

## **Il paesaggio veneto in Piovene. *Inverno d'un uomo felice*: una proposta di lettura**

In due modi ci si nasconde:  
abolendo sé, e abolendo gli occhi che ci cercano.

Guido Piovene, *Inverno d'un uomo felice*

### ***Introduzione***

Il paesaggio rappresenta, da alcuni anni e a livello internazionale, un tema al centro di ricerche interdisciplinari. La critica letteraria, secondo le modalità che le sono proprie ma spesso adottando anche prospettive nuove, ha anch'essa contribuito con interesse crescente all'interpretazione di quelle speciali carte del territorio che sono le rappresentazioni dei luoghi negli scrittori.

In ambito paesistico, il territorio veneto nel corso dei secoli ha favorito il sorgere e lo svilupparsi di una tradizione contrassegnata da una sensibilità e una ricchezza con pochi eguali, che si sono manifestate con uguale magnificenza nelle arti pittoriche, nell'architettura, nella letteratura.

Erede della tradizione letteraria paesistica inaugurata dal Petrarca, di una "vicentinità" (Parise 1547-1555) radicata nella natura dei colli Berici e al contempo alto rappresentante di "un certo venetismo mitteleuropeo" (Bettiza, in Piovene, *Opere* xi) fu Guido Piovene (Vicenza 1907-Londra 1974), nella cui scrittura il paesaggio rappresenta una delle chiavi interpretative maggiormente efficaci, a patto che lo si assuma "in accezioni che spaziano dal letterale all'allegorico, ossia leggendolo anche in quanto paradigma di conoscenza dalle valenze interiori" (Crotti 10).<sup>1</sup> Una delle prime prove narrative piovenane, *Inverno d'un uomo felice*, inclusa nella raccolta *La vedova allegra*, pubblicata a Torino da Buratti nel '31, presenta in tal senso emergenze tanto precoci quanto significative di un rapporto necessario fra la complessità psicologica dei personaggi e gli spazi, naturali ma anche architettonici, in cui e di cui essi esistono.<sup>2</sup>

Il presente lavoro intende fornire alcune linee di analisi di tale racconto, in relazione alla tematica indicata, nella consapevolezza che la "lunga fedeltà... fra le istanze del personaggio e quelle relative al paesaggio" rende sì oggettivabile una realtà interiore, ma essa appare

ciononostante segnata da ardue ambiguità e decifrabilità (Crotti 25), imputabili a quell'impronta e a quel filone di "vicentinità" di cui scrive Parise nella prefazione alle *Furie*.

Poco più a nord dei colli Euganei dove trascorse gli ultimi anni della sua vita Francesco Petrarca, da molti ritenuto l'inventore del paesaggio come specchio dell'anima, altri colli veneti, i vicentini Berici, sono stati per Piovene "il più caro e più molle paesaggio" della sua vita ("Prefazione" a *Lettere di una novizia*, Piovene, *Opere* 272 ). Scrittore fra i più significativi del Novecento italiano, raccolse e declinò in modo del tutto originale la ricchissima eredità della tradizione veneta nella rappresentazione paesaggistica. "Uno degli eroi intellettuali del nostro tempo" ma "così esigente scrittore" secondo Franco Cordelli (7), da essere quasi del tutto dimenticato perfino dai grandi lettori dei nostri giorni o comunque "depositato nella memoria in un qualche malo modo, o con una certa condiscendenza." Il percorso letterario di Piovene fu complesso e variegato, ma sempre vi giocano un ruolo primario gli strumenti dell'intelligenza, propri di uno scrittore "alla francese... tutto analitico, privo di quella divina facoltà, diventare plastico, se non corporeo" (Cordelli 10). Alla carenza di plasticità nella scrittura di Piovene, così profonda e speculativa, sembrano offrire un contrappeso, ma anche un'immagine riflessa nelle cose della natura e dunque una conferma oggettiva, le geografie umane, specialmente venete, che tanta parte hanno nei testi di Piovene.<sup>3</sup>

L'importanza dei luoghi natali anche nella dimensione della memoria, il rilievo assunto con sempre crescente consapevolezza dalle arti letteraria, pittorica e architettonica, incontrate precocemente e naturalmente negli spazi abitativi familiari e immerso in un certo paesaggio, "che è il più dolce del mondo e può essere il più amorale" (Piovene, *Idoli e ragione* 49), sono esplicitati in testi in cui l'autore descrive gli anni fondamentali della sua formazione, uno per tutti *Idoli e ragione*, e trasposti in modalità più o meno velate nella sua narrativa. Gabriele Catalano (8), che Piovene "apprezzava particolarmente come profondo conoscitore e critico penetrante della sua opera" (Mimy Piovene, in Piovene, *Verità e menzogna* vii) ha scritto in proposito:

è probabile che in tutti i suoi libri d'invenzione Piovene adombri gli eventi e i dissidi della sua formazione. Egli stesso ha dichiarato che essi costituiscono un tentativo di porre equilibrio tra i suoi

‘privati disordini.’ Di qui l’impressione di moralismo e di autobiografismo che i suoi romanzi suggeriscono; di qui anche le molteplici rassomiglianze dei personaggi tra loro.

Nato a Vicenza nel 1907, figlio unico del conte Francesco Piovene Porto Godi e di Stefania di Valmarana, appartenenti a due antiche e nobili casate venete e costantemente assorbiti in interessi personali ed impegni mondani, da ragazzo il solitario Guido trascorre gran parte dell’anno nella Villa Margherita<sup>4</sup> dei Valmarana sui colli Berici, presso l’amata prozia Ersilia: “questo ambiente e i suoi personaggi ricompariranno senza tregua nei suoi scritti futuri” (Martignoni, in Piovene, *Opere* lxi) benché spesso mascherati e svelati allo stesso tempo, propria sulla soglia delle opere, dall’avvertenza che tutto in esse non è che finzione dell’autore. In questo “paesaggio chimerico” l’adolescente Guido compie le sue prime letture importanti, “i grandi poemi chimerici (*La Gerusalemme liberata*, *L’Orlando Furioso*)” (Martignoni, in Piovene, *Opere* lxi).

Fondamentali per la formazione culturale dello scrittore vicentino sono gli anni universitari, trascorsi dal ’25 alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università Statale di Milano, dove si laurea nel 1929 sotto la guida di quello che da subito diventò suo grande maestro, Giuseppe Antonio Borgese, il quale vi teneva la cattedra di Estetica. Sono anni di apprendistato per Piovene critico, narratore, giornalista, dai cui scritti emerge una soggettività complessa, ricca di sfaccettature, esuberante al punto da esondare sull’oggetto della propria analisi (Martignoni, in Piovene, *Opere* 6-7). Già in questo periodo è evidente una particolare attenzione alla presenza e al ruolo degli scenari paesaggistici nei testi letterari, connessa all’esigenza di dar seguito a istanze personali radicate nel profondo. Sono queste stesse istanze a motivare l’abbandono degli studi filosofici, di cui Piovene darà conto nella prefazione del ’48 alla *Gazzetta Nera* (*Opere* 462), il romanzo uscito da Bompiani nel 1943 ma redatto nel 1939, prima delle *Lettere di una novizia*:

Nel tempo dei miei studi io cercavo del resto non se fossero giuste le dottrine in cui mi imbattevo, ma solamente se mi fossero adatte; e questa forse fu la principale cagione per la quale lasciai gli studi

filosofici, in cui sfogavo i miei umori dialettici, ma non volevo distaccarmi dalle mie richieste private.<sup>5</sup>

Si tratta di richieste che trovano la loro prima probabile sorgente nei difficili trascorsi di Piovene, bambino e poi ragazzo dotato di grande vivacità intellettuale, ma lasciato spesso solo dai genitori e indotto a maturare un carattere introverso e difficile.<sup>6</sup> Tali bisogni, intellettivi ma anche e forse soprattutto affettivi, si orientano dunque di preferenza verso l'attività letteraria e giornalistica. Risalgono a questi anni anche alcuni dei racconti poi riuniti nella raccolta *La vedova allegra*, pubblicati tutti nella rivista *Convegno*, con cui Piovene collabora dal '27 al '33, ad esclusione del *Ragazzo ben educato*, uscito su *Pegaso*.

