



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

Quando si esce dall'Eden
Paesaggi del trauma
in Luigi Meneghello e Vitaliano Trevisan

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Correlatore
Prof.ssa Giada Peterle

Laureando
Francesco Dalla Riva
N° matr. 1180007/LMFIM

Anno Accademico 2018/2019

per non rischiare di perderci, la frase del Talmud che abbiamo scelto come motto:

Colui che non ha terra sotto i piedi non è un uomo.

(V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, p. 12)

Provincia per provincia progresso procede privo pietra paragone. Partendo palude polesana, passando per Padova, per poi percorrere porzione pedemontana, panorama perde prospettiva. Processi produttivi plasmano paesaggi, pare percepire perenne periferia.

(Fratelli Dalla Via, *Drammatica elementare*)

INDICE

INTRODUZIONE	7
QUESTIONI PRELIMINARI	
Letteratura come geografia	11
PARTE PRIMA	
Strumenti per una lettura del paesaggio veneto in letteratura	19
1. <i>Retorica del paesaggio: sineddoche, iperbati, ossimori</i>	19
2. <i>Il “paesaggio come teatro”: attori veneti su sfondo assente</i>	33
3. <i>«in questo piccolo ex paradiso veneto», ovvero il trauma della cacciata</i>	42
PARTE SECONDA	
Dicotomie spazio-letterarie in Meneghello e Trevisan	59
4. <i>Il paesaggio veneto tra nostalgia e spaesamento</i>	59
5. <i>Attraversamento e visione dall’alto. Gli spazi scenici del soggetto letterario</i>	75
6. <i>Sconfinamenti trasgressivi: la fuga, l’animale, il volto</i>	88
CONCLUSIONE	
Paesaggio veneto con cadavere	103
BIBLIOGRAFIA	113
<i>Ringraziamenti</i>	121

INTRODUZIONE

Il presente lavoro intende prendere in esame alcune opere di Luigi Meneghello e di Vitaliano Trevisan attraverso un filtro specifico: il paesaggio veneto. Ciò che ha mosso la scrittura di questa tesi sono infatti la percezione del territorio veneto e la sua rappresentazione letteraria così come emergono dai testi di questi (e altri) autori veneti, in modo tale da evidenziare le qualità e le particolarità che suddetto spazio geografico possiede. Uno spazio che ha vissuto negli ultimi cinquant'anni prepotenti trasformazioni, così improvvise e sostanziali da essere fin da subito recepite e descritte dalla letteratura e da costituire ancora oggi una traccia costante nelle opere più recenti. È evidente, pertanto, che l'impatto della modificazione non ha coinvolto solamente la realtà fisica esterna, ma anche e soprattutto la psiche e i comportamenti degli individui che abitano e in parte plasmano tale territorio. La parola letteraria ci ha dunque permesso di scandagliare più a fondo la portata epocale – poiché umana – di suddetta trasformazione.

L'operazione che si è condotta in queste pagine presuppone una pluralità di sguardi focalizzati su un *unico* territorio definibile su *scala regionale*, seguendo in questo uno dei principi della geocritica definiti da Westphal, e cioè «la multifocalizzazione degli sguardi su uno spazio di riferimento dato.»¹ Si è inoltre operata una delimitazione temporale isolando un *segmento storico circoscritto* che non eccede quello della vita biologica di un essere umano, per sottolineare in tal modo la radicalità e la velocità del cambiamento che ha interessato nell'ultimo mezzo secolo la società, la cultura e dunque anche il paesaggio occidentali e italiani in particolare. Infine, la scelta di eleggere ad og-

¹ WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007 (trad. it. di Lorenzo Flabbi, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando, 2009), p. 161; e anche poco prima, p. 160: «Una volta considerato lo spazio fattuale come un referente accettabile, esso diventa *ipso facto* il denominatore comune per un insieme di scrittori. Strappato così ad uno sguardo isolato, esso si trasforma in un piano focale con una molteplicità di punti di fuga egualmente pertinenti. [...] Il principio dell'analisi geocritica risiede nel confronto del più ampio spettro possibile di ottiche individuali, che si correggono, si alimentano e si arricchiscono vicendevolmente.» Cfr. anche BROSSEAU, Marc, *Geography's literature*, «Progress in Human Geography», XVIII (3), settembre 1994, pp. 333-353 (in particolare pp. 335-337: «Literature: a complement to regional geography»).

getto di analisi proprio il paesaggio veneto dipende strettamente da un carattere intrinseco della letteratura di questa regione, che consiste nel manifestare in modo per nulla marginale e a volte persino percussivo il proprio rapporto con il paesaggio.² In particolare la nostra attenzione si è rivolta primariamente, come si è detto, a Meneghello e a Trevisan, a nostro avviso i due scrittori veneti che più di tutti sanno sondare, con sguardo attento e lucido, le profondità del legame tra spazio e soggetto. In essi il paesaggio svolge un ruolo di primo piano non ascrivibile a quello di mero sfondo della narrazione, essendo interpretato piuttosto come luogo di esperienza, ambiente di formazione e, sempre più spesso, di deformazione della coscienza. Va detto, inoltre, che l'elezione di tali narratori, rappresentanti di due generazioni distinte, ci ha permesso di verificare in prospettiva la direzione che il paesaggio veneto ha imboccato e seguito nell'arco temporale considerato.

Quelli da noi presi in esame sono quindi sguardi e parole di *insider*, di scrittori ma soprattutto di personaggi letterari che fanno esperienza dei loro luoghi nati, di spazi ben noti e fatti propri da ricordi, emozioni e aspettative. Per mezzo di questo rapporto diretto con il loro "habitat", i soggetti letterari si mettono in ascolto della loro coscienza e del ruolo che essi ricoprono nel teatro del mondo. Il dialogo che si apre, pertanto, è con la materialità, ovvero con l'orma o l'ombra dei *realia* che si stampa sulla pagina letteraria, e quindi anche con la storia che parla attraverso l'universo materico delle cose e degli uomini. In definitiva, il paesaggio che emerge da questa "spigolatura letteraria" funge da condensatore di diversi punti di vista – tutti autoctoni, ma proprio per questo spesso più critici e corrosivi – rivolti alternativamente e in modo complementare all'interiorità dei soggetti che osservano e all'esteriorità osservata. Un paesaggio storicizzato, portatore dei segni del tempo e dunque mai neutrale e liscio. Se messi a sistema, tali segni "storici" impressi nei paesaggi letterari veneti dagli anni del *boom* economico ad oggi dipingono un quadro poco pacificante in cui il rapporto tra uomo e paesaggio assume i tratti di un diverbio piuttosto che di un dialogo. Per questo si è scelto di adottare la definizione di *paesaggi del trauma*, con la quale è possibile comprendere "a colpo d'occhio" l'entità del mutamento paesaggistico vissuto nel Veneto negli ultimi ses-

² Cfr. CHEMOTTI, Saveria, *La terra in tasca. Esperienze di scrittura nel Veneto contemporaneo*, Padova, Il Poligrafo, 2003, p. 9: «Avvicinarsi alla storia della letteratura veneta significa confrontarsi, subito, con un territorio e un paesaggio fervido» e anche PIOVENE, Guido e FRASSON, Alberto (a cura di), *Narratori del Veneto*, Milano, Mursia, 1973, pp. I-XVI.

sant'anni, e grazie alla quale risulta ancor più evidente lo stretto legame esistente tra interiorità e mondo.

La trattazione si apre con alcune “questioni preliminari” necessarie per un inquadramento complessivo della tesi, ma che al contempo esulano dal tema specifico della stessa e che quindi non avrebbero trovato spazio all'interno dei capitoli. Tali questioni riguardano il rapporto tra letteratura e geografia e la definizione del concetto di paesaggio. Il testo si struttura, invece, in due parti, divise in tre capitoli ciascuna: la prima di esse fornisce, come riportato dal titolo stesso, alcuni strumenti per una lettura del paesaggio letterario veneto che tengano conto del carattere interdisciplinare dell'analisi qui condotta. La natura soggettiva dello spazio letterario, infatti, richiede di essere interpretata soprattutto nelle sue pieghe simboliche e figurali ed è per questo che nella prima parte del testo si è adottata una terminologia metaforica, di volta in volta afferente al lessico della retorica o a quello della teatralità fino ad evocare, sostenuti in questo dall'*auctoritas* di alcuni tra gli autori citati, immagini e simbologie di origine biblica ma di grande fortuna e diffusione, come la Caduta dei progenitori che dà il titolo all'intero lavoro. Nella seconda parte, invece, si è cercato di applicare tali strumenti ai testi di Meneghello e Trevisan in modo più ampio e deciso, partendo sempre da quanto dicono o lasciano intendere le pagine letterarie. Inoltre, tale percorso attraverso le opere è stato pensato per dicotomie in grado di mettere in evidenza i diversi approcci spaziali impiegati dai due autori e le diverse posture che li caratterizzano: nostalgia contro spaesamento, attraversamento dello spazio o visione dall'alto, sconfinamenti tra il dentro e il fuori, tra l'umano e l'inumano. La conclusione dello scritto è affidata al tema conclusivo per eccellenza, la morte. Essa è l'ultima forma di sconfinamento, ma rappresenta anche emblematicamente l'estrema proiezione figurale di tutti gli altri rapporti instaurati dai soggetti con lo spazio analizzati nella seconda parte della tesi: in un certo senso, nella nostalgia per un paesaggio perduto e nello spaesamento nei territori odierni, nell'allontanamento prospettico e nell'attraversamento che scava nello spazio è possibile intravedere il riflesso della morte, dell'assenza, del non-più, ma anche dell'alterità e dell'alternativa. Ciò che speriamo emerga dalla nostra trattazione è proprio la portata trasgressiva dei testi, questo loro “procedere oltre” i confini dati dalla norma, sia essa linguistica o sociale, e dunque l'apertura dialogica e plurale che essi garantiscono; un trasgredire che è, etimologicamente, un movimento nello spazio, un attraversamento del

paesaggio. In questo senso allora «scrivere non ha niente a che vedere con significare, ma con misurare territori, cartografare, perfino delle contrade a venire.»³

³ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980 (trad. it. di Giorgio Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017), p. 39.

QUESTIONI PRELIMINARI

Letteratura come geografia

Letteratura come storiografia è il titolo di un articolo di Enzensberger pubblicato sul “Menabò” nel luglio 1966, in un numero della rivista interamente dedicato alla letteratura tedesca.⁴ Confrontando due testi lontani per categorizzazione di genere – l’uno tratto dal romanzo *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin, e l’altro da un testo di “pura” storiografia come *Storia della Germania del XIX e del XX secolo* di Golo Mann – ma vicini per il contesto spazio-temporale descritto, ossia la Berlino del 1928, Enzensberger cerca di dimostrare la validità storiografica della letteratura, individuando quelli che a suo avviso rappresentano i punti di forza della narrazione/descrizione letteraria, in altre parole ciò che la rende contemporaneamente vicina al soggetto che osserva e all’oggetto osservato. Per il critico tedesco, infatti, la riconosciuta oggettività del testo storiografico, garantitagli dall’etichetta stessa di “storiografia”, si fonda di fatto su un processo di allontanamento e, dunque, di presa di distanza da ciò che il testo sta rappresentando; allo stesso modo, e in conseguenza a ciò, anche lo sguardo di chi analizza il dato di realtà diviene impersonale e volutamente asettico. La storiografia sembra non voler essere partecipe della storia, pretendendo invece di collocarsi all’esterno di essa, su una posizione estranea ai fatti e agli individui. Al contrario la letteratura permette di recuperare l’umanità della storia, sia ridando vita a quella «cosa morta» che è il «racconto dello storico»,⁵ ovvero amplificando la voce dei soggetti che, anche se nell’ombra, lo abitano; sia assumendo una *prospettiva* (termine per noi centrale in questa trattazione) e una *lingua* che non temono di mostrarsi come profondamente soggettive, ovvero pienamente comunicative.

⁴ ENZENSBERGER, Hans M., *Literatur als Geschichtsschreibung*, saggio inedito (trad. it. di Bruna Bianchi, *Letteratura come storiografia*, «Il Menabò», n. 9, luglio 1966).

⁵ Ivi, p. 8.

Il discorso letterario, insomma, recupererebbe la «struttura di base» della rappresentazione storica che «si forma nell'esperienza della storia della propria vita individuale, sul modello del ricordo»,⁶ un processo che ha ben poco, se non nulla, di oggettivo, nel senso di extra- (o anti-) soggettivo. Nel fare ciò la letteratura non «nasconde chi parla»,⁷ come avviene invece per la storiografia tradizionale, e dunque non finge neutralità, ma si espone giungendo a «parla[re] anche di ciò che essa tace». ⁸ La scelta marcatamente letteraria preferita da Enzensberger è mossa dalla volontà di ricondurre al soggetto ciò che esiste e si struttura in quanto costruzione soggettiva – in questo caso la storia appunto – riconoscendo nell'umanità della parola letteraria un'aderenza al reale nettamente maggiore rispetto al discorso falsamente immediato della storiografia ufficiale: «Inevitabilmente chi sfugge a ogni prospettiva soggettiva diventa schiavo di una prospettiva oggettiva, cioè quella del potere, il che oggi significa gli anonimi rapporti di potere.»⁹

Tale approccio di valorizzazione della scrittura letteraria è anche al centro del presente lavoro, ma applicato qui alla coordinata “sorella” della storia, ossia la geografia (ma potremmo dire la *spazialità*). L'intenzione è quella di mostrare come l'evento letterario permetta di scandagliare in modo acuto gli spazi che, ricostruiti letterariamente, esso abita. Spazi ad un tempo reali e finzionali, inventati sulla carta e contemporaneamente fatti di referenti materici; spazi che, come nel nostro caso, possono sedimentarsi in costanti tematiche, manifestandosi in tal modo quali presenze reali e per il soggetto che le immagina e per la cultura al cui interno esse sono state concepite.¹⁰ Come in ambito storiografico, dunque, anche in quello geografico la letteratura mostra di possedere qualità descrittive e critiche straordinariamente efficaci, e pertanto si ripropone anche in questa sede l'opposizione tra il discorso di potere che si autoproclama universale perché neutro, e quello coscientemente parziale e particolare della letteratura. In quest'ottica il racconto letterario si muove verso l'*everyday life* di cui parla Michel de Certeau, ossia quell'incontrollabile e insondabile bacino di accadimenti e parole che è la “vita di tutti i giorni”, mai del tutto assimilabile ad un discorso disciplinare e dunque ad un sistema di

⁶ Ivi, p. 12.

⁷ Ivi, p. 10.

⁸ Ivi, p. 14.

⁹ Ivi, p. 9.

¹⁰ Cfr. ZINATO, Emanuele, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press, 2012, p. 6: «Le costanti tematiche affondano le loro radici in un campo extraletterario: nel rapporto dell'uomo col mondo, e dunque in sede antropologica (sono infatti riconducibili a esperienze profonde, come il rapporto con lo spazio, con l'altro da sé, con il corpo, con la sessualità, con la morte). [...] Nell'idea di Tema è implicita un'idea di ricorrenza, di ripetizione».

potere, ma proprio per questo continuamente fertile.¹¹ Recuperiamo allora la provocazione di Enzensberger e di de Certeau per «riconoscere valore teorico al romanzo» e «soprattutto restituire importanza “scientifica” al gesto tradizionale che da sempre *racconta* le pratiche.»¹²

Negli ultimi decenni sono stati gli stessi geografi a riconoscere nell’universo letterario una via privilegiata per studiare a fondo il dato spaziale primariamente perché, come scrive Fabio Lando, «la conoscenza geografica, e del singolo e della società, si fonda su geografie personali fatte di esperienze diverse, ricordi, circostanze presenti e progetti futuri» e «la forza della letteratura sarebbe quella di saper ben amalgamare l’oggettività (fattuale-geografica) con la soggettività (culturale-umana).»¹³ Infatti, con la fine del colonialismo e lo sfumare delle grandi ideologie, il mondo occidentale sembra essersi accorto della logica etnocentrica che stava e sta alla base della propria cultura e che è operante anche all’interno della disciplina geografica. Si sente pressante, allora, la necessità di liberarsi di alcuni “miti geografici” ancora di stampo positivista fissati dalla corsa alla scientificità di ogni ambito del sapere e quindi anche della geografia, quali ad esempio la rappresentazione cartografica come strumento oggettivo e sostanzialmente corrispondente alla realtà; oppure la possibilità di produrre una descrizione complessa e complessiva del mondo e dei suoi processi interni, grazie all’impiego dei diversi gradi scalari che permette di approcciarsi agilmente sia ai dettagli di una spazialità particolare sia alla visione d’insieme dei macro-fenomeni; o ancora la capacità di interpretare quasi per consequenzialità deterministica i comportamenti e le variazioni culturali delle co-

¹¹ Cfr. DE CERTEAU, Michel, *L’invention du quotidien. I Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (trad. it. di Mario Baccianini, *L’invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2010²), p. 33: «Il percorso tecnico da seguire consiste, in prima approssimazione, nel ricondurre le pratiche e i linguaggi scientifici al loro luogo d’origine, l’*everyday life*, la vita quotidiana. Da quando la scientificità si è data luoghi propri e appropriabili attraverso progetti razionali capaci di formulare derisoriamente le loro procedure, i loro oggetti formali e le condizioni della loro falsificazione, da quando si è fondata su una pluralità di campi limitati e distinti, ovvero da quando non è più di tipo teologico, ha costituito il *tutto* come il suo *resto*, e questo resto è divenuto ciò che chiamiamo cultura.»

¹² Ivi, p. 126 e subito prima: «In molti lavori, la narratività si insinua nel discorso dotto come il suo indicativo generale (il titolo), come una delle sue parti (analisi di “casi”, “storie di vita”, o di gruppi eccetera) o come suo contrappunto (frammenti citati, interviste, “detti” eccetera). Vi si aggira come un fantasma. Non dovremmo dunque riconoscerne la legittima scientificità supponendo che, invece di essere un residuo ineliminabile o ancora da eliminare dal discorso, la narratività svolge in esso una funzione necessaria, e che *una teoria del racconto è indissociabile da una teoria delle pratiche, come sua condizione al tempo stesso che sua produzione?*»

¹³ LANDO, Fabio (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etas, 1993 (traduzioni di Alessandro Calzavara), pp. 1 e 6.

munità umane, a partire da un'analisi dettagliata dei loro ambienti di vita.¹⁴ Ritroviamo dunque le pretese oggettivanti della storiografia contestate da Enzensberger. Queste certezze, non riuscendo più a spiegare i cambiamenti socio-politici e la crisi del pensiero della contemporaneità, vengono messe in discussione dai nuovi approcci relativisti dei *Cultural Studies* e trovano nello «sguardo “irrequieto”»¹⁵ della letteratura un potente fattore di demistificazione. Soprattutto a partire dagli anni Settanta, dunque, la letteratura viene accolta e studiata dai geografi poiché, grazie alla sua «ambiguità, densità, polise-mia, complessità o autoreferenzialità, costruzione, composizione, etc.»,¹⁶ riesce a fornire una molteplicità di sguardi sullo spazio, testimoniando che la costruzione e la rappresentazione dello stesso non sono prodotti univoci e stabili e che ogni processo di oggettivazione spaziale deriva ed è strettamente dipendente da letture soggettive e particolari: «innanzitutto la letteratura fornisce un complemento alla geografia regionale, in seguito permette di trascrivere l'esperienza dei luoghi e dei loro modi di percezione e infine esprime una critica alla realtà o all'ideologia dominante.»¹⁷ Va aggiunto, inoltre, che soprattutto a partire dagli anni Novanta del secolo scorso e poi in modo ancor più decisivo con l'inizio del nuovo millennio, anche la critica letteraria e gli studi umanistici in generale hanno scoperto un interesse particolare per la spazialità, dopo una stagione incentrata maggiormente sulla coordinata temporale e, al massimo, sul concetto bachtiniano di cronotopo. Si è parlato a tal proposito di *Spatial turn*,¹⁸ di una vera e propria svolta condizionata, tra gli altri fattori, da un bisogno di riappropriazione territoriale

¹⁴ Sulle logiche di dominio insite nella disciplina geografica (p.e. nella cartografia) si è ampiamente scritto e detto. Per quanto concerne il fuoco del nostro discorso, ossia l'apporto smitizzante che la letteratura può offrire alla geografia tradizionale vedi, tra gli altri, BROSSEAU, Marc, *Geography's literature*, «Progress in Human Geography», XVIII (3), settembre 1994, pp. 333-353; DE CERTAU, Michel, *L'invention du quotidien...*, cit.; MUEHRCKE, Philip C. e MUEHRCKE, Juliana O., *Le carte geografiche e la letteratura*, in LANDO, Fabio (a cura di), *op. cit.*, pp. 81-103; SQUARCINA, Enrico, *Introduzione. Una didattica critica della geografia?*, in idem (a cura di), *Didattica critica della geografia. Libri di testo, mappe, discorso geopolitico*, Milano, Unicopli, 2009, pp. 9-20; WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007 (trad. it. di Lorenzo Flabbi, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando, 2009).

¹⁵ PETERLE, Giada, *Attraversamenti (peri)urbani: una lettura geocritica mobile di Riportando tutto a casa di Nicola Lagioia e L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», XXVIII (2), 2016, pp. 91-105, p. 93.

¹⁶ BROSSEAU, Marc, *op. cit.*, p. 349.

¹⁷ WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, cit., p. 50.

¹⁸ Tra i primi SOJA, Edward W., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996. Cfr. anche SORRENTINO, Flavio, *Introduzione*, in idem (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010, pp. 7-18.

dell'individuo dopo «la crisi dello Stato-nazione e la globalizzazione, due processi eminentemente *spaziali*».¹⁹

Letteratura come geografia, dunque, nel senso di una valorizzazione del rapporto, sempre policromo e multiforme, tra soggetto e spazio, ma che terrà conto inevitabilmente anche della direttrice temporale in quanto strutturante l'esperienza del soggetto umano. L'umanizzazione dello spazio, infatti, permette in seconda battuta un ritorno dell'asse temporale inteso, a questo punto, come vicenda storica incarnata nei corpi individuali e resa manifesta nelle forme e nelle pratiche umane di manipolazione dello spazio. Lo scambio reciproco tra letteratura e geografia sembra essere imprescindibile sia per una comprensione più piena dell'evento Soggetto (incarnato nella pagina letteraria) sia per una riflessione più problematica e complessa attorno alla realtà che ci circonda. Guardando questa relazione dal punto di vista dell'*io*, si potrebbe rilevare che la geograficità sia carattere costitutivo dell'individuo umano²⁰ e pertanto, con Brosseau, che la letteratura sia «trascrizione dell'esperienza del luogo»;²¹ nel polo opposto, invece, si può isolare il concetto di *paesaggio* in quanto risultato dell'unione tra soggetto e natura e pertanto descrivibile – e anzi esistente – solo se riferito ad una soggettività che lo definisce.²² Nel paesaggio, infatti, la «parte duramente materiale» della natura viene ricondotta alla «sfera dei significati umani». Esso si materializza come ricostruzione soggettiva dell'ambiente circostante (e per essere “circostante” necessita di un punto focale: l'uomo appunto); rappresenta «un modello non tanto del mondo, quanto del nostro guardare il mondo.»²³

Nel paesaggio si troverà sempre il volto dell'umano. In esso, infatti, è inscritto il processo di significazione con cui l'uomo vede, legge e assimila l'ambiente che gli si presenta davanti e che lo circonda. In ciò sta la differenza tra la generica natura e il più

¹⁹ Ivi, p. 9. La globalizzazione, in particolare, ha ridisegnato anche il profilo del conflitto tra capitale e lavoro trasformando così l'autopercezione del soggetto lavoratore: «Se fino a pochi decenni fa lo scontro tra capitale e lavoro verteva soprattutto sul *tempo* (si possono riassumere le conquiste operaie novecentesche così: giornata lavorativa di otto ore, ferie pagate, decisione sugli orari straordinari concertata; tutte conquiste che riguardano il tempo del lavoro) oggi, invece, il processo direttamente implicato dalla globalizzazione è: delocalizzazione. Lo scontro tra proprietà e lavoro si sposta sul terreno dello *spazio*.» (*ibidem*)

²⁰ Si noti, *en passant*, che le prime parole che Dio rivolge all'*adam*-uomo nel *Genesi* (e dunque nell'intera Bibbia ebraico-cristiana) qualifichino il soggetto umano come creatura localizzabile: «Ma il Signore Dio chiamò l'uomo e gli disse: “Dove sei?”» (*Gen.* 3, 9).

²¹ «transcription of the experience of place» (BROSSEAU, Marc, *op. cit.*, p. 337).

²² JAKOB, Michael, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, *passim*.

²³ BAGNOLI, Vincenzo, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003, p. 11.

specifico concetto di paesaggio: la prima è totalità, insieme indistinto e ampio di tutto ciò che non può essere ascritto direttamente al piano dell'antropico; il secondo, invece, è delimitazione umana di un contesto materiale all'interno di un orizzonte che sarà quindi orizzonte di senso. Con Simmel possiamo dire che il paesaggio «richiede un essere-per-sé che può essere ottico, estetico, legato ad uno stato d'animo, reclama un rilievo individuale e caratteristico, rispetto a quell'unità indissolubile della natura».²⁴ Elevare ad oggetto di studio il paesaggio, dunque, non significa astrarre uno sfondo spaziale, ma al contrario immergersi nelle dinamiche di percezione e rappresentazione dei luoghi, operazioni eminentemente umane e perciò colte da prospettive di singolarità.

Se un ruolo rilevante viene attribuito alla persona che afferma la propria individualità nel testo, non si deve trarre l'affrettata conclusione che nell'immagine letteraria del paesaggio il peso assegnato all'oggetto esterno – al paesaggio come dato di realtà – sia ininfluente o puramente ornamentale. Si è già detto, infatti, che ogni costante tematica è fortemente radicata nei *realia*, in ciò che persiste al di fuori dei confini del testo, e questa sua essenza le assicura un'apertura costante verso il mondo fisico. Anzi, l'idea stessa di tema si plasma come risultato dell'incontro, spesso violento e contraddittorio, che il soggetto si trova inevitabilmente a costruire con la materialità. Ciò d'altronde non significa neppure che il linguaggio approdi davvero alla realtà, essendo invece sempre nella condizione di *tendere a* essa senza mai raggiungerla. Potremmo dire, semplificando, che il linguaggio sorge da ciò che è esterno ad esso – ossia dall'esperienza concreta del mondo – e pretende di ricreare autonomamente tale alterità attingendola dalla dimensione del ricordo, che è a sua volta uno spazio soggettivo; tuttavia in ultima istanza esso si trova sprovvisto degli strumenti atti ad aderire al dato di realtà: «come la vista, il linguaggio tende verso le cose ma non le raggiunge, produce immagini ma non approda alla materia, a differenza della plastica, e tuttavia mantiene costante tale tensione».²⁵ Pertanto ha ragione Jakob quando afferma che trattando di paesaggio «l'equazione *natura = io* si trova per così dire sempre elevata alla potenza 'io': (*natura = io*)^{io}».²⁶ Il paesaggio è insomma un oggetto ambiguo poiché è «al contempo la cosa e l'immagine della

²⁴ SIMMEL, Georg, *Philosophie der Landschaft*, «Die Gùldenammer», vol. 3, 1912-1913, pp. 634-644, poi in idem, *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, a cura di M. Landmann e M. Susmann, Stuttgart, 1957 (trad. it. di Lucio Perucchi, *Filosofia del paesaggio*, in Georg Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 71-83, p. 72).

²⁵ BAGNOLI, Vincenzo, *op. cit.*, p. 49 e anche p. 46: «[il linguaggio] come la mappa, rimanda a un altrove ma non ne è l'immagine speculare, la mimesi, bensì un'interpretazione, con qualcosa di più.»

²⁶ JAKOB, Michael, *op. cit.*, p. 169.

cosa, la realtà e la rappresentazione della realtà [...] diviene luogo di incontro tra materialità e immaterialità; [...] è intrinsecamente legato alla fisicità del territorio e contemporaneamente è la “manifestazione empirica” (Turco) attraverso cui il territorio stesso si esprime.»²⁷ Si aggiunga, però, e lo rimarchiamo con forza, che il paesaggio – ancor più quando diviene *letterario* – non è primariamente paesaggio di una sola interiorità: esso mobilita costantemente la collettività, da quella che a tutti gli effetti può abitarlo e che dunque, di fatto, lo ha costruito come immagine sociale, fino a quella ermeneutica, ossia all’insieme di autore, lettore, fonti letterarie.²⁸ Ecco che mobilitando il concetto di paesaggio letterario si instaurano almeno due “tavoli di confronto” tra interiorità ed alterità: quello presente all’origine dell’idea stessa di paesaggio, ovvero la percezione sociale che porta a costituirlo attraverso significati e segni attribuiti da una pluralità di individui, come sancisce d’altronde il primo articolo della “Convenzione Europea del Paesaggio” (CEP): «Paesaggio designa una determinata parte di territorio, *così come è percepita dalle popolazioni*, il cui carattere deriva dall’azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni.»²⁹ e quello legato alla costruzione letteraria che crea «*spazi comuni*» poiché impiega «lo strumento principale di condivisione [che] è l’immagine, alla quale è affidato il compito di “comunicare”, inteso appunto come *rendere comune* lo spazio di significati.»³⁰ A ciò si aggiunga che il movimento di tale rapporto non è affatto unilaterale, dallo spazio fisico a quello letterario, ma riceve profonde spinte anche in senso opposto: la tematizzazione, quindi, non prevede solamente l’assunzione di un dato di realtà da parte della pagina scritta, ma anche di ritorno una ri-significazione e un ri-orientamento del dato di realtà medesimo; la letteratura infatti struttura profondamente il cosiddetto *sensu del luogo* al punto che, come scrive Lando riprendendo le tesi di Withers, «se attraverso le due parole “Libertà e Whisky” si può dare una “banale” espres-

²⁷ CASTIGLIONI, Benedetta, *Il paesaggio, strumento per l’educazione geografica*, in Cristiano Giorda e Matteo Puttilli (a cura di), *Educare al territorio, educare il territorio. Geografia per la formazione*, Roma, Carocci, 2011, pp. 182-191, p. 183.

²⁸ Cfr. BAGNOLI, Vincenzo, *op. cit.*, pp. 19-20: «Anche il “paesaggio interiore” non è mai riducibile a una dialettica io-mondo, soggettivo-oggettivo, ma comporta uno spostamento (poiché ciò avviene quando si tenta di raggiungere il significato) sul piano del linguaggio, della cultura come comunità di parlanti. Anche questi *inscape* sono condivisi, perché delineati in una struttura *comunicativa* (ambiente) che richiede la “cooperazione interpretativa” di vari dialoganti: l’autore, le sue fonti, le convenzioni tecniche e soprattutto il lettore con la sua percezione ed esperienza spaziale.»

²⁹ CASTIGLIONI, Benedetta, *Educare al paesaggio*, trad. it. del report *Education on Landscape for Children*, Consiglio d’Europa, Montebelluna (Tv), Museo di Storia Naturale e Archeologia, 2010, p. 23 [corsivo nostro].

³⁰ BAGNOLI, Vincenzo, *op. cit.*, p. 37.

sione della Scozia è solo attraverso la sua “Geografia e Letteratura” che si può comprendere “l’anima” sia del paese che del suo popolo.»³¹

³¹ LANDO, Fabio (a cura di), *op. cit.*, p. 9; cfr. anche WESTPHAL, Bertrand, *Pour une approche géocritique des textes. Esquisse*, in idem (a cura di), *La géocritique. Moi d’emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, pp. 9-39 (qui citato dal sito della “Société française de littérature générale et comparée”: <http://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>): «L’espace transposé en littérature influe sur la représentation de l’espace dit réel (référentiel), sur cet espace-souche dont il activera certaines virtualités ignorées jusque-là, ou ré-orientera la lecture. [Lo spazio trasposto in letteratura influisce sulla rappresentazione del cosiddetto spazio reale (referenziale), su questo spazio-base di cui attiverà alcune virtualità ignorate fino ad allora o ri-orienterà la lettura.]» e ancora «le référent et sa représentation sont interdépendants, voire interactifs. [...] la relation est dynamique, et s’inscrit dans une dialectique. [il referente e la sua rappresentazione sono interdipendenti, e anzi interattivi. [...] la relazione è dinamica, e s’iscrive all’interno di una dialettica.]»

PARTE PRIMA

Strumenti per una lettura del paesaggio veneto in letteratura

1. *Retorica del paesaggio: sineddoche, iperbati, ossimori*

Il paesaggio è uno scenario fortemente accentratore poiché, come si è detto, convoglia in sé ad un tempo l'orizzonte del reale, con tutte le sue tensioni e la sua ineliminabile materialità, e le fluttuazioni della coscienza e della sub-coscienza soggettive (emozioni, affetti, ricordi, riflessioni, traumi, etc.). Quando lo spazio si fa paesaggio significa dunque che vi ha avuto accesso un *io*. Con un gioco di parole possiamo dire che lo spazio del paesaggio è uno spazio *spazializzato*, ossia sottoposto ad un processo interpretativo e significante. Trattando di paesaggio letterario queste attribuzioni di senso assumono proporzioni sicuramente più ampie al punto che risulta difficile scindere ciò che è riconducibile al piano dei *realia* da ciò che abita invece l'interiorità del soggetto. E questo non perché nella letteratura gli enti del mondo siano dissolti in una soggettività solipsistica e strabordante, dato che essi continuano invece a stagliarsi proprio come alterità rispetto al soggetto; ma piuttosto perché le relazioni che vengono a crearsi tra i due poli sono molteplici e spesso non è possibile distinguere la loro direzione, essendo i due estremi sempre interdipendenti.

Il linguaggio letterario, inoltre, si compiace di reinterpretare in modo singolare e metonimico ciò che pretende di rappresentare non perseguendo unicamente il fine della comunicabilità. Se il paesaggio è dunque spazio significato e razionalizzato perché vuole essere *letto* da un *io* e perché in questa come in ogni altra *lettura* chi legge cerca delle risposte di senso alla propria esperienza e ai propri dubbi di coscienza, tanto più il paesaggio letterario sarà necessariamente – anche se non esclusivamente – lo spazio della parola, l'universo creato dal *lògos* all'interno di questa ricerca di segni. E come tale esso

presenta alcune interessanti affinità con le forme retoriche del linguaggio. In primo luogo per quanto concerne il carattere logico-razionale di tali figure retoriche che è uno dei mezzi per rendere dicibile il reale – tramite accostamenti di significato, equilibri e disequilibri sintattico-grammaticali, etc. – e che è vicino, in ciò, a quello che porta dallo spazio neutro alla costituzione soggettiva di un paesaggio; in seconda battuta, per l'orizzonte pre-logico o “popolare” o irrazionale da cui certe figure attingono colore e vigore espressivo, accostabile alle modalità di emersione più o meno improvvisa di certi paesaggi tra le pagine della contemporanea letteratura veneta. La figuralità spaziale sembra insomma parlare anche attraverso la figuralità retorica. In particolare, abbiamo isolato qui tre figure della retorica classica che permettono di decifrare la forma, e dunque anche il contenuto, del paesaggio veneto degli ultimi decenni (e non solo).

Nella sua analisi semiologica del paesaggio, e di quello lombardo-veneto in primis, il geografo Eugenio Turri ha individuato degli elementi fisici che per la loro ricorsività o per una certa preminenza rispetto ad altri sembrano condensare in sé il senso complessivo di un dato paesaggio. Egli ha definito questi elementi *iconemi*: «gli iconemi sono come brani del paesaggio, parti significative di esso, parti e sineddoche del quadro percettivo d'insieme.»³² L'iconema è ciò che, in sostanza, caratterizza maggiormente un luogo grazie alla sua evidenza semantica, ciò che lo qualifica nella sua particolarità se non addirittura unicità. Si potrebbero portare moltissimi esempi di singoli iconemi o di gruppi di iconemi che rinviano immediatamente a paesaggi specifici (anche con il rischio di cadere a volte nello stereotipo): l'unione di territorio collinare-casolari-cipressi per la campagna toscana; i pascoli, le baite e le vette sullo sfondo per la regione alpina; l'edificio grattacielo per una metropoli come New York, etc. L'iconema si manifesta come *genius loci* o, per utilizzare una metafora musicale, come *leitmotiv* di un ambiente.

Nella definizione di Turri appena riportata, gli iconemi vengono associati alla figura retorica della *sineddoche*, in quanto fungono da sintesi della percezione rappresentando il tutto attraverso una sua singola parte. Inoltre, proprio come attraverso la sineddoche si può dare evidenza anche ad una parte di per sé marginale nel tutto, l'iconema può non essere così rilevante in termini di funzionalità concreta per la totalità che rappresenta, ma ricopre ugualmente un ruolo centrale nell'ambito della percezione e dun-

³² TURRI, Eugenio, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 172.

que delle attribuzioni di senso operate dagli individui.³³ Pertanto gli elementi sineddotici del paesaggio finiscono per incorporare sempre i significati simbolici di un territorio, anche quando risultano privi di una qualche utilità eminente: la trasformazione di un paesaggio e dei suoi iconemi comporterà allora anche un cambiamento nella percezione dello stesso e, soprattutto, nel rapporto tra il territorio e i suoi abitanti (o i suoi visitatori). Come si avrà modo di presentare diffusamente più avanti, il paesaggio veneto ha subito, negli anni che si inarcano tra il *boom* economico ed oggi, una modificazione dei suoi iconemi così repentina e violenta da aver riscritto le percezioni e i significati simbolici del paesaggio e ridisegnato la figuralità letteraria. Lo stesso Turri ha scelto di intitolare un suo lavoro a metà fra diario memoriale e saggio geo-antropologico *Miracolo economico: dalla villa veneta al capannone industriale*,³⁴ mettendo fin da subito in evidenza la modificazione degli iconemi avvenuta nel paesaggio veneto a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso. La “mutazione” è chiara (anche se forse fin troppo semplificata in questo testo di Turri): ciò che caratterizzava metonimicamente il paesaggio veneto di pianura e della pedemontana dal XV fino alla metà del XX secolo erano le ville signorili disseminate per la campagna e costruite in modo tale da convogliare gli sguardi, quasi come dei punti di fuga per l’osservatore (su piccoli promontori, vicino a corsi d’acqua e boschetti, nel cuore della campagna, etc.). Come «i menhir, i dolmen e i cromlech neolitici» anche questi edifici «vanno interpretati come simboli del controllo dell’uomo che organizza lo spazio e che iscrive nella natura il suo punto di vista. In quanto *segni metonimici* collocati dall’uomo e prestatati alla natura, che attirano su di sé tutta l’attenzione, essi rappresentano il potere del soggetto culturale.»³⁵

Che ne è stato allora di questi «segni»? Essi esistono ancora, ma hanno perso la loro funzione accentratrice essendo stati scalzati da altri iconemi, i capannoni industriali ma anche le numerose infrastrutture e più in generale lo spazio cementificato o edificato, simbolo di una nuova civiltà e di un benessere sorti dalle ceneri della miseria passata. Con la loro pervasività dominano una parte considerevole del paesaggio veneto odierno e ripetono fino allo stremo che quell’epoca di indigenza e arretratezza contadina – unita spesso alla sottomissione, anche solo culturale e di timore reverenziale, ai signo-

³³ Cfr. *ivi*, pp.170-171: «La sua assimilazione a segno ne fa, nel territorio, un oggetto funzionale, anche se non sempre funzionalità e visibilità corrispondono, e anche se [...] l’oggetto funzionale (una strada, una casa, un insediamento ecc.) può avere nel paesaggio una risonanza non proporzionale alla sua effettiva importanza o viceversa.»

³⁴ TURRI, Eugenio, *Miracolo economico: dalla villa veneta al capannone industriale*, Verona, Cierre Edizioni, 1995.

