

Giornate padovane per Andrea Zanzotto, Mario Rigoni Stern e Luigi Meneghello

A cura di
Matteo Giancotti e Fabio Magro

Prima edizione 2024, Padova University Press
Titolo originale GIORNATE PADOVANE PER ANDREA ZANZOTTO, MARIO
RIGONI STERN E LUIGI MENEGHELLO.

© 2024 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it
Redazione Padova University Press
Progetto grafico Padova University Press

This book has been peer reviewed

ISBN 978-88-6938-410-3



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e
Letterari dell'Università degli Studi di Padova

**GIORNATE PADOVANE PER
ANDREA ZANZOTTO,
MARIO RIGONI STERN
E LUIGI MENEGHELLO.**

*ATTI DEI CONVEGNI
(Università degli Studi di Padova, Comune di
Padova, novembre 2021 – aprile 2022)*

A cura di
Matteo Giancotti e Fabio Magro

Comitato scientifico-organizzativo:
Matteo Giancotti, Fabio Magro, Emanuele Zinato
(Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università di Padova)

Indice

Premessa	7
-----------------	----------

GIORNATE PER ANDREA ZANZOTTO

CRESCERE E FORMARSI AL TEMPO DEL FASCISMO	15
Giuseppe Sandrini	
<i>Le letture del giovane Zanzotto</i>	15
ESORDIRE NEGLI ANNI CINQUANTA	29
Angela Borghesi	
<i>Zanzotto, forse. Approssimazioni a</i> Dietro il paesaggio	29
INTEGRATO, ISOLATO O MARGINALE? ZANZOTTO E LA LETTERATURA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO	43
Andrea Cortellessa	
<i>Libertà e necessità. Zanzotto fra Ungaretti e Montale</i>	43
Emanuele Zinato	
<i>L'acedia e la plethora. Sulla scrittura saggistica di Zanzotto (note a partire dalle carte donate da Armando Balduino all'Archivio Scrittori Veneti)</i>	69
Giancarlo Alfano	
<i>L'immagine indelebile. Visione e posizione in Andrea Zanzotto</i>	77

GIORNATE PER MARIO RIGONI STERN

CRESCERE E FORMARSI AL TEMPO DEL FASCISMO	95
Emilio Franzina	
<i>Antimilitarismo e impegno per la pace in Mario Rigoni Stern (1947-2007)</i>	95
ESORDIRE NEGLI ANNI CINQUANTA	115
Fabio Magro	
<i>Sulla ricezione del Sergente</i>	115

INTEGRATO, ISOLATO O MARGINALE? RIGONI STERN E LA LETTERATURA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO	127
Paolo Lanaro <i>Scrivere sotto la neve: Mario Rigoni Stern</i>	127
Giuseppe Mendicino <i>Le passioni e le affinità letterarie di Mario Rigoni Stern</i>	135
Sara Luchetta <i>Il senso del luogo nella narrativa di Mario Rigoni Stern</i>	149
Mario Isnenghi <i>Microclimi d'Altipiano</i>	161

GIORNATE PER LUIGI MENEGHELLO

SALUTO DELLA PRESIDENTE DELL'ANPI, COMITATO PROVINCIALE DI PADOVA, FLORIANA RIZZETTO	171
CRESCERE E FORMARSI AL TEMPO DEL FASCISMO	173
Mario Isnenghi <i>Seconda nascita: la generazione del «Littore giovanissimo»</i>	173
ESORDIRE NEGLI ANNI SESSANTA	185
Gianni Turchetta <i>«Voglio che torni questo giorno qui!» L'esordio di Meneghello</i>	185
INTEGRATO, ISOLATO O MARGINALE? MENEGHELLO E LA LETTERATURA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO	203
Pietro De Marchi <i>«Assente io in Arcadia». Meneghello e la letteratura italiana del Novecento</i>	203
Francesca Caputo <i>Sul leggere (sul parlare e sullo scrivere) di Luigi Meneghello. Note a margine di libri "partigiani" di Beppe Fenoglio</i>	217
Anna Baldini <i>L'ultimo capitolo dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello. Una lettura</i>	235

Premessa

Tre date (10 ottobre 2021, 1° novembre 2021, 16 febbraio 2022), ricorrenze dei centenari della nascita di Andrea Zanzotto, Mario Rigoni Stern e Luigi Meneghello, hanno propiziato la ricomposizione di una triade di autori i cui nomi erano stati altre volte accostati ma per ragioni, a ben vedere, più esterne che interne, più anagrafiche e di contesto che formali e di poetica. È stato il caso a tenerli in vita tutti e tre, Zanzotto, Rigoni Stern e Meneghello, quasi ottuagenari e poi oltre, fino al momento in cui Carlo Mazzacurati e Marco Paolini se li sono ritrovati davanti, come insperati appigli in una corrente tumultuosa, sul finire degli anni Novanta. Mazzacurati e Paolini, entrambi del 1956, avevano allora da poco passato i quarant'anni: erano nati in Veneto un attimo prima che il boom economico cambiasse per sempre il volto della loro regione e dell'Italia, e si trovavano, passata appunto la svolta dei quarant'anni, alquanto smarriti e disorientati di fronte alla forma attuale di un Veneto totalmente alieno rispetto a quello che aveva dato loro i natali.

Col duplice intento di riannodare il filo tra le generazioni, e di raccogliere il testimone della cultura letteraria veneta, Mazzacurati e Paolini, coadiuvati da Gianfranco Bettin (loro coetaneo, nato nel 1955), costruirono il progetto dei *Ritratti*, una serie di documentari-interviste dedicati ai tre grandi scrittori. Il primo a essere pubblicato fu il ritratto di Rigoni Stern, nel 1999; uscirono poi quelli di Zanzotto (2000) e di Meneghello (2002). Si trattava di una co-produzione tra la Vesna Film di Mazzacurati e la Regione del Veneto.

Più che un'idea della cultura veneta, Zanzotto, Rigoni Stern e Meneghello hanno rappresentato diversi modi di intendere la cultura, la letteratura, la scrittura quali erano possibili nella regione d'Italia in cui è toccato loro di nascere e di apprendere la lingua, che significa anzitutto il dialetto – dialetti diversissimi, peraltro, quelli dei tre autori –, e poi l'italiano. Non uno, dunque, ma tanti modi di crescere, formarsi attraverso una dittatura e una guerra mondiale, e di diventare autori, per tre uomini-

ni nati in tre punti distanti, e per diverse ragioni remoti, del Veneto nel biennio 1921-1922. Avendo peraltro allora alle spalle, per non dire sulle spalle, il peso della memoria di centinaia di migliaia di morti della Prima guerra mondiale, molti dei quali caduti sul suolo veneto, nell'Altipiano di Rigoni Stern o tra il Piave e il Montello di Zanzotto – sempre relativamente più distante, invece, dalla linea del fronte, la Malo di Meneghello, e qui abbiamo subito una diversificazione, per così dire ante-nascita, del profilo dei nostri tre autori; altro discrimine sarà la guerra nella quale tocca a loro, di essere protagonisti: per due che sono in Italia, e provano, ciascuno a suo modo, a fare la Resistenza nel proprio metro quadrato, un altro si trova fuori non solo dal Veneto ma dall'Italia (Rigoni Stern passa infatti dalla Russia ai lager polacchi e austriaci); e ancora un'altra volta, su uno scenario diverso, quello del lungo dopoguerra, dal 1947 in poi, il mazzo si scompagina: due di loro restano fedelmente ancorati alla propria contrada, mentre il terzo (Meneghello) decide di andarsene in Inghilterra. Già da questa parziale lettura ad ampie campate della loro storia, emerge il fatto che Zanzotto, anche in ragione di vicende fortuite del suo vissuto, è decisamente il più radicato al luogo di nascita.

Continuiamo a guardare ai nostri tre autori dalla specola dei *Ritratti*, importante momento, come abbiamo visto, di traduzione e diffusione della loro opera in una memoria culturale ampiamente condivisa. Si può pensare che non dovesse essere affatto irrilevante lo sforzo di accomodamento della prospettiva di Mazzacurati e Paolini ai caratteri così diversi dei tre vecchi, alle loro idiosincrasie, al loro modo di interagire e interloquire e, soprattutto, ai tre universi così marcatamente distinti quali vengono configurati dalle rispettive opere. Zanzotto e Meneghello sono due raffinatissimi intellettuali, due geniali studiosi se vogliamo, due professori peraltro, autori di saggistica di alto livello; di tutt'altro stampo la cultura di Rigoni Stern, necessariamente più limitata, costruita con curiosità e intelligenza sulla base di poche e profondamente meditate letture: una cultura artigianale, per così dire – mentre è immensa (e non è alla portata degli altri due, nei suoi termini esperienziali) la cultura che Rigoni Stern ha accumulato leggendo nel libro aperto della natura del suo Altipiano. Zanzotto poi è fondamentalmente un lirico, con poche ma significative escursioni nel territorio della prosa narrativa, mentre Rigoni Stern e Meneghello sono prosatori, accomunati dall'essere entrambi forse più narratori che romanzieri, ma per il resto scrittori diversissimi: il primo incline a un dettato lineare e pulito, il secondo a una pagina sempre mossa e ricca di strati linguistici, registri e toni in attrito tra loro.

Un punto di possibile convergenza di questi tre mondi letterari si trova in un grande tema, che è quello della vita dei paesi, della comunità, dell'abitare nella contrada: un tema, se vogliamo, passibile di distorsioni e banalizzazioni localistiche, se non fosse che è trattato dai nostri autori in termini così profondi e seri, con tante implicazioni psichiche, sociali, storiche e linguistiche, da non aver dato adito, finora, a una appropriazione volgarmente folklorica capace di ottenere un minimo di audience.

Posto che, in ogni caso, l'esistenza nella piccola comunità non è, nella rappresentazione dei tre autori, di per sé rassicurante e garantita da traumi, è proprio il trauma della storia, che interrompe la continuità di vita delle comunità, a porsi come altro fattore coagulante delle loro differenti esperienze e scritture. Tanto Zanzotto che Rigoni Stern e Meneghello dedicano una parte consistente, dopo la Seconda guerra mondiale, della loro vita e delle loro energie a dare una forma al trauma della violenza bellica di cui sono stati testimoni; trauma che peraltro torna a ritroso fino a lambire, o addirittura assorbire, il primo conflitto mondiale.

Sono peraltro, ancora una volta, apparentamenti che si danno entro ambiti molti ampi, e che valgono per autori veneti come caso specifico, localizzabile come ogni altro, di una storia e di un apprendistato nazionale, frammentato in tanti piccoli universi di culture periferiche: i due ultimi paragrafi possono valere, con pochissimi adattamenti, anche per un D'Arrigo o un Fenoglio. E del resto non si può davvero parlare di un lavoro condiviso, di un sistema di relazioni veramente istituito tra Zanzotto, Rigoni Stern e Meneghello. Il più insofferente alla comunanza tra loro che, dopo i *Ritratti*, si era determinata sul piano dei media (non solo locali), è stato Meneghello, il quale, oltre che per il suo profilo di radicale controcorrente, era forse poco disposto di suo ad apprezzare la cosiddetta semplicità dei libri di Rigoni Stern; inoltre, rispetto a Zanzotto, Meneghello tendeva a vedersi in una specie di gara di 'bravura', certo in chiave di scherzoso *persiflage* ma senza poter celare un fondo di agonismo (non del tutto simpatetica, per così dire, risultò a Meneghello la bandella che Zanzotto aveva scritto per l'edizione Rizzoli del suo saggio linguistico *Maredè maredè*). Rigoni dal canto suo percepiva il distacco di Meneghello e in una occasione volle marcare reciprocamente il proprio; all'inizio dell'*Ultima partita a carte* leggiamo infatti una allusione assai poco criptica, e non priva di un intento di differenziazione polemica (è un autoritratto che Rigoni Stern fa di sé ragazzo): «Non avevo piccoli maestri, né grandi; avevo curiosità, leggevo e cercavo qualche libro che mi aiutasse a capire qualcosa, ma il mio interesse era rivolto a salire montagne, sciare,

romanticamente pensare a qualche ragazza». D'altra parte, alla morte di Meneghello, il primo dei tre ad andarsene, Rigoni Stern corse giù dall'Altipiano per portare il proprio omaggio all'autore dei *Piccoli maestri*: chi c'era, quel giorno (giugno 2007), al Museo Casabianca di Malo, non potrà dimenticare la mano di Rigoni Stern posata sul feretro di Meneghello. Poi toccò a Zanzotto salutare Rigoni Stern (giugno 2008) – tra i due correva grande stima e affetto, nonostante l'apparente incompatibilità delle rispettive esperienze di scrittura –, e fu un duro colpo, benché non del tutto inatteso, per il poeta di Pieve di Soligo che si accorse di essere rimasto solo: allora fu chiaro a tutti, forse più nell'assenza che in presenza, che quei tre autori si stagliavano davvero come «tre alberi secolari», secondo la definizione di Paolini, in un paesaggio di rovine.

Unificare, tentare una visione sinottica a partire da esperienze singole e da scritture per necessità divergenti, è stato il principale obiettivo del piccolo sistema di convegni (ideati e organizzati da Fabio Magro, Emanuele Zinato e da chi scrive) che il Dipartimento di Studi linguistici e letterari dell'Università di Padova ha voluto dedicare ai tre autori i cui centenari della nascita cadevano, tra l'ottobre del 2021 e il febbraio del 2022, a poche settimane di distanza l'uno dall'altro. Abbiamo inteso cioè fornire alle studiose e agli studiosi invitati, sempre (o quasi sempre) sulla base di precise domande rivolte a loro specifiche competenze, una cornice predefinita per gli interventi, con una scansione tripartita: si è trattato cioè di organizzare le indagini, per ognuno degli autori, per fasi, attinenti alla formazione (ai tempi del fascismo), all'esordio (nell'Italia repubblicana) e infine alla gestione di una propria conquistata visibilità all'interno di un complesso sistema di relazioni con gli altri autori, con l'editoria, con il pubblico. Quest'ultima campitura, in particolare, è stata pensata espressamente per verificare l'attendibilità e la tenuta di un 'mito' autoriale tipicamente veneto, quello del presunto o effettivo isolamento degli autori nel panorama della società letteraria italiana coeva.

Sono poi stati pensati, fuori dall'inquadramento della tripartizione per fasi, due o tre altri contributi che indagano questioni più specifiche, di temi e scrittura, per ognuno dei tre scrittori, le cui biografie presentano una ulteriore e, nella chiave particolare delle nostre iniziative, decisiva convergenza: si tratta infatti di tre laureati dell'Università di Padova. Zanzotto si è laureato in Lettere nel 1942, discutendo una tesi su Grazia

Deledda; Meneghello, dopo essersi iscritto a Lettere, si è laureato in Filosofia alla fine del 1945 con una tesi su «La Critica», la rivista diretta da Croce; Rigoni Stern, infine, è stato insignito della laurea in Scienze Forestali *honoris causa* nel 1998. Dunque, oltre che scrittori di primo piano nel Novecento italiano, e di un qualche rilievo nel più ampio panorama della letteratura europea, i nostri tre autori rappresentano per Padova anche il profilo di tre studenti “eccellenti”, come si dice oggi con una parola ormai logorata dalla retorica.

Il risultato del lavoro che è stato fatto a Padova per i centenari di Zanzotto, Rigoni Stern e Meneghello, con il prezioso contributo di studiosi e studiosi provenienti da varie università e istituzioni italiane, è ora consegnato alla stampa e alla valutazione dei lettori. Non tutto, purtroppo, è stato possibile riportare in queste pagine: manca l’atmosfera della splendida lettura che Patrizia Laquidara ha fatto dei versi di Zanzotto, manca il commento che Gian Mario Villalta, Eraldo Affinati, Marco Paolini e Gianfranco Bettin hanno dato, in forma di conversazione, ai tre *Ritratti* che sono stati proiettati alla fine di ogni convegno; mancano le parole che Paolo Rumiz ha dedicato a Rigoni Stern, accompagnando la sua lettura di alcune pagine della *Storia di Tönle*. Manca la performance di Francesco Maino, che ha letto in modo magistrale lunghi brani dei *Piccoli maestri* il 25 aprile 2022 nel Salone del Palazzo della Ragione.

I nomi e i contributi che abbiamo citato qui sopra ricordano che alcune delle iniziative programmate per i Centenari sono state espressamente pensate per un pubblico ampio, non accademico; per coinvolgere la cittadinanza in manifestazioni che non si esaurissero nelle attività scientifiche ma fossero anche momenti di festa, viva testimonianza di un affetto ancora presente. Anche grazie alla collaborazione del Comune di Padova, che ha offerto le sue sedi per alcune delle attività in programma, l’intento è riuscito e l’obiettivo di coinvolgere un pubblico non solo accademico è stato raggiunto, come dimostrano le trecento presenze registrate il 25 aprile 2022 a Palazzo della Ragione, per la celebrazione del centenario di Meneghello associata alla Festa della Liberazione, con il patrocinio dell’ANPI. Ma è stata la media delle presenze a indicare una partecipazione più ampia di quella solitamente riservata a iniziative di questo tipo.

Se questa è la nota positiva, non vogliamo certo nasconderne una di segno opposto, abbastanza preoccupante. L’età media del pubblico è sempre stata piuttosto alta; pochi, purtroppo, sono stati i giovani che siamo riusciti a coinvolgere. Chi raccoglierà il testimone che Mazzacurati e Paolini erano andati a ricevere, ormai venticinque anni fa, direttamente dalle

mani di Zanzotto, Rigoni Stern e Meneghello? C'è un enorme bisogno di ricreare la continuità inter-generazionale su questi temi e intorno a questi autori, anche per dimostrare che il Veneto non è stato e (forse) non è solo quello che vogliono farci credere che sia.

Matteo Giancotti

GIORNATE PER ANDREA ZANZOTTO

*(Complesso Beato Pellegrino, 12 novembre 2021
Palazzo Moroni, 13 novembre 2021)*

CRESCERE E FORMARSI AL TEMPO DEL FASCISMO

Giuseppe Sandrini

Le letture del giovane Zanzotto

1. *L'aurora*

La sera del 25 gennaio 1938 «un'aurora boreale di eccezionale luminosità» (come si legge, il giorno dopo, nella prima pagina del quotidiano «La Stampa») tinge di rosso il cielo dell'Italia settentrionale, suscitando meraviglia tra la popolazione. Poco più che sedicenne, Andrea Zanzotto commenta l'accaduto in un dattiloscritto di tre pagine intitolato *L'aurora boreale e un grande poeta*, che si conserva tra le sue carte¹. Il testo, pensato forse per una destinazione scolastica (Zanzotto frequentava allora, a Treviso, l'ultimo anno delle Magistrali), si inserisce nel dibattito sul recente fenomeno con un'osservazione personale: «Ma è un fatto strano che pressoché nessuno abbia pensato a illuminarne il valore, se si può così chiamarlo, trascendente a metterne in rilievo il significato più profondo e nascosto». Quel «soffio intermittente di sangue che sembrava esalare dalle viscere dei monti» è venuto infatti a ricordarci che «tutto intorno a noi è mistero», che «siamo atomi su un atomo sospeso nel nulla».

¹ Archivio personale di Andrea Zanzotto, Pieve di Soligo. Il dattiloscritto, che consta di tre pagine ed è firmato nell'ultima, si trova dentro una cartellina rosa con intestazione autografa «Fine 1937 – luglio 1938» (collocazione 24.6.3.3 secondo il primo, parziale inventario predisposto dagli eredi). Ringrazio Giovanni Zanzotto, figlio maggiore del poeta, per avermi permesso di consultare questo e gli altri documenti citati nel mio intervento.

Il senso dell'“astronomicità” dell'esistenza, l'idea di una dimensione insieme fisica e metafisica del mondo (costanti della futura opera di Zanzotto) si intrecciano qui all'omaggio tributato a «colui che fra i poeti interpretò il senso del dubbio», ovvero a Pascoli, autore della «bellissima lirica» *L'aurora boreale*, «pervasa da quell'indefinibile senso che proviamo davanti al fenomeno» e attraversata da un «ritmo ondulante ansante, stanco», che «ci fa quasi sentire il cuore del poeta che palpita». Questa notazione stilistica non può passare inosservata sotto gli occhi del lettore di Zanzotto: è la stessa immagine che, trent'anni dopo, adopererà Montale per definire il poeta della *Beltà* («il suo metronomo è forse il batticuore»²).

Il dattiloscritto si chiude sottolineando l'apparizione, nel finale della lirica pascoliana (tratta da *Odi e inni*), di Dio, colto nella sua «raggiante / incomprendibilità»: sintagma che sembra quasi preludere a certe coppie aggettivo-sostantivo che Zanzotto conierà con analogo ardimento. Alcune anticipazioni lessicali si possono rintracciare, con la dovuta cautela, anche nel testo del giovanissimo poeta. Ad esempio: «la sfinge che domina l'universo» fa pensare alla natura evocata come «salvàrega tremenda irata sphynx» in un verso di *Filò*. Oppure: nella frase, riferita all'atteggiamento di Pascoli davanti all'aurora boreale, «tutto il suo essere vibra, compreso del soffio che emana dalla gran luce», colpisce l'uso di un verbo, «emanare», che sarà caro al cantore del «Logos erchómenos» (almeno due riscontri: «Vocali foglie emana / l'intimo lume della valle», *Colloquio*, in *Vocativo*; «Feudo che emani emani emani», *Docile, riluttante*, in *Idioma*).

Non sorprende trovare Pascoli al sommo del pantheon del sedicenne Zanzotto: le tredici liriche che aveva da poco stampate nell'antologia collettiva *Poeti contemporanei*³ si distinguono, come scrive Francesco Carbognin che le ha recentemente recuperate nel volume *Erratici*, per un «pascolismo psicologico, prima ancora che formale»⁴. Ma non c'è solo Pascoli, naturalmente: sempre in *Erratici* troviamo una poesia dialettale datata febbraio 1938, *E, strac, podà su la firiada*, che Zanzotto, pubblicandola nel 1982, definisce «un momento di esercitazione a evidente carattere félibristico, in relazione diretta con la lettura di Mistral». Merita atten-

² EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, II, pp. 2891-2895.

³ *Poeti contemporanei*, I, a cura di M. Gastaldi, Quaderni di poesia, Milano 1938 (ma il finito di stampare indica la data 30 dicembre 1937).

⁴ ANDREA ZANZOTTO, *Erratici. Disperse e altre poesie 1937-2011*, a cura di F. Carbognin, Mondadori, Milano 2021, p. VIII.

zione anche la nota aggiunta nel 2005, che lega il testo al clima di tristezza causato dalla morte delle due sorelline Rina (nel 1929) e Lina (nel 1937) e aggiunge: «In quegli anni leggevo molti poeti antologizzati nell'enciclopedia del Prampolini, e la suggestione félibristica forse è arrivata di là, e precisamente da un'esaltazione del "Santuario delle Tre Marie"»⁵.

In effetti la sterminata compilazione curata dal traduttore e divulgatore delle letterature straniere Giacomo Prampolini dedica un certo spazio al movimento dei Felibre e riporta, in lingua originale e in traduzione, la strofa del poema di Mistral *Mirèio* (*Mirella*) in cui la protagonista «fugge di casa per recarsi alla tomba delle Sante Marie, patronne della Provenza, e implorarne l'aiuto». L'invocazione di Mistral, «O belle Sante [...] date pace in abbondanza!»⁶ è il modello della poesia di Zanzotto, in cui un pellegrino, appoggiato al cancello del cimitero, si rivolge al Signore chiedendo, a sua volta, pace («la path che tant tu à domandada», nell'ultimo verso).

L'uso del dialetto e la vicinanza al mondo "popolare" – aspetti che sembrano accomunare il giovanissimo poeta di Pieve di Soligo al primo Pasolini friulano – non escludono letture più "colte". Nel 1972 Zanzotto risponde così a un questionario su Rilke proposto dall'amico germanista Giuseppe Bevilacqua: «Forse la prima lettura rilkiana, in traduzione, mi fu resa possibile attraverso il Prampolini, *Storia univ. della letteratura*. Ricordo un frammento dello "Stundenbuch" dagli anni 1937-'38»⁷. Lo stesso Prampolini è, probabilmente, il responsabile del primo incontro con Rimbaud, anche questo databile al 1937, come suggerisce il confronto tra *l'incipit* di *Sentieri*, una delle poesie apparse in *Poeti contemporanei* e ora recuperate in *Erratici*, «Calcherò, nel tramonto, i sentieri», e quello di *Sensation*, «Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers». La breve poesia del quindicenne Rimbaud è, guarda caso, l'unica riportata per intero, nell'originale francese, nel volume di Prampolini⁸.

Di lì a poco, nel novembre 1938, l'iscrizione all'Università di Padova consentirà a Zanzotto di approfondire la sua cultura poetica, con l'acqui-

⁵ *Ibid.*, pp. 58 e 254.

⁶ GIACOMO PRAMPOLINI, *Storia universale della letteratura*, Volume terzo, Parte seconda, *Le letterature di Francia, Germania, Italia, Inghilterra dal Romanticismo al 1915. La letteratura nord-americana*, UTET, Torino 1936, pp. 209-210.

⁷ GIUSEPPE BEVILACQUA, *Rilke. Un'inchiesta storica. Testimonianze inedite da Anceschi a Zanzotto*, Bulzoni, Roma 2006, p. 73. La traduzione di alcuni versi del *Libro d'ore* è presente in PRAMPOLINI, *Storia universale della letteratura*, cit., pp. 396-397.

⁸ PRAMPOLINI, *Storia universale della letteratura*, cit., pp. 222-223.

sto di un'edizione delle opere di Rimbaud⁹ e la scoperta di Hölderlin¹⁰; per il versante francese, ulteriori stimoli gli verranno da un docente e poeta come Diego Valeri¹¹. Ma se Zanzotto ha rievocato in varie occasioni questa svolta fondamentale della sua vita, poche volte ha parlato invece degli anni immediatamente precedenti. È una zona d'ombra che l'archivio aiuterà, in parte, a illuminare: sono interessanti, per esempio, alcune carte¹² che contengono versioni da poeti antichi (forse da riconnettere allo studio del greco e del latino per il conseguimento della maturità classica) e moderni.

Sorprende un po' che la modernità sia rappresentata da due testi in inglese, lingua che Zanzotto non frequenterà mai come traduttore, anche se la utilizzerà, nel 1984, per gli *Haiku for a Season*. Più che la versione in prosa, incompleta, di un testo celeberrimo come *Il corvo* di Edgar Allan Poe, pare significativa quella intitolata *Requiescat* (rid. da Oscar Wilde): si tratta infatti di una poesia di tema funebre, la cui ultima strofa, che inizia invocando «Pace, pace», ci riporta alla situazione di *E, strac, podà su la fi-riada*. Anche in questo caso è utile consultare Prampolini, che cita, in traduzione, alcuni versi della lirica di Wilde introducendolo con parole che potevano certo colpire Zanzotto, immerso in un analogo lutto: «nel giovanile “Requiescat”, datato da Avignone e composto – sembra – per la sorella Isola, morta bambina, la commozione è schietta e gentile»¹³.

Quanto ai classici, le carte testimoniano le traduzioni dal greco di alcuni frammenti di Saffo (*Mezzanotte, Lamento, Il pomo dimenticato, La verginità, Ripulsa*) e quelle dal latino dei carmi di Catullo n. 2 (*Passero, gioia della mia fanciulla, solo i primi due versi*), 3 (*O Veneri, o Cupidini, piangete*), 14 (*Se non t'amassi più degli occhi miei, parziale*), 22 (*Questo Suffeno che, Varo, assai bene conosci*), 26 (*O Furio quella tal nostra villetta*).

⁹ Cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Ripensando a Rimbaud*, in MARCO MUNARO, *Da Rimbaud a Rimbaud. Omaggio di Poeti veneti contemporanei, con dodici opere figurative originali*, Il Ponte del Sale, Rovigo 2004, pp. 105-106.

¹⁰ Cfr. ID., *Con Hölderlin, una leggenda*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano 2001, pp. XI-XXIV.

¹¹ Valeri aveva, tra l'altro, tradotto *Mirèio*: cfr. FEDERICO MISTRAL, *Mirella*, a cura di Diego Valeri, UTET, Torino 1930.

¹² Tutte contenute nella già citata cartellina rosa «Fine 1937 – luglio 1938».

¹³ PRAMPOLINI, *Storia universale della letteratura*, cit., pp. 660-661.

2. Gli anni universitari

L'arrivo all'Università di Padova apre a Zanzotto un ambiente culturale assai vivo¹⁴, nonostante il pesante clima storico (proprio nel novembre 1938 vengono promulgate le leggi fasciste sulla razza). Fino alla laurea, con la tesi su Grazia Deledda¹⁵ discussa il 30 ottobre 1942, lo studente-poeta ha modo di frequentare, oltre alle lezioni, alcune figure importanti per la sua formazione, tra le quali ricordiamo almeno Ettore Luccini, che in una lettera dell'aprile 1940 lo definisce «intelligentissimo interprete di Montale»¹⁶ e con il quale – come vedremo alla fine – intrattiene accese discussioni anche su «questioni politico-ideologiche»¹⁷, e Giuseppe Mesirca, cui invia il 25 novembre 1942 le tre poesie *Lente acque si perdono nel cielo* (prima forma di *In basso*, che entrerà in *Dietro il paesaggio*), *Là sotto i cornicioni distratti* (poi, con notevoli variazioni, *Trasfigurati palazzi*, di cui si parla sotto) e *Piume verdi fu il bosco* (ovvero *Balata*, il testo che apre i *Versi giovanili*)¹⁸, chiedendogli di presentarle alla rivista «Rivoluzione».

Gli anni 1938-1942 – che corrispondono, nella sistemazione finale della sua opera, agli estremi cronologici dei *Versi giovanili*, ma rientrano altresì nella prima fase di elaborazione di *Dietro il paesaggio* (1940-1948) – vedono anche le prime apparizioni, in rivista, di testi di Zanzotto. Il non identificato periodico «Adriatico» pubblica nel 1941, come attesta lo stesso autore¹⁹, alcune delle prose di «una piccola raccolta da me confezionata tra il 1940 e il 1941». Nello stesso 1941 il n. 3 de «Il Bo'» di Padova

¹⁴ Cfr. la *Cronologia* di Gian Mario Villalta in ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori, Milano 1999 e la preziosa ricostruzione di LUIGI URETTINI, *La formazione di Andrea Zanzotto*, «Terra e storia», II, 3, giugno-dicembre 2013, pp. 135-161.

¹⁵ Cfr. ora *L'arte di Grazia Deledda. Tesi di laurea in Lettere di Andrea Zanzotto. Anno accademico 1941-42*, Padova University Press, Padova 2015.

¹⁶ URETTINI, *La formazione di Andrea Zanzotto*, cit., p. 137.

¹⁷ ANDREA ZANZOTTO, *Testimonianza*, in *Ettore Lucini, umanità cultura politica*, Neri Pozza, Vicenza 1984, pp. 133-135: 135. Un ritratto dell'amico Ettore si legge nel racconto *Cadenze*, in ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1023-1026.

¹⁸ Cfr. GIUSEPPE MESIRCA, *Notizie estravaganti sulla letteratura trevigiana tra le due guerre e su "Signum"*, in MARCO GOLDIN (a cura di), *Pittura a Treviso tra le due guerre*, Marini, Villorba 1990, pp. 128-130, dove oltre alle poesie è riportata la lettera accompagnatoria di Zanzotto.