Ha scritto Catalano che anche in quella che fu la sua professione reale, il giornalismo, Piovene portò sempre “la sua intelligenza che dilata il pretesto iniziale secondo gli stimoli d'un incalzante problemismo morale” (9). Esso impregna anche i suoi esordi di critico e recensore, segnati infatti da una certa tendenziosità, che enuclea elementi destinati da subito a essere costitutivi e perfino ossessivi nella sua narrativa. Fra questi, spicca una certa interiorizzazione del paesaggio, teorizzata *in nuce* nella recensione, dello stesso anno della *Vedova allegra*, a un romanzo di Cinelli (*Il Convegno*, 25 febbraio 1931; in Piovene, *Opere* 6): “Il paesaggio di Cinelli è per se medesimo un personaggio: e si distingue da quello dei più per questo suo carattere di creatura animata.” Parole che anticipano chiaramente quelle della prefazione alle *Lettere di una novizia*: “Rita, la mia protagonista, vive con me come un paesaggio.”

Al '31 e al '33 risalgono due scritti intitolati rispettivamente *Gita a Vicenza* e *Il Veneto in Gabriel Faure* (entrambi apparsi su *L'Ambrosiano*, nell'ordine il 24 aprile 1931 e il 2 settembre 1933), dove gli elementi caratteristici della terra vicentina, e veneta in generale, appaiono già decodificati in chiave morale (Martignoni in Piovene, *Opere* 13). Nel primo “la fastosa cornice romana che ha dato a Vicenza il Palladio,” presente anche in *Inverno d'un uomo felice*, e l’“atteggiamento sognante e contemplatore” cui i più, “non riuscendo a ben determinarsi” sono condotti dalla veneta “dolcezza fatta di molti connubi e mistioni.” Nel secondo, con parole che echeggiano la passione dell'autore per la pittura e per certi tonalismi veneti,

“l’ambiguità tenera” del carattere veneto, nel quale “i sentimenti più diversi... tendono a mescolarsi... come colori liquefatti.”

Contestualmente a questa peculiare attenzione per il rapporto fra sfera intima e scenari esteriori, emergono in Piovene preoccupazioni per la natura dei caratteri dei personaggi, non senza contraddizioni fra spinte novecentiste ed europee e rispetto di norme classiche, fra le quali a prevalere, anche nelle concretizzazioni narrative, sono le prime: “l’arte moderna più valida è tutta, e sarà per un pezzo, nello studio dell’eccezionale e del morboso” (in *Difesa dei gialli*, *L’Ambrosiano*, 6 agosto 1932; Martignoni in Piovene, *Opere* 8); “una grande arte narrativa moderna non potrà che essere interiore” (*Una prefazione*, *L’Ambrosiano*, 29 dicembre 1934; Martignoni in Piovene, *Opere* 9); e la dichiarazione di interesse per la psicoanalisi ritenuta utile “almeno come orientamento verso l’indagine psicologica” (nella recensione a *Civiltà del Novecento* di Flora, *Pan*, 6, giugno 1934; Martignoni in Piovene, *Opere* 9).

*La vedova allegra* è dunque anch’essa “una specie di sperimentazione di quei sotterranei dell’animo, alla cui analisi egli si rivolgerà poi con costanza” (Catalano 8). Il racconto *Inverno d’un uomo felice* ivi incluso, pubblicato prima in rivista nel ’29, è probabilmente uno dei testi più belli di Piovene, ricchissimo di riferimenti originali anche nell’ambito della tematica paesaggistica. La frase incipitaria: “amici, io vivo in una terra incantata,” sigla immediatamente il rapporto fra il protagonista, la cui felicità, enunciata nel titolo, traspare dal tono dell’affermazione, e il paesaggio circostante, nell’ambito di una corrispondenza uomo-natura contrassegnata da elementi non tanto reali, quanto pervasi della soggettività della voce narrante. Il carattere interlocutorio dell’esordio, con cui ci si rivolge a una cerchia ristretta di uditori, sembra ricalcare moduli di sapore classicheggiante e isolare ulteriormente l’io narrante all’interno di una sfera di relazioni privilegiate. La successiva rappresentazione paesaggistica abbraccia all’interno di uno stesso sguardo anche la residenza del protagonista, conferendole così un valore particolarissimo in relazione al contesto naturalistico; la descrizione finisce per occupare tutto il primo testo del racconto, che porta la data del 20 gennaio 1927.<sup>7</sup> La narrazione procede così, per piccole parti contrassegnate da una data, fino al 23 marzo dello stesso anno, ed estendendosi quindi esattamente

per tutta la stagione invernale. Alla luce della tematica paesistica, anche questi riferimenti assumono un preciso rilievo simbolico, che si chiariranno specialmente nel finale del racconto, con l'instaurarsi di una corrispondenza fra la bella stagione in arrivo e l'accrescersi del sentimento di felicità del protagonista. Dunque, tutto il brano d'esordio, luogo particolarmente connotato di ogni opera letteraria, è dedicato a svolgere il filo del rapporto fra il soggetto che narra e la "terra incantata" in cui egli "vive" o, meglio, "villeggia":<sup>8</sup>

Un increspamento della pianura, i colli Berici, di cui villeggio alle falde; sollevato dal vento, fermato lì per miracolo; con quella voluta leggera; con quel profilo che pare fugace ed è fermo, come il contorno d'un velo, fissato mentre l'aria lo gonfia. I colli Berici hanno discreti pendii, comodi avvallii, amichevoli nebbie; non fermano neve, se non quella poca, la più brillante di tutte, che basta a suggerirmi qualche desiderio del Nord; disposti così a labirinto, che al crinale più prossimo sovrasta di poco il seguente, e a questi un terzo più lontano. (Piovene, *Opere* 175)

Tutto, in queste righe, è accuratamente soppesato per rendere con la perfezione delle parole quella del territorio berico: l'aggettivazione ("leggera", "discreti", "comodi", "amichevoli", "la più brillante"), l'interpunzione che pausa delicatamente ma con significato la sintassi; certi termini che paiono deposti con semplicità, ma che invece alludono, come sempre in Piovene, a significati ulteriori. È presente un dato geografico molto preciso ("colli Berici"), subito travolto, però, dalla presenza di un linguaggio fortemente metaforico e connotativo: "increspamento" e "velo," "voluta" e "labirinto," "profilo" contro il più neutro "contorno." I colli dominano la visione, contrassegnati da un'ariosa leggerezza che in anni più tardi l'autore definirà "mollezza," come nella citata prefazione al romanzo *Lettere di una novizia*, di dieci anni successivo. In effetti, l'immagine evocata da questa descrizione ci rappresenta un paesaggio disegnato da ampie linee curve, morbide, forse femminili,<sup>9</sup> e anche disposte "a labirinto," così da ingannare lo sguardo, che si perde in un succedersi incerto e variabile di orizzonti. A proposito dello sfondo veneto nelle *Lettere di una novizia*, Emilio Cecchi osserverà come esso sia stato disegnato con "grazia vaporosa d'acquarellista" (Martignoni, in Piovene, *Opere* 12).

Anche il cenno al vento, agente atmosferico che ritroviamo in diversi punti del racconto, con un significato certamente non soltanto denotativo, non è casuale in apertura d'opera; e pure le "amichevoli nebbie" sono ricorrenza ben nota nella narrativa piovenana. Colpisce anche l'utilizzo di termini che rimandano alla sfera architettonica, "volute" e "labirinto," soprattutto nella prospettiva delle righe che seguono:

Mezz'ora di cammino veloce; e io sono sui colli. Dall'altra parte della mia casa è la pianura, che a destra si prolunga verso Venezia, nel mezzo è chiusa dalle Prealpi. La casa, esternamente quadrata, si chiama Rotonda, per una sala centrale, rotonda, che l'occupa dal tetto alla base. Negli angoli di spazio, che occorrono per ricondurre il cerchio al quadrato, sono disposte le stanze in due piani; e ogni angolo, per ogni piano, ne ha due. La villa presenta quattro facciate eguali, quattro loggie a colonne, da cui per venticinque gradini si scende nel prato. L'ha costruita il Palladio, ed è la casa più lieve che esista. Se mi pongo nella sala del centro e, spalancate le porte che danno alle loggie, vedo per ogni lato entrar la campagna, non sono più in una villa di pietra, ma in un carro che va sui campi toccandoli appena. In una casa come questa si dimentica tutto. (Piovene, *Opere* 175)

