studio approfondito su queste tematiche rimando a M. DAVID, *Piovene tra psicologia, psicoanalisi e psicocritica*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione*, cit., pp. 205-208.

durante il quale si attesta un'intensa pubblicazione di racconti e interventi nelle numerose riviste affiancate dal giovane Piovene.

All'interno della vasta produzione novellistica che Clelia Martignoni ha recuperato e riassunto nello spoglio delle opere pioveniane⁴⁰, si possono individuare nello specifico alcuni racconti composti tra il 1928 e il 1931 e riuniti all'interno di due raccolte, interessanti non solo per la traccia autobiografica, ma anche per la condivisione degli stessi tratti psicologici e morali ravvisabili nei romanzi del primo ciclo e per l'anticipazione di alcune tematiche proprie del Piovene maturo.

La prima raccolta che verrà presa in considerazione sarà *La vedova allegra*⁴¹, opera d'esordio dello scrittore e, di fatto, l'unica sua pubblicazione novellistica a volume. La seconda, intitolata *Inferno e paradiso*⁴², è invece una pubblicazione postuma di dieci racconti e due prose giovanili curata da Monica Giachino nel 1999.

La maggior parte di questi racconti condivide sia l'elemento del paesaggio, descritto spesso con caratteristiche "umorali", sia il tratto della moralità "incerta" dei personaggi; due componenti che affiorano nel testo con una frequenza e una continuità superiore rispetto all'impronta autobiografica. Ad un'attenta analisi, gli esempi più evidenti ed espliciti dell'autobiografismo diretto, raccontato in prima persona con particolari riferimenti alla città d'origine, si attestano nelle novelle incluse in *Inferno e paradiso*, mentre nei testi de *La vedova allegra* i riferimenti al territorio veneto e vicentino, la presenza di luoghi appartenenti all'infanzia e alla giovinezza dell'autore, così come il ritorno di alcuni episodi e di caratteristiche comportamentali pioveniane, appaiono più dissimulati nella finzione della storia. Tuttavia sia i personaggi dei racconti d'invenzione, sia la più "rara" personalità del Piovene protagonista, sono accomunati dalle medesime posture psicologiche, dagli stessi comportamenti viziosi e dallo stesso modo di confrontarsi con la realtà circostante, al punto da rendere spesso difficile la distinzione della dimensione biografica dall'invenzione.

La vedova allegra, pubblicata a Torino nel 1931, racchiude un gruppo di sei racconti precedentemente pubblicati sulle riviste «Il Convegno» e «Pegaso»⁴³. Come

⁴⁰ Vedi G. PIOVENE, *Opere narrative*, cit., vol. 2, pp. 825-830.

⁴¹ Ivi, pp. 21-248.

⁴² IDEM, *Inferno e paradiso*, a cura di Monica Giachino, Treviso, Canova, 1999.

⁴³ Sul periodico «Il Convegno» uscirono *Il satellite* e *Le buone maniere* (1928), *Il buon pescatore*, *Inverno di un uomo felice* e *La vedova allegra* (1929), mentre su «Pegaso» *Ragazzo ben educato* (1929).

nota Ricciarda Ricorda⁴⁴, il fatto di aver dedicato questa raccolta a Borgese è interpretabile come il giusto riconoscimento all'influenza del maestro, in particolare alla somiglianza con le caratteristiche dei personaggi di molte sue novelle e del romanzo *Rubè*, accostabili proprio ai falsi sentimenti dei protagonisti pioveniani. Borgese, infatti, non si sottrae dalla prima recensione de *La vedova allegra*, evidenziando nelle novelle di Piovene l'interesse per un complesso mondo di «avventure e sventure»⁴⁵, di «seduzioni e perdizioni»⁴⁶ con la presenza di eroi «irresponsabili, abulici, cerebrali, indifferenti, meditativi e velleitari»⁴⁷.

I personaggi pioveniani rappresentano infatti una sequenza di personalità problematiche e contraddittorie, vinte dall'ipocrisia e dall'opportunismo, impegnate in costanti riflessioni autoanalitiche, che si concludono in diagnosi e autogiustificazioni "diplomatiche" o in sensi di colpa mai completamente sinceri. I personaggi appaiono pertanto simili a dei «fantocci»⁴⁸ o a degli attori passivi e psicologicamente inafferrabili, in balia dei loro vizi e di amori non autentici, da cui scaturiscono un senso di disagio e di insoddisfazione tanto nella sfera personale, quanto in quella affettiva interpersonale.

Ne deriva un'ambiguità caratteriale che si sviluppa in personalità complesse e inattive, nelle quali i personaggi, da un lato provano un certo compiacimento per la propria condizione, dall'altro si sentono costantemente spinti verso una «cadenza di ricerca»⁴⁹ interiore, nel tentativo di migliorarsi dando un significato alla propria esistenza.

Le «patologie psicologiche» e «l'inettitudine»⁵⁰ dei protagonisti, elementi che legano e accomunano i racconti de *La vedova allegra* e di *Inferno e paradiso*, trovano la loro migliore forma espressiva nell'espedito diaristico, attraverso il quale la voce del personaggio cerca l'analisi di se stesso, raccontando la propria vita tra ricordi, riflessioni

⁴⁴ R. RICORDA, *Piovene e la «funzione Borgese»*, in *Pagine vissute: studi di letteratura italiana del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 131-157. La dedica di Piovene a Borgese recita: «A G. A. Borgese dedico questo mio primo, poverissimo libro, per testimoniargli che devo al suo esempio e al suo insegnamento ciò che di meglio aspetto dall'avvenire.», in G. PIOVENE, *La vedova allegra*, in *Opere narrative*, cit., vol. 1, p. 21.

⁴⁵ G.A. BORGESE, *La città assoluta e altri scritti*, a cura di Mario Robertazzi, Milano, Mondadori, 1962, p. 231.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Utilizzo l'espressione «personaggi-fantocci» utilizzata da G. CATALANO, *Piovene*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 27.

⁴⁹ G. PIOVENE, *La vedova allegra*, in *Opere narrative*, cit., p. 35.

⁵⁰ C. MARTIGNONI, *Nota introduttiva a La vedova allegra*, in G. PIOVENE, *Opere narrative*, cit., p. 10.

e continui riferimenti paesaggistici⁵¹. Questi, come è stato rilevato da Maria Luise Caputo-Mayr⁵² in un saggio che analizza il ruolo del paesaggio e della natura nei romanzi di Piovene, possono svolgere funzioni assai diverse tra loro. Sono stati segnalati esempi in cui la natura può corrispondere o riflettere i sentimenti dei protagonisti, minimizzare e giustificare i comportamenti negativi, stimolare ad azioni positive e ad un maggiore senso di responsabilità, o ricostituire un senso di ordine e sicurezza attraverso gli elementi architettonici classici⁵³; categorie interpretative che si possono tranquillamente riferire anche al contenuto delle novelle. In particolare, proprio il ruolo attivo del paesaggio e il vagheggiamento del classico sono interpretati da Ricorda come chiare tracce di ascendenza borgesiana⁵⁴.

L'elemento classico che emerge con più chiarezza ne *La vedova allegra* è costituito dalle ville in cui vivono alcuni protagonisti, simili, negli ambienti interni e nello sfondo naturalistico circostante, alle abitazioni frequentate o semplicemente conosciute dal giovane Piovene, vedasi villa Margherita della zia Ersilia, ma soprattutto alle architetture delle numerose e note costruzioni palladiane. Un primo riferimento compare già nel racconto *Il satellite*, storia («pietosa»⁵⁵) di un giovane ragazzo adottato dai coniugi Oggioni (Giovanni e Paola), che ne racconta il rapporto complicato e ambiguo con i membri della famiglia, a partire dai contrasti con la personalità autoritaria di Giovanni, passando per la simpatia nei confronti di Paola, di cui si sente una specie di «medico spirituale»⁵⁶, amante e confidente diplomatico degli amori extraconiugali, fino al finto e opportunistico interesse per la zia Luisa, da cui viene alla fine nominato erede dell'intera proprietà.

Proprio l'ambiguità interiore del protagonista, che affiora nelle numerose riflessioni personali e nella falsità dei colloqui e dei rapporti sentimentali con le due donne⁵⁷, sembra trovare una corrispondenza esteriore nella tipica (classicheggiante)

⁵¹ A proposito de *La vedova allegra*, Martignoni sostiene infatti che «la dominante dell'opera non è narrativa», ma prevalgono piuttosto l'«espediente diaristico» e le «strutture liricizzanti», in *ivi*, p. 13.

⁵² M.L. CAPUTO-MAYR, *La funzione della natura e del paesaggio nei romanzi di Piovene*, in «Italia», XLVIII, 1, 1973, pp. 53-65.

⁵³ *Ivi*, p. 55.

⁵⁴ R. RICORDA, *Piovene e la «funzione Borgese»*, *cit.*, pp. 131-157.

⁵⁵ G. PIOVENE, *La vedova allegra*, in *Opere narrative*, *cit.*, p. 26.

⁵⁶ *Ivi*, p. 39. «Mi sentivo amante e medico, dominatore e consolatore, amoroso e paterno».

⁵⁷ La bassezza morale del protagonista risulta chiara alla luce di pensieri come: «Devo usare raggiri e furberie [...] devo agire con arte [...] Alla fine del colloquio ero contento di me; pensavo di averle dato una medicina salubre, addolcendo gli orli del bicchiere» in riferimento a Paola, o «Tutto è

scenografia pioveniana. L'edificio palladiano e i campi circostanti, che impegnano le giornate di Giovanni nell'attività della caccia⁵⁸, sono percepiti dal protagonista in modo ambivalente, dal momento che ne riflettono angosce e desideri. Da un lato, i rapporti conflittuali con i componenti della famiglia portano a percepire la casa come un ambiente ostile e soffocante, dall'altro l'insicurezza cronica del personaggio induce a rivalutare la villa come luogo di protezione. A confermare la natura ossimorica di questo legame, basato sull'insofferenza, ma al contempo sull'incapacità ad agire in favore di un cambiamento, intervengono le continue riflessioni dell'interessato:

Mi sono allontanato poche volte in dieci anni dalla villa dove abito con gli Oggioni.⁵⁹

Mi pareva che i mobili, e fino le ombre, e fino gli alberi dell'orto, fossero tranquilli ma infidi.⁶⁰

Allo stesso modo, convergono con lo stato interiore del giovane anche le tinte spente delle descrizioni della natura e dei colli, con i suoi frutteti «pallidi e spogli, sotto una luna priva di luce»⁶¹, spesso immersi nella nebbia che preclude una vista chiara.

Il secondo importante riferimento al territorio dello scrittore si segnala nel racconto *Inverno di un uomo felice*, in cui attraverso una forma quasi diaristica⁶² sono ripercorse le giornate grigie e oziose di un giovane benestante, impegnato in un amore di convenienza con la vicina Luisa, e occupato nell'amministrazione della casa e di tutte le fastidiose responsabilità che ne conseguono, come la necessità di risolvere i problemi legati alla servitù. Gli unici due momenti di sviluppo della storia sono infatti la scomparsa di un cameriere e gli episodi di intolleranza da parte del paese nei confronti di una nana indigente.

Per quanto risulti difficile rilevare la componente strettamente autobiografica nelle dinamiche dei sentimenti e dei rapporti con gli altri personaggi, la voce di Piovene

tornato a mio vantaggio, le azioni lecite e illecite, le generose e le interessate, il calcolo e l'impulso hanno concorso a fruttarmi denaro» dopo la morte di Luisa. Ivi, pp. 32-32 e 52.

⁵⁸ La passione venatoria costituisce un altro elemento autobiografico, in quanto condivisa dal nonno di Piovene.

⁵⁹ Ivi, p. 26.

⁶⁰ Ivi, p. 52.

⁶¹ Ivi, pp. 39-40.

⁶² Il racconto usa la prima persona singolare per ripercorrere la vita del protagonista.

sembra emergere in modo inequivocabile nel tono di sincero apprezzamento con cui descrive lo sfondo naturale vicentino e i suoi splendori architettonici.

Così nell'*incipit* "sognante" del racconto:

Amici, io vivo in una terra incantata. Un increspamento della pianura, i colli Berici, di cui villeggio alle falde; sollevato dal vento, fermato lì per miracolo; con quella voluta leggera; con quel profilo che pare fugace ed è fermo, come il contorno d'un velo, fissato mentre l'aria lo gonfia. I colli Berici hanno discreti pendii, comodi avalli, amichevoli nebbie; non fermano neve, se non quella poca, la più brillante di tutte, che basta a suggerirmi qualche desiderio del Nord; disposti come a labirinto, che al crinale più prossimo sovrasta di poco il seguente, e a questo un terzo più lontano.⁶³

La descrizione del paesaggio appare come un diretto e sincero riconoscimento dell'autore verso la terra delle proprie origini. Prossimo alla connotazione (tipicamente pioveniana) di ambiguità e mollezza, il paesaggio vicentino è immerso in un'atmosfera incantata e favolosa, come un Eden in cui le uniche note evidenti sono la leggerezza, la dolcezza e la discrezione delle sue componenti naturalistiche. A questo proposito come ha sottolineato Maria Pia Arpioni⁶⁴, l'idea di "incanto" e di "ariosa leggerezza" che Piovene ha voluto conferire al paesaggio si possono distinguere chiaramente nell'utilizzo di particolari aggettivi, come «leggera», «discreti», «comodi», «amichevoli», «la più brillante», sia in un'interpunzione «che pausa delicatamente ma con significato la sintassi»⁶⁵, sia nell'uso di un linguaggio metaforico («increspamento», «velo», «voluta», «labirinto», «crinale»).

Alla natura degli stessi colli vicentini può essere tuttavia associata anche una connotazione negativa, come nel caso del luogo in cui è ambientato l'omicidio di un rivale in amore compiuto da un anonimo contadino, e nella cui azione il protagonista teme di potersi rispecchiare in futuro. In questo specifico episodio, i colli e la natura sembrano diventare un elemento intensificatore delle azioni e dei sentimenti più turpi prima dell'assassinio («Verso gli Euganei, i colli cambiano aspetto, inaridiscono; le praterie e i seminati danno luogo gradatamente alle brughiere»⁶⁶), e un elemento di distrazione-estraniazione appena dopo il misfatto («[Al contadino] gli pareva

⁶³ Ivi, p. 175.

⁶⁴ M.P. ARPIONI, *Il paesaggio veneto in Piovene*. Inverno d'un uomo felice: una proposta di lettura, in «NeMLA Italian Studies», XXXV, 2013.

⁶⁵ Ivi, p. 201.

⁶⁶ G. PIOVENE, *La vedova allegra*, in *Opere narrative*, cit., p. 177.

d'abbracciare il mondo con un solo sguardo simile a quello del Padre Eterno [...] Stava così, seduto fuori del mondo, a contemplarlo [...]»⁶⁷).