¹⁹ Nella nota apposta all'Appendice in ANDREA ZANZOTTO, *Sull'altopiano. Racconti e prose (1942-1954). Con un'appendice di inediti giovanili*, a cura di F. Carbognin, Manni, Lecce 2007, p. 126. Su «Adriatico» cfr. quanto scrive Carbognin in ZANZOTTO, *Erratici*, cit., p. 292.

pubblica la prosa *Una sera a casa mia*²⁰. Tra il 1942 e il 1943 «Signum», il «Quindicinale dei fascisti universitari trevigiani», stampa sei componimenti, in quest'ordine: *Adagio* (10 agosto 1942, prosa); *L'orto delle vi-pere* (25 settembre 1942, prosa che sarà inserita in *Sull'altopiano* col titolo *La lunga catena*), *Spegne il vento le sagre* (28 ottobre 1942, poesia, ora compresa nella raccolta dei *Versi giovanili*), *Quando profumo di morti* (10 febbraio 1943, poesia²¹), *L'amico silvestre* (10 maggio 1943, prosa), *Trasfigurati palazzi* (25 maggio 1943, poesia che diventerà, dopo un radicale rifacimento, *Le carrozze gemmate*, in *Dietro il paesaggio*²²).

La lettura di *Adagio*²³ permette di rilevare alcuni dei riferimenti letterari di Zanzotto alle soglie della laurea. Il testo inizia con la citazione (non dichiarata ma evidenziata dal corsivo), in italiano e in prosa, dei primi cinque versi di *Danse macabre*, da *Les fleurs du mal* di Baudelaire²⁴. Procedendo, incontriamo l'invocazione «O luna. Luna leggera siccome un sopracciglio di bimbo» (ripresa nell'ultimo capoverso, «o luna esile come la canna giovinetta») che si ricorda certo di D'Annunzio, *Lungo l'Affrico*: «Nascente Luna, in cielo esigua come / il sopracciglio de la giovinetta / e la midolla de la nova canna». Più avanti, in un passaggio come «E l'antico parroco si risveglia perché è l'anno grande e vede ora come da una lontananza immensa quel punto che è stata la sua vita», non è difficile riconoscere l'accenno all'«anno grande e matematico» del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* di Leopardi e l'eco del *Coro di morti* che lo introduce, «quel punto acerbo / che di vita ebbe nome». Mentre l'atmosfera generale ricorda i *Quaderni di Malte Laurids Brigge* di Rilke, che Zanzotto dice di aver letto nel 1940, «riportandone una violentissima impressione»²⁵.

Oltre che sulle riviste, è nell'ambito dei Littoriali, la manifestazione culturale promossa dal Guf di Padova, che si situano i primi confronti tra il giovane poeta e i suoi lettori. Ma questo momento dell'attività di Zanzotto manca ancora di una ricostruzione dettagliata. Introducendo i *Versi giovanili* nel «Meridiano», Stefano Dal Bianco scrive che le nove liriche

²⁰ Cfr. PATRIZIA CESCA, «*Sull'altopiano* di Andrea Zanzotto: itinerario di una vocazione, «Studi Novecenteschi», XVIII, 41, giugno 1991, pp. 185-222: 186 e nota.

²¹ La si può leggere oggi in ZANZOTTO, *Erratici*, cit., p. 29.

²² Come mostra MATTEO GIANCOTTI, *I «versi di matricola» di Andrea Zanzotto*, in *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, a cura di F. Carbognin, Canova, Treviso 2018, pp. 253-265: 259. Cfr., su questa poesia, la testimonianza dell'autore, datata 2008, in ZANZOTTO, *Erratici*, cit., pp. 264-266.

²³ Cito il testo da «Signum», n. 7, 10 agosto 1942.

²⁴ L'ha notato CESCA, «*Sull'altopiano*», cit., p. 189 nota.

²⁵ BEVILACQUA, *Rilke*, cit., p. 73.

premesse a quelle già uscite in *A che valse?* facevano parte quasi tutte di un gruppo «di circa venti poesie con le quali Z. partecipò ai pre-Littoriali dell'Università di Padova nel 1939, vincendoli»²⁶. Le prime esplorazioni nell'archivio hanno permesso di rintracciare un fascicolo dattiloscritto con intestazione autografa «prelittoriali 42», che contiene *Temporale a Vernai* (prima forma del racconto *Sull'altopiano*) e altre prose della «piccola raccolta» di cui si è detto sopra; in una cartellina verde²⁷ che reca la scritta «1940» si trovano inoltre testimonianze relative ai Littoriali di quell'anno. Tra queste, merita di essere riportata, almeno in parte, una lettera, non datata ma riferibile probabilmente allo stesso 1940, con la quale Zanzotto accompagna l'invio di alcune poesie all'amico Michelangelo – si tratta di Michelangelo Muraro, futuro storico dell'arte – presentandogli il proprio stato d'animo con riferimenti a Ibsen e a Leopardi (da *A Silvia* al *Canto notturno*):

Carissimo Michelangelo

riunisco qui alcune poesie che dovrebbero sostituire quelle malvage che ti presentai: non so se siano passabili: nel caso che no, fammelo sapere, e io te ne invierò di nuove. [...] Io passo il tempo annotando e scrivendo, e studiando molto: più che tutto filosofia: attendo con ansia che tu, quando saranno stati banditi, mi annunci i temi delle discussioni per i littoriali di quest'anno, ai quali desidererei partecipare non solo con le poesie. Però desidero il tuo parere. Del resto o riuscita o disfatta non m'importerebbe nulla, perché per me la vita è ben altro che letteratura, per quanto ora questa sia per me uno dei più alti fini. Io sento attualmente il bisogno di una grande scossa spirituale, che mi guidi verso la vera vita, che sento sfuggirmi. Sì: di molte cose ora non sento che le forme senza contenuto, mi sento circondare da un'apatia dolce-amara, da una sabbia mobile suadente, e sento che questo non è il mio cammino, non sono io. Eppure gli stimoli esteriori non mi mancano: ma forse tutto ciò è per insufficienza della mia anima alla vita. Potrai trovare una spiegazione di tutto ciò nell'ultima di quelle poesie che ti portai l'ultima volta: ecco, io fisso troppo le mie orme, mi volgo su ciò che faccio, e non su ciò che potrei fare, mi trovo abbandonato a me come un'acqua che scende e si perde dopo aver perduto il suo recipiente. Ma io non sono ignaro del mio male, io sento dolore e orrore di questo dolce essere trascinato dalla corrente delle mille cose. E questo dolore ha oltre a tutto la sua fonte anche nel continuo scoprire nuovi limiti nel proprio spirito, di sentirne le sempre nuove impotenze e manchevolezze, di sentirlo in altri termini, sempre più *un errore*, uno che, come è detto nel Peer Gynt, ha bisogno di essere «rifuso». È l'ansia di sentire di rincorrere la propria ombra,

²⁶ ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1389.

²⁷ Collocazione 26.9.6 secondo l'inventario di cui alla nota 1.

di sentire tutto chiuso in sé, circolare. Forse, secondo il vizio del nostro tempo, mi sarò espresso «difficilmente»: non ho altre parole che queste. Questo io credo tuttora: noi siamo stati presi in giro, beffati dalla vita, da noi stessi. E abbiamo la certezza tragica di lasciar fuori da ciò che vorremmo dire, qualche cosa: e quale? La più importante di tutte: noi ci affanniamo, nella mia rappresentazione ad abbracciare tutto, monti, pianure, cielo, pur essendo noi certi che essi rifuggiranno da noi, o che addirittura non saranno. Questo, nel modo in cui è stato detto da me, ti parrà certo una cosa molto antica, una cosa rifritta che non fa più né caldo né freddo, il solito «perché di tanto inganni i figli tuoi» e il solito pastore, o il vecchierello che corre per precipitare nell'abisso. Non è questo: c'è qualche cosa, forse, di più: il terrore di aver dimenticato un dovere ed un paese immortale, il timore che di ogni istante sia un giorno da rendere conto, la paura di un mondo ben più fosco dell'assurdo presente: un mondo vero, comprensibile, e maligno. E questo assurdo mondo che è la nostra vita ha un bene? le cose uguali come i mille istanti: i piccoli scopi, i falsi scopi, passerelle tese su un abisso senza fondo? Sì: combattere per un ideale: patria, religione è bello nella vita. È bello come era, agire. Se tu vuoi conoscere l'eterno, dimenticalo. Io rimpiango il medioevo: quando c'erano uomini che credevano di essere grandi, re, forti, che avevano una sconfinata superbia, l'onore. E amo quelli che oggi hanno pure (se è vero) simile sentimento. No, io sono umile, troppo umile. Per me l'umiltà è inscindibile dall'aver perduto gli idoli: ben più umile è, credo, l'uomo di oggi che ha detronizzato Dio che non quello che ci credeva e lo venerava. [...]

La predilezione per la filosofia, dichiarata nella lettera, è confermata da un elenco autografo²⁸ dei libri posseduti dal giovane poeta, nel quale spiccano molti titoli di argomento filosofico e religioso. Una prima indagine nella biblioteca di Zanzotto, condotta grazie al figlio Giovanni, ha permesso di consultare alcuni di questi volumi, che a volte recano la firma e la data. È il caso di *Chandogya-Upanisad*, traduzione, introduzione e note di Valentino Papesso, («Testi e documenti per la storia delle religioni divulgati a cura di Raffaele Pettazzoni. 7. Religioni dell'India. Vedismo e Brahmanesimo»), Zanichelli 1937, nel quale si legge la nota «AZanzotto 1939»; di Emilio Boutroux, *La natura e lo spirito e altri saggi*, introduzione di Giovanni Papini, Carabba, «Cultura dell'anima», 1909 (nota autografa «Venezia 28 marzo 1940»); di Karl Jaspers, *Ragione ed esistenza*, traduzione di Enzo Paci, Bocca 1942 (nota «Zanzotto A / maggio 1943»); di Soren Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, tradotto da Meta Corssen, Sansoni 1942 (nota «Zanzotto Andrea 1943»); di Luigi Pareyson, *Studi sull'esisten-*

²⁸ Si tratta di un fascicoletto cucito di 13 facciate, databile alla fine degli anni Quaranta, conservato nell'archivio del poeta.

zialismo, Sansoni 1943 (con dedica di pugno del padre Giovanni: «A mio figlio Andrea / GZanzotto / Pieve di Soligo 30. ott. 1943»).

La ricerca spirituale dello studente e poi del neolaureato Zanzotto si nutre, come si vede, soprattutto di testi esistenzialisti: a quelli appena elencati si aggiungono (privi però di firma e data di possesso) Soren Kierkegaard, *In vino veritas*, con l'aggiunta del *Più infelice e Diapsalmata*, traduzione e introduzione di Knud Ferlov, Carabba 1910; Karl Jaspers, *La filosofia dell'esistenza*, con nota introduttiva di Antonio Banfi, Bompiani 1940; Martin Heidegger, *Che cosa è la metafisica?*, traduzione ed introduzione di Enzo Paci, Bocca 1942; Gabriel Marcel, *Filosofia della vita*, prefazione e traduzione di G. Kaiserlian, Bocca 1943; e infine lo studio di Luigi Stefanini, docente all'Università di Padova e quindi tramite importante per Zanzotto, *L'esistenzialismo di M. Heidegger*, Edam 1944.

In proposito è interessante scorrere un'altra lettera, indirizzata stavolta a Carlo de Roberto, vicedirettore di «Signum» e pittore, che ci fa conoscere i pensieri di Zanzotto durante il corso allievi ufficiali ad Ascoli Piceno, città dalla quale scrive all'amico in data 21 giugno 1943:

Caro Carlo

[...] Mi rimproveri perché leggo gli esistenzialisti. Ed hai non una, ma mille ragioni. Ma mi hanno lasciato una tale ossessione, specialmente Kierkegaard, che mi sento sempre nello stomaco un peso, anche quando sono apparentemente tranquillo. Me li sogno perfino di notte. Kierkegaard poi mi ha costretto a fare una revisione della mia coscienza. Mi ha fatto penetrare nel «senso del peccato». A leggere quell'uomo, poi, ci si sente pieni di peccati fino ai capelli. Lo credi? Cominciano a capitarmi scrupoli e fissazioni. Ma è una vera malattia, questa. L'ho avuta mi ricordo ancora, sui dodici anni ed è sintomo per me di grave esaurimento nervoso. Quando comincio con gli scrupoli, mi sento precipitare in un abisso. Mi sembra che il mio cervello prenda come una curva fissa, perda la sua elasticità. Ho paura di me stesso e ho paura di questa mia paura. Tale stato d'animo, quello che provo io ora, doveva essere quello dei giansenisti di Port Royal. Credo che l'unica cosa che potrebbe guarirmi sarebbe il cambiare di ambiente. L'altra sera c'è stato allarme aereo, conclusosi in una passeggiata notturna sulle colline. Bene, lo stato d'animo che provavo doveva essere la vera realtà metafisica della guerra, nella psiche umana. Tutto mi sembrava talmente assurdo che sentivo un vero ribrezzo fisico per l'essere umano. La storia mi appariva come un orrendo mistero che mi si fosse improvvisamente svelato, qualche cosa di soffocante, la posizione di un condannato al capestro per il quale l'istante della morte duri per sempre. Cosicché egli non sia mai liberato dalla stretta né possa d'altra parte veramente morire. Vedevo le colline in una luce lunare, informe. Queste colline sono aride e con altra flora che le nostre, e mi urtava sommamente l'accento dell'Italia centro-

meridionale. Non mi rendo perfettamente conto da che cosa sia nata questa tempesta della psiche. [...]

Scrivendo il giorno seguente, 22 giugno, a un altro amico, Attilio Zambon²⁹, Zanzotto si mostra al corrente della «recente polemica con gli esistenzialisti» di monsignor Francesco Olgiati³⁰ e dimostra una viva attenzione al confronto tra le istanze del cristianesimo e quelle della nuova corrente filosofica. «Io non riuscirò mai a vedere il mondo come lo vide San Francesco: certe volte lo stesso estetismo mi sembra una degenerazione», dichiara l'allievo ufficiale, che sta leggendo «le lettere dell'Apostolo Paolo» e nel finale della lettera afferma che «È necessaria la fede in Pentecoste»: un tema, e una lettura, che non mancheranno di interessarlo in futuro, come testimoniano le traduzioni delle epistole agli Efesini, ai Filippesi e ai Colossesi consegnate nel 1961 all'editore Neri Pozza³¹.

3. *Il mondo che verrà*

Allo stesso Zambon, soldato in Francia, Zanzotto si era rivolto qualche mese prima, il 15 gennaio, per l'acquisto di un libro di Paul Éluard: una copia dell'antologia *Choix de poèmes*, Gallimard 1941, con nota «A. Zanzotto / primavera 1943 / regalo di Attilio» e varie postille si conserva nella sua biblioteca³². È significativa l'apertura europea che caratterizza tanto gli interessi filosofici che quelli poetici del nostro autore, in questo scorcio drammatico della storia d'Italia; un'ampiezza di orizzonti confermata dalle traduzioni, oltre che da Rimbaud, da Hölderlin e da Góngora³³, appunto da Éluard (*La rosa pubblica*), e, per la Grecia antica, da Mimnermo (*Quale mai vita; Noi pari a quelle foglie*), Alceo (*O di capelli viola; Bevi e inebriati; Così, avendo lasciato l'Olimpo*) e Anacreonte (*Ad Artemide; A Dionisio; Di già con una purpurea palla; Io non vorrei di Amaltea; Lancia-*

²⁹ Padre del filologo romanzo (nonché studioso di poesia italiana del Novecento) Francesco Zambon, che ha gentilmente messo a disposizione il carteggio con il giovane Zanzotto.

³⁰ Il riferimento è certo all'intervento apparso in «Primato. Lettere e arti d'Italia», n. 3, febbraio 1943, pp. 42-43, nell'ambito di un dibattito su «L'esistenzialismo in Italia».

³¹ Si leggono ora in ANDREA ZANZOTTO, *Traduzioni trapianti imitazioni*, a cura di G. Sandrini, Mondadori, Milano 2021, pp. 201-228.

³² Per le postille a questa edizione di Éluard e a quella di Lorca citata sotto, rimando a GIUSEPPE SANDRINI, *Rimbaud, Lorca, Éluard: tre "fari" del giovane Zanzotto*, in *Zanzotto europeo, la sua poesia di movimento*, I. Parigi, a cura di G. Bongiorno, A. Cortellessa e L. Toppan, Cesati, Firenze 2023, pp. 175-191.

³³ *Ibid.*, pp. 4-13 e 240-259. Vedi, nell'archivio del poeta (inventario 26.11.2.1), il raccogliatore con l'intestazione autografa «Traduzioni 1938-39-40», i cui estremi cronologici sono però da ampliare.

tomi di nuovo; Porta acqua, porta vino; Amore tenero; Orsù, porta a noi, o valletto). Va aggiunta la lettura di Lorca, condotta sul volume delle *Poesie*, con testo a fronte, traduzione e prefazione di Carlo Bo, II edizione, Guanda 1943, anch'esso ritrovato nella biblioteca e anch'esso postillato; un altro testo importante della lirica europea rintracciato tra i libri di Zanzotto è Stefan George, *Poesie*, traduzione e prefazione di Leone Traverso («Collezione Fenice diretta da Attilio Bertolucci», 1), Guanda 1939.

Mentre la lirica di *Dietro il paesaggio* comincia a prendere forma, Zanzotto, ritornato a Pieve di Soligo, attraversa i mesi dell'occupazione tedesca non rinunciando al pensiero e allo scambio di idee con gli amici. Una lettera a Ettore Luccini datata 29 marzo 1944 – pochi mesi prima del tragico rastrellamento nazista del 10 agosto – ci mostra il giovane poeta impegnato in un'appassionata discussione intorno al libro di André Gide³⁴ *Retouches à mon retour de l'Urss*, Gallimard 1937, una copia del quale (con nota di possesso «AZanzotto 1939» e varie sottolineature) rimane nella sua biblioteca. Il comunismo, il cristianesimo, il futuro dell'umanità sono i temi che ribollono in questo documento che val la pena di leggere per intero, a conferma non solo della statura e della versatilità intellettuale di Zanzotto, ma anche dell'ampiezza della sua formazione spirituale:

Caro Luccini

Ho ricevuto la tua lunga lettera-recensione al libro di Gide. E vorrei anch'io molto dire, non certo in difesa della borghesissima persona di Gide o delle opinioni da lui espresse nei riguardi dei fatti che ci racconta: ma piuttosto sui fatti stessi, su certi fatti, che a me sembrano inequivocabili testimonianze di qualcosa che è, che forse deve essere, ma che noi non possiamo non condannare. Io, almeno. Non credere che mi sfugga il senso della vita che crea le nuove forme dal nulla, che supera tutte le nostre previsioni, o che io mi arresti scandalizzato davanti al piccolo fatto perdendo di vista l'immensa vita dell'insieme. Sento alle volte la necessità di tagliare tutti i ponti col passato, di veramente dimenticare tutta quella che si chiama la civiltà, in tutte le sue manifestazioni, e sento la desolante tristezza di tutte le cose che circondano il nostro spirito e che non hanno più nulla da dirgli: ma non ho il coraggio di credere nel futuro, o meglio, il vigore della fede vergine, barbarica, brutale e per ciò stesso terribilmente ricca di vita, mi dà in un certo senso ai nervi, mi mette davanti più facilmente l'immagine del fanatico che quella del santo, anzi mi fa cercare il fanatismo nel santo stesso. Ci troviamo forse oggi in un'era paragonabile a quella in cui si affermò il cristianesimo (ma il nuovo verbo, ha veramente il diritto di essere paragonato all'antico?):

³⁴ Di Gide Zanzotto tradurrà nel 1959, su commissione di Mondadori, la raccolta di scritti politici *Littérature engagée*, che non sarà però pubblicata.

ebbene io sarei stato certamente contro la tirannide della nuova religione, non avrei potuto ammettere veramente col cuore la sepultura di ciò che era stato il paganesimo, avrei trovato mostruoso il decreto di Giustiniano³⁵ del 529. Io provo compassione di ciò che muore, amo ciò che perde la vita e odio ciò che conquista la vita, anzi no, non lo odio, ma me ne stupisco di uno stupore doloroso, lo stupore della stasi di fronte al moto, dell'ignavia e della debolezza di fronte alla fattività e alla forza. Così se comprendo la metafisica necessità delle inquisizioni e delle tirannidi spietate perché si possa veramente creare l'uomo nuovo, io devo davanti a ciò scandalizzarmi, strapparmi le vesti: ripeto che impossibile est ut non veniant scandala, ma anche: vae autem illi per quem veniunt³⁶. E comprendo che si superi il punto morto della ragione e della storia con la non ragione, con l'oscurità e l'assurdo che si fanno veri per poter dar vita forse dopo a una nuova ragione che nasce negandoli (come il rinascimento nacque negando l'inquisizione) comprendo il ritmo federa-gione, ma io non posso essere chierico che tradisce, neppure, come vuole la Hersch³⁷, avendo coscienza della necessità del tradimento. La grandezza delle nazioni non sarebbe se l'inferno non fosse pieno di gente che col suo peccato rese possibile questa grandezza. Io non direi mai che Parigi vale una messa, pur sapendo che Parigi non sarebbe Parigi senza quella messa sacrilegamente ascoltata. Insomma questi passaggi obbligati dell'esistenza attraverso il male e la morte, nel suo inesorabile progresso, mi atterriscono, mi atterrisce il fatto che il seme debba star nascosto sotto terra per dare la spiga, mi atterrisce il fatto che Cristo abbia dovuto morire sulla Croce e abbia dovuto essere tradito da Giuda per trionfare sulla morte. Io non posso chiamare Giuda, che in un certo senso lo è, corredentore del genere umano. Non posso chiamare uomo un mostruoso tiranno che lascia ai suoi sudditi solo l'altoparlante della radio – anche se ciò sia necessario per un mondo nuovo di umanità (e del resto egli che è mostruoso tiranno per chi non è nella fede è santo tutore, crociato infaticabile e sereno per chi vi è) sono con Catone contro Cesare, malgrado il tacitismo ferrabiniiano³⁸ che mi ha in altri tempi commosso, sono con Giuliano contro i cristiani. E comprendo l'unilateralità della posizione. Forse non ho tanta generosità da fare il salto nel buio. Mentalità di decadente. Forse ho un po' divagato e non ho toccato il vero centro dello argomento. Ma sai che da quelle pagine emerge la figura di un uomo che ha sempre ragione, che popola la Siberia di detenuti, che si circonda di «serviabilités» che permette dei processi in cui i rei sono sempre e tutti confessi. Ho qui due libri: «La coscienza religiosa russa» e «L'avvenire religioso russo»³⁹. Il primo è di Giulia Danzas che

³⁵ Il decreto che ordinava la chiusura dell'Accademia di Atene, fondata da Platone.

³⁶ Citazione dal Vangelo secondo Luca, 17, 1 (e cfr. Matteo, 18, 7).

³⁷ La filosofa ginevrina Jeanne Hersch.

³⁸ Riferimento ad Aldo Ferrabino, docente di storia antica all'Università di Padova.

³⁹ JULIA NIKOLAEVNA DANZAS, *La coscienza religiosa russa*, Morcelliana, Brescia 1937; MICHELE D'HERBIGNY, *L'avvenire religioso russo nel pensiero di Vladimiro Soloviev*, Morcelliana, Brescia 1928.

vissuta per molti anni in un campo di concentramento, in lavori forzati, e scopertavi per caso da Gorki che la conosceva, essendo essa celebre studiosa di lingue orientali, venne a riposare il suo altissimo spirito in Vaticano e quivi morì credo nel 1940. Sono pagine di commovente sincerità e di bruciante amore per il popolo russo e di pietà per la sua tragedia, per quanto non si accenni mai palesemente alla Russia del 1920-1940. Dico ciò incidentalmente, pensando a tutti gli spiriti magni della diaspora russa, da Berdiaev (il cui libro molto ti dirà) a Chestov, da Merejkowskj a Florensky, pensando alla tragica fine di Essenin, ai Serapionidi morti in difesa dell'arte. Veramente è triste questo nuovo medioevo che ci si presenta. Pieno di fede, sì, commovente anche per Gide (quanti Aliocha⁴⁰ non ha la Russia?) pieno di entusiasmo, pieno di quel qualche cosa che ce lo afferma come trionfatore del futuro, con l'andar sopra le cose mortali della falce e del martello. Ma è triste questo gioco che ci fa la vita di metterci davanti un medioevo di macchine schiaccianti, più pesanti che gli idoli pagani e che il dio cristiano. Questo medioevo in cui al posto delle cattedrali domineranno le fabbriche. Io già ne vedo i colori dal fascino demoniaco nelle pagine di certi Americani – in Caldwell particolarmente. Ancora una volta il bellissimo Lucifero mi appare nella sua luce dolce e inquietante, gloriosa e funerea. Ma d'altra parte non posso certo lottare veramente per il mondo che tramonta e che mi è più caro proprio perché tramonta. Chissà che un giorno quando tutto sarà crollato sotto quella oppressione che pavento, la vita nostra misera e debole non sia costretta contro sé stessa a darsi un significato, non sia messa finalmente all'aut aut, fuori di ogni compromesso. Varrà la pena allora di morire bellamente. Parlando ci capiremo meglio – scusa questo incoerente discorso. Cordiali saluti Andrea Zanzotto

⁴⁰ Aliocha Karamazov, il protagonista del romanzo di Dostoevskij.

ESORDIRE NEGLI ANNI CINQUANTA

Angela Borghesi

*Zanzotto, forse. Approssimazioni a Dietro il paesaggio*¹

L'avverbio del titolo ammicca alla notevole prosa del 1977 *Venezia, forse*. Ma in primo luogo è adeguato all'oggetto in questione: dice le titubanze, le esitazioni che assalgono chi s'inoltra nell'opera di Zanzotto. Piegando a nostro uso parole sue, con Zanzotto (come per Venezia) si ha sempre la sensazione di «traballare su un forse»². Anche in ciò, credo stia il suo bene. Altresì, quel forse può instillare un ragionevole dubbio nei riguardi delle dichiarazioni e degli autocommenti di Zanzotto medesimo circa la propria produzione poetica benché gli vada riconosciuta, sui libri degli altri, finezza critica rara nella genia dei poeti.

Il lettore di *Dietro il paesaggio* inciampa subito nella soglia, ancor prima di aprire la raccolta: sul titolo, insomma. Un titolo-enigma – altra parola cara al poeta – perciò ambivalente come spesso i suoi titoli. L'esperienza comune ci porta a constatare che non esiste, in senso proprio, un “dietro” del paesaggio, dietro una quinta paesaggistica ce n'è sempre un'altra e un'altra ancora. L'orizzonte paesistico, terrestre e marino, è plurimo e mutevole, raggiungibile mai. Come scrive Zanzotto, è «inglobante, sempre eccedente, sempre “più in là” rispetto alle effettive potenzialità dell'esperienza umana»³.

Dunque, che significa questo titolo, che vuol dire quel “dietro”? che è altro rispetto al più accessibile “dentro”, benché sia presumibile che al

¹ Questo intervento è già apparso, con piccole modifiche, in «Strumenti critici», XXX-VII, 2022, n. 1, pp. 415-430.

² ANDREA ZANZOTTO, *Venezia, forse*, in ID., *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Bompiani, Milano 2013, p. 93.

³ ID., *Il paesaggio come eros della terra*, *Ibid.*, p. 33.

“dietro” del paesaggio si possa arrivare attraversandolo, passandoci dentro. Valga la prosa del 1994 *Verso-dentro il paesaggio*, dove la prima preposizione oltre che orientare il senso del cammino porta con sé anche l’idea di prossimità, vicinanza e, in senso figurato, indica il termine a cui sono rivolti sentimenti, affetti, comportamenti.

Per lo più le interpretazioni che sono state avanzate propendono per un “dietro” nel senso di ciò che è celato, nascosto all’evidenza. Un “dietro” che rinvia a un “oltre” prefigurante già l’oltranza in esordio della *Beltà*. E anche di questo si tratta. Lo attesta l’alta frequenza (29 occorrenze) dell’avverbio di luogo “là”, anche accoppiato con preposizioni (laggiù, lassù, là dietro, là oltre), e locuzioni avverbiali come “al di là” che in quattro testi si accampano persino nel titolo (*Là sovente nell’alba*, *Al di là*, *Là sul ponte*, *Là cercando*), e che in *Atollo*, *Lorna*, *Là sul ponte* e *Al bivio* registrano il picco di tre o quattro ricorsi in ciascuna poesia. Meno numerose le occorrenze del pur eponimo “dietro” (sette, senza contare la triplice intitolazione di raccolta, sezione e testo) e di “oltre” (cinque sole). La distanza così insistentemente indicata (a cui per altro è intitolata una poesia) allude a qualcosa di lontano, da cercare («ma ancora negli abissi / tuoi cercarti m’è caro», *Là sovente nell’alba*), da raggiungere, qualcosa che è, appunto, celato, come talora si evidenzia al lettore: «i colli celano il tempo» (*Reliquia*). E ciò che è nascosto è un segreto chiuso nel paesaggio: «un sole acquatico / se ne rallegra in disparte in segreto» (*Montana*, IV); «il segreto di Dolle» (*Dolle*); «e i segreti / chiameranno domani / le ragioni eterne della neve» (*Al bivio*). Alta infatti anche la ricorrenza dell’ambito semantico del “chiudere”, “stringere” e dei loro contrari “schiuersi”, “aprire”. È il segreto degli elementi naturali che “chiamano”, invitano, inviano messaggi. Li contraddistingue un’aura di presagio, di annuncio («monti taglienti presagi», *Polvere*), la loro esplorazione e contemplazione sortisce in meraviglia, stupore: «e cresce a meraviglia / del mio volto innocente / la neve» (*Oro effimero e vetro*), «e la mia meraviglia scopre» (*Salva*); «laghi dallo stupore di goccia» (*Declivio su Lorna*). C’è dunque bisogno di una “dolce curiosità”, di uno sguardo nuovo, ravvicinato: «Forse è tempo di mettere gli occhiali / per diventar familiari / con le distanze e i puntigli del vetro» (*Con dolce curiosità*). A ciò non si giunge per via di logica, di *ratio*: «forse chi computa / ha già un errore in eccesso / per il meriggio celeste fiammifero». Ed eccoci così ritornati ai “forse”.

Mi pare, inoltre, indubbio che con questo “dietro” Zanzotto voglia suggerire la necessità di un’altra prospettiva, diversa rispetto a quella consueta dello sguardo frontale, di chi osserva un paesaggio come altro

da sé. Il paesaggio si guarda, si ha davanti. Quando si pensa la natura come paesaggio, la si pensa come qualcosa che sta “fuori”, o come un quadro in cui noi viventi ci muoviamo, mentre gli alberi, le rocce, l’acqua, l’aria, sono «i viventi stessi che mantengono e tengono insieme il quadro, e che non esisterebbe senza di essi»⁴. Andare dietro il paesaggio significherebbe allora intrattenere con esso non un rapporto di superficie, non mettersi nella condizione di chi guarda soltanto, ma anche di chi è guardato («lo stesso attutirsi del sole / che si coglie a guardarci», *Perché siamo*). Implica una diversa relazione con gli elementi naturali che lo compongono.