³⁵ JAKOB, Michael, *op. cit.*, p. 15 [corsivo nostro].

ri che abitavano le antiche ville – è definitivamente trascorsa. Molto è stato fatto dai veneti per cercare di nascondere, a se stessi prima ancora che agli altri, i segni di quel passato perseguendo in modo quasi maniacale un *horror vacui* del paesaggio.³⁶ E questi nuovi iconemi, queste sineddoche del paesaggio non potranno non affiorare nelle pagine degli scrittori veneti contemporanei se è vero quanto si è sostenuto sin qui, e cioè che il discorso letterario si interfaccia continuamente con il piano di realtà e da esso ne ricava – consapevolmente o meno – temi e motivi. Tanto più vero, dunque, in questa regione del reale che è il Veneto dove la forza pervasiva degli iconemi industriali e capitalistici sta fagocitando l'intero paesaggio: non più la parte per il tutto, ma la parte è il tutto. Si è parlato a tal proposito di «città diffusa, città diramata, città-regione, città larga o allargata, città vasta, infinita, indefinita; ma anche, con riferimento ai processi anarcoidi che hanno presieduto al suo sviluppo, [di] città confusa, *sprawl* urbano, città fai-da-te, città episodica, città segmentata, *zapping city*, città-collage, melassa o marmellata edilizia, città di non luoghi.»³⁷ In questo modo il nuovo iconema ha potuto sostituire il vecchio non tanto e non solo nell'ambito della rilevanza funzionale, ma soprattutto in quello dell'evidenza numerica, della preminenza meramente quantitativa; come si vedrà più avanti, il mutamento ha assunto i tratti di un'usurpazione.

Così ne parla, ad esempio, Trevisan evidenziando il cambiamento con grande lucidità e senza celare una schifata contrarietà, sostenuta dalla sua consueta *vis* polemica:

l'essere umano non ama la realtà, ne è disturbato, addirittura offeso, tende sempre a rifiutarla, a sostituirla con un'altra più rassicurante e che gli faccia più comodo, al punto che nessuno degli umani che abitano il territorio in oggetto sembra cosciente del fatto di vivere in tale periferia diffusa, mentre i vari centri urbani grandi medi piccoli e piccolissimi che la punteggiano si ostinano a pensarsi *collegati*, mentre sono di fatto *inglobati* [...]. Una grande, anzi grandissima periferia policentrica, che si pensa ancora come un reticolo di piccole città, e alla luce, ma è più giusto dire all'ombra, di questo pensiero irrazionale si amministra, si governa, si vive e, più o meno naturalmente, si muore, e così, in questa grandissima periferia policentrica che non ha coscienza di sé, tutto è pensato a pezzi, e fatto e rifatto a pezzi, proprio come le sue strade e le sue campagne eccetera; e i pezzi, com'è ovvio,

³⁶ Cfr. TURRI, Eugenio, *L'anima del paesaggio veneto*, in VALLERANI, Francesco e VAROTTO, Mauro (a cura di), *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, Portogruaro, Nuova dimensione, 2005, pp. 21-26; p. 25: «Il capannone come sostituto del campo, simbolo del successo economico, del superamento delle miserie passate, promessa di un futuro diverso.»

³⁷ VAROTTO, Mauro, *Abitare tra le isole del Veneto centrale*, in VALLERANI, Francesco e VAROTTO, Mauro (a cura di), *op. cit.*, pp. 69-91; p. 69.

sono sempre più piccoli, e rischiano di diventare così piccoli da non permettere più di essere fatti ulteriormente a pezzi, un po' come questa frase; [...] il processo di frammentazione continua senza sosta con la stolidità, la sciatteria e la mancanza d'amore, se si eccettua quello per il denaro, di cui l'essere umano italiano, e veneto in particolare, e vicentino ancor più in particolare, [...] ha dato ampia e convincente prova per come e quanto ha modificato il paesaggio, esteriore e interiore, privato e pubblico, dal dopoguerra a oggi.³⁸

Ci preme sottolineare alcune considerazioni che il testo sottopone al lettore. In primo luogo, la mutazione è descritta come un *rifiuto* e, conseguentemente, una *sostituzione* della realtà ad opera degli stessi abitanti del Veneto. Rifiuto del passato e di uno stile di vita oramai percepito come arretrato e deprimente, e assunzione da parte dell'«essere umano» veneto di uno scenario «più rassicurante e che gli faccia più comodo». La modificazione del paesaggio non può essere inconsapevole nei suoi moti ispiratori, ossia in ciò che la richiede e la attiva, dato che essa prende le mosse dalle ambizioni e dai desideri dei soggetti che abitano quello spazio ed è in qualche modo la materializzazione delle istanze interiori. Caso diverso, invece, per le forme che tale trasformazione ha assunto: infatti «nessuno degli umani che abitano il territorio in oggetto sembra cosciente del fatto di vivere in tale periferia diffusa» anche se, come si avrà modo di specificare in seguito, questa in-coscienza della portata del mutamento non esclude assolutamente che la coscienza sia imbrigliata anch'essa nelle maglie del mutamento medesimo. Il cambio degli iconemi non è mai privo di legami con un cambio di mentalità poiché soggettività e mondo dialogano continuamente e perché gli iconemi sono di fatto le concretizzazioni delle rappresentazioni simboliche di un paesaggio e finiscono poi per condizionare a loro volta tali immagini mentali in un rapporto a due direzioni («come e quanto ha modificato il paesaggio, esteriore e interiore, privato e pubblico, dal dopoguerra a oggi.»)

Si aggiunga che non solo il processo di sostituzione degli iconemi è stato repentino e traumatico, ma anche gli stessi nuovi iconemi non sembrano placare la spinta trasformatrice. La “sineddoche di cemento”, infatti, agisce divorando il tutto («i vari centri urbani [...] sono di fatto *inglobati*») e perde pertanto di forza espressiva e di coloritura retorica a causa di questa sua pervasività. Anzi, l'autore evidenzia un movimento ulteriore: la sineddoche che ingloba la totalità non rifiuta formalmente il suo carattere sineddotico e, dunque, piuttosto che abbandonare la sua essenza particellare finisce, di contro, per frammentare la totalità stessa («tutto è pensato a pezzi, e fatto e rifatto a pezzi»). Ad

³⁸ TREVISAN, Vitaliano, *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 16-17.

ogni modo essa non è più riconoscibile come sineddoche perché al posto di descrivere il tutto attraverso una delle sue molteplici e variegate parti, lo invade rendendolo indescrivibile se non unicamente attraverso di essa. La figura retorica “deviata” disperde il senso, diviene irrazionale, nega qualsiasi logicità e comunicabilità; lo spazio devastato del paesaggio, allora, è rispecchiato da quello, altrettanto dilaniato, della parola che tenta di narrarlo («e i pezzi, com’è ovvio, sono sempre più piccoli, e rischiano di diventare così piccoli da non permettere più di essere fatti ulteriormente a pezzi, un po’ come questa frase»). Ciò che doveva produrre per sua natura uno scarto rispetto alla normalità linguistica, ossia l’artificio retorico e in particolare la sineddoche, è ripasmato in modo tale che la sua immagine divenga norma e il discorso così ri-normato e rivestito degli abiti di una “strana” quotidianità è pronto per appiattire tutti i futuri tentativi di «conflitti linguistici».³⁹ In siffatta ostruzione visiva e comunicativa la posta in gioco per la libera espressione dell’essere umano contemporaneo si fa allora molto alta.

Il paesaggio veneto odierno è sempre più una superficie piatta e omogenea sia in termini di qualità delle sue parti – tutte uguali – sia per quanto riguarda la distribuzione spaziale di tali frammenti – ripetitiva e monotona. Asse paradigmatico, e figure retoriche di senso, e asse sintagmatico, e figure retoriche di ordine, sembrano atrofizzati e mancano di creatività. Ma la situazione è davvero così apocalittica e le strade percorribili sono tutte definitivamente invischiate? Ancora una volta è la letteratura a ricavarci uno spazio di manovra scivolando nelle pieghe del reale – forse sempre più difficili da identificare nell’uniformità dello spazio veneto contemporaneo – e adottando prospettive diverse e potentemente tridimensionali. Infatti, se per alcuni «nell’estetica cosiddetta postmoderna il “piacere della superficie” viene a coincidere con una alienazione euforica, quasi una forma di allegria» al punto che «nelle città i segni della disumanizzazione diventano uno spettacolo piacevole» e «lo spazio dell’arte è diventato antiantropomorfico»,⁴⁰ per altri questa sarebbe l’epoca che più di ogni altra vede il realizzarsi di percorsi di «trasgressione»⁴¹ ovvero di «tattiche»⁴² capaci di individuare i minimi interstizi della

³⁹ Michel de Certeau ha individuato delle «omologie fra astuzie pratiche e artifici retorici»: questi ultimi «sono manipolazioni della lingua relative a occasioni e destinate a sedurre, richiamare l’attenzione o ribaltare la posizione linguistica del destinatario. Mentre la grammatica sorveglia la “proprietà” dei termini, gli artifici retorici (derive metaforiche, condensazioni ellittiche, miniaturizzazioni metonimiche eccetera) segnalano l’uso del linguaggio da parte dei locutori nelle situazioni particolari di conflitti linguistici rituali o effettivi.» (DE CERTEAU, Michel, *L’invention du quotidien...*, cit., p. 76).

⁴⁰ BAGNOLI, Vincenzo, *op. cit.*, p. 164.

⁴¹ WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, cit., pp. 65 e sgg.

norma e, conseguentemente, di insinuarvisi per rileggerla con lenti nuove e praticarla con inventiva imprevedibile. Questo, per Westphal, «è lo spazio segreto, dell'*iperbato*, quello in cui l'individuo dispiega un supplemento di verità personale al riparo dagli occhi del mondo, dalle prescrizioni del codice.»⁴³

L'*iperbato* è, quindi, la seconda figura che incatena retoricamente parola e paesaggio. In essa, come si è detto, confluiscono grandi aspettative e potenzialità essendo in grado di pervertire le leggi stesse del codice dal suo interno. Scrive ancora Westphal:

Il codice è per principio monologico. Pur esplicitato all'interno di un discorso orale o scritto, esso è sempre articolato, dunque colto in una concatenazione di articoli di legge che lasciano il minor margine possibile all'interpretazione. La monologia del codice si estende naturalmente anche all'ambiente in cui opera, presuppone che ogni istante partecipi di una durata omogenea e che ogni luogo dipenda da uno spazio uniforme. La trasgressione interviene quando si disegna un'alternativa alla linea diritta del tempo, alle figure troppo geometriche dello spazio civilizzato. [...] la trasgressione impone l'eterogeneo, e da qui la policronia (coniugazione di temporalità differenti) e la politopia (composizione di spazialità differenti, spazio colto nella sua pluralità).⁴⁴

Sulla costituzione di un nuovo tipo di rapporto tra spazio e tempo torneremo in seguito, ma nel frattempo è utile soffermarsi sui movimenti trasgressivi, ovvero sull'«alternativa» che la letteratura veneta ha tentato e tenta ancora nonostante tutto di creare all'interno della «monologia» paesaggistica e spaziale della sua terra d'origine. I testi da noi scelti si oppongono in vario modo all'ordine del codice sia attraverso forme stilistiche labirintiche e tentacolari (Trevisan) o corpuscolari e frammentate (Meneghello); sia anche e primariamente attraverso la posizione che assume l'io narrante all'interno della finzione letteraria: Meneghello, ad esempio, sceglie uno sguardo e una voce che si radicano nella memoria, spesso in quella popolare o infantile, universo altamente mitico e simbolico che, come la narrazione di eventi miracolosi o la creazione di proverbi o la pratica ludica in de Certeau,⁴⁵ costituisce una forma di resistenza all'ordine precostituito. Il paesaggio meneghelliano, infatti, è spesso uno spazio del miracoloso, del nonsense, del pre-razionale contro ogni gerarchia anche in quelle opere

⁴² DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien...*, cit., *passim*.

⁴³ WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, cit., p.65 [corsivo nostro].

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ DE CERTEAU, Michel, *op. cit.*, pp. 45 e sgg.

che non guardano direttamente al passato remoto dell'infanzia come *I piccoli maestri*. E anzi, se in Meneghello c'è talvolta un senso angusto di nostalgia verso ciò che è definitivamente trascorso, esso sembra rivolgersi non al passato *tout court* – come alcuni commentatori hanno più volte ribadito⁴⁶ – bensì proprio a questa capacità di rilettura mitica della realtà tipica delle culture rurali, in un certo senso alla parola che crea, al *verbum ludens*. Non è un caso, allora, che egli cominci a scrivere proprio negli anni in cui il filtro del magico e del leggendario iniziava ad essere percepito come superfluo e anacronistico rispetto alla modernità incalzante. Di un'altra generazione è invece Trevisan e di conseguenza l'io poetico dei suoi romanzi occupa una posizione ben diversa da quella del maladense. Questo vale in modo particolare per Thomas ne *I quindicimila passi*: in una contemporaneità che pare non ammettere più l'iperbato tracciato dal *monstrum* della parola che narra il mito, la trasgressione finisce per coincidere con una mostruosità tutta interiore, la schizofrenia, immagine di una resistenza che non può più essere comunitaria. D'altronde nella civiltà dell'individualismo e nel paesaggio-arcipelago del Veneto, «costruito come somma di parti indipendenti e di possessi individuali»,⁴⁷ l'unica possibile alternativa non potrà che essere a sua volta *privata*, pur cercando disperatamente e tragicamente, attraverso illusioni mentali e un desiderio maniacale di controllo del reale, di farsi nuovamente plurale. La schizofrenia di Thomas si fa portavoce di numerose e variegate malattie della psiche che affliggono uomini e donne della letteratura veneta.

Per molte opere venete degli ultimi decenni vale ciò che scrive Giulio Iacoli in merito a *La giornata d'uno scrutatore* di Calvino: «Frammentaria nel suo svolgersi, la sequenza tutta disgrega un mondo narrativo dove lo svariare della mente del protagonista evita di rispondere alla richiesta, da parte del mondo stesso, di una sua costruzione per immagini lineari. Agli occhi di Amerigo [ma in mondo diverso anche di Thomas], invi-

⁴⁶ Cfr. tra gli altri BANDINI, Fernando, *Inferno e Paradiso in Libera nos a malo*, in BARBIERI, Giuseppe e CAPUTO, Francesca, *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Atti del convegno internazionale di studi "In un semplice ghiribizzo" (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 145-150, p. 149: «La perdita di tutto ciò non provoca in lui [Meneghello] una sorta di rimpianto e/o di nostalgia per una sorta di remota vagheggiata arcadia. C'è in Meneghello una lucida coscienza dell'ineluttabilità del divenire storico, ma c'è anche (con diverse *madeleines* come stimolo della memoria), una *recherche* del tempo perduto che costituisce la base della sua poesia.» O, ancora ZAMPESE, Luciano, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Franco Casati, 2014, p. 39: «Le tonalità malinconiche non devono ingannare, condurre verso una sterile commozione nostalgica; dalle *tracce* [presenze indebolite, frammentarie] si genera la possibilità di una 'commemorazione', un ricordo da condividere che in Meneghello si traduce in dono di scrittura».

⁴⁷ VAROTTO, Mauro, *Abitare tra le isole del Veneto centrale*, in VALLERANI, Francesco e VAROTTO, Mauro (a cura di), *op. cit.*, pp. 69-91, p. 72.

schiato nel magma e nella separatezza del luogo inquadrato, il mondo esterno smarrisce progressivamente i tratti di verosimiglianza, di tangibilità [...] a favore del supposto antimondo che emerge, per considerazioni laterali, come apertura sul possibile».⁴⁸ Questo «antimondo» è l'apertura "ad iperbato" nel blocco monolitico del codice tracciata dallo sguardo politopico e policronico della soggettività letteraria. È un «possibile» che sperimenta nuovi attracchi al reale, illusori e stravolti, dal momento che quelli tangibili consegnano all'individuo un mondo irricognoscibile e illeggibile perché fin troppo lineare. In un orizzonte così omogeneo com'è divenuto quello veneto, in cui ciascun frammento è uguale e sostituibile ad ogni altro, il principio trasgressivo non riesce più a costruirsi come riposizionamento anomalo di segmenti linguistici sul piano ordinato della sintassi, ma deve giocare d'astuzia e adottare forme di illusione prospettica. La via dell'iperbato è quindi percorribile solo agendo simultaneamente sul piano dello spazio e su quello del tempo, ossia adottando un punto di vista che legge l'ambiente circostante attraverso le intermittenze e le sfasature dell'interiorità. Il soggetto recupera la sua libertà contro la prigionia del codice sovrapponendo allo spazio letture ed esegesi illusorie o anacronistiche. Il paesaggio che ne emergerà sarà inevitabilmente la somma di un'eterogeneità di punti di vista e di voci, collocati su molteplici livelli temporali e spaziali, in una parola *mentali*.⁴⁹

L'iperbato allora intraprende due strade distinte: da un lato quella dell'affondo memoriale e dall'altro quella dell'illusione ottica. Anche per questo gli autori veneti che trovano più spazio in queste pagine sono appunto Meneghello e Trevisan, incarnando essi rispettivamente le due vie di trasgressione appena tracciate.

Ciò che si è detto sin qui in merito a sineddoche e iperbato ci conduce all'individuazione di un'ultima figura retorica a cavallo tra parola e paesaggio: essa è l'*ossimoro*, arguzia del linguaggio che ammette la coesistenza ravvicinata – e anzi spesso tangente – degli opposti, ovvero una conflittualità asindetica. La sua funzione è eminentemente trasgressiva giacché concede di immaginare e dunque di creare uno spazio di ambivalenza, rappresentando nello stesso istante le due facce della medesima medaglia. Il suo legame con l'iperbato è allora palesato se intendiamo entrambe queste figure

⁴⁸ IACOLI, Giulio, *La percezione narrativa dello spazio: teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, pp. 75-76.

⁴⁹ Sulla polifonia in *Libera nos a malo* di Meneghello cfr. SEGRE, Cesare, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 59-69.

come manifestazioni della resistenza al codice, l'una sul piano dell'ordine sintagmatico e l'altra su quello del significato. L'iperbato, infatti, marca la sua alternativa attraverso uno scarto prospettico, di posizione, laddove l'ossimoro, invece, si misura con gli scontri di significati semantici anche nel pieno rispetto della norma sintattica, alla quale d'altronde non sembra prestare la benché minima cura.

Meno facile da collocare è il rapporto tra ossimoro e sineddoche. Tuttavia ci viene in aiuto proprio il paesaggio veneto poiché, se si riposizionano tali figure sull'orizzonte di una lettura dello spazio – ossia della creazione di paesaggi – è possibile delineare una catena che inanella i tre artifici retorici in quest'ordine (che è poi quello adottato anche in questa trattazione): sineddoche-iperbato-ossimoro, dove però primo e ultimo anello si riallacciano costituendo una catena circolare. Si è detto che l'iperbato ricerca quelle piccole tattiche che gli sono utili a scardinare dall'interno la monotonia del codice divenuto, nel caso del paesaggio veneto, mono-sinodotico. L'iperbato traccia il percorso per un'alternativa alla sineddoche di cemento, la pervasività della quale, però, costringe a rintanarsi in prospettive decisamente “altre” e forzatamente straniere in quanto lontane nel tempo o a-normali. Gli spazi che l'iperbato si ritaglia possiedono delle zone di confine, aree liminari che sono terre di nessuno e dunque di libero attraversamento per chiunque, luoghi-soglia a metà tra il codice e la sua trasgressione, e pertanto sensibili all'uno e all'altro contemporaneamente. Questi spazi interstiziali sono gli ossimori, gli spazi del Terzo paesaggio.⁵⁰ In essi finisce per concentrarsi l'attenzione dell'osservatore trasgressivo il quale li tramuterà in nuove sineddoche, chiudendo – o riaprendo – in tal modo il cerchio figurale. Potremmo definire tali nuove sineddoche come *iconemi dell'alternativa*, dato che i testi letterari sono attratti da questi spazi e li eleggono a rappresentazioni, al negativo, della totalità: funzionano dunque da iconemi per gli sguardi di resistenza dei personaggi letterari, incarnando l'essenza ossimorica e contraddittoria del paesaggio veneto. Sono ciò che Gilles Clément ha definito “residui” e che, pur essendo il contrario della cementificazione e del territorio antropizzato, crescono in rapporto ad essi.⁵¹

Juri Lotman descrive un processo dialogico simile tra norma – che per lui è il centro della semiosfera, ovvero di una struttura portatrice di senso – e irregolarità, chiamata

⁵⁰ CLÉMENT, Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet, 2004 (trad. it. di Filippo De Pieri, *Manifesto del terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2005).

⁵¹ Vedi *ivi*, *passim* e in particolare p. 37: «La crescita delle città e degli assi di comunicazione induce una crescita del numero di residui.»

«periferia culturale».⁵² I due poli opposti sono complementari ma coesistenti e dunque non si escludono l'un l'altro – proprio come avviene per i termini dell'ossimoro – in quanto «la cultura non crea soltanto la sua organizzazione interna, ma anche un proprio tipo di disorganizzazione esterna.»⁵³ Lotman nota inoltre che le «formazioni semiotiche periferiche possono essere rappresentate non come strutture chiuse (lingue), ma come loro frammenti o anche come singoli testi. Poiché “estranei” rispetto al sistema dato, questi testi svolgono nel meccanismo della semiosfera la funzione di catalizzatori. Il confine con un altro testo infatti è sempre una zona in cui si ha un accrescimento delle informazioni di senso.»⁵⁴ In altre parole i territori di confine, ossimori spaziali, accentrando su di sé la focalizzazione grazie alla loro “estraneità” e anomalia, divengono possibile germe di nuove sineddoche: «proprio la distruzione della compattezza provoca un processo di “ricordo” – ricostruzione dell'insieme semiotico attraverso una sua parte»⁵⁵ ed è quanto avviene in Meneghello e in Trevisan dove il cozzare ossimorico di segni del paesaggio (segni del passato contro segni del presente; segni della monologia contro segni dell'interstizio) attiva il recupero o la creazione mentale di una terra che non c'è più o che non sarebbe pensabile al di fuori di tali contraddizioni; questo processo, a sua volta, consente una nuova codificazione degli spazi assenti – perché passati o perché marginali – e presenti, un situarsi cioè nel mezzo della battaglia tra le percezioni e le rappresentazioni, scoprendosi però incapaci di parlare sia la lingua del nemico che quella dei propri alleati: «Questa ricostruzione di una lingua già perduta, che consentirebbe di decodificare il testo dato, comporta sempre in pratica la creazione di un nuovo linguaggio e non la ricostruzione di quello vecchio.»⁵⁶ L'io narrante di Meneghello non parla più il vicentino di un tempo, ma una lingua meticciosa, un ibrido di dialetto italiano inglese latino, e narra *scrivendo* ossia adottando uno strumento – la scrittura appunto – non compreso tra le *tèchnai* della Malo antica. E a ben vedere Thomas, ne *I quindicimila passi* così come ne *Il ponte*, parla solo a se stesso in una spirale tragicomica che di pagina in pagina lo presenta al lettore come un soggetto sempre più escluso e *borderline*. Non a caso egli riesce a captare quelle pratiche e quegli spazi che evidenziano una differenza rispetto alla “normalità”, soglie verso le pieghe della superficie.

⁵² LOTMAN, Juri M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, p. 62.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, pp. 64-65.

⁵⁵ Ivi, p. 65.

⁵⁶ *Ibidem*.

Un movimento circolare analogo alla nostra catena figurale è descritto anche da de Certeau in alcune pagine da lui dedicate all'occasione, il *kairòs* greco. Come l'ossimoro, anche l'occasione occupa uno spazio minimo (nel tempo), ma proprio in virtù di tale limitatezza – a tratti quasi coincidente con il nulla – essa accumula e, quando risvegliata, sprigiona una forza poetica imprevedibile capace persino di trasformare la realtà e la percezione che si ha di questa. Tutto dipende, però, dai «bagliori»⁵⁷ della memoria, ossia dai tracciati frammentari percorsi dalla mente nell'atto di rileggere una circostanza presente attraverso i residui di un evento passato: «nella composizione del luogo iniziale (I), il mondo della memoria (II) interviene al “momento opportuno” (III) e provoca modificazioni dello spazio (IV).»⁵⁸ La prima tappa del percorso tracciato dal gesuita francese coincide, nel nostro caso, con il paesaggio-frammento del Veneto contemporaneo, il «luogo iniziale» della produzione letteraria che qui si sta analizzando; su di esso agisce poi l'iperbato della «memoria» che, «attraverso il “momento opportuno” (*kairòs*)», «media delle trasformazioni spaziali»⁵⁹ producendo ciò che abbiamo chiamato le nuove sineddoche o gli iconemi dell'alternativa. Pertanto l'occasione studiata da de Certeau per certi versi assomiglia al nostro ossimoro, anche se su un piano più prettamente temporale, dato che entrambi si manifestano come epifanie, segni interstiziali e sconvolgenti per immediatezza e conflittualità con il codice. È questo il «mondo estraneo da cui può e deve venire il tiro mancino che cambierà l'ordine stabilito.»⁶⁰

Vale la pena di soffermarsi ulteriormente sull'ultimo anello della catena, quello che, riconnettendo l'ossimoro alla sineddoche, tramuta il primo nella seconda. Il movimento che si delinea in questo luogo eternamente instabile non riconduce, come si è visto, alla “vecchia” sineddoche, ma ne produce una nuova e al contempo più pura della precedente in quanto essa recupera la propria creatività retorica che era andata perduta.⁶¹ Ciò è possibile poiché l'interstizio parla un idioma esotico, di una densità ad un tempo corposa ed evanescente, grazie alla quale ammalia narrando di spazi alternativi. Questa lingua, però, resta “altra” anche nel momento in cui assume il ruolo di iconema: la totalità che si credeva monolitica, dunque, ora si fa screziata e rugosa nel momento in cui la si può rappresentare attraverso delle sineddoche contrastive e dall'aspetto forestiero. L'iconema dell'alternativa è contemporaneamente una parte valida a rappresentare il

⁵⁷ DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien...*, cit., p. 137.

⁵⁸ Ivi, p. 133.

⁵⁹ Ivi, p. 135.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Vedi *supra*, p. 12.

tutto (sineddoche) e un elemento che addensa in sé la perenne differenza tra totalità e recesso anomalo (ossimoro). La forza dell'ossimoro consiste proprio nella sua capacità di non cadere nel tranello della monotonia o della familiarità poiché esso opera esclusivamente per poli di contrarietà, ovvero per rapporti di opposizione che rimangono sempre validi: una coppia di opposti non può che restare stabile nella sua polarità anche dopo secoli di uso retorico. Questo d'altronde è l'unico tratto di invariabilità implicato nel concetto di ossimoro dato che per il resto esso si manifesta costantemente nell'orizzonte della provvisorietà rispetto alla fissità del codice. Si crea allora un ulteriore effetto ossimorico tra permanenza e provvisorietà.

Vitaliano Trevisan ha ideato un progetto, da cui un sito internet, sulla figura dell'ossimoro nella città di Vicenza. Il nome del progetto è eloquente: "Ruins", rovine, a sottolineare quello che per Trevisan è il nucleo vitale e generativo di un luogo, ossia la sua corrosiva frammentarietà: «dai frammenti che hai raccolto nel corso dei tuoi spostamenti, deduci una città composta di elementi il cui costante attrito dà vita a un processo di decomposizione la cui lentezza non riesce più a trarti in inganno. Ogni cosa, ai tuoi occhi, contribuisce plausibilmente al disegno di una rovina.»⁶² Ci preme mettere in evidenza la sensazione ossimorica di un «costante attrito» alla radice del paesaggio urbano vicentino, la percezione che la totalità limpidamente pacificata di fatto si regga su piccoli angoli di lotta in cui l'evento continua a prodursi senza mai sedimentarsi in una forma definitiva.

...esistono casi in cui un provvisorio, resistendo al tempo, ma soprattutto *nel tempo*, diventa *permanente* senza per questo perdere nulla del suo carattere *provvisorio*. Di continuo, esplorando la città, mi imbatto in questi ossimori...

...cristallizzati, figure retoriche solidificate che chiudono, che reggono,...

...che collegano,...

...che sorreggono...⁶³

Permanenza contro provvisorietà, slabbro ossimorico e tensione a riunire, il paesaggio veneto in letteratura vive di queste contrapposizioni e cerca, com'è proprio della parola letteraria, di penetrarle. Così Thomas, in un certo senso alter ego di Trevisan, lasciandosi momentaneamente alle spalle il paesaggio asfittico dell'hinterland vicentino,

⁶² <http://ruins.clab.it/italiano/welcome.html>.

⁶³ <http://ruins.clab.it/italiano/ritro1.html>.

si rifugia sui colli Berici in un luogo dell'abbandono che è intreccio convulso di spazi sin dal nome che egli gli affibbia, «casa nel parco nella casa». ⁶⁴ Qui egli si costruisce un mondo *a parte*, svincolato dalle leggi che governano il mondo “di fuori”, pur riconoscendo che questo spazio nuovo non può che situarsi all'interno di quello consueto, dato che esso assume la fisionomia del rifugio proprio in virtù del suo essere inserito nella fila della logica lineare. Il bisogno di scovare questi spazi estranei da parte del protagonista de *I quindicimila passi* è determinato da un senso di oppressione, di asfissia e, in definitiva, di immobilità. Il paesaggio si chiude e si stringe attorno al soggetto attraverso una proliferazione inarrestabile e vorace di proprietà private e di strade. Poco si salva da questa azione fagocitante, ma tale infinitesima parte di mondo avrà pertanto un significato ancora più alto e una capacità di definizione del reale paradossalmente maggiore:

Gli unici terreni rimasti liberi [...] sono queste superfici di risulta, questi angoli di terreno che la costruzione di una strada o una lottizzazione ha reso terra di nessuno [...]. Pezzi di terra che non vuole nessuno, perché non ci si può cavare niente, oppure terre cosiddette demaniali, fasce di rispetto di corsi d'acqua, cimiteri, ferrovie, autostrade eccetera, siti interstiziali di cui si è persa memoria, *luoghi essenziali*, diceva mio fratello, *per capire come vanno davvero le cose*. ⁶⁵

La letteratura fa opera di resistenza perché recupera questi ambienti lasciati alla corrosione e destinati pertanto, dalle valutazioni tecnocratiche e di profitto, al nulla e all'inesistenza. ⁶⁶ Senza di essi si farebbe pressante il rischio di perdere il “senso delle cose” a causa di un progressivo appiattimento delle irregolarità alla superficie. In questo movimento verso la complessità del reale si situano invece le figure retoriche le quali, dando voce all'irregolarità inaspettata e sempre sopita negli anfratti del linguaggio, attuano la possibilità all'ombra della norma unificante. In altri termini, la letteratura accoglie in sé il margine di libertà del soggetto mostrandone dapprima l'esistenza e in secondo luogo la capacità di manomettere la realtà. ⁶⁷

⁶⁴ TREVISAN, Vitaliano, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 92 e sgg.

⁶⁵ Ivi, p. 115 [corsivi nel testo].

⁶⁶ Cfr. CLÉMENT, Gilles, *op. cit.*, pp. 53-56; anche DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien...*, cit., p. 147: nella città si manifesta «un rifiuto di ciò che non è trattabile e costituisce pertanto lo “scarto” di un'amministrazione funzionalista (anormalità, devianza, malattia, morte eccetera).»

⁶⁷ Cfr. ivi, p. 152: «se è vero che un ordine spaziale organizza un insieme di possibilità (per esempio, attraverso un luogo in cui si può circolare) e di interdizioni (per esempio, un muro che impedisce di proseguire), il camminatore ne attualizza alcune. [...] E se, da un lato, rende effettive solo alcune delle possibilità fissate dall'ordine costituito [...] dall'altro accresce il numero dei possibili (per esempio, trovando

2. Il “paesaggio come teatro”: attori veneti su sfondo assente

S'incomincia con un temporale. Siamo arrivati ieri sera, e ci hanno messi a dormire come sempre nella camera grande, che è poi quella dove sono nato. Coi tuoni e i primi scrosci della pioggia, mi sono sentito di nuovo a casa. Erano rotolii, onde che finivano in uno sbuffo: rumori noti, cose del paese. Tutto quello che abbiamo qui è movimentato, vivido, forse perché le distanze sono piccole e fisse come in un teatro. Gli scrosci erano sui cortili qua attorno, i tuoni quassù sopra i tetti; riconoscevo a orecchio, un po' più in su, la posizione del solito Dio che faceva i temporali quando noi eravamo bambini, un personaggio del paese anche lui. Qui tutto è come intensificato, questione di scala probabilmente, di rapporti interni.⁶⁸

Dando avvio al suo primo romanzo, Meneghello apre il sipario su Malo partendo dalla casa natale, dal punto preciso in cui tutto è cominciato. Il paesaggio del paese, scorciato sulla «camera grande» e sui «cortili qua attorno», coincide con ciò che il lettore-spettatore vede sul palco della narrazione, è la scenografia semplice ed elementare che l'autore-regista ha fatto installare per la sua azione letteraria. L'intera sequenza è costruita in effetti come una didascalìa teatrale: con la precisazione «s'incomincia con un temporale» Meneghello dà le coordinate d'apertura alla sua *mise-en-scène* e fornisce meta-letterariamente delle indicazioni in merito all'ambientazione della vicenda, come a dire: «L'azione comincia così...» Se il paese è una scenografia e le persone che lo hanno abitato e lo abitano tuttora – Dio compreso – sono i personaggi, lo spazio narrativo ricalcherà i confini di un palcoscenico immaginario e le «distanze» saranno «piccole e fisse come in un teatro.» Anche l'uso dei deittici si muove in questa medesima direzione: essi permettono di dare una concreta collocazione al soggetto all'interno del paesaggio e al contempo “prendono le misure” dell'area in cui si svolgerà l'azione drammatica («qui», «qua attorno», «quassù»). Il paesaggio che si delinea fin dalla prima pagina di *Libera nos a malo*, dunque, assume a tutti gli effetti l'aspetto di un teatro.⁶⁹

scorciatoie o facendo delle deviazioni) e quello degli interdetti (per esempio, evita percorsi ritenuti leciti o obbligatori). Dunque, seleziona.»

⁶⁸ MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, Milano, Feltrinelli, 1963, poi in idem, *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Mondadori, 2010⁴, p. 5.

⁶⁹ Cfr. ZAMPESE, Luciano, *La forma dei pensieri...*, cit., p. 49: «A Malo si vive assieme e così il passato memorabile è il canovaccio di un teatro dove attori e pubblico si scambiano le parti, affidando la messinscena a chi tra gli amici emerge per le sue doti affabulatorie.» Anche nei *Piccoli maestri* si trova un riferimento simile, in merito al paesaggio dell'altipiano di Asiago: «La forma più tipica, specie nel centro dell'Altipiano, là dove eravamo noi, sono i piccoli circhi, i teatri naturali in cui la roccia tende a modellarsi [...] Ce ne sono tanti, alcuni minuscoli, alcuni imponenti, ma sempre di misura umana, come

È rilevante il fatto che molto spesso l'evento letterario giunga a definire delle coordinate o intuisca dei nessi metaforici per la descrizione del reale ben prima delle scritte disciplinari. Questo è avvenuto anche nel caso della relazione tra paesaggio e teatro. Il primo romanzo meneghelliano, infatti, anticipa di più di un trentennio l'importante saggio di Turri già citato, intitolato proprio *Il paesaggio come teatro*.⁷⁰ In quelle pagine l'autore indaga le modalità di relazione tra essere umano e territorio all'interno dei confini della metafora che funge anche da titolo, scoprendo così interessanti spunti di riflessione. Uno dei più fertili riguarda senza dubbio le posizioni che gli individui possono assumere nei confronti dell'ambiente circostante. Infatti, interpretando attraverso i ruoli sociali propri del teatro le svariate modalità di interazione che l'uomo costruisce con il paesaggio, è possibile individuare per il soggetto una "postura" attoriale e una da spettatore. In altre parole, un territorio può essere agito o contemplato, trasformato internamente oppure osservato a distanza, senza che l'adozione di uno dei due approcci determini peraltro l'esclusione definitiva dell'altro. E questo perché, secondo Turri, la modificazione ambientale operata dall'essere umano attraverso pratiche concrete dipende, in origine, da una progettualità mai del tutto scindibile dalla visione d'insieme, ossia dal momento "spettacolare". L'uomo trasforma il paesaggio perché ne ha al contempo una comprensione – nel suo senso etimologico – generale. Allo stesso modo una messa in scena drammatica tiene conto, in ogni suo gesto e in ciascuna parola pronunciata, dello sviluppo (del senso) complessivo e finale dell'opera intera. Ancora, essa considererà sempre, più o meno implicitamente e fin dalla sua ideazione, anche l'effetto prodotto nel pubblico e dunque la zona della ricezione. È evidente allora che i due ruoli – di *attore* e di *spettatore* – sono dipendenti l'uno dall'altro, si influenzano a vicenda nel momento in cui un dato spazio viene percepito e rappresentato come paesaggio, quando cioè esso assume una particolare connotazione e da «territorio vissuto» diviene anche «territorio rappresentato».⁷¹ Così scrive infatti Turri: «il paesaggio funziona [...] da *medium* dell'agire umano nella natura, da referente primo di tale agire. Attraverso il pae-

teatri antichi, in Sicilia, in Grecia. [...] In questi spazi formati, anche i gesti, i passi acquistano forma, cioè una relazione ordinata e armonica con essi; pare che il mondo non ti contenga soltanto, ma ti guardi.» (MENEHELLO, Luigi, *I piccoli maestri*, Milano, Feltrinelli, 1964, poi in idem, *Opere scelte*, cit., pp. 337-618, pp. 466-467); per una trattazione del tema del paesaggio ne *I piccoli maestri* vedi TRAINA, Giuseppe, *La rappresentazione del paesaggio nei Piccoli maestri*, in CAPUTO, Francesca (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello*, Atti del convegno di studi (Università degli Studi di Milano, 8 maggio 2014 – Università degli Studi di Milano Bicocca, 9 maggio 2014 – Comune di Malo, 28 giugno 2014), Novara, Interlinea, 2017, pp. 57-72.

⁷⁰ TURRI, Eugenio, *Il paesaggio come teatro...*, cit.

⁷¹ Ivi, sottotitolo dell'op.

saggio, in altre parole, viene destata nell'uomo la sua immaginazione e, con essa, la sua progettualità, sollecitate dal fatto stesso di assistere alla rappresentazione.»⁷²

Ciò che qui ci sembra proficuo mettere in risalto è proprio il legame stretto che sussiste tra momento dell'azione che modifica lo spazio e fase di lettura estetica. Questa alternanza, per Turri, era tipica del paesaggio agrario italiano fino alla metà del Novecento e, ancor più in particolare, della regione padano-veneta, dove la rappresentazione artistica del paesaggio creata dai vedutisti e dagli architetti dal Cinquecento al Settecento avrebbe imposto la sua eredità fino al secolo scorso. In altre parole e in parte semplificando, le tele dei pittori di scuola veneta, rappresentando il paesaggio veneto con le sue particolarità più significative (gli iconemi), avrebbero formalizzato per la prima volta uno sguardo estetico sul territorio di una tale forza espressiva da condizionare e idealizzare – magari anche solo indirettamente – la percezione dell'uomo comune che quel paesaggio aveva plasmato. Di conseguenza costui avrebbe continuato ad agire nel territorio rispettandone però i connotati più tipici e dunque ricalcando le modalità di azione-recitazione tramandate dal passato. Rispetto a ciò di cui stiamo trattando, la grande novità della pittura di paesaggio sta nell'aver “ufficializzato” uno spazio e delle pratiche di spazio attraverso l'osservazione estetica.⁷³ È evidente, allora, che la *visione* del paesaggio non va intesa come pura teoresi, come momento del tutto privo di finalità e interessi pratici, ma piuttosto come possibilità di dialogo con la natura anche, e forse soprattutto, da parte di chi quel paesaggio lo ha scolpito:

Quel paesaggio [quello agrario], costruito non per essere bello ma in funzione del produrre [...] assume anche una valenza estetica nel momento stesso in cui, osservato dal contadino al di fuori degli stringenti impegni di lavoro, diventa spettacolo, oggetto da rimirare con sorpresa. Allo stesso paesaggio il coltivatore sente poi di poter affidare un importante messaggio: quello di testimonianza del suo lavoro,

⁷² Ivi, p. 37.