Al di là del singolo caso citato, nel racconto sembra comunque prevalere una connotazione positiva. Incastonata nel paesaggio dei ricordi personali, splende infatti anche il candore di una straordinaria villa, alla cui bellezza architettonica, descritta con una notevole precisione e con evidenti riferimenti alla celebre Rotonda del Palladio, sono costantemente associate le idee di sicurezza e di solitudine, dunque di una generica funzione rasserenante. Così è presentata dal protagonista:

La casa, esternamente quadrata, si chiama Rotonda, per una sala centrale, rotonda, che l'occupa dal tetto alla base. Negli angoli di spazio, che occorrono per ricondurre il cerchio al quadrato, sono disposte le stanze in due piani; e ogni angolo, per ogni piano ne ha due. La villa presenta quattro facciate eguali, quattro logge a colonne, da cui per venticinque gradini si scende nel prato. L'ha costruita il Palladio, ed è la casa più lieve che esista. [...] In una casa come questa si dimentica tutto.⁶⁸

Come lo sfondo naturale, anche la villa è descritta in un tono prodigioso, in grado di esaltare l'umore del protagonista, il quale però ammette di osservare panorami ed edifici non limitandosi a raccontare la realtà qual è, ma sentendosi lui stesso artefice delle immagini migliori ("visionario del vero"), riuscendo a fondere natura e architettura con la propria fantasia.

Da notare, inoltre, come l'immaginazione personale trovi ancora una volta la corrispondenza stilistica nell'utilizzo delle figure retoriche.

Se mi pongo nella sala del centro e, spalancate le porte che danno alle logge, vedo per ogni lato entrar la campagna, non sono più in una villa di pietra, ma in un carro che va sui campi toccandoli appena [...] Salgo d'un piano, spalanco le imposte: vedo i colli con quella linea repentina, colta nel movimento più insolito, come l'onda mentre s'arriccias. Cambio lato, e v'è solo pianura. Giro e ho le Prealpi, a cui strisce basse di nebbia hanno tolto le falde; le cime luminose, emergenti, sembrano fatte d'aria, discese dal cielo. Io stesso architetto il paesaggio con il mio calmo, vigilante respiro. O colline! Amici, io vivo in una terra incantata.⁶⁹

⁶⁷ Ivi, pp. 178-179.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ivi, pp. 175-176.

La villa, assunta nella finzione del racconto come elemento autobiografico e descritto nei suoi particolari, si rivela essere uno dei molteplici fattori di distrazione del protagonista. Se ne *Il satellite*, l'edificio assomiglia più ad una "prigione dorata" in sintonia con l'ambiguità interiore, qui rappresenta un luogo di rifugio e uno dei tanti piaceri evasivi, assieme all'amore (discontinuo) per Luisa e alla risoluzione (mancata) degli impegni domestici.

La casa, la natura e gli oggetti corrispondono pertanto a elementi reali che impegnano la vita del protagonista in contemplazioni, fantasie e visioni estetiche che non hanno alcuna capacità di stimolare azioni propositive o decisioni importanti, ma al contrario amplificano l'immobilità e il torpore psicologico del protagonista, lasciandolo solo nella propria "malattia".

In una casa come questa si dimentica tutto. Ma io non ne ho certo bisogno: anzi ho una grande difficoltà di ricordare e tenere presente quello che più dovrebbe importarmi. [...] Non riesco a vedere me stesso se non con la coda dell'occhio [...] la minima circostanza bastava a distrarmi e occuparmi tutto. [...] Guardavo il camino e, pazientemente, in ogni ruga o macchia del legno, in ogni pizzico di cenere, risentivo tutti i ricordi, le letture, i paesaggi, le amicizie della mia vita.⁷⁰

Si noti come proprio questa sterile attenzione-distrazione negli oggetti, la quale non si limita sempre ad una semplice correlazione con il personaggio, ma diventa in molti casi tentativo di appropriazione delle cose, fino al punto di trasfigurarsi in esse, è un desiderio personale che lo stesso Piovene, in uno saggio del 1961 intitolato *Il possesso delle cose*, ha fatto risalire ad un atavico «senso borghese di proprietà»⁷¹, acquisito già in giovane età osservando gli interni dei palazzi di famiglia, sempre arredati con una moltitudine di oggetti. Ma è stato anche autointerpretato come riflesso di un più profondo atteggiamento "egocentrico" e di una necessità di completezza:

L'attaccamento agli oggetti è soltanto una proiezione all'attaccamento a se stessi. [...] In ognuno [degli oggetti] saggiavo, stimolavo, esibivo, accarezzavo una parte di me, correvo dentro la mia vita. [...] Il mondo delle cose è incantevole soprattutto perché, se uno vi si perde interamente dentro, è assolutamente completo.⁷²

⁷⁰ Ivi, p. 176 e 192.

⁷¹ G. PIOVENE, *Il possesso delle cose*, in *Idoli e ragione*, Milano, Mondadori, 1975, p. 57.

⁷² Ivi, p. 58.

Un tale tentativo di assorbimento dell'Io narrante all'interno delle cose e negli spazi naturali, identificato da Mutterle come il segnale della crisi intellettuale e morale della borghesia e dell'aristocrazia, nonché la manifestazione e il sintomo di quella malattia chiamata "indifferenza" da Moravia⁷³, sarà destinato ad aumentare nei romanzi dell'ultimo periodo, da *Le furie*, in cui il protagonista si paragona ad un semplice geometra colto dall'ansia di «prendere i rilievi delle cose [...] penetrare e possedere le cose, un albero, un mobile, un fiore»⁷⁴ a *Le stelle fredde*, in cui si giunge ad una fredda e nichilistica schedatura della realtà, oltre che ad «un'accentuazione della vena visionaria e metafisica»⁷⁵:

Era un censimento e una descrizione completa dei mobili e degli oggetti [...] Non volevo aggiungere nulla all'oggetto che descrivevo; se mai agire come un riflettore o una lente d'ingrandimento.⁷⁶

Il terzo e ultimo riferimento alle ville e alla città di Vicenza si trova nel racconto intitolato *La vedova allegra*. La semplicissima trama si sviluppa attorno al racconto di un giovane ragazzo che trascorre le lunghe giornate nel salotto della vedova Maria Valle, la quale si diverte a circondarsi di ospiti, amici ed amanti, per allontanare la malinconia e la solitudine derivanti da una cronica forma di depressione, ma anche per ricercare una soluzione alla condizione economica sempre più precaria. Ancora una volta la dominante del testo è di tipo riflessiva, come la vita dei quattro personaggi (il narratore, Maria, Ada e Carlo), impegnati in relazioni mai completamente profonde, giocate sul filo dell'amicizia e dell'amore di convenienza. In questo quadrato di inetti e stanchi personaggi aristocratici, la signora Valle rappresenta l'emblema della finzione e dell'artificio, vestendo i panni della donna che recita la propria vita, non arrivando mai, se non in brevissimi istanti di lucida autoanalisi, ad avvertire le forzature della sua vita e il sentimento del "contrario" che si nasconde nella sua personalità⁷⁷.

⁷³ A.M. MUTTERLE, *Attenzione, distrazione, stramberia*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione*, cit., pp. 43.

⁷⁴ G. PIOVENE, *Le furie*, in *Opere narrative*, cit., vol. 2, p. 281.

⁷⁵ C. MARTIGNONI, *Nota introduttiva a Le stelle fredde*, in G. PIOVENE, *Opere narrative*, cit., vol. 2, p. 609. Rimando al commento della Martignoni per le informazioni sull'ultimo romanzo pioveniano.

⁷⁶ IDEM, *Le stelle fredde*, in *Opere narrative*, cit., vol. 2, pp. 201-202.

⁷⁷ La figura della vedova Valle rappresenta un chiaro esempio di umorismo pirandelliano.

Maria voleva e disvoleva, era indecisa e ambigua, si prodigava in inviti e lusinghe, con una ricerca d'uomini perfino angosciata e patetica. [...]
[Maria]: «Che anch'io sia diventata come quella, un quadretto, una stramberia? Un pupazzo, da osservare come muove gli occhi, apre i denti? Adesso mi pare di sentirmi come tutte le altre».⁷⁸

Pur nell'invenzione dei personaggi e delle vicende, la voce del personaggio Guido sembra coincidere completamente con quella dell'autore proprio nella descrizione del territorio vicentino, all'interno del quale si svolge l'intera storia. Il paesaggio è ancora rivestito di quella stessa connotazione morale "molle" e "sentimentale" che si ritroverà nelle pagine dei romanzi e di *Viaggio in Italia* (cfr. 4.3), ma che nell'economia del racconto giovanile si sposa con il carattere volubile della protagonista. Il narratore, infatti, ritorna a Vicenza e la riosserva con gli occhi adulti, scorgendo in essa un'inclinazione peccaminosa e voluttuosa, impressa da una tenue delicatezza orientale, che con le sue forme (come ad esempio i campanili affilati simili ai minareti) e i suoi colori caldi corrompe la moralità rappresentata dalla classicità palladiana.

Una Turchia, molle ma non sino in fondo, perché si sentono le coste dei monti, e porta i fasti del Palladio in un paesaggio che sa già di Germania, con un assieme che sarebbe piaciuto al Durero: non era questo l'eldorado delle immaginazioni viziate? E i veneti riempiono le campagne d'imitazioni turchesche, abbellendo le case coloniche, restaurate ad uso signorile, di lanterne a vetri colorati e chioschetti, ponendo mezzalune e dipingendo stendardi fin sulle torricelle dove si raccoglie il frumento.⁷⁹

Tra queste «imitazioni turchesche» vanno segnalati gli interni della villa della signora Valle, un tempo appartenuta al narratore, il quale la descrive confrontando i nuovi arredi e i cambiamenti strutturali apportati dalla vedova, con il personale ricordo dell'aspetto originario. I riferimenti a certi particolari, come la tappezzeria dei salotti, la disposizione delle stanze o gli accessori della vecchia camera da letto, lasciano pensare ad una descrizione liberamente ispirata ai ricordi del Piovene autore, memore della villa "del ciliegio" della prozia. Ma in questa componente velatamente autobiografica, la ricchezza degli interni e la conformazione degli ambienti sono strettamente congiunte con la specifica personalità della protagonista, al punto che nell'identificare l'aspetto

⁷⁸ G. PIOVENE, *La vedova allegra*, in *Opere narrative*, cit., vol. 1, p. 225 e 248.

⁷⁹ Ivi, p. 220.

estriore della casa con la mondanità e la teatralità della protagonista, il narratore percepisce la stessa forma di mistero e di seduzione.

Ne veniva un che d'improvvisato, come se l'architetto avesse preso a disegnare il palazzo come un arabesco: e questo non aveva mancato di sedurmi, parendomi misterioso.⁸⁰

Nelle restanti novelle della raccolta scompaiono completamente i riferimenti a Vicenza e ai luoghi strettamente autobiografici, mascherati in modo più o meno dissimulato negli esempi appena evidenziati. Nonostante ciò, continua la riproposizione del paesaggio veneto sia come luogo prescelto per l'ambientazione delle vicende (Chioggia e la laguna ne *Il buon pescatore*), sia come semplice espediente retorico. In quest'ultimo caso rientra *Le buone maniere*, storia di un ufficiale italiano che cerca invano di ritornare alla normalità della vita e di liberarsi dall'apatia sentimentale che lo assedia, dopo la disfatta di Caporetto. Nemmeno l'amore per una ragazza riesce a scuoterlo dai sensi di colpa prodotti dalla guerra e, più in generale, dal suo particolare stato di "indifferenza" esistenziale. Il racconto può essere incluso nella rassegna degli esempi per l'estasi momentanea che il protagonista prova di fronte alla visione dei colori di un tramonto. Pur compendosi tra le montagne del Carso, lo scenario è qualificato come "veneto", per la capacità di influenzare (positivamente) sul protagonista:

Un tramonto veneto davvero, che mi rapì e mi fece dimenticare la fuga.⁸¹

Allo stesso modo, il paesaggio naturale di Asolo acquista una dichiarata funzione terapeutica al rientro dal fronte, stimolando una tranquillità necessaria all'autoriflessione e alla fissazione-distrazione negli oggetti, ma non abbastanza per guarire dai turbamenti interiori e per dare un significato alla propria vita.

Il paesaggio aveva larghi vuoti sentimentali. Volevo assolutamente dare serietà a quei giorni collegandoli ai precedenti e ai seguenti [...] Ma ecco mentre ero sul punto di cogliere il senso, ero sviato da ricordi innumerevoli e sconnessi.⁸²

⁸⁰ Ivi, p. 221.

⁸¹ Ivi, p. 65.

⁸² Ivi, p. 88.

Sono inoltre presenti piccole tracce di autobiografismo ancora più nascoste e considerabili “secondarie”, per il fatto che nulla aggiungono alla ricostruzione del rapporto fra autore e territorio d’origine, consistenti in elementi tematici che ricorrono con una certa frequenza in molti altri racconti dello stesso periodo. Ad esempio il vizio del gioco d’azzardo, (nello specifico le scommesse alle corse di cavalli), che caratterizza il protagonista di *Ragazzo ben educato*, e i riferimenti alle escursioni in montagna, una passione che probabilmente costò all’autore qualche incidente, dal momento che, oltre al racconto appena menzionato, anche ne *Il buon pescatore* si assiste alla morte di uno dei personaggi⁸³.

Considerando ora i testi raccolti dalla Giachino in *Inferno e paradiso*⁸⁴, pubblicati nelle riviste «La Libra», «Solaria», «Il Convegno», «Pegaso», «L’Ambrosiano» e «L’Italia letteraria», l’autobiografismo pioveniano appare non meno nascosto e frammentario rispetto ai racconti de *La vedova allegra*. Tuttavia, in due specifici racconti l’autore dà interamente spazio ai propri ricordi, riproponendo episodi risalenti all’infanzia e legati alla città d’origine.

Il primo dei due testi, intitolato proprio *Inferno e paradiso*, si sofferma su due banali episodi vissuti dal piccolo Piovene, rimasti però impressi nella mente dell’autore e ricordati con grande tenerezza e simpatia. In una Vicenza invernale, fredda e spettrale (scenografia urbana tipicamente pioveniana), il giovane protagonista passeggia mano nella mano con l’istitutrice francese (personaggio assai ricorrente nella produzione novellistica) lungo il Ponte degli Angeli, quando improvvisamente la figura di un’anziana donna che procede dietro a loro spaventa il bambino, turbandolo per tutto il tragitto sino al ritorno a casa. Il ricordo positivo e celestiale, riguarda invece la vista-apparizione della madre impegnata a provare un vestito rosa, mentre si muove e si atteggia con la leggerezza e l’eleganza di un angelo di fronte allo specchio della propria stanza.

Tali riferimenti alla città vicentina, limitati al Ponte degli Angeli e al fiume sottostante, sono presentati dal Piovene adulto con delle immagini spaventose allo scopo

⁸³ Cfr. C. MARTIGNONI, *Nota introduttiva a La vedova allegra*, in G. PIOVENE, *Opere narrative*, cit., vol. 1, p. 19.

⁸⁴ Le novelle incluse nella raccolta G. PIOVENE, *Inferno e paradiso*, cit., sono: *Il topo*, *Asceti*, *Visita alla plebe*, *Clara*, *Silvia*, *Marta*, *L’albergo delle rondini*, *Una vocazione*, *Biglietto del mattino*, *Il prodigo esoso*, *Memorie di guerra*, *Inferno e paradiso*.

di anticipare il ricordo vero e proprio del bambino, focalizzato sulla comparsa dell'anziana signora. Il ponte e il fiume sono infatti presentati con queste parole:

Nelle sere d'inverno, e questo occorre dirlo, la vista del ponte è spettrale. Sotto l'arcata scorre il Retrone, fiume tardo e lutulento, popolato di topi, gremito d'erbe che oltrepassando la superficie s'allungano alla corrente, e legano le gambe annegandolo al disgraziato che vi cade. Al detto dunque che il fiume Retrone è micidiale per i nuotatori, bisogna aggiungere che vi si soffoca come in una chiavica, tra i topi e il sudiciume.⁸⁵

Soltanto gli invitanti prodotti alimentari offerti dai commercianti ambulanti, o le architetture classicheggianti, che rassicurano con la loro idea di perfetta "finitzza", sono in grado di addolcire il ricordo dello sfondo tenebroso, teatro dell'imminente incontro.