Significa mettersi in una prospettiva diversa rispetto anche a quella offerta da un dipinto, da una veduta pittorica, così com’è esperita dai più. Vedremo quanto l’incontro di Zanzotto con Corot sia invece rivelatore di un insolito rapporto con la dimensione del paesaggio dipinto, una dimensione tanto a lui consueta quanto epifanica («i paesaggi primi» di *Vocativo*).

La prosa del ’77 ci soccorre come un viatico provvidenziale, perché subito, in apertura di discorso, come prima mossa per tentare di approssimarsi alla città, per cercare di capirla nonostante le incrostazioni dei riferimenti più o meno colti che la contemplano e del kitsch turistico, Zanzotto propone un esercizio di straniamento, un «esercizio di spostamenti, eradicazioni, rotture di ogni accertata prospettiva e abitudine». E – aggiunge – bisognerebbe arrivarci «come in altri tempi» e con altri mezzi, come il Carlino di Ippolito Nievo, attraversando «paludi, canali, erbe», «glissando con barche necessariamente furtive»:

Solo con lo spirito di Carlino, camminando o nuotando o arrancando mezzo sommersi, da Portogruaro in giù, ci si preparerebbe abbastanza per sfiorare, *toccare* quell’impensata germinazione di realtà attonite, protese, morse dall’irreale⁵.

Se consideriamo come frontale la veduta di Venezia che tutti abbiamo in mente – e che Zanzotto ci chiede di rimuovere dalla nostra memoria – quella che, a chi approda in battello, si staglia con lo *skyline* del campanile di San Marco e di Palazzo Ducale, ecco, rispetto ad essa possiamo ben dire che Carlino arriva a Venezia da “dietro”. L’accento va messo sul verbo «toccare». In *Dietro il paesaggio*, dove il senso della vista è certo preponderante, ma dove tutti i sensi sono impegnati nella ricerca, non trascurabile nel cammino verso “il dietro” è il tatto. Sei le occorrenze, alcune non secondarie. La prima è proprio in chiusura a *Le case che camminano sulle ac-*

⁴ BRUNO LATOUR, *Siamo terrestri*, in «Il primo amore», 2020, X, p. 15.

⁵ ZANZOTTO, *Venezia, forse*, cit., pp. 87-88. Il corsivo è mio.

que, in cui l'itinerario delineato è analogo a quello di Carlino. Un percorso, lungo il fiume Piave, da isola a isola, da atollo a atollo, dal paesaggio di Pieve a quello della «città ch'è il più stabile corallo / della mutata mia memoria»⁶, come pare essere definita in *La fredda tromba*. Con la sola differenza che Carlino ci arrivava ancor più da est. Ma – ci dice Zanzotto – non basta l'insolito tragitto, la diversa dimensione spaziale. Servirebbe anche «lo spirito di Carlino» per conquistare quel “dietro” del paesaggio e raggiungere una visione nuova, se non originaria.

Già, lo spirito di Carlino: uno spirito avventuroso, di chi persegue una meta con perseveranza, lo spirito di chi guarda con meraviglia le cose del mondo come fossero appena sorte intatte dal ventre della materia. Il testo termina con questi versi:

Sono andato laggiù col fiume,
in un momento di noia le barche
le reti si sono lasciate toccare,
ho toccato riva con mano⁷.

È in un «momento di noia», di sospensione o distrazione, che gli oggetti materiali si concedono al tocco («forse un invito mi sarà / concesso»). Toccare la riva con la mano segna se non una conquista – un approdo in anticipo sul tema di *Sponda al sole* – almeno un primo cenno d'intesa fiduciosa.

Due invece sono le occorrenze, assai significative, nella sezione centrale e più felice. Una pertiene all'*Acqua di Dolle* che «toccò le forme sensitive / di un'isola di pura sabbia», è l'acqua «dal fittissimo alfabeto», messaggera e promettente. È un tocco che risveglia, e che si offre anche a chi – come già accennato – non si affida a computi per poter toccare «i larghi petali del miele», ma a chi per vedere si fa strumento della luce (*Con dolce curiosità*), uno di quegli strumenti che in *Lorna* si accordano, appunto, «al nuovo tocco» del sole. Quel sole che, dirà in *Quanta notte*, «mi ha ricordato / mi ha distinto da me stesso e dal mondo». Meno densa è l'occorrenza di *Equinoziale*, dove è «il vento umile» di settembre a toccare i giardini. L'ultimo riscontro è nella poesia eponima; qui è l'io della voce narrante ad essere toccato dai misteriosi emissari del paesaggio («toccandomi ai piedi»), e vedremo la necessità di questo tocco giunto giusto al termine del percorso.

⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁷ ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori, Milano 1999, p. 62.

D'altronde, la raccolta d'esordio di Zanzotto si presenta proprio come un viaggio, una quotidiana avventura («m'avventuro in questo giorno / che selvoso si versa sul mondo», *Primavera di Santa Augusta*), una continua interrogazione: molti i «perché» che vengono pronunciati. Da *Arse il motore* a *Dietro il paesaggio* si snoda un itinerario di ascese e ancor più frequenti discese che fa tappa nei luoghi sacri della geografia reale e mentale di Zanzotto, in una costante ricerca sensitiva, contemplativa e al contempo indagante.

Con la solita arguzia Manganelli diceva del viaggiatore in luoghi esotici che voleva «in pochi giorni quello che Ulisse conseguì in dieci anni di navigazione ostinata: diventare Nessuno»⁸. Al contrario Zanzotto, che mai s'è mosso dal suo villaggio, ha impiegato tutti gli anni della sua esistenza perlustrando sempre e solo gli stessi luoghi – come fossero la sua montagna Sainte-Victoire – per conoscersi, acclarare la propria identità.

Ma, forse, a proposito di questo titolo possiamo aggiungere un'ulteriore ipotesi che non mi pare sia stata ancora presa in considerazione. Ce la suggerisce la consuetudine, la passione di Zanzotto a saggiare la lingua (le lingue) nella sua ontologia, in tutte le sue estensioni, in tutte le sue possibilità, tanto da portarlo ad attribuire autonomia significativa a prefissi e suffissi, particelle e morfemi. Esplorazione della lingua italiana e della lingua locale.

In *Dietro il paesaggio* ancora non si danno i fenomeni che matureranno nella *Beltà*, né alcun impiego del dialetto affiora in superficie. Ma assai significativi sono quegli uccelli a cui il poeta si rivolge in *Lorna*: «uccelli che parlate il mio dialetto». Perché gli abitanti del suo paesaggio parlano la lingua del luogo che siano umani, animali o vegetali. Commovente e divertente al contempo, ironica, è la decisione di Zanzotto in quel 2 novembre 1997 di recitare alle erbe del prato l'ode di Monti *Al Signor di Montgolfier* tradotta in solighese perché la capissero meglio. È il dialetto, il luogo-logos (per fare il verso al poeta), la lingua parlata nel luogo e del luogo, la lingua prima di Zanzotto. La diglossia lavora sottotraccia: giusta la presenza materna in *Perché siamo*.

Ebbene, tra le accezioni di “dietro” ve ne sono un paio che possono fare al caso nostro. I vocabolari le contemplanò sia sul versante dell'italiano (in genere in uso nel nord-est), sia in quello delle parlate venete, ma con una maggior pregnanza in quest'ultimo ambito. Le locuzioni “andar dietro a”, nel particolare senso di “seguire, seguire l'esempio, dare retta”, e “star dietro a”, con quello di “curare, badare”, trovano nell'uso veneto

⁸ GIORGIO MANGANELLI, *Cina e altri orienti*, Adelphi, Milano 2013, p. 13.

una quotidiana spendibilità. Tra i vari lemmi di “drio” nei dizionari veneti troviamo infatti “andàr drio de qualcùn”, o “tegnir drio a uno”, nel senso di seguire qualcuno, seguire camminando, ma anche seguire l’esempio e, in senso figurato, coltivare l’amicizia, la benevolenza di qualcuno; “esser drio a qualcùn” sollecitare, spasimare per qualcuno, “star drio a uno o a qualcosa”, occuparsi di, ma anche averne cura⁹. Perciò, per andare dietro il paesaggio bisogna seguirlo e averne cura.

Alla luce di queste accezioni di “drio”, acquista nuovo rilievo l’attacco della seconda strofa di *Dietro il paesaggio* che suona ora come una possibile glossa al titolo:

Nei luoghi chiusi dei monti
mi hanno raggiunto
mi hanno chiamato
toccandomi ai piedi.

Sulle orme incerte delle fontane
ho seguito da vicino
e senza distrarmi
le tenebre tenere del polo
ho veduto da vicino
le spoglie luminose
gli ornamenti perfettissimi
dei paesi dell’Austria.

Hanno fatto l’aria tutta fresca
di ciliegi e di meli nudi
hanno lasciato soltanto
che un piccolo albero crescesse
sulla soglia della sua tristezza
hanno lasciato fuggire in un riverbero
un tiepido coniglio di pelo.

Per le estreme vie della terra caduta
assistito da giorni tardi e scarsi
discendo nel sole di brividi
che spira da tramontana.

Il poeta segue gli emissari del paesaggio o le sue divinità che lo hanno chiamato, come già in altre occasioni, ma questa volta lo “toccano ai piedi”. Questo tocco non pare accessorio. Il richiamo ora s’è fatto tangibile. Si tratta di inoltrarsi per il cammino decisivo, di tenere dietro a orme,

⁹ Su tutti, mi valgo di GIUSEPPE BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, seconda edizione riveduta e corretta, Tipografia di Giovanni Cecchini, Venezia 1856.

come tali «incerte», ma non più con «passi di sonnambulo» (*Al bivio*): di seguire senza distrazioni «le tenebre tenere del polo» e giungere a vedere da vicino «gli ornamenti perfettissimi / dei paesi dell’Austria» che, sì, possono alludere anche a Hölderlin¹⁰.

È assodata l’incidenza notevole della poesia di Hölderlin in *Dietro il paesaggio*, quanto lo studio, l’interesse di Zanzotto per la sua figura e il suo pensiero. La critica ha insistito sul panismo di questa raccolta. Ma se è proprio parlare di panteismo per Hölderlin, come per il suo amico Isaac von Sinclair, potremmo forse spendere il termine anche per questo primo Zanzotto. Riporto un passaggio del recente e assai utile libro di Emanuele Dattilo, *Il dio sensibile. Saggio sul panteismo*:

C’era stata una possibilità, totalmente inascoltata, per la filosofia tedesca del XIX secolo di intendere diversamente il panteismo spinoziano, rispetto alla lettura che ne avevano dato Schelling e Hegel, una possibilità presente nel pensiero del loro antico compagno di studi: Friedrich Hölderlin. Hölderlin aveva dedicato una poesia a un grande filosofo panteista, Giulio Cesare Vanini, e aveva molto riflettuto per concepire diversamente, rispetto ai suoi antichi compagni, quello che ha chiamato, riprendendo Friedrich Heinrich Jacobi, l’«*Ēn sōf* immanente». La *Vereinigungsphilosophie* di Hölderlin, la filosofia del *riunimento*, lungi dall’essere una conciliazione dell’estetica e del religioso in fusione con l’Uno-tutto, ha la sua solida base proprio nel modo in cui si concepisce l’identità del pensiero: non più come separazione e opposizione, ma come *unità sensibile*. «Platone santo, perdonaci! Abbiamo gravemente peccato contro di te» diceva Hölderlin nella prefazione dell’*Iperione*. Si tratta di recuperare, per Hölderlin, come per il suo amico e sodale Isaac von Sinclair, una nozione diversa di Dio e dell’Assoluto, e quindi del pensiero, che non è assolutamente identificabile con un soggetto o con una coscienza: «Il Dio onnipotente è il Dio di Spinoza: esso non ha coscienza» [Sinclair]¹¹.

¹⁰ SARA BUBOLA, *Dietro il paesaggio. Friederich Hölderlin nell’opera di Andrea Zanzotto. Un lungo dialogo e poetologico*, Forum editrice, Udine 2018, p. 84.

¹¹ EMANUELE DATTILO, *Il Dio sensibile. Saggio sul panteismo*, Neri Pozza, Vicenza 2021, p. 77. Questo mio intervento è stato scritto nell’agosto del 2021, quando l’importante libro di Andrea Cortellessa, *Zanzotto. Il canto nella terra* (Laterza, Bari-Roma 2021) era in corso di stampa e nulla sapevo del suo lavoro. Giunta al termine della lettura mi ha confortato constatare quanto la riflessione di Emanuele Dattilo sia stata redditizia anche per la sua ricerca. Cortellessa rinviene nell’ultimo approdo poetico di Zanzotto, in particolare in *Conglomerati*, un «immaginario panteista» che pare «fare sistema», uno Zanzotto che «s’è immerso nel gran mar dell’essere [...], s’è compenetrato nel Deus sive natura». Se la mia approssimazione a *Dietro il paesaggio* può essere accolta, si può dire che con *Conglomerati* Zanzotto torni là a quella «tentazione dell’unità» della sua prima raccolta del 1952, e che la «chiusura del cerchio» sia ancor più ampia.

Tra molte riserve e sordità, Fortini qualcosa di ciò aveva annusato (qualcosa che comunque poco gli piaceva), laddove conclude: «dunque un “dietro il paesaggio”, come benissimo dice il titolo, sottolineando il platonismo di questa pittura metafisica»¹².

Non è mia intenzione soffermarmi sulla *religio* di Zanzotto, di cui pure è stato già detto¹³, né di spacciarlo per un adepto di Spinoza, al netto del *divertissement* del 1972, il *Possibile sonetto di Spinoza su Borges in risposta al famoso sonetto di Borges su Spinoza*, or ora ripubblicato¹⁴. Tuttavia, da un estimatore di Hölderlin e da uno studioso che aveva pure intrapreso, alla fine degli anni Quaranta, un sentiero di studi filosofici, non è peregrino ipotizzare che l'interesse si sia esteso anche a Spinoza.

Un appunto di Luigi Meneghello ci aiuta a contestualizzare meglio la ricezione dell'*Etica* tra gli allievi del corso di filosofia dell'università patavina e le fervide discussioni a cui, forse, non era estraneo anche Zanzotto:

In filosofia la lettura privata dei testi incontrava ostacoli. Nascevano dubbi. Per occuparsi di Spinoza, ripensare alcuni suoi pensieri di fondo, è veramente essenziale star lì a leggerlo? Dal Piazz, di cui Claudio chiese il parere, si scandalizzò. Essenziale? leggerlo? Come si può dubitarne?

“E allora, perché a scuola non ci chiedono esplicitamente di leggerlo?” pensava il giovane. E poi “leggerlo” che diavolo voleva dire? Non è capire ciò che si legge che conta? Claudio aveva letto ampi brani dell'*Etica* in traduzione, aiutandosi ogni tanto col latino. Era stato come ascoltare uno stregone di una tribù remota. Il modo geometrico funzionava sì e no. A volte non pareva un modo di pensare.

E allora lasciar stare la filosofia? Ma l'idea di un *mos geometricus* di ragionare pareva così attraente; e così vere e alte alcune nozioni che il testo comunicava. L'amore intellettuale di Dio vibrava così forte...¹⁵

Certo è che il poeta possedeva alcune opere del filosofo. In una lista manoscritta dei libri acquisiti risalente agli anni Quaranta sono contem-

¹² FRANCO FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003, p. 566.

¹³ STEFANO DAL BIANCO, *La religio di Zanzotto tra scienza e poesia*, in *Atti di 'Incontro-testo': ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei* (Siena, ottobre-novembre 2011), a cura del Comitato redazionale di Incontro-testo, Pacini, Pisa 2011, pp. 42-60.

¹⁴ ANDREA ZANZOTTO, *Possibile sonetto di Spinoza su Borges in risposta al famoso sonetto di Borges su Spinoza*, in GIANCARLO VIGORELLI (a cura di), *Almanacco internazionale dei poeti 1973*, Borletti, Milano 1972, p. 202; ora in A. ZANZOTTO, *Erratici. Disperse e altre poesie 1937-2011*, a cura di F. Carbognin, Mondadori, Milano 2021, pp. 49-50.

¹⁵ LUIGI MENEGHELLO, *Le Carte*, vol. 2, *Anni Settanta*, Rizzoli, Milano 2000, p. 316. Ringrazio per la segnalazione Matteo Giacotti.

plati – purtroppo con la sola indicazione di autori e titoli – un’*Etica* e un volume intitolato *Dio*. Ritroviamo i due testi anche in una catalogazione dattiloscritta più tarda, degli anni Ottanta, ma più completa ancorché sprovvista delle date di edizione: l’*Etica* risulta essere quella pubblicata da Bietti (la cui prima edizione è del 1933), e *Dio* invece da Carabba. A differenza dell’*Etica*, quest’ultimo libro è tuttora presente sugli scaffali della casa di Pieve: non reca l’anno della stampa, ma l’introduzione di Nicola Checchia del 1911 ci fa propendere o per la *princeps*, uscita quello stesso anno, o per una delle ristampe successive che non vanno oltre il 1948¹⁶. Il secondo regesto annota anche un’*Etica* pubblicata da Sansoni: la copia presente nella biblioteca domestica è del 1963, anno della prima edizione. Per altro, sullo stesso scaffale è collocato pure lo *Spinoza* di Giuseppe Rensi uscito per i tipi dei Fratelli Bocca giusto nei primi anni Quaranta. Un acquisto che testimonia l’intenzione di approfondire l’opera del filosofo olandese proprio nel periodo di stesura di molte poesie accolte in *Dietro il paesaggio*¹⁷.

D’altronde, a chi aveva già tenuto *par coeur* i versi di Hölderlin, la parola di Spinoza non doveva arrivare come quella di «uno stregone di una tribù remota». Entro il fitto reticolo dei rinvii zanzottiani a Hölderlin non va, infatti, dimenticata l’ammirazione di Zanzotto per la poesia dedicata a Giulio Cesare Vanini¹⁸, figura presente, con quella di Giordano Bruno, nella *Pasqua a Pieve di Soligo* e rilevata in glossa, riproposta poi all’attenzione in *Con Hölderlin, una leggenda*:

su tutto il discorso di Hölderlin si proietta quell’angosciante *professio fidei* nella natura come presenza-mistero che troviamo nella poesia a Vanini, il martire dell’inquisizione secentesca: che non viene ripagato da null’altro che il comune silenzio riservato dalla natura a lui stesso e ai suoi persecutori¹⁹.

«Celeste dono del silenzio è il mondo» è il verso posto a sigillo di *Equinoziale*, un silenzio che Zanzotto dice di aver tutto esplorato («ho

¹⁶ Mi risultano curate da Nicola Checchia le ristampe del 1914, 1919, 1933 e 1948.

¹⁷ Devo le informazioni alla generosa disponibilità di Giovanni Zanzotto e di Matteo Giancotti.

¹⁸ Questo il verso: «o anche: Bruno sta sordo, Vanini non s’altera nemmeno un poco». Una curiosità: in Campo dei Fiori, sulla base del monumento a Giordano Bruno – altro panteista – è proprio sotto il tondo di Vanini che troviamo l’unica effigie pubblica di Luitero a Roma.

¹⁹ ANDREA ZANZOTTO, *Con Hölderlin, una leggenda*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano 2001, p. XVII.

esplorato tutto il silenzio», *La fredda tromba*), e su cui «si appoggiano le clauseole» della sua «memoria infelice» (*Atollo*).

Consideriamo – sempre sulla scorta di Dattilo – che i panteisti «hanno inteso ritrovare l'integra unità del cosmo» come «unità viva, dinamica», e ripensato la materia come potenza, non come «sostrato inerme e passivo, l'essere in, piuttosto che l'esse *tantum*»; consideriamo che per essi, la «*natura* non rappresenta uno stadio originario [...] ma è qualcosa che agisce sempre in tutte le funzioni psichiche, che preme in ogni sensazione e in ogni pensiero». Che, da ultimo, per i panteisti il segreto da conoscere è quello della vita. Non possiamo non vedere in questa ricerca, che ha nel concetto di *natura naturans* di Spinoza (e prima ancora di Bruno) il suo fulcro, delle tangenze con quella – ardua – di Zanzotto. Il quale, a proposito della poesia, della «suprema proposta qualitativa» della poesia, ebbe a dichiarare: «Deve conservare l'idea del *sacro*. Non di quello che fa capo a una precisa religione, ma di una sacralità che è insita *nella vita*»²⁰.

Inoltre, per i panteisti il tatto, come il gusto, ha un ruolo eminente nel percorso conoscitivo. Il tatto è il senso originario, è conoscenza del particolare, conoscenza immediata, diretta, che trova nella sfera dell'eros – *Il paesaggio come eros della terra* recita il titolo della prosa del 2006 – il suo più proprio riconoscimento. Prima ancora di quell'altro «contatto fisico e immediato con la 'madre'» che per Zanzotto è il dialetto²¹.

Allora i loci testuali di *Dietro il paesaggio* che privilegiano questi sensi potrebbero suggerire una tensione conoscitiva volta a superare la separazione, la dualità. Una tensione in cui le ambivalenze non si risolvono ma si attraversano, e che può portare a una conoscenza contemplativa che finché è esperita non ha bisogno di parole. Queste, con tutta la difficoltà a dire e la condanna che pesa sul linguaggio, verranno dopo.

E se per i panteisti «la materia e Dio esistono solamente nelle cose, nelle forme che vediamo – quando, non più statiche e separate, si aprono e ci toccano in quel puro ardente desiderio di essere che è la vita»²², allora quel «mi hanno toccato ai piedi» in *Dietro il paesaggio*, può essere inteso

²⁰ FRANCESCO CARBOGNIN (a cura di), *Lecture di un poeta* [intervista a A. Zanzotto, 2006], in NIVA LORENZINI, F. CARBOGNIN (a cura di), *dirti «Zanzotto» (1983-2011)*, Nuova Editrice Magenta, Varese 2013, p. 165.

²¹ «indicavo il dialetto quale stigma di una possibile "oralità perpetua", che è anche contatto fisico e immediato con "la madre"; ma questa in realtà non può non sottrarsi a tale contatto (che si verifica solo parzialmente) ponendosi sempre "un po'" oltre»: intervista a A. Zanzotto, in GIULIANA NUvoli, *Zanzotto*, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 11.

²² DATTILO, *Il dio sensibile*, cit., p. 363.

come il tocco che può portare a esperire quell'unità, quel «tutto è in tutto» che si qualifica come amore. In *Tu sei, mi trascura* «la pura estate» è «illuminata dall'amore».

Dopo aver con-sentito al/il paesaggio, dopo averlo seguito in prima istanza nei suoi ritmi stagionali, lasciato indietro «sulla soglia della sua tristezza» anche l'ultimo alberello, superata cioè la linea del verde e raggiunte le vette di «quei monti specchi eccelsi del primordio» (*Là sovente nell'alba*), giunto agli «ornamenti perfettissimi», si può tornare alla «terra caduta», discendere nella valle. Così, l'andatura circolare della raccolta – come circolare è l'orizzonte di quest'isola solighese – si chiude là dove si era avviata: al viaggio discendente e seminale di chi era stato «colpito da un dio» e al compito impervio del dire in versi. Ma ora il nuovo anno, il nuovo ciclo – una nuova vita? – si affronta con migliori presagi, con una gioia nuova e con l'acquisita consapevolezza «di chi non sa parlare / che per conoscere / il proprio oscuro matrimonio / con il cielo e le selve» (*Nella valle*). E chissà che in quest'ultima immagine non affiori anche un'eco del *Matrimonio del Cielo e dell'Inferno* del visionario per eccellenza, quel William Blake dialogante con Böhme e Swedenborg con cui pure Zanzotto aveva intrattenuto commerci.

Tornare alla terra, è tornare a quella «terra invano medicata / da tutto il verde» come si legge nell'ultima invocazione di *Montana*. E nel finale di *Adunata*: «Ma, gloria avara del mondo, / d'altre stagioni memoria deforme, / resta la selva», con quel verbo in prima sede di ultimo verso che alla nostra memoria richiama subito il «was bleibet» di Hölderlin in *Andenken*.

Si può misurare qui quanto *Dietro il paesaggio* sia un titolo davvero programmatico per Zanzotto: un piano di lavoro di lunga durata che in germe prefigura il più articolato discorso delle raccolte a venire circa gli sconquassi dell'uomo sul paesaggio e sulle virtù resistenziali della vegetazione. «*Dietro il paesaggio* è il titolo del mio primo libro, ma per me questo può essere ancora un programma»²³, scrive infatti Zanzotto in *Verso-dentro il paesaggio*.

Per altro, da questa bella prosa del 1994 dedicata ai paesaggi pittorici di Corot, possiamo prelevare dei passi che possono alimentare la nostra ipotesi. Là dove, per esempio, Zanzotto manifesta il suo apprezzamento per l'opera del parigino perché «ridefinisce in termini nuovi il sentire la natura». E poco sotto: «Quando l'intesa affettiva è costante e profonda ecco che il mondo non è più uno spettacolo da ammirare, da contempla-

²³ ANDREA ZANZOTTO, *Verso-dentro il paesaggio*, in ID., *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 59.

re passivamente, ma un'esperienza da vivere, e soprattutto da conoscere, proprio attraverso la pittura»²⁴. Zanzotto guarda agli alberi di Corot, protagonisti assoluti della scena, come a «grandi animati esseri in cui pare si presenti ogni virtualità e potenzialità dell'essere»²⁵, e legge i suoi paesaggi come «immagine occasionale eppure lievitante, benigna, rivelazione di un sentirsi-sentire»²⁶.

E veniamo a un luogo che più di altri è stato caricato di valenze inevitabili nell'anno di uscita della raccolta ma ora passibili di revisione. Mi riferisco al distico in chiusura di *Ormai*: «Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio / qui volgere le spalle». Rafforzato dall'antecedente «il mio male lontano», è stato inteso come una dichiarazione di fuga dalla Storia per rifugiarsi nella natura del luogo natale.

Tale lettura era comprensibile a inizio anni Cinquanta, quando ancora risuonava l'alto e risentito attacco di Quasimodo – «E come potevamo noi cantare / con il piede straniero sopra il cuore» (*Alle fronde dei salici*) – e il clima politico-culturale richiedeva impegno civile e scrittura che lo promuovesse. Ma oggi, dall'alto del senno retrospettivo fornito dall'intera opera di Zanzotto, quell'interpretazione – benché accolta e riproposta da più parti – andrebbe archiviata. A tal proposito, le dichiarazioni di Zanzotto medesimo, che talora sembrano avallare queste interpretazioni, vanno prese *cum grano salis*. L'ammissione esplicita di un distacco, negli anni del secondo dopoguerra, dagli eventi storici contingenti non implica un rifiuto della storia in quanto tale. Come mi pare si possa ricavare da quest'altro passo, dove sulla storia e sul senso di colpa di non avervi corrisposto, scrive:

Tanto, la storia che si fa coinvolge tutti e trafigge, né consente rifugio, e giustamente, nella stessa misura in cui non deve esserci rifugio dall'imperativo etico-politico. Ma io ero anche paralizzato dalla sensazione che qualsiasi tipo di programma imperniato sulla sola storicità (o meglio sugli «storicismi» come noi li abbiamo ricevuti da una recente tradizione) non fosse sufficiente a fondare una radicale innovazione «salvifica»²⁷.

E che non fosse sufficiente l'abbiamo ben constatato. La Storia in *Dietro il paesaggio* non è in primo piano, ma non è rimossa, è lì pronta a riaffiorare con il suo carico di traumi e contraddizioni.

²⁴ *Ibid.*, p. 51.

²⁵ *Ibid.*, p. 53.

²⁶ *Ibid.*, p. 54.

²⁷ ANDREA ZANZOTTO, *Uno sguardo dalla periferia*, in *Id.*, *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1152-1153.

Tornando al testo in questione, la sua collocazione nella raccolta non è trascurabile, posto com'è dopo *Quanto a lungo* riscritto nel 1946, più o meno il periodo di stesura di *Ormai*. Segue cioè la poesia del canto ritrovato alla fine della guerra, del ritorno alla scrittura in sincronia con il ritorno della bella stagione. Prendiamo nota del significato grammaticale del verbo: cingere significa in prima istanza avvolgere, circondare, e poi – con soggetto di cosa – abbracciare, comprendere in sé. La forma riflessiva vale “mettersi intorno qualcosa”. Non significa, insomma, né rifugiarsi né tantomeno nascondersi, non ha un senso esclusivamente passivo, non esclude l'azione. E nel composto “accingersi” ha il senso di prepararsi a, intraprendere.

Il «cingersi intorno il paesaggio» vale abitarlo, nel senso etimologico di farne il proprio abito, la propria abitudine. E qui potrebbe tornar utile il concetto di «vita abitante» di Hölderlin intesa da Agamben come «una vita che ha un modo speciale di continuità e di coesione rispetto a se stessa e al tutto», oltre che la sua suggestiva identificazione tra l'abitudine e la sostanza secondo Spinoza²⁸.

Abitare il paesaggio varrà anche averne cura come del proprio corpo, della propria dimora. È, dunque, una dichiarazione d'intenti, un proposito da perseguire, e per attuarlo bisogna «volgere le spalle» a costumi e modi di vivere che lo danneggiano, e con esso danneggiano chi lo abita. Ed è la guerra (non la storia di per sé) il costume più feroce e distruttivo. Proposito per altro non facile, richiede un percorso pressoché iniziatico, di avvicinamento a una natura-sfinge, distante, silente e al contempo dialogante, epifanica. La sequenza dei testi ben documenta l'altalenante percorso tra avvicinamenti e lontananze delusive. Così, per esempio, nel passaggio all'estate, il poeta misura tutta la distanza («Or che mi cinge tutta la tua distanza», *Distanza*) che lo separa da essa, se consideriamo quel «tu» riferito, più che a una presenza femminile, alla calda stagione, così come in precedenza era stato rivolto alla primavera.

Un percorso di conoscenza contrastato ma che aspira a divenire habitus, modo di essere, una forma di vita, appunto. Solo con un radicale cambio di prospettiva e del modo di stare al mondo ci si può salvare («Con te verde ora / di caligini e raggi / mi salvi, io vedo ancora / tra accecanti ricchezze», *Tu sei, mi trascura*). Solo seguendo il paesaggio, andando dietro al/il paesaggio.

²⁸ GIORGIO AGAMBEN, *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante 1806-1843*, Einaudi, Torino 2021. Si veda soprattutto l'*Epilogo* alle pp. 203-222.

Per quegli anni il messaggio poteva parere astorico, poco o nulla incidente sul corso della storia e del mondo. Ora non più. Scrivere poesia per e sul paesaggio è scrivere per e sul mondo, per e sui viventi che lo abitano, per e sulla loro sorte.

Con quell'antivedere che è dei grandi poeti, Zanzotto anticipava un *ethos* necessario, che andrà man mano sempre più mettendo a punto.

Lo Zanzotto della *Beltà* che ha «paesaggito» e presagito molto, dietro il paesaggio troverà solo il Napalm («Napalm dietro il paesaggio», *Profezie o memorie o giornali murali*, XVIII), l'acido che tutto brucia, carne e alberi, già in uso nella seconda guerra mondiale e divenuto sinonimo della guerra statunitense in Vietnam. E quasi quarant'anni dopo, quando la sua poesia era tornata «a confrontarsi con il vecchio, antico, perenne tema del paesaggio e di ciò che vi si situa *dietro*», constatava che – «addirittura» – mancava «la possibilità di un davanti e di un dietro»²⁹. Se poi consideriamo che tra le accezioni di “dietro” vi è pure quella col valore temporale di “dopo”, con il titolo della sua prima raccolta Zanzotto, forse, instillava già anche la domanda ultima e finale: che cosa sarà di noi, dei viventi, che cosa verrà dopo il paesaggio?