Tornano qui i riferimenti geografici, ma ancora e subito attenuati dall'esatto simbolismo geometrico e numerico con cui Piovene descrive la celebre Rotonda palladiana.<sup>10</sup>

Il passo in questione presenta legami piuttosto espliciti con le notazioni paesistiche che l'hanno preceduto: "lieve," riferito alla casa, rimanda al "leggera" che connota la "voluta" berica; ma è anche un contrasto, forse soltanto apparente, ad allacciare insieme la villa e il paesaggio, fino alla compenetrazione delle righe finali. Qui l'immagine favolosa del carro preannuncia l'affermazione conclusiva, che meglio chiarisce, tratteggiandone la dimensione di smemoratezza, il sentimento di felicità apparso fin dal titolo. Costruita in pieno Rinascimento, la Rotonda è del resto frutto di una rinnovata concezione unitaria degli edifici, che si estende per la prima volta anche ai giardini e alla natura circostante. Il menzionato contrasto oppone la morbidezza e imprevedibilità delle linee curve con cui è

stato descritto il paesaggio collinare, all'andamento prevalentemente rettilineo delle componenti architettoniche. Fa eccezione (oltre alle colonne esterne) la sala centrale, che dà il nome alla dimora e dalla quale è possibile vedere "per ogni lato entrar la campagna."

A tali contrasti geometrici non sono probabilmente estranee alcune valenze simboliche sicuramente note a Piovene. Già per i Pitagorici il cerchio era figura perfetta, segno di unione ed armonia: in esso non vi sono distinzioni né divisioni fra i punti, e il principio e la fine non sono discriminabili. La sala centrale rappresenta forse il corrispettivo esteriore dell'animo veneto del protagonista, in cui i sentimenti tendono a sovrapporsi in modo indifferenziato, senza che egli voglia averne coscienza perché, come vedremo, preferisce vivere senza conoscersi, sempre equidistante dal suo vero centro? Del resto, la casa è "incantata," come il paesaggio, e come i colli essa è un "complicato labirinto," ma "di volte e di spigoli," dove i suoni prodotti nella sala centrale hanno un'eco "prodigiosa" e riappaiono "irricognoscibili," in un "incanto" rotto solo dall'arrivo di altre persone (Piovene, *Opere* 195-6). La sala circolare è inoltre inscritta in un quadrato, fin dall'antichità figura rappresentativa della perfezione della Terra, come elemento creato, in opposizione al Cielo, dello spazio invece che del tempo. Dalla descrizione di Piovene non emerge chiaramente, ma è noto che questa villa palladiana presenta dei corridoi lungo due diametri perpendicolari, a formare una croce; cosa che rappresenta la quadratura del cerchio.<sup>11</sup> Fin dalla notte dei tempi il cerchio è anche emblema di una concezione ricorsiva, universale e infinita del tempo, che con il Cristianesimo viene meglio a specificarsi nell'accezione di eternità. Riferimenti ad un stato di felicità eterna non mancano neppure nel corso del nostro racconto, come vedremo. Benché tali attribuzioni di valore non debbano dar adito ad opposizioni troppo rigide e quindi fuorvianti, bisogna tener presente che filosofi e critici dell'arte hanno notato come generalmente "la razionalità... si esprime in geometrie angolari e verticali che segnalano la prevalenza dei valori intellettivi" (Galimberti). Tali valori parrebbero dominare anche nel nostro protagonista, che vi ricorre per astrarsi da sé, collocandosi figurativamente in alto e distante, così come materialmente la Rotonda, dove vive, "è posta su un rialzo" (Piovene, *Opere* 180).

L'andamento curvo, sorprendente, estroso dei contorni collinari torna ad emergere nell'ultimo paragrafo di questo primo

frammento, assieme al precisarsi di una visione totale e dominante, non solo fisicamente ma soprattutto moralmente:

Salgo d'un piano, spalanco le imposte: vedo i colli, con quella linea repentina, colta nel movimento più insolito, come l'onda mentre s'arriccia. Cambio lato, e v'è solo pianura. Giro e ho le Prealpi, a cui strisce basse di nebbia hanno tolto le falde; le cime luminose, emergenti, sembrano fatte d'aria, discese dal cielo. Io stesso architetto il mio paesaggio con il mio calmo, vigilante respiro. O colline! Orizzonti! (Piovene, *Opere* 176)

Nel liricizzante finale di questo primo frammento vengono dunque ulteriormente rimarcati alcuni elementi fondamentali del paesaggio piovenano: i colli (tornano ben cinque volte in questa prima pagina di diario, contando anche la variante “colline”), la nebbia, la mobile levità dello scenario; infine, il connubio fra paesaggio e architettura il cui significato autentico è alluso nella metafora dello sguardo che “costruisce” la sua visione all'interno di una veduta, introducendovi elementi di accorto distanziamento (“vigilante”).<sup>12</sup>

La direzione e la natura trasformatrice e visionaria dello sguardo sono elementi che tornano con insistenza in questo racconto (premonitori di certi atteggiamenti propri anche del capolavoro del '41, le *Lettere di una novizia*), da collegare alla “distrazione” del protagonista, su cui è necessario soffermarsi per comprendere appieno anche la funzione degli elementi paesistici.

Come ricorda Crotti (26), già Matarrese ha definito “indicatore della estraniamento” la metafora dello sguardo (assieme a quella dello specchio), accanto alla frequente presenza dei verbi “vedere” e “guardare,” figura retorica peraltro a volte correlata a immagini teatrali, come avviene anche in *Inverno d'un uomo felice*. A causa della sua natura distratta, tendente all'estraniamento da sé, l'io narrante “ha una grande difficoltà a ricordare e tenere presente quello che più dovrebbe importargli” (Piovene, *Opere* 176). Egli “non vuole fare del male,” ma in lui talvolta “la mente ignora la mano” (176). E per spiegare bene ciò che intende dire, il protagonista ricorre a una narrazione nella narrazione, una sorta di *exemplum* accaduto a un suo contadino, raccontato però come l'ha “ricostruito da sé nella sua fantasia” (177) attuando cioè con disinvolture la già nota operazione

di totale investimento soggettivo dell'oggetto. Due anni prima questo contadino aveva commesso un omicidio proprio sui colli nel corso di una passeggiata con il rivale in amore, pianificata allo scopo (omicidio e passeggiata sono anch'essi concetti e strumenti narrativi chiave in Piovene, anticipati fin da quest'opera). Per questo contadino l'eliminazione del suo avversario era diventata lo scopo della sua vita: "intorno aveva fatto il vuoto, abolendo di forza tutti gli altri: in modo che il suo pensiero, anche distratto, s'incamminasse per forza di lì... perché aveva ridotto la vita a una sola fissazione" (177-178). Durante il cammino il suo obiettivo gli divenne però sempre più "indifferente"<sup>13</sup> (177), "lontano, assurdo" (178), tanto che egli poteva ricordarlo solo "a freddo" (177). Di tale prosciugamento interiore, il paesaggio offre il correlativo esteriore: "verso gli Euganei, i colli cambiano aspetto, inaridiscono; le praterie e i seminati danno luogo gradatamente alle brughiere. L'omicida aveva deciso d'uccidere a metà brughiera" (177), circondato quindi da una natura isterilita, vicina all'annichilimento che il contadino desiderava per il suo nemico.