Del Ponte degli Angeli ho tuttavia un buon ricordo, perché vi si vendono i marroni arrosto [...] e vi si trovano fermi i montanaretti, che offrono quella ricotta arida, celestina, scipita, che sa di gesso. [...] Anche il palazzetto veneto, e la colonna, e il portico classico, che s'intravedono di là dal ponte, sono simili a quelle immaginazioni di finitezza.⁸⁶

L'inseguimento della donna sconosciuta che il piccolo Piovene immagina compiersi alle proprie spalle è ricostruito con la fantasia tipicamente infantile, avvalorato e reso più nitido e concreto attraverso il ricordo delle esperienze legate ai sensi, come il freddo parapetto brinato, l'odore e il fumo dei marroni arrostiti, la stretta energica alla mano della governante e il suono dei passi strascicati dell'anziana. Questa, nonostante l'aspetto semplice e innocuo, «tutta ravvolta in uno scialle di lana grigia» con «occhietti piccoli e inespressivi» e lo sguardo basso per non inciampare, viene volutamente trasformata dal bambino in una presenza minacciosa.

Mi figurai che si preparava a ghermirmi [...] i miei fianchi aspettavano quella stretta improvvisa.⁸⁷

Tutto l'episodio, come ammette lo stesso autore-narratore, è giocato sulla pura immaginazione e sulla forza creativa del Piovene bambino, ma viene ricordato a

⁸⁵ G. PIOVENE, *Inferno e paradiso*, cit., p. 198.

⁸⁶ Ivi, pp. 197-198.

⁸⁷ Ivi, p. 199 per le ultime citazioni.

distanza di anni come esempio per evidenziare la somiglianza con la psicologia del Piovene adulto, e più in generale, di tutti i soggetti protagonisti delle sue novelle, anch'essi dominati dalla medesima logica della finzione.

Anche il secondo testo, intitolato *Memorie di guerra*, si sofferma sui ricordi e sulle emozioni personali dell'infanzia, in riferimento a tre precisi momenti storici: gli anni della guerra in Libia, gli anni della prima guerra mondiale e i giorni dell'armistizio, tutti vissuti tra Vicenza e Venezia. E proprio a Vicenza, nei pressi del Santuario di Monte Berico, meta delle frequenti passeggiate, è ambientato il primo dei tre ricordi "bellici" giovanili. Il piccolo protagonista, affascinato dai continui racconti della lontana guerra libica, si reca al santuario con la governante per offrire una preghiera ai soldati italiani, ma rispondendo ad un improvviso (innocente) istinto comincia a invocare la vittoria dell'esercito nemico, tra lo stupore di tutti i presenti e l'incredulità dell'accompagnatrice, che decide quindi di punirlo con uno schiaffo. Ignaro del valore antipatriottico delle sue parole e animato, piuttosto, da uno zelo di precisione, il bambino riceve in seguito una seconda e identica punizione, per l'aver specificato che il suo intervento era rivolto non soltanto all'esercito turco, ma anche a quello arabo. A distanza di anni, pur nella divertente semplicità, l'episodio è ricordato dal narratore come la prima vera esperienza di ingiustizia della sua vita, oltre che esempio di una certa inclinazione alla provocazione.

Gli anni della Grande guerra sono invece ricordati per i continui spostamenti della famiglia in cerca di un rifugio sicuro nel territorio vicentino, ma anche per la preoccupazione degli abitanti, e dello stesso protagonista, alla vista dei vicini luoghi di combattimento.

S'aspettava per mesi, con un'acuta trepidazione dei sensi, l'avvenimento risolutivo che non giungeva mai: e si passeggiava intanto in quei giardini di collina, affacciati a balcone sulla pianura verso Venezia [...] Ne avevamo un senso di vuoto e d'attesa, come chi fermo, non osando muoversi, aspetta la puntura di un'ape che gli si è posata sul collo. [...] Giravamo poi il colle, e guardavamo la cerchia dei monti dove si combatteva.⁸⁸

Per l'ultima scena, la memoria dello scrittore si sposta a Venezia, città in cui il giovane Piovene trascorse i mesi conclusivi della guerra assieme alla famiglia, dopo il

⁸⁸ Ivi, p. 192.

trasferimento militare concesso al padre. Di questo periodo vengono ricordati i momenti di gioco con i coetanei e, in modo particolare, l'aggressione ad un compagno per il possesso di un conteso sassolino di marmo, conclusasi con la felice sottrazione dell'oggetto, ma con l'inevitabile perdita dell'amicizia. Nell'interpretazione del narratore maturo, il fatto riassumerebbe, su scala ridotta e personale, lo stesso istintivo senso di sopraffazione che sta alla base delle guerre condotte dai grandi.

È interessante notare come tanto *Memorie di guerra*, testo in cui l'ordine cronologico degli episodi non coincide con un progressivo aumento del grado di nitidezza del ricordo⁸⁹, quanto *Inferno e paradiso* non abbiano alla loro base solo il semplice interesse per il racconto di fatti risalenti all'infanzia vicentina. In entrambi, infatti, la componente autobiografica costituisce anche il primo personale caso di "patologia psicologica" (giovanile e matura) da analizzare in modo parallelo a quella dei personaggi di tutte le restanti novelle, che proprio con l'autore vicentino condividono numerosi tratti. Nell'episodio di *Inferno e paradiso*, ad esempio, per quanto giustificabili dall'innocenza dell'età, le fantasie del piccolo Piovene mostrano di sapersi già piegare alla logica della finzione e delle emozioni non spontanee, come dimostrato dalla continua ricerca di una paura duratura, ma non del tutto naturale.

Smaniavo per riattizzarla con stratagemmi sempre più complicati, tali da dimenticarvi ogni coscienza della realtà: finché la fantasia riusciva a svolgersi con un rigore di ragionamento e con un impegno morale da parte mia, come se non ottenendo la paura cieca che m'era prefisso mancassi al mio dovere.⁹⁰

Piovene arriva quindi a concludere che sia le passioni infantili, come la suddetta paura, la quale è «l'impulso più dolce e ricercato dagli istintivi», sia gli «impulsi irresistibili», come la «passione cieca» o il «perder la testa» degli adulti, nascono all'interno della nostra mente in modo più o meno inconsapevole, ma comunque

⁸⁹ Piovene è convinto che i ricordi risalenti al periodo dell'infanzia siano i più nitidi e i più facilmente distinguibili, perché tale è il modo in cui il bambino percepisce la realtà. Dei tre momenti citati nel testo i ricordi della guerra in Libia sono infatti quelli «rimasti impressi con colori più semplici, più precisi e poetici» ivi, p. 189. Crescendo, però, aumenta la complessità psicologica della persona e diminuisce la capacità "poetica" di vedere per immagini, cosicché anche i ricordi degli anni più maturi appaiono confusi, opachi e soprattutto scollegati («I ricordi brulicano, e io li intuisco molti e illuminanti: ma l'occhio non vede che l'opacità dell'insieme» ivi p. 191).

⁹⁰ Ivi, pp. 199-200.

artefatto e ragionato, paragonabili a «lettere, che a noi paiono giungere da paesi lontani, ma che abbiamo spedito il giorno prima a noi stessi»⁹¹.

Altrettanto significativo è l'episodio della zuffa per il sassolino citato in *Memorie di guerra*, in quanto offre segnali di una psicologia del personaggio già adulta, e dunque complessa. Nel reagire all'azione sbagliata, il bambino trae una sorta di autocompiacimento, e al tempo stesso una prima forma di autoassoluzione (autodiplomazia). Ripercorrendo la dinamica dell'azione, infatti, dopo il furto e la menzogna ai danni dei genitori, il piccolo Piovene non sembra solo provare un finto rimorso, ma spera di ricadere presto in una simile condizione emotiva:

Mi sentivo spossato e triste, come chi esce da una passione dove ha bruciato tutto, e fatica a riprendere posto nel mondo di prima. [...] Ma era, più che rimorso, un'inquietudine di non essermi reso ben conto di una parte di me, che con quell'atto di violenza avevo sentito viva [...]: e ora cercavo un pensiero che me la toccasse di nuovo, per rifarla dolere.⁹²

Si noti, inoltre, che il “diplomatico” atteggiamento di autodifesa si compie ancora una volta a contatto con la natura, gli oggetti, i colori, e ogni altro elemento utile ad una distrazione sia visiva che mentale.

Mi rivedo in giardino, passeggiar lentamente, con gravità filosofale [...] Passeggiavo in giardino, su e giù, a testa china. [...] Guardavo la nave, e quei fuochi di pece più rossastri e anneriti nel primo buio, e quei rumori di maglio più tardi a giungere della visione.⁹³

La distrazione nella natura sembra davvero coincidere con la ricerca di un autoannullamento⁹⁴ (o di una “chiusura degli occhi”) con cui il personaggio tenta di mascherare o giustificare la propria colpa, il proprio egoismo, o semplicemente la propria inerzia esistenziale.

Continuando nell'individuazione della componente autobiografica, all'interno delle restanti novelle di *Inferno e paradiso* è possibile rilevare soltanto tracce minime e nascoste della vita pioveniana, espresse perlopiù nella forma di esperienze o posture psicologiche e morali dei personaggi, o in luoghi e città note all'autore. Nel testo *Asceti*,

⁹¹ Ivi, p. 201 per tutte le ultime citazioni.

⁹² Ivi, p. 194.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Cfr., M. GIACHINO, *Introduzione*, in G. PIOVENE, *Inferno e paradiso*, cit., p. XXI.

ad esempio, che con molti altri condivide il particolare gusto per una “narrazione circolare”⁹⁵, il protagonista ricorda un fatto avvenuto durante gli anni trascorsi in un collegio di frati, senza dubbio ispirato all’istituto religioso di Lodi frequentato da Piovene.

Tre anni, tutta una parte della mia adolescenza, ho trascorso in un collegio di frati.⁹⁶

Un ulteriore elemento autobiografico compare in *Marta* e riguarda il periodo di servizio militare trascorso dallo scrittore tra il 1929 e il 1930 a Como, città in cui si svolge la storia dell’incontro tra alcuni soldati di leva e una sensuale, ma assai misteriosa, prostituta locale. Nel racconto *Il topo* ricompaiono invece per l’unica volta il centro di Vicenza, con l’esplicito riferimento alla chiesa di Santa Maria delle Grazie, e i luoghi di campagna, meta di lunghe passeggiate, di riflessioni introspettive e di illusorie condizioni di felicità per i personaggi.

Ciò che senza dubbio si ripresenta con una frequenza maggiore è il vizio del gioco e delle scommesse all’ippodromo, a cui fu dedito Piovene e da cui non guariscono i protagonisti de *Il topo*, di *Clara* e de *Il prodigo esoso*, con atteggiamenti e comportamenti del tutto simili tra loro. In quest’ultimo particolare racconto, la mentalità del protagonista, Giulio, tanto attento al risparmio quanto alla dissipazione delle sue finanze, è continuamente tracciata da interventi che sembrano definire un profilo ideale e comune del malato di gioco.

Io sono un povero giocatore assillato dall’obbligo di non perdersi. Vivere per me è giocare e ho paura di vivere. [...] Giocavo, allora. Giocherò ancora. Ne provo una gioia sana e impulsiva.⁹⁷

Una condizione, questa, che non dispiace troppo all’antieroe pioveniano, il quale rimane alla fine vinto dai sentimenti di egoismo e opportunismo, giustificati sempre con diplomazia e rivendicati quasi come una forma di orgoglio⁹⁸.

⁹⁵ Monica Giachino parla di «solide architetture narrative» ivi, p. XV. Esempi di struttura circolare si trovano in *Il topo*, *L'albergo delle rondini* e *Marta*. Questi racconti condividono uno stesso episodio o una stessa immagine all’inizio e alla fine della narrazione.

⁹⁶ Ivi, p. 21.

⁹⁷ Ivi, pp. 170 e 173.

⁹⁸ Propongo ancora alcune affermazioni del protagonista de *Il prodigo esoso* che mi sembrano utili per riassumere le posture psicologiche dei personaggi di molte altre novelle. Giulio ripropone l’immagine del medico spirituale, già presente nel citato racconto *Il satellite* de *La vedova allegra*: «Pensiamo a noi

In modo più marginale si possono infine segnalare due testi, *L'albergo delle rondini* e ancora *Il prodigo esoso*, ambientati rispettivamente a Strasburgo e a Berlino, città che Piovene dovette conoscere nel 1930, quando fu inviato in Germania in qualità di corrispondente per «L'Ambrosiano». Rientrano quindi tra i primi casi di racconto in cui affiorano personali note di carattere giornalistico, relative perlopiù alle descrizioni dell'aspetto urbano e della società, destinate ad aumentare notevolmente con i nuovi viaggi nelle novelle dei decenni successivi⁹⁹.

4.3 Autobiografismo tra ricordo e visione. Inverno d'un uomo felice e Le furie

Tra le opere più significative utili alla ricostruzione del rapporto letterario tra Piovene e la sua città si possono considerare la raccolta di prose *Inverno d'un uomo felice* e il romanzo *Le furie*. In entrambi i testi, riconducibili alla scrittura del Piovene maturo e oramai affermato, specialmente nella produzione giornalistica, il riferimento al territorio delle proprie origini compare in modi più o meno evidenti, nel rispetto delle caratteristiche peculiari di ciascuno dei diversi generi.

La raccolta *Inverno d'un uomo felice*¹⁰⁰, uscita postuma nel 1977 in una forma revisionata, ma non conclusa, a cui l'autore stava in ogni caso lavorando l'anno prima della morte, è costituita da una selezione di ventiquattro racconti composti tra il 1938 e il 1959 e usciti inizialmente sulle testate del «Corriere», «Il Tempo», «La Stampa» ed «Epoca»¹⁰¹. Ancor più delle raccolte precedentemente analizzate (*Vedova allegra* e

stessi: c'è modo! La mia vita è più arida e disciplinata [...] Siamo gli affezionati medici di noi stessi» ivi, p. 169). Sempre lo stesso Giulio, cerca di conservare il torpore esistenziale evitando responsabilità e preoccupazioni, cercando una distrazione nell'amore e negli oggetti, al punto da voler quasi identificarsi con essi: «Io vorrei essere come un cavallo, come una sedia [...] Quale felicità, avere soltanto un pensiero, crescere partorire, nutrirsi [...] avere soltanto un pensiero, fissarsi in quello, agirvi come una pianta che non può fare altri fiori che i suoi.» ivi, p. 167.