Ma, forse, il miglior modo per entrare nella poesia di Zanzotto è il medesimo che il poeta suggerì per approssimarsi a Venezia: «tacerla al massimo Venezia»³⁰. Tacerla al massimo la poesia di Zanzotto, scrostarla da tutti gli apparati, le letture, le indagini – a partire da queste mie note – per trovare quel «solo lampo» che valga a farla sentire propria.

²⁹ CARBOGNIN (a cura di), *Letture di un poeta*, cit., p. 164.

³⁰ ZANZOTTO, *Venezia, forse*, cit., p. 95.

INTEGRATO, ISOLATO O MARGINALE? ZANZOTTO E LA LETTERATURA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO

Andrea Cortellessa

*Libertà e necessità. Zanzotto fra Ungaretti e Montale*¹

In ogni occasione che poteva, Zanzotto ricordava quello che considerava la sua presentazione alla *res publica literaria*: il convegno *Romanzo e poesia di ieri e di oggi. Incontri di due generazioni* tenutosi per le cure di Giuseppe Ravegnani, in collaborazione con la casa editrice Mondadori, al Casinò di San Pellegrino Terme dal 16 al 19 luglio 1954. I poeti e narratori della vecchia generazione presentavano quelli della nuova, così facendosi loro mallevadori e istituendo – volenti o nolenti – genealogie destinate a perpetuarsi, nella percezione dei lettori, in molti casi sino a oggi. Si voleva in questo modo ricollegare le generazioni separate dalla linea di fuoco della guerra; i campioni del “prima”, già ben strutturati e maturi, investivano sulle promesse formatesi nel tempo di “dopo”: ricerca di continuità tanto più necessaria quanto, dagli accadimenti recenti, messa fisicamente a repentaglio².

Fu allora che Zanzotto poté misurare la propria distanza dagli orientamenti prevalenti nel *milieu* letterario del tempo, la sua eccentricità rispetto alle parole della tribù: che si misurava dalla dichiarata sfiducia nei confronti delle magnifiche sorti e progressive propugnate dalla lettera-

¹ Questo intervento è già apparso in «Quaderni montaliani», 2, Novara, Interlinea, 2022, pp. 203-227.

² Sul convegno in generale si veda DOMENICO SCARPA, *San Pellegrino Terme, 16-19 luglio 1954: Chi sono i contemporanei?*, in *Atlante della letteratura italiana*, diretto da S. Luzzatto, G. Pedullà, III, D. SCARPA (a cura di), *Dal Romanticismo a oggi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 793-799; cfr. anche MATTEO GAL, *Andrea Zanzotto al Convegno di San Pellegrino Terme (1954). Presenze di Heidegger tra Dietro il paesaggio e Vocativo*, «Poetiche», 2017, 47, pp. 225-250.

tura *engagée* del tempo, di stretta osservanza neorealista e comunista, con campione il giovane (di un anno minore di lui), ma già in tutti i sensi “centrale”, Italo Calvino (le incomprensioni con Calvino si scioglieranno forse solo col viaggio di Zanzotto a Parigi, nel 1970, in compagnia di Stefano Agosti; non è forse un caso che le prime pagine di Zanzotto mai pubblicate da Einaudi saranno solo, postume di un anno, quelle della riedizione di *Filò* nella collana “bianca”, prefata dal compianto Giuliano Scabia³. Prendeva così coscienza, Zanzotto, di uno «sguardo dalla periferia», come chiamerà il suo⁴, che non era dunque solo geografico ma anche, e forse soprattutto, storico e ideologico. La scelta di presentarsi in quell’occasione quale «attardato» (tale considerato, comunque, da interlocutori del calibro di Fortini e Pasolini), epigono dell’ermetismo dell’*entre deux guerres* se non dell’Arcadia sempiterna, era allora da intendersi come provocatoria e deliberatamente anacronistica; ma furono in pochi, allora (fra loro, va ricordato, Elio Pagliarani), a rendersene conto⁵.

³ Cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Filò per il Casanova di Fellini*, prefazione di G. Scabia, Einaudi, Torino 2012 (l’edizione originale del poemetto risale al 1976, presso le veneziane Edizioni del Ruzante). Ma si veda ora l’*Introduzione* di GIUSEPPE SANDRINI all’edizione a sua cura di ANDREA ZANZOTTO, *Traduzioni trapianti imitazioni*, Mondadori, Milano 2021, pp. XII-XIV, che segnala l’accoglienza incoraggiante proprio di Calvino a un progetto di traduzione delle *Egloghe* di Dante, nel 1965, poi mai portato avanti da Zanzotto; e la proposta di Fortini, per conto sempre di Einaudi nel 1981, di un quaderno zanzottiano di traduzioni nella serie che vide uscire i volumi di Giudici, Luzi e dello stesso Fortini più, postumo, quello di Caproni.

⁴ Cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Uno sguardo dalla periferia* [1972], in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori, Milano 1999, pp. 1150-1160 (si tratta di un’intervista a P.F. Lischi). Da ora in poi le citazioni dai testi zanzottiani saranno date, quando possibile, direttamente a testo con le sigle M (che rinvia al «Meridiano» *Le poesie e prose scelte*, appena citato), P (che rinvia all’«Oscar» *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano 2011) e SL (che rinviano ai due volumi di «Oscar» degli *Scritti sulla letteratura*, a cura di G.M. Villalta, Mondadori, Milano 2001; a loro volta derivanti dalle sillogi saggistiche autoriali *Fantasie di avvicinamento* e *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, pubblicate sempre presso Mondadori rispettivamente nel 1991 e nel 1994), seguite dal numero di pagina relativo.

⁵ Un «ritardatario» per Fortini (*Le poesie italiane di questi anni* [1960], in FRANCO FORTINI, *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974; ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003, p. 566); un «Masolino della parola tra i Masacci della realtà», per Pasolini (PIER PAOLO PASOLINI, *Principio di un «engagement»* [1957], in Id., *Passione e ideologia* [1960]; ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, I, a cura di W. Siti, S. De Laude, saggio introduttivo di C. Segre, Mondadori, Milano 1999, p. 1206). Viceversa Pagliarani coglie l’intenzionalità (se non la programmaticità) di questo “ritardo” in un articolo del 1959 («chi, come Zanzotto, mantenga pressoché interamente fissi i canoni stilistici dell’ermetismo, viene a trovarsi oggi in posizione singolare, così che può dirsi uno degli autori più... originali»: ELIO PAGLIARANI, *La poesia delle nuove generazioni*, «Avanti!», 14 febbraio 1959, ora ripreso con una nota di G.L. Picconi in *Expanded Pagliarani*, numero monografico del «verri»,

Nove, più o meno giudiziari, furono gli accoppiamenti a San Pellegrino: alcuni sancivano in sede pubblica relazioni letterarie, o anche più personali, magari da tempo intercorse in forma privata; altri viceversa ne inauguravano di ulteriori in precedenza solo virtuali o, magari, francamente immaginarie. Non era certo questo il caso di Zanzotto, a San Pellegrino presentato da Giuseppe Ungaretti. I due erano infatti in contatto già da tempo: i primi documenti epistolari conservati nell'archivio di Zanzotto a Pieve di Soligo e in quello di Ungaretti al Gabinetto Vieusseux di Firenze risalgono all'aprile del 1948, quando il primo si rivolge al secondo proponendogli i suoi versi per «La Fiera letteraria», e ne riceve subito calorosi incoraggiamenti («Vorrei fare per Lei molto; ma, mi creda, in realtà i poeti praticamente non contano mai nulla, nemmeno nelle cose in cui dovrebbero pure avere voce in capitolo, dopo tanti anni di lavoro»)⁶; mentre la raccolta d'esordio, *Dietro il paesaggio*, prima dell'uscita nell'agosto del 1951 nella sospirata collana dello «Specchio», nel dicembre dell'anno precedente era stata insignita a Milano di un munifico premio per inediti, il San Babila (coi cui proventi Zanzotto poté acquistare la desiderata motoretta per ciò battezzata «Babilina»): della giuria di quel premio – che ebbe la sua importanza in un momento di grave crisi, nelle more interminabili della pubblicazione d'esordio – accanto a Vittorio Sereni (il quale poi, depositario dei suoi testi dal 1948, farà in modo di accasare il nuovo poeta *chez Mondadori*)⁷, Salvatore Quasimodo, Leonardo Sinisgalli ed Eugenio Montale, faceva parte appunto Ungaretti⁸.

L'articolo da questi pubblicato sull'«Approdo» all'indomani del convegno di San Pellegrino rappresenta, in un certo senso, l'inizio della fortuna critica di Zanzotto. Non perché fosse il primo capitolo significativo

giugno 2020, XLIV, p. 36; rinvio, per una sintonia su questo punto fra i due, alla mia nota a E. PAGLIARANI, A. ZANZOTTO, *Avanti, ma dentro uno specchio. Due progetti per gli anni '60 (lettere 1960-1965)*, «E l'avanguardia ha trovato, ha trovato?» *Andrea Zanzotto*, numero monografico del «verri», ottobre 2021, LXVI, pp. 78-87).

⁶ Giuseppe Ungaretti ad Andrea Zanzotto, 27 maggio 1948, citata in G. UNGARETTI, *Le lettere di una vita 1909-1970*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Mondadori, Milano 2022, p. 757. La curatrice conta 14 lettere di Ungaretti e 21 di Zanzotto conservate nei due archivi: alle sue pagine di commento (*Ibidem*, pp. 756-762 e 768-769) si rinvia per la ricostruzione del rapporto epistolare. Di rilievo gli autocommenti a *IX Ecloghe* e a *La Beltà* consegnati da Zanzotto a lettere a Ungaretti del 7 giugno 1962 e del 5 giugno 1968 (*Ibidem*, pp. 761-762).

⁷ Cfr. SILVIA VOLPATO, *Dans les archives d'Andrea Zanzotto. Analyse de la correspondance entre Andrea Zanzotto et Vittorio Sereni*, relatori G. Sangirardi, G. Bongiorno, S. Dal Bianco, Université de Lorraine, Nancy-Università di Siena 2020.

⁸ Cfr. la *Cronologia*, realizzata da G.M. VILLALTA col fondamentale concorso dell'autore (M CXV).

d'una sterminata bibliografia (a precederlo sono firme importanti come quelle di Gramigna, Porzio, Betocchi e soprattutto Fortini), ma in quanto nella circostanza Ungaretti scelse di leggere una lunga lettera che l'anno prima gli aveva scritto, per presentarsi, lo stesso giovane poeta. Così inaugurando di fatto una tradizione critica che, d'un autore proverbialmente consapevole, spesso s'è accontentata di più o meno pedissequamente parafrasare la sua stessa poetica. Non c'è dubbio, del resto, che già a quell'altezza Zanzotto si mostrasse "ipervegliante"; e che le sue parole rappresentino il primo, e nella sintesi non meno che araldico, di una serie di autoritratti memorabili. Sono parole citatissime, al punto che tutti gli zanzottologi, ma anche una cerchia più ampia di zanzottofilii, le sanno ormai a memoria; ma è il caso di ripeterle una volta di più:

Sono nato a Pieve di Soligo, tra il Piave e Vittorio Veneto, ho trentadue anni e insegno italiano e latino al liceo classico di questa città. Credo di aver cominciato a scribacchiare quelli che a me parevano versi fin dai sette od otto anni. Prima dei quindici avevo già "mangiato" Pascoli e D'Annunzio, poi, fino ai venti, non vidi che i Francesi, Campana, Ungaretti e Montale. Ebbi la laurea in lettere a Padova dove fui scolaro di Valeri che mi incoraggiò e mi aiutò. Dopo ci fu la guerra e la resistenza. Patii il destino che fu di tutti, ma non potei capire nessun'altra ragione fuori dall'«esile mito» (per usare un'espressione di Sereni) circoscritto in una mia Arcadia (nella *ingens silva* del Montello, sulle rive del fiume di Gasparina e della Nassilide, prima del Piave e del Montello della Grande Guerra), il mito di alcune lucenti evidenze di paesi e di sentimenti antichissimi ed ossessivi, di alcune entità mentali e sensibili a un tempo, al di là delle quali io non riuscirò mai a vedere veramente nulla⁹.

Generosa investitura, certo, quella di Ungaretti¹⁰, ma anche strategica: dal momento che, ponendo Zanzotto a valle della linea "d'oro" Petrarca-Leopardi¹¹, implicitamente lo collocava anche entro il discepolato

⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Piccolo discorso al Convegno di San Pellegrino sopra* Dietro il paesaggio di Andrea Zanzotto, «L'Approdo», luglio-settembre 1954, III; poi in Id., *Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono, L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, pp. 693-694.

¹⁰ Ringrazia Zanzotto, a caldo, il 28 luglio: «Sto ancora pensando alle Sue parole così "choquantes" (nel senso buono), ne sono ancora scosso. Bisognerà che ne scriva qualche cosa, che chiarisca meglio a me stesso questo vivissimo e singolare rapporto maestro-scolaro, in cui una lezione di libertà implica una "concordia discors" che sarebbe stata mezzo secolo fa, qui da noi, inconcepibile» (cit. in UNGARETTI, *Le lettere di una vita*, cit., p. 759).

¹¹ Riguardo allo stile di Zanzotto Ungaretti parla di «canto», «nel significato che gli dà il Leopardi chiamando *Canti* le sue poesie», ma anche di «un modo leopardiano di sentire il paesaggio»; e a tal riguardo aggiunge un riferimento al «*Canzoniere* di Petrarca dove da sonetto a sonetto appare sempre lo stesso fantasma, ma l'animo da sonetto a sonetto si modula a un grado diverso». Per concludere con evidente soddisfazione: «Il nostro amico sa scegliersi i maestri» (UNGARETTI, *Piccolo discorso*, cit., pp. 696-698).

di colui che a quella linea non aveva fatto mistero di ispirarsi, cioè ovviamente sé stesso. Del resto – Zanzotto lo ha rivelato solo *in extremis* – proprio su Ungaretti in un primo momento avrebbe voluto laurearsi, vedendosi poi respinta la proposta per l'eccessiva "contemporaneità" del tema e dovendo così ripiegare su Grazia Deledda¹². Forse è questa la prima "incompiuta", di certo non l'ultima, della sua storia di critico e traduttore, costellata di sentieri interrotti in alcuni casi persino clamorosi (e da leggersi piuttosto, allora, come atti mancati): dalla seconda tesi in filosofia, vagheggiata su Kafka ma mai scritta, alle traduzioni interrotte di testi-chiave come le *Lettere* di San Paolo, l'*Eneide* e le poesie di Paul Celan invano propostegli, nel 1962, da Sereni.

È interessante la precoce metafora del «mangiare» che tornerà più volte a designare il "nutrirsi", da parte di Zanzotto, della tradizione letteraria, da un certo momento in avanti riconosciuto come ambivalente (si pensi al *Sonetto del decremento e dell'alimento*, M 597, P 563, che fa capo a una topica frequente nel *Galateo in Bosco*, e poi al motivo delle *Carità romane* in *Sovrimpressioni* e oltre; ci tornerò più avanti); ma soprattutto colpisce come, rivolgendosi a Ungaretti in una circostanza così cruciale, Zanzotto non si periti di menzionare anche Montale: il che non doveva risultare pacifico, stanti i rapporti non idilliaci fra i due numi¹³. Ma con significativa tenacia Zanzotto insisterà ad associarli anche nel suo primo scritto sull'uno e sull'altro, rispettivamente nel 1958 e nel 1953¹⁴.

¹² Cfr. ANDREA ZANZOTTO, saluto introduttivo in *Grazia Deledda e la solitudine del segreto*, Atti del convegno (Sassari, 10-12 ottobre 2007), a cura di M. Manotta, A. M. Morace, ISRE, Nuoro 2010, pp. 9-10. La tesi di laurea effettivamente discussa, il 30 ottobre 1942 con N. Busetto, è stata di recente pubblicata in edizione anastatica: A. ZANZOTTO, *Il problema critico dell'arte di Grazia Deledda*, prefazione di A. Balduino, introduzione di E. Zinato, Padova University Press, Padova 2015.

¹³ Questo invece Zanzotto poteva ignorarlo, ma anche fare insieme al suo il nome di Campana non era gradito a Ungaretti. La prima volta che Pasolini gli mandò un suo scritto su di lui (*La nuova Allegria di Ungaretti*, «Giovedì», 5 febbraio 1953, II; ora in PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 441-446), Ungaretti con puntiglio rintuzzò i riferimenti a Campana, appunto, e a Pascoli (cfr. UNGARETTI, *Le lettere di una vita*, cit., pp. 824-825). Per la sua lunga fedeltà si veda invece ANDREA ZANZOTTO, *Il mio Campana*, a cura di F. Carbognin, CLUEB, Bologna 2011 (riporta una conferenza bolognese del 2002, in occasione del conferimento del premio Campana a *Sovrimpressioni*).

¹⁴ Solo un cenno all'«uomo-sasso di Ungaretti» nell'*Inno nel fango*, pubblicato sulla «Fiera letteraria» il 21 luglio 1953 (primo saggio della serie "montaliana" simbolicamente collocata da Zanzotto all'inizio della prima silloge critica, *Fantasie di avvicinamento*: cfr. SL I, 17); più corposo il riferimento a Montale in *I settant'anni di Ungaretti*, uscito su «Comunità», ottobre 1958, XII (testo che, rifiuto a più riprese, giunge sino alla versione pubblicata su «l'Unità» il 23 marzo 1988 nel centenario della nascita e di lì confluisce, col titolo *Giuseppe Ungaretti: Terra Promessa*, in *Fantasie di avvicinamento*). In questa lettura marcatamente "esistenzialista" (le cui marche in tal senso più esposte, come le ripetute seppur

E infatti, nello stesso 1942 nel quale falliva il progetto di laurearsi con una tesi su Ungaretti, Zanzotto teneva una conferenza al GUF di Treviso «sull'esistenzialismo di Montale»: occasione che, quasi quanto il convegno di dodici anni dopo, di frequente ricorderà come momento-chiave nella sua maturazione di una chiara coscienza antifascista («in una chiave decisamente etica e politica. Ebbi parecchi consensi»)¹⁵. In una testimonianza resa nel centenario di Montale leggerà la sua lettura a Padova¹⁶, luogo-chiave di quei suoi anni: «Fu intorno ai diciassette, diciott'anni, a Padova, che conobbi la sua poesia, più per indicazione di coetanei che per stimolo di docenti» (confermando dunque come vada collocata al 1938 la soglia decisiva per la sua formazione). Aggiungeva Zanzotto nel 1996: «Avevo trovato su una bancarella *Ossi di seppia*, nella edizione Carabba di Lanciano, e la tesaurizzai a tal punto che in tutta la mia prima fase di ricerca ne fui quasi plagiato, e mi sentii crescere nell'aprirsi di orizzonti che già presentivo, grato di questo "plagio", che però non distrusse la presenza di altri grandi come Hölderlin e Rimbaud»¹⁷: ossia le altre due massime "scoperte" poetiche di quel tornante decisivo.

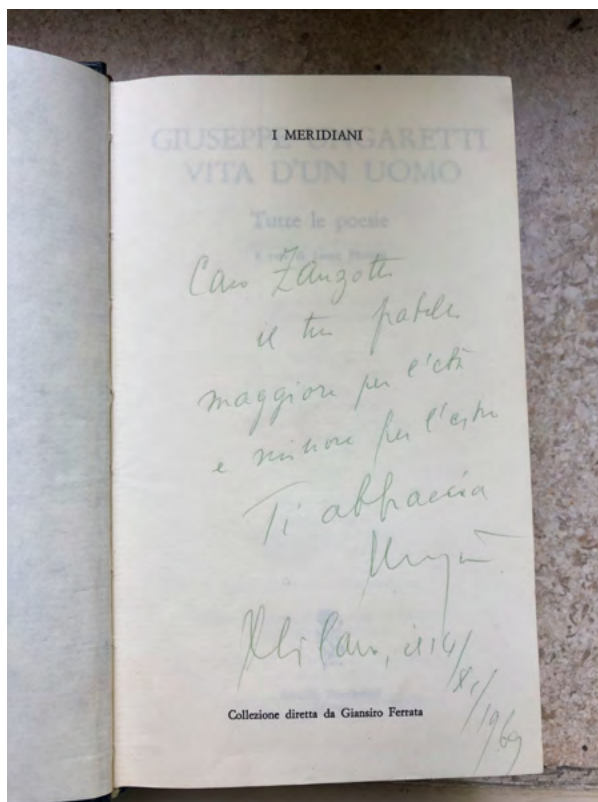
Non sarà comunque, quella del 1954, l'ultima volta che Ungaretti "testimonierà" pubblicamente per Zanzotto: e non solo per quello "petrarchesco-leopardiano" che poteva considerare, tutto sommato a buon diritto, un proprio discepolo. L'11 luglio 1962 presenterà infatti un libro di svolta come *IX Ecloghe*, nella sede del "Caffè" in via della Croce a Roma. Ma è ancor più significativo, anche perché in certa misura testamentario, il primo dei due *off records* dai quali qui prendo le mosse, cioè la dedica della *Vita d'un uomo*, il primo «Meridiano» della serie, fattagli da Ungaretti nel 1969:

implicite citazioni da Heidegger, risultano espunte nella versione "d'arrivo"), Zanzotto disegna una successione simbolica che pone Ungaretti quale «pioniere che si spinse su un terreno su cui gli altri lo raggiunsero più tardi», ma subito dopo cita Montale (seppur insieme ad «altri poeti e filosofi») come inveramento del «trauma radicale» emblemizzato dalla «parola della pietra» (cfr. SL I, 81-82).

¹⁵ ANDREA ZANZOTTO, *Incontro con Gianfranco Bettin, Nicola De Cilia, Goffredo Fofi*, in *Il Veneto che amiamo*, Edizioni dell'asino, Roma 2009, p. 21.

¹⁶ Di una ulteriore conferenza tenuta a Padova su Montale si ha traccia nella lettera d'invito dell'antico maestro Diego Valeri, il 26 febbraio 1955, e in una di Silvio Guarnieri del 27 marzo dello stesso anno, che invita Zanzotto a ripeterla a Feltre: entrambe conservate nell'archivio di Pieve di Soligo.

¹⁷ ANDREA ZANZOTTO, *Ripensando a Montale*, in *Testimonianza per Eugenio Montale*, Atti del convegno (Firenze, 28-29 marzo 1996), «Antologia Vieusseux», settembre-dicembre 1996, II, p. 144.

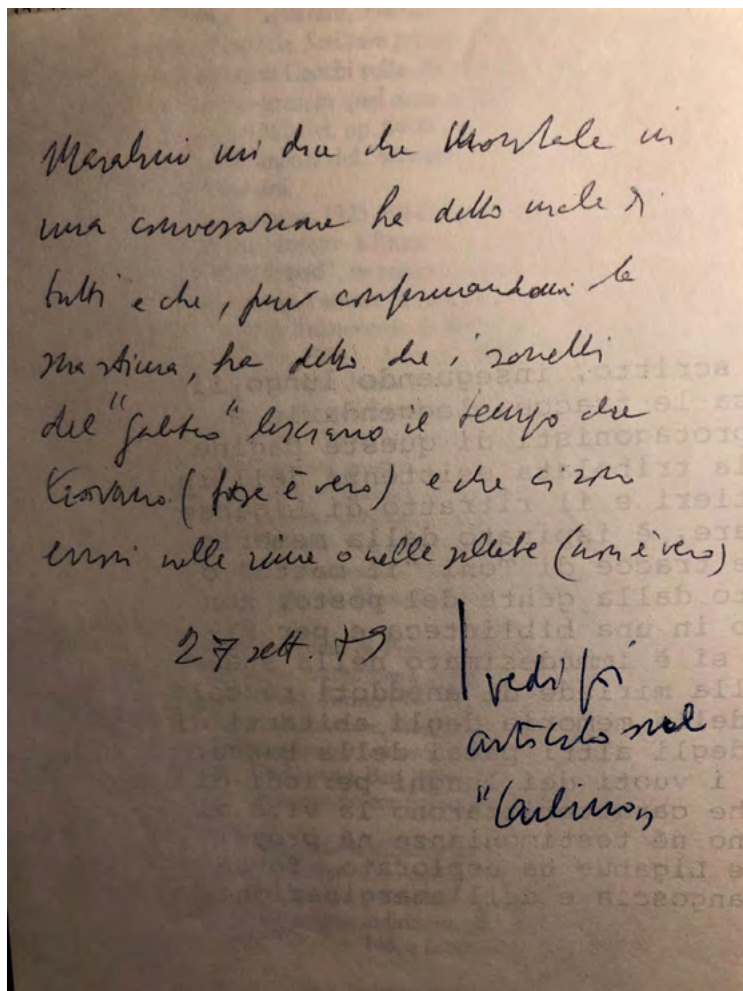


«Caro Zanzotto | il tuo fratello | maggiore per l'età | e minore per l'estro | Ti abbraccia | Ungà | Milano, il 14/XI/1969». Contraccambiando con l'invio di una copia degli *Sguardi i Fatti e Senhal* («se c'è qualcuno che non ha bisogno di alcun preambolo alla lettura di questo mio breve lavoro, è Ungaretti»), a questa dedica Zanzotto risponde con imbarazzo non di circostanza: «no, non ho un estro che possa mettersi in paragone con quello di Ungaretti: credo, forse, di avere, similmente a Lei mio maestro fra i più necessari, i segni di quel trauma originario in cui diventa non irrispettoso (per me) parlare di un destino comune»¹⁸. Fu lo stesso Zanzot-

¹⁸ Andrea Zanzotto a Giuseppe Ungaretti, 21 novembre 1969, in UNGARETTI, *Le lettere di*

to a mostrarmi il cimelio di questa dedica ungarettiana. E fu *off records* in senso letterale, perché in occasione della prima intervista che gli feci per Rai-Radio Tre: a Pieve di Soligo sul finire del 2002, quando gli chiesi appunto di ricordare la figura di Ungaretti e il significato che aveva avuto per lui¹⁹.

Ma ecco, a specchio rovesciato, il secondo *off records*:



una vita, cit., p. 762.

¹⁹ Rinvio al mio Andrea Zanzotto. *La poesia e il sublime*, «Galatea. European Magazine», novembre 2005, XIV, pp. 30-37.

«Marabini mi dice che Montale in una conversazione ha detto male di tutti e che, pur confermandomi la sua stima, ha detto che i sonetti del “Galateo” lasciano il tempo che trovano (forse è vero) e che ci sono errori nelle rime o nelle sillabe (non è vero) 27 sett. 79 (vedi poi articolo sul “Carlino”)»²⁰.

Molto tipico di Zanzotto l'insieme di *epoché* del giudizio sulla propria opera e di fiera “tecnica” (sulla resa formale dell'*Ipersonetto*: e non sarà casuale il suo insistere in seguito sull'avversione di Montale nei confronti della metrica tradizionale, malgrado il precedente di un sonetto elisabettiano – quasi uno “pseudo-sonetto”, dunque – come *Gli orecchini*)²¹. Ma il colpo è basso, tanto che Zanzotto deve ricordare a sé stesso la «stima» di Montale: quella una decina di anni prima testimoniata nella celebre recensione-incoronazione, sul «Corriere della Sera», alla *Beltà*²².

Anche con lui la frequentazione durava dalla fine degli anni quaranta, cioè da quando Montale s'era trasferito a Milano e Zanzotto aveva chiesto al condiscipolo Vittorio Sereni di venirgli presentato²³. Il piccolo appartamento che a Milano prenderà negli anni sessanta era in ef-

²⁰ L'appunto è conservato presso l'Archivio Zanzotto di Pieve di Soligo. Ringrazio Giovanni Zanzotto, come sempre, per la generosità con la quale mi ha mostrato questo documento inedito, come gli altri citati, autorizzandomi a riprodurli in questa sede.

²¹ «Montale non credeva nell'*Ipersonetto*. Lui aveva tradotto egregiamente e ne aveva scritto uno, assai famoso, *Gli orecchini*, che si meritò la sottile e particolareggiata analisi di D'Arco Silvio Avalle. Montale era ancora dentro l'aura del sonetto che si può variare e rendere più liquido, ma salvandone l'antica sacralità. Lui capiva che il mio *Ipersonetto* era proprio la forzatura, il portare al limite, l'autocontraddizione nel genere del sonetto. Più tardi mi ha detto: “Non credo che tu possa trovare grandi consensi con questo tipo di componimento”. Capivo benissimo le sue riserve e anche la sua franchezza»: JOHN BUTCHER, *Le ultime poesie di Montale. Intervista ad Andrea Zanzotto*, «Annali d'Italianistica», 2001, 19, p. 331.

²² Cfr. EUGENIO MONTALE, *La poesia di Zanzotto*, «Corriere della Sera», 1 giugno 1968; poi in ID., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, pp. 337-341; ora in ID., *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, II, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 2891-2895. Interessante quanto ne dice lo stesso Zanzotto in BUTCHER, *Le ultime poesie di Montale*, cit., pp. 330-331. Assai meno significative le dieci righe di circostanza riservate in precedenza alla seconda, breve raccolta di A. ZANZOTTO, *Elegia e altri versi*: cfr. E. MONTALE, *Due poeti*, «Corriere della Sera», 25 marzo 1955; poi, col titolo *Lecture*, in ID., *Il secondo mestiere. Prose*, cit., p. 1794. Quello che dice nell'occasione Montale si attaglia molto più al precedente *Dietro il paesaggio* (sintomatico il *lapsus* nella conversazione con M. Breda, *In questo progresso scorsoio*, Garzanti, Milano 2009, p. 101, per cui Zanzotto ricorda come questo primo pezzo fosse dedicato appunto alla sua prima raccolta) e pare per di più ricalcare, in sostanza, quanto scritto qualche mese prima da Ungaretti sull'«Approdo».

²³ Si veda la lettera di Zanzotto a Sereni del 20 gennaio 1949, in VOLPATO, *Dans les archives d'Andrea Zanzotto*, cit. p. 122. Il desiderio esaudito è registrato anche nella *Cronologia* di VILLALTA, cit., M CXIV.

fetti in appoggio, prima che alle riunioni alla Rizzoli che gli aveva fatto un contratto da consulente, alle periodiche visite in via Bigli²⁴, una delle quali raccontata in pubblico (nel 1979 riportata con qualche imprecisione da Domenico Porzio): più che una conversazione un godibilissimo pezzo di teatro, nel quale Zanzotto cerca di spiegare a Montale la teoria delle catastrofi di René Thom, ma Eusebio lo dribbla con astuzia chiedendogli di preliminarmente spiegare piuttosto alla Gina, la governante-sovrana di Via Bigli, il concetto aristotelico di entelechia²⁵. Per inciso non si sbaglia, credo, ad attribuire alle conversazioni con Zanzotto almeno parte dell'enciclopedia scientifica abbastanza a sorpresa sciorinata dal Montale tardo (né sarà forse questo, come vedremo, l'unico caso in cui il vettore del discepolato andrà, se non rovesciato, almeno corretto in senso biunivoco). Il carteggio fra i due non s'è ancora reso disponibile nella sua interezza e certo risulterà meno corposo di quello con Ungaretti, dati i più frequenti incontri di persona, ma la confidenza è confermata da un lacerto citato da Silvia Volpato: «caro Zanz, ti abbraccio di cuore e spero di rivederti dopo la buriana, tuo Eusebio» – dove la “buriana” si capisce cosa sia dalla data del biglietto, 13 novembre 1975: alla vigilia cioè della consegna del Premio Nobel, a *Eusebio*, che si consumerà meno d'un mese dopo²⁶.