Intanto, anche il corpo dell'amante della moglie, che lui intendeva colpire a morte, appariva all'assassino sempre più "strano," avendo già cominciato il suo sguardo a tramutarlo in natura morta, "con quei due pioli che servono per camminare, e quei due globi girevoli che... lo vedevano" (Piovene, *Opere* 178). Dalla "grande timidezza" che aveva nell'animo, il contadino infine si liberò per realizzare il suo intento solo "quando riuscì a distrarsi" dalla sua estraniante fissazione. La voce narrante annota, suggellando la condizione del contadino "distratto": "credo che materialmente guardasse altrove." La mente del contadino, come quella del protagonista, non è volta, attraverso gli occhi, a ciò che la mano compie. Anche dopo l'uccisione, lo sguardo dell'uomo non è tramite di una adesione sentimentale e morale alla realtà di quanto accaduto, benché esso giunga a racchiudere in sé ogni cosa, in modo non dissimile da ciò che il protagonista poteva fare volgendo lo sguardo tutto intorno sulla natura dall'alto della sua dimora:

Gli pareva d'abbracciare il mondo con un solo sguardo simile a quello del Padre Eterno che lo regge in mano sotto forma di globo. L'accaduto non importava alla sua onniscienza, perché nessuna vicissitudine terrena importa a Dio, e nessuna muta la sua

sostanza, e una è compensata dall'altra. Stava così, seduto fuori del mondo, a contemplarlo: vedeva il cadavere del rivale, niente più umano e commovente d'un sasso o d'un corso d'acqua: meno d'una foglia che, sull'albero sovrastante, dondolava ostinata. In tutto il fogliame, non riusciva a fissare che quella. (Piovene, *Opere* 178-179)

L'assassino ha dunque condotto a termine il suo processo materiale e mentale di oggettivizzazione del rivale, di sua riduzione ad elemento inanimato della natura, rispetto alla quale si esercita un atto del vedere che molto assomiglia al non vedere. Aveva già scritto il protagonista, prima di raccontare l'episodio del contadino (Piovene, *Opere* 176-177):

non riesco a vedere me stesso se non con la coda dell'occhio... se gli altri m'avessero detto che ero un incosciente, avrei trovato, credo, iniqua l'accusa... Forse questo è comodo: ma è anche spiacevole aver gli occhi destinati a guardar sempre avanti: mai ai lati, mai dietro, mai dentro.

Di vera incoscienza non si tratta, infatti; anzi, del suo esatto contrario: la fissazione talmente concentrata ed ossessiva di qualcosa, da ridurla a corpo freddo, estraneo, contemplato senza sentimento alcuno, allo stesso modo in cui la suprema indifferenza divina osserva il globo terrestre nella sua mano.

Al vuoto interiore provocato dall'estraneazione, il contadino, come il suo signore, supplisce col concentrare lo sguardo su un dettaglio insignificante (la foglia)<sup>14</sup> e, parallelamente, con l'inventare a bella posta "rimorsi fittizi" e infondati, ma che egli "prova senza dubbio." Così il protagonista confessa: "Passo la vita a suscitare in me scrupoli e recriminazioni... Così ricamando, dimentico quello di cui dovrei davvero pentirmi: e m'illudo d'essere una sensitiva. Eppure sono felice, eppure sono tranquillo." Tutta la vicenda semipoliziesca che costituisce la lieve trama del racconto, fatta di banali furti, minacce e sparizioni, non è per il protagonista che una divagazione da sé, consentita da persone e fatti cui decide, lui, ricco e autorevole, di attribuire più importanza e motivi di interesse di quelli che in realtà meritino: "La nana, come ho detto, mi interessa da qualche tempo

in modo esagerato come dovessi trarne vantaggio” (197). E ancora, con perspicuo rimando alla metafora teatrale: “io poi non sono portato tanto a influire sulla faccenda, quanto ad interessarmene da spettatore: e faccio di tutto per divenire davvero colpevole d’una colpa a cui, del resto, posso metter fine a mio piacere” (201). L’asserito stato di felicità pare dunque consentito proprio dai continui riusciti tentativi di non conoscere se stesso, tenendosi a bella posta e costantemente occupato nel vedere e sentire altro, senza veramente agire, assumere decisioni, cambiare l’esistente, mescolarsi con i propri simili.<sup>15</sup> Del resto, fin dall’inizio egli ha dichiarato che, protetto nell’interno della sua casa, “dimentica tutto” come fosse “in un carro che va sui campi toccandoli appena.” In un altro passo (186) è proprio il referente paesaggistico ad illuminare il suo correlato interiore: “è la felicità che provano le foglie degli alberi, d’estate, quando vi batte il sole: e ogni foglia immobile, ben distinta dalle altre, mostra la sua nervatura di trasparenza.” Rilevando l’inettitudine di questo come degli altri personaggi della *Vedova allegra*, ha scritto Martignoni (in Piovene, *Opere* 10) che qui si disegna “una galleria di eroi esemplari in negativo, di perplessità e patologie psicologiche, il cui prototipo potrebbe essere a certi livelli il Filippo Rubè di Borgese,” pubblicato nel ’21 dallo scrittore e maestro e a cui Piovene dedica questa raccolta di racconti.

Le valenze metaforiche attribuibili all’atto del vedere in Piovene e i relativi nessi paesistici sono presenti nel racconto anche in riferimento a Luisa, che è stata l’amante del protagonista per alcune settimane e di cui lui ora vorrebbe disfarsi per non aver lei più parte nella sua felicità: “quello che ho mi basta: ed ella non m’è necessaria” (185). Lui dunque non vorrebbe più vederla, desiderando risparmiarsi “una spiegazione spaventosa, per evitare la quale finirebbe col mantenere il legame tutta la vita” (189-190). Il caso però gliela fa incontrare, costringendolo ad almanaccare, con sofismi che cercano di salvare l’apparenza di onestà, trasudando invece malafede: “non fui ben sicuro che fosse Luisa, e non volli accertarmene... fingere di non vederla, era una menzogna che mi ripugnava. Ma non riconoscerla era come non averla veduta; e non averla veduta non era certo una colpa... Non guardando, m’era impossibile acquistare certezza” (185). Sarà proprio lei a rimproverargli l’inerzia, il suo rimanere in uno stato indefinito, il suo non dare oggetti certi ed esclusivi al proprio sguardo, e lo accuserà di “sfuggire” ed “eludere,” mentre lui

ribatte incolpandola a sua volta, tuttavia “con un senso spiacevole di malafede,” ricorrendo ad argomentazioni capziose appunto per non dire o decidere nulla, replicandole di non voler privilegiare una prospettiva rispetto a un'altra: “Come siete voi donne! Avete sempre bisogno del punto fisso, del panorama della vita” (194-5).

Il nostro protagonista è stato forse sinceramente e profondamente innamorato di Luisa:

Due mesi fa, quando la conobbi, avevo continuamente bisogno di lei. L'amore mi parve, chiaramente, in senso stretto, una collaborazione col Padre Eterno... Era un'adesione continua alla forma del mio corpo e del mio pensiero... Ma in tutti questi sentimenti, nelle stesse visioni degli oggetti esterni, era come connaturato il pensiero che io amavo Luisa, che Luisa m'apparteneva, che la vedevo ogni giorno. Senza questo, pensare altro, o vedere, sarebbe stato un assurdo, come il colore di un oggetto senza il contorno: perché ella faceva parte dell'essenza di tutto. La desideravo, la cercavo continuamente, quasi per rifornire il mondo (le strade, le montagne, le case della città) del suo nutrimento, della sua aria, della sua luce: quasiché senza Luisa si dovesse scolorire e annullare ai miei occhi. (Piovene, *Opere* 185)

L'innamoramento è vissuto come l'assorbimento di un'altra persona all'interno del proprio spazio vitale, introducendo per il protagonista una svolta nella pratica della “distrazione”; egli continua sì a conservare una distanza da sé e dalle cose figurativamente assimilabile, ancora una volta, a una visione divinamente distaccata e disinteressata, tuttavia il bisogno di Luisa, o meglio, il pensiero di lei, diventa il nuovo centro irradiatore di tale felicità, senza il quale nessun pensiero, nessuna visione è possibile. In tali circostanze il correlato paesistico si specifica come risvolto esteriore dell'animo del protagonista, che si nutre dell'amata per dare consistenza e colore al proprio esistere fuori di sé, nella visione delle cose del mondo.