⁹⁹ Si veda, ad esempio, ne *L'albergo delle rondini*, l'interessante descrizione della città di Strasburgo: «Passeggiavamo in Strasburgo, che veramente è insieme tedesca e francese, città di confine dove, in altri tempi, si ritrovavano i congiurati e coronavano gli amori. V'è un seminario a fortezza, come una tomba barocca: qualche palazzo leggiadro del rinascimento francese, e un fiume illuminato con molti fanali verdini, sul quale nel centro d'Europa, si specchiano alberghi di pescatori a decine, appese le reti alle porte; e tutto raccolto in un'aura non solo per noi amorosa.» ivi pp. 83-84.

¹⁰⁰ Fatta eccezione per il cambio grafico dell'articolo e per il contenuto completamente diverso, il titolo corrisponde ad uno dei racconti de *La vedova allegra*.

¹⁰¹ I titoli dei racconti inclusi sono: *Le lettere di Giulia a un'ombra*, *Il giudizio*, *L'annuncio della pioggia*, *La statuetta magica*, *Un patto con il diavolo*, *Favoletta immorale*, *Il cibo*, *Inverno d'un uomo felice*, *Un amore tradito*, *Cronaca immaginaria*, *Due schiaffi*, *Un racconto cavalleresco*, *La casa falsa*, *Un fantasma*, *Le violette*, *Il passato*, *La risata*, *Recidivo*, *Je m'en fous*, *Fine di uno scrittore*, *Un vedovo stravagante*, *Quand'ero militare*, *Avventura a Berlino*, *Il mio cane*. Per la cronologia e la destinazione

Inferno e paradiso), i racconti di questo periodo risentono di un debito verso lo stile giornalistico. Nati come novelle ed elzeviri, i testi della raccolta presentano infatti dei contenuti particolarmente eterogenei, di prevalente carattere narrativo, con storie d'invenzione in terza persona, ma anche contenuti liberamente ispirati a fatti autobiografici, storici e di cronaca, con riferimenti a personaggi o eventi contemporanei. Come ha peraltro notato Patrizia Zambon, la lettura di questi testi appare già interessante per il fatto che la composizione sembra rispondere concretamente alle considerazioni teoriche formulate da Piovene a proposito del genere della prosa elzeviristica¹⁰², a suo parere prosa in dovere di guardare e interferire con la sfera della letteratura, e quindi dell'arte:

L'unione tra letteratura e giornalismo in Italia ha due ragioni [...]. Fra tutti i popoli del mondo, il nostro è certamente quello che ha più il gusto dell'arte. Vuole mettere un po' d'arte dappertutto; non tollera il vuoto, il disadorno, la vita nuda e cruda. [...] Per quanto riguarda il giornale, il pubblico italiano dunque tollera male la notizia, l'informazione arida, disadorna, cruda, "brutta". [...] Non vi è ragione di abolire i racconti, la prosa d'arte, ecc., purché siano di qualità, e costituiscano un piccolo avvenimento per se stessi. (Niente è più irritante che leggere in un giornale una prosa d'arte mediocre, una novella stupida).¹⁰³

Nel mescolare assieme componenti fra loro assai diverse, dalla cronaca, alla letteratura, fino alle pagine in cui i riferimenti autobiografici possono essere precisi o, al contrario, trasfigurati nella finzione di un intreccio, i racconti di *Inverno d'un uomo felice* sembrano di fatto rispondere ad una scrittura che sta proprio «a metà strada tra il giornalismo e la letteratura»¹⁰⁴. Citando ancora Zambon, proprio dallo stile dell'elzeviro e dell'attività di reportage si rilevano le influenze più chiare, riscontrabili rispettivamente nella frequenza di alcuni nuclei tematici, come ad esempio quello

giornalistica originaria dei testi faccio ancora riferimento al lavoro di Clelia Martignoni in G. PIOVENE, *Opere narrative*, cit., vol. 2, pp. 825-830, oltre che all'esplicita datazione apportata dall'autore alla fine di ogni testo.

¹⁰² Faccio necessariamente riferimento, per il recupero delle informazioni e della citazione pioveniana, a P. ZAMBON, *Una città di diamante: su Inverno d'un uomo felice*, in *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene. Atti del convegno. Venezia-Padova, 24-25 gennaio 2008*, a cura di Enza Del Tedesco, Alberto Zava, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2009, pp. 219-232.

¹⁰³ L'intervento di Piovene si trova in *Inchiesta sulla terza pagina*, a cura di Enrico Falqui, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953, pp. 128-143.

¹⁰⁴ P. ZAMBON, *Una città di diamante: su Inverno d'un uomo felice*, cit., p. 224.

dell'incontro anonimo¹⁰⁵ con oscuri e viziosi personaggi eletti a protagonisti del racconto, e il tema dell'attività catalogatoria¹⁰⁶. Per quest'ultima componente, ad esempio, oltre a *Favoletta immorale*, in cui lo scrittore tenta di definire l'«indole dei diversi popoli osservata dall'angolo della mendicizia»¹⁰⁷ e dunque sulla base di una rassegna della figura dell'accattone nei principali paesi europei, si può prendere ad esempio anche il racconto *Il cibo*, in cui la dissertazione sull'importanza delle varietà culinarie emiliane sembra promuovere l'importanza del conoscere le particolarità locali, le tradizioni e gli usi, ai fini di uno studio analitico sulle differenze regionali.

Il cibo diventa un'antenna, uno strumento per capire, un criterio dell'intelligenza per arrivare al proprio scopo.¹⁰⁸

Questa attenzione “analitica” per il rapporto fra persone e territorio, nonché per la corrispondenza che li accompagna, si coglie in modo più netto nei primi due racconti: *Lettere di Giulia a un'ombra* e *Il giudizio*. Nel primo, l'unico testo di argomento storico della raccolta, incentrato sull'amore a distanza fra il marchese José de Mora e Julie de Lespinasse, si mette in luce la differenza comportamentale e morale dei due protagonisti riconducendola al territorio di origine. Da una parte la passionalità spagnola dell'uomo, originario di Saragozza, dall'altra, lo spirito libertino della donna, caratteristico della Parigi aristocratica del Settecento. In una misura ancora maggiore, l'umoralità dei grandi inserti paesaggistici ritrovabili in certi racconti, caratteristica che appartiene già a molta prosa d'arte novecentesca¹⁰⁹, si riscontra nel racconto *Il giudizio*, in cui la campagna inglese sembra accompagnare e giustificare la violenza del protagonista, presunto omicida, in realtà soltanto vittima di un pregiudizio diffuso e ingiusto, al punto da generare un passivo autoisolamento del personaggio.

[Quella campagna] così perfetta, così eguale ad un sogno, è una campagna corrottrice, che favorisce l'egoismo, quasi lo rende necessario. In essa pare sempre di essere soli [...] e si trova sempre un senso di angoscia, un presentimento sinistro.¹¹⁰

¹⁰⁵ Ivi, p. 225

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ G. PIOVENE, *Inverno d'un uomo felice*, Milano, Mondadori, 1977, p. 55.

¹⁰⁸ Ivi, p. 64.

¹⁰⁹ Cito ancora P. ZAMBON, *Una città di diamante: su Inverno d'un uomo felice*, cit., p. 231, in cui si sottolinea ad esempio la forte presenza della componente paesaggistica nelle prose d'arte di primo Novecento.

¹¹⁰ G. PIOVENE, *Inverno d'un uomo felice*, cit., p. 24.

L'esperienza nel campo del giornalismo e i numerosi viaggi compiuti hanno certamente influito nella scelta delle differenti scenografie dei racconti, dalla citata Spagna, alla Francia di Parigi e periferia, dai quartieri di Londra agli ippodromi di Berlino, fino alle città italiane di Vicenza, Como, Lodi, Monza, Napoli e Udine.

Anche la cifra psicologica dei personaggi, caratteristica principale dei racconti giovanili (si vedano le psicologie complesse e ambigue dei protagonisti della *Vedova allegra*, ma anche i primi romanzi), continua ad essere utilizzata in molte novelle dell'ultima raccolta, sebbene alle problematiche e grigie relazioni amorose, destinate alla non risoluzione, si sostituiscono ora storie individuali, di anonimi soggetti intrappolati nei loro vizi. Tra questi non si annoverano più soltanto il gioco d'azzardo e il compiacimento per la vita inerte e dissipativa che ne consegue (che pur persistono ad esempio in *L'annuncio della pioggia* e *Un amore tradito*), l'avarizia e l'egocentrismo (ne *La casa falsa* e in *Fine di uno scrittore*), l'invidia e ipocrisia autoassolutoria (in *Due schiaffi*), ma anche le nuove trappole della scaramanzia e del misticismo che accompagnano i personaggi in storie dalle condizioni irreali e assurde, come nel caso di *La statuetta*, *Un patto con il diavolo* e *Cronaca immaginaria*.

Laddove tali racconti non siano nati da reali occasioni di cronaca, e in questo l'unico importante esempio sembra essere *Je m'en fous*, maturato in seguito alla visita di un'esposizione su Paul Valéry a Parigi, Piovene persegue ugualmente la finzione, come in *Cronaca immaginaria*, in cui si ripercorre la misteriosa morte di un celebre scrittore francese (indicato soltanto con le iniziali E.T.), o l'inverosimile storia dell'avidio ingegnere Francesco N. e dell'astuta moglie, protagonisti ne *La casa falsa*¹¹¹. Accanto alla finzione non mancano comunque gli espliciti autoriferimenti alla (reale) attività giornalistica, come ad esempio la confessione, velatamente condita di ironia, presente in *Recidivo*:

Non so se devo dirlo proprio nel mio giornale: aborro le notizie, ne farei volentieri a meno, e non sento la minima vocazione didascalica. La ragione per cui sono venuto al giornalismo, nel quale opero da anni con una

¹¹¹ A dimostrazione della cronaca d'invenzione si considerino soltanto i rispettivi incipit dei racconti menzionati. Per una *Cronaca immaginaria*: «Rimane ancora oscura la morte poco consueta del grande scrittore cattolico e parigino E.T., trovato morto una mattina in un cespuglio del Bois de Boulogne», e per *La casa falsa*: «Uno scontro automobilistico ha portato via insieme Franco N. e sua moglie; questo si è letto nella cronaca dei giornali due mesi fa; non posso aggiungere nulla di più preciso», ivi, rispettivamente pp. 85 e 113.

passione caparbia, è che fra tutte le professioni possibili questa è quella a cui nacqui maggiormente negato. [...] Considero il giornalismo quasi un correttivo perpetuo all'astrattezza, alla pigrizia, all'eccesso di fantasia.¹¹²

Quanto invece alla componente letteraria, essa è ravvisabile con chiarezza in *Un racconto cavalleresco*, dove la riproposizione di un episodio di cronaca emiliana, secondo cui un sicario avrebbe risparmiato un sacerdote dopo una sua convincente orazione, prende avvio da una novella di Boccaccio, raccontata perché affine nel significato morale. Sempre in termini di comparazione, anche in *Un amore tradito* si accenna ad un pensiero di Guicciardini sulla precarietà della vita, utile a commentare gli anni giovanili dello scrittore vicentino, a suo parere vissuti talvolta in maniera irresponsabile tra «esaltazioni» e «pazzie»¹¹³.

Analizzando la raccolta pioveniana, se da un lato sono sicuramente significativi i debiti giornalistici e di *reportage*, arricchiti dalla finzione degli intrecci e dei personaggi, così come dalla costante presenza della cifra psicologica, nel tentativo di evitare una prosa arida e disadorna, dall'altro c'è un'ulteriore componente che distingue i racconti secondo proporzioni differenti e che può senza dubbio ascriversi alla dimensione autobiografica.

Come è già stato premesso alla trattazione dei racconti degli anni Trenta, anche nella raccolta *Inverno d'un uomo felice* non è possibile riconoscere tutte le tracce autobiografiche, né pretendere di definire con precisione quale sia il sottile confine che sussiste tra realtà e trasfigurazione letteraria. Tuttavia, tra i casi più evidenti si può ancora contare il tema del Piovene giocatore, attorno a cui ruota l'intero racconto *Avventura a Berlino* e nel quale ricompare la descrizione psicologia del "ludopatico", come già nel *Prodigo esoso* (cfr. 4.2), ma questa volta esplicitamente autoriferita:

[Il gioco] mi faceva stare bene. [...] Lo stato d'animo patetico della bancarotta, qualche falso rimorso, il non sapere dove battere la testa (con il pensiero di riserva che vi è sempre una provvidenza) producevano un'ubriacatura della solitudine rendendomi straordinariamente recettivo agli incanti della mia passeggiata.¹¹⁴

¹¹² Ivi, p. 155.

¹¹³ Ivi, p. 83.

¹¹⁴ Ivi, p. 197.

Allo stesso modo ricompaiono sia l'esperienza del militare a Como (in *Quand'ero a militare*), durante il quale l'autore rivela di aver compreso la convenienza di assumere un atteggiamento passivo e inetto per evitare lo sforzo di un difficile adattamento, sia le riflessioni sull'origine della passione per la montagna in *Un amore tradito*. Come in *Ragazzo ben educato* (cfr. 4.2), quest'ultimo testo ripropone ancora la tematica del povero vagabondo, orgoglioso della propria condizione, un episodio che va ricondotto agli anni giovanili, quando l'autore tentò un'azzardata scalata della vetta Dufour del monte Rosa dopo aver perso al gioco tutti i soldi per la villeggiatura. Nello stesso testo ricompaiono anche le immagini invernali, ghiacciate, fredde e limpide della montagna, e quelle tinte generalmente utilizzate dall'autore per "tratteggiare" le città, come Vicenza in *Il passato* e *Un fantasma* («le immense neviccate ricoprivano la città [...] una luce bianca diffusa che risplendeva ai vetri diventando fosforica col calore del buio»)¹¹⁵, Parigi in *Je m'en fous* («i colori sono ghiacciati»)¹¹⁶ e Monza in *Inverno d'un uomo felice* («Era una splendida giornata invernale, con i colori freddi e lievi, gli alberi nudi sull'orizzonte rosa e la neve»)¹¹⁷. Quest'ultimo racconto, che dà il nome all'intera raccolta, si presenta come un omaggio all'amico pittore Filippo de Pisis, ritrovato anziano e ammalato in una casa di cura a Monza.

Ma i riferimenti autobiografici più espliciti e interessanti sono ancora una volta quelli relativi all'infanzia e agli anni trascorsi nel territorio vicentino, sempre riproposti nella forma di frammenti di ricordi che affiorano nel presente portando con sé un carico di emozioni. Negli stessi racconti, inoltre, lo scrittore si sofferma anche su riflessioni teoriche nel tentativo di spiegare il rapporto tra memoria e scrittura. Ad essa, e più in generale all'arte, Piovene riconosce sia la possibilità di farsi memoria, sia la capacità di far coesistere la dimensione del passato, e degli eventi trascorsi, con l'infinità dei futuri possibili. Nel racconto *Il passato*, uno dei testi in cui l'autore si abbandona maggiormente ad un'aperta scrittura diaristica, partendo dalle varie teorie filosofiche e matematiche che discutono sulla relatività-inesistenza del tempo, Piovene arriva a riconoscere nell'arte la stessa possibilità di avvertire l'indistinzione tra tempo passato e tempo futuro.

¹¹⁵ Ivi, p. 127.

¹¹⁶ Ivi, p. 163.

¹¹⁷ Ivi, pp. 74-75.