È comunque nel corso della visita del 1979 di cui si diceva, che il discepolo reca in omaggio *Il Galateo in Bosco* al maestro; il quale ad apertura di libro gli chiede se «certe righe storte, nella pagina, “siano” volute»; quando Zanzotto gli spiega di aver riprodotto nell'impaginato

²⁴ «ma pure in Versilia qualche volta, e c'era anche Contini»: ZANZOTTO, *Ripensando a Montale*, cit., p. 144.

²⁵ Cfr. DOMENICO PORZIO, *Conversando con Montale*, «Nuova Antologia», luglio-settembre 1979, 2131, pp. 230-238; nelle ultime pagine è riportato un ulteriore dialogo in ricordo degli anni di «Solaria», pubblicato col titolo *Un vermouth a mezzogiorno*, «la Repubblica», 17-18 giugno 1979; la sola parte con Zanzotto è inclusa in EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 1731-1735. Proprio sulla definizione dell'entelechia e su René Thom, fra l'altro, di lì a poco con puntiglio Zanzotto corregge la versione di Porzio in *A proposito di una conversazione con Montale*, «Nuova Antologia», aprile-giugno 1980, 2134, pp. 288-291 (ora entrambe le parti di *Conversando con Montale* sono riportate in FRANCESCA CASTELLANO (a cura di), *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, II, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, rispettivamente alle pp. 927-930 e 916-920).

²⁶ L'annuncio del Premio arrivò il 23 ottobre, la cerimonia si terrà il 10 dicembre. La lettera è citata a p. 16 di VOLPATO, *Dans les archives d'Andrea Zanzotto*, cit. In un'altra letterina conservata nell'archivio di Pieve di Soligo, scrive Montale il 28 febbraio 1976: «Caro Zanz | scusa se ti ringrazio dopo 3 mesi. Ma ho vissuto nel caos. Poi mi hanno detto che sei stato ammalato. Spero che ti sia già rimesso. | Non sono così forte come dici. È stato un vero caos dal quale non sono ancora uscito».

certe «righe di vecchi testi riprodotti in fotocopia e perciò male», Montale insiste: «ma i tipografi davanti a queste cose protestano?»²⁷. Segue uno scambio di battute appunto sull'*Ipersonetto*, da Montale definito (con ambivalenza sovrasegmentale che, leggendo, possiamo solo immaginare) «un *tour de force*» (Zanzotto corregge in «*pastiche di pastiche*», ma aggiunge una definizione altrimenti inedita della forma-sonetto in quanto tale: «la sua struttura ha un fascino, è una specie di scala. E ha qualcosa di anomalo, come il palazzo Ducale di Venezia il quale ha la parte leggera sotto e quella pesante sopra»)²⁸.

Nel raccogliere le sue conversazioni con Montale in un volumetto intitolato *L'ombra di Arsenio*, Marabini non sottace «l'arguzia talora maliziosa, l'ironica malignità» che qualsiasi utente di YouTube, oggi, constata d'acchito nei suoi frammenti di interviste video: una «riduzione delle misure, chiamiamola così, da Montale applicata sistematicamente verso tutti e tutto; la corrosione di stature e dimensioni; il gusto dell'individuazione dei punti deboli [...] non ricordo di avere mai sentito, di qualsiasi cosa o persona, una lode in bocca a Montale», aggiunge Marabini. Per metterci a parte, infine, d'un ulteriore *off records* che suona davvero come un colmo: «A Forte dei Marmi riuscì a trovare difetti, o almeno limiti, anche a Dante»²⁹.

L'intervista incriminata a Montale uscirà due giorni dopo l'incontro di Marabini con Zanzotto, il 29 settembre, sul quotidiano di Bologna «Il Resto del Carlino»³⁰; e inaugura una serie nella quale – nel pieno della polemica sulla spettacolarizzazione della poesia, destata dall'imprevedibile successo del Festival internazionale dei poeti organizzato a Castelporziano nel giugno precedente da Simone Carella, Franco Cordelli e Ulisse Benedetti –³¹ Marabini aveva chiesto il parere anche di Sere-

²⁷ Era questa un'idiosincrasia ricorrente, si vede, nei “botta e risposta” fra i due poeti: nel pezzo citato sulla *Beltà*, dopo aver riportato i versi (in tal senso nemmeno troppo abnormi, relativamente parlando) di *Al mondo*, Montale aveva commentato «Non so come se la caverà il linotipista che dovrà comporre questa poesia» (*La poesia di Zanzotto*, cit., p. 2894).

²⁸ PORZIO, *Conversando con Montale*, cit., p. 1735.

²⁹ Cfr. CLAUDIO MARABINI, *L'ombra di Arsenio. Incontri con Montale*, Edizioni del Girasole, Ravenna, 1986, pp. 11 e 13-4. Su temi e prossemica del Montale intervistato si veda FRANCESCA CASTELLANO (a cura di), *Montale par lui-même. Interviste, confessioni, auto-commenti 1920-1981*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2016.

³⁰ CLAUDIO MARABINI, *Montale: probabilmente non sono mai esistito*, «Il Resto del Carlino», 29 settembre 1979; poi, col titolo *La poesia in piazza*, in ID., *L'ombra di Arsenio*, cit., pp. 65-75; ora in *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, cit., pp. 931-935.

³¹ Rinvio alla mia postfazione, *La bella estate dei poeti*, in FRANCO CORDELLI, *Proprietà perduta* [1983], L'orma, Roma 2016², pp. 243-262.

ni, Luzi, Caproni e, prima di Testori e Raboni ultimi della serie³², anche dello stesso Zanzotto. L'intervista con quest'ultimo uscirà, col titolo *Scrivo, quindi sopravvivo*, un mese dopo, il 29 ottobre (ma è più eloquente il titolo posto, al medesimo pezzo, lo stesso giorno da «La Nazione» di Firenze: *No alla folla*); ed è documento significativo di una perplessità, la sua nei confronti dell'oralità e della performatività in poesia, in quel torno di anni ribadita a più riprese e che è tratto significativo della sua poetica matura³³. È verosimilmente per preparare questo pezzo, in ogni caso, che Marabini incontra Zanzotto quel 27 settembre; e gli regala, con un quanto di malizia, l'indiscrezione *off records* da lui quel giorno appuntatasi a futura memoria (eccoci qui, infatti).

Off records fino a un certo punto, peraltro, perché all'inizio dell'intervista a Montale Marabini cita proprio il successo del *Galateo in Bosco*, giunto alla seconda edizione un anno dopo la sua prima pubblicazione, in controtendenza rispetto alle tirature sempre esigue, allora come oggi, dei libri di poesia autentici: «un caso eccezionale, considerando anche l'ardua accessibilità di questa poesia», annota malizioso Marabi-

³² Cfr. CLAUDIO MARABINI, *C'è il boom dei poeti (ma è un'altra cosa)* (intervista a Vittorio Sereni), «Il Resto del Carlino», 10 ottobre 1979; ID., *La libidine del collettivo* (intervista a Mario Luzi), *Ibid.*, 14 ottobre 1979; ID., *Poesia: un bene-rifugio nell'età del consumismo* (intervista a Giorgio Caproni), *Ibid.*, 24 ottobre 1979; ID., *Va in scena la parola* (intervista a Giovanni Testori), *Ibid.*, 5 novembre 1979; ID., *Non fanno «boom»* (intervista a Giovanni Raboni), *Ibid.*, 10 novembre 1979.

³³ Cfr. CLAUDIO MARABINI, *Scrivo, quindi sopravvivo*, «Il Resto del Carlino», 29 ottobre 1979; *Zanzotto: no alla folla*, «La Nazione», 29 ottobre 1979: «In piazza talvolta si sente un certo baccano intorno alla poesia, poi bisogna vedere chi arriva a far lo sforzo di cavare due lire di tasca per acquistarla. [...] Quelli che scrivono si leggono tra di loro». Concede che quello del successo delle manifestazioni pubbliche di poesia sia «senz'altro un fenomeno connesso al consumismo della canzone e quindi riguarda i più giovani. Taluni di essi, stanchi di frastuono e sound, “pensano” ai versi. [...] Spesso i giovani si attendono dalla poesia più di quello che essa possa dire. Attendono carismi, rassicurazioni di tipo religioso o politico dalla povertà e dalla nudità della poesia. Se essi invece si aspettano, come accade talvolta, una voce fraterna, possono trovarla in un libro di versi. [...] Comunque, è un fatto positivo che i giovani si rendano conto di questo “quid” incollocabile che è la poesia. E, se si trovano insoddisfatti, è meglio che i giovani insultino o deridano poeti – o sedicenti tali – piuttosto che commettano gesti più gravi e violenti». Riguardo al problema dell'esecuzione della poesia in pubblico: «Tutto è da chiarire. Esiste un problema dello spessore polifonico della lingua, specie di quella poetica, da far risaltare (coralmente?) nella recitazione del testo. Ma il testo non è solo voce, è tanto di più (visualità, autoreferenzialità, ecc.), sfugge da tutte le parti. Il testo può essere avvicinato (o “scomposto”) in varie forme, pubbliche o private, e in varie forme ricomposto. Comunque bisogna che ciascuno arrivi al clic (grande parola di Spitzer!) all'incontro personale col testo». Sul tema si vedano i più noti interventi *Vissuto poetico e corpo* [1980], in M 1249-1251, e *Poesia e televisione* [datato «1979» ma pubblicato dieci anni dopo], *Ibid.*, pp. 1321-1331.

ni³⁴. Nel prosiegua Montale riferisce della sua rilettura della *Commedia* dopo, sostiene, quarant'anni dall'ultima volta (anche se purtroppo non ci vengono riferite le «riduzioni» da lui non lesinate neppure al Sommo Poeta); mentre sono esplicite le riserve, per usare un eufemismo, con cui parla rispettivamente di un narratore e di un poeta di successo dei quali si tace però l'identità. Scrive Marabini: «Montale, facendone il nome e senza chiedermi di tacerlo, cita uno scrittore siciliano che sembra essere stato in corsa per il Nobel, di cui in tempi remoti lesse un librettino, non ricorda bene, forse “giallo” o “politico”: “un racconto mediocre”». Non sappiamo chi sia il malcapitato, anche se l'identikit pare corrispondere abbastanza a Leonardo Sciascia. Non ci sono dubbi, invece, sull'identità del secondo malcapitato: Marabini fa il nome «di un collega in poesia, veneto, illustre, appartato, che però compare – sembra – in qualche Festival dell'Unità. “Ha ingegno”, risponde Montale, “ma i sonetti compresi nell'ultimo libro lasciano il tempo che trovano. Diciamo che s'è preso la libertà di scrivere componimenti di quattordici versi”»³⁵.

Il combinato disposto di questi due *backstage*, la dedica di Ungaretti del 1969 e l'indiscrezione su Montale di dieci anni dopo, rappresenta comunque la sintesi più efficace, forse, dei caratteri antitetici della nostra diarchia poetica novecentesca. Una dedica come quella di Ungaretti, generosa quanto a effetto, a Montale non la si sarebbe potuta strappare neppure sotto tortura: parlava chiaro la sua scelta snobissima, a San Pellegrino, di presentare una figura certo simpatica, ma che mai avrebbe potuto rischiare di fargli ombra, come quella dell'esoterico barone siciliano Lucio Piccolo. Anche per questa circostanza, credo, un luogo comune duro a morire continua ad associare Zanzotto a Ungaretti, il suo mallevadore di quell'occasione, anziché a Montale – al quale invece, sul piano strettamente poetico, tanto più deve³⁶.

³⁴ MARABINI, *La poesia in piazza*, cit., p. 67.

³⁵ *Ibid.*, pp. 73-74. Un altro cenno d'insofferenza è registrato in ARMANDO BRISSONI, *Gina, due caffè poiché oggi devo parlare molto*, «Critica politica», 7-8, luglio-agosto 1981, VII, p. 8; ora in *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, cit., p. 967 («la conversazione prese l'avvio: poesia, letteratura, mode letterarie, l'oscurità del linguaggio poetico – e giù una stangata a Zanzotto! – e qualche amenità»). Generiche ma coerenti menzioni d'elogio, nel *corpus* messo insieme da Castellano, sono registrate (in genere associando, a Zanzotto, Vittorio Sereni e Mario Luzi) a p. 1023 (1968), p. 1019 (1971-1975), p. 640 (1974), p. 656 (1974), p. 814 (1976) e a p. 951 (1980).

³⁶ A tale vulgata del resto ho pagato tributo a mia volta quando nel 2002, come detto, chiesi a Zanzotto di iniziare la mia trasmissione radiofonica *Occasioni* ricordando Ungaretti, mentre la conclusione venne affidata a Edoardo Sanguineti, associato a Montale (con disappunto marcato, ricordo, di Maria Luisa Spaziani).

Se gli studiosi pur acuti che si sono dedicati all'eredità di Montale nella poesia delle generazioni successive l'hanno per lo più proditoriamente negata a Zanzotto³⁷ si deve, credo, a una concezione assai ristretta di "discepolato", che guarda in primo luogo alle riprese testuali e alla continuità stilistica, neglignendo di contro la rielaborazione concettuale e specificamente poetologica³⁸ nonché la consuetudine biografica che, in casi come il nostro, lega gli "allievi" ai "maestri". Ma si deve pure al concentrarsi preponderante, della nostra critica, sul Montale "alto" delle *Occasioni* e della *Bufera*, così trascurando più del lecito quello, "minore" senz'altro ma non per questo irrilevante, che viene dopo. Anche se, c'è da aggiungere, un sintagma delle *Occasioni* (da *Palio*), «l'ergotante / balbuzie dei dannati», resta marchiato a fuoco nella memoria di Zanzotto: al quale piace usare l'aggettivo-clic «ergotante», in particolare, quando stigmatizza l'avversa Neoavanguardia³⁹ (un po' come, negli stessi anni, Pasolini bersaglia Sanguineti col parimenti desueto aggettivo «quatri-duano»)⁴⁰.

³⁷ Così GUIDO MAZZONI (*Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002, p. 60): «Zanzotto non è in alcun modo un allievo di Montale» (al recentissimo convegno *Risonanze. Poeti per Montale*, organizzato da Stefano Dal Bianco e Natascia Tonelli a Siena il 5 e 6 maggio 2022, ha però precisato Mazzoni di usare «Montale», in modo metonimico, per indicare la fase "alta" delle *Occasioni* e della *Bufera*: sicché pure l'autore di *Satura* in persona, paradossalmente, andrebbe considerato «a-montaliano»). E GIANLUIGI SIMONETTI (*Dopo Montale. Le occasioni e la poesia italiana del Novecento*, Pacini Fazzi, Lucca 2002, p. 46 nota): da Montale «ci sono pochi poeti più distanti» di Zanzotto, «per scelte formali, profilo psicologico e idea della poesia». Simmetricamente opposto il giudizio di un maestro (anche di studi montaliani) come ROMANO LUPERINI, espresso una volta in forma aforistica, su Zanzotto «legittimo continuatore di Montale» in quanto «l'ultimo che cerchi ostinatamente un raccordo tra concetto e immagine»: *Il posto di Zanzotto*, «l'immaginazione», gennaio-febbraio 1987, 37-38 (numero monografico su Zanzotto), p. 2 (e si veda in forma più distesa, dello stesso R. LUPERINI, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984, pp. 20 sgg.; nonché più in generale Id., *Montale e l'allegoria moderna*, *Ibid.* 2012, pp. 56-61 e 162-163). Diversa la continuità indicata da JEAN NIMIS in *L'expérience poétique de Eugenio Montale*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1996, p. 297 e in «*Un processus de verbalisation du monde*». *Perspectives du sujet lyrique dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, Peter Lang, Bern 2006, pp. 96-103 e 273-282.

³⁸ Esplicito il senso della riduzione in SIMONETTI, *Dopo Montale*, cit., pp. 45-46 (accomunando Zanzotto a Giorgio Caproni e Luciano Erba): «il loro rapporto col modello, quando sia attivo, coinvolge più l'ideologia che il linguaggio poetico».

³⁹ Il «raziocinare delirante» che proiettivamente Zanzotto attribuisce all'ultimo Montale (nella *Freccia dei Diari* [1982], SL I 43) è «un "ergotare" (parola eternamente e anticamente montaliana)». Ma aveva segnalato l'aspro francesismo (da «*ergotant*», «cavilloso») delle *Occasioni* già nell'*Inno nel fango* (*Ibid.*, p. 19). In *Alcune prospettive sulla poesia oggi del 1966* (M 1139) Zanzotto se la prende coi Novissimi e il loro «terrorismo di una pedanteria inesauribile nel suo ergotare e nel suo filare sofismi».

⁴⁰ «Merce notevole, anche se leggermente quatri-duana, questa del Sanguineti», suona il primo commento di Pasolini a *Laborintus* (uscito su "Il Punto" nel dicembre del '56: ora in

Contro la vulgata sintetizzata dal Berardinelli che lo considera un «lontano nipote di Petrarca», vale l'immagine araldica con cui si presentava lo stesso Zanzotto in un'intervista di fine anni Settanta: «con Petrarca in una mano, Dante nell'altra». In un'occasione, con memorabile sintesi, Luigi Baldacci ha scritto che in generale il percorso della poesia italiana di secondo Novecento è compreso fra una «partenza petrarchesca» e un «approdo dantesco»⁴¹. Non so se si possa dire davvero di tutta la poesia del tempo (diciamo che il paradigma vale senz'altro per autori della generazione di Zanzotto – a dispetto delle date di nascita – come Sereni, Luzi e forse Caproni), ma certo vale per lui. Al monotonalismo linguistico degli esordi, che accompagna un'anatomia ossessiva dell'*alieniloquium* dell'io lirico⁴², fa fronte un progressivo intorbidirsi delle acque stilistiche, e una anche grammaticale scomposizione della «prima persona» (titolo di un componimento e di una sezione di *Vocativo*): quella che si registra a partire da *IX Ecloghe* sino all'«esplosione» babelica, all'«aura senza tempo tinta» e al «suon di man con elle» registrati dalla *Beltà* e dintorni.

Se non mi fa velo un eccesso di volontà simmetrizzante, credo che lo stesso si possa dire per l'altra antinomia, ma in realtà chiasmo, che insieme oppone e congiunge Ungaretti a Montale. Di entrambi si può ben dire che procedessero «con Petrarca in una mano, Dante nell'altra»; ma non c'è dubbio che il «dantismo» tardo di Ungaretti e il «petrarchismo» riconosciutosi a una certa altezza da Montale⁴³, se a loro volta rispondono al teorema di Baldacci, rappresentano ingredienti assai minoritari nelle rispettive ricette: la prima dominata da Petrarca e la seconda (a dispetto delle «riduzioni» testimoniate da Marabini) da Dante.

PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 664).

⁴¹ BEVERLY ALLEN, *Interview with Andrea Zanzotto (Pieve di Soligo: July 25, 1978)*, «Stanford Italian Review», 1984, 4, pp. 253-265. Rinvio al mio *L'oltraggio. Zanzotto e Dante*, in SIMONE MAGHERINI (a cura di), *Dante e i poeti del Novecento*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2022, pp. 273-294. Cfr. ALFONSO BERARDINELLI, *Il fantasma di Dante*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Atti del convegno (Roma, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Cortellessa, Bulzoni, Roma 2004, p. 41; LUIGI BALDACCINI, *Dimenticare Petrarca: rime e ritmi del '900*, «La Nazione», 23 luglio 1986; LUIGI SEVERI, *La resistenza della poesia: costanti petrarchesche e dantesche in Zanzotto*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri, A. Punzi, II, Viella, Roma 2014, p. 1599.

⁴² Rinvio al mio *Um amor nunca aplacado*, prefazione ad ANDREA ZANZOTTO, *Primeiras paisagens*, a cura di P. Peterle, Rafael Copetti-7 Letras, Rio de Janeiro 2021, pp. 11-24 (il volume comprende le traduzioni in brasiliano di *Dietro il paesaggio*, *Elegia e altri versi e Vocativo*, seguite da *L'inno nel fango*).

⁴³ «le poesie di *Finisterre* [...] rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca»: EUGENIO MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* [1946], in Id., *Sulla poesia*; ora in Id., *Il secondo mestiere*, cit., p. 1483.

La *propria* antinomia-chiasmo fra queste due linee l'ha codificata lo stesso Zanzotto nella maggiore delle occasioni critiche dedicate a Ungaretti: la prima, risalente al 1958, in cui definisce il poeta dell'*Allegria* «testimone della libertà» e Montale, di contro, «poeta della necessità»⁴⁴. È questo uno dei paradossi strutturali (o, come preferisco definirli, “antinomie”) tipici di Zanzotto: nel tentativo-*hybris* di conciliare valori contrapposti come – nella assai più nota formula in seguito introdotta parlando giusto di Ungaretti – il «polo Artaud» e il «polo Mallarmé», cioè pura «fisicità» vs pura «verbalità»: «due poli che si pongono come violentemente contraddittori e tendono appunto a sbilanciare in una direzione o nell'altra chi si cimenti nella poesia» ma, si badi, «in un quadro di reversibilità impensabili»⁴⁵.

Allo stesso modo i valori della «libertà» e della «necessità», rispettivamente ipostatizzati in Ungaretti e Montale, disegnano la tensione costitutiva della stessa poesia di Zanzotto, sfrenata e di sé ebbaramente gioiosa ma insieme incatramata di «principio responsabilità» (per dirla con Hans Jonas, che parafrasa il «principio speranza» di Ernst Bloch)⁴⁶, tanto giocosa quanto plumbeamente malinconica (quando non

⁴⁴ ANDREA ZANZOTTO, *I settant'anni di Ungaretti e Ungaretti: Terra Promessa*, SL I 81 e 83. Del resto lo stesso Montale aveva ricondotto alla «necessità» la propria ispirazione in un testo-chiave come *Intervista immaginaria*: al tempo di *Ossi di seppia* «il miracolo era per me evidente come la necessità», e ancora: «un artista è un uomo necessitato, non ha libera scelta» (MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., pp. 1479 e 1484). Il primo passo fa seguito a un riferimento alla «filosofia dei contingentisti francesi, del Boutroux soprattutto» mentre poche righe prima, riguardo al possibile influsso dell'«esistenzialismo», è citato pure Lev Šestov, «un kierkegaardiano molto vicino alle posizioni di questa filosofia»: ma tanto Boutroux che Šestov, in modo diverso, a loro volta avevano contrapposto *libertà a necessità* (cfr. ROBERTO ORLANDO, *Il “razionalismo” di Montale fra Bergson e Šestov* [1994], in ID., *Applicazioni montaliane*, Pacini Fazzi, Lucca 2001, pp. 137-176). Devo questo spunto ad Antonella Amato, che ringrazio.

⁴⁵ ANDREA ZANZOTTO, *Testimonianza*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti* (Urbino, 3-6 ottobre 1979), a cura di Carlo Bo et al., 4venti, Urbino 1981, pp. 734-735; poi in SL I 89. Ma una prima attestazione del concetto è nel precedente *Ungaretti. La presenza delle varianti. Il mito dell'autobiografia*, «Paragone. Letteratura», aprile 1971, XXII, pp. 30-31 (variamente rifiuto e integrato nel testo di otto anni dopo). L'antinomia («topografia», nel 1971) è generalizzata nelle «due linee fondamentali che hanno caratterizzato la poesia del Novecento, non solo italiano», «una spaccatura che divide tra loro i poeti ma che divide anche interiormente molti di essi», in *Tra ombre di percezioni «fondanti» (appunti)* [1990], in M 1338 sgg.

⁴⁶ Cfr. HANS JONAS, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica* [1979], a cura di P.P. Portinaro, traduzione di P. Rinaudo, Einaudi, Torino 1993. Jonas parafrasava *Il principio speranza* di Bloch come già aveva fatto Zanzotto, nella *Beltà*, in *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»* (M 305-309, P 271-275). In Bloch si trova peraltro un «salto dalla necessità alla libertà», a simboleggiare la scelta della Repubblica Federale Tedesca dopo la costruzione del Muro di Berlino: cfr. ERNST BLOCH, *Poscritto del 1962*, in

tragica). Spavaldamente *libera*, insomma, di significanti a festa e, insieme, tremendamente *necessaria*. Sovrano gioco gratuito, e questione di vita o di morte.

È il poeta della *necessità*, Montale, anche perché non ce n'è nessun altro sul quale la riflessione critica, da parte di Zanzotto, gli torni *necessaria* a far chiarezza di sé. Quello che in un intervento databile a metà anni Cinquanta definisce «il più “conscio” dei nostri poeti»⁴⁷, Montale appunto, gli servirà sempre da bussola se non proprio da oracolo, I-Ching da consultare a ogni svolta del proprio percorso. È intanto eloquente che Zanzotto abbia scelto proprio *L'inno nel fango*, il primo dei suoi saggi su Montale, quale simbolico punto di partenza del proprio *corpus* critico. Questo testo del 1953, sulla «terra “desolata” non in superficie, ma in profondità» (SL I 18), rappresenta una profezia biunivoca: da un lato antivedendo la devastazione del paesaggio che Zanzotto comincerà a denunciare verso il 1970, nei suoi interventi giornalistici e saggistici⁴⁸, ma che anche la sua poesia tratterà a partire almeno da *Filò*; e dall'altra divinando sviluppi a quell'altezza imprevedibili nella stessa poesia di Montale (come Zanzotto verificherà nei quattro interventi poi dedicati allo “stile tardo” del maestro⁴⁹, da *Satura* in avanti: *Sviluppo di una situazione montaliana* pubblicato nel 1966 – cinque anni prima dell'uscita del libro cui si riferisce, cioè... –, *In margine a «Satura»* nel 1971, *Da «Botta e risposta I» a «Satura»* del 1977 e il bellissimo *La freccia dei «Diari»* del 1983). Profezia, c'è da credere, auto-avverata alla maniera di Dante; ovvero, come accennavo in precedenza, angoscia dell'influenza a rovescio.

Così almeno pare suggerire Luigi Weber, leggendo *au ralenti* i saggi montaliani di Zanzotto la cui prefigurazione pare piuttosto, a dirla tutta, un incitamento al maestro ad andare *fino in fondo*⁵⁰. Per esempio l'*imagery* ctonia che intitola il primo saggio della serie (il quale, di-

Id., *Eredità di questo tempo* [1935], a cura di L. Boella, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 54. Sull'importanza di Bloch rinvio per il momento al mio *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., pp. 35-37.

⁴⁷ ANDREA ZANZOTTO, *Situazione della letteratura* (M 1089).

⁴⁸ Si veda la bella raccolta di testi curata da Matteo Giancotti: ANDREA ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano 2013.

⁴⁹ Solo un lampo, ma quanto penetrante, quello per cui certi componimenti di *Satura* per Zanzotto «sono degni del paragone con i lavori di certi magni senes della pittura» (ANDREA ZANZOTTO, *Da Botta e risposta I a Satura* [1977], in SL I 36). Cfr. LUCA LENZINI, *Montale*, in ID., *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 77-96.

⁵⁰ Cfr. LUIGI WEBER, *Andrea Zanzotto da Botta e risposta I a Il Galateo in Bosco* [2000], in ID., *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni Sessanta a oggi*, Allori, Ravenna 2006, pp. 53-73 (la citazione seguente è qui da p. 55).

ce bene Weber, «contiene già in nuce, epitomati nel titolo, tutti i futuri sviluppi»), se enuclea genialmente la «stasi geologica» (SL I 19) del primo Montale, pare in effetti già suggerire quell'inversione-chiasmo fra «escatologia» e «scatologia» che nel 1966 darà il titolo al secondo saggio. Se era difficile da riscontrare nel Montale all'altezza del 1953, tale inversione (o regressione) connoterà esplicitamente il testo di svolta di *Satura, Botta e risposta I*: non a caso il componimento montaliano sul quale più spesso Zanzotto è tornato in seguito. Un testo che sin dal titolo parrebbe suggerire come, oltre all'immaginaria «asolante» cui esplicitamente si rivolge (ma potrebbe anche essere *un* «asolante», al quale con «decenza» si dà del "lei"... del resto stando al capitolo precedente della silloge, *Il «tu»*, «i tanti sono uno anche se appaiono / moltiplicati dagli specchi») ⁵¹, «Arsenio» stia rispondendo all'interprete che per primo, in tempi non sospetti, aveva capito come sin dal principio lui fosse stato «gettato / nelle stalle d'Augia», e come proprio questa deiezione fosse la sua «prigionia» e il suo «dopo». Cioè appunto chi otto anni prima (*Botta e risposta* è datata «1961» e vede la luce l'anno seguente) aveva scritto *L'inno nel fango* ⁵².

⁵¹ Lo stesso epiteto «asolante» – confessa Montale nelle note d'autore all'edizione francese di *Satura*, curata nel 1976 per Gallimard da Patrice Dyerval-Angelini – deriva da *Asolando* di Browning, e dal toponimo veneto di Asolo, ma allude in primo luogo al «monologuer [...] a + solo»: cfr. il commento di RICCARDO CASTELLANA, nell'edizione a sua cura di E. MONTALE, *Satura*, con saggi di R. Luperini e F. Fortini, Mondadori, Milano 2009, p. 8. Ma appunto Zanzotto aveva annotato nel 1977 come dei due interlocutori di *Botta e risposta I*, se «il secondo appare come maschera del poeta stesso, [...] l'altro (l'altra) è uno di quei "tu" speculari fino al duplicato di cui tanto si parla nella poesia introduttiva di *Satura*, che precede immediatamente *Botta e risposta I*». E poche righe dopo s'identifica quasi esplicitamente in questo "tu": «c'è qualcuno che non si sentirebbe spinto ad abbandonare la cisti o il carapace della sospensione onirica e del suo linguaggio perfuso di simboli e "Holzwege"» (ZANZOTTO, *Da Botta e risposta I a Satura (appunti)*, in SL I 31-32; la «cisti» rinvia alla *Beltà*, M 297-298, P 263-264; la «sospensione onirica» a *Pasque*, M 391, P 357; gli heideggeriani «Holzwege» al *Galateo in Bosco* che uscirà l'anno seguente, M 606, P 572).

⁵² Una «risposta» all'*Inno nel fango* è in *Satura* l'inciso celebre «la poesia e la fogna, due problemi / mai disgiunti» (cfr. FRANCESCO ZAMBON, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale* [1994], Molesini, Venezia 2022, pp. 130-1 (ma tutto questo magnifico saggio, sin dal titolo, dialoga a sua volta con quelli di Zanzotto su Montale). Non si può escludere che Montale prima del 1961 avesse potuto leggere in anteprima qualche *specimen* dello Zanzotto amebeo che nel 1962 (in parallelo con *Botta e risposta I*, dunque) uscirà in volume con *IX Ecloghe*. Di certo le immagini del componimento di Montale a loro volta germineeranno nella poesia di Zanzotto a venire, specie nella *Beltà* (e nella recensione di Montale è una strizzata d'occhio in tal senso il cenno al poeta che, con Mandel'stam, «scava nel linguaggio come una talpa»: MONTALE, *La poesia di Zanzotto*, cit., p. 2892) e nel *Galateo in Bosco*: rinvio al mio *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., pp. 46-48.