⁷³ Cfr. ivi, p. 84: «La grande rivoluzione indotta dalla pittura di paesaggio nella cultura del Rinascimento sta proprio in questo: nel concepire il paesaggio come teatro dell'uomo, nel suo porsi davanti ad esso con l'animo dello spettatore che vuol assistere al proprio agire.» Vedi anche PIOVENE, Guido, *Introduzione*, in PIOVENE, Guido e FRASSON, Alberto (a cura di), *Narratori del Veneto*, Milano, Mursia, 1973, p. V: «Se pensiamo alla civiltà veneta, la vediamo [...] soprattutto sotto la forma di immagini visuali. Ci sfilano davanti palazzi, ville, quadri, affreschi, mosaici, sculture e panorami di città. [...] Per quanto la letteratura abbia partecipato alla grandezza complessiva della cultura veneta, questa, nelle massime punte, fu sempre urbanistica, architettonica, pittorica, musicale, cioè visiva e sonora.» E cfr. anche ZANZOTTO, Andrea, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, p. 24: «Una selva [quella del Montello] incorniciata dalle colline e dalle Prealpi dipinte dal Giorgione e che qua e là si apriva su luoghi particolari, tali da accendere ogni tipo di fantasia.»

del suo impegno, della sua capacità di modellare la natura come si deve.⁷⁴

Giorgio Bertone, in un suo notevole saggio sul concetto di paesaggio, segue una linea interpretativa ancor più estrema e per certi versi inattesa, poiché affida un ruolo decisamente primario all'azione nel e sul territorio piuttosto che al momento contemplativo. Per l'autore, dunque, è la mano a guidare l'occhio nel suo confronto con il paesaggio, una «mano interiorizzata, divenuta forma intellettuale e cultura»,⁷⁵ ciò che garantisce, attraverso un operare pratico e plasmante, un “oggetto da vedere” ad ogni pausa d'osservazione e di distacco visivo.

Quando le due fasi – attiva e passiva – coesistono e interagiscono, l'azione umana sul territorio non potrà che essere *armoniosa*, ossia in accordo con l'ambiente. Non si manifesterà un prevalere di uno dei due poli – antropico e naturale – sull'altro e, anzi, si riuscirà a smascherare l'essenza fittizia e invalidante di tale dualità, giacché l'umano non è mai del tutto esterno al mondo naturale, per quanto nel corso dei secoli esso si sia ampiamente emancipato da una condizione “animalesca” e primitiva,⁷⁶ ma al contrario ne è sua parte integrante e dipende strettamente da essa. In un certo senso – quello più profondo e significativo – è davvero lecito parlare di paesaggio solo in questo caso di alternanza di azione nel territorio e visione dello stesso. Per troppo tempo, infatti, si è inteso il paesaggio esclusivamente come oggetto di una *percezione* estetica condotta da una prospettiva che si voleva separata, poco o nulla riflettendo, invece, sulla *costruzione* (non solo estetica!) del territorio che diviene paesaggio. In tal senso si è parlato più recentemente dei paesaggi come del «supporto di quella che possiamo chiamare “informazione genetica territoriale”. Si tratta dei principi che hanno regolato nel tempo le forme e l'organizzazione di un territorio e che ben rispecchiano l'organizzazione (l'identità oggettiva) della società che quel paesaggio e quel territorio hanno prodotto e

⁷⁴ TURRI, Eugenio, *Il paesaggio come teatro...*, cit., p. 61.

⁷⁵ BERTONE, Giorgio, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000, p. 12; riportiamo qui il passo per intero: «la comunicazione e comunione con ciò che noi chiamiamo paesaggio avviene attraverso non l'occhio, ma la mano. È la mano che ara, che zappa, che guida, è la mano e l'intelligenza della mano, la mano interiorizzata, divenuta forma intellettuale e cultura, la sola che sia mezzo ma anche ragione di un lavoro e di un esserci, è la mano che può condizionare lo sguardo.»

⁷⁶ Una riemersione dei caratteri “bestiali” dell'uomo sembra peraltro interessare alcuni personaggi della narrativa veneta più recente, come se attraverso il recupero di una condizione primordiale essi potessero marcare la differenza rispetto alla civilizzata contemporaneità, considerata oramai alla deriva. Per questo tema vedi cap. 6, in particolare p. 96.

producono.»⁷⁷ In questo modo si sottolinea, cioè, l'*azione* che produce concretamente un territorio e, in seconda battuta, che ne condiziona le percezioni paesaggistiche.

Cosa può accadere allora al “genoma umano” nel momento in cui, come è stato per il paesaggio veneto, si verificano nel territorio delle trasformazioni più repentine del consueto e che risultano, pertanto, invasive e compromettenti? Quali, insomma, le conseguenze sugli individui? Aggirando (ma solo per il momento) il cuore delle domande che ci siamo posti, ossia gli effetti del cambiamento violento, e soffermandoci invece sulla constatazione di una trasformazione paesaggistica avvenuta, è bene analizzare la natura di questa trasformazione, restando ancora nell'alveo della metafora teatrale di Turri e ascoltandone gli ulteriori echi significanti.

Al contadino, contemporaneamente attore nel paesaggio e spettatore della sua recitazione, la cui “informazione genetica” si trovava inscritta nelle forme e negli elementi caratteristici del suo territorio di vita, si è sostituito oggi il consumatore, l'individuo massificato.⁷⁸ Non possiamo non rilevare un certo grado di semplificazione in questa limitatissima ricostruzione antropologica; cionondimeno essa ci è utile poiché, proprio grazie a questa sommarietà stereotipata, riesce a delineare la velocità e la radicalità del cambiamento che abbiamo preso ad oggetto di studio. La crescita economica che caratterizzò il secondo dopoguerra ebbe un impatto violento e incisivo nella società italiana soprattutto in quelle regioni del paese, il Nord-est *in primis*, in cui lo stile di vita era ancora fortemente legato ad un'economia di tipo agricolo. In Veneto, inoltre, l'etica (o il culto) del lavoro che già animava le attività nei campi e nelle case, fu trasferita nei nuovi settori in espansione generando uno sviluppo industriale senza precedenti, in modo particolare quello della piccola e media impresa spesso a conduzione familiare.⁷⁹ Questa inattesa modificazione degli usi e dei costumi ha avuto forti ripercussioni anche sul territorio a causa di una cementificazione su larga scala e di un ampio processo di riconversione dei terreni da agricoli a edificabili. Il paesaggio, in altre parole, ha perso consistenza ed è stato rapidamente rivalutato in senso prevalentemente economico in base al suo grado di produttività agricola, industriale o turistica: «Il paesaggio è saltato,

⁷⁷ DEMATTEIS, Giuseppe, *La geografia nella scuola: sapere geografico, territorio, educazione*, in Cristiano Giorda e Matteo Puttilli (a cura di), *op. cit.*, p. 31.

⁷⁸ Questo è uno dei temi al centro degli ultimi scritti pasoliniani: vedi PASOLINI, Pier Paolo, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, [1975] 2001 e idem, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976.

⁷⁹ Cfr. VALLERANI, Francesco e VAROTTO, Mauro (a cura di), *op. cit.* In particolare, il saggio ivi contenuto di ANASTASIA, Bruno, *Nordest: dal successo alla difficile ricerca di nuove mete collettive*, pp. 35-53, dove si mette in evidenza che nel Veneto «il lavoro è la “fede” più condivisa, più diffusa» (p. 40). Per una profonda e vivida analisi della “fede” nel lavoro nella passata società contadina vicentina vedi anche MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, cit., pp. 118-125.

escluso dalla nostra percezione degli spazi di vita, che è tutta attratta dalle cose e dagli oggetti diversi che, mischiati tra loro, formano oggi i nostri territori di vita.»⁸⁰ Un paesaggio frammentato, come si è già avuto modo di notare, disgregato da un proliferare caleidoscopico dei punti di fuga, da uno smembrarsi della scenografia, da un correre-accorrere che ha sempre meno l'aspetto dell'agire all'interno di un disegno complessivo e "spettacolare" e sempre più, invece, le forme di una recitazione mancata.⁸¹ L'individuo, dunque, nel suo vivere il territorio, non solo non ha più un copione da scrivere e da seguire, ma non è più neppure un personaggio recitante, una *persona*. Il suo essere attore è divenuto ben presto un essere nulla, un trovarsi al di fuori della scena. Non si tratta più dell'angoscia primo-novecentesca che isolava il soggetto in una condizione di inadeguatezza e inettitudine, ovvero in una incapacità di recitare o di leggere le proprie battute, quanto piuttosto di una nuova situazione esistenziale nella quale l'individuo rifiuta naturalmente qualsiasi vincolo drammatico (ruoli, battute, didascalie, scene, etc.) credendo così di acquistare un grado di libertà assoluta. Da personaggio in cerca d'autore egli diviene il Godot assente. Tale è la malia dell'estrema modernità. La sua *s drammatizzazione*.⁸²

Tutto ciò si tramuta in una dispersione degli elementi del paesaggio e, in ultima istanza, in una perdita dello stesso. Si ha paesaggio, infatti, quando una serie di significanti esterni al soggetto vengono compresi dalla coscienza individuale in una totalità formando così una sintassi, un percorso logico capace di comunicare con l'io.⁸³ Tutta-

⁸⁰ TURRI, Eugenio, *Il paesaggio come teatro...*, cit., p. 124.

⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 111: «sembra che la recitazione degli uomini non sia più possibile di fronte alla prima e prevalente preoccupazione dell'industria che è quella di produrre, di trasformare la natura».

⁸² Cfr. *ivi*, pp. 122-123: «Il teatro cambia. E l'uomo scompare [...] Non recita più in modo diretto e l'intera scenografia è costruita per questa sua scomparsa. [...] le attività e i punti di interesse si moltiplicano e si sparpagliano. [...] Ed ecco profilarsi un paesaggio nuovo, che prelude a una sorta di urbanizzazione totale». Riguardo alla "s drammatizzazione" intesa letteralmente come perdita del dramma e sua ridicolizzazione, ossia autodifesa in vista di un più facile adattamento ai flussi della nuova società cfr. PASOLINI, Pier Paolo, *Lettere luterane*, cit., p. 75: «Tutti si sono adattati o attraverso il non voler accorgersi di niente o attraverso la più inerte s drammatizzazione.» In questo senso si s drammatizza e *ci* si s drammatizza per non ammettere a se stessi un più diretto coinvolgimento nei "mali" del presente; cfr. WESTPHAL, Bertrand, *La Géocrithique. Réel, fiction, espace*, cit., p. 221: «Ma, si sa, nella postmodernità [...] ci si affretta a ridere di tutto per il timore di ritrovarsi a piangere. L'iperrealismo è quasi sempre allegro, e questo nonostante il deterioramento dell'ambiente di cui è testimone. Per dirla con le parole di Jameson, esso è il regno del "sublime isterico" dove il simulacro ha un ruolo da protagonista e allo stesso tempo svolge un effetto depotenziante.»

⁸³ Cfr. SIMMEL, Georg, *op. cit.*, p. 71: «Infinite volte il cammino ci porta attraverso la libera natura e percepiamo, con i più diversi gradi di attenzione, alberi e acque, prati e campi di grano, colline e case, e tutti i mille cambiamenti della luce e delle nuvole – ma, per il fatto che osserviamo questi singoli particolari o anche vediamo insieme questo e quello di loro, non siamo ancora convinti di vedere un "paesaggio". [...] La nostra coscienza ha bisogno di una nuova totalità, unitaria, che superi gli elementi, senza

via, se il soggetto non si pone più in dialogo con una totalità spaziale bensì solamente con singoli frammenti perché utili economicamente e soprattutto perché “privatizzabili” – processo tipico della nostra società occidentale contemporanea che vede un abbandono progressivo della dimensione sociale e comunitaria – il territorio non è più vissuto né tantomeno osservato, non è neppure preso in considerazione:

Questo paesaggio, penetrato e dissolto dall’urbanizzazione globale, diffusa, dall’imporsi di strutture territoriali continue, reticolari, oggi appare rotto, disarticolato dalla stessa imponenza dei flussi comunicativi, per cui ovunque c’è posto per tutto e per tutti, per oggetti vecchi e oggetti nuovi, e funzionalmente destinati ai più disparati usi, l’uno a breve distanza dall’altro. Il paesaggio è un marasma, visto dal di fuori, dagli stessi autori-spettatori, i quali in tal modo rischiano di perdere il paesaggio come riferimento della propria identità.⁸⁴

«Il paesaggio è un marasma», un ammasso di organi che non è più organismo, una teoria di oggetti e porzioni di spazio validi solo in se stessi e privi di connessioni. Ma tutto ciò lo possono percepire solo coloro che in qualche misura sono ancora «autori-spettatori», i soggetti che sono in grado di vedere «dal di fuori» il paesaggio, quelli cioè che mantengono ancora una capacità contemplativa. Tra costoro Meneghello e Trevisan rappresentano forse gli *sguardi* più lucidi e disincantati sulle reliquie del paesaggio-teatro veneto. I due autori sembrano infatti parodiare la forma di questi residui nelle scelte stilistiche adottate nei loro romanzi: sulla pagina del primo scorrano tanti brevi frammenti che si evocano l’un l’altro per analogie minime e improvvisi lampi della memoria, a catena; nel secondo, invece, le parole quasi si accavallano in un flusso incalzante e raramente interrotto da pause forti, forse un controcanto all’ipertrofia esasperante del particellare che costituisce oramai l’essenza del paesaggio veneto. Se «la “forma di una città” è immediatamente analoga al testo che la descrive»,⁸⁵ allora la Malo del narratore meneghelliano non può che essere un teatro di frammenti dispersi nelle profondità del ricordo, un «politico» secondo la felice definizione di Praloran,⁸⁶ ancor più segmentato dalla frattura epocale che lo separa dal paese odierno privo di recitazio-

essere legata ai loro significati particolari ed essere meccanicamente composta da essi – questo soltanto è il paesaggio.»

⁸⁴ TURRI, Eugenio, *Il paesaggio come teatro...*, cit., p. 127.

⁸⁵ BAGNOLI, Vincenzo, *op. cit.*, p. 169.

⁸⁶ PRALORAN, Marco, «*Siamo arrivati ieri sera*»: *tempo e temporalità in Libera nos a malo*, in BARBIERI, Giuseppe e CAPUTO, Francesca (a cura di), *op. cit.*, pp. 109-117, p. 111: «Il microcosmo chiuso e perfetto di Malo viene rappresentato dunque non all’interno di una storia raccontata, non progressivamente nel tempo narrato, ma attraverso scomparti quasi indipendenti, come in un politico.»

ne; e la Vicenza di Thomas si deve moltiplicare e rifrangere in voci, sguardi, riflessioni, spazi veri e fittizi manifestandosi così in un'inquietudine determinata dalla fine di qualsiasi "messa in scena", dalla luce abbacinante di un vuoto piatto e neutro.⁸⁷

L'architetto vicentino Giovanni Battista Gleria, collaborando con Trevisan alla realizzazione del progetto "Ruins" di cui si è già accennato, e descrivendo il particolare angolo della Basilica palladiana a Vicenza che separa Piazzetta Palladio e Piazza delle Erbe – ribattezzato emblematicamente «Angolo drammatico» – e che quasi tocca la facciata di un edificio preesistente, allude ad un Teatro che non è, però, quello della recitazione che affida al soggetto un ruolo nel territorio, ma è piuttosto un teatro della *minaccia*:

In questo interstizio sospeso nell'aria si perpetua l'equivoco, o forse il dramma, del rapporto di Vicenza con la genialità di questo padovano fuggiasco [Palladio]: un progetto globale di ricostruzione della città oppure l'inserimento chirurgico di innesti frammentari che la metterebbero in crisi? [...] Frammenti che sono diventati subito reliquie, alcuni nati già relitti, ma tutti *corpus operis* e dunque esaltati sempre, sottoposti alle amorevoli torture di critici e cultori o di scalmanati epigoni, sommersi da un diluvio cartaceo che non ha però impedito, e forse ne è stato il motore innamorato, che diventassero la scena di questa bellissima rappresentazione, popolata di voci.⁸⁸

Vicenza appare quindi come una scena teatrale grazie all'«inserimento chirurgico di innesti frammentari» operato da Andrea Palladio, il quale ideò per la città anche uno dei primi e dei più famosi teatri stabili d'Europa. Vicenza è diventata così un piccolo teatro all'aperto, sin dal XVI secolo. L'aspetto interessante, a nostro avviso, riguarda il riferimento ai «frammenti», alle «reliquie», ai «relitti» che costituiscono i luoghi di intervento dell'architetto. Essi, infatti, hanno saputo addensare in sé il senso stesso della città, diventandone le sineddoche, «*corpus operis*». Dire "Basilica palladiana" o "Teatro olimpico" significa, allora come oggi, dire "Vicenza".

Vi è però anche un'ombra scura nell'azione attoriale e spettacolare di Palladio in città, un dramma sempre sul punto di incominciare e dal quale, simbolicamente, dipen-

⁸⁷ Ricco di spunti anche per la nostra riflessione è il confronto che Bagnoli propone tra alcuni caratteri del *Furioso* ariostesco e la letteratura contemporanea; cfr. BAGNOLI, Vincenzo, *op. cit.*, p. 99: «La moltiplicazione dei protagonisti e delle trame testimonia di un mondo che aveva cessato di credere nelle formule stabili e univoche della metafisica, e che si trovava in uno stato di inquietudine molto simile a quello che si presenterà al crollo delle metanarrazioni, fra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento.»

⁸⁸ <http://ruins.clab.it/italiano/palla5.html>

derebbero i molti mali che hanno assalito la città. Questo lato oscuro è rappresentato alla perfezione, per Gleria, nell'angolo della Basilica:

L'architettura qui sembra alludere ad una collisione mancata, sospesa. La ridicola incombenza di quel cuneo di pietra sagomata, ridicola e inquietante insieme, è il coltello di un pensiero altissimo (*Da naturale inclinazione guidato*) che "minaccia" il tessuto della città aprendolo: una minaccia che si è arrestata un attimo prima che diventasse tragedia, che a Vicenza è confinata da allora immutabilmente nel Teatro, ma resa per questo perpetua e senza tempo. Un monito per tutti.

[...] Qui, sotto a questo eroico manifesto pietrificato che preannuncia un disastroso misfatto, penso a tutti i successivi disastri che in qualche modo ne sono derivati e ai molti dolenti tentativi per evitarli, che è appunto gran parte di quello di cui ci accontentiamo oggi.⁸⁹

«Ridicolo e inquietante» si fondono assieme in un teatro dell'assurdo che è come un coltello puntato alla gola del paesaggio e di chi in quel paesaggio vorrebbe ancora poter recitare. Non è vera scena drammatica bensì «una minaccia che si è arrestata un attimo prima che diventasse tragedia», un «interstizio sospeso nell'aria». Il frammento si fa oracolo di «tutti i successivi disastri» e dei «molti dolenti tentativi per evitarli»; assume le fattezze di un «manifesto pietrificato» che illustra il «disastroso misfatto» che ha corrotto l'anima di una terra devastata. Il «Teatro» vicentino, oggi, è una tragedia mancata, un dramma mai recitato fino in fondo, confinato, invece, in luoghi interstiziali sospesi a mezz'aria. L'attesa per l'apertura del sipario, tra il beffardo e il terribile, tramuta allora la stessa recitazione in una minaccia. Gli abitanti di questo Veneto – di cui Vicenza può essere facilmente sineddoche – stazionano a cavallo fra lo spigolo e la facciata, tra l'agire e il vedere, tra il vecchio e il nuovo, senza muovere un passo o pronunciare una battuta per timore delle conseguenze. Il rapporto con il paesaggio è un atto mancata, anche se le modificazioni paesaggistiche non mancano di certo. Esse, invero, sono condotte senza cognizione di causa, senza un copione, all'insaputa di tutti, come se il gesto compiuto dall'uno non potesse e non dovesse riguardare in alcun modo l'altro.

Il teatro dalle «distanze [...] piccole e fisse»⁹⁰ di Meneghello è stato brutalmente sostituito dal teatro assente, dal teatro-minaccia. Questa, fuor di metafora, è stata la trasformazione del territorio veneto, il quale, da luogo di rispecchiamento dell'io, è dive-

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ Vedi *supra*, p. 21.

nuto oramai spazio neutro di movimenti piatti, di traghettamenti sulla superficie. Resta dunque da verificare cosa sia accaduto nei soggetti umani, quali ripercussioni abbia avuto tale cambio (o semi-annullamento) di prospettive nel bagaglio genetico degli individui, dato che «la perdita [...] è pericolosa non tanto o non solo perché scompare il paesaggio-teatro, ma più ancora perché scompare l'uomo spettatore, l'uomo che sa ricavare dallo sguardo sul mondo un giudizio su di sé, una regola di vita.»⁹¹

3. «in questo piccolo ex paradiso veneto», ovvero il trauma della cacciata

Abbiamo riconosciuto più volte che l'idea di paesaggio è il prodotto di due fattori: natura e individuo. Senza il primo mancherebbe inevitabilmente l'oggetto fisico a cui si attribuisce il significato di paesaggio; senza il secondo verrebbe meno il soggetto datore di senso. Tuttavia, il nesso tra i due poli – esterno e interno – non si esaurisce nell'atto che origina il concetto, ma perdura e si tramanda di individuo in individuo e, perdurando, continua ad agire in egual misura sui soggetti e sull'oggetto. Un paesaggio non è mai un ente chiuso ermeticamente e definito una volta per tutte, ma piuttosto un campo di forze capace di rigenerarsi grazie ad azioni fisiche che modificano lo spazio e a sguardi su di esso continuamente nuovi. Questi ultimi, inoltre, si rinnovano al rinnovarsi dei soggetti che guardano oppure perché la sensibilità e le emozioni di uno stesso osservatore, percorrendo traiettorie imprevedibili e dipendenti dal momento specifico, condizionano inevitabilmente le percezioni dello spazio e, dunque, l'idea del paesaggio. Ogni movimento che interessa i soggetti interviene anche sull'oggetto, e viceversa.⁹² Pertanto, raccontando le trasformazioni che il paesaggio veneto ha subito nel corso degli ultimi sessant'anni, non è possibile non considerare anche (e soprattutto!) le trasformazioni interne ai soggetti che quel paesaggio vivono e abitano.

È risaputo che moltissime voci, nel presentare il fenomeno del *boom* economico italiano iniziato negli anni Cinquanta del secolo scorso, hanno rilevato profondi influssi

⁹¹ TURRI, Eugenio, *Il paesaggio come teatro...*, cit., p. 128.

⁹² Cfr. DE CILIA, Nicola, *Saturnini, malinconici, un po' deliranti. Incontri in terra veneta*, a cura di Maria Gregorio, Monticello Conte Otto (Vi), Ronzani Editore, 2018, p. 237: «Pensare in termini topografici, scrive Robert Macfarlane, uno dei grandi 'scrittori camminatori' contemporanei, significa rendersi conto che noi siamo in qualche modo pensati dai luoghi. Un luogo e una mente possono compenetrarsi fino a modificare, entrambi, la propria natura.»

anche nei comportamenti dei singoli individui e della società nel suo insieme, al punto da parlare addirittura di una «“mutazione” antropologica». ⁹³ Questo «mutamento nella sensibilità epocale» ⁹⁴ ha ridefinito molte delle coordinate esistenziali dell'uomo, dalle sue attese ed esigenze sino alle modalità di lettura del passato memoriale, grazie all'introduzione di nuove categorie interpretative e cognitive, non ultima una diversa concezione della spazialità. Ciò è tanto più vero per il Veneto dove l'azione modificatrice e molto spesso devastatrice sul paesaggio ha avuto e continua ad avere forti ripercussioni sulla psiche della popolazione e, aspetto che qui ci riguarda maggiormente, sulle creazioni letterarie.

Per iniziare facciamo nostra una riflessione di Andrea Zanzotto, forse il più acuto osservatore ed interprete del circolo vizioso che sta inabissando la coppia individuo-paesaggio nelle terre del nord-est italiano:

L'aspetto più urtante, almeno visualmente, di come è cambiato il Veneto è proprio l'aggressione al paesaggio. Alla scomparsa del mondo agricolo ha corrisposto una proliferazione edilizia inconsulta e casuale, che ha dato luogo a una specie di città-giardino (e sempre più periferia di città) [...] Ora, tutta questa bruttezza che sembra quasi calata dall'esterno sopra un paesaggio particolarmente delicato, “sottile” sia nella sua parte più selvatica come le Dolomiti, sia in quella più pettinata dall'agricoltura, non può non creare devastazioni nell'ambito sociologico e psicologico. Vivere in mezzo alla bruttezza non può non intaccare un certo tipo di sensibilità, ricca e vibrante, che ha caratterizzato la tradizione veneta, alimentando impensabili fenomeni regressivi al limite del disagio mentale. ⁹⁵

Per Zanzotto, il cambiamento del paesaggio veneto contemporaneo, segno manifesto di un cambiamento più vasto, va letto esclusivamente in senso negativo, come un'«aggressione», un abbruttimento del territorio che è anche abbruttimento delle «sensibilità». Per quanto sia evidente il legame stretto che il poeta trevisano tesse tra «bruttezza» paesaggistica e «devastazioni nell'ambito sociologico e psicologico», crediamo

⁹³ Questa la famosa espressione coniata da Pasolini (PASOLINI, Pier Paolo, *Scritti corsari*, cit., p. 41); vedi anche GIANCOTTI, Matteo, *Paesaggi del trauma*, Firenze-Milano, Bompiani, 2017, p. 7: «In un interessante saggio [...] Remo Ceserani [...] finisce con l'ipotizzare che, più delle guerre, altre trasformazioni, dagli effetti più strutturali, siano state responsabili del vero “salto” epocale” per la nostra cultura, con ripercussioni ben più profonde e vaste sui temi letterari e sull'immaginario. Ceserani guarda in particolare alla trasformazione economica e sociale verificatasi tra gli anni cinquanta e sessanta del Novecento.»

⁹⁴ IACOLI, Giulio, *La percezione narrativa dello spazio...*, cit., p. 23.

⁹⁵ ZANZOTTO, Andrea, *In questo progresso scorsoio...*, cit., p. 28.

che non sia superfluo soffermarsi momentaneamente sui termini da lui scelti per descrivere i contraccolpi psichici conseguenti alla deformazione dei luoghi. Egli parla di «*fenomeni regressivi al limite del disagio mentale*»,⁹⁶ ovvero di forme di sofferenza psicologica, quasi un'atrofia mentale spesso coincidente con manifestazioni di disadattamento. D'altronde, come è possibile adattarsi ad un ambiente che muta a una velocità difficilmente misurabile e certamente non umana? È quanto rileva anche Mauro Varotto: «Alla scala esistenziale [...] i processi appaiono già ora difficilmente sostenibili, perché vivere perennemente in un cantiere produce precarietà, non-senso, spaesamento definitivo [...] Sono i territori della mente oggi [...] a denunciare una sofferenza da sovraccarico, una difficoltà di orientamento nell'ordine delle idee, prima ancora che nel reticolo dendritico del traffico e degli spazi saturati.»⁹⁷ *Disagio mentale, precarietà, non-senso, spaesamento, sovraccarico, disorientamento* e ancora «*accerchiamento, soffocamento, claustrofobia*»:⁹⁸ questi i sintomi, spesso di carattere patologico, che gravano sugli abitanti della “megalopoli padana”, tracciando i solchi di una vera e propria «geografia dell'angoscia».⁹⁹

Recuperando un'etichetta impiegata invero per descrivere l'impatto devastante che le percezioni spaziali dei luoghi di guerra producono sugli individui che li sperimentano, possiamo definire anche il paesaggio veneto degli ultimi decenni un *paesaggio del trauma*.¹⁰⁰ Un trauma, dunque, come anche lo stesso Zanzotto ha avuto modo di nominarlo,¹⁰¹ che è percepito nei suoi risvolti più intimamente violenti per il fatto di essere «quasi calato dall'esterno sopra un paesaggio», ossia perché non lo si è scelto del tutto coscientemente né lo si è mai davvero atteso. Dalla prospettiva degli *insider*, ossia di quei corpi che attraversano e osservano internamente il territorio in questione (si badi bene: che mantengono *nonostante tutto* le capacità di attraversamento e osservazione), l'esperienza del paesaggio di devastazione assume i connotati di una tortura imposta, un dover assistere passivamente a scene di manomissione e appiattimento del proprio habi-

⁹⁶ Corsivi nostri.

⁹⁷ VAROTTO, Mauro, *Abitare tra le isole del Veneto centrale*, *op. cit.*, p. 86.

⁹⁸ *Ibidem* [corsivi nostri].

⁹⁹ VALLERANI, Francesco e VAROTTO, Mauro (a cura di), *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁰ GIANCOTTI, Matteo, *op. cit.*, *passim*.

¹⁰¹ ZANZOTTO, Andrea, *In margine a un vecchio articolo*, in VALLERANI, Francesco e VAROTTO, Mauro (a cura di), *op. cit.*, pp. 151-157, p. 152: «Il mio discorso, sempre più frastagliato e incerto, si svolgeva come parte stessa del rendersi coscienza di una serie di traumi epocali.»

tat senza avere la possibilità di opporvisi in alcun modo.¹⁰² Nella maggior parte dei casi tale volontà di opposizione neppure si manifesta, assoggettata com'è allo *status quo*, e le esistenze angosciate continuano il loro cammino non rilevando l'origine del loro stesso malessere e anzi divenendo parte attiva nella diffusione del trauma medesimo. D'altronde è proprio dell'essenza del trauma il suo prodursi e accadere entro margini di disarmata inconsapevolezza. In tal senso, allora, si può ripetere quanto scrive Giglioli riguardo a quella che Walter Benjamin chiamava la «crisi dell'esperienza» tipica della modernità, che ha assunto oggi una piega ben diversa dalla direzione che essa aveva nel Novecento: «ciò che per le generazioni novecentesche era stato possibilità, rischio, timore, è diventato per quelle operanti oggi norma, *habitus*, altra natura, condizione trascendentale di ogni attività pratica e simbolica.»¹⁰³ Questo significa che gli individui traumatizzati, seppur costretti alla visione del trauma paesaggistico, non recuperano sino in fondo la posizione di spettatori di una scena teatrale, in quanto ricoprono tale ruolo senza averlo scelto; sono un pubblico solo perché qualcun altro, come in un *trattamento Ludovico* “alla Kubrick”, li ha vincolati alle sedie (a quelle delle proprie case o degli autoveicoli e non a quelle di un teatro) costringendoli a guardare ciò che altri barbaramente compiono.¹⁰⁴

I personaggi della letteratura veneta degli ultimi decenni – in un crescendo a mano a mano che ci si avvicina al nuovo millennio e lo si varca – sembrano rivivere, in un contesto sicuramente desacralizzato, l'esperienza dei primi genitori cacciati dal giardino di Eden. Non a caso, infatti, in più occasioni il paesaggio veneto precedente il *boom* economico è stato descritto metaforicamente come un paradiso, un «piccolo ex paradiso veneto»:¹⁰⁵

In superficie era un mondo di bambole, con le stelle di carta colorata e le candeline. La montagnola dell'anteparadiso era in fondo al cor-

¹⁰² Cfr. TURRI, Eugenio, *Semiologia del paesaggio italiano*, [Milano, Longanesi, 1979] Venezia, Marsilio, 2014, p. 70: «“geografia della dominazione”, in quanto promossa dai “centri” del potere a danno delle “periferie”...»

¹⁰³ GIGLIOLI, Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Maccrata, Quodlibet, 2011, p. 16.

¹⁰⁴ Cfr. quanto scrive Giancotti in riferimento alla percezione distanziata e apatica dell'uomo occidentale di fronte alle “nuove” guerre riprodotte e commentate dai *media* di massa; GIANCOTTI, Matteo, *op. cit.*, p. 211: «l'illusione di vivere le guerre “LIVE” [...] dalla poltrona del proprio salotto diminuiva apparentemente la distanza dello spettatore dai fatti, mentre quell'eccesso di coinvolgimento virtuale finiva per diventare apatia nei più, e frustrazione nei pochi che, interrogandosi su quei fenomeni, scoprivano di essere vittime di un'anestesia mediatica».

¹⁰⁵ ZANZOTTO, Andrea, *In questo progresso scorsoio...*, cit. p. 31.

tile e c'era sopra un'acacia: radunati lì intorno si pregava *Mama-bèla mandate la piovà* quand'era secco, e *Mama-bèla mandate il sole* quando era già spiovuto. Lì in quei rami sgocciolanti, figurandoseli carichi di candeline e mezzipanetti di pan d'oro, si vedeva in controluce com'è fatto il Paradiso.¹⁰⁶

Dopo la cacciata e con la fine del sogno, il giardino-cortile edenico non può che essere rievocato in lontananza, come un'eco dai contorni ondivaghi. Se vago risulta nell'oggi il ricordo, non lo era affatto il suo contenuto quando ancora era terreno ripetutamente calpestato e non orizzonte solo a tratti immaginato: ciò che emerge dal paesaggio di ieri è infatti il senso di compiutezza, di una recitazione ben fatta in un teatro dai confini precisi e luminosi («in fondo», «sopra», «lì intorno», «lì»). C'era un copione da rispettare e le battute ormai si conoscevano a memoria, anche nelle minime variazioni dovute al contesto («quand'era secco...quand'era già spiovuto»), grazie ad un dialogo costante e inevitabile che il soggetto apriva con la natura. «La montagnola dell'anteparadiso» era facilmente raggiungibile, il paradiso terrestre era lì, lo si abitava con immediata familiarità. Così anche il paradiso emergeva «in controluce», tra i «rami sgocciolanti» dell'acacia; lo si poteva vedere e quasi toccare.

L'operazione di Meneghello, la sua scrittura, non va interpretata semplicisticamente in un quadro nostalgico né tantomeno reazionario – come dimostra chiaramente la formazione politica dell'autore – poiché essa coincide da un lato con l'esigenza, all'avvento del nuovo mondo negli anni Sessanta,¹⁰⁷ di chiarire la qualità della distanza intercorsa tra il passato dell'infanzia e il presente, una distanza forse sentita come epocale, soppesando pregi e difetti del vecchio e del nuovo; dall'altro di “chiudere i conti” con la materia maladense, di liberarsi da *Malo*, ad un tempo nome del paese natale e dunque di una realtà cara e ricca di affetti, ma anche indeterminato e intimo malessere continuamente affiorante, battito persecutorio.¹⁰⁸ Il distacco dal mondo – e dal paesaggio

¹⁰⁶ MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, cit., p. 26.

¹⁰⁷ La stesura del romanzo è datata tra il 1960 e il 1962 e la pubblicazione avviene nel maggio 1963 (vedi CAPUTO, Francesca (a cura di), *Notizie sui testi*, in MENEGHELLO, Luigi, *Opere scelte*, cit., pp. 1619-1750).

¹⁰⁸ Cfr. MENEGHELLO, Luigi, *La materia di Reading e altri reperti*, Milano, Rizzoli, 1997, poi in idem, *Opere scelte*, cit., pp. 1261-1580, pp. 1388-1389: «Poi, quando ho cominciato, sbadatamente, a scrivere roba “letteraria”, nel 1960-61 e in modo più sostenuto nel 1962, è avvenuto qualcosa di drammatico (nel suo piccolo), quasi una catastrofe a rovescio. Me ne sono accorto forse per la prima volta quando ho pensato al titolo del mio primo libro, *Libera nos a malo*. [...] Era scherzoso e perfettamente serio: il modo giusto di esprimere in un motto emblematico ciò che sentivo nei confronti della mia materia, il mio vero rapporto con l'esperienza paesana, fatto di partecipazione e di distacco. [...] finora mi è sempre sembrato che per me il modo migliore di provare a gettare un po' di luce su come viviamo e sentiamo og-

– del passato, che ora si riconosce come effettivamente avvenuto, necessita di una cura per non rimanere ferita aperta. La scelta letteraria di Meneghello ha anche questo scopo benefico e di rimarginazione ed è compiuta giusto sulla soglia della “nuova era”, non appena si intuisce che qualcosa non sarà più come prima; è dunque una scelta di introspezione, un guardare indietro fondamentale per interpretare lucidamente ciò che si ha davanti agli occhi e per non restare privi di riferimenti. Meneghello cerca in tal modo una via utile al superamento del trauma: «Ma è possibile un radicale annullamento del paesaggio del passato? Una cancellazione totale delle memorie che richiamano il tempo delle generazioni precedenti o della propria infanzia? No sicuramente, pena squilibri sociali e psicologici, come hanno dimostrato diverse ricerche».¹⁰⁹

Luigi Meneghello apre una riflessione sul paesaggio che avrà grande fortuna soprattutto a partire dagli anni Ottanta e Novanta e che vede in Vitaliano Trevisan i risultati più riusciti. Con una differenza sostanziale, però. Lasciandosi alle spalle il mondo di allora e inoltre cambiando le generazioni, lo sguardo sull’oggi e sul qui non ha più (o ha sempre meno) come punto di riferimento il passato – che non è più davvero “altro” ma è sempre più uguale al presente – e si ritrova quindi assorbito dal carosello di immagini e movimenti dietro a cui il presente si cela. Conseguentemente il trauma può agire con più efficacia, perché non visto, e può assumere forme molto più inquietanti, stabilendosi nella quotidianità.¹¹⁰ Per i giovani degli anni Settanta e Ottanta – ma il fenomeno si protrae anche oltre e varca la soglia del XXI secolo – immersi nel vorticoso magma della contestazione e spesso disgustati dall’eredità ricevuta dalle generazioni precedenti, la perdita di un ambiente di vita, il suo annullamento e la sua fagocitazione cementifera sono percepiti oramai come colpe dei padri, caduti miseramente in una dipendenza gretta ed ignorante dalle promesse e dalle assuefazioni del moderno consumismo. Il trauma paesaggistico è divenuto infine anche trauma familiare.

Uno dei primi esempi letterari di questo nesso (siamo nel 1989) ci è dato da un altro “primo romanzo”, questa volta del veneziano Gianfranco Bettin. Maurizio, il giova-

gi, resti quello di dire bene, col vigore necessario, ciò che ho da dire su quel mondo in apparenza lontano. Tutto quello che ho scritto è nato sempre con una componente polemica: polemica contemporanea, cioè rivolta a idee e persone del presente [...] La forma che prende generalmente la mia polemica è quella di prospettare un’opposizione tra genuino e spurio, autentico e contraffatto, che investe specialmente il modo di vivere e di pensare, ma anche naturalmente il modo di scrivere.»

¹⁰⁹ TURRI, Eugenio, *Il paesaggio come teatro...*, cit., p. 139.

¹¹⁰ Cfr. GIGLIOLI, Daniele, *op. cit.*, p. 11: «una quotidianità divenuta essa stessa, in quanto non dicibile, una continua causa di choc.»

ne protagonista di *Qualcosa che brucia*, malinconico e nevrastenico,¹¹¹ vive gli anni della sua tarda adolescenza in una condizione di spaesamento fisico e psicologico. La sua città natale, Venezia, non è più solo l'arcipelago di isole e isolotti in cui addentrarsi per giocare o fantasticare o lasciarsi cullare dalla melancolia, ma è anche lo squallido quartiere di Santa Marta e l'infernale zona abitativa e industriale di Mestre e di Porto Marghera sulla terraferma. Entrando per la prima volta in questa «altra faccia di Venezia» accompagnato dal suo amico eroinomane Carta, che lì abita con la madre vedova, Maurizio fornisce questa descrizione:

L'altra faccia di Venezia è una città vasta e senza bellezza, sparsa alla rinfusa in terraferma, in grandi quartieri, come un fitto, frastagliato arcipelago di pietra. [...]

Non l'avevo mai visto, da dentro, il quartiere. Sapevo che stava incastrato su un margine della cintura urbana, tra il sistema di autostrade e tangenziali e il grande complesso portuale e industriale di Porto Marghera. [...] Figurette magre di alberelli ornamentali costeggiavano le vie, mentre profili più robusti e slanciati di pioppi e di platani sbucavano, sparsi, da povere aiuole o da piccole zone incolte, quasi delle selve minuscole di sterpi, cespugli e rifiuti. Accanto alle case e ai bordi della strada, ovunque, spuntavano sagome basse e regolari di garage in lamiera e, lì attorno e sopra i marciapiedi, sostavano decine e decine di automobili e di moto (queste ultime, spesso, incatenate agli alberi). Sopra le nostre teste si intravedevano sospese le corde che reggevano lunghe file di panni smossi appena da una corrente fiacca e fredda, e più in alto ancora, a perdersi nella notte, i grossi cavi d'acciaio dell'alta tensione, spioventi da tralicci poderosi e fitti come in una foresta di bizzarri, elettrici totem. E su questo panorama, fin dove era visibile nel buio, un'enorme ombra rossa proiettava il bagliore immenso, mai spento, dei forni e dei camini industriali.

«È orrido», dissi, «orrido e affascinante».