La rassicurante certezza della continua presenza di lei lascia il posto ad uno stato di sordo dolore quando Luisa è costretta ad allontanarsi per un breve periodo, provocando così l'interruzione di una sorta di processo di educazione sentimentale. Il punto si svolta si ha quando il giovane, che prima “vedeva ogni giorno” Luisa

(come si legge nel frammento appena citato), la quale era diventata la fonte di ogni visione e della stessa possibilità di vedere, privato di lei in quanto soggetto e oggetto del suo sguardo, fa inaridire il suo sentimento: per continuare a vivere a suo modo, guardando il mondo come fa il Padre Eterno, egli deve riuscire a fare a meno di Luisa. Durante la lontananza di lei, il protagonista ricorre a procedimenti di rimozione per immergersi in uno stato di insensibile smemoratezza, che trova stavolta nel tramite metaforico della casa, speculare a quello paesistico, il modo di esprimersi: “partita che fu quindici giorni or sono, non soffrii nulla. Mi pareva, certo, d’aver in casa la sofferenza, ma d’averla dimenticata in una stanza, e non sapere più quale. Ne sentivo come un’eco, e non riuscivo a capire di dove giungesse” (186). Appare anche in queste righe, come in quelle qui commentate a pagina 253, l’immagine dell’eco, a manifestare una condizione interiore ovattata, in cui giungono solo pallide risonanze della vita. E l’uso insistente di traslati, prevalentemente di natura spaziale, si chiarisce anch’esso come diaframma visivo posto dal narratore tra sé e le parole, per continuare a nascondersi a se stesso anche nelle pagine di questa confessione diaristica, senza dare a vedere, direttamente, di farlo.

Le immagini tra sognanti e allucinate che seguono immediatamente nel testo hanno appunto questa funzione, nel rievocare, sul filo di per sé distante della memoria, l’ultimo incontro degli amanti, dove i precisi dati geografici sono nuovamente e subito deformati in visioni inquiete, che preannunciano il senso di perdita e favoriscono l’estraniamento:

L’ultima volta che ci eravamo ritrovati intimamente, il giorno prima della partenza, in una specie d’osteria a Fimon, avevo proprio l’impressione che, partita Luisa, non avrei più veduto, né sentito il sapore dei cibi. Fimon è un luogo solitario, dove si accede per valli strette ed umide; e v’è un laghetto nascosto in un’ansa tra le colline. Luisa e io eravamo ritornati a piedi, attraverso campi irrigati da una rete di fossi: e i riflessi dei colli nell’acqua erano misteriosi, così illogicamente interrotti dai quadrilateri di terra. Come fu partita mi parve d’averla lasciata a Fimon, a dormire tra i lenzuoli che odoravano di sapone di Marsiglia; e intorno a lei mi stagnava negli occhi la visione di quel verde umido, di quei campi irrigati. Ogni sera, addormentandomi, mi pareva di

pensare: domani andrò a prender Luisa. La mattina, svegliandomi, me n'ero sempre dimenticato. (Piovene, *Opere* 186)

Mentre balza agli occhi la diversità formale e semantica fra l'immagine degli insensati riflessi di questi colli e la serena e viva rappresentazione dei Berici in apertura d'opera, la raffigurazione dello spazio valligiano, chiuso e buio, stagnante d'umidità, consente l'esternazione di uno stato d'animo devitalizzato e quiescente che, come temuto, persa Luisa, ha perso, nello sguardo con cui si volge alle cose per estraniarvisi, luce, colori e vita. Uno spazio che non ha senso di per se stesso, ma che si anima rispecchiando altri spazi, di cui però ha perso il significato.

La progressiva scomparsa del mondo circostante corrisponde pertanto alla perdita del proprio baricentro, dopo che in esso si era insediata lei, ora lontana. Dalla sua postazione sempre alta ed equidistante sulle cose, il protagonista non trova più significato nei suoi stessi agire e vedere:

Nei quindici giorni d'assenza, non pensavo a Luisa. Solo, se pensavo al mio volto, lo immaginavo battuto da una luce bianca, che ne cancellava i lineamenti; come se io stessi sdraiato su una terrazza, col viso in su, di mattina. O mi pareva d'essere affacciato a una vasta pianura, facendo dall'alto con le braccia, con gli occhi, gesti attoniti e interrogativi; e di quei gesti non capivo il significato. Tutta la vita di prima, la stessa vita presente, in quei momenti ch'io stavo librato, scomparivano, non erano mai esistite. (Piovene, *Opere* 186)

Prima ancora di essere costretto a rivedere Luisa, che lo insegue senza ritegno per la propria dignità, il nostro protagonista comincia tuttavia a riflettere in modo più diretto e con meno dovizia di tramiti retorici sulla propria condizione (191):

È una felicità troppo seria: pesa su chi m'avvicina... Ora io sono spesso cattivo; son rigido; la gente non m'ama, perché io non amo la gente; per essere io, mi nego ogni mezzo per aumentare me stesso. Capisco le passioni, ma come se le leggessi in un libro... Ogni giorno m'amputo, mi restringo. Eppure quest'aridità stessa un giorno, salendo di grado, dovrà essere carità audace e prudente."

Il processo auspicato matura lentamente; ancora il 14 febbraio, il protagonista scrive, recuperando le metafore dello sguardo e i referenti paesistici che alludono all'estraniamento nelle cose:

La carezza di ieri m'è piaciuta davvero. Le voltavo le spalle, col viso verso la finestra chiusa; e non la vedevo, nella penombra, nemmeno con la coda dell'occhio. Non vedendola, la sua carezza, così monotona di velocità e di pressione, divenne impersonale, come se non provenisse da un corpo: come l'aria, la luce, i ricordi: un modo d'essere, il mio stesso pensiero. Fra uno sportello e l'altro entrava la luce cilestra, coloratissima, del tardo pomeriggio invernale... Smemorandomi, lo sguardo s'era fissato su un punto scuro della riga di luce tra gli sportelli... e mi sforzavo di pensare a quel punto, senza riuscirci. Pensavo poi: come dev'essere bello, fuori, sugli spiazzi davanti alle loggie il sole che batte di sbieco la neve! E quegli aghi di ghiaccio che brillano di qua e di là, come un tesoro! Pensavo anche: "Come mi piacerebbe essere solo, senza Luisa, in salotto, davanti al tè, a guardare la neve per la finestra, a bruciare le pigne!" Tutto questo non pensavo proprio io: ma lo pensava in me, penetrandomi, quella carezza. (Piovene, *Opere* 203)

Una volta recuperato il suo asettico equilibrio, il narratore ha dunque accettato di frequentare nuovamente Luisa, ma non ancora di "vederla" come si vede, per riconoscerne l'esistenza, un altro essere umano. Tutto avvolto nel suo egoismo, egli sa guardare e mettersi in relazione solo con elementi inanimati, che non possano intaccare la sua condizione anaffettiva, ma solo trasmettere entusiastiche quanto innocue sensazioni, in cui prevalgono infatti colori ed impressioni freddi. Anche la dimensione della memoria, di cui consiste lo stesso diario, significativamente affiancata ad altri elementi immateriali, la luce e l'aria, frequentissimi nel racconto, si precisa finalmente come luogo distante di serena decantazione dei fatti della vita o perfino *medium* che consente di attraversarli senza patimenti, senza vivere davvero. La stessa fuga dal presente viene attuata dal protagonista in direzione opposta, nel futuro, quando accompagna Luisa, in partenza per Milano, alla stazione dei treni (214). Auspici un paesaggio dominato da "una luna un po' strana" e una "stramberia," ovvero una

metafora deformante sulla luna stessa detta dal narratore a Luisa, che non riesce a concepirle non amando rivestire i dati reali di apparenze falsificatorie,<sup>16</sup> fra i due la comunicazione è sospesa:

Avevo l'impressione che ella fosse già partita: e io ero fuori del mondo, ma seduto sul margine a contemplarlo: come quella sera a teatro: come l'assassino dei colli Berici, dopo la gita. Avevo dimenticato tutto, e vedevo solo il futuro. Vedevo il viale, le case, la stazione, il treno, ma in una prevegenza: e nel mezzo Luisa e io ci tenevamo per mano. Mi pareva d'esser contento e innamorato. "M'ascolti? Ti parlo" si lamentò Luisa. Difatti io camminavo un po' discosto, guardando altrove. Desideravo di metterla in treno, per poter pensare, comodamente, con molto desiderio, al caro giorno, in cui avrei cominciato ad amare Luisa. (Piovene, *Opere* 214)

Vita e amore differiti, sguardi incorporei, assorbiti da pensieri che sostituiscono azioni, ma, forse, anche la presenza nuova di desideri che, per quanto astratti, riguardano un sentimento autentico, un contatto e un legame reali. E ancora, il 23 marzo, dopo che lei è tornata e, non avendolo visto per due giorni, gli ha scritto che non andrà più alla Rotonda, se lui stesso non andrà a cercarla (22 marzo), nel suo diario il protagonista riporta una situazione in cui si continuano a riscontrare le consuete astrazioni, ma accompagnate da una volontà che appare diversa:

Ella m'è nel pensiero, ma come una nicchia; se m'avvicino e vi guardo, non trovo statua. Ma il pensiero è fisso a quel vuoto, e non può distaccarsene; e vorrebbe trovarvi un volto. (Piovene, *Opere* 215)

Nel binomio paronomastico "vuoto-volto" sembra prender forma e fissarsi, dopo tante divagazioni, l'attenzione del nostro protagonista, il quale in effetti deciderà, comunicandolo a se stesso proprio nell'ultima riga del diario, di prendere l'iniziativa e andare da Luisa. Potrebbe apparire come il lieto fine di un percorso sentimentale, se non fosse che il narratore ha anche appena confessato di non amare Luisa, proprio dichiarando di cullare il desiderio di poterla amare in futuro; e solo il giorno prima scrive che l'assenza di Luisa è stata breve e

## IL PAESAGGIO VENETO IN PIOVENE

che, esauritasi l'abbietta vicenda che l'ha visto volontariamente coinvolto assieme ai paesani, "gli manca il diversivo" (Piovene, *Opere* 214). Il lettore avveduto, che pure si è lasciato trasportare da certi slanci lirici e dall'apparente sincerità del tono diaristico, non può non aver notato la totale assenza di qualsiasi moto passionale e del benché minimo tormento psicologico propri di un uomo in qualche misura sentimentalmente coinvolto. Anzi, il giovane ha continuato a proclamare la propria splendente felicità, in un climax di luce primaverile, ricorrendo beninteso nuovamente alla mediazione metaforica, e di matrice architettonica (23 marzo):

Stanotte, svegliandomi, mi sono parso simile a un bel palazzo napoleonico, con molte dorature, molta illuminazione, molti specchi, senza un angolo d'ombra, affollato di gente cerimoniosa... Sono così terso! così lucido! così felice! D'un metallo così risplendente! In me non v'è un atomo di materia opaca. Bisognerebbe essere Dio per sopportare una felicità così eterna. (Piovene, *Opere* 215)

Nessun sintomo di malessere, dunque, ma una beatitudine assoluta, priva di qualsiasi zona oscura, così da rassomigliare, ancora, all'indifferenza divina, e tanto autoreferenziale quanto lo può essere il riflettersi in uno specchio. Già il 14 febbraio il protagonista aveva scritto, sempre servendosi di un linguaggio immaginifico, ed anzi alludendo al canale visivo quale modalità preferita dall'autore per rapportarsi da lontano alla realtà senza restarne intaccato:

Mi sono scoperto senza sorpresa tranquillo: come chi nella solita stanza guarda sopra la porta, e s'accorge, la prima volta, d'un quadro. Che luce d'eternità nella terra! in questo caro suo regno! come quando la luna azzurreggia sul mare. Giunge in me come il calore in un ferro, che appena appena tocchi il fuoco di punta. Evocherò gli amori e le musiche, purché m'indugi a ricordarmi del mondo. (Piovene, *Opere* 204-205)

Non stupisce, che da figurazioni paesistiche quasi prive di elementi antropici e da riferimenti a spazi architettonici del tutto astratti, in cui non v'è traccia del vivere umano, si sia passati a correlati mineralogici,

privi di qualsiasi alito di vita. Nessun trasalimento emotivo, nessun trasporto autentico, dunque, nei confronti di Luisa, ma solo la reificazione dell'amante ad espediente di distrazione. Così come nei confronti degli abitanti del borgo ai piedi della Rotonda, anche nei confronti di Luisa l'unico rapporto possibile è inscritto nella sfera di un opportunistico egoismo. Si chiarisce così anche l'accezione secondo cui è opportuno interpretare il bisogno di lei che il protagonista aveva espresso in data 29 gennaio, nel passo citato (185).

La voracità egoistica del narratore, che pare nutrirsi di occasioni e persone meschine, ma anche di tenere innamorate, così come di oggetti e paesaggi transizionali, per sostituire "alla vita e alla normalità di comportamenti e sentimenti l'estrema complicazione dei moti e degli stati interiori, le contorsioni e le ambiguità dell'anima" (Barberi Squarotti 59), coinvolge anche il lettore, risucchiato dalle sottigliezze cerebrali e dagli slanci lirici e visionari sfruttati per mettere in campo "una sottile e acuta autoapologia, che glorifica, in ultima analisi, la propria inettitudine e la propria ambiguità come un'altra verità più profonda di quella che può essere colta dalla gente comune, in base ai diffusi e consueti metri di giudizio" (Barberi Squarotti 59). Nell'ottica deformante proposta dal narratore, le parole vengono falsamente piegate alla meschinità di chi le usa: così anche il termine "felicità" è utilizzato ad indicare l'"abulica incapacità a vivere e a scegliere" (Mutterle, "Un romanzo" 5) in cui si esprimeva la crisi morale ed intellettuale della borghesia e dell'aristocrazia negli anni in cui il racconto, e nella finzione il diario, furono scritti, e che, con la stessa lucidità ma senza mediazioni, Moravia aveva indicato come la malattia dell'indifferenza (Mutterle, "Attenzione" 143).

Nessuna maturazione sentimentale, dunque, ma solo un fittizio avvatarsi dell'io su se stesso. Nulla muta nel protagonista, così come non variano oggetti e paesaggi eletti a referenti della propria stabile aridità interiore. Pagina dopo pagina, all'approssimarsi della primavera, nessun tepore gli scalda l'animo, non più di quanto possa fare una fiamma che appena lambisca il ferro. Egli può cambiare forma, ma senza modificare la propria identità (14 febbraio): "davvero son come le nuvole: eterno, ma non solitario; austero e cedevole ad ogni alito d'aria. La vita mi cambia, ma senza dolore" (204).

Non a caso, il diario si avvia alla conclusione con annotazioni che richiamano quelle delle prime pagine (8 marzo), suggellando con

## IL PAESAGGIO VENETO IN PIOVENE

una sorta di *ring composition*, la cui circolarità richiama il simbolismo della sala centrale della Rotonda, l'ermetica autoreferenzialità del protagonista:<sup>17</sup>

Una facciata della Rotonda dà in un terrapieno, di dove la pianura si domina come dall'alto, benché la villa non sia molto elevata. Mi sento leggero, non penso ... Questa villa e quest'architettura m'insegnano a vivere senza stranezza o capriccio. ... L'interno è luminoso, sperduto nei campi. (211-212)

E, risolutivamente, il 23 marzo:

Col buio, sono salito sui colli: pioveva. Sono tortuosi come un labirinto: per giungere a un luogo a breve distanza in linea d'aria, bisogna percorrere una lunga strada. (Piovene, *Opere* 215)

Così ha fatto il nostro narratore, impostando un dedalico "raccontare divagante la cui totalità di transizioni, contraddizioni, silenzi è pressoché impossibile registrare e censire" (Mutterle, "Attenzione" 146). Proprio le figure paesistiche che accompagnano questa sofisticata rimozione della vita costituiscono la trama di cui si intesse questa narrazione digressiva. "È un paesaggio, che non tanto vedo con gli occhi; ma racconto, passeggiando, a me stesso" (Piovene, *Opere* 216).

### **Conclusioni**

"Cangiante e multilaterale" è "la realtà che ci attornia nei suoi aspetti migliori: infatti, dove non è ambigua, è soltanto atroce," ha scritto lo stesso Piovene nella premessa al volume di saggi *Idoli e ragione*, scritta nel '74, a pochi mesi dalla morte.

Nello scrittore vicentino, la bellezza della vita e dell'arte appaiono sempre collocate in una sorta di scrigno a doppio fondo, dove la stratificazione necessaria della verità contenuta è resa possibile dalla doppiezza, o ambiguità, della forma esteriore.