Che nel Montale tardo si dia anche un influsso di Zanzotto (oltre che ovviamente viceversa) lo hanno accennato diversi interpreti⁵³. E quando lo stesso Zanzotto (in genere oltremodo discreto, in casi simili a questo) ammiccante suggerisce a un intervistatore che la parodia della *Pioggia nel pineto* di Satura (*Piove*) risponda a quella della *Beltà* (*Profeszie o memorie o giornali murali XIII*, M 336, P 302)⁵⁴, col suo «sorrisetto scaleno» (P 1048) forse allude a un debito ben più consistente. La strizzata d'occhio ricorda pure il connotato equoreo che alla poesia di Zanzotto aveva attribuito Montale scrivendo della *Beltà* («egli sciorina un ininterrotto velo di immagini-simbolo [...] un fluido, [...] un'acqua che scaturisce dal sottofondo della coscienza e della natura stessa»):⁵⁵ come se fosse stata la precipitazione di quell'elemento, sull'«uomo fatto in definitiva solo di terra» (SL I 16) di cui aveva parlato Zanzotto nel primo saggio su di lui, a produrre la miscela del “fango” sotto la cui insegna lo aveva presentato.

Cinque a Tre recita comunque, alla fine, lo *scout* complessivo del *match* fra i maestri arcirivali, per come Zanzotto lo consegna alla sua prima raccolta di saggi letterari, a lungo progettata (sin dai primi sessanta)⁵⁶ ma solo nel 1991 licenziata col proverbiale, bellissimo titolo *Fantasie di avvicinamento*. Matilde Manara, in una bella monografia recente che colma un grave vuoto dedicandosi a quella parte fondamentale del *corpus* di Zanzotto che è appunto la sua scrittura critica, fa notare come le copertine dei due libri che la raccolgono, *Aure e disincanti* tre

⁵³ Difficile pensare (come fa GRAZIELLA SPAMPINATO, *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Hefti, Milano 1996, pp. 67-68) che l'«Arse a lungo una vampa» di *Anniversario*, nella *Bufera*, possa essere un «profondo innesto vitale» dell'*Arse il motore* di *Dietro il paesaggio*; più verosimile che l'«ectoplasma / che fu chiamato vita» del *Quaderno di quattro anni* risponda all'«anancasma che si chiama vita» di *Epilogo*, in *IX Ecloghe* (MAZZONI, *Forma e solitudine*, cit., p. 94). Più in generale si può condividere l'idea (*ibidem*) che «quando Montale in *Satura* paròdia l'uso che la poesia italiana di quegli anni faceva dei metaplasmi, abbia in mente soprattutto i testi della *Beltà*, dove l'*annominatio* è una delle figure dominanti».

⁵⁴ «Può darsi che lui avesse già in testa di fare un'ennesima caricatura della *Pioggia nel pineto* di d'Annunzio, ma nella *Beltà* ce n'è una mia. È possibile che questa gli abbia richiamato la voglia di tornare sul campo scherzando e gli riuscì davvero grandiosamente»: BUTCHER, *Le ultime poesie di Montale*, cit., p. 331. WEBER (*Andrea Zanzotto da Botta e risposta I a Il Galateo in Bosco*, cit., p. 71) fa notare che la poesia di Montale è datata sull'autografo «4-05-69», un anno dopo la pubblicazione della *Beltà* dunque.

⁵⁵ MONTALE, *La poesia di Zanzotto*, cit., p. 2892.

⁵⁶ Nell'Archivio di Pieve di Soligo è conservata una lettera a Zanzotto di Giorgio Bàrberi Squarotti del 27 aprile 1965, relativa a un suo «libro di saggi per la collana novecentesca di Mursia» (è la «Civiltà letteraria del Novecento», allora diretta da Giovanni Getto con l'assistenza nientemeno che di Edoardo Sanguineti).

anni dopo *Fantasie di avvicinamento*, siano illustrate la prima dalle effigi di tre “padri” e la seconda da quelle di tre “fratelli”: composizione allusiva perduta nella riedizione del dittico, con pochi aggiornamenti, curata da Gian Mario Villalta negli “Oscar” del 2001⁵⁷. Se i “fratelli” scelti a vessillo del secondo libro sono Landolfi, Pasolini e Sereni, i “padri” sono indicati in Leopardi, Ungaretti e Artaud: successione questa che, nei primi due terzi, ripercorre la filiera pronunciata con fierezza, dal suo ultimo componente, a San Pellegrino nel 1954 (aggiungendovi uno dei due “poli” da Zanzotto individuati nello stesso Ungaretti). Ma se usciamo dal canone delle due raccolte, e prendiamo in considerazione il resto – ragguardevole tanto per quantità che per qualità – del *corpus* critico di Zanzotto, il “distacco” di Ungaretti da Montale cresce, e non di poco.

Se su Ungaretti, fuori da *Fantasie di avvicinamento* (ma per lo più variamente remixando parti dei testi ivi inclusi), si ricorda l’importante “voce” del *Dizionario critico della letteratura italiana* della UTET⁵⁸, sull’altro piatto della bilancia pesano infatti, oltre alle *Conversazioni con Montale* del 1979 che ricordavo prima, la pure già citata testimonianza *Ripensando a Montale* pronunciata al convegno centenario di Firenze del 1996 (ripetuta l’anno seguente a Lugano)⁵⁹, lo stesso anno una conversazione sulla trasmissione *L’Approdo* (a commento di quella che Montale vi aveva avuto con Jean Amrouche)⁶⁰ e infine un’ulteriore, interessante intervista a John Butcher⁶¹. Va poi ricordato il componimento in dialetto *No te pias véder piòver sul bagnà*, scritto per gli ottant’anni di

⁵⁷ Cfr. MATILDE MANARA, *Diplopie, sovrimpressioni. Poesia e critica in Andrea Zanzotto*, Pacini, Pisa 2021, pp. 96-97.

⁵⁸ Cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Ungaretti, Giuseppe*, s.v. in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca con la collaborazione di A. Balduino, M. Pastore Stocchi, M. Pecoraro [1973], UTET, Torino 1986², IV (Ro-Z), pp. 357-361 (segue, alle pp. 361-363, una *Bibliografia* di Armando Balduino). Le prime due colonne sono un profilo biografico del poeta, cui segue una parte sull’*Allegria* desunta dalle altre pagine a lui dedicate, come quella (però abbastanza ampliata) sulla *Terra promessa*. Nuove sono invece le parti sul *Sentimento del Tempo*, sul *Dolore* e sull’ultimo Ungaretti.

⁵⁹ Meriterebbe un discorso a parte l’originale interpretazione del *Diario postumo* (nel quale, si ricorderà, è compreso un componimento intitolato *L’investitura* che a Zanzotto è dedicato) come “apocrifo d’autore” «anche, alla lettera, etimologicamente inteso come “scrittura nascosta”»: ANDREA ZANZOTTO, *Testimonianza*, in *Atti del seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale* (Lugano, 24-26 ottobre 1997), All’Insegna del Pesce d’Oro, Milano 1998, p. 158.

⁶⁰ Cfr. ANDREA MUGNAI, *Conversazione con Andrea Zanzotto (su Eugenio Montale) 22 luglio 1996*, nel volume a sua cura *L’Approdo. La grande cultura alla radio*, La Nuova Italia-RAI ERI, Scandicci-Roma 1996, pp. 101-109. Il testo integrale della conversazione montaliana, andata in onda il 7 marzo 1955, è in *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, cit., pp. 1073-1079.

⁶¹ Cfr. BUTCHER, *Le ultime poesie di Montale*, cit., pp. 327-331.

Eusebio e raccolto in *Idioma*: dove Zanzotto si chiede se, rispetto alla via del maestro, «drét è 'ndat» o se ha «scantinà» (M 767, P 733): e intanto sigla il discepolato con l'*imagery* della pioggia che, s'è visto, anche esteriormente li aveva legati. Ma ricordi affettuosi dell'uomo Montale, e considerazioni sempre originali sulla sua poesia, ricorrono praticamente in tutte le interviste di Zanzotto.

Anche se andiamo in cerca delle riprese puntuali nei testi, può trovare conferma il teorema di Baldacci su Petrarca e Dante: si comincia con Ungaretti, cioè, e si finisce con Montale. Nel primo Zanzotto non sono frequentissime, ma ci sono, "tessere" ungarettiane (alcune ne ha censite Natascia Tonelli)⁶²; è in generale però il suo linguaggio a mostrarsi debitore nei confronti di quello dell'Ungaretti "tornato all'ordine" di *Sentimento del tempo*. Più significativa, mi pare, una citazione tematica anziché lessicale: se è vero, come credo, che il titolo della prima sezione di *Dietro il paesaggio, Atollo*, è una ripresa allusiva dell'*Isola* del *Sentimento del Tempo* (che Ungaretti spiegava come «il punto dove io mi isolo, dove sono solo: è un punto separato dal resto del mondo, non perché lo sia in realtà, ma perché nel mio stato d'animo posso separarmene»)⁶³. Ma questo stesso concetto, in uno dei testi raccolti in *Autodafè*, Zanzotto lo troverà poi anche in Montale: «solo gli isolati comunicano» sarà lo slogan, da lì prelevato, che farà suo in *Uno sguardo dalla periferia* (M 1150)⁶⁴.

Il Montale tardo è oggetto privilegiato non solo dell'attenzione critica di Zanzotto, ma anche delle sue riprese tematiche: nella generale «caduta nell'indifferenziato»⁶⁵, di matrice entropica, cui si assiste nella "seconda trilogia" (ma con almeno una significativa convocazione testuale, quella del «pack dei mobili» dell'alluvione di Firenze in *Satura* ripreso nella postVenezia rinsecchita e cannibalesca di uno degli episo-

⁶² Cfr. NATASCIA TONELLI, *Ipersonetto, XII* (Sonetto di sembianti e diva) da *Il Galateo* in Bosco, 1978, in MASSIMO NATALE, GIUSEPPE SANDRINI (a cura di), *A foglia ed a gemma. Letture dall'opera poetica di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma 2016, p. 122.

⁶³ L'autocommento è in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola, Mondadori, Milano 2009, p. 770. L'immagine dell'isola torna all'altro capo della parabola di Zanzotto, in *Sovrimpressioni*, alla fine di *Totus in illis* (riscrittura della satira di Orazio, I, 9, quella che comincia «Ibam forte via sacra»): «Totus-totus / in illa insula immotus» (P 919). Un condiscipolo illustre a Zanzotto molto legato, Alfonso Gatto, aveva intitolato *Isola* la sua raccolta d'esordio, pubblicata nel 1932 dalle napoletane Edizioni Libreria del 900.

⁶⁴ La citazione da EUGENIO MONTALE, *La solitudine dell'artista* [1952], in Id., *Autodafè. Cronache in due tempi* [1966]; ora in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 56.

⁶⁵ ANDREA ZANZOTTO, *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia-Scatologia)* [1966], SL I 27.

di più crudi di *Conglomerati*, *Denti di squali e segnali fatati*: P 1035)⁶⁶. Non mancano però citazioni anche dai testi più canonici del maestro, alcune più *light* come la «fronte libera da ghiaccioli», dai *Mottetti* delle *Occasioni*, parodicamente attribuita al Duca di Rolle, Nino Mura, in *Nino negli anni Ottanta* di *Idioma* (M 753, P 719⁶⁷; o, dallo stesso libro, *Il carnevale di Gerti* ripreso in *Tempeste e nequizie equinoziali* di *Meteo* (M 843, P 809)⁶⁸; o ancora *Due nel crepuscolo*, dalla *Bufera*, esplicitamente ripresa in *Conglomerati* (P 1017). Per le citazioni da Montale sino a *Idioma* fa testo, in ogni caso, un preciso studio di Nicola Gardini pubblicato nel 1995⁶⁹ (cui si può aggiungere, con qualche cautela in più, la monografia di Graziella Spampinato)⁷⁰.

Come sempre in questi casi di forte frequenza, però, occorre gerarchizzare le riprese e selezionare quelle meno “automatiche” e più sottili, dalla portata ben più profonda delle altre. Un riferimento chiave è a *Iride*, pure nella *Bufera*, che torna con funzioni diverse nell’*Ipersonetto* (M 607, P 573)⁷¹ e in *Nix Olympica*, in *Idioma* (M 804-806, P 770-772); ma forse il caso più eloquente è quello di una poesia-chiave di *Fosfeni*, *Collassare e pomeriggio* (M 661-662, P 627-628): nel titolo di questo componimento il secondo termine designa, in riferimento al diritto romano, lo spazio sacro intorno alle mura (*post murum*) nel quale è vietato arare e costruire (così Stefano Dal Bianco in M 1617). Ma, nell’indicare l’ambivalenza di questo spazio protetto, rinvia pure alla poesia per antonomasia liminare di *Ossi di seppia*, appunto *In limine*: al cui primo verso appare, con minima variazione vocalica quanto cospicua escursione etimologica, il «pomario». In questo spazio «di qua dall’erto muro» può fare la sua apparizione – «forse», aggiunge Montale – il «fantasma che ti salva»; ma non è dato farsi illusioni: «l’ondata della vita» non è che un «fantasma», appunto, e quello dove s’addensa il «viluppo di me-

⁶⁶ Rinvio al mio *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., p. 277.

⁶⁷ Cfr. FRANCESCO VASARRI, *La Dolle di Zanzotto tra profezia e metamorfosi*, in NICOLA TURI (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze University Press, Firenze 2016, p. 132 (è anche autocitazione dalla *Beltà*: M 321-322, P 287-288).

⁶⁸ Cfr. NIVA LORENZINI, *Poesia live* [1996], in EAD., *La poesia: tecniche di ascolto*, Manni, Lecce 2003, pp. 192-201.

⁶⁹ Cfr. NICOLA GARDINI, *Lingua e pensiero nel primo Zanzotto: dagli ermetici a Montale*, «Otto/Novecento», marzo-aprile 1995, XIX, pp. 73-97.

⁷⁰ Si veda il paragrafo *Montale e Ungaretti* in SPAMPINATO, *La musa interrogata*, cit., pp. 56-63 (che legge il componimento incipitario di *Dietro il paesaggio*, *Arse il motore*, all’ombra dell’*Arsenio* di *Ossi di seppia*).

⁷¹ Rinvio al mio *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., pp. 47 e 314-315.

morie» non è vivo «orto», ma «morto [...] reliquiario» (parola-chiave, quest'ultima, citata non a caso nell'*Inno nel fango*: SL I 15). Allo stesso modo allucinatorio e “imbalsamante” Zanzotto considerava la «fascia paradisiaca» dell'affresco parietale dipinto da suo padre Giovanni nella casa avita della Cal Santa⁷².

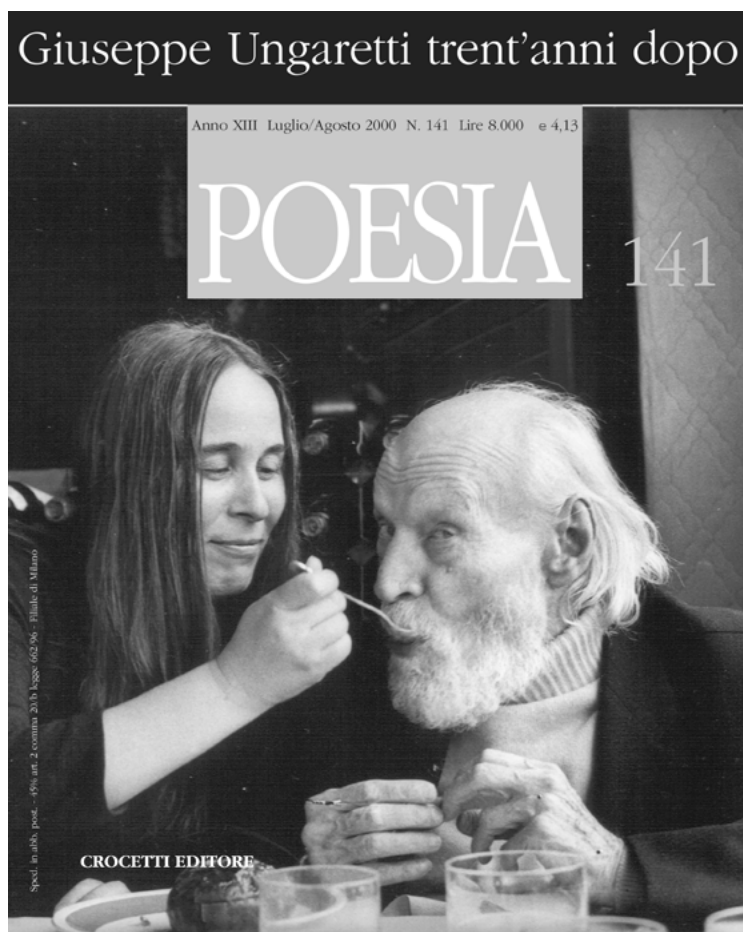
Più in generale, a livello macrostrutturale, Zanzotto impara da Montale il gesto trascendentale di rovesciare la sua maniera prima, e canonica, in uno «stile tardo» che ne rappresenta il simmetrico inverso strutturale, ideologico prima che strettamente stilistico: ossia, per dirla con l'immagine usata ricordando il maestro nel suo centenario, il capovolgimento del «tappeto di una possibile realtà-poesia» che viene infine «esibito [...] a nodi e tagli sul “rovescio” di quello stesso tappeto di poesia che Montale non ha mai smesso di scrivere»⁷³.

Non pare insomma possano sussistere troppi dubbi su quale sia da considerare il vero maestro diretto di Zanzotto. A dispetto della simpatia umana per Ungaretti mai venuta meno⁷⁴, e fors'anche per l'ispida ritrosia caratteriale dell'«isolato», era quello con Montale il confronto per lui davvero decisivo. Eppure, a conferma di come col Nostro ogni bilancio resti sempre aperto e non si possa che ripetere «nessun consuntivo», ecco un'ultima piccola sorpresa. Nell'archivio di Pieve di Soligo si trova infatti, conservata da Zanzotto, una fotocopia della copertina con cui una nota e benemerita rivista uscì nel 2000 per celebrare il trentennale della morte di Ungaretti:

⁷² *Ibid.*, pp. 130-133.

⁷³ ZANZOTTO, *Ripensando a Montale*, cit., p. 141. Cfr. BUTCHER, *Le ultime poesie di Montale*, cit., p. 327, dove Zanzotto aggiunge che «rovescia il tappeto e sembra parlare chiaro, ma in realtà non parla affatto chiaro, vela in una diversa maniera. Prima velava mostrando ricchi drappaggi, adesso vela sdoppiando. C'è sempre un reticolo che confonde le piste»; e ricorda come l'immagine, se non l'espressione, sia dello stesso Montale: «Se il poeta Montale fosse morto dopo la *Buferà* nessuno avrebbe parlato di immatura scomparsa. Ma non è morto e quando ha ripreso a scriver versi, dopo molti anni di prosa-prosa, la necessità di mostrare *l'envers du décor* gli si è imposta inesorabilmente» (MARIO MICCINESI, *Eugenio Montale: una costellazione di “armoniche”* [1971], con il titolo *Il Montale di Satura*, in MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1702; e in *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, cit., p. 480).

⁷⁴ Ha ricordato una volta Nico Naldini: «è la metà degli anni '50 e siamo davanti al Canon d'oro, un albergo di Conegliano Veneto ora sparito. Giuseppe Ungaretti, Giovanni Comisso, Andrea Zanzotto, giovani ammiratori e ammiratrici, siamo quasi in cerchio a covarci negli occhi. Zanzotto è la novità di questa cerchia e Comisso se ne sente investito con buffa ufficialità: “Giuseppe, cedi la tua faretra a Zanzotto, è a lui che ora spetta!” dice Comisso [...]. E Zanzotto, da bravo giovane contadino, guardando Ungaretti, risponde: “El ghe ne gà de faretre elo!”. Ungaretti agita il bastone socchiudendo ancora di più gli occhi (che lampi vi passavano!) per la delizia» (NICO NALDINI, «*El ghe ne gà de faretre elo*», nel cit. numero monografico dedicato a Zanzotto 1987 da «l'immaginazione», p. 7).



Una foto d'impatto, non c'è che dire, e tranne che in questa copertina assai poco vista: dal momento che – mi ha spiegato Nicola Crocetti, l'editore di «Poesia» – la persona che aveva realizzato questa fotografia s'è poi pentita di avergliela consegnata, e ha fatto di tutto per non farla circolare ulteriormente. L'immagine evoca certo la «sacralità di Venere» alla quale Ungaretti, per lo stupore di Zanzotto, ha continuato a sacrificare sino all'ultimo⁷⁵; ma anche, in modo ambivalente, il motivo della «carità romana» (all'incarcerazione del vecchio padre Cimone, condannato

⁷⁵ Ne parla Zanzotto nella citata intervista del 2002, *Andrea Zanzotto. La poesia e il sublime*, in cui ricorda la «storia d'amore con una donna che aveva quarant'anni di meno di lui. E non era un atto di coraggio... Non era affatto un amore senile, il suo».

a morte per fame, la giovane donna Pero lo salva allattandolo in segreto) al quale, si accennava, è dedicato un trittico di componimenti di *Sovrimpressioni* (P 866-869), che torna in *Conglomerati* (P 1017-1019) e si riveste di un'accezione metapoetica quando Zanzotto ricorda l'Omero che nel XXII del *Purgatorio* è «quel greco / che le Muse lattar più ch'altro mai»⁷⁶.

Giusto all'icona di Omero del resto il vecchio Ungaretti aveva finito per sovrapporre la sua, lasciandosi crescere una barba patriarcale per leggere i passi dell'*Odissea*, in televisione, prima delle puntate dello sceneggiato televisivo tratto dal poema da Franco Rossi: e questo Omero-Ungà, che si fa imboccare con un cucchiaino dalla sua ultima compagna tanto più giovane di lui, per Zanzotto doveva rappresentare l'emblema della linfa prodigiosa della poesia, questo nutrimento perverso e velenoso nel quale però, annota *Sovrimpressioni*, «se questo scambio in qualche modo si verifica, come in certi paradossi presenti nelle reazioni chimiche, forse qualche luce shocking può apparire» (P 869). Il vecchio maestro, al quale tanti anni prima aveva confessato di averlo «mangiato» insieme al suo rivale, gli mostrava la *reazione*, davvero *shocking*, in virtù della quale quella linfa, tossica e ciò malgrado salvifica, non si tramanda solo dal padre ai figli ma anche, in qualche caso, viceversa.

⁷⁶ Rinvio ad *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*, pp. 292 sgg.

Emanuele Zinato

*L'acedia e la pletora. Sulla scrittura saggistica di Zanzotto
(note a partire dalle carte donate da Armando Balduino all'Archivio
Scrittori Veneti)*

1. Per l'acedia

La scrittura critica di Zanzotto pare costantemente incentrata sulla provvisorietà delle occasioni: un lasciapassare che consente la combustione di campi semantici e di saperi lontani fra loro, la contaminazione tra il fatto poetico e saperi tecno-scientifici, tra razionalità e pulsioni subliminali. Tuttavia, tanta apparente libertà o provvisorietà trova una sua coesione: evidente a esempio nella costruzione delle raccolte di saggi.

La messa in forma della scrittura critico-saggistica di Zanzotto – ossia la disposizione del suo carattere frammentario in politesti eterogenei ma a loro modo organici – è in parte dovuta al dialogo con l'amico Armando Balduino (Vicenza 1937 – Padova 2020): professore di Letteratura italiana, filologo, cofondatore della rivista «Studi novecenteschi». Il rapporto con Balduino è un capitolo non secondario del lungo legame di Zanzotto con l'Università di Padova: basti ricordare il dialogo con i suoi maestri Diego Valeri e Luigi Stefanini, la tesi di laurea su Grazia Deledda nel 1942 con Natale Busetto, la collaborazione con il Circolo Filologico Linguistico di Gianfranco Folena.

Si può dire con una formula sintetica – che mi propongo qui di seguito di verificare – che sia stato Balduino a stimolare Zanzotto ad attenuare la propria specifica *acedia* nei confronti dei suoi saggi critici in favore della dimensione più consapevole, coesa e militante, della progettualità.

Innanzitutto, il primo raggruppamento dei saggi critici di Zanzotto è stato proposto da Balduino sul leggendario numero 8/9, del 1974, di «Studi novecenteschi», interamente dedicato al poeta solighese, in una pio-

nieristica *Scheda bibliografica per Zanzotto critico*. In secondo luogo, *Fantasie di avvicinamento*, la prima raccolta in volume dei saggi zanzottiani su autori nati in secoli precedenti il Novecento (da Virgilio a Petrarca, da Foscolo a Leopardi fino a Eluard e Lorca, a Noventa e Montale) esce da Mondadori nel 1991, con il sottotitolo *Le letture di un poeta*, con la regia di Balduino segnalata così da Zanzotto nella *Premessa*:

ringrazio nel modo più vivo Armando Balduino per l'aiuto datomi a vincere la giustificata acedia che si prova all'idea di rimestare le proprie scartoffie.

Infine, nella medesima *Premessa*, Zanzotto annuncia la costruzione di altre due raccolte di saggi: «un secondo volume (...) su autori nati in questo secolo e un altro, a parte, presenterà una mia poetica minima». Dunque l'autore prefigura quelli che saranno il volume *Aure e disincanti del Novecento letterario* e la sezione *Prospezioni e consuntivi* del Meridiano curato da Dal Bianco e da Villalta.

Qualche dato in più sul rapporto di Zanzotto con la forma dei propri scritti saggistici ci viene ora dai materiali, in via di catalogazione, che Balduino prima della morte ha donato all'Archivio Scrittori Veneti «Cesare De Michelis». Si tratta di una ventina di biglietti, cartoline e lettere, autografe o dattiloscritte, inviate da Zanzotto a Balduino a Padova, fra il capodanno del '71-'72 e i primi anni del Duemila. La corrispondenza dei primi anni Settanta verte soprattutto intorno alla neonata rivista, che Balduino ha appena fondato con De Michelis. È Balduino, fin dalla gestazione del primo numero, a chiedere a Zanzotto di collaborare alla rivista ma il poeta mette le mani avanti:

vedrò con interesse il primo numero di SN e lo terrò presente per una mia eventuale (ma certamente "rada" purtroppo) collaborazione.

Le lettere del '74 mostrano come Balduino abbia tentato di coinvolgere Zanzotto nella progettazione del fascicolo 8/9: in agosto, a poche settimane dalla chiusura, il poeta vorrebbe guadagnare ancora del tempo e chiede di far scorrere di un numero l'uscita del fascicolo perché teme vi siano ostacoli dovuti a malattie, sia proprie che di alcuni collaboratori:

Agosti purtroppo è stato seriamente ammalato (segni di angina pectoris) e solo ora sta rimettendosi. Non so poi se Cucchi ti abbia spedito il suo intervento, che ritengo interessante.

Quanto a me, sono come sempre alle corde, e un po' indietro. Quello scritto sui "gruppi" vorrei riuscisse non banale. E ora ho la testa piena di antistaminici nebulosi.

Zanzotto infine consegna, in ritardo e lasciandolo nella forma provvisoria di «inediti appunti per un convegno svoltosi a Pesaro nell'ottobre 1971 sulla situazione letteraria italiana alla fine del decennio 60», lo scritto saggistico intitolato *Parole, comportamenti, gruppi*. Nelle lettere successive, dell'estate del '75, a fascicolo ormai pubblicato, a dispetto delle sue precedenti reticenze, chiede che vengano stampate copie in più, lamenta ritardi nelle spedizioni, fornisce lunghi elenchi di indirizzi a cui spedire il fascicolo (tra cui quelli di Montale, Giudici, Sereni, Anceschi, Segre, Turoldo, Magris, Calvino, Raboni, Siciliano, Ferretti, Pampaloni, Pautasso, Golino, Crovi, Romanò).

L'uscita del fascicolo coincide con un momento di forte attenzione autocosciente del poeta per la propria scrittura: è il periodo della prima canonizzazione grazie al benemerito Oscar Mondadori (1973) curato da Stefano Agosti e della messa a fuoco, da parte dell'autore, del proprio idiosincratico posizionamento nel campo critico. In un'intervista del 1975 rilasciata a Barbiellini Amidei sul «Mondo», Zanzotto ripartisce gli autori di cui intende occuparsi in tre gruppi: i «fratelli» (come Parise, Rigoni Stern, Sereni, Fortini), i «padri» (da Dante a Leopardi) e, infine, gli «irritanti», lontani o estranei. Le prose critiche di Zanzotto procedono per *avvicinamenti* ai testi di maestri o amici – avvertiti come «ombre di se medesimo» – e per *allontanamenti* nei confronti di fenomeni di gruppo, tendenze, poetiche, raffigurate alla stregua di psicodrammi collettivi o di concrezioni infestanti. Per comprendere queste polarità e allergie occorre ricordare che Zanzotto in questi anni manifesta una difesa strenua della necessaria *marginalità* della scrittura. Già in una delle sue prime riflessioni sul proprio fare poetico – dal titolo *Una poesia ostinata a sperare* (1959) – aveva sottolineato che il «deludente fragore» dei movimenti era per lui destinato a tramontare. Nel decennio Cinquanta si trattava ancora dell'*engagement*:

La poesia – (proprio con il suo richiamo a un “altro” e più “alto” ordine) – era sempre stata l'*apparizione più probabile della verità*, della libertà, e quindi della storia: anche la poesia bollata come non *engagée*, che può vantare a suo titolo d'onore di esser dispiaciuta ai gerarchi di ieri come quelli di oggi.

Negli anni Sessanta, e ancora a metà dei Settanta, invece, è soprattutto l'esperienza dei *Novissimi* a esser avvertita come *irritante* perché, in quanto frutto di una pattuglia organizzata, è percepita come ostacolo alla *verità del margine*. Grazie a un'idea di letteratura come apparizione marginale della verità, messa a fuoco in uno scritto del 1976 (*Un partico-*

lare rapporto con un modo dell'emarginazione), i saggi critici di Zanzotto si presentano come appunti, divagazioni e impressioni: anche quando vengono riuniti in volume si qualificano, secondo la medesima controspinta centrifuga, come «brogliaccio di impressioni» o «graffiti minimi». Nello specifico, a proposito degli «irritanti», cioè dei bersagli dell'invettiva, domina la polemica contro l'entropia della comunicazione linguistica e dell'insignificanza. Esempio a questo proposito la reazione (su «Comunità» nel 1962) alla pubblicazione dell'antologia i *Novissimi*: contro le prese di posizione "a tesi", Zanzotto denuncia l'ingenuità, l'irriverenza o la mancanza di rispetto. Il campo semantico mobilitato è quello, a lui caro, dell'epidemia: a proposito di Sanguineti si tratterebbe non tanto di una postura da guariti quanto da non pienamente contagiati. In ogni caso – scrive – «un po' dello spirito del monatto che grida "viva la moria", anche con una componente tramaglinesca (...) e dell'arcistoria "hegel-diamatistica"». La polemica riguarda gli «intarsi-interiezioni» dei *Novissimi* e la loro «credenza in un possibile schizomorfismo che non sia la più smaccata delle mistificazioni». In Porta o Giuliani o Balestrini intravede «una specie di surrealismo rovesciato non inedito». Gli anni che vanno dal saggio sui *Novissimi* uscito su «Comunità» al saggio *Poesia?* uscito nel 1976 sul «Verri» hanno al centro l'esclusione di Zanzotto dall'antologia *Poesia italiana del Novecento* curata da Sanguineti nel 1969 per Einaudi.