[...] «È merda», disse Carta seccamente.¹¹²

Il paesaggio di quest'altra Venezia – il suo lato oscuro, che tenta di riprodurre la struttura insulare in un «frastagliato arcipelago di pietra» – è un territorio completamente antropizzato e soprattutto privo di punti di fuga. Numerosi sono infatti gli indicatori (avverbi, aggettivi, espressioni e sintagmi) di ripetitività, non misurabilità e incontenibile ampiezza degli elementi descritti: «una città *vasta e senza bellezza, sparsa alla rinfusa* in terraferma, in *grandi quartieri, come un fitto, frastagliato arcipelago di pietra*»,

¹¹¹ BETTIN, Gianfranco, *Qualcosa che brucia*, Milano, Garzanti, 1989, p. 22: «Luca sorrise, poi disse: “E così sei malinconico...”. “...e nevrastenico”, aggiunsi.»

¹¹² Ivi, pp. 162-163.

«grande complesso portuale», «ovunque, spuntavano sagome basse e regolari di garage in lamiera», «sostavano decine e decine di automobili e di moto», «lunghe file di pan- ni», «tralicci poderosi e fitti come in una foresta di bizzarri, elettrici totem», «su questo panorama, fin dove era visibile nel buio, un'enorme ombra rossa proiettava il bagliore immenso, mai spento, dei forni e dei camini industriali». Si noti inoltre che quasi tutti i dettagli paesaggistici che l'occhio del protagonista riesce ad isolare sono espressi con plurali indefiniti. È una spazialità priva di spazio, completamente saturata da interventi umani, ma che finisce per apparire disumana in sommo grado. Non una figura d'uomo o di donna è presente nei dintorni, non una voce si sente in lontananza. Questo paesaggio, che per l'*outsider* Maurizio è «orrido e affascinante» insieme, non ha alcun valore positivo per colui che vi abita quotidianamente, tanto da essere considerato, brutalmente e realisticamente, alla stregua di uno scarto: «È merda». Ma scarto di chi? A chi è imputabile la colpa di aver prodotto un tale cancro ambientale? La domanda non trova risposta, perché senza punizione restano i colpevoli, le cui mani, tuttavia, continuano a trafficare dall'esterno. Il senso di impotenza rispetto alle devastazioni ambientali è una condizione ricorrente nelle opere letterarie venete. Emblematico, dunque, che nel romanzo di Bettin il nome del più «importante, pericoloso e protetto grossista di eroina che ci sia in città», «commerciante e imprenditore edile, proprietario di locali notturni»,¹¹³ non venga mai fatto e che, anzi, sia messo a tacere proprio colui che aveva intimato di rivellarlo.

Ma torniamo brevemente alle impressioni di Maurizio. Per il giovane Porto Marghera è sì orrido, ma al contempo affascinante. La fascinazione per lo scarto è una costante di tutto il romanzo e deriva dal bisogno lacerante per il protagonista, marca tipica dell'adolescenza e della giovinezza contemporanee, di sentirsi carnalmente vivi, di verificare, come si dice, «sulla propria pelle» e su quella degli altri di esistere davvero. Che questo sia tema centrale nel libro lo dimostra sin da subito il suo titolo tratto da un verso di *Dateci*, poesia di Primo Levi che è quasi epitome o epigrafe di una generazione di giovani distrutti dalla violenza e dalla droga, riportato anche in esergo al romanzo: «Dateci qualche cosa che bruci, offenda, tagli, sfondi, sporchi,/ Che ci faccia sentire che esistiamo.»¹¹⁴ Ciò che è rifiutato dal senso comune perché brutto, sporco, offensivo, violento, viene invece eletto da Maurizio a segno di un'esistenza vibrante e concreta, una pre-

¹¹³ Ivi, p. 196.

¹¹⁴ LEVI, Primo, *Dateci* (vv. 15-16), in idem, *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 1984, p. 74, cit. in BETTIN, Gianfranco, *Qualcosa che brucia*, cit., p. 9.

sa di posizione in un mare di crudeltà, indifferenza e ipocrisia borghese.¹¹⁵ Egli non è un ribelle che disdegna con disprezzo il “bello” *tout court*, ma è piuttosto un corpo che, spinto da forze centrifughe, sceglie di impattare contro la bruttura cittadina perché si riconosce in essa o, più precisamente, perché si riconosce (cioè, letteralmente, riconosce se stesso) nell’atto stesso dell’impattare.¹¹⁶ Così ancora Giglioli: «Senza il trauma – che a rigore dovrebbe essere un buco, un difetto, un fallimento del linguaggio – non abbiamo più niente da dire su ciò che ci circonda. Ma è proprio questo ad essere traumatico. Come definire altrimenti un immaginario che senza il ricorso alle sue zone estreme non ha più alcuna presa sul mondo?»¹¹⁷ L’opposto di questo scontro con le forme residuali è lo stile di vita normalmente accettato e moralmente consono, la falsità dei rapporti e dei luoghi dell’abitudinario. Per Maurizio, tutto questo è facilmente riscontrabile nella sua famiglia. Infatti, tra le mura domestiche, che ben presto abbandonerà, egli legge in corpo minore le stesse dinamiche traumatiche che emergono poi anche all’esterno, come se il microcosmo della famiglia fosse interdipendente in qualche modo con il macrocosmo territoriale:

«Guarda casa mia: è il ritratto di questo disamore. Disordine, sciatteria dappertutto. Mia madre fa ogni cosa malvolentieri. Mio padre se ne frega. Gli basta che funzioni la tivù e che il cesso sia libero. Se qualcosa si rompe, un vetro, una maniglia, resta così per mesi. Avrò visto mio padre lavorare in casa, attaccare un chiodo, insomma *aver cura del luogo in cui viviamo*, sì e no un paio di volte.»¹¹⁸

Non c’è «cura del luogo in cui viviamo», luogo che è sia casa sia città sia territorio nel suo complesso. Il disinteressamento è generale, la cacciata dal paradiso terrestre è

¹¹⁵ Figuralmente denso e pregnante è a tal proposito l’episodio di Volpe, cagnetta randagia (dunque “scartata” e rifiutata) trovata per caso dal piccolo Maurizio e da lui adottata nonostante la disapprovazione manifesta degli altri condomini a causa del suo continuo abbaiare e mugolare. Il cucciolo verrà catturato e ucciso con estrema freddezza dalla signora Piera e dal marito, vicini di casa di Maurizio, con l’aiuto di suo padre. La scena riaffiora nella mente del protagonista, qualche anno dopo, durante il pranzo di nozze del fratello, quando il padre, seduto non lontano da una commossa signora Piera, «con lo stesso gesto [con cui aveva estratto l’animale dalla bacinella in cui era appena stato annegato], appunto, immergeva le mani nell’acqua della frutta». È rilevante il fatto che l’episodio venga recuperato proprio durante una festa di nozze, momento in cui si legittima la nascita di un nuovo nucleo familiare (BETTIN, Gianfranco, *Qualcosa che brucia*, cit., pp. 51-55).

¹¹⁶ Cfr. BERTONE, Giorgio, *op. cit.*, p. 246: «Nel tatto sta la residua ricongiunzione e autoriconoscimento del soggetto [...] Il riappropriamento è eccezionale quanto doloroso, il dolore – fisico, della carne – ne è la più alta possibilità, ma solo una possibilità [...] Le immagini cittadine sono ubiquie perché fissate come paesaggio nel e dal soggetto. L’uno e l’altro sono due specchi dirimpettai, faccia a faccia».

¹¹⁷ GIGLIOLI, Daniele, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁸ Ivi, p. 62 [corsivo nel testo].

colpa dei padri e delle madri, la frattura (il trauma) è dunque generazionale.¹¹⁹ E quello di *Qualcosa che brucia* non è per nulla un caso isolato: nella raccolta di racconti dal e sul nord-est intitolata *Sconfinare. Il nord-est che non c'è*,¹²⁰ su undici testi ben cinque intonano, con più o meno centralità e con modalità differenti, il motivo di un difficile rapporto tra genitori e figli. In *Fantasia* di Bettin, dove ritorna tra l'altro un notturno infernale veneziano molto simile a quello del romanzo d'esordio dell'autore,¹²¹ e in *Ediacara (origini)* di Pietro Spirito i protagonisti hanno perso almeno un genitore, segno estremo di distacco generazionale. In particolare Romedio, l'individuo pedinato dall'occhio del narratore nel secondo dei due racconti citati,¹²² manifesta una forma acuta di spaesamento e di perdita di identità su cui si avrà modo di tornare in seguito.¹²³ «Mio padre, finalmente, è lontano» esclama, invece, sollevata la voce narrante del racconto della Mazzeo,¹²⁴ mentre la “distanza” che è anche il titolo del racconto di Bugaro separa definitivamente la protagonista da ogni affetto familiare e, dunque, anche dallo «stato d'animo di sua madre [...] come se la sua capacità di *sentire* fosse svanita di colpo, schiacciata da un peso troppo grande, impossibile da sostenere».¹²⁵ Ma la narrazione che più di tutte mette in evidenza l'impossibilità di una comunicazione tra genitori e figli in un contesto paesaggistico mutato e percepito come ostile è forse *Parlare al buio* di Villalta.¹²⁶ In questo racconto, infatti, il protagonista, durante una diretta radiofonica notturna, narra “al buio” la giornata appena trascorsa. L'esigenza di comunicare è fatta

¹¹⁹ Cfr. TURRI, Eugenio, *Il paesaggio come teatro...*, cit., p. 157: «La distruzione del paesaggio italiano negli anni cinquanta e sessanta [...] trova qui la sua profonda motivazione. Essa cioè è il risultato di uno stato generazionale, del desiderio delle nuove generazioni di cancellare il ricordo dei padri, delle loro sofferenze, umiliazioni, miserie, accettate troppo supinamente a vantaggio delle classi dominanti [...] Occorre dire che se l'obliterazione delle memorie prevale, la colpa è spesso delle vecchie generazioni, della loro incapacità a trasmettere ciò in cui hanno creduto, quando non sono state capaci di fare le giuste battaglie in nome dei loro figli.»

¹²⁰ PAVAN, Chiara e BETTIN, Gianfranco (a cura di), *Sconfinare. Il nord-est che non c'è*, Ravenna, Fernandel, 1999.

¹²¹ BETTIN, Gianfranco, *Fantasia*, in PAVAN, Chiara e BETTIN, Gianfranco (a cura di), *op. cit.*, pp. 9-14; in particolare vedi la descrizione alle pp. 11-12.

¹²² SPIRITO, Pietro, *Ediacara (origini)*, in PAVAN, Chiara e BETTIN, Gianfranco (a cura di), *op. cit.*, pp. 15-28.

¹²³ Cfr. più avanti cap. 4, pp. 71-72.

¹²⁴ MAZZEO, Marilia, *Babbo Natale per turisti e slavi*, in PAVAN, Chiara e BETTIN, Gianfranco (a cura di), *op. cit.*, pp. 77-90, p. 77.

¹²⁵ BUGARO, Romolo, *Distanza*, in PAVAN, Chiara e BETTIN, Gianfranco (a cura di), *op. cit.*, pp. 101-108, p. 105.

¹²⁶ VILLALTA, Gian Mario, *Parlare al buio* (La capra 1), in PAVAN, Chiara e BETTIN, Gianfranco (a cura di), *op. cit.*, pp. 29-40.

ancor più pressante da un «“fatto di cronaca”»¹²⁷ locale che lo ha perseguitato per tutto il giorno:

un ragazzo di un paese qui sopra, a pochi chilometri da dove abito, torna a casa e non trova la sua capra dentro il recinto. La cerca, sotto una grande pioggia, e la ritrova in mezzo al greto di un corso d'acqua. Piove da giorni dirottamente. All'improvviso, liberata dalle chiuse più a monte, l'acqua inizia a salire e il ragazzo spinge la capra verso un ramone del torrente, cercando di uscirne. L'acqua continua a salire, è buio, avanzando sente franare la ghiaia sotto i piedi. Il ragazzo ha con sé il telefonino. Chiama a casa. La madre lo sente descrivere «quella stupida acqua» via via che aumenta, finché non ce la fa più a stare in piedi e l'acqua lo porta via. Anzi, li porta via, lui e la capra. Il ragazzo ha parlato sempre al plurale, diceva «L'acqua ci prende le gambe», diceva «Abbiamo freddo». La madre, quando non sente più la voce al telefono, passa il ricevitore al marito, che è lì vicino, e gli dice: «Parlagli tu, fa' qualcosa».

Vedo il telefonino in fondo al torrente.¹²⁸

Un ragazzo che tenta un ultimo estremo contatto con i genitori per una richiesta di soccorso, manifestando così un profondo e vitale bisogno di comunicare, di produrre una parola che possa esprimere un'istanza reale e significativa. Ma nessuna risposta proviene dalla madre e dal padre, solo incomprensione e inazione. In un paesaggio già di per sé ostile, la presenza-assenza dei genitori enfatizza la tragedia e rifrange l'angoscia.

A partire da questa narrazione di secondo grado, si innesca nel racconto primario una serie di tentativi di comunicazione continuamente fallimentari, all'interno di un paesaggio di certo più controllato e normato di quello appena descritto, ma ugualmente, se non più ancora, ostile. Il protagonista, infatti, recandosi a far visita ai suoi genitori eccezionalmente a piedi per le strade della “periferia diffusa” veneta,¹²⁹ è ripetutamente «messo in allarme» da un ambiente nemico che, sotto un velo di apparente ordine formale e geometrico, cela in realtà un tasso elevato di aggressività e di insicurezza:

Non appena ho cominciato a percorrere la strada, mentre pensavo alla storia del ragazzo e della capra, mi sono messo in allarme perché dal nulla sbucavano dei cani enormi, che si lanciavano contro la rete

¹²⁷ Ivi, p. 30.

¹²⁸ Ivi, p. 32.

¹²⁹ Ivi, p. 33: «Non vado mai a piedi. Nessuno va mai a piedi su queste strade, che portano nei paesini. Se uno va a piedi è perché non ha niente da fare oppure perché non possiede una macchina. In tutti e due i casi è colpevole.» Questa pratica di attraversamento “lento” assume quindi i connotati di una trasgressione alla norma (cfr. per questo argomento il cap. 5).

di cinta dei giardini. A volte erano giardinetti di sei metri quadri, però con dei cani grandi come vitelli, anche più di uno, e si lanciavano a turno, a corpo morto, contro la rete o le sbarre delle ringhiere. Tentavano di scavalcare, abbaiano e ululano come ossessi. Non c'è casa che non abbia almeno un cane, anche piccolo, e quando è piccolo è peggio, perché viene lasciato libero di uscire e incalzare chi passa per strada.¹³⁰

Lo spazio che si delinea in questo piccolo quadro narrativo è caratterizzato da una violenta dinamicità di tipo bestiale, non solo perché propria degli animali, ma anche e soprattutto perché irrefrenabile e fortemente in attrito rispetto al contesto domestico da cui essa proviene. La scelta dei verbi e di alcuni sintagmi insiste su questo aspetto: «*dal nulla sbucavano* dei cani enormi, che *si lanciavano contro* la rete», «*si lanciavano a turno, a corpo morto, contro* la rete», «*Tentavano di scavalcare, abbaiano e ululano come ossessi*», «viene lasciato libero di uscire e *incalzare* chi passa». Un percorso di appena «qualche chilometro»¹³¹ per raggiungere la casa dei genitori si tramuta in un cammino spesso ostacolato e pieno di pericoli; il movimento verso l'incontro con il padre e la madre è altamente difficoltoso. È interessante il confronto, abbozzato dal continuo rimuginare dello stesso narratore protagonista, tra la sua esperienza presente e quella del giovane travolto dal torrente.¹³² Non a caso anche l'esito delle due esperienze ha tratti molto simili: la comunicazione tra il protagonista e i suoi genitori è ugualmente deviata e mai davvero efficace. Le dimostrazioni di affetto sono consapevolmente celate dietro parole vuote e dunque prive di effettivi referenti: «Non occorre neanche parlare. Oppure si può parlare e pensare ad altro, tranquilli.» Per quanto essi riescano ugualmente a capirsi, come afferma il protagonista, quella stessa notte egli sente il bisogno di mettersi in contatto telefonico con un *tu* indeterminato per poter condividere i suoi pensieri e soprattutto l'assillo mentale costituito dalla storia del ragazzo e della sua capra. Nulla di tutto ciò era invece emerso nei magri dialoghi con il padre, superficiale scambio di informazioni sulla produttività dei campi o sul bisogno di prestiti. La voce narrante, nella solitudine notturna, si ritrova allora a «parlare al buio», proprio come «è buio» quando il ragazzo in balia delle acque cerca anch'egli un contatto telefonico con i geni-

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ Ivi, p. 32.

¹³² I capoversi in cui il narratore racconta il suo movimento verso la casa dei genitori sono scanditi da uno schema anaforico che stringe assieme più volte le due esistenze – la sua e quella del giovane annegato – attraverso la dimensione riflessiva: «Pensavo al ragazzo...», «Pensavo questo mentre ero a piedi per strada...», «Pensavo a questo ragazzo...», «Questo pensavo: il ragazzo che arriva all'osteria...», «Pensavo questo mentre i proprietari delle villette...», «Pensavo a quel ragazzo...» (ivi, pp. 33-34).

tori. In entrambi i casi storia di parole assenti, di contatti vaghi ed epidermici sotto cui agonizzano desideri profondi e certezze sperate dentro un diffuso e scuro mutismo che affligge personaggi e paesaggio: «i confini prevalgono sul centro, le separazioni sui nessi di comunicazione, in una sindrome da insicurezza che genera altra insicurezza».¹³³

Questo nostro breve itinerario lungo alcuni testi del trauma veneto (paesaggistico, familiare, sociale, psicologico, etc.) ci conduce infine a Thomas, il personaggio creato da Trevisan. La sua singolarità, sempre prepotentemente al centro della pagina, può essere studiata geologicamente come se si adottasse un'analisi stratigrafica capace di individuare i vari sedimenti traumatici. Ne *I quindicimila passi*, ne *Il ponte* e ne *Un mondo meraviglioso* non è concepita in alcun modo una spazialità al di fuori del soggetto, essa non è neppure ipotizzabile se scissa dall'io narrante, tanto asfittica e logorroica è la presenza di quest'ultimo. La devastazione del paesaggio si tramuta in devastazione interiore e viceversa, immergendo il soggetto in una perenne condizione di assediato:

Si cammina per una strada dalla quale non è possibile discostarsi, un nastro di asfalto che attraversa una lunga teoria di proprietà rigorosamente private, difese da alte mura che proteggono queste privatissime proprietà financo dagli sguardi. Mura con in cima cocci di bottiglia, reti a maglia fitta con a ridosso fittissime siepi sempreverdi, robuste inferriate alle finestre, perennemente chiuse, che danno sulla strada, vistosi cartelli con la scritta proprietà privata, portoncini blindati, campanelli che non recano alcuna scritta; poi il filo spinato, i cartelli con scritto attenti al cane, i cani stessi che abbaiano furiosi al passaggio, le telecamere a circuito chiuso, le cellule fotoelettriche. Chissà, pensavo, forse un tempo passeggiare per i colli poteva anche essere rilassante, un immergersi nella natura eccetera. Ma ora, pensavo camminando, in questi anni, oggi, *adesso*, il nostro camminare è trasformato in un aggirarsi furtivo per un territorio dominato da una nevrastenia di ordine superiore, perennemente costretto sulla difensiva da un latente, ma costante, stato di assedio, e a questo scopo fortificato e il più possibile isolato.¹³⁴

La mente nevrastenica di Thomas raccatta un affastellato, e altrettanto nevrastenico, marasma di dettagli esterni, incatenandoli l'uno all'altro in un'enumerazione quasi analogica; nella frenetica attività psichica del protagonista, il suo movimento corporeo nello spazio viene tradotto seguendo una rotta che si coagula attorno a elementi semanticamente affini. Il trauma emerge già in questa modalità interpretativa della realtà poi-

¹³³ VAROTTO, Mauro, *Abitare tra le isole del Veneto centrale*, op. cit., p. 79.

¹³⁴ TREVISAN, Vitaliano, *I quindicimila passi...*, cit., pp. 114-115.

ché Thomas, per tentare una comprensione del mondo e della propria esperienza in esso, deve giustificare a se stesso la mancanza di unità e la frammentazione delle cose che da ogni parte si impongono alla sua percezione. Per contrastare il moto centrifugo della sua mente iperattiva, egli legge i dati di realtà come fossero dei segni – non in senso spiritualistico o epifanico, ma più latamente socio-culturale – ossia enti culturalmente connotati e dunque dotati di un significato socialmente condiviso. Sulla base di tale valore semantico egli può ricongiungere in elenco elementi distinti offrendoli infine ad un personale giudizio critico. È così che le «mura», le «reti», «le siepi», le «inferriate», i «portoncini blindati», etc. vengono a costituire un paesaggio unitario attorno al nucleo semantico della “difesa”.¹³⁵ Nel medesimo contesto, un altro individuo, magari non marchiato dal trauma, con ogni probabilità non avrebbe minimamente percepito lo «stato di assedio» di cui parla il narratore, essendo la sua mente attratta da altri oggetti esterni. È il trauma, allora, ciò che costringe il soggetto a scegliere solo i dati di realtà che possono spiegare la condizione schizofrenica in cui egli si trova. Pertanto, quello che «un tempo» poteva essere un «passeggiare...rilassante» diviene, nella prepotenza dell'istante presente entro cui si trova costretto a vivere il protagonista – evento assoluto e scisso da qualsiasi ricomposizione temporale – un «aggirarsi furtivo» in un ambiente altamente ostile: Thomas proietta in un imprecisato passato edenico la condizione di libertà che egli non può vivere nell'«*adesso*».

Non risulterà banale, dunque, il fatto che anche questo soggetto traumatizzato rintracci nel padre l'origine di un malessere esistenziale. Entrambi i genitori di Thomas sono morti gettando il figlio in una condizione di solitudine emotiva e di abbandono da cui sembrano provenire certi suoi caratteri dissociativi:

Papà se n'è andato e ci ha lasciato soli, disse mio fratello. Prima, se n'è andata la mamma, disse, poi se n'è andato anche papà, *ci hanno lasciato soli*. Anch'io, questo devo ammetterlo, pensavo aspettando che venisse su il caffè, da bambino avevo condiviso l'idea di mio fratello secondo il quale mia madre e mio padre se ne erano andati perché non ci volevano abbastanza bene. [...] Nostra madre forse non ha colpa, mi disse una volta, ma nostro padre... nostro padre non ha avu-

¹³⁵ Cfr. VALLERANI, Francesco, *La perdita della bellezza. Paesaggio veneto e racconti dell'angoscia*, in VALLERANI, Francesco e VAROTTO, Mauro (a cura di), *op. cit.*, pp. 159-185, p. 163: «L'idea di Veneto come paesaggio della paura non è alimentata solo dal degrado della qualità ambientale e panoramica, ma anche dal vistoso senso di insicurezza che turba il benessere dei microcosmi familiari, le infinite mini “arcadie” private realizzatesi all'interno delle recinzioni che racchiudono l'impressionante varietà tipologica dell'unità abitativa mono o al massimo bifamiliare.»

to il coraggio di sopravvivere e si è sottratto alle sue responsabilità nei nostri confronti.¹³⁶

Una profonda mancanza di legami affettivi porta il figlio a colpevolizzare il padre il quale, per lui, «non ha avuto il coraggio di sopravvivere e si è sottratto alle sue responsabilità». Tuttavia Thomas estranea da sé queste attribuzioni di colpa attribuendole invece al fratello, deceduto in realtà nel medesimo incidente stradale nel quale perse la vita anche la madre, e innescando in tal modo un circolo vizioso che allontana sempre più verità effettiva (non verificabile) e verità narrata (l'unica a disposizione del lettore). Anche la menzogna è infatti parte del trauma, un altro suo strato, la cicatrice che più di tutte isola il soggetto dal resto del mondo poiché non lo rende credibile. Ma questa falsità è davvero imputabile solo a Thomas o non è divenuta piuttosto un carattere sociale, un marchio del Veneto contemporaneo? Il narratore mente a se stesso e ai suoi lettori, ma mente anche il paesaggio dato che esso cela dietro una parvenza di serenità e compostezza un caos rabbioso e violento, la sua stessa distruzione. La figura di Thomas, insomma, proprio perché estrema e deviante, rappresenta di fatto l'ultimo stadio evolutivo della migliore veneticità, quasi una proiezione nel futuro (?) di ciò che l'abitante desto e vigile del Veneto è destinato a diventare nonostante la sua lucidità critica. Un tempo, «era impossibile dire cose false, se non di proposito»,¹³⁷ mentre ora, nel «vuoto epistemologico» lasciato dalle «certezze» del passato, «il vero non è più praticabile».¹³⁸ Dunque questo è l'uomo nato dopo la mutazione genetica. Questo è il nuovo cittadino della «civiltà della menzogna».

Riguardando indietro a Meneghello e confrontando quei primissimi segni della mutazione con quelli degli ultimi due o al massimo tre decenni, sembra che ora si sia aperta un'era diversa e inquietante, nella quale i traumi personali emergono in sciame collettivi incistandosi nel paesaggio e portandolo alla cancrena. L'affermazione meneghelliana «anche nel vestire, sto rinnovando la generazione di mio padre, lo ricordo bene quand'era come sono io ora»,¹³⁹ o la tensione costante della sua scrittura verso

¹³⁶ TREVISAN, Vitaliano, *I quindicimila passi...*, cit., pp. 10-11.

¹³⁷ MENEGHELLO, Luigi, *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia*, Milano, Rizzoli, 1974, poi in idem, *Opere scelte*, cit., pp. 619-779, p. 777.

¹³⁸ ZANZOTTO, Andrea, *In questo progresso scorsoio...*, cit., p. 30: «Si produce, più che una frattura, un vuoto epistemologico, in cui svanisce tutto l'edificio di modelli interpretativi e comportamentali più o meno rassicuranti, di certezze sia pure convenzionali, di cui si conforta ancora l'uomo. In poche parole il vero non è più praticabile né, forse, ipotizzabile, in questo clima: lo è solo il falso.»

¹³⁹ MENEGHELLO, Luigi, *Pomo pero...*, cit., p. 665.

l'autenticità e il «vero»¹⁴⁰ non sono più attuali. Quel paradiso è definitivamente perduto, la cacciata dall'Eden è incontrovertibile.¹⁴¹ Il Veneto è divenuto oramai una terra di lapidi ed evocazioni, di apparizioni sempre sul confine tra realtà e irrealtà, tra verità e menzogna. Meneghello e *quel* mondo, agli occhi di Trevisan e di *questo* mondo, resistono solo come residui impalpabili ed evanescenti: «Malo. Meneghello. Un altro fantasma che appare spesso. È inevitabile: qui è pieno di fantasmi.»¹⁴²

Solo un contro-trauma potrebbe forse fermare lo stomaco divoratore del Nord-est, il suo basso corporeo così umiliante e degradante, l'infernale «betoniera» che defeca imperterrita edifici e strade:

In definitiva, a meno di un trauma davvero serio, della portata di un cataclisma, escludendo il terremoto, che avrebbe altresì l'effetto di un additivo, la macchina frammentatrice del Nord-Est, che qualcuno paragona spesso e volentieri a una locomotiva, ma a noi ricorda piuttosto una gigantesca betoniera su ruote che rimesta su quattro dimensioni, continuerà a percorrere senza sosta quelle intasatissime e rappezzatissime strade che sono il prodotto del processo digestivo della macchina stessa, ovvero una delle tante possibilità di organizzarne le deiezioni. Il cosiddetto Nord-Est, affetto da pancreatite, si auto-digerisce.¹⁴³

A chiusura del percorso compiuto dall'uomo dalla caduta ad oggi resta solo l'apocalisse, un «trauma davvero serio, della portata di un cataclisma», l'unica detonazione in grado di ripristinare il giardino primigenio e ancor più il rapporto tra questo e il soggetto. La posta in gioco è davvero alta e riguarda non solo il polo esterno ed oggettivo del paesaggio, ma soprattutto quello interiore e soggettivo: «Bisogna capire che sal-

¹⁴⁰ MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, cit., p. 5: «La forma dei pensieri e di questi rumori (ma erano poi la stessa cosa) mi è parsa per un momento più vera del vero»; sul legame tra «l'esperienza e la scrittura» in Meneghello vedi anche il cap. omonimo in ZAMPESE, Luciano, *La forma dei pensieri...*, cit., pp. 53-103.

¹⁴¹ Cfr. BERTONE, Giorgio, *op. cit.*, pp. 264-265: «Ora comincia la vicenda ignota di una nuova razza. Nel momento in cui Adamo ed Eva s'accorgono di essere nudi. Di non sapere più che nomi dare al creato e a se stessi. In quale lingua tradurre il proprio destino. La Babele linguistica è dentro di loro. Nella traduzione figurativa occidentale cristiana la "cacciata" di Adamo ed Eva [...] ha un posto di primo piano. Masaccio, per esempio: una cintura vegetale avvolge i corpi dei due primi uomini, la natura copre ed è coperta. La scissione del corpo dalla natura e del soggetto dalla natura è consumata. [...] la natura è doppiamente perduta. Perduta dentro: l'irraggiungibile "naturalità" culturale storicamente innocente dei nativi [...] Perduta fuori: rifugio o esilio? Piuttosto il volto della nuova dannazione, del non-luogo (il sentiero, la strada asfaltata, privati della funzione di "culto", diventano non-luogo) in cui il soggetto è gettato: "Maledetto sia il suolo per causa tua!", recita il Genesi. [...] Se un tempo, il tempo del rapporto entusiastico o della sfida nobilitante, si poteva dire che niente più del paesaggio fa sentire l'uomo ospite su questa terra [...] ora si dovrà dire che il residuo alto e lacerante di quel rapporto non è che il senso dell'ospitalità e della reiezione.»

¹⁴² TREVISAN, Vitaliano, *Tristissimi giardini*, cit., p. 117.

¹⁴³ Ivi, pp. 17-18.

vare il paesaggio della propria terra è salvarne l'anima e quella di chi l'abita.»¹⁴⁴ Una eventualità quanto mai lontana.

¹⁴⁴ ZANZOTTO, Andrea, *In margine a un vecchio articolo, op. cit.*, p. 157.

PARTE SECONDA

Dicotomie spazio-letterarie in Meneghello e Trevisan

4. *Il paesaggio veneto tra nostalgia e spaesamento*

Una città parla. Uno dei suoi più attenti abitanti – un figlio – la ascolta e tenta di comprenderne il discorso. Ma tra le due generazioni i rapporti sembrano mutati o, più precisamente, si sono invertiti i ruoli. La voce dell'antica Bologna, la sua lingua materna suonano strane e quasi barbare alle orecchie del ben più giovane Pasolini: esse sono portatrici di un senso a tal punto nuovo e inaudito da risultare infine insignificante. I tempi dell'adattabilità umana sono nettamente e straordinariamente più lunghi di quelli impiegati ora dal paesaggio urbano per apprendere questa lingua moderna.

«La mia oggettiva realtà non avrebbe parole per te. La prima e unica proposizione del mio silenzio sarebbe: “Io ti sono estranea e incomprendibile.” [...] L'estraneità di un centro urbano e di una zona industriale praticamente estesa a tutta la campagna – ormai presi nel giro che porta a un futuro sostanzialmente diverso da ogni passato che tu conosci – naturalmente ti traumatizza.»¹⁴⁵

Bologna sa di essere «incomprensibile» e non più dicibile attraverso le parole del figlio, desuete oramai e inadatte a descrivere il suo nuovo sembiante: il corpo della madre è definitivamente altro. In questa distanza incolmabile tale corpo si fa oggetto al contempo di una repulsione angosciata e di un estremo desiderio nostalgico da parte del figlio. Il trauma di cui abbiamo avuto modo di parlare si può leggere pertanto entro i termini di questo «silenzio» con il quale l'«oggettiva realtà» spaziale si estranea dal rapporto secolare con il soggetto. I due poli generatori del campo di forze a cui l'uomo

¹⁴⁵ PASOLINI, Pier Paolo, *Lettere luterane*, cit., pp. 50-51.

occidentale moderno ha dato il nome di “paesaggio”, ossia natura e io, parlano due idiomi differenti, non si capiscono più. Gli esiti di questa privazione – che, oramai è chiaro, è anche salto generazionale – si situeranno allora tra la nostalgia e lo spaesamento, tra il recupero fittizio di un altrove spazio-temporale in cui si potrebbe ancora dialogare e riconoscersi in tale comunicazione, e la condizione di chi, immergendosi a capofitto nell’*hic et nunc*, finisce per smarrire le coordinate di riferimento e perdere in tal modo l’orientamento.

Si svela a questo punto un’apparente contraddizione: tra i due paesaggi – quello di ieri, compatto ed espressivo, e quello di oggi, frammentato e ammutolito – quello che può palesarsi *realmente* nelle pagine letterarie sembra essere il secondo. Infatti, l’orizzonte spaziale che si articola solo nel passato e che ora non c’è più è tutto interiorizzato, vive nel ricordo. Contrariamente a quanto si potrebbe immaginare esso non è un paesaggio imbalsamato poiché non lo si può più verificare *oggettivamente* – come avviene invece per l’oggetto prodotto dall’imbalsamazione – e dunque manca di autonomia propria. Essendo paesaggio memoriale non si costituisce mai come materica alterità oggettivata e oggettivabile, e mantiene in atto – portandoli talvolta all’esasperazione – solo i suoi legami indissolubili con il soggetto che lo ricorda. La dimensione di compattezza e stabilità che pare perdurare nell’immagine del paesaggio di ieri dipende proprio dal fatto che esso serve come base di appoggio per la coscienza del singolo o della collettività, un porto sicuro e noto che permetta di qualificare e giustificare la direzione della navigazione presente, qualora se ne manifesti la necessità.¹⁴⁶ In definitiva, se il paesaggio è il risultato di una modalità di osservazione soggettiva, di un’estetica dello sguardo, il paesaggio della memoria sarà allora frutto di un doppio processo di creazione soggettiva, prima dello spazio neutro che si fa paesaggio e poi della memoria che lo riassume per minuti tasselli. Si edifica, dunque, un paesaggio che oscilla, con moto perenne, tra il definito e il vago (per usare due concetti leopardiani), tra il nitore di ciò che si pretende rimanga immutabile e l’offuscamento di ciò che non possiede più una sua fisicità, ovvero, in entrambi i casi, il ricordo. Questo è quanto caratterizza la prosa

¹⁴⁶ Cfr. ZAMPESE, Luciano, *La forma dei pensieri...*, cit., p. 48: «In una delle tante definizioni di Malo, Meneghello parla di un “piccolo borgo con poche migliaia di abitanti, che secondo me era culturalmente compatto e vitale”. [...] possiamo aggiungere qualcosa in relazione alla *compattezza*. Una peculiarità della materia di Malo [...] è nel carattere collettivo delle memorie personali, nel sentirsi parte di una corallità di individui che garantisce al tempo stesso verità ed epicità agli eventi vissuti. Ritornano le geometrie umane del paese, i rapporti di scala che rendono condivisa l’esperienza, ma anche le sue strutture culturali sostanzialmente uniformi, trasversali alle generazioni degli individui e alle stratificazioni socioeconomiche» (la citazione meneghelliana viene da *L’apprendistato*).

di Luigi Meneghello, per lo meno nei testi maladensi *Libera nos a malo* e *Pomo pero*, dove «non c'è appunto progressione, ma staticità, sono piccole schegge staccate dall'insieme una alla volta, parti del mondo su cui di volta in volta cade lo studio, la lente dello scienziato.»¹⁴⁷

Maggio in orto, api, calabroni; virgulti, germogli, foglie tenere, e bai dappertutto, in aria in terra sulle foglie. Mi vede questo bao? Vede un bao grande; è tutto fatto a bai il mondo, bai-bimbissóli, bai-lumèghe, bai-sórze, bai-càn, bai-òmini, bai-angeli che zòla come questo bao. Zòla via bao!

Nel zufolo delle api filandiere c'era il bandolo di una cosa che dardeggiava dentro e fuori dal tempo; mi sentivo uscire dal nostro *man-locked set*, lo spazio infinito e il tempo infinito erano goccioline di suono a mezz'altezza, press'a poco alte come la mura dell'orto, che fiocavano in aria senza cadere.

Si sapeva che erano solo ave. Ava: una giuggiola che si muove, una strega striata, minuscola; un bao che non è un bao, un segreto che non si può penetrare perché non parla, una goccia gialla che punge.

Ava aveta, do lo ghètu 'l basavéjo?
Ava: sa te me bèchi te lo incatéjo.

Non giocare con la Ava. Viene dalla zona dei noumeni, non è un bao. Ava.¹⁴⁸

Un repertorio di insetti e animali comuni in uno spazio domestico e noto. La «lente dello scienziato» di cui parla Praloran sembra qui dimostrare tutta la sua capacità focalizzante. I dettagli sono sbalzati e ottengono spessore come rilievi zoomorfi e fitomorfi su capitelli bizantini. E di quelli ricalcano anche l'atemporalità, la spazialità primigenia. Il «maggio in orto» si tinge dei colori e si profuma dell'eterna primavera dell'*hortus*, del *kèpos*, dell'Eden, perché in questo orto, agli occhi del bambino che qui è tornato a guardare dal passato, non c'è lavoro umano, non c'è ancora il «sudore della fronte». Ma agli occhi del narratore d'oggi non c'è più nemmeno quella realtà. Lo scienziato è qui un archeologo, un geologo o, meglio, un mitografo. Lo sguardo che si volta indietro tratteggia i contorni con l'ausilio della memoria, di fatto guarda un paesaggio inosservabile perché non più esistente. Esso vede non visto, perché il suo non è propriamente un vedere, ma piuttosto una *visione*. In questo gioco di illusioni prospettiche si imprime la non localizzabilità del paesaggio passato: «Mi vede questo bao?»

¹⁴⁷ PRALORAN, Marco, «Siamo arrivati ieri sera»..., *op. cit.*, pp. 111-112.

¹⁴⁸ MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, *cit.*, pp. 40-41 [«bai» = insetti].

Siamo «dentro e fuori dal tempo» e soprattutto fuori «dal nostro *man-locked set*», in un territorio che si abita pur non potendolo calpestare, «lo spazio infinito e il tempo infinito» dell'infanzia. I contorni, apparentemente così precisi nell'individuare gli animaletti che popolano l'orto, si sfaldano e i confini tra gli enti si confondono; tutto è «bai»: lombrichi, lumache, topi, cani, uomini e persino angeli; l'ape è «una giuggiola», ma anche «una strega striata», insomma «un bao che non è un bao». Il mito, la leggenda si dipanano nello spazio ricreandolo dall'assenza e parlano negli oggetti che altrimenti resterebbero muti («un segreto che non si può penetrare perché non parla»). Sembra di essere finalmente penetrati nella «zona dei noumeni», dove si può contemplare il Reale senza avere tuttavia le categorie per descriverlo. Da un lato, dunque, c'è la concretezza dell'esperienza, mentre dall'altro l'astrazione della lontananza. Questa alternanza prospettica lascia il suo marchio anche sulla lingua di Meneghello, la quale è sempre tesa tra artificio razionale che possa “incavicchiare” la parola alla realtà, e risorgiva imprevedibile, flusso informe, «sfera pre-logica dove le associazioni sono libere e fondamentalmente folli.»¹⁴⁹

In questo contesto di presenza-assenza emerge, come ultimo tentativo di rapporto con quegli spazi fuggiti ma mai del tutto dimenticati, la filastrocca – spesso per di più in dialetto – forma linguistica che non dichiara la sua provenienza ma vagabonda tra passato e presente.¹⁵⁰ Con il distico dell'«ava» l'io narrante si rivolge direttamente a quel “noumeno” che abita il paesaggio che fu e così facendo lo rivitalizza e lo rende narrabile; la cantilena è parola d'ordine che dischiude il passato. La pratica scrittoria di Mene-

¹⁴⁹ *Ibidem*. Vedi anche ZAMPESE, Luciano, *La forma dei pensieri...*, cit., p. 60: «Rilevata sulla disseminazione pervasiva e informe (la *fiumana*, l'*afflusso*) della vita interiore che si fa specchio del 'reale', ecco l'emergenza di una molteplicità, effimera e frammentata: su questo caos di *sagome*, “forme prime”, unico principio d'ordine è l'artificio, la *techne* di un pensiero linguistico che coglie-crea qualche forma “stabile e viva”; forse lessemi, parole isolate, magari dialettali, o brevi sintagmi, nuclei essenziali di materia linguistica; e poi da qui si deve passare al flusso stabile, alla linearità univoca della sintassi, al principio combinatorio che *decide* cosa fissare sulla superficie della scrittura.»