Per Piovene, a differenza del fluido protagonista di *Inverno d'un uomo felice*, non si trattava di becerò trasformismo, o di debole relativismo, ma di appassionata ricerca di quella parte di verità che a suo avviso risiedeva in ogni idea, in ogni espressione della vita e

dell'arte. Nei giochi prospettici che si addicono soprattutto alle prime prove dello scrittore, e connaturati in particolare alle strutture epistolari e diaristiche, egli ha però voluto rappresentare i rischi connessi ad una condizione estrema e patologica della contemporaneità: l'egoismo qualunquistico fino alla perdita dell'anima, all'uomo senza qualità ovvero alle qualità senza l'uomo, incarnate in scenari naturalistici e architettonici di astratta perfezione. Lasciarsi andare "dove tutto diventa bello, come le mezze tinte, i riflessi dell'aria ed i colori della luna" del pur caro Veneto di terraferma, può significare "giungere a qualunque cosa" (Piovene, *Idoli* 49). Si spiega così il moralismo dell'autore, il suo credere senza cedimenti in un'arte e in una letteratura, eleganti e sorvegliate, belle sempre, ma che parlino senza esitazioni e con sincerità dell'animo umano. È questo il significato profondo di certe scenografie venete, fatte di colli e di ville, su cui si muove un'umanità in declino, portata a fingere con facilità, come fanno borgatari e giovin signore, senza distinzione, nel testo preso in esame.

Maria Pia Arpioni

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI

## NOTE

<sup>1</sup> I luoghi per Piovene sono uno e molti al medesimo tempo. Così se l'Italia, nelle sue stesse parole, "con i suoi paesaggi, è un distillato del mondo", il paesaggio vicentino è il luogo del perpetuo ritorno, "sede unica in cui prende sostanza... l'insostituibile storia-memoria del singolo" (Zanzotto 236). Piovene in effetti mostrò, proprio sulla base dell'affettuoso attaccamento ai luoghi natii, un profondo interesse per i territori delle altre regioni italiane e quelli visitati in occasione dei suoi reportage per *Il Corriere della Sera* e *La Stampa*. Si muovono in quest'ambito, per raffronti con quell'unico spazio originario, le mappe mentali di *Viaggio in Italia* (1957), opera che registra in maniera originale il cambiamento di costumi, mentalità e geografie causato dalla svolta industriale, e i testi stesi per la serie *L'Italia vista dal cielo* (1966-1984) del regista Folco Quilici, cui contribuirono anche Comisso, Sciascia, Brandi, Praz, Calvino, Prisco, Silone, Soldati.

<sup>2</sup> Nella nota introduttiva a questa prima pubblicazione ha scritto Clelia Martignoni (in Piovene, *Opere* 16): "Già in quest'opera narrativa si delineano parecchie costanti dell'opera di Piovene: la feconda vena del ritrattista e del paesista, l'incessante meditazione psicologica."

<sup>3</sup> Nato a Vicenza nel 1907 da due nobili e antiche famiglie del luogo, Piovene crebbe in un ambiente aristocratico e conservatore di stampo settecentesco, venendo educato

## IL PAESAGGIO VENETO IN PIOVENE

nella religione cattolica; la città veneta e i suoi dintorni, così come il sentimento religioso, hanno larga parte nella sua opera, insieme con l'influenza, in certi momenti della sua produzione, dello scrittore vicentino Antonio Fogazzaro. Dopo gli studi liceali nell'austera disciplina gesuitica del Collegio dei Barnabiti di Lodi, il giovane Piovene frequenta il corso di laurea in filosofia presso la Statale di Milano. Laureatosi nel 1925, nel '26 Piovene esordisce come critico letterario in rassegne bibliografiche; nel '27 comincia a collaborare con il "Convegno", dove pubblica saggi, recensioni, racconti, manifestando fin da subito una felice combinazione fra considerazioni colte e moralistiche e una notevole disposizione narrativa. Nel corso degli anni lo scrittore collaborerà a varie riviste, sia letterarie sia di varia umanità (come *Pegaso*, *Libra*, *Solaria*, *Pan*, *Primato*, *Mercurio*, *Epoca*, *Espresso*), e testate giornalistiche (*L'Ambrosiano*, *Il Corriere della Sera*, *La Stampa*, lasciata nel '74, a pochi mesi dalla morte, per l'appena fondato *Giornale Nuovo* di Montanelli), soprattutto in veste di corrispondente estero: soggiorna in vari Paesi sia europei sia d'oltreoceano, alternando periodi più o meno lunghi in Italia. Il primo libro è una raccolta di racconti, *La vedova allegra* (1931). Seguiranno il romanzo epistolare *Lettere di una novizia* (1941), da molti considerato uno dei capolavori; *La Gazzetta Nera* (1943), *Pietà contro pietà* (1946), *I falsi redentori* (1949). Vengono poi pubblicati *De America* (1953) e *Viaggio in Italia* (1957), volumi che raccolgono scritti di *reportage*. *La coda di paglia* del '62, raccolta di articoli già apparsi in varie sedi giornalistiche, è accompagnata da una prefazione in cui l'autore compie un'autocritica non sempre limpida dei propri trascorsi fascisti. Il '63 è l'anno di un altro capolavoro, *Le Furie*, mentre nel '69 è la volta delle *Stelle fredde*, vincitore del prestigioso "Premio Strega". Nel frattempo vengono pubblicati altri suoi volumi di articoli: *Madame la France*, *La gente che perdè Jerusalemme* (entrambi nel '67), *L'Europa semilibera* (1973). Altri testi usciranno postumi. Piovene si spense a Londra nel 1974.

<sup>4</sup> Si tratta probabilmente di Villa Bertolo detta ai Nani, descritta da Goethe nel suo diario di viaggio del 1786 e luogo in cui Antonio Fogazzaro, andato sposo a Margherita Valmarana, aveva ambientato il romanzo *Piccolo mondo moderno* del 1902.

<sup>5</sup> Tale confessione trova singolari punti di contatto con un racconto steso il 28 febbraio 1954 per rievocare la visita al pittore De Pisis, "ospite di una casa di cura nei dintorni di Monza": "per lui il mondo era tutto Eros. Ricordai allora che De Pisis non chiedeva mai a nessuno che cosa pensasse d'una filosofia, d'una tendenza politica, ma soltanto se gli piacesse" (Piovene, *Inverno* 71). Significativa e degna di approfondimento è anche la perfetta identità nel titolo della novella che ci accingiamo ad analizzare con questo racconto.

<sup>6</sup> Un'ampia disamina degli anni di Guido bambino e ragazzo si trova in Simona Mazzer, *Guido Piovene, una biografia letteraria*.

<sup>7</sup> L'apostrofe iniziale agli amici potrebbe far pensare si tratti di lettere, benché forse prevalga l'attitudine retorica di tale *incipit*. Del resto, è noto quale fosse l'attaccamento di Piovene alla forma epistolare, che egli riprende dalla letteratura settecentesca. In questo caso, si tratta più probabilmente di pagine di diario, dove il narratore riversa, variamente schermata, la sua interiorità. In proposito ha scritto Martignoni, relativamente all'intera raccolta, che "il tessuto dominante dell'opera non è narrativo" ed è "affidato a un mosso procedimento di memoria: donde non soltanto il prevalere della prima persona, ma anche, nel racconto meno oggettivo, *Inverno d'un*

*uomo felice*, l'espedito diaristico. Ne risultano, oltreché scarse vicende e continue divagazioni, anche frequenti ricorsi, nella tecnica stilistica, a strutture liricizzanti" (Piovene, *Opere* 14).

<sup>8</sup> L'uso del verbo "villeggiare" da un lato contrassegna ulteriormente una condizione superiore, aristocratica e padronale, che si preciserà meglio nel corso del racconto, annunciando inoltre una significativa contrapposizione fra campagna e città, più tardi (2 febbraio) esplicitata come contrasto fra beato isolamento e socialità non gradita: "Sono felice. Ma in campagna, e non in città. Ma chiuso nel mio studio, e non in compagnia di Luisa." (Piovene, *Opere* 190). Dall'altro lato, il verbo "villeggiare" sta ad indicare una condizione non assunta come definitiva, e assieme una non pienezza di vita, come se il protagonista non volesse precludersi certe opzioni a scapito di altre e desiderasse mantenere aperto il ventaglio delle scelte. Il narratore va e viene fra villa e città due volte al giorno (180).

<sup>9</sup> Cfr. il frammento datato 17 febbraio (Piovene, *Opere* 206-207).

<sup>10</sup> Piovene visse sì fin da bambino in splendide dimore storiche, ma non sembra che la Rotonda sia stata una di queste. Sappiamo però che dal 1912 la villa era però diventata proprietà della famiglia Valmarana, a un ramo della quale apparteneva anche la madre di Piovene, che quindi ebbe forse modo di accedervi con una certa libertà. Si configura anche attraverso l'attribuzione di una residenza tanto straordinaria il profilo psicologico del protagonista, amante della propria solitudine aurea e poco desideroso di commistioni con altri.