L'arte è sempre memoria: si descriva anche un avvenimento presente, anche nel modo più diretto, quella descrizione ha un valore se viene a galla da lontano, pari a un oggetto che si stacchi dal fondo di un pozzo; [...] la memoria artistica è memoria doppia; assorbe dal passato e dal futuro insieme, ricorda ed insieme prevede; cangiante tra il ricordo, il presentimento, tra la rievocazione e la profezia. L'una e l'altra si scambiano tra loro e si confondono, e una stessa pietà le accetta nello stesso modo. [...] La immaginazione artistica ha davanti a sé due futuri.¹¹⁸

Piovene conclude la propria riflessione paragonando l'arte ad «un'assemblea di fantasmi» che «salgono indiscriminati da tutta la realtà, in cui il futuro e il passato vanno confusi»¹¹⁹. E tra gli esempi dei ricordi più nitidi vengono riproposti gli stessi due episodi raccontanti già nel testo *Inferno e paradiso* (cfr. 4.2), scritto oltre vent'anni prima. Il racconto, collocato ancora durante un pomeriggio invernale, è tuttavia più particolareggiato nella descrizione della casa dell'infanzia:

La mia casa, vasta, un po' tetra, tutta a dislivelli e scale, con molti appartamenti già allora in parte abbandonati, costruiti nei tempi patriarcali in cui parecchie famiglie dello stesso sangue vivevano tra le stesse mura in alloggi divisi.¹²⁰

Altrettanto dettagliate sono le azioni del bambino, intento ad assecondare la finzione del gioco («Sentivo infatti la mia vita, il mio stesso nome, come qualche cosa di finto, di appiccicato e provvisorio»)¹²¹, così come la descrizione del vestito della madre, rivissuti nella dolcezza della fantasia infantile. Nell'ottica del ragionamento precedentemente sviluppato, entrambi i ricordi sono presentati come immagini che affondano «nel mare delle persone e delle cose», ma che attraverso la scrittura e l'arte sembrano giungere tanto dal passato, quanto dal futuro, rispettivamente come «reminiscenze» o «speranze»¹²², e sembrano coesistere nel presente della narrazione in una forma che leviga gli eccessi emozionali a favore di un maggiore equilibrio dei sentimenti («Forse l'incarico affidato alla nostra arte e alla nostra pietà, [...] è quello di ricomporre il dolce e l'amaro in un altro equilibrio»)¹²³.

¹¹⁸ Ivi, p. 140. Il racconto *Il passato* è datato 22 marzo 1955.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ivi, p. 142.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ivi, p. 144.

¹²³ Ivi, p. 124.

Le considerazioni di Piovene non si fermano però all'utilità che la scrittura mostra nel processo di recupero dei ricordi, ma sanciscono anche l'inevitabilità dell'atto del ricordare:

Ricordare è un dovere, e vi è un rimorso del ricordo omesso o tradito. Avevo pubblicato alcuni ricordi d'infanzia, e mi ero proposto di non scriverne più. Il proposito suscitava un sentimento di disagio.¹²⁴

Tra i tanti ricordi-fantasma che Piovene sente riaffiorare più frequentemente «dai sedimenti del passato» c'è la figura di Germaine, l'istitutrice francese, alla quale viene dedicato il racconto intitolato appunto *Un fantasma*. All'ombra della signora Germaine sono associati i ricordi più nitidi dell'infanzia vicentina, esplorata in sua compagnia nelle lunghe passeggiate («Germaine si associa a tutti gli angoli della mia città [...] Le nostre passeggiate finivano spesso ad un ponte, detto Ponte degli Angeli»)¹²⁵. Il testo, tuttavia, si sofferma esclusivamente sulla figura della donna, rimasta nella memoria dell'autore non solo per il servizio svolto nella famiglia, ma anche per la curiosa personalità contraddittoria.

La descrizione fisica e comportamentale di Germaine unisce il ricordo infantile, fatto di immagini e semplici paragoni, con la maturità dell'autore adulto, in grado di rilevare le sfumature psicologiche e umoristiche della protagonista. Se inizialmente è descritta come un personaggio buffo e quasi comico, una donna bionda con la faccia e gli occhi rotondi «da gatto rosa»¹²⁶, piccola e impacciata nel camminare, estremamente golosa di dolci con una «voracità clandestina e popolare»¹²⁷, ma severa e poco incline alla confidenza con i membri della famiglia, al punto da essere paragonata ad una vespa velenosa o ad un «piccolo Rasputin»¹²⁸ della moralità, in seguito vengono riconosciute le ragioni profonde che stanno alla base di questa doppia personalità. Lo scrittore comprende che il mostrarsi severa, contenuta nei vizi, e più colta e raffinata di quanto non fosse veramente, si spiegano come finzioni necessarie, adottate dalla donna per nascondere il reale imbarazzo dovuto alle sue umili origini. Per Piovene, ripercorrere a distanza di tempo la storia di Germaine permette in primo luogo di dare

¹²⁴ Ivi, p. 123.

¹²⁵ Ivi, p. 126.

¹²⁶ Ivi, p. 124.

¹²⁷ Ivi, p. 126.

¹²⁸ Ibidem.

l'occasione all'emersione di un (incancellabile) ricordo-fantasma della propria infanzia e rivivere così nel presente i sentimenti di un tempo, ma al tempo stesso consente di analizzare il passato alla luce dell'esperienza maturata, interpretando i fatti per ricavarne una morale finale.

Sotto l'esibizione dei retti principi morali a cui l'obbligavano l'ambiente e la necessità del pane, traspariva quel machiavellismo, quel napoleonismo spiccioli, propri degli esseri indifesi che devono farsi strada fra gente più forte di loro. [...] Un finale meschino, l'esito di una ragazza povera, educata a difendersi mediante la faticosa bugia, che a poco a poco la rinchiude nel proprio carcere. Ma la meschinità [condizione di schiavo] accresce oggi la pietà del ricordo, giacché sono pietosi tutti gli affanni, le astuzie, gli inganni dell'uomo che vuole essere qualcuno, e finisce distrutto.¹²⁹

Nel racconto *Le violette*, un secondo significativo episodio risalente all'infanzia e legato al territorio vicentino rapisce con altrettanta forza la mente dell'autore, manifestandosi come uno spettro dal valore simbolico ed epifanico allo stesso tempo.

È lo stesso scrittore, dopo una lunga dissertazione sulla complessa psicologia del giocatore e sull'avidità che lo vince, a spiegare quali siano le caratteristiche di questi ricordi e il tipo di rapporto che li lega alla sua persona.

Vi è una qualità di ricordi, vividi per se stessi, ma privi di nesso con quello che avvenne subito prima o subito dopo, tanto che rievocandoli non riusciamo a introdurli in una cronaca coerente. [...] Sono i ricordi spettri, che per il loro isolamento enigmatico ci danno l'illusione di essere carichi di significati simbolici, e infatti si ripresentano con ostinazione.¹³⁰

Il dolce ricordo su cui è incentrato il racconto è ambientato nel paesaggio collinare vicentino, definito «arido» e «signorile», ma ricco di fiori proprio nel periodo postinvernale, durante il quale si svolge l'episodio.

Quel pomeriggio fui portato, come tutti i bambini, a cogliere le violette. Lasciata la via principale svoltammo, con la donna che mi sorvegliava, nel sentiero che esiste ancora, e girammo dietro un'altura detta Monte della Bella Guardia.¹³¹

¹²⁹ Ivi, p. 124 e 128. Lo scrittore racconta che dopo aver prestato servizio presso la famiglia Piovene, Germaine si trasferì in una famiglia tedesca, dove la sua "recita" venne scoperta, ma comunque accettata.

¹³⁰ Ivi, pp. 133-134.

¹³¹ Ivi, p. 134.

Il giovane Piovene comincia a raccogliere le violette con avidità, nella speranza di poterle raccogliere tutte. Ma dopo aver spogliato un'intera ansa del prato, si sposta in una zona sopraelevata e si accorge che nei declivi circostanti, gli stessi fiori si estendono in una quantità infinita.

Qui mi fermai come annientato, e scoppiai in un pianto furioso. Un pianto empio, non v'è dubbio, giacché segnava il fallimento del primo tentativo di ingurgitare il mondo; ma in cui v'era anche il sentimento del mondo, e la sua infinità, segnata dalla mia infantile rivolta.¹³²

L'episodio raccontato, emerso dalla memoria dell'autore, è chiaramente accostato al medesimo impulso di acquisizione che governa i pensieri della figura del giocatore e a quel desiderio che l'autore ribadisce nuovamente di aver provato nei successivi anni della giovinezza. Ma, come nel racconto dedicato alla governante Germaine, anche questo ricordo-spettro risalente all'infanzia vicentina, riletto e rivissuto a distanza di molti anni¹³³, sembra arricchirsi di un messaggio conclusivo illuminante, quasi epifanico, simile ad una lucida constatazione più che ad una irragionevole giustificazione.

Se da un lato le spinte che muovono il protagonista del ricordo e il giocatore adulto sono da biasimare perché ascrivibili entrambe all'avarizia, all'egoismo e all'avidità di possesso, dall'altro portano ad una forma di umile "redenzione" di fronte all'impossibilità di raggiungere l'infinito bramato. Queste le parole con cui lo scrittore termina il racconto:

Se il gioco ha una redenzione, è proprio in questo senso implicito della vastità del mondo, che ci riduce all'impotenza, e ci costringe all'umiltà.¹³⁴

Un ultimo ricordo personale, legato ancora al periodo dell'infanzia e a Vicenza, si trova nel racconto *La risata*, in cui confluiscono non solo la memoria degli anni trascorsi al collegio della sua città, il Cordellina, ma anche quella di un particolare episodio accaduto al collegio dei Barnabiti di Lodi durante l'adolescenza. Nella scuola di Vicenza, città di cui ricorda le fredde mattinate invernali, le camminate tra i palazzi palladiani che «troneggiavano nella bruma con loggiati e colonne sulle strade

¹³² Ivi, p. 135.

¹³³ Il racconto *Le violette* è datato 13 febbraio 1955.

¹³⁴ Ivi, p. 135.

semideserte»¹³⁵ e il suono delle campane della chiesa dei Filippini, Piovene afferma di aver imparato, grazie al maestro Meneguzzo e alla particolare lettura delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, l'arte della prosa enfatica, a suo dire piena di falsità retorica. Lo stile gli viene fortemente contestato nel collegio di Lodi, fino all'arrivo di un nuovo maestro napoletano, Padre P., che sembra invece apprezzare e condividere lo stile del giovane ragazzo. L'episodio centrale del racconto nasce dal ricordo di un componimento autobiografico esageratamente sentimentale, letto dall'alunno alla classe e al maestro, il quale, spinto da tenerezza e compiacenza, definisce scherzosamente Piovene un "mendico d'amore", prorompendo poi in una fragorosa e bonaria risata.

Al di là della semplicità e della simpatia dell'episodio, rievocato come uno dei tanti «fatterelli»¹³⁶ del lontano passato, è interessante soffermarsi sul modo in cui Piovene rappresenta e connota, seppur in pochissime righe, il territorio vicentino, veneto e non solo. La Vicenza ricordata, oltre a prediligere, come si è visto per molte altre città, le tinte fredde e il clima invernale, unite alla nebbia e alla compostezza classicheggiante delle costruzioni palladiane, conserva uno spirito del luogo che trova diretta corrispondenza nella mentalità dei suoi abitanti. L'ampollosa stile compositivo del giovane Piovene, reputato come «vizio» o «piacevole delirio di sentimenti falsi e di mitomanie»¹³⁷, contraddice lo spirito conservatore e avido dominante nel territorio, e si spiega piuttosto come figlio della sottile «stravaganza»¹³⁸ veneta.

La scolaresca apparteneva a famiglie terriere, o di commercianti agiati, aveva a risparmiare tutto, anche i vocaboli, tanto che una sola parola arieggiante al poetico avrebbe irritato i vecchi come una spesa inutile o un pericoloso sogno di prodigalità mentale.¹³⁹

La stessa corrispondenza fra territorio e persone si ravvisa nel collegio di Lodi, dove gli studi «seri, asciutti e raccolti» risponderebbero ad una disciplina incentrata sulla modestia e sul riserbo, figlia della caratteristica indole lombarda. Allo stesso modo, anche la personalità del maestro Padre P., favorevole all'utilizzo delle ardite

¹³⁵ Ivi, p. 147. I dettagli del ricordo si soffermano sulle prime ore della giornata e sulla compagnia dell'istitutrice francese: «Uscivo di casa con lo stomaco pieno di zuppa di caffè-latte mangiata in fretta, zoppicando per i geloni, ma tirando la donna che mi teneva per la mano e che, essendo grassissima, non andava veloce come il mio desiderio», ibidem.

¹³⁶ Ivi, p. 147.

¹³⁷ Ivi, p. 148.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Ibidem.

«metafore» e delle «fantasie senza capo né coda» dell'autore, viene considerata come un'eccezione alle caratteristiche della sua città d'origine, Napoli.

Si sa che Napoli, città di grandi oratori, è nel suo intimo la meno retorica città del mondo. Indulge di sentimenti retorici per facilità di carattere, per convenzione, per piacere, per condiscendenza e pietà verso gli altri e se stessi.¹⁴⁰

Del resto, come si è già visto accennando al romanzo *Lettere di una novizia*, dove l'ambiguità della protagonista Rita sembra trovare un'analogia scenografica nella nebbia dei colli vicentini, o nella descrizione dei contesti paesaggistici di molti racconti, la corrispondenza fra uomo e territorio rappresenta un *topos* importante in tutta la produzione narrativa piovieniana. Allontanandoci momentaneamente da quest'ultima, è possibile ricordare un'altra opera in cui «il paesaggio è sempre collegato al mondo umano che lo abita»¹⁴¹ e in cui si ravvisa qualche altra interessante traccia di autobiografismo legata alla propria terra d'origine, ovvero il *reportage* giornalistico *Viaggio in Italia* (Mondadori, 1957). Sviluppato con l'obiettivo di fotografare le condizioni dell'Italia nel cuore degli anni Cinquanta, cercando di descrivere, analizzare, documentare e divulgare le bellezze e le diversità, ma anche le contraddizioni e le storture del paese attraverso una ricostruzione che considerasse tanto la dimensione sociale e storico-culturale, quanto quella politica ed economica, *Viaggio in Italia*, offre ancora oggi una grande panoramica di piccoli quadri paesaggistici, rilevati spostandosi da regione a regione e di città in città. Pur consapevole della natura estremamente composita e “transitoria” che caratterizza il contenuto della sua opera («Mentre percorrevo l'Italia, e scrivevo dopo ogni tappa quello che avevo appena visto, la situazione mi cambiava alle spalle»¹⁴²), Piovene è riuscito a valorizzare il suo «inventario»¹⁴³ di luoghi, costumi e informazioni strutturando l'esposizione del suo viaggio secondo quelle che Ilaria Crotti ha identificato come due spinte opposte e complementari. Da un lato l'intera opera risente appunto della dimensione del *disordine*

¹⁴⁰ Ivi, p. 150.

¹⁴¹ S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Appunti su Viaggio in Italia*, in *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene*, cit., p. 112. Ilaria Crotti parla di «equivalenza fra le coordinate climatiche e geofisiche di un determinato luogo e l'individuo che lo abita», in I. CROTTI, *Piovene viaggiatore della scrittura: «Viaggio in Italia»*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione*, cit., p. 273.

¹⁴² G. PIOVENE, *Premessa*, in *Viaggio in Italia*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2007, p. 7.