¹⁵⁰ Cfr. DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien...*, cit., pp. 231-232: «rime, filastrocche, gibidi e giabadò, divengono scrigni sonori di significati perduti e memorie presenti [...] voci senza parola, enunciazioni che colano dal corpo memorante e opaco quand'esso non dispone più dello spazio che la voce dell'altro offre al discorso amoroso o implorante. Grida e lacrime: enunciazione afasica di ciò che so-praggiunge senza che si sappia da dove [...] senza che si sappia come [...] Questi lapsus di voce senza contesto, citazioni “oscene” del corpo, rumori in attesa di un linguaggio, sembrano certificare, attraverso un “disordine” segretamente riferito a un ordine sconosciuto, che vi è dell'altro.» Cfr. anche DE CERTEAU, Michel, *La Fable mystique, I. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982 (trad. it. di Silvano Facioni, *Fabula mistica. XVI-XVII secolo*, Milano, Jaca Book, 2008), p. 73: «Questi percorsi del non-senso, al pari di una trama di anamnesi interminabili, compongono l'Altrove di un paradiso che non è quello di una dottrina esoterica, di un mito passato o di un carnevale contemporaneo, *Ma il verde paradiso degli amori infantili.../ Forse già più lontano dell'India e della Cina?*»; la citazione è dalla poesia *Moesta et Errabunda* di Baudelaire, alla quale non a caso allude lo stesso Meneghello nel cap. 13 di *Libera nos* (vedi qui, p. 82).

ghello, dunque, mira a commemorare quello spazio in cui l'esperienza era significativa e significativa perché condivisa da una comunità e vissuta nella totalità uomo-natura, ossia, come direbbe il senso comune, lo spazio della "vita reale". Si badi, però, che il realismo di questi testi non è mai tecnocratico ma visionario, addirittura onirico, e per questo le venature nostalgiche che emergono dalle parole-cose meneghelliane lasciano forse trasparire un'ambizione, ossia quella di porsi come cura ad un «simbolismo in sofferenza» che è, secondo de Certeau, la condizione in cui si manifesta oggi lo spazio urbanizzato.¹⁵¹ Rispetto ad un contesto sociale-economico-culturale-spaziale così rapidamente modificato e divenuto oramai assolutizzante e univoco, la parola-memoria di Meneghello rappresenta lo scarto, l'iperbato nel piattume della norma, «schegge»¹⁵² antiche tra le venature del presente.

Ma nelle opere meneghelliane dove si localizza davvero il trauma? L'evento nero che deforma il piano delle percezioni e dell'esistenza, la detonazione che resiste ancora nel nome – il *boom* – dove si trovano? La domanda è legittima dato che in Meneghello non ci sono grandi affreschi di spazi devastati né personaggi la cui psiche è stata manomessa dall'avvento improvviso della modernità; pertanto la categoria di "paesaggi del trauma" da noi adottata può sembrare inadatta. Tuttavia, qualche avvisaglia del trauma è evidente anche qui e anzi, come si è detto, proprio la scelta di scrivere di un mondo che non c'è più è segnale di una ferita, di un taglio che scinde definitivamente due mondi e due epoche. È proprio la nostalgia la spia che indica la presenza dell'evento traumatico, e lo fa agendo sia come assillante e maligno richiamo dall'aldilà sia come antidoto al malessere interiore. Lo sguardo nostalgico è ambivalente: è al contempo dito che insiste a penetrare nella ferita aperta e unguento che ne facilita la rimarginazione.¹⁵³

¹⁵¹ DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien...*, cit., p. 162: «Lo stesso avviene per i racconti e le leggende che ossessionano lo spazio urbano come abitanti in più o di troppo. Sono l'oggetto di una caccia alle streghe, da parte della logica unica e imperante della tecnostuttura. Ma questo sterminio (come quello degli alberi, dei boschi e dei recessi in cui vivono queste leggende) fa della città un "simbolismo in sofferenza". Si ha un annullamento della città abitabile. [...] Niente di "speciale": niente di rimarchevole, aperto da un ricordo, da un racconto, da un segno dell'altro.»

¹⁵² Ivi, p. 164: «la memoria è l'antimuseo: non è localizzabile. Ne emergono schegge nelle leggende. Anche gli oggetti, e le parole, sono vuoti. Vi è in essi un passato sopito, come nei gesti quotidiani del camminare, del mangiare, del dormire, in cui sonnacchiano antiche rivoluzioni. [...] "Qui c'era una panetteria"; "è là che abitava la signora Dupuis". Colpisce qui il fatto che i luoghi vissuti sono come delle presenze di assenze. Ciò che si mostra designa ciò che non c'è più.»

¹⁵³ Cfr. anche PELLEGRINI, Ernestina, *La fenomenologia del male a Malo*, in BARBIERI, Giuseppe e CAPUTO, Francesca (a cura di), *op. cit.*, pp. 151-163, p. 152: «un altro suo [di *Libera nos a malo*] compito è quello conservativo e riparativo, che vorrebbe salvare in un libro memorie e cose amate dall'inevitabile trasformazione e caducità sentite appunto come *male* irriducibile iscritto nel destino comune alla materia organica. E così, per curiosa ambivalenza nel titolo si allude però anche a una formula

In particolare, è possibile individuare almeno due forme nostalgiche nelle opere meneghelliane: la prima è strettamente connessa a quanto è stato delineato poc'anzi e concerne la ri-creazione di uno spazio assente e la sua successiva immissione in un orizzonte atemporale e immutabile; la seconda si muove piuttosto verso la resa manifesta di fronte al mutamento con un'insistenza sul tema della morte e della fine. La prima si colora di toni chiari e luminosi, continuando così a rinsaldare il legame affettivo con un'*aurea aetas* fuori dal tempo; l'altra, invece, è l'immagine scura del lutto ma anche l'inizio della sua elaborazione. Eden e cacciata. Come ha giustamente rilevato Praloran, in *Libera nos a malo* le due forme coesistono e la seconda lentamente sostituisce la prima con l'avanzare della narrazione: inizialmente è più frequente «una realtà cristallizzata in cui il carattere diacronico della storia ha poco peso, ma piuttosto vi ha peso il mito, il tempo circolare del mito, la salvezza del mondo dal trascorrere delle cose e il dialetto è la lingua di questo tempo sospeso, la ritualità del dialetto traspare nello sforzo di salvare il mondo nominandolo»;¹⁵⁴ nella seconda metà del libro (approssimativamente i capp. 14-31, anche se non mancano emersioni di una delle due forme nella sezione dell'altra, poiché il discorso letterario eccede sempre quello critico),¹⁵⁵ «il passaggio della Storia, non progressiva, ma come recepita a ondate, fa sì che ciò che prima si salvava, ora non si salvi più.»¹⁵⁶ Citiamo anche noi uno dei brani di *Libera nos a malo* scelti da Praloran per esemplificare la prima delle due forme nostalgiche:

Serenità, immanenza, un mondo pacifico che finisce in questo cortile di casa dove si gioca, ben ordinato, protetto dalla tettoia e dal bel telone del cielo. Fluire della vita, acciottolato lucido del cortile, sorvegliato dalle finestrelle della cantina. Aria del pomeriggio, silenzio, domenica.

Aliolèche tamozeche
taprofità lusinghè
tulilàn blen blu
tulilàn blen blu.

esorcistica che abbia il potere di sconfiggere le tossine della nostalgia [...] per affermare un vitalistico e progressivo catastrofismo».

¹⁵⁴ PRALORAN, Marco, «Siamo arrivati ieri sera»..., *op. cit.*, p. 111.

¹⁵⁵ Anche Pellegrini adotta questa divisione dell'opera: PELLEGRINI, Ernestina, *La fenomenologia del male a Malo*, *op. cit.*, pp. 153-154.

¹⁵⁶ Ivi, p. 115.

Avventura turchina. Luoghi sconosciuti in una luce pallida, estenuata, bottoni d'oro, malinconia a mezza mattina.¹⁵⁷

Ritorna ancora il microcosmo edenico del cortile con la sua precisa delimitazione deittica: «questo cortile». Tornano da un lato il tratto netto degli aggettivi «pacifico», «ben ordinato», «protetto», «lucido», «sorvegliato» che definiscono la compattezza e la perfezione della scena teatrale (si noti il «bel telone del cielo»), ma anche i sintagmi vaghi e onirici che compongono l'ultimo capoverso. Al centro, ancora, la cantilena, «*non sense* del linguaggio»,¹⁵⁸ la parola che parla nell'assenza di senso non dicendo altro che se stessa. L'immagine complessiva è di stasi (complice anche la struttura sintattica «puramente nominale»¹⁵⁹) ma, ben inteso, non di stagnazione: un mondo fermo ma perfetto nella sua immobilità. Ciò che emerge è dunque uno spazio altro, inviolato e inviolabile, ma evidentemente perduto per sempre: la «non trasformabilità del tempo» è lo stragemma attraverso cui l'io narrante può concretizzare la sua «disperata resistenza del tempo alla storia»¹⁶⁰. E dunque possiamo di certo ipotizzare che quella «malinconia a mezza mattina» sia vissuta non tanto dal bambino Meneghello alle prese con i suoi giochi nel cortile, quanto piuttosto dal narratore adulto che riscontra l'avvenuta fine di quell'«avventura». Il cortile, la tettoia, la cantina che fino ad un attimo prima, nel pieno dell'immersione memoriale, erano stati precisati nei loro limiti protettivi, nel breve giro di qualche frase e dopo l'imprevista apparizione della parola-cantilena *vuota*, diventano straordinariamente «luoghi sconosciuti»; la luce brillante dell'acciottolato diviene «pallida», persino «estenuata», la «serenità» dovuta alla coscienza del proprio esserci, all'«immanenza» della propria esperienza, si tramuta infine in «malinconia», senso nostalgico del distacco.

Il passaggio ad un'effettiva constatazione della fine di tutto avviene a cavallo tra i capitoli 13 e 14, dunque all'incirca a metà del libro. La prima avvisaglia è data da una lunga nota riflessiva del narratore:

Tutto si trasforma ora così in fretta che non si è più sicuri di nulla.
[...] Il paese non è cambiato come tanti altri, ma è pur sempre cambiato. Fino a questi ultimi anni era restato quasi fuori dello sviluppo in-

¹⁵⁷ MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, cit., p. 49; cit. in PRALORAN, Marco, «*Siamo arrivati ieri sera*»..., *op. cit.*, p. 113.

¹⁵⁸ *Ibidem*; e vedi anche ivi, p. 110: «Parole che non dicono ma evocano e dunque ritualmente salvano magicamente il mondo dalla storia e dalla distruzione.»

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Ivi, p. 115.

dustriale e commerciale del dopoguerra, ma ora ci è arrivata una piccola brezza di prosperità. Tra il paese e la nuova strada di Schio è sorto un quartiere di case nuove, nel vecchio centro le case si sono rinnovate, molte hanno ora anche il bagno, le osterie e i negozi si sono rammodernati, ci sono lampioni al posto delle vecchie lampadine col piatto di ferro appese ai fili.

Il rinnovamento è cominciato sette o otto anni fa. Prima di allora il solo senso che pareva venire dal paese (dopo la guerra) era un'immagine di stanchezza e di decadenza. Guardando dall'inferriata della mia finestra, quando venivo a casa, il palazzotto del conte Brunoro qua di fronte, mi pareva di vederlo agonizzare. [...]

Dalla casa del Conte, all'altro lato della strada, fu aperta una porta senza rumore, poi fu richiusa e sbatté. Uscivano il Conte e la Contessa, distintissimi, isolati, antichi, aprivano gli ombrelli sul marciapiede. Un carro col fieno passava il rastrello del Montécio.

Era uno spettacolo funebre: morivano i prati verdi, la siepe troppo folta, gli alberi sovraccarichi di foglie. Mi pareva di non poter comunicare con nessuno. Passavano automobiline col motore imballato, stupidi corvi spennacchiati, e una gracchiò.

Le strade, le persone, gli edifici: tutto pareva soltanto che invecchiasse, che si preparasse a morire senza altro senso. Sarà stato nel 1953: era certo un errore di prospettiva anche allora; ad ogni modo in seguito la modesta ripresa della vita del paese ha cancellato queste impressioni. Qualche anno fa, tornando dopo un'assenza d'un paio d'anni, abbiamo sentito dappertutto un'aria di nuovo. In questo paese che si svecchia e si sgretola, mi dicevo, le cose di prima avranno più senso, non meno.¹⁶¹

In questa prima presentazione del «rinnovamento» del piccolo paese vicentino, ma anche l'unica così ampia e dettagliata insieme a quella che apre il capitolo 14, la «piccola brezza di prosperità» è guardata con relativo ottimismo dall'io narrante, o almeno così sembra. Infatti, l'opposizione tra vecchio e nuovo – insistita nel primo capoverso – è letta come uscita da un mondo che pareva destinato alla «decadenza». Non è un caso che tra le immagini scelte per rappresentare la «stanchezza» del vecchio paese ci siano quella dell'agonizzante «palazzotto del conte Brunoro» e quella della «casa del Conte» con i suoi due nobili inquilini: esse rievocano la miseria della vita dei mezzadri, un passato di sottomissione rispetto al quale si vuole costruire un muro di separazione. Il Conte e la Contessa sono certamente «distintissimi», ma oramai soprattutto «isolati, antichi». A nostro avviso il fulmineo dettaglio della porta da cui le due figure (ma non sono forse due fantasmi?) escono sulla strada descrive magnificamente la portata del salto epocale. La brevissima scena avviene in un'atmosfera trasognata e caricata di una leg-

¹⁶¹ MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, cit., pp. 103-105.

gera *suspense*: una porta si apre da sola (si notino i due verbi al passivo privi di agente) e lo fa «senza rumore», in un microcosmo che invece viene spesso qualificato da Meneghello come ricco di rumori e suoni;¹⁶² quando essa si chiude, nella stessa aura magica, sbatte serrandosi alle spalle del conte e della contessa in modo definitivo, come a dire: «Ora non si può più tornare indietro.» Davanti a questo «spettacolo funebre» è negata ogni forma di comunicazione (ancora!) poiché il paese è divenuto cimitero, i suoi abitanti fantasmi. C'è spazio solo per ridicole «automobiline col motore imballato» in perfetto stile “anni Cinquanta”, mentre la natura si manifesta in una sovrabbondanza, in un eccesso che è segno dell'estate ormai calante e non di un'eterna primavera. Anche nella descrizione delle automobili, come per la scena della porta, un verbo al passato remoto – e per di più tronco – chiude una frase a struttura ternaria cadenzata e rimette tutto in un orizzonte temporalmente distante: «fu aperta una porta senza rumore, poi fu richiusa e sbatté», «Passavano automobiline col motore imballato, stupidi corvi spennacchiati, e una gracchiò».

Rispetto a tale paesaggio non più comunicante e che «pareva soltanto che invecchiasse, che si preparasse a morire senza altro senso», il narratore riconosce allora alla «modesta ripresa» del paese una sua forza vitale e rigenerante. Ma un'ombra permane. Se alla luce della rinascita moderna di Malo Meneghello ammette sì di essere incappato in un «errore di prospettiva» quando, nel 1953, aveva decretato la morte definitiva del suo paese natale, ciononostante egli si lascia sfuggire un «anche»: «era certo un errore di prospettiva *anche* allora». Qual è, dunque, l'altro simile errore prospettico? Sembra essere proprio l'ottimistico soffio dell'«aria di nuovo» che fa svecchiare il paese, certo, ma lo conduce al tempo stesso verso un progressivo sgretolamento. Si noti, infatti, che la chiusura gnomica - «le cose di prima avranno più senso, non meno» - non è un'affermazione del presente di scrittura, ma appartiene anch'essa al passato ed è stata oramai confutata: «mi dicevo». Se così non fosse non sarebbe più nemmeno comprensibile lo stesso impegno narrativo di Meneghello, che è resistenza alla caduta del mondo.¹⁶³

¹⁶² Oltre al già citato incipit del libro in cui la «forma dei rumori e di questi pensieri [...] mi è parsa per un momento più vera del vero» (vedi *supra*, p. 33), si segnala anche MENEGHELLO, Luigi, *Pomo pero...*, cit., p. 640: «Si viveva tra bei rumori veri, il bruire dei bachi da seta, lo strepito delicato degli scartocci, il frullo della méscola contro il pajolo; e altri immaginari nelle camere di risonanza della barchessa», dal sapore latamente leopardiano.

¹⁶³ Cfr. PRALORAN, Marco, «Siamo arrivati ieri sera»..., *op. cit.*, p. 117: «la resistenza del mondo alla sua fine [...] si gioca proprio nel suo essere narrato»; e anche BANDINI, Fernando, *Inferno e Paradiso in Libera nos a malo*, in BARBIERI, Giuseppe e CAPUTO, Francesca (a cura di), *op. cit.*, p. 146: «C'è

Arrivati alla conclusione del capitolo, si trova infine la conferma di quanto detto sino a qui. «Tutto è in pericolo»,¹⁶⁴ Malo è assediata. In due brevi capoversi, con inizio anaforico che enfatizza il tratto creaturale e innocente dell'intero passo, il vecchio cosmo deve fare spazio al nuovo, pena la sua distruzione violenta. Le stupide automobili gracchianti di qualche pagina prima sono adesso un «mostro gigantesco» e «ruggente» che non lascia spazio alcuno all'umano:

Il putèlo sceso per la prima volta dal monte con la mamma a vedere Malo, aveva veduto tanto, troppo. Tutto gli pareva possibile, anche l'orrenda cosa che veniva su lentamente per via Borgo. Era una Sàura carica, un mostro gigantesco che riempiva tutta la strada. La gente non scappava, si metteva contro i muri.

Il putèlo non aveva più il tempo per provare a capire. Appoggiato al muro con la mamma (c'era un po' più spazio sul marciapiede dall'altra parte, ma era tardi per attraversare) resistette alle scosse del terrore finché la Sàura ruggente fu a due metri, a un metro; poi corse in mezzo, sparì nelle fauci deformi.¹⁶⁵

Il primo capoverso è tutto incentrato sulla spazialità, quella visiva del bambino che è sceso «dal monte con la mamma a *vedere* Malo», e che di fatto «*ha veduto* tanto, troppo», e quella inquietante della Sàura «che riempiva tutta la strada». La modernità porta con sé una nuova concezione dello spazio che ingombra il microcosmo maladense di *cose* le più varie e spettacolari, tutte da *vedere*; e ha dunque anche nuove esigenze di spazio alle quali bisogna cedere.¹⁶⁶ Il secondo capoverso, invece, collega la spazialità alla temporalità marcando quella che è la vera novità dell'iper-moderno. Il bambino «non aveva più il tempo per provare a capire» forse perché i tempi dell'antico sono diversi da quelli del nuovo che avanza sotto forma di creatura mostruosa, e le categorie che permettevano di interpretare la realtà vacillano al contatto con una realtà mutata. Quello «spazio sul marciapiede» che avrebbe probabilmente salvato la vita al piccolo non è

stato un inavveduto trauma i cui reperti Meneghello rievoca alla nostra memoria. Pensiamo alla stretta unione tra nomi-cose di cui Meneghello illustra poeticamente l'alleanza e la successiva frattura. Allora un'infinità di cose sono cadute come in una sorta di "precipitazione salina", adagiandosi sul fondo del nostro inconscio collettivo.»

¹⁶⁴ MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, cit., p. 112.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 112-113.

¹⁶⁶ Cfr. TURRI, Eugenio, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., pp. 87-88: «la motorizzazione ci appare oggi, con tutto quanto si è tirata dietro (autostrade, infrastrutture varie, ecc.), come un fenomeno di acculturazione e di "urto neotecnico" che ha superato, nel suo imporsi, i limiti che imponevano gli spazi italiani, le eredità italiane, le condizioni generali del nostro paese. L'automobile, col suo moltiplicarsi rapidissimo, ha imposto cioè un uso dello spazio per il quale l'Italia non era preparata».

raggiungibile perché ormai è «tardi per attraversare»: il tempo fagocita lo spazio, lo annienta costringendo l'individuo a riadattare le proprie coordinate, ciò che il bambino non riesce a fare. Così la bestia meccanica segna lo spazio attraverso istanti di tempo - «fu a due metri, a un metro» - ovvero fondendo assieme le due unità in un'unica funzione spazio-temporale. Lo spazio visto e contemplato dal «putèlo», che cammina e osserva, non è per nulla affine a quello deformato dalla temporalità moderna, che viaggia rapida su ruote. «I tempi mi oscillano sotto la penna», dice l'autore, poiché «siamo in un momento in cui, scrivendo, non si può dire bene né “il paese di allora” né “il paese di adesso”»;¹⁶⁷ siamo agli inizi degli anni Sessanta, è ancora una fase di transizione. Lo scarto definitivo e spaesante verrà in seguito.

Veneto, anni Zero. Pezzi, frammenti di realtà, brandelli di paesaggio e tanti fantasmi interiori. Lo sviluppo economico ha perso definitivamente la sua spinta ottimistica ed edulcorante per divenire infine un cappio, un «progresso scorsoio» come lo ha definito Andrea Zanzotto.¹⁶⁸ Il motivo principale di questo cambio di rotta sembra risiedere in un anacronismo, quello dei tempi dell'umano sui tempi dello sviluppo. Il tempo, dunque, o meglio la velocità, lo spazio-tempo. La Sàura meneghelliana ne era un'arcaica anticipazione (anche se di certo non innocua) con la sua nuova concezione della temporalità. Nel giro di qualche decennio sembra che la Storia abbia attraversato distanze estremamente più lunghe di quelle consuete, ad una velocità non più misurabile. Ebbene, si diceva con Westphal che la policronia – unione di varie temporalità – e la politopia – presenza di spazialità differenti – sono la caratteristica della trasgressività postmoderna e ipermoderna poiché innestano all'interno del discorso monologico del codice l'alterità e, dunque, l'alternativa.¹⁶⁹ Questo è liberatorio e positivo in un'ottica metaletteraria giacché, almeno nella teoria, permette di percepire e rappresentare una realtà più complessa e contraddittoria di quanto avvenuto in passato, convogliando in un medesimo discorso una pluralità di voci e di punti di vista. Tuttavia, se dall'interno dei testi guardiamo ai personaggi letterari che, essendo individui della contemporaneità, sono i rappresentanti di carta di questa nuova polifonia, si materializza un problema dalle vaste conseguenze. Per i soggetti nati negli anni del *boom*, la percezione di questa accelera-

¹⁶⁷ MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, cit., p. 114.

¹⁶⁸ ZANZOTTO, Andrea, *In questo progresso scorsoio...*, cit., p. 10: «In questo progresso scorsoio/non so se vengo ingoiato/ o se ingoio.»

¹⁶⁹ Vedi *supra*, p. 25.

zione storica – che significa, tra le altre cose, allontanamento drastico dai paesaggi di un passato che non si è mai vissuto compiutamente (diversamente dalla generazione di Meneghello, Zanzotto, Pasolini...) e dalle generazioni che quei paesaggi avevano costituito e abitato – e il tentativo di opporsi a tutto ciò con altri tempi, lenti e pedestri (nel senso etimologico di quest'ultimo termine) e altri spazi, interstiziali e liminari, è devastante a livello psichico. Creare un proprio tempo e un proprio spazio, e quindi generare policronia e politopia nel mezzo di un codice che corre a velocità anti-umane, significa trovarsi sempre in posizione di svantaggio, assorbiti in un vortice che sfibra il reale e le nostre attribuzioni di senso con l'effetto di ricostituirlo sempre in un eterno presente insignificante. Turbinò, dunque, ma anche stagnazione; anzi, turbinò *per* una successiva e nuova stagnazione.

Il Thomas di Trevisan registra questa *impasse* a margine di un lungo fluire di pensieri circa l'idea di scrivere un saggio sui suicidi nel vicentino, un'idea che non ha mai preso davvero corpo e che appare infine come «del tutto priva di senso.»¹⁷⁰ A queste parole di scoraggiamento, infatti, fa eco una citazione da *Il mago del Nord* di Isaiah Berlin posta a piè di pagina: «La visione che lo ossessionava era quella di un mondo che continuamente si ricrea, di un processo inarrestabile. Ma il processo non può essere descritto che in termini statici.»¹⁷¹ Il blocco creativo, che non a caso non riesce a fermare il lavoro di indagine di Thomas in modo definitivo, è determinato dal «processo inarrestabile» che annulla il mondo per ricrearlo poi tale e quale a prima. Ciò che si cerca di fermare con un giudizio critico o con una semplice riflessione è già stato travolto dal flusso, salvo poi riproporsi, immobile, come novità già vista e sentita. Passato e presente sembrano coincidere e, quindi, per Thomas, l'obiettivo estremo consiste nel «cercare di dare un senso al mio proprio frammento di presente *in quanto presente in cui il passato non smette di crollare.*»¹⁷²

In questa condizione precaria, si può fare a meno del passato remoto, essendo questo un ancoraggio non più sicuro e tutt'altro che profondo; l'importante è, invece, mantenersi saldi nel presente dato che anch'esso è in bilico tra la presenza che lo qualifica etimologicamente e l'assenza. Un'eventuale perdita dell'adesso comporterebbe la fine di ogni riferimento:

¹⁷⁰ TREVISAN, Vitaliano, *I quindicimila passi...*, cit., p. 34.

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² TREVISAN, Vitaliano, *Il ponte. un crollo*, Torino, Einaudi, 2007, p. 115 [corsivo nel testo].

Dicono che il passato remoto si trovi lì, nella corteccia [cerebrale]. Uno crede che il passato sia sepolto in fondo, e invece è lì in superficie! [...] Eppure ha un senso. Voglio dire, uno prende una botta in testa e perde il suo passato remoto. Sempre meglio di una scheggia nell'ippocampo: senza, il passato prossimo non esiste, la cosiddetta memoria a breve termine va a farsi benedire ed è finita: perso per sempre. Niente più riferimenti: dove sono?, perché ci sono?, che cosa stavo dicendo?¹⁷³

In una realtà siffatta, in cui si vive in un eterno presente con il rischio costante di perdere anche quello, non c'è possibilità di vera azione. Senza profondità, tutto è relegato a livello della superficie; anche il paesaggio: una superficie liscia e riflettente e continuamente levigata, una vetrina in cui si mette in mostra un'irrealtà che imita pedissequamente il reale. No, correggiamo: una vetrina in cui si mette in mostra *una realtà che imita pedissequamente l'irreale*. Nel minimo spostamento di termini la garanzia di un ultimo appiglio possibile.¹⁷⁴ La vera difficoltà sta nel saper cogliere tale appiglio, dato che si rischia di cadere nello spaesamento più totale, immersi in un «reale derealizzato»,¹⁷⁵ ovvero in un paesaggio muto, assente, al limite della non esistenza: «disumanizzazione e derealizzazione vanno a braccetto.»¹⁷⁶ È quanto accade al già citato protagonista del racconto di Pietro Spirito:

Guardate Romedio. Ora è fermo davanti alla grande vetrina del grande magazzino Coin. Sta osservando la sua immagine riflessa sul vetro, labile spettro di se stesso confuso tra molte altre ombre animate. Romedio ha interrotto la sua camminata solo per guardarsi specchiato.

¹⁷³ Ivi, pp. 95-96.

¹⁷⁴ Cfr. le parole di Marc Augé citate in WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, cit., pp. 125-126: «“Ci fu un tempo in cui il reale si distingueva chiaramente dalla finzione, in cui si poteva fare paura raccontandosi storie ma sapendo che erano inventate, in cui si andava in luoghi specializzati e ben delimitati (parchi divertimento, fiere, teatri, cinema) in cui la finzione copiava il reale. Ai nostri giorni, insensibilmente, si sta producendo l'inverso: il reale copia la finzione. Il minimo monumento del più piccolo villaggio si illumina per assomigliare a una scenografia.”»

¹⁷⁵ Ivi, p. 127: «è proprio la letteratura postmoderna ad adattarsi meglio a questa versione del “reale derealizzato”, offrendo forse gli strumenti di lettura del mondo più adatti in virtù stessa della propria finzionalità.» Noi crediamo, invece, che l'unica *alternativa* letteraria alla derealizzazione del reale sia il rintracciare, al di sotto della superficie, i residui di reale che permangono, rendendo manifesto in tal modo il gioco sottile e straniante che pratica l'astrazione, e dunque l'allontanamento, dell'esperienza concreta del mondo. La letteratura postmoderna, di contro, si adegua al gioco confermandone le regole. È ricca di spunti sul tema del trauma paesaggistico e interiore in Veneto la produzione teatrale dei Fratelli Dalla Via. In particolare, riguardo all'opposizione tra spazio della norma e spazio libero, ovvero tra spazio finzionale e spazio reale, cfr. la presentazione dello spettacolo teatrale *Walter. I boschi a nord del futuro*, <http://www.martadallavia.net/fratellidallavia-walter.html>: «Tutto è pulito, connesso, controllato. Tutto il resto, semplicemente non esiste. Eppure, **da qualche parte c'è ancora, sporchissimo, il reale**» [neretto nel testo].

¹⁷⁶ WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, cit., p. 127.

Aveva bisogno di vedersi, per un momento è stato sopraffatto dal bisogno di osservare se stesso. Adesso contempla la sua immagine riflessa, fingendo di essere interessato alla vetrina. E per essere più credibile i suoi occhi spostano davvero la messa a fuoco, lo sguardo oltrepassa la superficie del vetro e si posa sugli oggetti in mostra.

Attenti, adesso, perché Romedio ha visto qualcosa. Guardando la vetrina si è accorto che il manichino di sinistra, l'ultimo a sinistra, indossa un cappotto di cammello uguale al suo. È davvero uguale, lo stesso cappotto. [...] anche i pantaloni sono uguali ai suoi. [...] E la giacca [...] Persino la camicia e la cravatta del manichino, e le scarpe, sono precise a quelle di Romedio.

Lo sguardo di Romedio corre lungo il manichino, ripassa gli abiti a conferma delle somiglianze, e poi si sofferma sul volto immobile del pupazzo in esposizione. E a quel punto Romedio non può fare a meno di notare quanto i capelli stopposi e finti del manichino assomiglino ai suoi capelli [...] così come il volto del manichino ricorda le fattezze del suo volto, un volto in fondo anonimo, certo non brutto, ma nemmeno bello.

Romedio osserva il manichino e si vede identico al pupazzo, più vero e identico di quell'immagine riflessa messa a fuoco sul piano del vetro prima di entrare con lo sguardo dentro il vetro, oltre la superficie trasparente.¹⁷⁷

Il «bisogno di vedersi», di confermare la propria immagine, ma sulla superficie vitrea appare solo un «labile spettro di se stesso confuso tra molte altre ombre animate». Queste ombre sono solo quelle riflesse sulla vetrina o anche i corpi che camminano sulla strada? Quelli che erano fantasmi del passato si tramutano in spettri del presente. Il reale è derealizzato e verità e finzione coincidono e si sovrappongono. Inizia così un'altalena di messe a fuoco che ha come fulcro sempre e solo ciò che il vetro lascia intravedere o ciò che esso riflette, di modo che oggetti in esposizione e soggetto osservante perdano distinzione. Ma è davvero così? L'identità di Romedio non è identità del corpo con il manichino, quanto piuttosto identità dell'immagine riflessa del corpo con il manichino. Lo spaesamento che si inscena è conseguenza del *medium*, ovvero della superficie di vetro; senza di esso non ci sarebbe identificazione e perdita di umanità. È una questione di paesaggio (la vetrina) e di sguardi (cosa si guarda). Se il paesaggio si derealizza, si fa vetrina, l'individuo che lo contempla e che si ricerca in esso si disumanizza, si fa immagine riflessa e successivamente pupazzo anonimo. L'appiglio, pertanto, sembra trovarsi nel recupero della materialità del corpo, che rischia altrimenti di risol-

¹⁷⁷ SPIRITO, Pietro, *Ediacara (origini)*, in PAVAN, Chiara e BETTIN, Gianfranco (a cura di), *op. cit.*, pp. 17-18.

versi in un'immagine riflessa sulla superficie: il paesaggio veneto odierno è l'occhio di Medusa, l'oggetto che si può guardare soltanto per mezzo di un diaframma ottico (la memoria, la schizofrenia) pena la propria pietrificazione (disumanizzazione).¹⁷⁸

È evidente che a questo punto il trauma si presenta sotto forma di vere e proprie patologie e non più di malinconici sguardi al passato, ma è altrettanto plausibile che da questa devianza possa anche sorgere una linea di riscatto. L'individuo schizofrenico destabilizza la monologia e irrompe sulla scena codificata con la forza della pluralità. Lo spaesamento, dunque, coinvolge al contempo la perdita di un paesaggio dovuta alla destabilizzazione di un orizzonte di realtà, e la capacità di ricreare molteplici nuove spazialità in opposizione a quella dominante. Scrive Bagnoli: «la pazzia “furiosa” di Orlando si manifesta proprio quando, davanti alla poesia che Medoro ha composto per celebrare il luogo dei suoi amori con Angelica, si dispone a *negare* quel paesaggio e a renderlo *materialmente* lo scenario più acconcio a un “albergo travaglioso e crudo”, devastandolo». ¹⁷⁹ La pazzia è causata, certo, da un rispecchiamento del soggetto in un paesaggio manomesso (attraverso la devastazione edilizia e industriale o, più semplicemente, per mezzo di scritte amorose sulle cortecce), ma consente di stravolgere l'immediatezza unilaterale del codice innestandovi nuove significazioni anomale.¹⁸⁰ Thomas, ne *I quindicimila passi* e ne *Il ponte*, grazie alla sua schizofrenia, compie un procedimento simile a quello di Orlando: egli ricerca gli spazi dimenticati dal codice e ricopre quelli devastati dalla locomotiva-betoniera del nord-est con significati alternativi:

Sono ancora in vita, pensavo, solo perché mi sfinisco percorrendo a piedi in lungo e in largo il bosco di roveri – bosco che non esiste più ormai da centinaia di anni. Tutti i giorni, almeno una volta al giorno, parto da casa per addentrarmi in questo bosco di roveri assolutamente immaginario, distrutto per lasciare spazio alla campagna, e cammino ogni giorno sopra strati e strati di depositi alluvionali. Mi aggiro ogni giorno col solo scopo di mantenermi in vita, per una campagna neb-

¹⁷⁸ Cfr. GIGLIOLI, Daniele, *op. cit.*, pp. 21-22: «Il profondo e la superficie coincidono asintoticamente, i moti passionali sono sempre più standardizzati, l'identità è un intreccio tipico, la finzione sociale attraverso il costituirsi di qualsiasi singolarità. Qui si comprende dunque come mai ciò che a rigore dovrebbe essere temuto come il fuoco (il Reale, e il trauma che inevitabilmente ne deriva) diventi invece oggetto di supremo desiderio.» Anche LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974 (trad. it. di Mirella Galletti, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976), pp. 97-102.

¹⁷⁹ BAGNOLI, Vincenzo, *op. cit.*, pp. 97-98 [corsivi nel testo].

¹⁸⁰ Ivi, p. 102: «il sereno panorama letterario del *locus amoenus* può diventare l'epicentro della furia d'Orlando, non tanto rovesciando il suo aspetto fenomenico, quanto mostrando come esso cambi senso a seconda degli occhi che lo vedono (e anche a seconda del segno che vi è iscritto sopra).»

biosa che non è altro che il confuso ricordo di una vera campagna, distrutta dalle zone artigianali e residenziali. Mentre penso di inoltrarmi nel bosco, cammino in realtà per strade disgustose, conto i miei passi su infami marciapiedi, quando ci sono, correndo di continuo il rischio di essere investito e schiacciato da una macchina o da un camion.¹⁸¹

Il «bosco di roveri assolutamente immaginario» è un paesaggio spaesato perché materialmente assente. Ciò che si pretende di vedere è un mondo che non si è mai visto dato che «non esiste più ormai da centinaia di anni». Non si deve credere, però, che al paesaggio traumatizzato presente si opponga un paesaggio del passato remoto al quale guardare con occhio nostalgico; in base a quello che si è detto poc'anzi, infatti, non c'è nessun passato remoto riproponibile oramai. Il «confuso ricordo di una vera campagna» non è quello di Thomas, che quella campagna non ha mai potuto vedere davvero, quanto piuttosto il ricordo che la campagna stessa ha di sé, grazie a infimi brandelli residuali nei quali essa confusamente riappare. «Confuso ricordo di una vera campagna»: genitivo soggettivo oltre che oggettivo. L'antichissimo bosco di roveri così come gli «strati e strati di depositi alluvionali», lungi da rappresentare reliquie di un passato memoriale, sono le immagini alternative di una temporalità e di una spazialità schizofreniche, sono l'apertura della policronia e della politopia. È rilevante, infatti, che il passato evocato da Thomas sia da ricondurre a ere geologiche piuttosto che a età storiche, poiché ciò conferma che quel paesaggio di fatto è fuori dal tempo, è il Paesaggio primigenio, l'immagine ctonia di un altrove perduto.

Si potrebbe obiettare, tuttavia, che questa attività di resistenza alla monologia non sia niente più che una finzione mentale e che, pertanto, sia completamente innocua e priva di effetti concreti sulla realtà esterna. Invero, la direzione presa da Thomas non è così statica: egli non si limita a creare immagini mentali, ma, come Orlando nel boschetto d'amore, agisce sul territorio calpestandolo e ricostruendolo come spazio di liberi itinerari e soprattutto opponendosi agli ostacoli insidiosi dell'inferno padano. Il suo camminare è una lotta per la vita, un «mantenersi in vita», un'estrema forma di resistenza.

¹⁸¹ TREVISAN, Vitaliano, *I quindicimila passi...*, cit., p. 25.

5. *Attraversamento e visione dall'alto. Gli spazi scenici del soggetto letterario*

Restiamo ancora con Thomas per verificare quanto appena detto circa il rapporto che in lui si instaurerebbe tra costruzione astratta di finzioni paesaggistiche e azione viva nel territorio. Thomas, soprattutto quello de *I quindicimila passi*, come il titolo stesso d'altronde rende palese, è un camminatore, un corpo in movimento nello spazio. Tuttavia, il suo spostamento all'interno della periferia diffusa veneta, a piedi o più di rado in moto, non è mai mera congiunzione di punti geografici, la linea che cartograficamente collega la partenza all'arrivo, bensì un *attraversamento*, ovvero un percorso tracciato obliquamente allo spazio – *a traverso* – un'intersecazione tra il soggetto in movimento e il paesaggio. Su questa correlazione si sofferma un passo de *Il ponte*, titolo, peraltro, che metaforizza proprio il concetto dell'attraversamento:

Malgrado sia concentrato con tutto me stesso sull'obiettivo, tutto ciò che mi scorre intorno, come sempre mi entra. Che sia in treno o che sia in macchina, in moto oppure a piedi, il paesaggio mi penetra. Dovrei essere abituato, eppure no, non lo sono. Il fatto è che c'è una corrispondenza diretta, voglio dire tra esterno e interno, la stessa frantumazione, la stessa rovina. [...] E ciò che resta, quando qualcosa resta, è come abortito, soffocato, circondato, in rovina, oppure riequilibrato in una fabbrica bene ordinata, del tutto estranea a se stessa. Lo stesso dappertutto, e tutto che assume, per me, l'aspetto di una frana in perenne movimento. Qui come altrove, pensavo, ma qui più chiaramente che altrove, tanto all'esterno che all'interno. Una questione di densità, presumo. *Un tempo qui non c'era nulla, e ora guarda*. Si potrebbe ripetere all'infinito, se non fosse che tutto ha una fine. Siamo piuttosto nel campo dell'indeterminato. Difficile farsi un'idea dell'insieme, mentre si percorrono strade come questa. [...] tutto, ora mi sembra unito, come se non si uscisse mai dalla città, o meglio, come se si continuasse, ininterrottamente, a uscire dalla città, senza uscirne mai del tutto, e mentre all'esterno tutto sembra unirsi, all'interno tutto sembra frammentarsi. Per lui, che sta scendendo dalle montagne, l'immagine di un cancro che divora la pianura. E tutto [...] avvolto in una nube di polveri sottili.¹⁸²

Per il protagonista non c'è distinzione tra attraversare lo spazio e ragionare su di esso, i metri fisici percorsi si sdoppiano in quelli meta-fisici del pensiero cosicché territorio interno ed esterno cessano di sussistere in forme indipendenti l'una dall'altra e i traumi del paesaggio trovano dei corrispettivi interiori. L'incipit del brano è molto chia-

¹⁸² TREVISAN, Vitaliano, *Il ponte...*, cit., pp. 149-150 [corsivo nel testo].

ro: «Malgrado sia concentrato con tutto me stesso sull'obiettivo, tutto ciò che mi scorre intorno, come sempre mi entra.» La meta, in questo caso proprio il ponte sull'Astico che funge anche da titolo, è irrilevante nel *mentre* dell'attraversamento, poiché ciò che conta è l'essere in presenza, l'esserci, la condizione di chi, nel qui ed ora, tesse rapporti con le cose esterne e interne producendo esperienza. In tal senso l'attraversamento di Thomas è una traiettoria, ossia, con de Certeau, «una *successione* diacronica di punti percorsi, e non già la *figura* che questi punti formano in un luogo che si presume sincronico o acronico.»¹⁸³

Spaesamento e attraversamento, dunque, si condizionano a vicenda, dato che il primo è il prodotto della percezione paesaggistica derivata dal secondo e, per certi versi, il secondo si pone come tentativo di comprensione del primo: attraversando la periferia padana ci si immerge in una «frana in perenne movimento», in una «frantumazione», in una «rovina», in un «cancro che divora la pianura», e a causa della «corrispondenza diretta [...] tra esterno e interno» il caos che l'occhio e il corpo sperimentano riecheggia anche sul piano psichico;¹⁸⁴ al contempo, però, si attraversa lo spazio per scandagliare le proprie sensazioni, in virtù della medesima corrispondenza. Nella pratica dell'attraversamento, l'orizzonte ultimo si nasconde per lasciare spazio ad uno sguardo che è costantemente ritirato sul primo piano.¹⁸⁵ Non è un caso, infatti, che nella conclusione del brano citato, quando la prospettiva si allontana e coglie la totalità della pianura dall'alto delle montagne, si rifranga anche il soggetto, il quale passa dall'onnipresente prima persona ad un «lui» estraneo ed esterno. E non è un caso che proprio questo “altro da me” di fatto non esista giacché, come si lascia intuire alla fine del libro, Thomas non è mai sceso dalle montagne per raggiungere la cittadina pedemontana di Piovene Rocchette – dove si trova il ponte – ma proviene invece proprio dalla pianura vicentina. Non c'è verità nello sguardo aereo, sembra dirci Trevisan; la presa di distanza dall'oggetto osservato è presa di distanza dal soggetto osservante, e dunque la si rifiuta. Dove Mene-

¹⁸³ DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien...*, cit., p. 71 [corsivi nel testo].