<sup>11</sup> In "L'antico come estasi" del '61, articolo dedicato all'arte veneta "visionaria di Roma e del mondo antico" di Mantegna, Palladio e Piranesi, pubblicato in volume all'interno di *Idoli e ragione* (90-92), Piovene ha definito Palladio "visionario del mondo classico; dove il classicismo assume quasi l'assurdità del sogno. Tanto da indurlo a saccheggiare idealmente gli edifici studiati a Roma per riportarne gli elementi in Vicenza...; ma ottenendone un risultato così diverso, perché il classico si presenta in lui con il misto di morbidezza e di violenza della cosa sognata. Quante volte, negli anni in cui cominciavo a guardare, contemplando quegli edifici in tutte le ore del giorno, subivo senza ben capirla la suggestione della loro doppiezza. In essi la misura classica ha la precarietà dell'estasi." La Rotonda fu ispirata a Palladio, com'è noto, dal Pantheon romano. Fino a quel momento la pianta centrale con relativa cupola erano state applicate quasi soltanto ad edifici religiosi, probabilmente per il significato di cui si è detto. Questa originale villa-tempio venne commissionata a Palladio dal canonico e conte Paolo Almerico, ritiratosi nel 1565 dalla curia romana. La costruzione fu iniziata nel 1566 sul sito prescelto, la cima tondeggiante di un piccolo colle appena fuori le mura di Vicenza; doveva avere funzioni di rappresentanza, ma era anche un tranquillo rifugio di meditazione e studio. Visitando nel 1786 Vicenza dove l'artista si formò e visse, di lui ebbe a scrivere Goethe nel suo *Viaggio in Italia*: "... dalla verità e dalla finzione trae una terza realtà, affascinante nella sua fittizia esistenza" (Goethe 54). All'interno della villa palladiana, il protagonista del nostro racconto pare condurre una non dissimile vita estraniata.

<sup>12</sup> Interessante il contrappunto con l'aspetto di "deserto" che il personaggio della nana, richiesto della sua opinione, attribuirà alla villa, nella quale "si può camminare dappertutto come in una campagna senza strade" (Piovene, *Opere* 181).

<sup>13</sup> Crotti (28), commentando *Il ragazzo di buona famiglia*, romanzo postumo in verità

## IL PAESAGGIO VENETO IN PIOVENE

redatto da Piovene fra '27 e '28, nota come il dittico composto dai lessemi “senilità” e “indifferenza”, che nell’opera “descrive un vero e proprio scenario tematico circolare di singolare coerenza”, non possa non “richiamare un determinato clima letterario, peraltro auscultato dagli scrittori di quegli anni con estrema attenzione.” Il riferimento riguarda naturalmente soprattutto Moravia, citato dalla studiosa a p. 29. In questa sua primissima prova narrativa, *Il ragazzo di buona famiglia*, Piovene assume il carattere della senilità “in una matura accezione sveviana, cioè quale endemica condizione esistenziale segnata da inettitudine e da impotenza” (Crotti 28). Caratteristiche psicologiche che sono anche del protagonista del racconto *Inverno d’un uomo felice*, come sottolineato anche da Martignoni (Piovene, *Opere* 10).

<sup>14</sup> “La fissazione su oggetti insignificanti, complementare alla fuga da quelli significativi sul piano della responsabilità implica assenza di sentimento ossia indifferenza, ossia in ultima analisi, rinuncia a pensare” (Mutterle, “Attenzione” 147).

<sup>15</sup> Opportuna la lettura nietzschiana e psicoanalitica di Mutterle (“Attenzione” 146): “la bolla-aureola da cui il protagonista si sente circondato, autocompiendosi nel proprio riso zarathustriano, ha come premessa un percorso di rinuncia, asceti, autoamputazione: colui che si esprime in quel modo ha attraversato un processo di cristificazione, conosciuto il deserto per elaborare un’etica non più cristiana, innervata di volontà di potenza. Si tratta ovviamente della conquista conseguita grazie a una serie di rimozioni, e liberandosi dall’inettitudine della colpa; le epifanie degli oggetti e la sfilata interiore delle visioni inizialmente non sono altro che manifestazioni ossessive di rimorso, fatte proprie alla fine in una contemplazione mistica che non necessita nemmeno più della vista esterna.” Il critico intravede nel racconto la *fabula* di una “stoica reazione al fallimento straziante e umiliante di una storia d’amore” (*ibidem*), dando credito ad una originaria sincerità del protagonista e additando nella delusione amorosa l’inizio di un deliberato processo di inaridimento interiore. In data 2 febbraio (Piovene, *Opere* 191) il narratore fa però risalire all’adolescenza il punto d’inizio di queste sue “profonde consuetudini del sentimento.”

<sup>16</sup> Secondo il protagonista e narratore, tuttavia, neanche Luisa è immune da infingimenti (*Opere* 190, 202-203).

<sup>17</sup> Non diversamente annota De Michelis (271) come la retta e il cerchio siano “metafore esemplarmente novecentesche”: la prima, in quanto infinita, indeterminata, riducibile al punto-attimo, è emblema della modernità come infinito viaggiare in sé appagato che esclude progetti; il secondo è tradizionalista, perché finito e di senso compiuto, tendente al ritorno. Il critico evidenzia il dilemma di Piovene, combattuto fra l’accettazione del moderno e le proprie innate resistenze, radicate nell’origine aristocratica e vicentina.

### OPERE CITATE

Barberi Squarotti, Giorgio. “I primi romanzi di Piovene.” In *Guido Piovene*. A cura di Stefano Rosso-Mazzinghi. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1980. 53-70.

Catalano, Gabriele. *Piovene*. Firenze: La Nuova Italia, 1967.

- Cordelli, Franco. *L'ombra di Piovene*. Firenze: Le Lettere, 2011.
- Crotti, Ilaria. *Tre voci sospette: Buzzati, Piovene, Parise*. Milano: Mursia, 1994.
- De Michelis, Cesare. "Tutto è viaggio, anche un'idea." Del Tedesco e Zava 269-77.
- Del Tedesco, Enza, e Alberto Zava, a cura di. *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene*, Atti del Convegno. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2009.
- Galimberti, Umberto. "La stinta metropoli che spegne le emozioni." *La Repubblica* 15 gennaio 2006.
- Goethe, J. Wolfgang, *Viaggio in Italia*. Milano: Mondadori, 1983.
- Jakob, Michael. *Il paesaggio*. Bologna: Il Mulino, 2009.
- Magris, Claudio. *L'infinito viaggiare*. Milano: Mondadori, 2005.
- Marchetti, Giuseppe. *Invito alla lettura di Piovene*. Milano: Mursia, 1973.
- Mazzer, Simona. *Guido Piovene, una biografia letteraria*. Fossombrone (PS): Metauro Edizioni, 1999.
- Moretti, Franco. *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*. Torino: Einaudi, 1997.
- Mutterle, Anco Marzio. "Attenzione, distrazione, stramberia ne La vedova allegra." *Studi Novecenteschi* 49 (giugno 1995): 143-158.
- . "Un romanzo giovanile di Guido Piovene." *Rassegna lucchese* 1 (2000) 5-23.
- Parise, Goffredo. *Un sogno improbabile*. ora in Goffredo Parise. *Opere*. 2 vv. A cura di Bruno Callegher e Mario Portello. Milano: Mondadori, 1987 e segg. 1547-1555.
- Piovene, Guido. *Idoli e ragione*. Milano: Mondadori, 1975.
- . *Inverno d'un uomo felice*. Milano: Mondadori, 1977.
- . *Il lettore controverso. Scritti di letteratura*. A cura di G. Maccari. Torino: Aragno, 2009.
- . *Opere narrative*. 2 vv. A cura di Clelia Martignoni. Milano: Mondadori, 1976 e segg.
- . *Verità e menzogna*. Milano: Mondadori, 1975.
- . *Viaggio in Italia*. Milano: Mondadori, 1957.
- Zanzotto, Andrea. "Paesaggi piovieniani: puntualizzazioni intorno alla dimensione poetica de *Le stelle fredde*." Del Tedesco e Zava 233-52.