¹⁴³ *Ibidem*: «Un inventario: col difetto d'ogni inventario: che le omissioni, le lacune saltano all'occhio».

e del *molteplice*, rappresentata dalle ovvie diversità fisiche e culturali che contraddistinguono i siti visitati e quindi l'impossibilità di renderne un'immagine completa e definitiva. Dall'altro agisce la spinta verso una continua ricerca dell'*ordine* e della *regolarità*, principio "catalogatorio" con il quale sono regolate le corrispondenze fra capitoli e regioni, fra paragrafi e province o aree geografiche, ma anche i costanti inserimenti di sezioni dedicate all'esposizione di dati e cifre riguardanti l'economia e la società, agli incontri-colloqui con alcuni autorevoli personaggi dei luoghi visitati e agli squarci prettamente paesaggistici, urbanistici e architettonici¹⁴⁴. Tra i tanti scenari territoriali, il paesaggio veneto, racchiuso nel primo capitolo dell'opera (intitolato *Le tre Venezie*¹⁴⁵), coglie subito l'attenzione dello scrittore, il quale gli dedica un interesse e una descrizione "privilegiata". Per la sua rilevanza e per la sua omogeneità culturale, l'area è ribattezzata da Piovene come il «Veneto più uniforme»¹⁴⁶, in cui si contano le specifiche città di Venezia, Padova, Treviso, Belluno, Vicenza e Verona. Più volte accostato a un *paesaggio-quadro* («il paesaggio veneto è per metà natura e metà quadro»¹⁴⁷) e a un *paesaggio-uomo* («[il valore della civiltà veneta] si avverte anche dal paesaggio, dovunque presente nel Veneto come una persona viva»¹⁴⁸), il Veneto di Piovene mostra caratteristiche estetiche e umorali ben precise. Tra le cifre che maggiormente lo identificano ci sono la luce, in particolare quella «semiorientale e lievemente esotica»¹⁴⁹, e il colorismo, ravvisabile sia nella natura, sia nelle architetture delle costruzioni umane, entrambi accomunati dall'essere sfumati e privi di contrasti netti¹⁵⁰. In un territorio così connotato per policromia e *nuances* coloristiche, anche la civiltà si è inevitabilmente sviluppata con una naturale predisposizione per il molteplice, per la varietà e per la sfumatura, manifestatasi artisticamente più sul piano pittorico e architettonico che su quello letterario e filosofico. Secondo Piovene, questo diffuso gusto per il pittorico, per la sfumatura e per l'arte, ha trovato la sua espressione umorale in un popolo, quello veneto, incline proprio al *sentimentalismo* e alla *morbidezza*

¹⁴⁴ I. CROTTI, *Piovene viaggiatore della scrittura: «Viaggio in Italia»*, cit., pp. 269-282. Crotti parla di *Viaggio in Italia* come un "inventario-catalogo" che assomiglia ad una cristallizzazione sospesa o ad una fotografia dell'Italia, colta in un istante del suo continuo fluido cambiamento.

¹⁴⁵ Il primo dei diciassette capitoli (escluse le *Conclusioni*) fa iniziare il viaggio da Bolzano e l'Alto Adige, continua con il Trentino, il Veneto e termina con il Friuli Venezia Giulia.

¹⁴⁶ G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, cit., p. 23.

¹⁴⁷ Ivi, p. 26.

¹⁴⁸ Ivi, p. 25.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ A riguardo dei colori e degli edifici, Piovene menziona ad esempio il colorismo vicentino, il colorismo lombardesco, il bianco rinascimentale a Venezia e il bianco impuro di Verona.

d'animo, capace di trovare le giuste ispirazioni per i grandi risultati artistici, ma anche i motivi di un secolare conservatorismo. Per lo scrittore vicentino, la scarsa propensione al cambiamento, oltre che a ragioni di natura socio-economica e culturale (in questo i fattori determinanti sono la base prevalentemente agricola della società e il radicato contributo della Chiesa¹⁵¹), è infatti dipesa da fattori «interpretabili meglio da uno psicologo più che da uno studioso di problemi sociali», al punto che bisogna «cercarne il motivo nel “naturale” della popolazione»¹⁵². Caratteristica e causa dell'indole veneta sarebbe cioè un radicato (e narcisistico) sentimento di autocompiacimento:

Il sentimento più profondo del Veneto è forse l'autocompiacenza. [...] È un piacere di estetizzarsi, che in nessuna regione si spinge tanto oltre come nel Veneto. Questa regione porta dentro un amore di sé, un narcisismo per usare il gergo corrente, una voluttà perpetua di guardarsi allo specchio, una felicità nel suo pittoresco, una delizia nel fare teatro di sé e della propria condizione, che lo distraggono dalla spinta per il mutamento e lo affezionano al suo stato. I veneti si compiacciono di darsi e di dare spettacolo, accentuando a bella posta le loro inclinazioni, manie, e persino gli aspetti ridicoli o difettosi. [...] La stessa miseria nel Veneto estetizza se stessa, la sua tristezza e i suoi disagi.¹⁵³

Nonostante il sentimentalismo, il sensualismo, l'appagamento in sé stessi e della propria natura costituiscano per i veneti le principali cause dello scarso stimolo a mutare, esse possono essere assunte a fattori di coesione e identificazione. Piovene arriva a coniare il termine «*venetismo*» per indicare non tanto un esclusivismo politico, che voglia cioè «dare noie al Parlamento», ma una «potente realtà della fantasia» o un «sogno di se stessi», in definitiva un comune atteggiamento di guardarsi e ammirarsi¹⁵⁴.

Partendo da queste considerazioni generali e teoriche, relative alle caratteristiche del territorio veneto e dei suoi abitanti, Piovene si dedica poi alla descrizione delle singole province venete, soffermandosi con un'attenzione e un'affetto particolare sulla città di Vicenza. Come ha rilevato Monica Giachino, anche la scrittura, solitamente piana e precisa, portata alla chiarezza e all'oggettività, sembra inclinarsi verso un maggiore lirismo «quando l'attenzione si sposta dalle questioni sociali ed economiche ai

¹⁵¹ «La Chiesa è influente nel Veneto, e contribuisce a vagliare gli uomini per gli impieghi [...] [Il Veneto] è prevalentemente agricolo», ivi, pp. 23-24.

¹⁵² Ivi, p. 24.

¹⁵³ Ivi, pp. 24-25.

¹⁵⁴ Tutte le citazioni ivi, p. 23.

paesaggi», e in modo particolare in corrispondenza di quei paesaggi rivelatisi più significativi nella vita dell'autore¹⁵⁵. Proprio con Vicenza, infatti, i riferimenti autobiografici aumentano grazie ad una scrittura più letteraria e meno giornalistica che, sempre secondo Giachino, può essere tuttavia interpretata come uno stilema antifrastico, in grado cioè di aumentare (paradossalmente) il grado di realismo e oggettività¹⁵⁶.

L'affetto per la propria città emerge dalle parole di un Piovene che per poche righe sospende la cronaca di viaggio e racconta, con una certa commozione, i luoghi a lui più cari e le emozioni ad essi associate.

È curioso per me arrivare a Vicenza in veste di viaggiatore e diarista. Vi sono nato; vi ho trascorso l'infanzia e parte della gioventù; le devo e le dovrò forse la parte migliore della mia opera. Appena entro nella città, mi riprende la meraviglia.¹⁵⁷

Vicenza è descritta nell'oggettiva bellezza dei suoi monumenti classicheggianti, con riferimento alla Basilica, alla Loggia del Capitanio, alla Rotonda, al teatro Olimpico e a palazzo Chiericati, i quali sembrano riprodurre una piccola Roma, assieme ai complessi di archi, logge e colonne disseminati in tutta la città¹⁵⁸. Ma compare anche qualche vaga traccia poetica, oltre che artistica, quando riassume per un ideale turista le componenti che costituiscono la città:

L'incanto di Vicenza è il contrappunto tra la sua esaltazione neoclassica e il colore veneto, semiorientale, che la compenetra dovunque.¹⁵⁹

O quando introduce le zone montuose della provincia affermando:

La montagna del Vicentino è d'un pittoresco romantico, con piccoli orridi tra cui giocano l'acqua e il verde.¹⁶⁰

¹⁵⁵ M. GIACHINO, «*Quei due o tre punti di paesaggio assoluto, che per me sono idee*», in *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene*, cit., p. 146. In corrispondenza delle descrizioni paesaggistiche, in questo caso venete e vicentine, Giachino sostiene vi sia un aumento della «portata metaforica», del «tasso di visionarietà» e dell'intertestualità ibidem.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 147-148.

¹⁵⁷ G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, cit., p. 49.

¹⁵⁸ Nell'articolo *L'antico come estasi* del 1961, dedicato all'arte veneta di Mantegna, Palladio e Piranesi Piovene definisce Palladio: «Visionario del mondo classico; dove il classicismo assume quasi l'assurdità del sogno. Tanto da indurlo a saccheggiare idealmente gli edifici studiati a Roma per riportarne gli elementi in Vicenza», sebbene i modelli classici da lui trapiantati nella città veneta custodiscano un'idea di mollezza, violenza e doppiezza, propri del sogno, in G. PIOVENE, *Idoli e ragioni*, cit., p. 91.

¹⁵⁹ IDEM, *Viaggio in Italia*, cit., p. 49.

¹⁶⁰ Ivi, p. 50.

Oltre alle considerazioni estetiche, Piovene lascia trasparire un velato senso di appartenenza e una conoscenza privilegiata del territorio e della sua storia nel momento in cui analizza le profonde motivazioni sociali che hanno portato alla creazione della città palladiana. Con un pizzico di orgoglio Piovene si sente custode dell'antico umore vicentino, conservatosi intatto nel corso dei secoli, almeno fino allo scoppio della Grande guerra:

La gente come me, vissuta anche per poco prima del 1914, può ricordare ancora gli ultimi sgorgi di un umore che generò la Vicenza di Andrea Palladio.¹⁶¹

Piovene si considera uno degli ultimi testimoni della vanità, delle «fantasie eroicizzanti» e dell'antica avarizia aristocratica, di cui, a ragione, si sente genealogicamente erede, e lo fa riconoscendo ad esempio la netta divisione della società fra signori e servi, fra la «vita dei palazzi» e quella della «plebe»¹⁶².

È interessante notare come gli stessi concetti trovano una valida conferma in un saggio-autobiografico del 1973, intitolato *Genio dei luoghi*¹⁶³ e raccolto in *Idoli e ragione*, all'interno del quale l'autore dapprima racconta come la sua infanzia sia trascorsa tra le innumerevoli meraviglie palladiane, tanto da riuscire quasi a percepirne la presenza del suo artefice:

Appartengo a una generazione nella quale i ragazzi non avevano l'automobile ma al massimo le gambe. Perciò camminavo molto, giorno e notte, per Vicenza e dintorni, città e campagna. Palladio era dappertutto. [...] In quegli anni Palladio mi era sempre davanti, non mi lasciava mai. [...] Se non era presente in un punto della città stava nascosto dietro l'angolo della strada.¹⁶⁴

In un secondo momento, invece, Piovene spiega come le grandi costruzioni di Palladio siano state volute da un'aristocrazia vicentina mai considerata alla stessa altezza di quella veneziana, e pertanto decisa ad affermarsi con un'architettura

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ibidem per tutte le citazioni.

¹⁶³ Il testo si trova in G. PIOVENE, *Idoli e ragione*, cit. pp. 359-363.

¹⁶⁴ Ivi, p. 359.

classicheggiante che ancora oggi conserva una traccia «oltranzista ed estremistica»¹⁶⁵ riconducibile all'antico capriccio dei nobili.

C'è però una zona di Vicenza, fuori dal centro della città, che a Piovene sta particolarmente a cuore e che lo stesso autore, con un tono filiale, manifesta soltanto nelle pagine di *Viaggio in Italia*: i colli Berici. Vale la pena riportare le parole dello scrittore, qui passato dai panni di reporter a quelli di diarista. Gli elementi paesaggistici diventano infatti uno straordinario *passepartout* per accedere direttamente ai ricordi dell'infanzia.

Il mio cuore però resta sui colli Berici, specialmente nel tratto che sovrasta Vicenza. Salgo al santuario della Vergine miracolosa, gli ippocastani, che mi videro migliaia di volte bambino, sono quasi tutti morti. [...] Ecco il santuario, simile a un fondale con molta biacca, il campanile che riversa sulla città un suono di campane rapido, festoso, lieve [...] La mia parte [preferita] dei colli si stende tra il santuario e Arcugnano. [...] Questa piccola parte della terra è per me veramente il grembo materno.¹⁶⁶

All'interno di questo intimo *paesaggio-quadro*, contraddistinto come il territorio veneto da «tinte più pittoriche che naturali»¹⁶⁷, l'autore riconosce e ricorda lo scenario delle sue opere narrative, nello specifico del primo romanzo («Giungo adesso alla villa dove immaginai le mie *Lettere di una novizia*»¹⁶⁸), ma anche particolari autobiografici risalenti agli anni giovanili che verranno poi ripresi e aumentati ne *Le furie* (1963). Il ricordo più netto è quello delle lunghe passeggiate in compagnia del nonno, o semplicemente da solo, in questo secondo caso percorse anche durante la notte. E proprio nelle poche righe che l'autore concede al recupero di tale ricordo sembrano trovare conferma le tesi di Martignoni e di Giachino riguardo il significato e la funzione di due elementi recuperati anche nel romanzo degli anni Sessanta, ovvero la passeggiata e il paesaggio. Se il paesaggio si comporta come «elemento mediatore», in grado cioè di svelare «verità metafisiche o verità del proprio mondo interiore»¹⁶⁹ e consente allo

¹⁶⁵ Ivi, p. 361. «Sotto le architetture di Palladio e alla loro serenità, non ho mai smesso di leggere un racconto di turbamenti: quel Veneto insoddisfatto, ipocondriaco, malinconioso, saturnino e lunatico, che l'arte ha espresso troppo poco, perché fu buttato nell'ombra del trionfalismo veneziano», ivi, p. 362.

¹⁶⁶ G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, cit., p. 51.

¹⁶⁷ Ivi, p. 52.

¹⁶⁸ Ivi, p. 51.

¹⁶⁹ M. GIACHINO, «*Quei due o tre punti di paesaggio assoluto, che per me sono idee*», in *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene*, cit., p. 148.

sguardo del protagonista di «rifugiarsi in una protettiva distrazione»¹⁷⁰, la camminata all'interno della natura permette, in aggiunta, un'esperienza dal valore «conoscitivo e catartico»¹⁷¹. Ecco un significativo esempio, tratto ancora da *Viaggio in Italia*, in cui gli elementi naturali non soltanto distraggono il giovane Piovene, ma lo indirizzano anche verso una profonda contemplazione-fusione con gli stessi, in una sorta di “visione del reale”¹⁷²:

Trascorrevo le notti su quel pezzo di strada negli anni in cui la solitudine era ancora un piacere. Il mio pensiero era la luna, splendente, rara, come non l'ho più vista dopo; balzavo, volavo con essa; candida quand'era in alto; o verdastra, rossastra, quando tramontava sul piano. Mi pareva allora di avere sotto di me gli spazi eterei, un baratro vorticoso che mi trascinava seco di là dall'orizzonte con quella faccia rilucente.¹⁷³

La camminata, come nota Michela Rusi¹⁷⁴, sia essa compiuta in un paesaggio naturale o più raramente urbano, è comunque un *topos* che ricorre già in quasi tutte le opere narrative, specialmente quelle del primo periodo, ad esempio nei racconti giovanili, fra tutti *Il ragazzo ben educato* (contenuto ne *La vedova allegra*), in *Lettere di una novizia*, ne *La Gazzetta nera*, in *Pietà contro pietà* e ne *I falsi redentori*, all'interno dei quali si distingue sempre come azione strettamente «connessa, in modi espliciti o impliciti, all'atto del capire»¹⁷⁵ del suo protagonista.