¹⁸⁴ Cfr. PORTEOUS, Douglas J., *Interiorità: paesaggi della mente nei romanzi canadesi e messicani di Malcolm Lowry*, in LANDO, Fabio (a cura di), *op. cit.*, pp. 263-281, p. 281: «Questa inseparabilità di soggetto e oggetto, questa compenetrazione tra paesaggio e mente, questa identificazione della terra con la personalità può sembrare al limite della schizofrenia: è infatti tipico degli schizofrenici l'aver problemi nel distinguere sé dal proprio contesto.»

¹⁸⁵ Cfr. PETERLE, Giada, *Attraversamenti (peri)urbani...*, cit., pp. 96-97: «L'appiattimento delle distanze, ma anche lo sfumarsi delle differenze paesaggistiche che permettevano di distinguere un luogo da un altro, hanno decostruito la nostra mappa cognitiva, proiettandoci in uno spazio di flussi, e portandoci ad uno scollamento rispetto al territorio inteso ormai solo come spazio dell'attraversamento e non più come luogo dell'abitare.»

ghello spiegava la perfetta armonia tra individuo e paesaggio nella Malo dell'infanzia scrivendo che era una «questione di scala probabilmente»,¹⁸⁶ Trevisan, nel tracciare le direttrici di movimento franoso del paesaggio e dell'io, dice invece: «una questione di densità, presumo». Si passa cioè da una cartografia aerea, e dunque scalare, a una misurazione interna di particelle, di aggregati fisici, perché è «difficile farsi un'idea dell'insieme, mentre si percorrono strade come questa».

Invero, questo non è l'unico luogo testuale in cui Trevisan, proprio quando giunge a trattare di prospettive e di posizione dell'osservatore, sembra scrivere in aperta opposizione a Meneghello.¹⁸⁷ Verso la conclusione di *Tristissimi giardini*, infatti, egli descrive uno spostamento in moto dalla pianura all'altopiano di Asiago «per dare un ultimo sguardo dall'alto», richiamando alla memoria – e crediamo non del tutto inconsapevolmente – un famoso passo de *I piccoli maestri*. Riportiamo i due brani in successione, partendo da Meneghello:

Pochi passi ora, dal punto dov'ero, e si è fuori; il paesaggio complesso si spiana, lastroni di roccia e prati conducono sul ciglio, e all'improvviso si vede la pianura, tutta la pianura fino ai Berici, agli Euganei e al mare. Si vedevano i torrenti, le strade, i paesi riconoscibili a uno a uno in una specie di grande lago; tutto era di smalto e d'oro; distinguevo il mio paese, in fondo a destra, sotto le colline che da quassù parevano appiattite, e per un po' mi venne una specie di emozione che non mi aspettavo, come se uno viaggiando in Cina si affacciasse a una valle remota, e gli apparisse lì sotto Thiene, il fumo di Schio, e le montagne sotto le quali c'è il suo paese, casa sua.

Sono in piedi sull'orlo dei grandi declivi verdi che scivolano all'ingiù con bei piani limpidi, immensi; il sole s'è abbassato a destra, le ombre sono assai più lunghe del vero; la luce è chiara e netta. Sono piantato là in cima, l'emozione mi è passata, mi sento bene; ho un'ombra lunga sotto i piedi; saluto i paesi della pianura.¹⁸⁸

¹⁸⁶ MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, cit., p. 5 (passo cit. qui a p. 33).

¹⁸⁷ Che Trevisan non nutra ammirazione per lo scrittore maladense è palesato in TREVISAN, Vitaliano, *Tristissimi giardini*, cit., pp. 128-129: «Dunque Meneghello, Rigoni Stern, Scapin, tutti scrittori piuttosto rassicuranti, lontani dal presente e, tutto sommato, innocui. Piovene e Parise sono altra cosa, e altra cosa è il loro italiano, il loro *ragionare*, che mal si presta alle manipolazioni di chi pensa che la letteratura debba essere *edificante*, cioè, per dirla con il primo, cretina.» Pur non condividendo il giudizio di Trevisan, ci piace rilevare che uno degli aspetti della scrittura di Meneghello che egli critica è quello di essere «lontana dal presente», quindi di operare una presa di distanza storica (e forse anche spaziale?). Inoltre segnaliamo, a margine e con un piccolo corto circuito linguistico, che il rifiuto di una letteratura detta «edificante» sembra inserirsi, in Trevisan, nella più generale avversione per una diffusione edilizia incon-sulta.

¹⁸⁸ MENEGHELLO, Luigi, *I piccoli maestri*, cit., p. 523.

E lo sguardo? Non eravamo venuti fin quassù per dare un ultimo sguardo dall'alto? Ora che ci sono non ne ho più voglia. Osservando la periferia diffusa, anche in un giorno così limpido, la vista si offusca, la ragione vacilla. Cercare di coglierla nel suo insieme ci sembra un non senso. Non si può descrivere una forma che non si fissa nel tempo, né inscrivere in un sistema di relazioni coerenti una conurbazione che ha perso per strada i suoi tradizionali riferimenti. Al loro posto troviamo frammentazione, parcellizzazione, successione casuale, sovrapposizione altrettanto casuale. Riconosciamo una serie. Un'armonia sembra nascere, ma subito si interrompe; né si trova continuità nella dis-armonia, dato che anch'essa si interrompe. La chiave, io credo, è sempre nel ritmo. Pensare per frammenti e pensare i frammenti, e sempre pensarli in movimento, a tempo.¹⁸⁹

Stesso punto di osservazione, stesso spazio geografico che si apre davanti agli occhi, ma sono trascorsi almeno sessant'anni dall'«emozione» del partigiano Gigi, che sta per lasciare la lotta in altopiano per quella in pianura, alle riflessioni disincantate di Trevisan. O, se si vuole, sono trascorsi almeno quarant'anni dal momento della scrittura memoriale meneghelliana a quella trevisana «in presa diretta». In questo arco temporale sta l'abisso, il paesaggio contemplato è irriconoscibile. Meneghello «vede tutta la pianura» veneta addirittura «fino al mare» e in essa riesce a *riconoscere* e a *distinguere* «i paesi a uno a uno». L'occhio – organo della ragione – può tutto da lassù, persino ricomporre le emozioni, superare lo stallo del viaggiatore che, senza essersene accorto, si ritrova improvvisamente a casa. Questo spaesamento è dunque temporaneo, dovuto al piacere classico dello spettatore, il «piacere di “vedere l'insieme”, di strapiombare, totalizzare il più smisurato dei testi umani.»¹⁹⁰

Sul lato opposto si colloca Trevisan. Egli nega ogni significanza dell'insieme poiché «non si può descrivere una forma che non si fissa nel tempo». Il motivo, dunque, è ancora una volta la franosità del presente, il suo movimento irrefrenabile e al contempo stagnante al punto che «la vista si offusca, la ragione vacilla». Questo spaesamento è totale in quanto non è il frutto della percezione del sublime, che annichilisce temporaneamente l'essere umano di fronte alla grandezza della natura per poi donargli una più profonda consapevolezza di sé, come avviene in Meneghello, ma si incunea nell'annichilimento e sancisce così un'interruzione definitiva della capacità di sintesi. Non c'è più l'umanistica «erotica del sapere [...] esaltazione di una pulsione scopica e

¹⁸⁹ TREVISAN, Vitaliano, *Tristissimi giardini*, cit., p. 135.

¹⁹⁰ DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien...*, cit., p. 144.

gnostica»¹⁹¹ nella quale il soggetto poteva immergersi prima dello scacco percettivo decretato dalla «Grande Trasformazione».¹⁹² Di conseguenza, l'alternativa consiste nel «pensare per frammenti e pensare i frammenti, e sempre pensarli in movimento, a tempo», ossia nell'addentrarsi nel paesaggio cercando di farne proprio il «ritmo», la cadenza; questo è praticabile solo attraversando lo spazio e adottando una visione “dal basso”. Si badi che in entrambi i casi – contemplazione panoptica e attraversamento – il paesaggio mantiene la sua forza attrattiva, in quanto il soggetto si specchia in esso, ma la relazione che ne risulta è, in sostanza, opposta: dai due testi citati, infatti, è evidente che a una corrispondenza lineare tra cosmo e uomo se ne contrappone un'altra (ma è pur sempre una corrispondenza!) dall'aspetto di una «sovrapposizione [...] casuale». Dove in Meneghello si sperimenta quasi sempre un percorso di formazione che si innesta spesso in un'esperienza cosmica del paesaggio – che sia un percorso, per così dire, biologico, cioè dall'infanzia all'età adulta, oppure più propriamente culturale, come quello che ha portato lo scrittore dall'accettazione passiva del fascismo alla lotta resistenziale – in Trevisan, invece, l'unico confronto dialogico tra soggetto e mondo è rappresentabile in termini negativi, come un rispecchiamento del difforme e del disgregato. Non c'è dubbio allora che, come scrive Meneghello, «le forme vere della natura sono forme della coscienza»,¹⁹³ e questo è valido anche in Trevisan; la differenza, però, è che dopo la devastazione paesaggistica iniziata sul finire degli anni Cinquanta del secolo scorso la natura è divenuta informe tanto quanto la coscienza umana e dunque nessuna forma è più fissa e stabile. Schizofrenia del paesaggio, schizofrenia della mente.

Proprio a causa di questa perenne e generale instabilità, la visione dall'alto è messa in discussione. La veduta aerea è un atto fortemente descrittivo e normativo, una pratica cartografica che mira a possedere e dominare lo spazio attraverso una circoscrizione delimitante;¹⁹⁴ è legittimazione di eredità – “tutto questo un giorno sarà tuo” – ovvero ricomposizione del molteplice nel singolo, secondo il modello scalare (1:1.000, 1:10.000, 1:100.000, etc.). In una letteratura che potremmo definire “colonialista” – per contenuti espliciti, *forma mentis* dell'autore o dei personaggi, epoca di composizione, etc. – la descrizione “dall'alto” è figura di controllo etnocentrico sullo spazio; ma se questa pro-

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² TURRI, Eugenio, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., *passim*.

¹⁹³ MENEGHELLO, Luigi, *I piccoli maestri*, cit., p. 466; e poco oltre si manifesta questa piena compenetrazione di giudizio estetico e valori etici: «Lassù, per la prima volta in vita nostra, ci siamo sentiti veramente liberi, e quel paesaggio s'è associato per sempre con la nostra idea di libertà.» (*ibidem*).

¹⁹⁴ Vedi MUEHRCKE, Philip C. e MUEHRCKE, Juliana O., *op. cit.*

spettiva viene adottata in testi che difficilmente sono riconducibili in modo esplicito a questo orizzonte culturale, a meno di forzature interpretative, quale esigenza si manifesta, forse anche inconsapevolmente? Tale può essere il caso di Meneghello e della letteratura di epoca post-coloniale. Ebbene, secondo Westphal, anche dopo la frattura epocale che è al centro della nostra discussione, nella letteratura può proporsi un “ritorno del dominatore”, la «nostalgia d’un sistema egemonico che mira a ricompattare le periferie rifiutandone lo statuto e che, infine, trattiene le emergenze e discredita il principio stesso della variabilità in nome di un pensiero che lega assieme unicità e indeterminazione.»¹⁹⁵ Con ciò non si vuole vestire Meneghello di abiti coloniali, ma piuttosto mettere in luce come la sua nostalgia per un mondo “fatto a misura d’uomo”, armonico nel rapporto individuo-comunità-ambiente, sia di fatto un retaggio dell’estetica classicistica e dunque di uno sguardo che struttura la realtà individuandone i rapporti aurei.

Le prime pagine del capitolo 13 di *Libera nos a malo* forniscono un esempio articolato del rapporto tra osservazione cartografante ed estasi visiva.¹⁹⁶ Facciamo riferimento ai primi cinque paragrafi, distinti l’uno dall’altro da spazi bianchi tipografici. Il primo di questi blocchi, il più breve, descrive con colori caldi e sfumati la semplicità di una mattinata al «caffè in Piazzetta con un bicchiere di vino bianco, io e mio padre»;¹⁹⁷ il commento conclusivo del narratore è estatico: «Gioia somma e perfetta, astratta dal tempo, in mezzo al paese, come fuori dalla portata della morte. Rabbrividivo al sole.»¹⁹⁸ Ci troviamo, con il protagonista, seduti al centro di Malo e la percezione spaesante (perché sublime) è quella di essere fuori dal tempo, persino lontani dalla nostra mortale umanità. L’eternizzazione del momento narrato è enfatizzata dalla costruzione nominale delle frasi e dall’effetto di *rallentando* reso attraverso l’asindeto. Il secondo paragrafo, fin dall’incipit, riconduce questa atemporalità allo spazio geografico: «Le cose sono al loro posto, gli spazi immutati.» L’immobilità temporale è raddoppiata qui in quella spaziale e la sensazione generale è, ancora una volta, di perfezione - «gioia somma e perfetta» prima, «le cose sono al loro posto» poi. A questo punto il narratore ci offre una pa-

¹⁹⁵ WESTPHAL, Bertrand, *Pour une approche géocritique des textes...*, cit.: «nostalgie d’un système hégémonique, qui vise à recomposer les périphéries en refusant leur statut, qui, enfin, refère les émergences et discrédite le principe même de la variabilité au nom d’une pensée alliant unicità et indétermination.»

¹⁹⁶ Sulla centralità di questo cap. nell’economia dell’opera si veda la «lettura lenta» condotta da DE MARCHI, Pietro, «Riprodurre in pietra serena». *Per una lettura lenta del capitolo 13 di Libera nos a malo di Luigi Meneghello*, in BARBIERI, Giuseppe e CAPUTO, Francesca (a cura di), *op. cit.*, pp. 119-133.

¹⁹⁷ MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, cit., p. 97.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

noramica di Malo “a volo d’uccello”, come se improvvisamente egli si fosse librato in aria dai tavolini del caffè, o piuttosto come se dal centro del paese egli potesse scorgere simultaneamente tutta la morfologia del luogo, quasi in una visione mistica e onnicomprensiva, rafforzata dall’insistenza sul motivo della luce e del suo corrispettivo negativo, l’ombra:

Le cose sono al loro posto, gli spazi immutati. Conosco bene il giro che fa l’ombra delle case, qui davanti, e il taglio del sole a mezzogiorno in Piazzetta. A quest’ora il Listón che va verso nord è infilato dal sole e dà come una vampata di luce. Contrà Chiesa ha una tettoia d’ombra; a sud, oltre la piazza, affacciandosi verso il ponte del Castello c’è il piccolo golfo di aria dorata dove le forme in controluce si dissolvono, si sfaldano ai margini: l’altura del Castello, la chiesa, la collina di Monte Piàn si vedono tremolare, l’aria è piena di lustrini. Pochi passi nel sole vivo, fino al ponte: si entra in un molle caos di verdi e di celesti, che vibra.

In questo punto le colline che salgono da Vicenza si allargano verso ponente, e si tirano dietro un lembo della pianura. Questa baia è nostra. Sullo sperone che la separa dal lago della pianura è ancorato il nostro paese. Davanti a noi c’è Schio con le spalle a un bastione di monti azzurri, il Sengio Alto con gli Apostoli, il Pasubio, il Novegno, la piramide del Summano, e l’orlo alto e lungo dell’Altipiano.¹⁹⁹

Come si vede, in realtà, la prospettiva non è aerea, dato che l’io narrante descrive ciò che egli vede camminando per le vie del paese o, per lo meno, ipotizzando una possibile passeggiata («affacciandosi verso il ponte», «pochi passi», «si entra», «in questo punto», «davanti a noi»), ma ad ogni modo l’immagine che ne emerge non è sicuramente quella di un attraversamento, bensì quella di una ricomposizione di fotogrammi che fornisce, nell’insieme, una visione complessiva del paesaggio maladense. Non c’è frammentazione percettiva, ma totalità armonica. Inoltre, come è già stato rilevato da De Marchi,²⁰⁰ questa descrizione assomiglia per molti aspetti a quella celeberrima che apre i *Promessi sposi*: stessa precisione visiva, stessa attenta ricostruzione geografica attraverso l’uso dei riferimenti cardinali, stesso lento scorrimento ottico da un particolare all’altro. Infine, si notino in Meneghello la ripresa con uso metaforico dei termini manzoniani «golfo» e «lago», e la pausa grafica, l’*a capo*, proprio quando si giunge a descrivere il ponte, proprio come in Manzoni la presentazione del ponte segna la prima

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Vedi DE MARCHI, Pietro, «*Riprodurre in pietra serena*»..., in BARBIERI, Giuseppe e CAPUTO, Francesca (a cura di), *op. cit.*, p. 121.

pausa sintattica forte dell'intera descrizione. Insomma, lo spazio meneghelliano, pur carico di emozioni e tremolii, è fortemente strutturato secondo un approccio "da dominatore": «Questa baia è nostra.» Tuttavia, lo sguardo egemonico in questo caso non esclude l'apertura ad altri punti di vista, come quello di Lelio, della Barbara o di un non meglio precisato «*Viaggiatore inglese*» in visita a Malo, personaggi che danno il loro personale giudizio sul paese.²⁰¹ Ciò che, però, ci interessa in questa sede è il *modus describendi* adottato da Meneghello, e cioè il suo tentativo di delimitare lo spazio entro i confini dell'atemporalità, ricostruendo tale spazio per gradi, da una commozione dovuta alla vicinanza affettiva con i luoghi fino a una presa di distanza – temporale e spaziale – da quel mondo disperso nel passato. Lo ribadiamo, la visione dall'alto è sintomo del bisogno di recuperare il controllo su un orizzonte familiare e inevitabilmente perduto.

Questo è ancor più evidente nel terzo blocco narrativo del capitolo, dove, grazie al riferimento-aggancio all'altopiano di Asiago che chiude il paragrafo precedente, il narratore rievoca il panorama contemplato da partigiano nel '44 e di cui abbiamo già avuto modo di parlare attraverso la citazione gemella dai *Piccoli maestri*,²⁰² questo «caso di intertestualità interna»²⁰³ ci dimostra come quella veduta di paesaggio rappresenti un momento significativo nella vita dell'autore. Non citiamo l'intero passo, ma solamente un suo piccolo frammento: «Il mondo che in questi mesi sembrava più lontano dell'India e della Cina è qui: visto dall'orlo alto dell'Altipiano pare un presepio.»²⁰⁴ In queste frasi si allude ad alcuni versi della poesia *Moesta et errabunda* di Baudelaire: «Mais le vert paradis des amours enfantines, // L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs, / Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?»²⁰⁵ Il componimento che funge da citazione indiretta «è una poesia sulla "fine dell'infanzia"»²⁰⁶, infanzia che (guarda caso!) è rievocata per mezzo della metafora del paradiso terrestre, dell'Eden perduto. Perché, dunque, citare questi versi per raffigurare l'emozione suscitata da una visione panoramica? Il motivo ci sembra evidente, soprattutto dopo quanto abbiamo detto più sopra: Meneghello associa a quella contemplazione distanziata e "alta" un'altra lontananza, ovverosia quella dell'infanzia e del tempo perduto. In un certo senso è come se Malo

²⁰¹ Rispettivamente a p. 98 (i primi due) e a p. 103 (l'ultimo).

²⁰² Vedi *supra*, p. 77.

²⁰³ DE MARCHI, Pietro, «*Riprodurre in pietra serena*»..., in BARBIERI, Giuseppe e CAPUTO, Francesca (a cura di), *op. cit.*, p. 122.

²⁰⁴ MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, cit., p. 98.

²⁰⁵ Questi versi sono stati citati anche da de Certeau (vedi *supra*, p. 62, nota 150) e, in riferimento a questo passo meneghelliano, da DE MARCHI, Pietro, «*Riprodurre in pietra serena*»..., in BARBIERI, Giuseppe e CAPUTO, Francesca (a cura di), *op. cit.*, p. 122.

²⁰⁶ *Ibidem*.

fosse visibile solo da lontano e dall'alto, perché Malo non esiste più, è lontana e inabissata nel tempo.

Ma veniamo ora agli ultimi due paragrafi che abbiamo scelto di analizzare. Il quarto blocco riprende la visione di Malo dall'esterno «arrivando in bicicletta [...] da Vicenza» e, di seguito, con «l'approccio da levante»²⁰⁷ e prosegue poi con una descrizione delle strade che portavano al paese o che partivano da esso, «fatte principalmente per camminarci, passarci sopra coi carri e con le bestie, al massimo in bicicletta [...] erano strettine, con un buon fondo di terra e ghiaietta chiara e compatta, non ancora sciupata dalle rare automobili.»²⁰⁸ Sembrerebbe dunque il momento adatto per una qualche forma di narrazione “dell'attraversamento” lungo queste stradine, il contesto giusto per l'abbassamento dello sguardo e per il primo piano sul paesaggio, ma così non è:

C'erano inoltre le caviagne, o stradicciole rurali, che non vanno in un paese, ma quasi in visita ai casolari e alle famiglie dei contadini (“dai” tali o talaltri), o anche vanno a finire semplicemente in mezzo alla spagna e allo strafoglio, ai margini di una landa sconfinata di campi e fossati e colture. Allora si resta lì, con la bicicletta appoggiata a un moraro, e improvvisamente si sentono le voci di milioni e milioni di piccole bestie: la tarda primavera pare un luogo, non più una forma del tempo, e da in mezzo a questo luogo così grande, così folto, il paese a cui questa caviagna riconduce sembra lontano e senza importanza, e per un po' non si sa più cosa pensare.²⁰⁹

Il procedimento è sempre lo stesso: si intraprende un movimento minimo verso un punto dello spazio (che siano i «trenta passi»²¹⁰ verso la cresta dell'Altopiano o il percorso in bicicletta in direzione dei casolari tra i campi), ma poi il soggetto si blocca, sorpreso da un'emozione incontenibile che è pastoia momentanea per il corpo e per la mente: «Allora si resta lì [...] e per un po' non si sa più cosa pensare». A questo punto il paesaggio si spalanca in tutta la sua vastità («*si aprono* le conchette, gli orizzontini interni *si sparpagliano*, *si spalanca* il salto d'aria vuota»²¹¹ «improvvisamente si sentono le voci di *milioni e milioni* di piccole bestie [...] in mezzo a questo luogo *così grande*») e il tempo cessa di scorrere e diviene eternità: «la tarda primavera pare un luogo, non più una forma del tempo». Con questo sguardo costantemente rilanciato tra ricerca del

²⁰⁷ MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, cit., p. 98.

²⁰⁸ Ivi, p. 100.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Ivi, p. 98.

²¹¹ *Ibidem* [corsivi nostri]; ma cfr. anche il passo analogo de *I piccoli maestri* (*supra*, p. 77).

possesso materico dei luoghi e loro completa astrazione, si dipana anche il quinto paragrafo, il quale non può che chiudersi con il flusso *nonsense* delle parole-cose dialettali, in un vortice giocoso e magico fatto di alberi e frutti maturi; un addentrarsi per i «sentierini-stròsi» dai quali si «sbuca correndo a mezzogiorno, si rivede *dall'alto* il paese, ridendo, con la faccia tutta impiasticciata di more.»²¹² Ed eccoci ritornati circolarmente al mezzogiorno, l'ora della luce e della sospensione rarefatta, in una nuova *impasse* della lontananza, una nostalgia dell'altrove, un'estasi dell'altezza.

Alquanto diverso, si è detto, è l'approccio di Trevisan, e questo si vede bene anche nei rari casi in cui egli o i suoi personaggi si pongono a guardare il paesaggio da una posizione elevata: nel passo di *Tristissimi giardini* analizzato in precedenza, la contemplazione della pianura dall'Altopiano di Asiago, lungi dal ricomporsi in immagine sublime e positiva, procura solo squilibri interpretativi e fratture interiori, a rispecchiamento del caos che vige all'esterno; nel romanzo autobiografico *Works*, invece, la veduta della città di Vicenza dall'alto di un palazzo in costruzione, in cui il narratore sta lavorando come apprendista muratore, subisce una metamorfosi d'altro tipo:

A un certo punto, non trovai altra soluzione per ingannare il tempo, che uscire sul tetto, attraverso uno dei lucernari, da cui, fino a quel momento, avevo solo sporto la testa. Camminare sui coppi non era un problema. Arrivai sul colmo e mi guardai intorno. Fu una rivelazione. Lasciai vagare lo sguardo e mi accorsi per la prima volta dell'abnorme quantità di statue che popolano il cielo della città. Ma ciò che più mi colpì fu rendermi conto che i tetti erano comunicanti, che avrei potuto spingermi molto in là, in un senso come in un altro, semplicemente camminando sui tetti dei palazzi. Da dove mi trovavo avrei potuto facilmente raggiungere piazza dei Signori e, dalla parte opposta, corso Palladio. I dislivelli non sembravano impossibili da superare.²¹³

L'inizio del brano sembra ripresentare le caratteristiche già rilevate in Meneghello, con l'avvicinamento ad un luogo ed il successivo improvviso disvelarsi di un panorama inatteso che suscita stupore. Trevisan scrive addirittura: «Fu una rivelazione» dando alla visione una patina latamente estatica. Il soggetto è fermo, contemplante e mantiene una posizione dominante e di controllo: «Lasciai vagare lo sguardo». Finché avviene la svolta. Dopo un punto fermo seguito da un'avversativa, quello stesso paesaggio muta di segno e da oggetto di studio distanziato diviene spazio di un ipotetico attraversamento.

²¹² Ivi, p. 102 [corsivo nostro].

²¹³ TREVISAN, Vitaliano, *Works*, Torino, Einaudi, 2006, p. 44.

Il ragazzo nota, infatti, che i tetti, comunicanti l'uno con l'altro, formano quasi un percorso, una città sopraelevata e *alternativa* a quella delle strade e delle piazze. È un'intuizione improvvisa e, come dice l'autore, «ciò che più mi colpì». Il paesaggio osservato muta dunque in paesaggio attraversato, e anche se l'effettivo attraversamento non avviene, esso è percepito come fattibile e per nulla improbabile: «*semplicemente* camminando sui tetti dei palazzi», «avrei potuto *facilmente* raggiungere piazza dei Signori», «i dislivelli *non sembravano impossibili* da superare».

Sebbene per questo passo citato non si possa parlare di paesaggio del trauma, l'analisi della prospettiva adottata qui da Trevisan è comunque funzionale a descrivere la ridefinizione, in letteratura, delle coordinate spaziali operante negli ultimi decenni soprattutto tra gli scrittori cosiddetti del Nord-est. La compressione spazio-temporale di cui si è accennato e il conseguente oblio del passato remoto hanno comportato, a nostro avviso, anche un avvicinamento degli sguardi ai paesaggi e spesso un appiattimento dei punti di fuga; mentre la proliferazione e la legittimazione di una pluralità di voci, anche e soprattutto minoritarie e laterali, hanno circoscritto progressivamente i territori della logica imperante. Pertanto, uno spazio che fino a cinquant'anni fa poteva essere rimirato e ammirato nella sua vastità dai *templa serena*, viene oggi fagocitato da linee in costante movimento. Anzi, le stesse concrezioni materiche e figurali di queste linee (strade, vie, autostrade, etc.) cessano di essere «insignificanti spazi di congiunzione», come le intende, invece, il codice – stradale e culturale – per divenire veri e propri «paesaggi del movimento».²¹⁴ Da una parte, quindi, l'estetica (ma anche l'etica) dello spettatore si riappla in quella del camminatore poiché, nell'iper-moderno, lo spazio è sempre e solo leggibile in quanto territorio dell'attraversamento, abisso di immersione,²¹⁵ dall'altra, ma proprio per questo primo aspetto, l'atto del camminare è vissuto in alternativa alla

²¹⁴ PETERLE, Giada, *Moving Beyond Venice: Literary Landscapes of Movement in Northern Italy's "Diffused City"*, in Jason Finch, Lieven Ameel, Markku Salmela (a cura di), *Literary Second Cities*, Palgrave Macmillan, 2017 (pp. 217-240), pp. 225-226: «the increasing mobility of the writers' gaze, evident in the growing attention that literary texts devote to the description of mobility spaces and to the spatial practices taking place along roads, railways and highways, suggests that these contemporary writers want their re-signification to take place precisely in those landscapes of movement that were previously considered meaningless spaces of conjunction [la maggiore mobilità dello sguardo degli scrittori, evidente nella crescente attenzione che i testi letterari riservano alla descrizione di spazi di mobilità e di pratiche spaziali che hanno luogo lungo strade, ferrovie e autostrade, suggerisce che questi scrittori contemporanei mirino a localizzare la loro opera di ri-significazione precisamente in quei paesaggi del movimento che in precedenza erano considerati insignificanti spazi di congiunzione].»

²¹⁵ Cfr. DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien...*, cit., p. 163: «Indubbiamente, il camminare e il viaggiare suppliscono alle uscite, all'andare e ritornare, assicurati un tempo da un leggendario che manca ormai ai luoghi. La circolazione fisica ha la funzione itinerante delle "superstizioni" di ieri o di oggi.»

superficialità statica della linea congiungente due punti, ovvero al segno cartografico. Così la veduta dei tetti di Vicenza è rappresentativa di un modo diverso sia di guardare lo spazio individuandone i percorsi possibili, sia in secondo luogo di attraversarlo grazie a traiettorie nuove e a-normali.

Il paesaggio, in Trevisan, è dunque paesaggio del movimento, avendo perduto la sua connotazione più marcatamente teatrale, di spettacolo da guardare. Ciò d'altronde non significa che la spazialità meneghelliana sia sempre e solo statica e che la prospettiva del soggetto corrisponda esclusivamente a quella dello spettatore passivo; un'opera come *I piccoli maestri*, straripante di spostamenti nel territorio e di esperienze attive nel paesaggio, smentirebbe nell'immediato una tale asserzione. È altrettanto vero però che, proprio per la distanza temporale degli eventi narrati da Meneghello e per la loro differenza sostanziale rispetto al presente, «l'attenzione "estetica" per il paesaggio non viene meno neppure quando urge il cimento dell'azione».²¹⁶ Il piacere della pausa contemplativa è il tentativo di recupero dell'esperienza vissuta, l'evocazione lievemente commossa del passato, una forma di contatto con una realtà che non c'è più. Non c'è commozione alcuna, invece, in Trevisan, semmai disgusto o rabbia dato che queste sono le uniche emozioni possibili nel momento in cui si sceglie di incidere con i propri passi la matericità di un mondo fratturato e incomprensibile. In tal senso, il realismo di Meneghello è come una tangenza, un tocco che segue le curve del reale, mentre quello di Trevisan è secante, scava al suo interno. Non è questione di un maggiore o minore tasso di realismo, ma piuttosto di un diverso modo di *accedere* al reale, di leggerlo e di raffigurarlo letterariamente: Meneghello sembra planare dall'alto sul mondo (di ieri), Trevisan è costretto a imprimerlo con crudezza nella pagina. È quanto intende dire Giglioli quando scrive che oggi «si aspira a provocare lo stesso effetto del cadavere, a far collassare la cosa e il suo ritratto. Il folle, il serial killer, il cannibale [...], il disgustoso, l'abbietto si sforzano di non essere più soltanto oggetti di rappresentazione, tentando di generare la stessa reazione che scaturirebbe dalla cosa rappresentata. [...] Mario Perniola ha parlato di un "realismo psicotico".»²¹⁷

Cammino tutti i giorni ai bordi delle strade fatte apposta per respingere chiunque voglia percorrerle a piedi. Le nostre strade sono fatte per le macchine, pensavo attraversando il passaggio a livello, e ri-

²¹⁶ TRAINA, Giuseppe, *La rappresentazione del paesaggio nei Piccoli maestri*, in CAPUTO, Francesca (a cura di), *op. cit.*, p. 67.

²¹⁷ GIGLIOLI, Daniele, *op. cit.*, p. 19.

sultano inospitali per il camminatore. I bordi delle strade provinciali – ma anche di quelle comunali e statali –, pensavo, sono ricettacoli di sporcizia, una lunga striscia di sporcizia ai lati della strada, piena di rifiuti e di cadaveri. La strada stessa, a ben guardare, cosa che nessuno ha mai il tempo di fare, è piena di corpi di animali morti. Gatti schiacciati e rischiacciati, topi spiaccicati, uccelli appiattiti, porcospini, a volte persino scoiattoli, una volta persino una volpe. Di continuo sono costretto a fare i conti con questa realtà spaventosa, pensavo. Per quanto mi sforzi, non posso fare a meno di vedere. Cammino con gli occhi fissi per terra, ma non basta: nel cono visivo, davanti a me, lateralmente, a destra o a sinistra, entra l'ala di un uccello completamente dispiegata al passaggio di un camion, il corpo inesorabilmente spiaccicato sull'asfalto. Faccio finta di non vederlo. Continuo a camminare.²¹⁸

Lo abbiamo già detto, camminare è, per Thomas, una forma di resistenza e nei *Quindicimila passi* questo atteggiamento è evidente poiché, scegliendo di muoversi «ai bordi delle strade fatte apposta per respingere chiunque voglia percorrerle a piedi», egli di fatto risemantizza i *tracciati* – ossia, etimologicamente, ciò che si trascina, che ci si tira dietro, i percorsi prestabiliti e codificati – e li rende *traiettorie* – il *traiectum* è ciò che è scagliato al di là, il tra-gitto, e ha in sé l'idea dell'attraversamento. La scelta del movimento lento, in netta contrapposizione allo sfrecciare pericoloso delle autovetture, costringe Thomas in territori «inospitali» e liminari, terre di confine e dunque terre di nessuno che sono «ricettacoli di sporcizia», luoghi dello scarto.²¹⁹ Solo così egli può cozzare con la realtà, verificarne l'esistenza e la consistenza, la densità. Camminare è per certi versi una forma di sopravvivenza,²²⁰ l'attestazione del proprio esserci, la controparte del pensiero: *cogito ergo sum* ovvero *ambulo ergo sum* (non a caso nel romanzo, come nel passo citato, sono frequentissimi gli incisi del tipo «pensavo attraversando»). Dunque non ci si può tirare indietro nemmeno di fronte al macabro paesaggio di morte creato dai cadaveri degli animali che popolano le strade; bisogna «fare i conti con questa realtà spaventosa» non perché essa sia inevitabile, ma perché al contrario essa è forse il residuo dell'unica realtà ancora comunicante nella babele della periferia diffusa veneta e nessuno si sofferma ad interrogarla, ossia a guardarla e pensarla: il «guardare» è una «cosa che nessuno ha mai il tempo di fare». Riuscire a cogliere il segno misero di una creaturalità infima e silente che rischia l'appiattimento è l'ultimo dialogo possibile

²¹⁸ TREVISAN, Vitaliano, *I quindicimila passi...*, cit., pp. 25-26.

²¹⁹ Cfr. quanto si diceva a proposito del piacere dello scarto nel primo romanzo di Bettin (*supra*, pp. 48-49). Vedi anche CLÉMENT, Gilles, *op. cit.*, *passim*.

²²⁰ Vedi qui Conclusione, p. 107.

con il paesaggio, e proprio perché marginale, tale segno può essere colto solo con una pratica lenta di attraversamento.

Ciò che risulta da una tale pratica dello spazio è, però, un rapporto schizofrenico e paranoico con la realtà, dove vigono la simultaneità del tutto su tutto e un continuo sdoppiamento di piani. Se Meneghello ricerca costantemente un principio di ordine per i suoi ricordi, inteso come penetrazione del vero e sua messa in risalto, Trevisan al contrario brucia ogni punto fermo e, immerso nel marasma che è l'istante presente, lascia fluire libero il pensiero, contro ogni tentativo di irrigidimento. Per evitare di finire «spiaccicati» bisogna muoversi e creare movimento, linee di fuga, immagini che rinviano ad altre immagini, fiumi che scorrono sopra altri fiumi. Ogni angolo del paesaggio può divenire così punto di irradiazione e di concentrazione, attraverso convergenze e divergenze, intrecci e dipanamenti, lontano dalle anestesie e dalle codificazioni di certe pulsioni da mentalità vicentino-democristiana tendenti alla stabilizzazione “tipografica” della realtà:

Meglio tornare a casa, meglio non stare troppo in giro e soprattutto, come prima cosa, meglio cavarsi di qua, da questo punto, sul marciapiede davanti alla tipografia Rumor, dove si concentrano tutte queste immagini e questi odori e questi rumori, che mi riportano alla mente altre immagini altri odori e altri rumori, il punto focale di una prospettiva centrale multipla, attraverso il quale verso il quale e dal quale si irradiano si concentrano e si dipartono, convergendo e divergendo, intrecciandosi e dipanandosi, le linee taglienti di un passato che è un fiume inquinato dove non ci sono più pesci, un punto dal quale non posso girare la testa da nessuna parte senza che una di queste linee non mi venga incontro o mi attraversi²²¹

6. *Sconfinamenti trasgressivi: la fuga, l'animale, il volto*

Il paesaggio dell'appiattimento, il Veneto dell'uniformità generano paure subdole e malesseri nascosti, riconducibili al timore di finire schiacciati sotto le ruote della Sàura-betoniera-camion che sfreccia lungo le strade anonime della pianura veneta. È l'angoscia di cedere all'omologazione, di aderire alla superficie e di neutralizzare la differenza, l'ab-norme. La salvezza, dunque, sta al di là del muro, oltre la membrana ce-

²²¹ TREVISAN, Vitaliano, *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Torino, Einaudi, 2003, p. 74.

mentizia che appiana paesaggio del mondo e paesaggio dell'interiorità; è una pratica dell'oltrepassamento – trasgressione e sconfinamento – ciò che può continuare a dare voce agli individui letterari veneti e pertanto essa presuppone una dicotomia, quella tra dentro e fuori lungo una linea immaginaria di confine. Il soggetto si mette in fuga cercando, nelle quinte del paesaggio, i punti che possano aprire al molteplice e cioè ad una pluralità di prospettive e sguardi destrutturanti il reale, di fronte alla «parola d'ordine» del codice che sentenzia di contro la morte del soggetto stesso.²²² Questi luoghi puntiformi e marginali assomigliano o corrispondono, nelle opere di Meneghello e di Trevisan, ai *residui* del Terzo paesaggio descritti nel *Manifesto* di Gilles Clément: «questi frammenti di paesaggio [...] costituiscono un territorio di rifugio per la diversità. Ovunque, altrove, questa è scacciata»,²²³ e sembrano certificare la portata trasgressiva di queste scritture, la carica di resistenza che esse accumulano contro un malessere che è anche mal-stare, mal-abitare: «Terzo paesaggio rinvia a Terzo stato [...] Uno spazio che non esprime né il potere né la sottomissione al potere.»²²⁴ Diversamente da Clément, però, noi comprendiamo sotto l'etichetta di “residui” tutti gli spazi che costituiscono terreno per un'esperienza alternativa rispetto a quella dominante e, dunque, più che guardare alle qualità proprie di quei luoghi preferiamo leggere le modalità di percezione degli stessi. In tal modo, sono residui tutti gli spazi non considerati dal codice, compresi quelli del mito e del ricordo o quelli dell'altrove; in altre parole, quelli che aprono alla fuga.