Questa invettiva e questo conflitto si possono indagare oltre l'orizzonte degli psichismi privati e le angosce dell'influenza. Va messo in evidenza come Zanzotto, grazie a un corpo a corpo dialettico fra tradizione e saperi contemporanei, combatta l'idea stessa di *innovazione*, il dualismo vecchio-nuovo, l'idea di movimento come avanzamento, progresso, moto in avanti, e dunque il concetto stesso di avanguardia. Va ricordato come in modo analogo si muova in quegli anni Franco Fortini, a sua volta allergico all'aut aut *regredire* o *avanzare* che Zanzotto raffigura in modo caustico come «lo spirito del monatto che grida "viva la moria"».

2. Contro la plethora

Inserito in questo contesto, il saggio che Zanzotto invia tardivamente a Balduino per il numero del '74 di «Studi novecenteschi» risulta esemplare per una verifica delle forme e delle radici dell'invettiva zanzottiana e per mettere a fuoco la sua specifica idea di letteratura e di critica.

A ben guardare, questi appunti mobilitano infatti tutte le costanti retoriche e stilistiche zanzottiane: in specie, il lessico e le metafore biologi-

co-psichiche e apocalittiche (*ipnosi di morte, miasmi, canceroso, paranoia*) e i campi semantici dell'epidemia, dell'infezione, della deiezione. Non manca l'insistenza sul lemma-chiave *faglia* né l'aggressiva e tendenziosa divagazione scatologica sul termine *cacca*:

Tutta la vecchia cacca, se si vuol parafrasare un famoso detto, riappare con freschissimi belletti. Si usa qui il significante "cacca" in omaggio ai semitoni e alle sordine (visto che ha perso ogni potere l'altro significante di valore analogo, presunto più forte e aggressivo, degno di chi corra al combattimento e alla gloria connessavi: magari per eliminare la violenza: ma senza accorgersi di rimanerne infettato).

Parole, comportamenti, gruppi è un testo suddiviso in sei brevi movimenti o blocchi, separati da uno spazio bianco. Ciascun blocco, eccetto il primo dall'evidente funzione introduttiva, è anticipato da puntini di sospensione. Il primo blocco rivendica fin dall'incipit «il punto di vista di coloro che si trovano isolati, nell'impossibilità di riconoscersi veramente inseriti in un qualsiasi tipo di "società letteraria", se non addirittura di società, e che fin dall'immediato dopoguerra pure tentarono di individuare un minimo spazio di comunicazione». Le conseguenze dei traumi della guerra per Zanzotto non sono esaurite, i tessuti profondi sono ancora lesi, i deliri, le falsificazioni, la peste del nazifascismo sembrano passati per *contagio* persino in coloro che li combatterono:

in ogni caso: tic lasciati in giro, miasmi, un cadavere lercio e non nascondibile, un'ipnosi di morte. Molti di coloro che si ostinarono a scrivere in tale stato di frammentazione, asfissia, opacità sono coscienti che le loro parole erano da intendere solo come gridogesto di pura autodocumentazione biologica; coloro che vissero tale stato di emarginazione si stupirono che qualcuno chiedesse addirittura l'inserimento di queste parole in un programma "positivo" predeterminato dall'esterno.

Dal secondo al penultimo breve blocco si dichiara la vacuità di un'idea di letteratura come avanzamento o movimento:

Inutile del resto affannarsi sulle possibilità che la letteratura avrebbe di influenzare, di muovere. Forse non la riguardano direttamente; anche se in qualche forma esistono, oltre *meandri e faglie* [...]. Quando si parla di gruppi letterari – incontri conferenze *congiure di narcisismi* – ci si trova sempre di fronte ad aspetti [...] meschini [...] miserelli. Si credette all'esistenza di ferree, militaresche organizzazioni volte a dare l'assalto ai fertilizi dove si sarebbe nascosto nientemeno che il "potere letterario". Si attende il cantore di tale batracomiomachia.

Il sesto e ultimo blocco alterna alla *pars destruens* la *construens*: alla «pestilenza» dei gruppi si oppongono le «identità personali», le vocazioni, i moti di andirivieni e anche di stasi:

ognuno potrà muoversi e ritornare, fare la spola tra le origini e i luoghi confinari, bellamente riposare, anche. Allora: non blaterazione sul tema delle nuove teorie, ma loro verifica dal vivo, senza limiti. (...) In ogni caso appare vietato il seguente sottinteso: – assaggiate questo mio programma (mio libro-scienza, mia invenzione-versi, ecc.) e sentitevi conoscitori, salvatori, prima-linea.

Questa prosa di Zanzotto illumina, grazie alla provvisorietà, la caratura critico-problematica della sua accidia saturnina. La condizione isolata, sospesa e inattiva dell'accidioso presuppone che la parola poetica possa restituire al fantasma delle cose la possibilità di parlare. La melanconia di chi considera ciò che potrebbe esser compiuto come già stato o già fallito, del resto, è un antidoto culturale che la poesia ha sviluppato a stretto contatto con l'esperienza della modernità e del suo eccesso tracotante di azione/innovazione. L'inattività accidiosa può rovesciarsi così in aggressiva polemica culturale *inattuale*.

Una puntuale riprova della contropinta reattiva e costruttiva dello stile saggistico di Zanzotto, è la conferenza dantesca tenuta a Padova in quel medesimo 1974, citata da Balduino nella sua precoce *Scheda bibliografica per Zanzotto critico*: si tratta di una prospezione istantanea – confluita solo nel 1987 nei *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)* usciti sul «verri» – in cui, soffermandosi sull'apertura del canto XXV del *Paradiso*, il poeta legge il quinto verso («del bello ovile ov'io dormi' agnello») con le stesse lenti con cui Agosti leggerebbe una delle sue *Pasque*: la rima interna *bello : agnello* che chiude in modo protettivo l'io posto in posizione centrale, le metafore che denunciano nostalgia per il grembo materno e – richiamandosi alla disseminazione del significante – la presenza della parola-immagine *ovo* nei fonemi iniziali di *ovile*, replicati in *ov'io*.

Una conferma, viceversa, dei bersagli della saggistica di Zanzotto viene dalla scaletta autografa non datata, anch'essa fra le carte inviate a Balduino e scritta molto probabilmente nel 2001: vi compare infatti l'accenno a un compleanno, riferibile all'invito in Aula Magna dell'Università di Padova a un incontro introdotto da Balduino e da Silvio Lanaro per gli ottant'anni del poeta. In questi appunti la «disastrosa condizione della realtà» assume la forma della *pletora* (il desueto termine medico con cui si indicava l'ipervolemia, ossia l'abnorme aumento della massa sanguigna circolante, e che, in senso figurato, allude a ogni generica sovrabbondanza, maligna o saturante):

Si pensa alle proprie misere opere

Io non mi sono mai sentito un poeta ma mi ritengo un cultore appena sfiorato qua e là da qualche lampo. [...]

Parlo allora della incerta-certa continuazione fuori dal tempo.

Un libro che arriva è ormai un'aggressione.

e un'aggressione è anche un onesto biglietto di auguri a cui non si riuscirà a rispondere. Approfitto qui per ringraziare di cuore chi mi ha spedito auguri – sia chi non me li ha inviati pensando ad evitare la congestione. Ripeto: siamo alla *pletora*, ma sempre ci fu *pletora* rispetto alle possibilità umane.

C'è, ci sarà. In certi "colli di bottiglia" si sviluppa un polemos che prima di tutto è con se stessi.

La passeggiata – e il dedicarsi al prossimo libro di Nino.....

Zanzotto, nella forma provvisoria dei suoi saggi critici, fa cozzare di continuo *armonie e dissesi*, *l'acedia* e la *pletora*. Alla menzogna della velocità e della saturazione preferisce l'andirivieni vagabondo e la stasi, la verità *immensa* dei margini. Non diversamente, in questa scaletta di appunti, all'aggressione della sovrabbondanza oppone la passeggiata solitaria e la scrittura del libro di Nino, che uscirà nel 2005. Nei margini che sopravvivono alla virulenza congesta dell'infezione, persiste insomma la contropinta intensa del «non poter dire» dantesco: è questo – fra l'altro – il tema che chiude *Idioma* e che annuncia l'ultima stagione della poesia di Zanzotto, inaugurata da *Meteo*:

Docile, riluttante

1°

Docile e qua e là riluttante assai
feudo di Nino – ti mantieni
con la tua stessa immensità
con la tua stessa intensità
per tante valli e dossi posati qui in te
da chissà quante e quali eternità.

Giancarlo Alfano

*L'immagine indelebile. Visione e posizione in Andrea Zanzotto*¹

1. *Abitare*

Ragionando sul lavoro poetico di Andrea Zanzotto, e più in particolare sulla «congiunzione tra Poesia e Luogo», Andrea Cortellessa ha ripreso due celebri interventi di Heidegger che stabiliscono un esplicito rapporto tra l'operazione artistica e la costruzione dello spazio dell'abitare. Il «formare» dell'arte, ha scritto il filosofo, «avviene nel modo del circoscrivere, come un includere e un escludere rispetto a un limite»². La rappresentazione consisterebbe dunque innanzitutto nel perimetrare un «luogo» che si «apre di volta in volta» come «contrada che raccoglie le cose nel loro reciproco con-appartenere ad essa»³: ciò che è dentro *fa senso* per il fatto di essere ritagliato all'interno di uno spazio circoscritto insieme ad altri elementi che gli sono compresenti. L'operazione del descrivere «una finestra», per dirla con Leon Battista Alberti⁴, sembra dunque anche per

¹ Questo intervento è già apparso in «Strumenti critici», XXXVII, 2022, n. 2, pp. 263-279.

² MARTIN HEIDEGGER, *L'arte e lo spazio* [1969], il melangolo, Genova 1998, p. 17. Cfr. la discussione di ANDREA CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, Laterza, Bari-Roma 2021, pp. 234-235. A questo saggio rimando anche per la bibliografia degli studi su Zanzotto, di cui mi permetto di segnalare soltanto, per la presenza di Heidegger in Zanzotto, LUCA STEFANELLI, *Il divenire di una poetica. Il «logos veniente» di Andrea Zanzotto dalla «Beltà» a «Conglomerati»*, Mimesis, Milano-Udine 2015 e FRANCESCO VENTURI, *Genesi e storia della "trilogia" di Andrea Zanzotto*, ETS, Pisa 2016; per la lettura di Lacan da parte del poeta, vanno invece ricordati, oltre ai fondamentali contributi di STEFANO AGOSTI (ora raccolti in *Un lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, Il Saggiatore, Milano 2015), almeno LUIGI TASSONI, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma 2002, e adesso soprattutto ALBERTO RUSSO PREVITALI, *Zanzotto/Lacan. L'impossibile e il dire*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

³ *Ibid.*, pp. 29-31.

⁴ Si tratta di un elemento fondamentale intorno a cui si sono esercitati soprattutto gli

Martin Heidegger il gesto al tempo stesso preliminare e istitutivo del fatto d'arte. Ne parleremo più avanti.

Intanto osserviamo che questo medesimo gesto riguarda la fondazione del costruire, ossia, per dirla con l'altro saggio heideggeriano utilizzato da Cortellessa, del *Costruire abitare pensare*, azioni il cui darsi è coestensivo a un circoscrivere: «nell'abitare risiede l'essere dell'uomo – ha scritto il filosofo –, inteso come il soggiornare dei mortali sulla terra». Frase che ricalca in maniera evidente l'altra celebre espressione heideggeriana – «il linguaggio è la casa dell'essere» – tanto più se si ricorda che questa prosegue affermando che «nella sua dimora abita l'uomo»⁵. Il ricalco o simmetria tra le due formule si potrebbe allora sintetizzare così: «la casa è l'essere dell'essere di linguaggio».

Se si pensa che in quel «soggiornare [...] sulla terra» il filosofo intrecciava i suoi pensieri con la poesia di Hölderlin, tanto più appropriato appare il rapporto tra il pensiero heideggeriano della dimora e la pur peculiarissima poesia zanzottiana della *Heimat*. Solo che il poeta di Pieve di Soligo è stato lettore tanto del filosofo tedesco quanto di Jacques Lacan (che legge a sua volta Heidegger), per il quale il “linguaggio” è il luogo stesso della alienazione, cioè lo strumento che produce e che rivela il non-essere dell'uomo a sé stesso. Lo ha detto con efficace sintesi Stefano Agosti: nella concezione lacaniana «il linguaggio» è la «struttura originaria» che «determina la divisione (la *Spaltung*) del soggetto», al tempo stesso rimuovendola e occultandola in virtù della sua natura di codice, cioè di «luogo di produzione dei significati» e di «strumento della comunicazione e dello scambio»⁶.

La lettura incrociata di Heidegger e Lacan finisce col risolvere la “casa” in uno spazio insidioso e l'abitare in una esperienza inconfortevole, se è vero che l'essere di linguaggio si trova a risiedere in una dimora che lo

storici dell'arte ed estetologi di area culturale francesi da Louis Marin e Hubert Damish fino a Gérard Wejman e Viktor Stoichita passando per Daniel Arasse.

⁵ MARTIN HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, in ID., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, p. 97.

⁶ STEFANO AGOSTI, *Strutture verbali e logica del discorso: le lingue dell'aporia*, in MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, FAUSTO CURI (a cura di), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Pendragon, Bologna 2003, p. 242, nonché ID., *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori, Milano 1999, pp. IX-XLIX. Cfr. anche MATTEO CARBONE, *Introduzione* a ANDREA ZANZOTTO, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2017, p. 18: «In Lacan, la *Spaltung* (divisione, faglia) si verifica nel soggetto quando questi, al momento del suo ingresso nell'ordine simbolico, è letteralmente diviso tra un'istanza agente (l'“io”) e un inconscio largamente segnato dalla sovrastruttura dell'ordine simbolico».

allontana da sé stesso. A questo plesso concettuale appartiene un racconto pubblicato per la prima volta da Zanzotto nel 1964, *Premesse all'abitazione*⁷, in cui sono esposte le complesse vicende che portano all'acquisto di un lotto di terreno sul quale il narratore intende costruire la casa per sé e la famiglia.

2. Il perimetro dello sguardo

Si tratta – com'è noto – di un testo ibrido, in cui la narrazione in prima persona della ricerca della casa da abitare è alternata a riflessioni di poetica, a riferimenti crudamente autobiografici e a scorciate allusioni letterarie. Si tratta però anche di un racconto a suo modo lineare, la cui struttura è tripartita: esposizione delle difficoltà iniziali, acquisto sfortunato di un primo lotto di terra dove si intende costruire il fabbricato, acquisto di un secondo lotto in una collocazione più favorevole.

Le tre sequenze illustrano la necessità di una *decisione*, di un taglio rispetto a quel che si è stati fino a quel momento, per lasciare che altro faccia senso nella nuova quadratura (o metratura) individuata. Un taglio: che è quanto dire la scelta di una discontinuità rispetto a sé stessi, una riconfigurazione del passato in funzione di un futuro verso il quale ci si intende proiettare, coi conseguenti dubbi e problemi e angosce. Un taglio che, tuttavia, si deve realizzare necessariamente dentro i confini di quel «paese» cui il soggetto narrante appartiene da sempre.

Viene poi la narrazione dell'acquisto di un primo lotto e la rivelazione del fatto che il «danno che ottenebra» la vita del narratore «occupa anche gran parte» del luogo in cui egli ha scelto di vivere⁸. Dopo avere infatti acquistato, tra mille incertezze e preoccupazioni nevrotiche, una particella di terreno adatta, il narratore vi si reca un giorno, quando all'improvviso gli sovviene che, anni prima, mentre si trovava proprio in quella

⁷ Scritto nel 1963, *Premesse all'abitazione* è dapprima accolto in *Sette piaghe d'Italia*, Nuova Accademia, Milano 1964, per poi essere accolto in *Racconti e prose*, con introduzione di C. Segre, Mondadori, Milano 1990 e infine in *Sull'Altopiano e prose varie*, introduzione di C. Segre, Neri Pozza, Vicenza 1995 (edizione di riferimento per questo saggio è il volume ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., d'ora in avanti richiamato soltanto dalla sigla PPS seguita dal numero di pagina). Nella sua *Introduzione*, CESARE SEGRE aveva già individuato la centralità di questa prosa narrativa (*Sull'Altopiano e prose varie*, cit., pp. 7-8), ribadita adesso da ANDREA CORTELESSA, ANDREA ZANZOTTO, *Premessa all'abitazione – Abitare*. Zanzotto, Aragno, Torino 2021.

⁸ ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1035.

medesima porzione di territorio egli ha assistito all'uccisione di Gino, un suo compagno partigiano, durante un rastrellamento nazista (PPS 1044).

La terza parte del racconto espone infine la decisione di acquistare un altro «appezzamento» di terreno, che se «forse» è «il peggiore di tutti gli altri contigui», si trova però «vicino al centro» ed è pertanto in una «zona della psiche sicuramente immune» (PPS 1046). Questa volta la scelta è giusta, la congiuntura economica è favorevole, la permuta con l'altro lotto vantaggiosa, i debiti necessari per la costruzione e l'arredo della casa sopportabili e le prospettive di organizzazione domestica incoraggianti (PPS 1047-1049). Nonostante le incertezze del futuro e le terribili paure per l'equilibrio tra i grandi poteri del mondo, «il lotto c'è, e si fa ormai l'orientazione, si piantano i paletti, si segna con gli spaghi il perimetro della casa» (PPS 1050).

La tripartizione diegetica, col suo tipico andamento che porta da una condizione iniziale a un peggioramento e infine alla conclusione positiva, è rafforzata dalla distribuzione altrettanto tripartita delle considerazioni sulla scrittura letteraria che si susseguono in ciascuna delle sequenze. Alla prima corrisponde la dichiarazione di indifferenza rispetto al «narrare o informare»: «il mio scrivere, altre cose – afferma il narratore –, è un modo di essere [...] è come un cemento [...] che per sisma sbalzi da strati» (PPS 1028). Nella seconda viene invece chiarito che il «desiderio» di cui è animata la scrittura del narratore è quello di «un dire che sia ferro», come «una punta, una testa a grifo che scava dentro un impasto, un impasto e pur durissimo (come sotto alte pressioni da centro della terra)» (PPS 1039). L'ultima sequenza viene invece addirittura chiusa da una sorta di manifesto che individua «il vero compito» nel «lasciarsi scuoiare da Apollo» (cioè nel poetare, credendo «nella costruzione originaria, diretta, in soggetto predicato e complementi, in quella che fa casa dove si può abitare» (PPS 1050).

Cortellessa ha dunque visto giusto nell'associare i due saggi heideggeriani sull'arte e sull'abitare: il perimetro, il gesto istitutivo del delimitare è ciò che consente anche la scrittura poetica, il «dire», come vuole la più illustre tradizione lirica italiana. Ma le parole del filosofo, abbiamo visto, sono strutturalmente minate dalla prospettiva lacaniana di una alienazione fondamentale di cui il linguaggio è al tempo stesso causa, agente di contrasto e assunto.

La questione viene rivelata e in qualche modo risolta dalla terza costante ternaria presente nel racconto: la rappresentazione di una visione. La prima sequenza contiene infatti una straordinaria descrizione della

trasformazione stagionale del panorama che si offriva in gioventù al narratore quando viveva «nella casa vecchia dei [suoi]». Spingendo lo sguardo fuori dalla finestra dello «studio» egli infatti poteva vedere nettamente, profilato «oltre i campi e gli alberi finemente scritti», il cimitero, la cui figura veniva «piano piano» sgretolata dalla «buona stagione», giacché le «foglie sempre più folte, con la primavera, cancellavano il cimitero che poi d'estate sembrava un lontanissimo aldilà dissolto dietro il verde»; col ritorno dell'autunno, le luci «ritessevano e facevano emergere le linee di un affresco perduto sotto l'intonaco» (PPS 1035). Nel paradiso giovanile della Cal Santa, come si chiama la "contrada" paterna nel paese avito, l'accordo del soggetto con la linea familiare e con tutte le generazioni passate era dunque garantito dalla "domesticità" della casa: un perimetro già dato in un sistema di equilibrio psichico confermato dalla regolarità della visione.

L'ultima sequenza si sofferma invece a lungo su ciò che il soggetto ha vissuto e visto da giovane uomo – ai diciassette anni e subito dopo – nella «zona» luminosa cui appartiene anche «l'apezzamento vicino al centro» col quale viene sostituito il lotto sfortunato acquistato in precedenza: in quella che al tempo della giovinezza era una «ampia luce di vegetazione» sorgevano infatti i prati «da riposarvi e soprattutto da andarci a baciare e toccare le ragazze» (PPS 1046), e poi, proprio lì, «proprio da quell'incrocio da cui si potevano sorvegliare le due strade», qualche anno dopo egli avrebbe sostato «per spiare da gran distanza dritto in piazza, e senza farmi notare, l'arrivo dell'autobus che portava un'altra ragazzina: era il mio amore» (PPS 1047). Quel lotto possedeva dunque quasi già in germe la storia matrimoniale e la possibilità della casa futura: spiando da lontano l'arrivo dell'amata e futura sposa, il narratore poteva anche già quasi guardare dal di dentro della casa che avrebbe infine abitato.

Anche la sequenza intermedia è costruita su una visione, ma si tratta di una visione assente, o meglio latente, rifluita altrove e fatta emergere proprio dalla potenza visiva del luogo. Recatosi sul suo lotto per controllarne «i paletti di confine», il narratore si accorge all'improvviso

di un'interferenza che in un primo momento era rimasta subliminale, come una forma di dialogo connaturato all'atto di sistemarmi proprio in quel punto del paese; qualcosa di rimosso violentemente e che pure puntava verso il conscio. (PPS 1043-1044)

Guardando «il nucleo più antico del paese» che si stende «all'orizzonte ovest» del suo nuovo possedimento, ecco che all'improvviso innanzi agli occhi del narratore «deflagrava il 10 agosto 1944», giorno in cui Gino,

non riuscendo a rifugiarsi nei campi del «granoturco vero e buono e altissimo», veniva colpito dalla raffica nazista e moriva dissanguato ore dopo. Affacciandosi alla finestra, il narratore avrebbe dunque

scorto tra il [suo] lotto e le ombre secentesche [del paese vecchio] sullo sfondo, il vano immenso di quei campi ormai per sempre senza rifugio, avrei veduto il folle sgambettare di Gino su quei solchi delle miserrime piantine, dalle foglioline incapaci e pigre di fronte alla morte, o un'erba tesa vanamente a dissimulare il sangue: e non solo in agosto, ma ogni giorno: io sono legato, rotto al piede. Là non avrei potuto costruire. (PPS 1045-1046)

Se la tripartizione è segno della forte coesione, diegetica e ideologica, del racconto, mi sembra particolarmente rivelatore il fatto che le tre sequenze intrecciano l'identificazione della abitazione al rapporto tra scrittura e visione. Il problema del *costruire* passa così a significare qualcos'altro che la semplice edificazione di un nucleo abitabile: quel verbo implica l'impegno necessario nel fatto estetico, il coinvolgimento nella scrittura come luogo condiviso.

Ma pone anche la questione sulla possibilità di costruire rimanendo *di faccia* all'evento, interrogandosi sulla necessità di sistemare uno schermo figurale tra sé e il trauma: ciò che invece può essere attraversato solo dopo aver stabilito la giusta distanza dalla quale gettare lo sguardo. Per un artista questa distanza non può che essere la forma: *Premesse all'abitazione* si offre pertanto come una interrogazione, presentata nei termini di un racconto più o meno autobiografico, intorno allo statuto dell'immagine in letteratura.

3. Estensione della psiche

Il triplice punteggiamento teorico disseminato nel racconto mette in evidenza un altro aspetto che riguarda sia il rapporto della letteratura con l'immagine sia il rapporto del soggetto con la spazialità. Mi riferisco alla sovrapponibilità di spazi e tempi, e anzi l'accoglienza che uno spazio, una "geografia", ha nei confronti della distensione temporale, di cui può contenere diverse fasi o "momenti". Leggendo il racconto di Zanzotto si può osservare come vi sia presentata tanto la versione benefica, rasserenante, di questa dinamica, come accade nelle visioni riportate nella prima e nella terza sequenza, sia quella angosciante, com'è per la deflagrazione del trauma bellico nella sequenza intermedia. La differenza è nella qualità intrinseca dell'immagine: nel primo caso la visione rientra in una

narrazione coerente e continua di sé; nel secondo essa invece urge, *punta verso il conscio*: chiede al soggetto, che non ne era (più) consapevole, di essere vista.

In entrambe le situazioni il narratore si trova *adesso* di fronte a uno spazio al quale si sovrappone il tempo dell'*allora*. Tuttavia, nel secondo caso il passaggio dall'uno all'altro momento satura lo spazio facendo emergere un'immagine dimenticata ma rimasta "insepolta"⁹; di conseguenza lo spazio perde la sua accoglienza, se non addirittura la sua *consistenza*, e si sfalda nel gioco delle impressioni retiniche: quanto si è visto una volta, anzi *quella volta* acquista una vividezza insopportabile.

Del resto, è nella natura del trauma di esistere nella forma della ripetizione: ed è appunto la dinamica ossessiva del ripetersi del sempre uguale ciò che il narratore afferma più volte di temere, prima che la ripetizione si realizzi proprio davanti ai suoi occhi. Costruire la propria casa di fronte alla scena, perimetrare l'*allora* nella dimora dell'ora e del futuro, significa cedere a questa coazione, impossibilitarsi alla soluzione formale che, sola, può trasmettere il trauma al di fuori delle logiche della coazione inconscia.

Una simile condizione presuppone che le dinamiche psichiche, per quanto "interiori" esse siano, non solo vengano proiettate nello spazio esterno, ma che in quello trovino espressione. Ne discusse tra i primi Sigmund Freud, che nel caso del Piccolo Hans illustrò le modalità con cui il soggetto istituisce la propria identità psichica attraverso il dialogo col mondo esterno. Esponendo l'anamnesi della fobia di Hans, Freud si soffermò sul fatto che la casa del bambino era collocata dirimpetto alla dogana cittadina, barriera simbolica che regola il regime economico. Hans, guardando quotidianamente attraverso la finestra il cavallo che trascina il carro per la pesatura delle mercanzie, elabora la catena del significante, riconoscendo nella scena che gli si presenta ogni giorno innanzi la forma della responsabilità di fronte alla Legge. Attraverso la sovrapposizione delle due espressioni omofone tedesche *Wägen der Pferd* ("i carri del cavallo") e *wegen der Pferd* ("a causa del cavallo"), egli trasforma la scena del cavallo che trascina il carro in una rappresentazione della imputabilità giuridica: in questo modo egli mette a fuoco, e porta a espressione, sia pure nella forma della zoofobia, il problema della sua stessa esistenza in vita.

L'organizzazione spaziale delle pulsioni e dei «loro destini» viene, dunque, realizzata da Hans attraverso una proiezione, o anche, visto che

⁹ Cfr. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [2002], Bollati Boringhieri, Torino 2006.

siamo in campo zanzottiano, una «prospezione» di sé sulla pianta della città. Su questa «scenografia», come l'ha chiamata Lacan nel seminario dedicato alla *Relazione oggettuale* (1956-57)¹⁰, si realizza la «tragicommedia» del bambino che fa i conti con la sua provenienza dal coito dei genitori riorganizzando la coabitazione del vivente sulle coordinate della prossimità domestica: lo sguardo lanciato oltre la finestra lo porta infine a sviluppare una fobia per il cavallo, nei cui baffi (in virtù dei processi di condensazione e spostamento) egli ravvede la pelurie che cresce sotto il naso del padre.

Sviluppando le implicazioni di questo celebre caso, Virginia Finzi Ghisi e Sergio Finzi hanno elaborato una teoria della estensione della psiche, cioè di una rappresentazione nel mondo esterno dei processi e dei conflitti inconsci¹¹. Come nell'esempio del cavallo, a loro avviso l'elaborazione del significante linguistico si strutturerebbe insieme alla costruzione topografica: il soggetto distribuisce le proprie pulsioni in relazione al sistema degli spazi da cui è circondato, di cui segue le traiettorie e le linee di forza, nel tentativo di riconoscersi *uno* e *continuo*, a dispetto dei cambiamenti che avvengono nella sua interiorità e nel suo corpo. Che è assunto centrale di *Premesse all'abitazione*, dove appunto si parla di un «peccato di spazialità, della tridimensionalità» che attanaglia gli esseri umani (PPS 1032).

Questa individualità coerente nel tempo si misura con le dinamiche dell'immagine, come peraltro spiega il narratore quando afferma che

Rapidi e imprevedibili sono i mutamenti del mio tempo interiore, con le decine e decine di immagini del mio paese che si legano a una via o a un'altra; ore e giorni che in apparenza si sovrappongono in uno screziatissimo e inestricabile tessuto, ma che invece scattano fuori acutamente distinti l'uno dall'altro. (PPS 1034)

Acre distinzione, con l'immagine di Gino che si staglia nel panorama domestico. La necessità umana di dover «pur esistere da qualche parte», per dirla col Presidente Schreber¹², o insomma la condanna alla *insistenza*

¹⁰ JACQUES LACAN, *Il seminario*, Libro IV, *La relazione oggettuale (1956-1957)*, Testo stabilito da J.A. Miller, Edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2007. Cfr. BRUNO MORONCINI, *Lacan, il mito, la logica, ovvero quanta intelligenza si nasconde sotto le "sciocchezze" del piccolo Hans*, in ROSSELLA ARMELLINO, MARIA PARISI (a cura di), *Fobia e perversione nell'insegnamento di Jacques Lacan*, Cronopio, Napoli 2012, pp. 181-210.

¹¹ Cfr. almeno SERGIO FINZI, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Dedalo, Bari 1989 (nuova edizione: Luca Sossella, Roma 2018); VIRGINIA FINZI GHISI, *I saggi. 1968-1998*, Moretti & Vitali, Bergamo 1999.

¹² Cfr. DANIEL PAUL SCHREBER, *Memorie di un malato di nervi* [1903], Adelphi, Milano 1974.

che tutti patiamo non può essere riscattata dalla illusione di un “ricetto”. La «dimora» non si erge a spazio di garanzia: sia perché è insidiata dalle medesime logiche della ripetizione tipiche del Capitale, sia perché è a sua volta «occupata» da quello stesso «danno» che il narratore individua in «gran parte dell’universo, e che tuttavia [lo] costringe ad abitare qui» (PPS 1035). Il “paese” non è estraneo al male, ma, al contrario, ne è abitato: il soggetto è costretto ad abitare-qui *proprio perché* “qui” è la dimora dell’alienazione. Per questo motivo la questione dell’abitare, istituita dal perimetrare, non può essere dissociata dalla questione dell’immagine: e più precisamente delle condizioni che ne permettono l’apparizione.

4. *Dialettica dell’immagine*

Possiamo così finalmente affrontare la questione della immagine come viene tematizzata e al tempo stesso rappresentata nel racconto di Zanzotto. Un primo aspetto riguarda la reversibilità relativa tra interno ed esterno prodotta dalla estensione della psiche, in base alla quale delle immagini interiori possono essere ritrovate nel mondo esteriore: quel che si vede fuori appartiene al dentro.