Lo stesso autore, in un testo del 1953 intitolato *Una favoletta morale*, mentre racconta di una passeggiata tenuta nei pressi di Varese, spiega quale sia il significato che si cela dietro questo elemento narrativo, tanto ricorrente nella propria scrittura. Così spiega la sua idea di camminata:

Quello che noi chiamiamo “andare a zonzo” con espressione un po' triviale, è uno dei più grandi piaceri riservati all'uomo [...] Non è un vagabondare ozioso; è anzi un'azione lucida, carica di energia vitale. [...] I nostri movimenti diventano gratuiti ed insieme determinati come quelli degli astri.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ C. MARTIGNONI, *Nota introduttiva a Le furie*, in G. PIOVENE, *Opere narrative*, cit., vol. 2, p. 251. La citazione è riferita al romanzo *Le furie*, ma può essere estesa anche alle altre opere.

¹⁷² L'espressione “visionario di cose vere”, utilizzata dall'autore, si trova in G. PIOVENE, *Le furie*, cit., p. 277.

¹⁷³ G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, cit., p. 51.

¹⁷⁴ M. RUSI, “Camminare per capire”: la passeggiata nella scrittura di Guido Piovene, in *Viaggi e paesaggi*, cit., pp. 89-101.

¹⁷⁵ Ivi, p. 89.

*È il sentimento acuto dell'universo, quella pericolosa, intellettuale visione degli infiniti possibili, il raptus contemplativo, che prova il vero giocatore quando si spalanca ai suoi occhi la vicenda dei numeri.*¹⁷⁶

Proprio la passeggiata e il paesaggio (vicentino) costituiscono i cardini fondamentali attorno a cui ruota la narrazione de *Le furie*, romanzo in cui è possibile individuare significativi elementi autobiografici e riferimenti a ricordi del proprio passato. Come è precisato all'inizio dell'opera, l'immaginaria camminata che Piovene dice di aver compiuto da Vicenza (Santuario di monte Berico) ad Arcugnano, allo scopo di visitare un'anziana parente ricoverata presso una clinica, è in realtà un pretesto per intraprendere un laico e visionario percorso di espiazione-confronto con le furie del proprio passato. Le mostruose e terribili figure mitologiche¹⁷⁷ assumono qui l'aspetto di visioni e apparizioni di personaggi incontrati lungo il tragitto, di cui le psicologie e le biografie intendono riportare alla luce angosce, rimorsi e fallimenti della vita del protagonista¹⁷⁸. L'opera presenta una struttura narrativa «divagante e dilagante»¹⁷⁹, dal momento che i ricordi, i personaggi e le storie sembrano susseguirsi in modo apparentemente disordinato e confuso, «secondo un procedimento fotografico, pittorico-figurativo»¹⁸⁰ scollegato, che riproduce però in modo diretto il pensiero e la coscienza del protagonista, deciso nel voler recuperare i frammenti contenutistici di un precedente romanzo autobiografico, «esplosivo» (e dunque fallito) perché rivelatosi solo un'insostenibile «costruzione fantastica e intellettuale»¹⁸¹. All'interno della fittizia

¹⁷⁶ G. PIOVENE, *Spettacolo di mezzanotte*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 76-77. Mio il corsivo.

¹⁷⁷ Nella mitologia greca le Erinni (note come Furie nella mitologia romana) erano le tre dee infernali della vendetta e del rimorso (Aletto, Tisifone e Megera). Il loro compito era quello di torturare fino alla pazzia gli autori di omicidio.

¹⁷⁸ «La passeggiata in sé non conta, e la moribonda non c'entra. Ma sono in cerca d'un momento qualsiasi che mi porti davanti, fulmineamente maturata, una vicenda di incertezze, sconfitte, decisioni da prendere e rinvii pieni di rimorso in cui mi sto dibattendo da troppo tempo», in IDEM, *Le furie*, in *Opere narrative*, cit., vol. 2, p. 274.

¹⁷⁹ M. RUSI, «Camminare per capire»: la passeggiata nella scrittura di Guido Piovene, in *Viaggi e paesaggi*, cit., p. 92.

¹⁸⁰ M. GIANCOTTI, *Tornano "Le Furie", Piovene si racconta senza nessuna pietà*, in https://corrieredelveneto.corriere.it/padova/notizie/cultura_e_tempolibero/2009/31-ottobre-2009/tornano-le-furie-piovene-si-racconta-senza-nessuna-pieta--160193053950.shtml, 31 ottobre 2009.

¹⁸¹ G. PIOVENE, *Le furie*, in *Opere narrative*, cit., vol. 2, p. 276. L'autore comprende che per potersi liberare dalle proprie furie non può semplicemente limitarsi a *inventare* un romanzo. È necessario prima ripercorrere una camminata lungo i luoghi (naturali) in cui sono sedimentate le sofferenze e rimorsi, quindi *registrare* e riordinare le visioni, le apparizioni e i loro intrinseci significati. «Sono un visionario di cose vere. Non mi è lecito manipolarle, ma soltanto guardarle attentamente, registrarle [...]» *ivi*, p. 277.

«cornice-tema»¹⁸² e in alternanza all'apparizione delle furie, costituite dagli originari personaggi d'invenzione quali i fratelli Angela e Antonio Porta, Teresa, Carla, l'oste Agostino, il professor Morbelli e il canonico Filippetti¹⁸³, si possono riconoscere almeno tre sezioni in cui l'io emerge con chiarezza o si abbandona al recupero di ricordi autobiografici e personaggi reali, spesso legati ai luoghi attraversati durante la camminata. Il primo si trova in apertura di romanzo e include in realtà tutte le considerazioni metanarrative relative all'origine dell'opera, le difficoltà incontrate nella stesura del primo romanzo, la metaforica "esplosione" e il pretesto della passeggiata sui colli. Il secondo spazio testuale, più personale e diaristico, e al contempo sognante, segue il disperato monologo di Carla, moglie costantemente sottomessa e tradita dall'inetto Antonio. Giunto di fronte a villa Margherita, Piovene si dedica ad una particolareggiata descrizione della casa che fu di proprietà della prozia Ersilia e luogo di frequenti soggiorni negli anni giovanili. Il ricordo, che l'autore confessa di faticare a liberare dall'eccessiva ornamentazione retorica con cui gli si presenta frequentemente nei sogni, inizia dall'esplorazione dell'esterno, con il giardino, la vasca circolare oramai ricoperta d'edera, la ringhiera ornata da piccole statue di divinità pagane e il ciliegio. Lo sguardo si focalizza poi sugli interni, stipati di mobili, soprammobili e da un'infinità di oggetti esotici. Dentro la casa Piovene rivede l'anziana prozia, seduta al suo *secrétaire*, immersa tra i suoi oggetti e «ancora incomprensibile e terribilmente oggettiva»¹⁸⁴. Il ricordo-visione continua con il racconto di una tipica giornata all'interno della villa, scandita dall'ingresso della servitù, ricordata come uno stuolo di personaggi impegnati in una continua commedia al servizio della signora: la cuoca, il cocchiere, il giardiniere, il maggiordomo e il guardarobiere, «entrando in casa ognuno componeva il suo personaggio, secondo la richiesta»¹⁸⁵.

La casa della zia dà modo a Piovene di ricordare i tanti giorni dell'infanzia e dell'adolescenza trascorsi al suo interno, l'effetto terapeutico e rasserenante dell'edificio, e soprattutto la particolare chiaroveggenza che lo dominava in quegli anni. Pur essendo difficile scindere il dato autobiografico dalla prevalente trasposizione

¹⁸² C. MARTIGNONI, in *Nota introduttiva a Le furie*, cit., p. 251.

¹⁸³ Ogni personaggio è legato alla natura psicologica del protagonista in modo più o meno evidente, a cominciare da Angela e la sua visionarietà, passando per Antonio, inizialmente vicino agli ambienti fascisti e capace, come Piovene, di distrarsi con la visione dei colli vicentini, sino alla figura del signor Filippetti, impegnato a schedare e catalogare il reale.

¹⁸⁴ G. PIOVENE, *Le furie*, in *Opere narrative*, cit., vol. 2, p. 463.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 464.

romanzesca, le parole del protagonista descrivono il giovane Piovene in un atteggiamento di forte attaccamento alle cose, dagli oggetti presenti all'interno di villa Margherita agli elementi della natura; tutti distraggono e assorbono il protagonista in un "trasporto metafisico".

Vivevo trasformato in un pensiero metafisico [...] La mia giovinezza è stata un trasporto verso le cose. Davanti a esse, di qualunque genere fossero, mi concentravo come fa il religioso che si sforza di provocare il sacro. Non volevo che mi sfuggissero. Non le volevo senza me, un me astratto e astrale, ridotto a puro sguardo, le caricavo col fissarle di significati.¹⁸⁶

Il giovane protagonista è costantemente colto da un profondo desiderio di far proprie le cose, come gli specchi, le suppellettili della casa, il giardino, il terrazzo, il ciliegio e le viole, le stelle e la luna, partendo dalla loro osservazione e catalogazione per raggiungere una condizione di totale fusione e corrispondenza con esse. Per Piovene, impossessarsi delle cose significa far proprio il loro concetto, la loro entità astratta, al fine di ottenere brevi momenti epifanici e di conoscenza del mondo nella sua totalità («il nocciolo del mondo»).

Si vedano, ad esempio, le considerazioni sulle osservazioni della luna e degli specchi:

Dall'averla tanto guardata [la luna] mi viene quasi tutto quello che so, che ogni cosa è com'è solo nel rapporto con altre [...] Le superfici degli oggetti rappresentavano altrettante porte d'ingresso da cui iniziare il mio percorso per giungere attraverso una serie di stanze al nocciolo del mondo.¹⁸⁷

Oltre a villa Margherita e a zia Ersilia compaiono altri espliciti riferimenti alla biografia di Piovene, come la casa della propria famiglia e la figura del nonno. Entrambi trovano spazio all'inizio del romanzo, quando l'autore decide di allungare volutamente il proprio percorso deviando verso il «palazzo» delle sue origini, così chiamato per le grandi dimensioni («una casa che resta sempre identica a se stessa»¹⁸⁸). Anche in questo caso abbondano le descrizioni dell'esterno, che rivolgono un'attenzione particolare ad alcuni elementi come il cortile, la scuderia e l'affresco scrostato sopra l'ingresso, e mostrano un notevole rigore nel riconoscimento "catalogatorio" delle varietà botaniche

¹⁸⁶ Ivi, pp. 470 e 472.

¹⁸⁷ Ivi, pp. 471 e 481.

¹⁸⁸ Ivi, p. 298.

presenti: il calicanto, l'ortensia, il platano, la begonia e qualche albero da frutto. La vista della casa fa riaffiorare il dolce ricordo del nonno, un artigiano-massaio, di cui sono evidenziate le qualità, la sobrietà delle azioni e la cura della famiglia, ma anche alcuni difetti, come l'avarizia. Anche il nonno è ricordato come una figura protettiva, compagno di lunghe passeggiate nel centro della città o nei colli (vengono citati il Ponte degli Angeli e il Santuario di monte Berico) e della partecipazione alle funzioni religiose.

Tra i ricordi autobiografici legati al territorio vicentino si contano inoltre le vaghe immagini della Grande guerra, con i suoi bagliori distanti visti dalle finestre di casa, luogo della sicurezza e del riparo:

Assistevò alla guerra ogni sera prima di pranzo da uno dei tanti balconi dei colli che guardano i monti. Le linguette di fiamma dei cannoni apparivano sempre più luminose su tutto l'arco dei monti dal Pasubio al Grappa. Le luci dell'artiglieria somigliavano alle stelle che ci sono di notte [...] ¹⁸⁹

Un ricordo meno positivo, di fatto una furia associata al rimorso delle azioni passate, è quello della partecipazione alla guerra civile spagnola in qualità di giornalista. I cinque mesi trascorsi a Saragozza, oltre ad aver turbato l'autore per la vista delle atrocità belliche (assalti, massacri, esecuzioni segrete e senza processo...), lo hanno posto di fronte all'opportunistica scelta di raccontare la guerra dalla parte "sbagliata":

Ripensavo la guerra dalla parte del generale Franco, che non si narra mai, perché chi sapeva narrare stava dalla parte opposta. I pochi capaci di scrivere che stavano dalla nostra parte, dopo le falsificazioni servili, si sono vergognati o hanno taciuto per far dimenticare la loro sciocchezza. ¹⁹⁰

Il terzo e ultimo inserto soggettivo si situa alla fine dell'opera, con l'arrivo alla clinica, all'interno della quale appare un'ultima sequenza di visioni relative alla madre («la donna delle fiabe» ¹⁹¹), immortalata in una serie di sei quadri cronologici che mostrano un impietoso invecchiamento della donna. L'episodio anticipa l'arrivo ad Arcugnano, dove Piovene attende l'arrivo della moglie Mimy in un'osteria. Proprio ad Arcugnano la natura, solitamente elemento di corrispondenza e distrazione per il protagonista e i personaggi, viene descritta e percepita come ostile («semiselvaggia»),

¹⁸⁹ Ivi, p. 389.

¹⁹⁰ Ivi, p. 519.

¹⁹¹ Ivi, p. 591.

oltre che priva di ricordi. Secondo un'interessante interpretazione proposta da Andrea Afribo, la geografia del territorio vicentino posta all'interno de *Le furie* può essere divisa in due parti¹⁹². Da un lato esisterebbe uno spazio "Interno" percepito come materno, costituito da Vicenza, dai colli, dal santuario sul Berico e da villa Margherita con tutti i ricordi annessi, le persone, gli oggetti e la natura addomesticata al suo esterno, il giardino e il paesaggio-quadro, continuamente percorsi dal giovane autore nel tentativo di soddisfare l'ardente desiderio conoscitivo. Dall'altro, si può parlare di uno spazio "Esterno" selvaggio e ignoto, corrispondente al territorio di Arcugnano, dove ci sono soltanto pochi «sentieri ingarbugliati, poche strade rudimentali in grandi giri senza senso»¹⁹³ e dove anche la forma delle rocce (appuntite e spigolose) e il dominante colore rosso del paesaggio («Dappertutto vedo del rosso, in punti netti, di corbezzoli, bacche, ovari di rosa canina, giunchi e rovi sanguigni [...]»¹⁹⁴) definiscono un territorio tutt'altro che ameno.