La fuga di Meneghello è quella ben nota del *dispatrio*, un *trapianto*²²⁵ dal Veneto all'Inghilterra iniziato nel 1947 e durato per circa quarant'anni per «imparare un po' di civiltà moderna e poi tornare e farne parte ai miei amici e ad altri italiani».²²⁶ In questa scelta, dunque, ci sono di certo motivazioni che dipendono da fattori sociali, politici e culturali di scala nazionale, riassunti nel desiderio di uscire dall'«arretratezza della nostra cultura tradizionale, comune matrice degli indirizzi più palesemente retri a cui si

²²² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *op. cit.*, pp. 169-170: «la parola d'ordine è sentenza di morte, essa implica sempre una tale sentenza, magari molto attenuata, divenuta simbolica, iniziatica, temporanea, ecc. La parola d'ordine causa una morte diretta a chi riceve l'ordine; o una morte eventuale se non obbedisce o una morte che egli stesso deve infliggere, portare altrove. [...] Morte, morte, questo è il solo giudizio e ciò che fa del giudizio un sistema. Verdetto.»

²²³ CLÉMENT, Gilles, *op. cit.*, p. 10.

²²⁴ Ivi, p. 11.

²²⁵ In questi termini Meneghello stesso definisce la sua esperienza oltremarina; per il secondo di essi vedi MENEGHELLO, Luigi, *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 8: «Partivo col vago intento di imparare un po' di civiltà moderna [...] Ma invece ciò che avvenne fu un trapianto»; per il primo, oltre al titolo medesimo dell'opera, vedi anche ivi, p. 93: «Ma allora, domanda Giacomo, è stato un dispatrio, o una specie di rimpatrio?»

²²⁶ Ivi, p. 8.

appoggiava il nuovo regime, e di quelli velleitari e in parte spuri che cercavano di contrastarlo» e dalla convinzione «che “fuori” ci fosse un mondo migliore, migliore non solo di qualche grado ma incomparabilmente. E la chiave era la cultura dell’Europa moderna, per brevità avrei detto della Francia e dell’Inghilterra.»²²⁷ Non è, però, solamente questione di amarezza per il fallimentare destino del Partito d’Azione in cui Meneghello militava, o di disgusto per certe forme di fascismo che avevano potuto continuare a nutrirsi in terra italiana anche dopo la fine della guerra (si noti, nella prima delle due frasi appena citate, l’uso dell’espressione «nuovo regime» per indicare la politica di governo post bellica italiana); il dispatrio è infatti anche il tentativo di fare i conti con la propria veneticità e con un popolo che, anelando ad uscire da una condizione di vita al limite della bestialità, si stava lasciando infatuare dalle mirabolanti gesticolazioni di una modernità ben diversa da quella ammirata dallo scrittore, una modernità becera e consumistica, in definitiva inautentica.²²⁸ Lo si ritrova anche nella parte conclusiva del capitolo 4 di *Pomo pero*:

Stamattina è di nuovo il turno della domanda che mi ha fatto Giuliano un giorno in quella città straniera dove entrambi lavoriamo e che non me la sento ora di nominare, non ti vergogni tu di essere veneto?

Difficile dire; dopotutto quassù in paese non siamo veneti tipici, quelli si trovano piuttosto nei centri di pianura, specie nella parte più grassa. Certo mi rendo conto che c’è anche qui da noi tutta una zona abbastanza vergognosa, non è che non m’interessi, al contrario scrivo e riscrivo.²²⁹

Giuliano (il linguista e amico Giulio Lepschy) pone «di nuovo» la domanda più insidiosa: «non ti vergogni tu di essere veneto?», «domanda fortemente orientata, che sollecita con l’uso della negazione l’inferenza che sarebbe normale, giusto, vergognarsene»²³⁰ al punto che anche il nome di Reading viene omissso, quasi per rispetto nei confronti di una civiltà – quella inglese – che la vergogna dell’autore non riesce neppure a nominare così dappresso a quella veneta. Cosa provoca tale disistima verso la propria

²²⁷ Ivi, pp. 8-9.

²²⁸ Cfr. ivi, p. 215: «Credo che in ordine di importanza concettuale la prima tra le idee che ho messo a fuoco in Inghilterra sia stata la nozione di genuinità, di ciò che è autentico, o si potrebbe anche dire vero, contrastato con ciò che non lo è.» Va inoltre precisato che il dispatrio meneghelliano non è solo un dato biografico, ma è anche e come sempre ricerca letteraria, ricerca della verità della parola e della narrabilità dell’esperienza.

²²⁹ MENEGHELLO, Luigi, *Pomo pero...*, cit., p. 709.

²³⁰ ZAMPESE, Luciano, *Le bestie e la morte in Libera nos a malo di L. Meneghello*, «Rivista di Studi Italiani», XXXV (3), 2017 (pp. 203-225), p. 204.

terra di origine? È, a quanto pare, una postura, una mentalità che è diffusa soprattutto «nei centri di pianura, specie nella parte più grassa» e quindi nelle aree che, per la loro posizione geografica più favorevole, a quell'altezza cronologica (*Pomo pero* è composto nei primi anni Settanta, anche se non sappiamo quando sia avvenuto di preciso questo confronto con Lepschy), avevano recepito più rapidamente le trasformazioni della modernità confondendole con la vecchia cultura contadina e cattolica e con rimasugli di un fascismo mai del tutto scomparso:

C'è qualcosa di *meritato* in ciò che siamo e che abbiamo, questi tinelli con le muffe verdastre da tinello, queste gondole di terra ferma, questi padri con la testa rapata... Siamo forme campagnole di una ridicola cultura nazionale, forse a suo tempo impareremo a copiare dagli altri, in questo noi italiani siamo bravi... [...]

Siamo veneti, nonostante le irruzioni di seme foresto, e i bacilli venuti parte direttamente col seme, parte per via orale con la mediazione delle madonne miracolose.

In settembre, quando c'è il sole, i monti della mia patria sono fantasmi scorporati, alti, celesti, appena visibili. Io vorrei guarire, forme gentili, restate ferme attorno alla mia mente!²³¹

Un'amara requisitoria contro la propria *gens* malata e figlia a sua volta di una nazione ridicola e spuria, un'accusa svolta però senza altezzosità, senza una vera presa di distanza, ma con la triste constatazione di essere parte di quel mondo (è sempre la prima persona plurale e mai la terza a descrivere i veneti) con il quale si vorrebbe avere un rapporto più onesto e vero. È quanto emerge dall'ultimo capoverso dove, rimodulando gli stilemi tipici già analizzati in precedenza,²³² con un colpo d'occhio di grande e vaga ampiezza, Meneghello rimette in gioco il paesaggio, «un 'paesaggio veneto' autunnale, che pare resistere alle trasformazioni villane del *boom* economico, e rimane un serbatoio di forme mentali».²³³ È nel paesaggio vivo e naturale che Meneghello rintraccia classicamente l'ultimo baluardo di quelle «forme gentili» che fungono da rimedio contro la perdizione della coscienza. Un paesaggio che, però, è colto come sempre da lontano, questa volta da un paese straniero e dunque dalla prospettiva del "fuggitivo". Da Reading il paesaggio veneto può recuperare i suoi significati più profondi, può rappresentare ancora ciò che il soggetto rammenta di sé e ciò su cui si fonda la sua coscienza e

²³¹ MENEGHELLO, Luigi, *Pomo pero...*, cit., pp. 710-711.

²³² Vedi *supra*, cap. 5.

²³³ ZAMPESE, Luciano, *Le bestie e la morte in Libera nos a malo di L. Meneghello*, cit., p. 205.

quindi anche la sua identità di maladense.²³⁴ Ecco perché egli supplica queste immagini mentali di «restare ferme», di non lasciarsi coinvolgere dai movimenti violenti attivati dalla Grande Trasformazione finendo inghiottite nell'insignificanza.

Il motivo primo che spinge i nostri soggetti letterari alla fuga, sia in Meneghello che in Trevisan, sembra essere l'*eccesso*: di retorica, di fatuità, di privilegi, di oggetti inutili, di case strade capannoni, di apparenza. Un *horror vacui* che, seguendo la logica di un accumulo continuo, intasa gli spazi interni ed esterni agli individui, annacquando le loro esperienze. Provenendo da questa condizione Meneghello non può che rilevare continuamente la differenza rispetto all'Inghilterra, uno scarto totale al punto che la nuova patria può apparire quasi un mondo distinto, inclemente nella sua essenza cristallina e inattaccabile:

Rientrare in un mondo che per un momento ti appare crudo, spoglio, solcato da riflessi freddi: un inframondo dove è più fatica sopravvivere. La prima impressione a ogni ritorno è che qui i sentimenti non si attaccano alle case, alle strade, il vento li disperde. *Grimy, dingy*. L'animo contratto, per autodifesa. I sensi come mortificati. Inclementa.²³⁵

La crudezza di questo «inframondo», dove non sembra esserci spazio per i sentimenti ma neppure per i sensi, è il risultato della contrapposizione con la terra di origine, come il dolore iniziatico necessario per accorgersi della condizione di minorità in cui si era abituati a vivere. Un dolore inevitabile e benefico, dunque, che separa due paesi, due mondi, due stili di vita. L'opposizione, lo ripetiamo, non coinvolge la realtà dei due paesi soltanto negli anni immediatamente successivi alla conclusione della guerra, ma anche le vicende storiche che ne seguirono, e cioè i decenni dell'affermazione del capitalismo e del benessere, come Meneghello riscontra, ancora con amarezza, in conclusione di un passo molto eloquente circa le differenze sostanziali tra le due patrie:

Prendendo contatto con la gente, ero venuto a trovarmi in un ambiente che non era prospero e rilassato, anzi aspro e austero, e meravi-

²³⁴ Secondo OLSSON, Gunnar, *Il desiderio ardente di casa: un'opinione epistemologica sulle trasformazioni ontologiche*, in LANDO, Fabio (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etas, 1993 (traduzioni di Alessandro Calzavara), pp. 253-262, coloro che lasciano la propria terra, facendo esperienza di estraneità, riescono ad analizzare più lucidamente degli *insider* la propria relazione con il paese lontano: vedi p. 259: «non può sorprendere che le più penetranti descrizioni di "casa" siano state scritte da gente lontana dalla "casa"».

²³⁵ MENEGHELLO, Luigi, *Il dispatrio*, cit., p. 140.

gliosamente serio. La gente spartiva davvero le risorse disponibili, spartiva il cibo, il carbone, i vestiti, le tasse, le “code”, le scomodità della vita, in modi inconcepibili in Italia.

Inconcepibili purtroppo anche per quelli tra noi italiani che si consideravano amici del progresso e della “giustizia” o perfino della rivoluzione. Contrapponevo la serietà inglese, le ristrettezze da tempo di guerra, le privazioni condivise e accettate come base comune, alla cultura del privilegio che dominava in Italia.

In principio, riconsiderando forse con eccessivo dispetto e mortificazione il quadro della spensieratezza italiana, non dubitavo che i fatti (l’andamento delle cose nei prossimi anni) avrebbero presto mostrato quale dei due fosse il metodo giusto per prepararsi al futuro. Le cose non sono poi andate come mi aspettavo.²³⁶

Priorità diverse, sembra dirci l’autore, caratterizzano Italia e Inghilterra e la polarità ristrettezza-spensieratezza le definiscono in modo preciso. Meneghello allora vuole lasciarsi momentaneamente alle spalle la «cultura del privilegio» per immergersi in un «ambiente che non era prospero e rilassato, anzi aspro e austero, e meravigliosamente serio», confidando nel fatto che anche gli italiani avrebbero ben presto riconosciuto la “giustizia” della «fibra morale del paese»²³⁷ d’oltremontana e avrebbero saputo adottarla a loro volta, copiandola come solo loro sono capaci di fare.²³⁸ Tuttavia le cose non sono andate in questo modo e la situazione veneta degli ultimi decenni non lascia dubbi a riguardo. Da Meneghello a Trevisan il passo allora si fa breve:

il vuoto che ci circonda, in questo nord-est veneto, vicentino in particolare, dev’essere un vuoto davvero spaventoso, un vuoto raccapricciante, se non il vuoto sicuramente la percezione del vuoto, una vera e propria maledizione sotto forma di senso del vuoto, ossia intollerabile coscienza del vuoto e dunque paura del vuoto e orrore del vuoto e spavento del vuoto, paura orrore e spavento che ci inducono a rivolgere tutte le nostre forze contro la paura l’orrore e lo spavento del vuoto, in definitiva contro il vuoto, l’unica arma per combatterlo essendo un’attività di riempimento, materiale e immateriale, della natura e del paesaggio, natura e paesaggio esterni e interni, esternamente in quanto fraintendimento, internamente in quanto reale percezione di un vuoto essenzialmente interno.²³⁹

²³⁶ Ivi, pp. 26-27.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ Cfr. *supra*, p. 91 (brano citato in corpo minore).

²³⁹ TREVISAN, Vitaliano, *Un mondo meraviglioso...*, cit., p. 22.

La scrittura espressionistica accumulatrice di Trevisan raffigura un tentativo, quello di colmare con segni e parole un «vuoto essenzialmente interno». La mentalità veneta dominante, però, cerca di coprire tale vuoto interiore anche attraverso «un'attività di riempimento» paesaggistico, dando corpo così ad un fraintendimento, giacché la mancanza che angosciosamente si percepisce non è esteriore. Il poter agire nel paesaggio per toccarne concretamente le manomissioni apportate è garanzia, seppur breve, di esistenza, la conferma della propria non insignificanza, un rimedio palliativo al senso di vacuità. Thomas-Trevisan, pur constatando tale errore di giudizio, compie di fatto qualcosa di simile anche se su un piano distinto: egli infatti accumula scritte su scritte, parole su parole per coprire ininterrottamente il bianco della pagina. Inoltre, come si è detto, egli agisce nello spazio attraversandolo, calcando il suolo e re-immaginandolo in modo alternativo, senza modificarne, per questo, la natura. La sua via di fuga è questa, anche se non si esplicita in un allontanamento fisico dalla “terra del vuoto”. Il cammino e la narrazione di tale movimento – cammino sulla pagina – sostituiscono la fuga effettiva, o almeno cercano di sostituirla, perché il desiderio di andarsene ci sarebbe, ma qualche laccio trattiene il personaggio:

Ho deciso più di una volta di andarmene, di prendere il mare e andarmi ad arenare in qualche parte del mondo, la più lontana possibile da questa casa che a volte sembra soffocarmi. Più di una volta mi sono alzato dal letto e ho fatto colazione con l'idea che, appena fatta colazione, avrei preso dal guardaroba la valigia che tengo sempre pronta e me ne sarei andato da questo paese di merda e da questo stato di merda. [...] Me ne vado, mi dicevo, me ne vado, scompaio. *Andarsene*, dissi a un tratto ad alta voce, *andarsene*. *Scomparire*, urlai quasi, guardandomi nello specchio del guardaroba, *scomparire*. Ma non sono mai scomparso; non me ne sono mai andato. Mi sono arenato nei corridoi di questa casa, pensavo guardandomi nello specchio, mi sono impantanato e impidocchiato in questa casa. [...] Quasi tutti i giorni io cammino per molti chilometri, inoltrandomi e percorrendo nelle più svariate direzioni il bosco di roveri e la palude, ma in realtà, da dieci e passa anni, sono paralizzato. O forse non sono affatto paralizzato, ma solo incatenato. Posso camminare e muovermi in tutte le direzioni, ma solo per la lunghezza della catena che mi stringe il cervello, paralizzandolo, inchiodato all'estremità opposta alla soglia della casa di via Dante.²⁴⁰

²⁴⁰ TREVISAN, Vitaliano, *I quindicimila passi...*, cit., pp. 18-19 [corsivi nel testo].

Questa forma di paralisi quasi joyciana sembra non lasciare spazio alla fuga: in una tale condizione esistenziale il rapporto tra dentro e fuori è come pietrificato se il fuori è raffigurabile solo in termini ipotetici come meta vaga e vagheggiata, e l'atto di fuggire assume i connotati di un esotico emigrare d'altri tempi (la «valigia [...] sempre pronta» sembra richiamare, anche grazie al riferimento iniziale al desiderio di «prendere il mare», la tipica “valigia di cartone” dell'emigrante ben nota alla gente veneta).²⁴¹ Per fare fronte all'impantanamento, affinché non diventi una paralisi anche fisica, Thomas cammina. In tal modo possiamo dire, con de Certeau, che «ciò che spinge a camminare, sono le reliquie del senso e talvolta i loro scarti, i resti capovolti di grandi ambizioni»,²⁴² dato che il protagonista dei romanzi di Trevisan rintraccia nella sua raccolta incessante di passi l'espressione di una resistenza e la possibilità di una voce diversa da quella onnivora del paesaggio vicentino. I suoi movimenti «in tutte le direzioni» disegnano percorsi inafferrabili all'interno della norma riuscendo talvolta anche a scavalcare i limiti imposti dal codice. Per ogni catena che lega il cervello e per ogni recinzione che delimita il paesaggio si può sempre immaginare e percorrere un tragitto di libertà che non tenga conto dell'obbligo o del divieto. In questo senso la fuga assomiglia molto ai flussi creativi del poeta il quale riesce a dare suono alla sua *unica* voce nonostante – o proprio “grazie a” – le norme della metrica e della rima: «i codici sociali vengono trasformati da chi li usa in metafore ed ellissi delle loro cacce di frodo. L'ordine imperante funge così da supporto a innumerevoli produzioni, fra la cecità dei detentori del potere ai quali sfugge questa creatività [...] Quest'ordine potrebbe essere paragonato alle regole della metrica e della rima per i poeti d'un tempo: un sistema di vincoli che stimolano l'invenzione, una regolamentazione che non impedisce le improvvisazioni.»²⁴³

Il carattere vitalistico di questa ossimorica rottura interna agli schemi e del conseguente sconfinamento de-territorializzante è rappresentato dal Thomas dei *Quindicimila passi* per mezzo di una metamorfosi e di un cambio di stato: egli deve disfarsi della costruzione sociale del Sé e quindi della stretta dipendenza dai codici comportamentali e

²⁴¹ Anche Maurizio, il protagonista di *Qualcosa che brucia* di Bettin, sceglie di “andar per mare” per opporsi alla sua vita insoddisfacente. Diversamente da Thomas, però, egli realizza il suo intento imbarcandosi effettivamente su una nave mercantile, salvo poi ritornare a casa e trovarsi nuovamente bloccato in una situazione vischiosa e cupa; cfr. la riflessione del protagonista in merito alla sua partenza in BETTIN, Gianfranco, *Qualcosa che brucia*, cit., p. 77: «Fu facile, infine, andarmene, ma allora esitavo. Forse avevo paura. Forse subivo gli effetti paralizzanti di una legge naturale che rende difficile lasciare la tana natia anche quando è divenuta inospitale.»

²⁴² DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien...*, cit., p. 161.

²⁴³ Ivi, p. 19.

da qualsiasi forma di *ius*, per entrare nell'alterità e divenire quasi nemico delle forme di vita comunitarie:

Mi immagino di correre in lungo e in largo per il bosco, proprio come un lupo, ululando come un lupo. A volte esco anche di notte, mi inoltro nel bosco anche di notte, perché di notte è tutto più tranquillo. [...] Di notte, le notti che esco a correre nel bosco, qualche volta mi viene naturale fermarmi, acquattarmi dietro un albero e tendere l'orecchio. Allora, pensavo, anche la notte che sembra così calma, così priva di ogni rumore, diventa d'un tratto piena di rumori. Di notte i rumori si sentono meglio. Se si tende l'orecchio durante il giorno, si rischia di impazzire per il frastuono. Solo durante la notte si riesce a sentire veramente bene [...] Finalmente c'è un po' di spazio per i rumori, un po' di spazio per i gatti e per i topi, per gli uccelli notturni e per me. Allora, pensavo, alle tre o alle quattro del mattino, esco e mi metto a correre per il bosco. Corro in lungo e in largo, corro in ogni direzione, traverso le strade senza guardare, scavalco le recinzioni che mi viene voglia di scavalcare. I lupi, lo so, non si arrampicano sugli alberi, ma io mi arrampico anche sugli alberi, pensavo camminando per la Marosticana. Scavalco tutte quelle assurde recinzioni, mi introduco silenzioso in tutti quei ridicoli giardini recintati. Giro intorno a tutte queste case di cattivo gusto, pesto sotto i piedi tutti gli ortaggi che crescono in questi orti recintati del cazzo, pensavo, e ululo come un vero lupo in un vero bosco. Io non sono un lupo, pensai. Questo non è un bosco.²⁴⁴

Attraverso l'immaginazione Thomas si fa pericolo per l'uomo e l'immaginazione stessa ne è il vero motore, l'elemento destabilizzante. Il personaggio di Trevisan lascia dietro di sé, in un paesaggio notturno privo di esseri umani, la sua natura e la sua razza per rimodellare psiche e corpo nelle fattezze animali di un lupo. In lui il detto latino e hobbesiano "*homo homini lupus*" si fa letterale. Con gli occhi e con le orecchie del lupo egli rilegge il paesaggio modificandolo: la periferia vicentina torna a essere un unico antico bosco senza recinzioni né proprietà private, senza giardini e case e orti coltivati, il primigenio spazio di vita degli animali, quegli stessi che nel «frastuono» del giorno sono destinati implacabilmente ad aderire all'asfalto delle strade divenendone parte integrante e macabra. Cammino, corsa e scavalcamenti sono le forme di movimento che, impattando duramente con la realtà del paesaggio veneto odierno, la riqualificano e la ri-significano. Ecco allora che l'inarrestabile e imprevedibile azione del lupo Thomas sul e nel territorio è a tutti gli effetti un atto di resistenza e di opposizione – neppure co-

²⁴⁴ TREVISAN, Vitaliano, *I quindicimila passi...*, cit., pp. 58-59.

sì immaginarie – contro la superficie diurna e legiferante del codice monologico. È l'iperbato e la fuga.²⁴⁵ Thomas ha quindi tutte le caratteristiche del Nomade deleuziano in quanto la sua linea di fuga non coinvolge un “fuori” che è altro dal “dentro” dal quale si cerca di fuggire – come avviene invece per il Migrante – ma al contrario la sua fuga è parte stessa del “dentro”, ne è la spinta costantemente deterritorializzante:

Mentre il migrante abbandona un ambiente divenuto amorfo o ingrato, il nomade è colui che non se ne va, che non vuole andarsene, che si attacca a quello spazio liscio in cui la foresta si ritrae, in cui la steppa o il deserto crescono e inventa il nomadismo come risposta a questa sfida. [...] Se il Nomade può essere chiamato il Deterritorializzato per eccellenza è precisamente perché la riterritorializzazione non si produce *dopo*, come per il migrante, né su *altra cosa*, come per il sedentario (infatti, il sedentario ha con la terra un rapporto mediato da qualche altra cosa, regime di proprietà, apparato di Stato...). Per il nomade, al contrario, è la deterritorializzazione a costituire il rapporto con la terra, cosicché egli si riterritorializza sulla deterritorializzazione stessa.²⁴⁶

È evidente, tuttavia, che l'approccio di Thomas è al limite della pazzia (o forse ha già valicato tale limite) ponendoci una questione problematica: questa metamorfosi schizofrenica è davvero l'unica scelta percorribile per contrastare il codice? Forse non l'unica, ma certamente la più estrema, sia per grado trasgressivo sia perché è la risposta più efficace nell'estremo contemporaneo. A ben vedere, è tutta una corrente modernista che, dall'inizio del Novecento ad oggi, vede nella devianza psichica la sola devianza utile a demistificare l'apparente ovvietà e immediatezza della vita sociale e delle leggi del codice, ma negli ultimi decenni essa si è fatta più urgente. Scrive Westphal che «all'inizio era tutto vuoto e si trattava di ridurre il caos riempiendo il mondo, 'omogeneizzandolo' [...] In mezzo all'era postmoderna, o ipermoderna che sia, invece, il caos corrisponde non più al vuoto relativo ma a una saturazione assoluta del mondo. Sembra che una liberazione (un sollievo?) venga cercata al di là della norma che rende tutto uniforme, stabile, statico. Il nomadismo si situerebbe lì.»²⁴⁷ In altri termini, nel momento in cui si riconosce un trauma interno ed esterno nelle forme di una frammentazione anarcoide che finge però naturalezza e stabilità, si deve agire *in* quel trauma ribaltandone le

²⁴⁵ Cfr. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 74: «Linee di fuga o di deterritorializzazione, divenire-lupo, divenire-inumano delle intensità deterritorializzate, ecco cos'è la molteplicità.»

²⁴⁶ Ivi, p. 525.

²⁴⁷ WESTPHAL, Bertrand, *L'angelo e il nomade*, «Moderna», IX (1), 2007, pp. 45-54, p. 47.

coordinate che l'hanno prodotto: immersi nel trauma della cacciata dall'eden e dunque della perdita di un habitat su più piani prospettici, si contrappone alla dis-territorializzazione in atto, che è annichilimento delle profondità spaziali e delle qualità paesaggistiche e omonimia dei luoghi, una de-territorializzazione che è invece annullamento del processo precedente e possibilità di definizione di nuovi orizzonti, ovvero apertura a una ri-territorializzazione. Ritorna insomma il processo già descritto all'inizio della nostra analisi, quello che, partendo dalla sineddoche di cemento e passando per la trasgressione attraverso gli interstizi, giunge infine alla costruzione di una nuova figura significativa che abbiamo chiamato iconema dell'alternativa.²⁴⁸ Il nomade agisce mettendo al centro ciò che sta ai margini, creando rilievo nella pianura monologica; il caos finalmente omogeneo viene così smascherato e disseminato.²⁴⁹

La trasgressività è come un porsi davanti allo specchio per rimodellare il proprio volto divenendo altro da ciò che si appare e quindi per aprire in sé la molteplicità.²⁵⁰ Il Thomas dei testi trevisani parte da questa decostruzione interiore per poter poi agire in modo differente e alter-nativo nella periferia diffusa veneta. A livello psichico, però, essendo la decostruzione sempre attiva affinché riesca a contrastare efficacemente un ambiente perennemente instabile, un eterno cantiere, la condizione traumatica continua a riproporsi come condizione necessaria alla trasgressività. Ciò comporta una spinta alla fuga incessante, ma allo stesso tempo riportata sempre verso l'interno: se non si verifica uno spostamento significativo del soggetto nello spazio geografico, come invece avviene per Meneghello e il suo dispatrio, la dislocazione sarà piuttosto mentale a causa della forte attrazione magnetica dell'introspezione. Manifestazione di bipolarismo. Come si vede chiaramente ne *Il ponte*, Thomas non è un viaggiatore anche se finge di esserlo con se stesso e con gli altri (i lettori). Per tutta la narrazione egli crede e ci fa credere di trovarsi in Germania, dove si sarebbe trasferito da tempo, salvo poi lasciare intendere, ma solo verso la conclusione del libro, di non essersi mai allontanato dalla provincia vicentina. Il suo attraversamento è sempre e solo inserito nella terra veneta, la sua identità è sempre la stessa; tuttavia il desiderio (o la mania) è un altro e concede all'individuo no-

²⁴⁸ Vedi *supra*, cap. 1.

²⁴⁹ Cfr. WESTPHAL, Bertrand, *L'angelo e il nomade*, cit., p. 51: «Il nuovo nomade è contemporaneo di una deterritorializzazione in atto; è cittadino di una impossibile nazione, di una 'dissemi-nazione'».

²⁵⁰ Cfr. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 340: «Non si diviene animali senza una fascinazione per la muta, per la molteplicità. Fascino del fuori? Oppure la molteplicità che ci affascina è già in rapporto con una molteplicità che abita in noi?»

nostante tutto un'apertura verso l'esterno, ossia una diversa realtà e dunque un diverso modo di agire in essa:

Essere qualcun altro, una cosa che avrei sempre voluto. Strano uomo, uno che avrebbe sempre voluto essere altrove, ma tutt'altro che un viaggiatore, viaggiava sì, ma poco, per il resto era sempre a casa, dove più forte che in tutti gli altri posti era la voglia di essere altrove; e tanto potente era questo suo desiderio, che, per sopravvivere, era costretto a pensarsi altrove, con la testa, percorrendo di continuo strade sempre uguali, ma diverse, nella sua testa, senza con questo riuscire mai a trovare quella via d'uscita che tutti, prima o poi, sembrano trovare, nella propria testa.²⁵¹

«Essere qualcun altro» e «essere altrove», queste le due linee di fuga del personaggio di Trevisan, due stratagemmi messi in atto «per sopravvivere». Grazie alle costruzioni e alle complementari decostruzioni mentali, Thomas contrasta la monosignificanza esterna con la polisignificanza dell'immaginazione, manomettendo il codice e aprendosi al molteplice: «percorrendo di continuo strade sempre uguali, ma diverse, nella sua testa». Tuttavia il pegno per questa operazione consiste nel non uscire più dalle finzioni della psiche e quindi dall'universo dell'introspezione solipsistica; per Thomas, in definitiva, non c'è «quella via d'uscita che tutti, prima o poi, sembrano trovare, nella propria testa.» Egli, però, aveva lasciato intuire l'esistenza di questo scacco della mente sin dalle prime pagine del romanzo, quando la menzogna dell'essere altrove era ancora forte e inattaccabile, sostenendo come ogni suo movimento fosse di fatto condizionato da una pulsione verso il ritorno e il rientro:

In qualsiasi momento, anche adesso, pensai, posso prendere la mia Bmw R 1150 R, immettermi in autostrada e lanciarmi a tutta velocità verso Brema. O verso Bremerhaven. Verso Bremerhaven più spesso che verso la città, verso l'esterno piuttosto che verso l'interno. Al ritorno è tutto un altro discorso, voglio dire: si ritorna sempre verso l'interno, su questo non ho dubbi.²⁵²

La tensione verso il “dentro” è a tal punto persistente nella scrittura di Trevisan che la parte del corpo alla quale egli concede più spazio e una pregnanza figurale maggiore è sicuramente la testa, unione di volto, cervello e mente, parte visibile e parte nascosta.

²⁵¹ TREVISAN, Vitaliano, *Il ponte...*, cit., pp. 150-151.

²⁵² Ivi, p. 12.

La testa, infatti, rinvia per un verso all'interno, grazie ai processi psichici e alle macchinazioni della ragione, per un altro all'esterno, attraverso i lineamenti del viso e il senso della vista; anche in questa apertura verso il fuori, però, si mantiene il legame con l'interiorità poiché gli occhi rappresentano non soltanto l'organo di visione dell'esterno, ma anche quello di immissione del mondo nei processi cognitivi. In Trevisan ogni attività che concerne la corporeità del soggetto si sedimenta comunque nella dimensione ragionativa. Persino l'onnipresente camminare, azione che di per sé metterebbe in gioco primariamente tutt'altra zona del corpo, è invece ricondotto sul piano mentale: Thomas cammina per fare fronte allo spaesamento, ossia ad una condizione psichica, e i suoi passi sono scatti progressivi della mente oltreché avanzamenti spaziali. Così la stessa scrittura di Trevisan è un lungo e ininterrotto monologo introspettivo, una riflessione prima ancora che una narrazione.²⁵³ La testa, dunque, incarna perfettamente il rapporto interpretativo dentro-fuori, l'esigenza analitica di un soggetto che deve mettere per iscritto i suoi discorsi interiori sull'esperienza col e nel mondo. Inoltre il volto occupa una posizione rilevante nel contatto tra le due polarità spaziali perché esso certifica l'identità di una persona, da intendersi come appartenenza ad un Sé e come radicamento in un luogo. Se Thomas desidera uscire dalla sua identità codificata e dal suo luogo d'origine, deve allora ridefinire il suo volto metamorfosandolo. Agendo sul proprio volto egli può divenire altro da sé e cambiare per di più la natura degli individui e dell'ambiente esterni.

Un brano esemplificativo al riguardo è, nei *Quindicimila passi*, quello in cui Thomas (anche se nella sua finzione bipolare egli afferma che il fatto sia accaduto al fratello) si guarda allo specchio dopo essere rimasto impressionato da un singolare autoritratto di Francis Bacon, *Three Studies for Self-Portrait*, esposto in una vetrina di un negozio in piazza Matteotti a Vicenza e raffigurante una testa deforme còlta simultaneamente da tre prospettive distinte. Infatti, riscoprendosi somigliante al volto dipinto, Thomas cerca di ricrearne l'effetto straniante contorcendo il proprio viso allo specchio con varie smorfie e contrazioni muscolari.

Finché a un certo punto, disse mio fratello, a causa di un crampo che improvvisamente mi aveva preso il lato sinistro della bocca, paralizzandolo completamente, mi fermai di nuovo a osservarmi e capii:

²⁵³ Cfr. DARDANO, Maurizio, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi (2005-09)*, Roma, Carocci, 2010 (ed. speciale per «Corriere della Sera», Milano, RCS MediaGroup S.p.A., 2017), pp. 23-29.

non a una delle tre versioni della testa di piazza Matteotti somigliava la mia testa, ma a se stessa. La mia immagine deformata dal crampo, mi somigliava di più che l'immagine usuale, in posizione normale. Ognuna delle innumerevoli versioni del mio volto, che mi ero proposto e riproposto fino allo sfinimento davanti allo specchio, nel tentativo di confermare quella prima, assurda idea della somiglianza della mia testa con le tre versioni della testa di piazza Matteotti, assomigliava in realtà a me stesso, ognuna di loro comunque più conforme all'immagine di me stesso dell'immagine che ora, passato il crampo e rilassatisi i muscoli della testa e del collo, lo specchio mi rimandava. Per la prima volta mi ero visto dall'esterno all'interno, avevo davvero, come si dice, tirato fuori ciò che avevo dentro, e ciò che avevo dentro aveva modificato e riordinato i miei lineamenti e l'intera testa, in accordo alle proprie tensioni e alle proprie linee di forza.²⁵⁴

E giunge così ad una conclusione generale:

Se ognuno si vedesse per ciò che è, se ognuno fosse, al suo esterno, corrispondente a ciò che è al suo interno, se davvero potessimo vederci, e dovunque vedere gli altri in modo corrispondente, l'esterno con l'interno, non vedremmo che facce e corpi completamente deformi e spaventosamente asimmetrici, che si trascinano che si contorcono che strisciano, urlanti, sibilanti, farfuglianti; facce distorte e rovinata portate in giro da corpi distorti e rovinati, questa è la verità, disse mio fratello, pensavo camminando.²⁵⁵

Thomas si osserva allo specchio e attua delle modificazioni sul proprio volto, delle decostruzioni facciali che tendono a cogliere l'essenza del Sé e non, invece, l'apparenza normalizzata e normalizzante. Thomas non è il Romedio del racconto di Pietro Spirito,²⁵⁶ lo specchio del primo differenziandosi dalla vetrina del secondo: dove Romedio finiva appiattito alla superficie riflettente e mercificante della vetrina e confondeva se stesso con un anonimo manichino, Thomas rileva la sua verità inabissandosi al di sotto del livello di apparenza e scoprendo nello specchio uno strumento per verificare la propria singolarità deforme. Come si diceva, solo recuperando la dimensione della corporeità – in questo caso la plasticità muscolare e dei lineamenti facciali – è possibile dare un altro significato al piano riflettente: chi si limita a specchiarsi nel paesaggio veneto e, quindi, a “farsi specchiare” passivamente, riceve di ritorno solo la propria immagine appiattita e resa uniforme al tutto; al contrario, chi, operando una scelta e prendendo una

²⁵⁴ TREVISAN, Vitaliano, *I quindicimila passi...*, cit., pp. 44-45.

²⁵⁵ Ivi, p. 45.

²⁵⁶ Vedi *supra*, pp. 51 e 71-73.

posizione, fa specchiare di sé un'«immagine deformata dal crampo», ossia un volto corrugato e non piatto, pretende di mettere in *rilievo*, esasperandoli, gli elementi di difetto, i segni che il trauma ha inciso nella carne e, di riflesso, anche nel paesaggio. Questa ferita lasciata sanguinare e messa in evidenza funge da certificato di una concreta esistenza, è il marchio della verità. Come scrive Giglioli, la narrativa italiana di questo millennio si inserisce sempre più spesso nell'alveo del perturbante e del macabro per sopperire ad una mancanza di Reale e ad un eccesso di finzione fine a se stessa. Anche per lui la nostra ultima letteratura si arma contro il gioco riflettente e pericolosamente impoverente (perché tautologico) dello specchio: «La scrittura dell'estremo è il tentativo di rimotivare a posteriori i segni vuoti in cui ci rispecchiamo – con il rischio costante di rimanere imprigionati nello specchio.»²⁵⁷ Una tale operazione comporta l'immissione del molteplice nel singolo, l'apertura di una o più linee di fuga e infine il rischio della follia: «Disfare il viso, non è facile. Vi si rischia la follia: è forse un caso che lo schizo perda simultaneamente il senso del viso, del suo proprio viso e di quello degli altri, il senso del paesaggio, il senso del linguaggio e delle sue significazioni dominanti? [...] Se il viso è una politica, lo è anche il disfare il viso: una politica che impegna i divenire reali, tutto un divenire-clandestino.»²⁵⁸

²⁵⁷ GIGLIOLI, Daniele, *op. cit.*, p. 18.

²⁵⁸ Cfr. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 273.

CONCLUSIONE

Paesaggio veneto con cadavere

L'idea eterna dell'uomo è il suo stesso cadavere.

(M. Sgalambro)

In queste pagine abbiamo assunto le lenti della letteratura per osservare i mutamenti che hanno coinvolto e che continuano a coinvolgere il paesaggio veneto della contemporaneità. Abbiamo tentato di aprire un dialogo con due autori, capaci di dare voce ai luoghi della loro infanzia o della loro vita adulta, lasciando che fosse la figuralità letteraria – rappresentata nel nostro caso da alcuni rapporti tra soggetto e spazio dall'aspetto polare (nostalgia-spaesamento, attraversamento-visione dall'alto, dentro-fuori) – a produrre una “cartografia alternativa” del Veneto odierno, fatta certamente di parzialità e iperboli, di simbolizzazioni e finzioni, ma proprio per questo più umana perché più vicina alle richieste e alle attribuzioni di senso dell'uomo. Giungendo a sfiorare i traumi, i fantasmi e le psicosi che popolano l'immaginario letterario del Nord-est, in forme sempre più cupe e infernali dalle prime constatazioni della perdita di un orizzonte spaziale familiare alle ultime immersioni deambulanti in un paesaggio dell'angoscia che si vorrebbe disconoscere. Ciò che i testi tratteggiano, tuttavia, è un'ultima mossa all'insegna dell'eversione, della svolta minima ma per questo inafferrabile dal regime, un insieme di pratiche possibili che mira in modi molto diversi tra di loro a ri-significare i territori partendo dal vuoto: la parola di Meneghello e quella di Trevisan avanzano sul filo del rasoio, bilanciandosi tra slanci vitalistici e piane mortifere, tra fughe e ritorni. Il paesaggio veneto ospita dunque un cadavere – o dovremmo dire piuttosto una molteplicità di cadaveri – a volte reliquia di rituali apotropaici, altre volte corpo che incarna minacce persecutorie.