Anche ne *Le furie* quindi, come già nei romanzi giovanili e in buona parte delle opere narrative, il territorio vicentino si rivela luogo dell'ambiguità, complesso e pluriforme, a cui non è possibile associare una connotazione univoca e precisa. La funzione terapeutica, legata alla distrazione nella natura, alla catalogazione delle cose (destinata a raggiungere il suo apice ne *Le stelle fredde*) e alla positività dei reali ricordi autobiografici nei luoghi, è costantemente minacciata dalle visioni perturbanti del protagonista, espressioni peculiari della finzione letteraria. Pur realizzando l'impossibilità di ottenere una quiete duratura data dal raggiungimento della verità e della pace con sé stesso («So che questa tranquillità è temporanea. Subirò ancora l'ossessione dei mostri, nella paura di catastrofi astratte che non verranno mai e nell'aria sospetta di un avvento sospeso»¹⁹⁵), il protagonista (e l'autore) possono almeno riconoscere l'importanza di un territorio amato e problematico, in cui ricordi e visioni, passato, presente e futuro si confondono, e in cui l'unica certezza sembra davvero essere la sua stratificazione semantica.

¹⁹² A. AFRIBO, *La finestra e altro. Guido Piovene*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione*, cit., pp. 297-309.

¹⁹³ G. PIOVENE, *Le furie*, in *Opere narrative*, cit., vol. 2, p. 602.

¹⁹⁴ Ivi, p. 602

¹⁹⁵ Ivi, p. 606.

Bibliografia

A. OPERE

GIOVANNI COMISSO

- *Cina-Giappone*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Timminelli, 1932.
- *Diario 1951-1964*, Milano, Longanesi, 1969.
- *Veneto felice. Itinerari e racconti*, a cura di Nico Naldini, Milano, Longanesi, 1984.
- *La mia casa di campagna*, in *Opere*, a cura di Rolando Damiani e Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2002.
- *Le mie stagioni*, in *Opere*, a cura di Rolando Damiani e Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2002.

GUIDO PIOVENE

- *De America*, Milano, Garzanti, 1953.
- *La coda di paglia*, Milano, Mondadori, 1962.
- *Idoli e ragione*, Milano, Mondadori, 1975.
- *La vedova allegra*, in *Opere narrative*, a cura di Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, 1976, vol. 1.
- *Le furie*, in *Opere narrative*, a cura di Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, 1976, vol. 2.
- *Le stelle fredde*, in *Opere narrative*, a cura di Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, 1976, vol. 2.
- *Inverno d'un uomo felice*, Milano, Mondadori, 1977.
- *Spettacolo di mezzanotte*, Milano, Mondadori, 1984.
- *Inferno e paradiso*, a cura di Monica Giachino, Treviso, Canova, 1999.
- *Viaggio in Italia*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008.

DIEGO VALERI

- *Fantasie veneziane*, Milano, Mondadori, 1934.
- *Guida sentimentale di Venezia*, Padova, Le Tre Venezie, 1942.

- *Città materna*, Padova, Le Tre Venezie, 1944.
- *Fantasie veneziane*, Padova, Le Tre Venezie, 1944.
- *Poesie*, Milano, Mondadori, 1962.
- *Padova città materna*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1967.
- *Giardinetto*, Milano, Mondadori, 1974.
- *Calle del vento*, Milano, Mondadori, 1975.
- *Invito al Veneto*, Bologna, Massimiliano Boni Editore, 1977.
- *Umana*, a cura di Matteo Giancotti, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008.

B. TESTI CRITICI

- Accame Bobbio Aurelia, *Giovanni Comisso*, Milano, Mursia, 1973.
- Afribo Andrea, *La finestra e altro. Guido Piovene*, in Stefano Strazzabosco (a cura di), *Guido Piovene tra idoli e ragione. Atti del convegno di studi di Vicenza, 24-26 novembre 1994*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Albertin Milena, *Il "primo tempo" della poesia di Valeri. Le raccolte giovanili (1908-1913)*, in Gloria Manghetti (a cura di), *L'Opera di Diego Valeri. Atti del Convegno nazionale di studi. Piove di Sacco 29-30 novembre 1996*, Piove di Sacco, Rigoni, 1998.
- Arpioni Maria Pia, *Il paesaggio veneto in Piovene. Inverno d'un uomo felice: una proposta di lettura*, in «NeMLA Italian Studies», XXXV, 2013.
- Arslan Antonia, Volpi Franco, *La memoria e l'intelligenza. Letteratura e filosofia nel Veneto che cambia*, Padova, Il Poligrafo, 1989.
- Baldacci Luigi, *Per un'antologietta di Diego Valeri*, in Luigi Baldacci, *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974.
- Baldacci Luigi, *Introduzione*, in Carlo Betocchi, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984.
- Bandini Fernando, *Piovene e Vicenza*, in Stefano Strazzabosco (a cura di), *Guido Piovene tra idoli e ragione. Atti del convegno di studi di Vicenza, 24-26 novembre 1994*, Venezia, Marsilio, 1996.

- Belleli Maria Luisa, *Poesia e "humour" in Valeri prosatore*, nel coll. *Una precisa forma. Atti del Convegno internazionale "Diego Valeri nel centenario della nascita"* (Padova, 26, 27 Marzo 1987), Padova, Editoriale Programma, 1991.
- Bettiza Enzo, *Prefazione*, in Guido Piovene, *Opere narrative*, a cura di Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, 1976, vol. 1.
- Borgese Giuseppe Antonio, *La città assoluta e altri scritti*, a cura di Mario Robertazzi, Milano, Mondadori, 1962.
- Camurri Renato, *Il «lungo viaggio» di Guido Piovene nell'Italia Fascista* in Stefano Strazzabosco (a cura di), *Guido Piovene tra idoli e ragione. Atti del convegno di studi di Vicenza, 24-26 novembre 1994*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Caputo-Mayr Maria Luise, *La funzione della natura e del paesaggio nei romanzi di Piovene*, in «Italice», XLVIII, 1, 1973.
- Catalano Gabriele, *Piovene*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.
- Chemotti Saveria, *La terra in tasca. Esperienze di scrittura nel Veneto contemporaneo*, Padova, Il Poligrafo, 2003.
- Cortellessa Andrea, *Fughe costanti. In viaggio nella prosa di Valeri*, in Gloria Manghetti (a cura di), *Diego Valeri e il Novecento. Atti del Convegno di studi nel 30° anniversario della morte del poeta. Piove di Sacco, 25-26 novembre 2006*, Padova, Esedra Editrice, 2007.
- Crotti Ilaria, *Piovene viaggiatore della scrittura: «Viaggio in Italia»*, in Stefano Strazzabosco (a cura di), *Guido Piovene tra idoli e ragione. Atti del convegno di studi di Vicenza, 24-26 novembre 1994*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Damiani Rolando, *La sola verità dell'animo*, in Giovanni Comisso, *Opere*, a cura di Rolando Damiani e Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2002.
- Damiani Rolando, Naldini Nico, *Notizie sui testi*, in Giovanni Comisso, *Opere*, a cura di Rolando Damiani e Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2002.
- David Michel, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966.
- David Michel, *Piovene tra psicologia, psicoanalisi e psicocritica*, in Stefano Strazzabosco (a cura di), *Guido Piovene tra idoli e ragione. Atti del convegno di studi di Vicenza, 24-26 novembre 1994*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Debenedetti Giacomo, *Brixen-Idyll*, in Diego Valeri, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1962.

- Dematté Enzo, *Introduzione*, in Giovanni Comisso, *Trecento lettere di Giovanni Comisso a Maria e Natale Mazzolà, 1925-1968*, a cura di Enzo Dematté, Treviso, Edizione Trevigiana, 1972.
- Esposito Rossana, *Invito alla lettura di Comisso*, Milano, Mursia, 1990.
- Falqui Enrico, *Capitoli per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento*, Milano, Mursia, 1964.
- Galaverni Roberto, *Diego Valeri e la poesia del Novecento*, in Gloria Manghetti (a cura di), *Diego Valeri e il Novecento. Atti del Convegno di studi nel 30° anniversario della morte del poeta. Piove di Sacco, 25-26 novembre 2006*, Padova, Esedra editrice, 2007.
- Giachino Monica, “*Quei due o tre punti di paesaggio assoluto, che per me sono idee*”, in Enza Del Tedesco e Alberto Zava (a cura di), *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene. Atti del convegno Venezia-Padova, 24-25 gennaio 2008*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2009.
- Giacotti Matteo, *Introduzione*, in Diego Valeri, *Umana*, a cura di Matteo Giacotti, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008.
- Giacotti Matteo, *Tornano “Le Furie”, Piovene si racconta senza nessuna pietà*, in https://corrieredelveneto.corriere.it/padova/notizie/cultura_e_tempolibero/2009/31-ottobre-2009-tornano-le-furie-piovene-si-racconta-senza-nessuna-pieta-160193053950.shtml, 31 ottobre 2009.
- Giacotti Matteo, *Diego Valeri*, in «Belfagor», LXVII, 6, 2012.
- Giacotti Matteo, *Diego Valeri*, Padova, Il Poligrafo, 2013.
- Lazzarini Lino, *Nota a “Le mie scuole” di Diego Valeri*, in «Padova e la sua provincia», XVI, 4, 1970.
- Luperini Romano, Cataldi Pietro, Marrucci Marianna, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo, 2012.
- Manghetti Gloria, *So la tua magia: è la poesia. Diego Valeri. Prime esperienze poetiche 1908-1919*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1994.
- Marchetti Giuseppe, *Invito alla lettura di Piovene*, Milano, Mursia, 1973.
- Marchetti Giuseppe, *Comisso nella “sua” campagna: descrizione come civiltà*, in Giorgio Pullini (a cura di) *Giovanni Comisso*, Firenze, Olschki, 1983.

- Martignoni Clelia, *Bibliografia e Note introduttive*, in Guido Piovene, *Opere narrative*, a cura di Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, 1976.
- Mauri Paolo, *Un gaudente tra i contadini*, in <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/01/12/un-gaudente-tra-contadini.html>, 12 gennaio 2008.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- Montale Eugenio, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997.
- Montobbio Luigi, *La giovinezza di Diego Valeri*, nel coll. *Una precisa forma. Atti del Convegno internazionale "Diego Valeri nel centenario della nascita" (Padova, 26, 27 Marzo 1987)*, Padova, Editoriale Programma, 1991.
- Mutterle Anco Marzio, *Attenzione, distrazione, stramberia*, in Stefano Strazzabosco (a cura di), *Guido Piovene tra idoli e ragione. Atti del convegno di studi di Vicenza, 24-26 novembre 1994*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Naldini Nico, *Prefazione*, in Giovanni Comisso, *Veneto felice. Itinerari e racconti*, Milano, Longanesi, 1984.
- Naldini Nico, *Vita di Giovanni Comisso*, Torino, Einaudi, 1985.
- Naldini Nico, *Cronologia*, in Giovanni Comisso, *Opere*, a cura di Rolando Damiani e Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2002.
- Nardi Piero, *Altri tempi*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1960.
- Pasinetti Pier Maria, *La sua casa di campagna*, nel coll. *Comisso contemporaneo. Atti del Convegno (Treviso, 29-30 settembre 1989)*, Treviso, Edizioni del "Premio Comisso", 1989.
- Piovene Guido, *Introduzione*, in Guido Piovene, Alberto Frasson (a cura di), *Narratori del Veneto*, Milano, Mursia, 1973.
- Piscopo Ugo, *Diego Valeri*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.
- Piscopo Ugo, *Diego Valeri: gli inizi. Dialogo filtrato con l'avanguardia*, in Gloria Manghetti (a cura di), *L'Opera di Diego Valeri. Atti del Convegno nazionale di studi. Piove di Sacco 29-30 novembre 1996*, Piove di Sacco, Rigoni, 1998.
- Pullini Giorgio, *Comisso*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- Pullini Giorgio, *Giovanni Comisso*, Padova, Edizioni Del Noce, 1982.

- Pullini Giorgio, *L'ultimo Piovene, ossia della finale «glaciazione»*, in Stefano Strazzabosco (a cura di), *Guido Piovene tra idoli e ragione. Atti del convegno di studi di Vicenza, 24-26 novembre 1994*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Ramat Silvio, *Città di Diego Valeri*, in Gloria Manghetti (a cura di) *L'opera di Diego Valeri: atti del convegno nazionale di studi, Piove di Sacco, 29-30 novembre 1996*, Piove di Sacco, Rigoni, 1998.
- Richter Mario, *Valeri, Verlaine e la modernità*, in Gloria Manghetti (a cura di), *L'Opera di Diego Valeri. Atti del Convegno nazionale di studi. Piove di Sacco 29-30 novembre 1996*, Piove di Sacco, Rigoni, 1998.
- Richter Mario, Lazzarini Lino, *Padova città materna*, in «Padova e il suo territorio», II, 6, 1987.
- Ricorda Ricciarda, *Piovene e la «funzione Borgese»*, in Ricciarda Ricorda, *Pagine vissute: studi di letteratura italiana del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- Rusi Michela, *“Camminare per capire”*: la passeggiata nella scrittura di Guido Piovene, in Enza Del Tedesco, Alberto Zava (a cura di), *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene. Atti del convegno. Venezia-Padova, 24-25 gennaio 2008*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2009.
- Strazzabosco Stefano, *La casa degli specchi: stili e figure della diplomazia in “Lettere di una novizia”*, in Stefano Strazzabosco (a cura di), *Guido Piovene tra idoli e ragione. Atti del convegno di studi di Vicenza, 24-26 novembre 1994*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Tamiozzo Goldmann Silvana, *Appunti su Viaggio in Italia*, in Enza Del Tedesco, Alberto Zava (a cura di), *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene. Atti del convegno. Venezia-Padova, 24-25 gennaio 2008*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2009.
- Tenuta Carlo, *Valeri uno e trino: sulla prosa di Diego Valeri*, in «Studi novecenteschi», XXXVIII, 80, 2010.
- Tieto Paolo, *Il Duomo di Piove di Sacco*, Padova, Noventa Padovana, 1976.
- Turi Nicola, *L'ira delle furie: Piovene e la crisi del romanzo*, in Enza Del Tedesco, Alberto Zava (a cura di), *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene. Atti del convegno. Venezia-Padova, 24-25 gennaio 2008*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2009.
- Valeri Diego, *Tempo e poesia*, Milano, Mondadori, 1962.

- Valeri Diego, *Nota autobiografica*, in Vittorio Maselli, Gian Antonio Cibotto (a cura di), *Antologia popolare dei poeti del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1964, vol.1.
- Valeri Diego, *Scritti sull'arte*, a cura di Giuliana Tomasella, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2005.
- Varnai Ugo, *Veneto felice: itinerari e racconti di Giovanni Comisso di Nico Naldini*, in «Modern Language Review», LXXXI, 3, 1986.
- Zambon Patrizia, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993.
- Zambon Patrizia, *Una città di diamante: su inverno d'un uomo felice*, in Enza Del Tedesco, Alberto Zava (a cura di), *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene. Atti del convegno. Venezia-Padova, 24-25 gennaio 2008*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2009.
- Zanzotto Andrea, *I cento metri*, in Andrea Zanzotto, *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 2001.
- Zanzotto Andrea, *Introduzione*, in Camilla Podavini, *I giorni, i mesi, gli anni. L'opera di Diego Valeri*, Brescia, Grafo, 2001.
- Zublena Paolo, *La lingua poetica di Diego Valeri*, in Gloria Manghetti (a cura di), *Diego Valeri e il Novecento. Atti del Convegno di studi nel 30° anniversario della morte del poeta. Piove di Sacco, 25-26 novembre 2006*, Padova, Esedra Editrice, 2007.