L'ultimo sconfinamento, dunque, è la morte. Su di essa insiste spesso la scrittura di Luigi Meneghello e quella di Vitaliano Trevisan. Sin dal primo romanzo lo scrittore

di Malo non può fare a meno di impastare i suoi ricordi con la morte sia perché la sua posizione gli impone di volgersi indietro a ciò che era e che ora non è più, sia perché l'esperienza di chi, nel presente, si accorge di poter oramai solamente dire e scrivere dell'altro mondo inabissato e sotterraneo, rileva anche nelle cose d'oggi una materialità dalla consistenza effimera e finita, condizionando inevitabilmente qualsiasi prospettiva futura. A tutte le creature morte nel corso del libro (umani o bestie che siano) è dedicata non a caso l'Appendice I di *Libera nos a malo*, suddivisa scrupolosamente in «(A): Tavola delle morti più notevoli», «(B): Principali morti avvenute nelle note» e «(C): Esempio di morte ai margini del testo»²⁵⁹ e la chiusura stessa del romanzo non lascia spazio ad equivoci: quell'ultima «lampadina di vecchio stile» rimasta in paese viene spenta in modo definitivo, e con essa un intero microcosmo; l'acuta ironia meneghelliana cede il passo ad un riso imbarazzato, il gioco infantile e la cantilena si chiudono e restano alle spalle:

Non sapevamo più cosa dirci. Sopra di noi c'era una lampadina di vecchio stile, l'unica rimasta col suo piatto di banda, tra i lampioncini nuovi. «Bisogna darle una buona probabilità» ho detto io. «Solo un sasso per ciascuno, piccolo, e stando seduti.» Ho tirato io, un po' a destra, poi Mino, un po' a sinistra. Poi ha tirato Nino e c'è stato un piccolo boato e pareva che fosse scoppiato un globo di buio. Abbiamo riso a lungo imbarazzati, e poi siamo andati via. Volta la carta la ze finia.²⁶⁰

Dopo di questo può esserci solo il passato remoto, l'irrecuperabile nella linea del tempo e dello spazio; può esserci *Pomo pero*, quasi il testamento lasciato dal mondo antico di Malo con il quale nel giro di un decennio (da *Libera nos* del 1963 ai suoi «Paralipomeni» del 1974) si sono persi i contatti al punto che «non ha più molto senso tornare in visita al paese. La gente che mi conosce è vecchia e svogliata; agli altri, di me naturalmente non gliene importa niente. S'incespica in residui.»²⁶¹ Oppure può esserci la

²⁵⁹ MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, cit., pp. 330-332.

²⁶⁰ Ivi, p. 300.

²⁶¹ MENEGHELLO, Luigi, *Pomo pero...*, cit., p. 712; sull'incipimento del secondo libro maladense vedi anche quanto Meneghello ha affermato nel corso di un'intervista: «È verissimo che in quest'ultimo libro mi sono fermato, e un po' deliberatamente, su aspetti che per forza sono più associati con il finire della vita che non con il resto. Ma c'è qualcos'altro da dire. Quando ho scritto il primo libro, avevo ancora, per certi aspetti, dei rapporti stretti con il mio paese. Sentivo che la materia era mia, in senso autobiografico; erano ancora le cose di un paese in cui d'estate abitavo. Finito il libro, ho sentito cadere tutto ciò. Poco prima della pubblicazione di *Libera nos a malo*, mio padre morì e io, ritornando in paese, sentivo che un ciclo di cose si era concluso. Ritornare oggi a Malo è per me una visita a una specie di paese sotto terra. È come fare degli scavi archeologici, nel senso che ciò che interessa a me è evaporato dalla vita del

scrittura di Trevisan che con la morte si trova a combattere quotidianamente. Infatti i fantasmi di Meneghello erano in definitiva «rumori noti, cose del paese»,²⁶² mentre quelli di Trevisan non hanno volto né voce o, ancor più minacciosamente, hanno le sembianze dell'io e lo seguono ovunque:

Mi sono salvato dall'idea del suicidio e in definitiva dal suicidio vero e proprio, solo grazie a questo continuo camminare, solo spostandomi in continuazione seguendo le rotte più disparate, non diritto, non in cerchi concentrici, non a spirale, solo un continuo vagare, un continuo camminare, un continuo arrancare, nel continuo tentativo, devo dire coronato dal successo, di tenere sempre dietro il suicidio, sempre e continuamente il suicidio almeno un passo indietro. Sono ancora in vita, pensavo, solo perché mi sfinisco percorrendo a piedi in lungo e in largo il bosco di roveri – bosco che non esiste più ormai da centinaia di anni.²⁶³

Lo si è visto, il camminare di Thomas come pratica di sopravvivenza, come attestazione della propria esistenza anche e soprattutto quando esso è privo di meta, quando immagina le sue possibili destinazioni e i luoghi del suo attraversamento, quando si trova a fronteggiare il piattume padano.

Meneghello, Trevisan e il cadavere veneto. Quale portata trasgressiva può mai esserci in questi due modi di trattare la morte (o di trattare *con* la morte)? Non sembra piuttosto di riscontrare la fine di ogni alternativa, la fine di ogni paesaggio? Dov'è la resistenza al codice? Ebbene, a nostro avviso, per poter verificare la persistenza di un tale barlume nei due scrittori vicentini, è necessario comprendere quale sia il significato che essi danno alla morte. Perché due diverse tipologie di morte emergono dai nostri autori: quella che serpeggia tra le pagine meneghelliane, pur nella sua oscurità e come vibrando appena in modo misterioso, crea una breccia spesso velata dalla reticenza – come si addice alla parola che si avvicina a nominare la morte – che scalfisce la *tabula rasa* della nuova modernità riscoprendo l'essenza prima di ogni luogo (e tempo), ossia la stratificazione.²⁶⁴ È, pertanto, un'operazione di scavo archeologico o filologico («Il luogo è il

paese.» (intervista di A. Scalabrin, «La Voce Repubblicana», 22 gennaio 1975, cit. in CAPUTO, Francesca (a cura di), *Notizie sui testi*, cit., pp. 1673-1674).

²⁶² MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, cit., p. 5 (cit. *supra*, p. 33).

²⁶³ TREVISAN, Vitaliano, *I quindicimila passi...*, cit., p. 25.

²⁶⁴ Cfr. DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien...*, cit., p. 281: «La differenza che definisce ogni luogo non consiste in una giustapposizione, ma assume la forma di strati embricati. Gli elementi disposti sullo stesso piano sono enumerabili; si offrono all'analisi; formano una superficie trattabile. Qual-

palinsesto»²⁶⁵ scrive de Certeau) che non tende, però, alla museificazione bensì alla rimessa in circolo nell'oggi degli spazi e dei tempi di ieri attraverso la scrittura. Morte come sofferenza e, positivamente, anche come presa di coscienza del carattere perituro delle cose e degli uomini. In Meneghello ci facciamo prossimi al cadavere – senza mai del tutto vederlo né tantomeno toccarlo – perché esso è come noi o piuttosto noi saremo come lui, un *memento mori* che certamente procura nei vivi paure ancestrali, ma che al contempo, e anzi proprio per questo, consente di umanizzare ed eternizzare l'evento estremo.²⁶⁶

E poi la morte in Trevisan, presenza assillante e temibile, ma sostanzialmente piattata: schiacciati gli animaletti morti sull'asfalto, bidimensionali le fotografie dei defunti del "Giornale di Vicenza", appiattite sulla pagina le cronache dei numerosi suicidi nel vicentino. Con il nuovo millennio è cambiata anche la percezione e dunque la rappresentazione letteraria della morte, «non la sofferenza è in scena ma l'immobilità, l'orizzontalità, la decomposizione.»²⁶⁷ In *Un mondo meraviglioso* persino gli amici di Thomas morti suicidi o in incidenti stradali ricevono un trattamento omologante, occupando un posto qualsiasi in un lungo elenco riepilogativo e apatico, quasi una conta degli assenti.²⁶⁸ In un tale universo mortifero la tentazione è quella di considerare reale solamente la morte, tanto essa è pervasiva:

D'improvviso pensai che di reale c'è solo la morte, solamente la morte e il vuoto creato dalla morte. Nient'altro, pensavo, solo la morte e nient'altro. [...] Non a caso il colore che preferisco è il nero e distinguo del nero molte diverse sfumature, applico al nero la teoria delle ombre in modo rigoroso, disegno paesaggi mentali nero su nero, scrivo e penso nero su nero, trovo sentieri nell'oscurità e li trovo solo al buio perché è al buio che li cerco e non alla luce, pensavo, perché alla luce non riesco a vedere, o meglio non riesco bene a distinguere ciò che vedo.²⁶⁹

siasi "rinnovamento" urbano preferisce tuttavia la tabula rasa su cui scrivere col cemento la composizione disegnata in laboratorio sulla base di "bisogni" distinti a cui fornire risposte funzionali.»

²⁶⁵ Ivi, p. 282.

²⁶⁶ Cfr. PELLEGRINI, Ernestina, *La fenomenologia del male a Malo, op. cit.*, p. 158: «Si opera con un movimento doppio che significa contemporaneamente accettare il divenire, la trasformazione, la perdita, nel momento stesso in cui si tenta di salvare, eternizzandola, la forma a priori della memoria insita nell'idea e nella storia e nella cronaca e nell'autobiografia del paese.»

²⁶⁷ GIGLIOLI, Daniele, *op. cit.*, p. 36.

²⁶⁸ Vedi TREVISAN, Vitaliano, *Un mondo meraviglioso...*, cit., pp. 48-50.

²⁶⁹ Ivi, p. 51.

Torna ancora la vertigine del vuoto che è condizione senza la quale non è pensabile nulla e nulla si fa visibile. Sappiamo che è di notte che Thomas si trasforma in lupo per invadere i territori proibiti e abbattere i confini, dato che la trasgressione va compiuta sul medesimo terreno del trauma, nell'oscurità.²⁷⁰ Se il codice vuole la morte e chiede cadaveri, mostrandosi tuttavia non con il proprio e reale volto deforme, ma nascosto dietro una scialbatura accecante, Thomas va a cercare i veri spasimi e i veri rifiuti, i «paesaggi mentali nero su nero», rispondendo così alla grande questione: «come sfuggire alla sentenza di morte che essa [la parola d'ordine] racchiude, come sviluppare la sua potenza di fuga [...] come mantenere o liberare la potenzialità rivoluzionaria di una parola d'ordine?»²⁷¹ In definitiva, il personaggio di Trevisan è a-normale perché si lascia la morte sempre dietro le spalle, liberandone cioè la «potenza di fuga», ma al contempo la ricerca negli spazi «morti» del paesaggio, negli angoli abbandonati che sono il prodotto dell'azione mortifera dell'iper-modernità. In un certo senso il paesaggio veneto degli anni Duemila ha due forme cadaveriche, una visibile ma edulcorata, e una nascosta ed emarginata: la prima è lo spazio liscio e desertico, la «città di più di centomila cadaveri convinti di essere vivi. Una città di morti che camminano e si danno da fare come se fossero vivi»;²⁷² la seconda è la corrugazione, lo spazio liminare che, essendo lo scarto del discorso monologico, è per sua natura polimorfo e molteplice. Thomas fugge da una e scava nell'altra.

Il paesaggio veneto è divenuto un corpo disteso, una linea orizzontale; esso non parla più, non ha più volto. Questo ci dice la letteratura. Ad essa l'arduo compito di riscrivere la profondità, di infrangere la superficie in modi diversi, di vivere sull'orlo del precipizio, sulla bocca del pozzo:

Il pozzo nella corte dei nonni era quasi a livello dello sterrato, sigillato da una lastra tonda di pietra. Quando gli uomini e le donne abbattuti dal caldo del meriggio dormivano con rauchi sospiri sui letti, questa pietra sforzata con pali e leve si spostava e la bocca del pozzo si

²⁷⁰ Crediamo di poter agevolmente trasportare nella nostra riflessione sugli scritti di Trevisan quanto Giglioli scrive in riferimento a Francesco Pecoraro in GIGLIOLI, Daniele, *op. cit.*, p. 86: «I microtraumi della vita quotidiana vengono costantemente convocati alla presenza dell'Io – che nel suo caso è più che mai un meccanismo di difesa, una membrana incaricata di proteggere il soggetto dagli choc del mondo esterno – per essere sottoposti a un complicato rituale di esorcismo. La realtà ostile viene intercettata, bloccata, congelata da uno sguardo che non svicola e che al contrario la fronteggia: uno sguardo sempre frontale. Non fugge il trauma, lo ricrea ansiosamente. Meglio farglisi sotto che rischiare di esserne sorpreso.»

²⁷¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 173.

²⁷² TREVISAN, Vitaliano, *Un mondo meraviglioso...*, cit., p. 16.

scoperchiava. Veniva su una sorta di soffio freddo, di natura umida e indistinta, che atterrava e inebriava: ci si accostava carponi, si strisciava per terra fino ad arrivare a filo del vuoto magico con la fronte, con gli occhi.

Il vuoto tirava in modo grandioso, c'è una corrente elettrica dei pozzi che non è di Volta né di Marconi; il peso del corpo bastava appena a contrastare la forza che trovava un fulcro negli occhi e tentava di capovolgerci dentro. Fratelli e amici affettuosi aggrappati ai nostri piedi ci trattenevano a stento al di qua, nel mondo dei vivi.

Non si vedeva quasi nulla, c'era un buio caduto là dentro, che infittiva, e qualche confuso riflesso. La mano oltrepassava la ghiera di pietra, si sporgeva col ciottolo, lo lasciava cadere. Lontano lontano s'udiva uno sciacquio gelido, metallico, mortale; i riflessi si muovevano sotto gli strati del buio; ci assaliva il timore di vederci specchiati laggiù. Una testa capovolta, una mano aperta, un buco celeste, come si vedrebbe se si fosse là sotto e si guardasse in alto, ma che scende in profondo, e sbocca in qualche altro mondo alla rovescia? Per queste sbarre di ferro infisse nel fianco del pozzo si potrebbe effettivamente calarsi giù, andare a vedere se ci sono galline, campane, Cesare Battisti che pende con le gambe verso il cielo sopra la faccia del boia in bombetta, che ride. Chiudi, chiudi.²⁷³

L'abisso attrae con una forza magnetica, un abisso che «atterrava e inebriava» e che si apre su un vuoto buio, ultimo punto di fuga. Per accedervi si deve spostare con dei pali la pietra che lo serra, così come si aprono i sepolcri neotestamentari dai quali i morti tornano a vivere. «Il vuoto tirava in modo grandioso» afferrando prima di tutto gli occhi, la vista, verso uno specchio d'acqua scura. Ancora un altro specchio, ma questa volta dal «confuso riflesso», perché non potendo riflettere neppure omologa né appiattisce, ma crea alternative possibili, volti infiniti, paesaggi indistinti. «Ci assaliva il timore di vederci specchiati laggiù» poiché cosa si vedrebbe?, chi si vedrebbe?, «come si vedrebbe se si fosse là sotto»? Il paesaggio “altro” chiama, il Reale ha voce suadente. Ma non serve entrare nel pozzo, basta conoscerne l'esistenza e di tanto in tanto scoperchiarne l'accesso quando tutti dormono, è sufficiente aprirsi un varco che offra profondità. La scrittura di Meneghello fa i conti con il paesaggio passato – e dunque con ciò che è davvero morto – guardandolo dall'alto, con un misto di nostalgia, lirismo e ironia, fuggendolo per ritrovarlo sotto la pietra nel solito cortile di casa.

«*Death*», non a caso allora, è la prima parola del *Dispatrio*, il libro che tira le fila di una vita e di una pratica di scrittura che ha l'aspetto di

²⁷³ MENEGHELLO, Luigi, *Pomo pero...*, cit., pp. 652-653.

Una strage di anni, migliaia e migliaia di fogli, un enorme zibaldone. C'è dentro una vita, domanda Giacomo, o una lunga morte? Stralciare per vedere.

Il rapporto tra morte e vita quando non è soltanto un argomento di moda (e. g. lo sperma degli dei) sta al centro dell'esperienza come il rosso nell'uovo. Non si può vivere bene senza assaggiare ogni giorno cucchiaini di morte.²⁷⁴

I due autori vicentini riconoscono alla morte un valore fondante per l'esperienza umana e dunque la cercano, ne parlano e infine la accompagnano nei suoi cammini nel buio e in piccoli pasti quotidiani, sempre all'insegna della ruga, della frattura che crea stratificazione. Finché, con la magia dell'imprevisto, ci troviamo tutti, insieme a loro, in un luogo preciso, il quale offre una potente visione dall'alto ma è al contempo simbolo dell'attraversamento e della trasgressione che sconfinava; esso, nelle parole di Meneghello e in quelle di Trevisan, si fa immagine per un'interpretazione della morte, sia di quella che evoca tempi e luoghi lontani (la nostalgia) sia di quella che cadaverizza il presente (lo spaesamento). Questo punto del paesaggio è un ponte. Gigi e Thomas, infatti, si trovano entrambi all'imbocco della Valdastico nei pressi di Piovene, sopra un ponte che scavalca il torrente Astico. Dai dettagli topografici che i due scrittori ci forniscono, è probabile che essi non si riferiscano al medesimo ponte, ma che siano piuttosto in due luoghi diversi anche se molto vicini geograficamente.²⁷⁵ Ciò che importa, ad ogni modo, è la portata figurale di questo elemento del paesaggio e forse anche il fatto che i due ponti abbiano questa precisa localizzazione: non il cuore della grande periferia diffusa veneta, ma una sua zona liminare – quella più prossima alle montagne e ai boschi – dove, a causa della morfologia morenica del territorio, il torrente non scorre su aree aperte, ma si incunea in gole rocciose. Riportiamo, uno di seguito all'altro, i due brani. Il primo, estratto dalle ultimissime pagine di *Pomo pero*, narra della visita di Gigi con la moglie Katia a Bepi, amico di infanzia, il quale porta i due coniugi sul luogo in cui Tilio Còche, amico inseparabile di Bepi, si è suicidato tempo addietro. Nel secondo, invece, tratto dal *Ponte*, Thomas sta rispondendo alle domande di un commissario venuto ad interrogarlo circa i suoi rapporti con Filippo, il giovane trovato morto lungo l'Astico figlio del cugino Roberto detto “Pinocchio”:

²⁷⁴ MENEGHELLO, Luigi, *Il dispatrio*, cit., p. 7.

²⁷⁵ Il ponte di Trevisan a cui ci riferiamo sembra essere il viadotto Sant'Agata che collega le due sponde della gola scavata dall'Astico in prossimità del Lanificio Rossi di Piovene Rocchette; quello descritto da Meneghello, invece, è il ponte dei Granatieri, pochi chilometri più a valle rispetto al primo, ma sempre vicino all'abitato di Piovene e, in questo caso, anche al paese di Caltrano.

Poco di nuovo ha detto Bepi sui fatti veri e propri; l'ha detto molto bene, molto lentamente, la più parte sul ponte del granatiere dove siamo andati noi tre per vedere il posto preciso. Lungo è il ponte, bisogna attraversarlo verso monte, ci fermavamo ogni pochi passi, io con le spalle al parapetto, Bepi mi spiegava, mia moglie pietosa testimone, stupendo era il paesaggio, la luna gibbosa sormontava la rupe che il torrente aggira, e strie di aria scurita filavano come nastri nel bel celeste. Una cicca tirata nel vuoto spiralava.

Di là dal ponte ha fermato la moto, dove comincia la salita; è tornato indietro a piedi, cinquanta cento passi. È la sponda a valle, ma bisogna osservare l'acqua per saperlo, pare a monte. Qui è uscito dal parapetto; non ha saltato, s'è appeso e si è lasciato andare con le gambe in giù.

C'è un dosso prativo là davanti, oltre c'è un pezzo di paese, Cinema Teatro Astico su un muro l'ultimo messaggio in forma scritta.²⁷⁶

Ma le teste urlanti, quelle venivano da Pinocchio. Solo lui poteva averlo raccontato a quel commissario, se era un commissario. Erano sassi strani, trovati tutti nella stessa zona, molto più su del ponte rotto, dove il letto del fiume comincia a restringersi, fino a diventare, salendo ancora un po', una gola stretta e profonda scavata nella roccia. Non è strano?, avevo detto a Pinocchio, e dissi poi al commissario, mostrando loro le teste, le trovo tutte nello stesso tratto. Teste che urlano. Basta guardarle dall'angolazione giusta: naso, occhi, bocca spalancata. E non si trovano in nessun altro posto. Non al ponte rotto, non alle tre cascate, solo lì, poco più giù del ponte di Piovene. [...] Sai, avevo detto, ho fatto delle ricerche, credo che sia per via dei suicidi; tu non hai idea di quanta gente si sia buttata da quel ponte. Comunque, avevo detto a Pinocchio, e dissi anche al commissario, non so, dopo un po' che le tengo con me, cambiano espressione, come se si tranquillizzassero. Urlano sì, eppure mi sembrano, come dire: più calme, in pace; quando sono laggiù urlano disperate, dopo un po' che le tengo con me, non urlano più. È come se dovessi salvarle, avevo detto ridendo; e poi, mi tengono compagnia.²⁷⁷

Alto e basso si intrecciano nell'atto estremo del suicidio: Meneghello guarda dal ponte il paesaggio circostante e la gola aperta sotto di lui, restando tra i vivi e immaginando l'affondo di Còche; Thomas invece si cala nell'orrido e recupera ciò che resta dopo il gesto conclusivo, i frammenti minerali di corpi umani. Il paesaggio, in tutto ciò, risponde inabissandosi e scavando il terreno; scaccia il piano. In un certo senso, esso

²⁷⁶ MENEGHELLO, Luigi, *Pomo pero...*, cit., p. 723.

²⁷⁷ TREVISAN, Vitaliano, *Il ponte...*, cit., pp. 75-76.

chiama alla trasgressione nella figura del ponte giacché la pratica del suo attraversamento acquista profondità ed elevazione e la morte non resta più sagoma appiattita ma assume le forme tridimensionali e dure delle pietre.²⁷⁸ Le scelte letterarie di Meneghello e di Trevisan cercano la riappacificazione con il cadavere, con l'oggetto vivido del trauma, una riappacificazione che tuttavia non significa silenzio e immobilità, bensì voce che urla ancora attraverso la scrittura e in questo suo *poter* urlare certifica la sua esistenza. Confrontarsi con il paesaggio è per questi autori di area veneta una necessità, perché nelle forme del mondo essi trovano il modo di estrinsecare le domande interiori che altrimenti resterebbero camuffate, come le «menzogne che proteggono i vivi contro la voce che squarcerebbe questo velo per gridare: “Sto morendo”. Un grido che produrrebbe un *embarassingly graceless dying* (“una morte di insopportabile ineleganza”).»²⁷⁹ La questione è capitale ed esprime un assioma: «*Scrivere vivere non scrivere non vivere*».²⁸⁰ Non si scherza più, il gioco si è fatto terribilmente serio e proprio per questo altrettanto urgente:

Non è più una parodia,
è vero uso moderno,
i geometri se ne intendono
delle cose e dei loro nomi,
mio piccolo popolo
forzato da un ramo villano
di storia italiana,
è una foto ricordo – sorridi.

Va libretto mio, va a roccolare.²⁸¹

²⁷⁸ Cfr. DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien...*, cit., p. 189: «Trasgressione del limite, disobbedienza alla legge del luogo, il ponte raffigura la partenza, la lesione di uno stato, l'ambizione di un potere conquistatore, o la fuga verso un esilio, in ogni caso il “tradimento” di un ordine. Ma, nello stesso tempo, crea un altrove che smarrisce, lascia o fa risorgere al di fuori delle frontiere l'estraneità che era controllata all'interno».

²⁷⁹ Ivi, p. 267.

²⁸⁰ TREVISAN, Vitaliano, *Un mondo meraviglioso...*, cit., p. 7.

²⁸¹ Sono i versi finali (vv. 21-29) della poesia posta a “Congedo” in MENEGHELLO, Luigi, *Pomo pero...*, pp. 751-752.

BIBLIOGRAFIA

- AFRIBO, Andrea e ZINATO, Emanuele (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011.
- AMALFITANO, Paolo (a cura di), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Roma, Bulzoni, 1998.
- ANASTASIA, Bruno, *Nordest: dal successo alla difficile ricerca di nuove mete collettive*, in VALLERANI, Francesco e VAROTTO, Mauro (a cura di), *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, Portogruaro, Nuova dimensione, 2005, pp. 35-53.
- BAGNOLI, Vincenzo, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003.
- BANDINI, Fernando, *Inferno e Paradiso in Libera nos a malo*, in BARBIERI, Giuseppe e CAPUTO, Francesca (a cura di), *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Atti del convegno internazionale di studi "In un semplice ghiribizzo" (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 145-150.
- BARBIERI, Giuseppe e CAPUTO, Francesca (a cura di), *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Atti del convegno internazionale di studi "In un semplice ghiribizzo" (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), Vicenza, Terra Ferma, 2005.
- BERTONE, Giorgio, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000.
- *Il paesaggio. Appunti per una definizione*, «Moderna», IX (1), 2007, pp. 55-64.
- BETTIN, Gianfranco, *Qualcosa che brucia*, Milano, Garzanti, 1989.
- *Fantasia*, in PAVAN, Chiara e BETTIN, Gianfranco (a cura di), *Sconfinare. Il nord-est che non c'è*, Ravenna, Fernandel, 1999, pp. 9-14.
- BROSSEAU, Marc, *Geography's literature*, «Progress in Human Geography», XVIII (3), settembre 1994, pp. 333-353.
- BUGARO, Romolo, *Distanza*, in PAVAN, Chiara e BETTIN, Gianfranco (a cura di), *Sconfinare. Il nord-est che non c'è*, Ravenna, Fernandel, 1999, pp. 101-108.
- CAPUTO, Francesca (a cura di), *Notizie sui testi*, in Luigi Meneghello, *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Mondadori, 2010⁴, pp. 1619-1750.

- (a cura di), *Tra le parole della «virtù senza nome». La ricerca di Luigi Meneghello*, Atti del convegno internazionale di studi (Malo, Museo Casabianca, 26-28 giugno 2008), Novara, Interlinea, 2013.
- CASTIGLIONI, Benedetta, *Il paesaggio, strumento per l'educazione geografica*, in Cristiano Giorda e Matteo Puttilli (a cura di), *Educare al territorio, educare il territorio. Geografia per la formazione*, Roma, Carocci, 2011, pp. 182-191.
- *Educare al paesaggio*, trad. it. del report *Education on Landscape for Children*, Consiglio d'Europa, Montebelluna (Tv), Museo di Storia Naturale e Archeologia, 2010.
- CHEMOTTI, Saveria, *Il «limes» e la casa degli specchi. La nuova narrativa veneta*, Padova, Il Poligrafo, 1999.
- *La terra in tasca. Esperienze di scrittura nel Veneto contemporaneo*, Padova, Il Poligrafo, 2003.
- CLÉMENT, Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet, 2004 (trad. it. di Filippo De Pieri, *Manifesto del terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2005).
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998 (trad. it. di Monica Guerra, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000).
- DARDANO, Maurizio, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi (2005-09)*, Roma, Carocci, 2010 (ed. speciale per «Corriere della Sera», Milano, RCS MediaGroup S.p.A., 2017).
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Paris, Gallimard, [1980] 1990 (trad. it. di Mario Baccianini, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2010²).
- *La Fable mystique, I. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982 (trad. it. di Silvano Facioni, *Fabula mistica. XVI-XVII secolo*, Milano, Jaca Book, 2008).
- DE CILIA, Nicola, *Saturnini, malinconici, un po' deliranti. Incontri in terra veneta*, a cura di Maria Gregorio, Monticello Conte Otto (Vi), Ronzani Editore, 2018.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980 (trad. it. di Giorgio Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017).
- DE MARCHI, Pietro, «Riprodurre in pietra serena». *Per una lettura lenta del capitolo 13 di Libera nos a malo di Luigi Meneghello*, in BARBIERI, Giuseppe e

- CAPUTO, Francesca (a cura di), *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Atti del convegno internazionale di studi "In un semplice ghiribizzo" (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 119-133.
- DEMATTEIS, Giuseppe, *La geografia nella scuola: sapere geografico, territorio, educazione*, in Cristiano Giorda e Matteo Puttilli (a cura di), *Educare al territorio, educare il territorio. Geografia per la formazione*, Roma, Carocci, 2011, pp. 23-31.
- ENZENSBERGER, Hans M., *Literatur als Geschichtsschreibung*, saggio inedito (trad. it. di Bruna Bianchi, *Letteratura come storiografia*, «Il Menabò», n. 9, luglio 1966).
- FORTINI, Franco, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.
- GIANCOTTI, Matteo, *Paesaggi del trauma*, Firenze-Milano, Bompiani, 2017.
- GIGLIOLI, Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- IACOLI, Giulio, *Letteratura comparata come ermeneutica geografica*, «Moderna», IX (1), 2007, pp. 65-82.
- *La percezione narrativa dello spazio: teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.
- JAKOB, Michael, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.
- LANDO, Fabio (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etas, 1993 (traduzioni di Alessandro Calzavara).
- LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974 (trad. it. di Mi-rella Galletti, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976).
- LEPSCHY, Giulio (a cura di), *Su/per Meneghello*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, pp. 1-128.
- *Introduzione*, in Luigi Meneghello, *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Mondadori, 2010⁴, pp. XLIII-LXXXIV.
- LOTMAN, Juri M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.
- MAGNAGHI, Alberto, *Educare al territorio: conoscere, rappresentare, curare, governare*, in Cristiano Giorda e Matteo Puttilli (a cura di), *Educare al territorio, educare il territorio. Geografia per la formazione*, Roma, Carocci, 2011, pp. 32-42.

- MANCINI, Simona, *Introduzione. Letteratura e geografia: le ragioni di una scelta*, in Simona Mancini e Laura Vitali (a cura di), *Letteratura e geografia: parchi letterari®, spazi geografici e suggestioni poetiche nel '900 italiano*, «Quaderni del '900», IX, 2009, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2010, pp. 9-11.
- MAZZEO, Marilia, *Babbo Natale per turisti e slavi*, in PAVAN, Chiara e BETTIN, Gianfranco (a cura di), *Sconfinare. Il nord-est che non c'è*, Ravenna, Fernandol, 1999, pp. 77-90.
- MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, Milano, Feltrinelli, 1963, poi in idem, *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Mondadori, 2010⁴, pp. 3-335.
- *I piccoli maestri*, Milano, Feltrinelli, 1964, poi in idem, *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Mondadori, 2010⁴, pp. 337-618.
 - *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia*, Milano, Rizzoli, 1974, poi in idem, *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Mondadori, 2010⁴, pp. 619-779.
 - *Fiori italiani*, Milano, Rizzoli, 1976, poi in idem, *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Mondadori, 2010⁴, pp. 781-963.
 - *Il tremaio. Note sull'interazione tra lingua e dialetto nelle scritture letterarie*, Bergamo, Pierluigi Lubrina, 1986.
 - *Bau-sète!*, Milano, Rizzoli, 1988.
 - *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli, 1993.
 - *La materia di Reading e altri reperti*, Milano, Rizzoli, 1997, poi in idem, *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Mondadori, 2010⁴, pp. 1261-1580.
- MUEHRCKE, Philip C. e MUEHRCKE, Juliana O., *Le carte geografiche e la letteratura*, in LANDO, Fabio (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etas, 1993 (traduzioni di Alessandro Calzavara), pp. 81-103.
- OLSSON, Gunnar, *Il desiderio ardente di casa: un'opinione epistemologica sulle trasformazioni ontologiche*, in LANDO, Fabio (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etas, 1993 (traduzioni di Alessandro Calzavara), pp. 253-262.
- PARISE, Goffredo, *Sillabari*, Milano, Adelphi, 2004 (*Sillabario n. 1*, Torino, Einaudi, 1972; *Sillabario n. 2*, Milano, Mondadori, 1982; prima ed. raccolta: *Sillabari*, Milano, Mondadori, 1984).

- PASERO, Nicolò, *Punti di vista. Note sulla rappresentazione dello spazio in letteratura*, «Moderna», IX (1), 2007, pp. 21-26.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, [1975] 2001.
- *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976.
- PAVAN, Chiara e BETTIN, Gianfranco (a cura di), *Sconfinare. Il nord-est che non c'è*, Ravenna, Fernandel, 1999.
- PEDULLÀ, Gabriele, *Letteratura e geografia: la via italiana*, in Francesco Fiorentino e Carla Solivetti (a cura di), *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 45-91.
- PELLEGRINI, Ernestina, *La fenomenologia del male a Malo*, in BARBIERI, Giuseppe e CAPUTO, Francesca (a cura di), *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Atti del convegno internazionale di studi "In un semplice ghiribizzo" (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 151-163.
- PETERLE, Giada, *Attraversamenti (peri)urbani: una lettura geocritica mobile di Riportando tutto a casa di Nicola Lagioia e L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», XXVIII (2), 2016, pp. 91-105.
- *Moving Beyond Venice: Literary Landscapes of Movement in Northern Italy's "Diffused City"*, in Jason Finch, Lieven Ameel, Markku Salmela (a cura di), *Literary Second Cities*, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 217-240.
- PIOVENE, Guido e FRASSON, Alberto (a cura di), *Narratori del Veneto*, Milano, Mursia, 1973.
- PORTEOUS, Douglas J., *Interiorità: paesaggi della mente nei romanzi canadesi e messicani di Malcolm Lowry*, in LANDO, Fabio (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etas, 1993 (traduzioni di Alessandro Calzavara), pp. 263-281
- PRALORAN, Marco, «*Siamo arrivati ieri sera*»: tempo e temporalità in *Libera nos a malo*, in BARBIERI, Giuseppe e CAPUTO, Francesca (a cura di), *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Atti del convegno internazionale di studi "In un semplice ghiribizzo" (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 109-117.
- SEGRE, Cesare, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- SIMMEL, Georg, *Philosophie der Landschaft*, «Die Gùldenammer», vol. 3, 1912-1913, pp. 634-644, poi in idem, *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur*

Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft, a cura di M. Landmann e M. Susmann, Stuttgart, 1957 (trad. it. di Lucio Perucchi, *Filosofia del paesaggio*, in Georg Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 71-83).

SOJA, Edward W., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996.

SORRENTINO, Flavio, *Introduzione*, in idem (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010, pp. 7-18.

SPIRITO, Pietro, *Ediacara (origini)*, in PAVAN, Chiara e BETTIN, Gianfranco (a cura di), *Sconfinare. Il nord-est che non c'è*, Ravenna, Fernandel, 1999, pp. 15-28.

SQUARCINA, Enrico, *Introduzione. Una didattica critica della geografia?*, in idem (a cura di), *Didattica critica della geografia. Libri di testo, mappe, discorso geopolitico*, Milano, Unicopli, 2009, pp. 9-20.

STARNONE, Domenico, *Il nocciolo solare dell'esperienza*, in Luigi Meneghello, *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Mondadori, 2010⁴, pp. IX-XLI.

TOMASI, Franco e VAROTTO, Mauro, «Non sono un fottuto flâneur»: *Vicenza diffusa ne I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, in Mario Barenghi, Giuseppe Langetta e Gianni Turchetta (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, Tomo II, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 327-338.

TRAINA, Giuseppe, *La rappresentazione del paesaggio nei Piccoli maestri*, in CAPUTO, Francesca (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello*, Atti del convegno di studi (Università degli Studi di Milano, 8 maggio 2014 – Università degli Studi di Milano Bicocca, 9 maggio 2014 – Comune di Malo, 28 giugno 2014), Novara, Interlinea, 2017, pp. 57-72.

- TREVISAN, Vitaliano, *Quattro racconti con animali*, in PAVAN, Chiara e BETTIN, Gianfranco (a cura di), *Sconfinare. Il nord-est che non c'è*, Ravenna, Fernandel, 1999, pp. 53-60, poi in TREVISAN, Vitaliano, *Shorts*, Torino, Einaudi, 2004.
- *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002.
- *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Torino, Einaudi, 2003.
- *Shorts*, Torino, Einaudi, 2004.
- *Works*, Torino, Einaudi, 2006.
- *Il ponte. un crollo*, Torino, Einaudi, 2007.

- *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- TURRI, Eugenio, *Semiologia del paesaggio italiano*, [Milano, Longanesi, 1979] Venezia, Marsilio, 2014.
- *Miracolo economico: dalla villa veneta al capannone industriale*, Verona, Cierre Edizioni, 1995.
 - *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998.
 - *L'anima del paesaggio veneto*, in VALLERANI, Francesco e VAROTTO, Mauro (a cura di), *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, Portogruaro, Nuova dimensione, 2005, pp. 21-26.
- VALLERANI, Francesco, *La perdita della bellezza. Paesaggio veneto e racconti dell'angoscia*, in VALLERANI, Francesco e VAROTTO, Mauro (a cura di), *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, Portogruaro, Nuova dimensione, 2005., pp. 159-185.
- VALLERANI, Francesco e VAROTTO, Mauro (a cura di), *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, Portogruaro, Nuova dimensione, 2005.
- VAROTTO, Mauro, *Abitare tra le isole del Veneto centrale*, in VALLERANI, Francesco e VAROTTO, Mauro (a cura di), *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, Portogruaro, Nuova dimensione, 2005., pp. 69-91.
- VILLALTA, Gian Mario, *Parlare al buio* (La capra 1), in PAVAN, Chiara e BETTIN, Gianfranco (a cura di), *Sconfinare. Il nord-est che non c'è*, Ravenna, Fernand, 1999, pp. 29-40.
- WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007 (trad. it. di Lorenzo Flabbi, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando, 2009).
- *L'angelo e il nomade*, «Moderna», IX (1), 2007, pp. 45-54.
- ZAMPESE, Luciano, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Franco Casati, 2014.
- *Le bestie e la morte in Libera nos a malo di L. Meneghello*, «Rivista di Studi Italiani», XXXV (3), 2017, pp. 203-225.
- ZANZOTTO, Andrea, *In margine a un vecchio articolo*, in VALLERANI, Francesco e VAROTTO, Mauro (a cura di), *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e*

racconti del disagio in Veneto, Portogruaro, Nuova dimensione, 2005., pp. 151-157.

- *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009.

ZINATO, Emanuele, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press, 2012.

- *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.

SITOGRAFIA

CASTIGLIONI, Benedetta, *Educare al paesaggio*, trad. it. del report *Education on Landscape for Children* del Consiglio d'Europa, Montebelluna (Tv), Museo di Storia Naturale e Archeologia, 2010 (reperibile al sito internet www.dger.beniculturali.it/getFile.php?id=423).

Fratelli Dalla Via: <http://www.martadallavia.net/fratellidallavia.html>

Progetto *Ruins*: <http://ruins.clab.it/index.html>

WESTPHAL, Bertrand, *Pour une approche géocritique des textes. Esquisse*, in idem (a cura di), *La géocritique. Moi d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, pp. 9-40 (qui citato dal sito internet della "Société française de littérature générale et comparée": <http://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>).

Ringraziamenti

Scrivere è sicuramente un'attività solitaria, che spesso necessita di silenzio e di isolamento per essere portata a termine. In definitiva, però, esso non è un atto che isola, sia perché chi scrive immagina almeno un possibile lettore, sia perché ciò che si scrive non dipende solo dallo scrivente, ma anche da tutti coloro che in un modo o nell'altro hanno incrociato il suo percorso (esistenziale o di scrittura, poco importa). Ebbene, sopportare, incoraggiare e accompagnare chi scrive, soprattutto nel caso di una tesi di laurea, è compito impegnativo.

Per questo è doveroso per me ringraziare le persone che in modi anche molto diversi hanno occupato egregiamente e spesso senza premeditazione questo difficile ruolo: in primo luogo il prof. Zinato e la prof.ssa Peterle per avermi indirizzato e guidato sapientemente e con grande disponibilità nelle varie fasi dell'ideazione e della stesura del testo; poi Sofia, Chiara, Federico e tutta la Rete delle Biblioteche Vicentine che mi hanno permesso di svolgere il mio lavoro senza mai allontanarmi dal mio paese facendomi risparmiare così viaggi, tempo e denaro (splendida dimostrazione del fatto che "fare rete" è vantaggioso e arricchente); Marta e Diego Dalla Via per la gentilissima disponibilità a rendermi partecipe di alcune loro geniali e audaci intuizioni in merito alle trasformazioni della società e del paesaggio veneti: avrei voluto poter citare maggiormente i loro testi, ma il "codice" delle citazioni bibliografiche me lo ha impedito; Serena e Paolo per la loro sincera amicizia, indispensabile per questo lavoro più di tanti consigli di lettura; e infine la mia famiglia per tutto il resto che, ancor più in questo ultimo periodo, è davvero tanto.