Un secondo aspetto riguarda il coordinamento tra un certo *situarsi* e l’apparizione della immagine: il narratore si ricorda di quando era seduto allo studio e guardava la finestra, ed ecco che *da quella posizione* l’immagine stagionale del cimitero si ripresenta (PPS 1035); il narratore si colloca in una certa porzione di territorio ricordando quanto ha vissuto e visto collocandosi in quello stesso lembo del paese avito, ed ecco che volti e seni del passato, o ecco che la corriera da cui scende la fanciulla amata riappaiono alla vista (PPS 1046). Come per le due sequenze estreme del racconto, anche l’immagine centrale viene prodotta da un certo *situarsi*, cioè dalla posizione fisica occupata dal narratore quando si trova nel suo nuovo lotto. Solo che non si tratta di un rammemorare volontario, né di un ricordo riconducibile alla coerenza di sé con sé e col mondo. Si tratta al contrario di una esperienza improvvisa, inaspettata (per quanto covata nel fondo) ma rivelatoria di una discontinuità. Mentre sta sistemando i paletti di confine, nel momento in cui sta verificando il perimetro che consentirà il *taglio* con la sua vita passata per costruire la casa della sua vita futura, ecco che il passato insepolto, l’immagine rimasta inerte insorge e diventa visibile.

Si riconosce qui il meccanismo della «immagine dialettica» secondo cui il senso di un’immagine si rivela in un tempo diverso rispetto al tem-

po in cui quell'immagine si è prodotta, cioè al tempo in cui è avvenuto l'evento cui corrisponde quell'immagine. Nelle parole di Walter Benjamin, l'«indice storico delle immagini», cioè il loro essere collocate in un certo tempo, «ci dice non solo che esse appartengono a un'epoca determinata», per esempio l'adolescenza o la prima giovinezza, «ma soprattutto che esse giungono a leggibilità» in un'altra epoca¹³. Ma se l'immagine dialettica è ponte tra due epoche, o tempi, essa è anche apertura di un senso che può darsi soltanto in un tempo diverso da quello in cui si è prodotta: come ha scritto Giorgio Agamben, questa modalità della immagine rivela una «oscillazione irrisolta fra un'estraneazione e un nuovo evento di senso»¹⁴, cioè tra una perdita nel puro darsi dell'evento fattuale e una riacquisizione successiva che reimmette quella immagine (e dunque quell'evento) in una nuova combinazione di elementi: in una nuova produzione di senso.

Nei termini benjaminiani, potremo allora dire che la deflagrazione del 10 agosto 1944 giunge a leggibilità solo quando il soggetto ha deciso di costruire la sua abitazione, cioè di tracciare il perimetro dentro il quale fondare la nuova serie generazionale. Proprio per questo l'apparizione sorge mentre il narratore sta controllando i picchetti di confine, perché appunto quella immagine segna l'impraticabilità di un progetto che non voglia tenere presente il carico del passato, ossia il fatto di essere sopravvissuti laddove gli altri, i «compagni» che sono «corsi avanti»¹⁵, hanno già raggiunto la morte. A differenza del cimitero della prima sequenza, immagine controllata e pacificamente inserita nella sequenza delle stagioni, e a differenza delle scenette sensuali o sentimentali della terza sequenza narrativa, la *scena* della morte in diretta, dapprima «estraniata» nella retorica partigiana o nel racconto – sia pure doloroso – di guerra, *fa senso* “adesso”, nel momento in cui viene perimetrata assieme alla vita presente e futura del soggetto, diventando rivelazione del «danno» incistato nella dimora-paese.

Recuperando le considerazioni sviluppate da Georges Didi-Hüberman a proposito dei celebri scatti fotografici all'interno della camera a gas di Auschwitz, si potrebbe osservare che la dinamica dell'a-

¹³ Cfr. WALTER BENJAMIN, *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di E. Ganni, vol. IX, *I "passages" di Parigi (1927-40)*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2000, pp. 517-18.

¹⁴ GIORGIO AGAMBEN, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 30

¹⁵ Cfr. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., pp. 84 ss.; mi permetto di rinviare anche a GIANCARLO ALFANO, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Franco Cesati, Firenze 2014.

près-coup che insidia lo spazio della dimora zanzottiana si forma «nell'immediato», che cioè fa «parte integrante dell'insorgere stesso dell'immagine», così da trasformare «la *monade temporale* dell'evento in un complesso *montaggio dei tempi*. Come se l'*après-coup* fosse simultaneo al *coup*»: come se il 1963 fosse stato “scritto” nel 1944¹⁶.

Si spiega così l'uso del condizionale composto per restituire la scena, a metà tra costruzione del periodo ipotetico (“se avessi costruito lì”, *avrei dunque visto*) e resa del *futuro possibile del passato* (“mi dissi che” *avrei dunque visto*), di cui viene messa in evidenza una dimensione aspettuale dell'azione che riguarda la duratività: l'aoristo dell'evento, la sua collocazione temporale precisa alle ore 17.30 del 10 agosto del 1944, viene dilata nel durare della corsa lungo il «vano immenso di quei campi ormai per sempre senza rifugio». L'evento “puntuale” della morte di Gino si dilata in uno «sgambettare» destinato a durare co-estensivamente col futuro del soggetto sopravvissuto. In questo modo, la scena raccontata da Zanzotto non solo conferma la temporalità ritardante e retroattiva del trauma – se è vero, con Freud, che un ricordo «rimosso» diventa «un trauma solamente *più tardi (nur nachträglich)*»¹⁷ –, ma ne chiarisce anche l'effetto di “rimbalzo”, che conferisce significato al passato inscrivendolo in una cornice di senso successiva, secondo appunto quella che con Benjamin chiamiamo «immagine dialettica», e che in generale potremo identificare come una “dialettica dell'immagine”. Fisso qui-e-ora a guardare i campi che si estendono all'interno stesso del mio paese avito¹⁸, io vedo il permanere del qui-e-allora del morire – il durare coestensivo al mio vivere – di chi non è sopravvissuto all'attacco nazista. Il paese, che contiene attraverso di me i tempi diversi della vita dell'uomo che sono, delle vite trascorse degli altri e addirittura dell'avvicinarsi delle stagioni, si rivela anche ambientazione dell'avvenire della morte che non ho vissuto, della violenza della Storia. La dimora è dimora del danno.

¹⁶ GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Immagini magrado tutto* [2003], Cortina, Milano 2005, p. 50.

¹⁷ La meditazione su questa dinamica temporale è costante da parte di Freud, a partire dal *Progetto di una psicologia* [1895], in SIGMUND FREUD, *Opere*, edizione diretta da C.L. Musatti, vol. II, Boringhieri, Torino 1975, p. 256.

¹⁸ Cfr. al riguardo CORTELESSA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., pp. 82: «È stata dunque la vegetazione, la Natura nel suo ergersi più imperioso e solenne – *il granoturco vero e buono e altissimo* –, a proteggere chi dice io dal destino di Gino e degli *altri sventurati* che avevano preso *la strada sbagliata per ripararsi*. Dietro il paesaggio, certo. Queste immagini segnano davvero a fuoco la memoria di Zanzotto: il quale vi alluderà, a volte cripticamente, ogni volta che la memoria traumatica della guerra tornerà, sempre più spesso, a visitarlo in futuro».

5. Inquadratura

Condizione necessaria per questa “apparizione” del danno è l’assunzione di una inquadratura specifica, conseguente a un preciso punto di osservazione. Perché il soggetto possa riconoscere sul suo corpo psichico quella cicatrice che è segno dell’evento¹⁹, cioè segno non «della ferita passata, ma del “fatto presente di aver ricevuto una ferita”», perché cioè possa riconoscere, al tempo stesso, la «contemporaneità del passato con il presente *che è stato*» e la «coesistenza» tra «*tutto il passato*» e il «nuovo presente rispetto al quale ora è passato»²⁰, occorre che lo sguardo si collochi in una posizione ben determinata. Il narratore dice infatti che l’«interferenza» oculare (riconosciuta già venti anni fa da Andrea Cortellessa come matrice profonda del fare poetico di Zanzotto)²¹, non solo è «subliminale», cioè inconscia, latente, rimossa e in attesa di emersione, ma che essa è l’espressione di un «dialogo» col mondo esterno «connaturato all’atto» di sistemarsi «proprio in quel punto del paese».

Come nel caso della finestra di Hans, anche qui abbiamo a che fare con un affacciarsi sul mondo esterno che è condizione perché si crei una cornice di senso. Come aveva teorizzato Leon Battista Alberti dove spiega che l’atto di dipingere consiste nel tracciare un quadrilatero che è come una finestra aperta attraverso la quale si guarda la storia: uno spazio regolato che consente allo sguardo di affacciarsi su un mondo che è fatto di *storie*, cioè di eventi²².

Certo, Alberti presuppone una consistenza geometrica del mondo, una sua tenuta razionale, una ipotesi di controllabilità totale che è del tutto estranea alla cultura della modernità di cui è erede Zanzotto²³. Eppure il gesto istitutivo resta lo stesso, salvo che questa volta esso implica una dinamica corporea realizzata in uno spazio non mentale ma reale, secondo una logica molto simile a quanto messo in evidenza da quanti hanno riflettuto sullo statuto della testimonianza, in particolare nel ca-

¹⁹ Cfr. CATHY CARUTH, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1996.

²⁰ GILLES DELEUZE, *Differenza e ripetizione* [1968], Cortina, Milano 1997, pp. 105, 110.

²¹ Rinvio ad ANDREA CORTELESSA, *Sovrimpressioni, sovraesistenze. Indizi di guerre civili in Andrea Zanzotto*, in *Beppe Fenoglio: scrittura e Resistenza*, Atti del convegno di Roma (2003), a cura di G. Ferroni, M.I. Gaeta, G. Pedullà, Fahrenheit 451, Roma 2006, pp. 181-206.

²² LEON BATTISTA ALBERTI, *De Pictura*, a cura di C. Grayson, Laterza, Bari 1975, p. 72.

²³ Si pensi alla assunzione polemica da parte di Samuel Beckett del termine *disfazione*, distruzione, utilizzato da Leonardo da Vinci: cfr. GIANCARLO ALFANO, *Le Malebolge dell’arte lunga. Samuel Beckett tra Proust e Leonardo*, in GABRIELE FRASCA (a cura di), *Per finire ancora. Studi per il Centenario di Samuel Beckett*, Pacini, Pisa 2007, pp. 31-58.

so della Shoah. Tra questi ha molto insistito sulla corporeità Renaud Dulong, che ha ragionato sul trasferimento del passato nel presente come una “trasmissione da corpo a corpo”, che dal punto di vista narrativo si risolve spesso nel rilievo conferito al dato percettivo nel racconto testimoniale, il quale risulta così caratterizzato dalla assunzione di un punto di vista ristretto²⁴. In questa stessa linea va inserita la profonda riflessione di Georges Didi-Huberman dedicata alle istantanee fotografiche scattate dall'interno di una camera a gas di Auschwitz, la cui stereometria proietta lo spettatore in una dimensione ottica che supera completamente la questione del *punctum* barthesiano.

Tornando a riflettere su quelle immagini, lo studioso francese ha evocato il problema posto in psicoanalisi dalla «immagine indelebile», cioè dalla durata e anzi dalla stessa consistenza psichica della visione traumatica. Si tratta di un aspetto della massima pertinenza per *Premesse dell'abitazione*, in quanto mette in questione non la natura mentale (o inconscia) dell'immagine, ma il suo potenziale di ulteriore significatività rispetto all'*evento del trauma*, e, di conseguenza, la sua possibile validità nell'ambito della rappresentazione artistica. Che l'immagine sia indelebile, rimasta latente o fissatasi ossessivamente (in una qualunque versione coattiva), è infatti di per sé una questione soggettiva, che riguarda il percorso singolare dell'individuo in rapporto al trauma. Ma in che modo il soggetto può farne partecipi gli altri? come può *rappresentarla?* e, se è vero che ogni rappresentazione è una ri-presentazione, sia pure mediata dalla forma, che cosa significa per il soggetto ri-presentarla, cioè patirla e al tempo stesso alienarla nella oggettività di una forma? In che modo, insomma, la casa dell'essere-di-linguaggio può consentire al soggetto di confrontarsi con la *Spaltung* al tempo stesso, ricordando le parole di Agosti, confidando sulla possibilità di condividere un codice comune?

Vorrei concludere questo mio attraversamento del racconto di Andrea Zanzotto proponendo due ultime considerazioni che consentono di almeno abbozzare una risposta. La prima proviene ancora da Didi-Huberman, per il quale l'«immaginazione è lavoro» che si sviluppa nel tempo, e anzi, più precisamente, è il «*tempo di lavoro delle immagini* che agiscono senza posa le une sulle altre per collisione o per fusione». Un lavoro che egli chiama speculativo e che io – sulla scorta dei grandi studi di Mary Carruthers sulla immaginazione cristiana – preferirei dire “meditativo”, il

²⁴ Cfr. RENAUD DULONG, *Transmettre de corps à corps*, in *Esthétique du témoignage*, ouvrage cordonnée par C. Darnier et R. Dulong, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, Caen 2005, pp. 241-252.

quale si realizza grazie alla «*tavola di montaggio* immaginativa», cioè alla inserzione di una temporalità seconda rispetto al tempo di “fissazione” dell’immagine²⁵.

Nel caso in cui l’immagine non sia stata oggettivata sin dal suo primo presentarsi – su di un rollino fotografico, né su tela o tavola, e nemmeno (per la via indiretta della scrittura) su carta –, come si può realizzare questo *tempo di lavoro* che è opera di una *tavola di montaggio*? Nella vita di un soggetto, l’*impressione* sarà sempre collegata al problema del rapporto tra tracce mnestiche e quel che Freud nella prima topica chiamava pre-conscio, cioè il rapporto tra un contenuto mentale e una certa formulazione linguistica. Nella esperienza di un artista si pone qui invece il problema del *fare l’immagine*. Ma “fare l’immagine”, per quanto opera sempre provvisoria e incompiuta, consiste nel realizzare le condizioni che impongano al lettore di *immaginare in proprio*, cioè di produrre in maniera autonoma un certo contenuto visivo all’interno della cornice di senso che gli è proprio. Fissandolo sulla soglia del lotto appena acquistato, facendogli assumere la posizione che il narratore si è trovato a ricoprire mentre controllava i picchetti di confine, Zanzotto riesce a far deflagrare il 10 agosto anche negli occhi del lettore.

Ma ciò è possibile, tutto al contrario di quanto si legge nella prima digressione teorica, in virtù di una accorta meditazione sulle «tecniche» narrative (PPS 1028). Più precisamente sul rapporto sottile che si gioca tra punto di vista, o inquadratura, e sistema dei tempi verbali, compreso quanto abbiamo accennato a proposito dell’uso del condizionale composto. La questione – che trova la sua ragione nel gesto istitutivo del perimetro con il quale abbiamo aperto queste considerazioni – fu chiarita quasi cento anni fa (1927) da Erwin Panofsky nel saggio dedicato alla *imago pietatis*, l’immagine dolorosa che invita il cristiano alla condivisione meditativa della sofferenza del Cristo o della Vergine. Per Panofsky questo tipo di immagine, *Andachtsbild* in tedesco, si distingue sia dal dipinto narrativo sia dal dipinto rappresentativo ed è l’effetto espressivo di due possibili tecniche: o la *messa in sospensione* di un dipinto narrativo, il cui svolgimento temporale viene fissato su un unico determinato momento, o la *messa in movimento* di un dipinto rappresentativo, il quale, pur essendo «di per sé senza tempo», riceve una particolare carica temporale. Quale che sia il percorso, la *kontemplativen Versenkung*, cioè l’inabissarsi (*sinking* in inglese) nella contemplazione consiste nella modificazione del rapporto tra fissità della immagine e dinamicità della storia.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, cit., pp. 150-151.

Tornando nel 1965 sulle considerazioni di Panofsky, Sixten Ringbom ha spiegato che il primo procedimento consiste nell'isolamento della figura centrale dal suo contesto narrativo («its narrative context») ma conservando l'allusione a quel medesimo contesto («the allusion to its same context»), mentre il procedimento di *augmentation* che caratterizza il secondo si ottiene grazie alla dinamizzazione di una immagine descrittiva che viene dotata di sentimenti d'interesse umano («humanly appealing sentiments»). Ringbom ha poi ribadito venti anni dopo le sue riflessioni per rispondere alle critiche formulate da Hans Belting e insistere sul fatto che l'*imago pietatis* è il frutto di tecniche artistiche specifiche, affermatesi a partire dal secolo XV, che avrebbero consentito l'instaurarsi di un nuovo tipo di illusionismo pittorico, un «realismo» da lui definito persuasivo («persuasive»)²⁶.

Le considerazioni di Panofsky, riprese da Ringbom e Belting, ci aiutano a comprendere la costruzione della immagine realizzata in questo racconto da Andrea Zanzotto, il quale ha incrociato la tecnica di “intensificazione” del dipinto rappresentativo con quella di “sospensione” del dipinto narrativo. Inserendo nel paesaggio inerte il tratto umano della corsa e isolando al tempo stesso nel racconto della fuga disperata di Gino il movimento delle sue gambe, il narratore di *Premesse all'abitazione* attiva, grazie al lavoro di montaggio della poesia (della narrativa), quella elaborazione temporale che sarebbe propria del “realismo persuasivo”, ossia della dialettica dell'immagine. Che in questo caso consiste nel sottrarre alla diegesi il suo sviluppo diacronico, ridurla all'isolamento – dentro l'immagine – della figura centrale su cui si inabissa la contemplazione. Il lettore, collocatosi dentro il perimetro della casa possibile, assunta col suo corpo “mentale” la posizione che il corpo materiale del narratore assunse al tempo dell'evento, vede riapparire innanzi ai suoi occhi la visione: Gino che sgambetta, che cade, sta per cadere, avrebbe continuato a cadere. Il caduto mentre cade, mentre cadde, mentre cadrà ancora: l'immagine della pietà.

²⁶ SIXTEN RINGBOM, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth Century Devotional Painting* [1965], Davaco, Doornspijk 1984, pp. 55 e 57.

GIORNATE PER MARIO RIGONI STERN

*(Complesso Beato Pellegrino, 17 dicembre 2021
Palazzo Moroni, 18 dicembre 2021)*

CRESCERE E FORMARSI AL TEMPO DEL FASCISMO

Emilio Franzina

*Antimilitarismo e impegno per la pace in Mario Rigoni Stern
(1947-2007)*

Nella ritirata per realizzare lo sfondamento della sacca nei pressi di Carcov succedettero «dei fatti orrendi: chi si sparava, chi uccideva per sbaglio i compagni, casi di pazzia». E però

quando in certi momenti l'uomo si trova in condizioni particolari, anche nel corso della guerra, non si sente più un soldato con le armi per uccidere, si sente un fratello di quello che ha di fronte. Non è più un nemico contro un nemico, ma l'uomo con l'uomo, e allora cade quella veste di odio, e si rimane come nudi di fronte. Due poveri uomini; ma sì, vivi, vivo anch'io; tu sta a casa tua ed io vado a casa mia. E questo penso sia il pensiero che ho voluto mettere nel mio libro. La conclusione di quella che è stata la mia esperienza. Dopo la sacca camminammo altri 25-30 giorni, sempre a piedi perché i tedeschi avevano bisogno di mandare avanti le loro armate per tamponare le falle, e raggiungemmo Gomel da dove siamo stati riportati in Italia. Così finì la nostra esperienza russa. Vi prego di scusare il mio povero dire. Altra cosa è parlare ed altra cosa è scrivere sulla carta. Quando sono a casa nella mia camera, scrivo su un pezzo di carta e riesco a dire cose che qui non sono riuscito a dire¹.

Questo è il brano conclusivo di un dattiloscritto rivisto e avallato per la pubblicazione nel 2007 da Mario Rigoni Stern che ne era stato l'autore 53 anni prima. Il testo intitolato in origine *Esperienze sul fronte russo* riproduceva infatti quello di una lunga "conversazione", quasi un riassunto del *Sergente nella neve*, tenuta in pubblico da Rigoni probabilmente presso il Circolo Ufficiali di Vicenza ma poi trascritta a cura del Rotary Club del-

¹ Rigoni Stern, *ricordi dell'orrore. La prima volta dello scrittore a parlare della campagna di Russia*, in «Giornale di Vicenza», 28 febbraio 2007.

la stessa città. Ritrovato fra le carte di Augusto Renzi da suo figlio Emilio e noto pure al fratello Lorenzo, entrambi insigni studiosi veneti, portava nell'intestazione la dicitura di "Allegato alla circolare nr. 411 della riunione conviviale del 18 dicembre 1954"². Con ogni probabilità Augusto Renzi, che prima di diventare funzionario della Banca Commerciale Italiana nella città berica vi era arrivato nel 1937 in veste di colonnello del 57° Fanteria di stanza nella locale Caserma Chinotto, aveva consegnato il dattiloscritto al suo amico Osvaldo Parise, il patrigno di Goffredo, all'epoca dei fatti direttore del «Giornale di Vicenza» dopo l'uscita di scena di Renato Ghiotto.

A causa delle difficoltà di consultazione dei quotidiani, disponibili ai giorni nostri soltanto in microfilm (mentre sino a venti anni fa e per me, anzi, a partire almeno dal 1970 era sempre stato possibile prenderne visione in modo normale) non sono riuscito a stabilire con esattezza se la conversazione del dicembre 1954 fosse già comparsa nella stampa locale in quei dintorni cronologici che avevano fatto registrare l'uscita da Garzanti del *Prete bello* di Parise, ma che parevano essere ancor più segnati dai postumi della legge truffa che un anno prima avevano quasi oscurato, a Vicenza, il grande successo ottenuto a livello nazionale dal debutto letterario di uno sconosciuto Mario Rigoni Stern. Un ricordo suggestivo al riguardo è quello di Fernando Bandini:

Nella realtà violenta della storia Rigoni Stern si era imbattuto durante la campagna militare di Russia e ce ne aveva [dato una testimonianza] di grande verità e alta poesia. Il primo a leggere a Vicenza *Il sergente nella neve* e a parlarne agli amici fu Gino Nogara. Ci si chiedeva chi fosse l'ignoto vicentino che aveva scritto quel libro. Sommarie notizie lo davano come impiegato al Catasto di Arzignano. In quel lontano 1953 la realtà sociale della nostra provincia era meno vasta e complessa di quella odierna; quelli che si interessavano di letteratura e avevano l'ambizione di scrivere si conoscevano tutti fra loro. Ma ci dimenticavamo che lo spirito soffia dove vuole. Noi si guardava anche al di là degli stretti confini provinciali e avevamo invitato a parlare al circolo allora più vivace e all'avanguardia in città, il "Calibano", un Andrea Zanzotto ancora sconosciuto. Ricordo il suo viso da ragazzo di campagna e la sua pronuncia clamorosamente dialettale. Il 1953 fu anche l'anno della crisi

² Ma cfr. ora *Esperienze sul fronte russo*, in «Archivio Mario Rigoni Stern» [d'ora innanzi Arch. MRS], 5.36 1954 dicembre 12 – presso la Biblioteca comunale di Asiago. La segnatura è quella dell'Inventario (2022) a cura di Ines Gheno, José Eduardo Marzo, Arianna Santin. Colgo l'occasione per ringraziare le dottoresse Donata Posocco e Ines Gheno, ma anche l'amico Gianni Rigoni alla cui cortesia devo la prima "visita guidata" all'archivio che raccoglie oggi le carte di suo padre.

del “Calibano” che, preso da improvvisa vocazione politica, trascurò arte e poesia dedicandosi a una agitata tournée per i paesi della provincia dove faceva tavole rotonde contro la famosa “legge truffa”. E la cosa provocò all’interno tensioni e abbandoni. Ebbene tra le cose impreviste di quell’anno ricco di eventi ci fu anche l’apparizione prodigiosa del *Sergente nella neve* [che] era stato salutato come un importante evento da tutta la stampa nazionale. Mi sembra di rivedere Neri Pozza che scrolla la testa, perplesso, tra un ammirato stupore e alcuni suoi dubbi. «C’è di sicuro la mano di Vittorini» diceva [...] Ma nel *Sergente nella neve* c’era qualcosa in più, una profonda poesia che non era difficile percepire [...] Forse Rigoni non aveva letto l’Anàbasi di Senofonte, ma contrariamente a quanto pensava Vittorini, era scrittore di vocazione³.

Se questo fu sin dall’esordio uno dei contesti di accoglienza toccati in sorte alla sua opera prima e alla sua figura di autobiografo (e non tanto di romanziere) accudita e condizionata in partenza, com’è assai noto, dal robusto editing a cui Elio Vittorini sottopose il dattiloscritto del *Sergente nella neve* portatogli in visione nella primavera del 1948 dallo scultore asiaghese Giovanni Paganin, il destino di Mario Rigoni Stern che avrebbe percorso luminosamente i decenni successivi sia nel vasto campo della pubblicistica tra riviste e giornali sia in quello della nostra letteratura sino alla morte con una serie di libri famosi, non rimase racchiuso nel solo ruolo accreditato di scrittore peraltro fra i più significativi del nostro Novecento. Per altri versi, infatti, Rigoni fu anche uno storico appassionato della sua terra⁴ e un sostenitore, sin che si vuole anomalo, dell’antimilitarismo e dei movimenti per la pace che dopo il secondo conflitto mondiale e sino ai primi anni del nuovo millennio ebbero modo di svilupparsi, talvolta a fatica, in Italia⁵. Nella fattispecie e nel suo caso di ex combattente e di alpino poco incline ad accettare le regole del reducismo nonché refrattario alle liturgie guerresche dell’ANA, Rigoni rappresentò una vistosa eccezione in forza di un impegno politico che in varie occasioni seppe manifestare a viso aperto superando ad esempio, già all’inizio della sua carriera, le critiche di chi pensò di potergli rinfacciare una giovanile adesione al fascismo.

³ FERNANDO BANDINI, *L’habitat spirituale di Mario Rigoni Stern*, in «Venetica», 2009, n. 2, pp. 31-32.

⁴ Cfr. ERICA PIERESCA, *Nicevò. La storia dell’Altipiano di Asiago nelle storie di Mario Rigoni Stern*, Tesi di Laurea in Lettere Moderne, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Verona, a. a. 2003-2004, rel. E. Franzina.

⁵ AMORENO MARTELLINI, *Fiori nei cannoni. Nonviolenza e antimilitarismo nell’Italia del Novecento*, Donzelli, Roma 2006.

Appartenendo a una delle coorti demografiche comprese fra il 1905 e il 1925 e quindi al vasto gruppo di coloro che per nascita, educazione e formazione erano diventati quasi tutti, pressoché senza scampo, i “giovani di Mussolini”⁶ destinati o costretti a compiere, alla Zangrandi, un «lungo viaggio attraverso il fascismo»⁷, anche a Rigoni era toccato in sorte di condividere le illusioni e le aspettative nei confronti del regime, come emerge dai carteggi suoi e dei suoi coetanei asiaghesi recuperati da don Pierantonio Gios e pubblicati, lui morto, da Giuseppe Mendicino⁸. Questi carteggi, e le lettere più sporadiche inviate fra il 1941 e il 1942 dal fronte greco albanese e da quello russo all’arciprete di Asiago don Bartolomeo Fortunato, il quale ne rese anche pubbliche un paio sulle pagine dell’organo parrocchiale «La Squilla Alpina», grondavano in effetti di retorica anti comunista, più forse che non di fede fascista, in armonia con le esperienze fatte dal giovane Mario tra il 1937 e il 1938 quando, già iscritto all’Azione Cattolica, si era trovato a ricoprire l’incarico di responsabile del Circolo dei giovani cattolici di Asiago.

L’importanza della frequentazione degli ambienti parrocchiali (circoli ricreativi, cinematografi, patronati ecc.) non era ignota, nel Vicentino, a chi ben si ricordava, come Neri Pozza (classe 1912), quanto “spontaneamente” e facilmente essi si fossero assunti «il compito non facile di attrarre e raccogliere nei loro cortili e nei loro teatrini la gioventù del posto»⁹ in vistosa concorrenza con la GIL e in accordo con ciò che anche Parise segnalava qua e là nel suo *Prete bello*.

Tutto intero il periodo che coincide con l’infanzia, l’adolescenza e la prima giovinezza di Rigoni Stern e del suo più caro amico Rino Rigoni (Rizzo) è descritto con indubbia forza poetica ne *Le stagioni di Giacomo* e per un arco di tempo che va dal marzo del 1939 al giugno del 1942 anche nelle quaranta lettere indirizzate dal primo al secondo, poi scomparso in Russia e mai più ritrovato¹⁰.

⁶ Termine sovente usato (già in vecchi libri poco affidabili come quello di ALDO GRANDI, *I giovani di Mussolini: fascisti convinti, fascisti pentiti, antifascisti*, Baldini & Castoldi Dalai, Milano 2001).

⁷ Cfr. RUGGERO ZANGRANDI, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Feltrinelli, Milano 1962 (prima ed., con titolo in parte diverso, Einaudi 1948).

⁸ PIERANTONIO GIOS, *Lettere dal fronte. La corrispondenza di Mario Rigoni Stern e di altri ragazzi dell’Altipiano*, a cura di G. Mendicino, Edizione Tipografia Moderna, Asiago (VI) 2015.

⁹ *Lettera di Neri Pozza al Sindaco Corazzin – Non solo gli anziani ma anche i giovani*, in «Giornale di Vicenza», 29 aprile 1982.

¹⁰ GIOS, *Lettere dal fronte*, cit., pp. 219-48.

I giovani di Asiago nei mesi che segnarono l'avvio del secondo conflitto mondiale non erano molto diversi, per infatuazioni e per passioni, da quelli messi in scena nel 1940 da Giorgio Ferroni in un suo film di propaganda ambientato per le riprese in Altipiano (gli esterni erano stati infatti girati, l'anno precedente, tra Marcesina, il Sisemol e le Melette di Gallio). *L'ebbrezza del cielo* raccontava la storia di un gruppo di aspiranti piloti locali alle prese per la prima volta, poco più che adolescenti, con il volo in aliante, ma divenuti poi assi dell'aviazione fascista nella guerra di Spagna e ritornati in patria carichi di gloria.

In un clima non dissimile di sfide e di avventure, sperimentato più o meno nello stesso periodo dal giovane Rigoni allievo volontario della Scuola militare di alpinismo di Aosta¹¹, si matura dunque il suo apprendistato prepolitico, ma l'immagine di lui che se ne ricava è ugualmente quella di un ragazzo coinvolto sì nelle iniziative del regime e tuttavia non nei luoghi del giornalismo o della cultura come tanti suoi coetanei o conterranei un po' più grandi (da Esule Sella a Franco Busetto, da Ettore Lucchini a Luigi Meneghello, da Cesare Bolognesi a Enzo Pezzato solo per fare alcuni nomi), tutti iperattivi, tranne Meneghello¹², tanto nei GUF coevi – studiati, dopo Marina Addis Saba, da Luca La Roverre, da Simone Duranti¹³ e da uno stuolo ormai folto di storici¹⁴ – quanto in quello del mondo

¹¹ Cfr. MARIO RIGONI STERN, *Racconto sulla scuola di alpinismo di Aosta con ricordi*, in Arch. MRS 1.28 - 2001 ottobre.

¹² Pur essendosi affermato nel maggio del 1940 ai Littoriali di Bologna, dove alle prove di selezione per arte e architettura concorreva anche Franco Busetto (cfr. il suo *Traversie e opportunità. La politica impegno civile e passione di una vita*, Il Poligrafo, Padova 1999, p. 25) con un intervento sulla Dottrina del fascismo poi pubblicato in parte da «Gerarchia» (*Razza e costume nella formazione della coscienza fascista*, n. 6, giugno 1940), Meneghello non figurò mai tra gli animatori del Bò (inteso come giornale, ma per ogni altro aspetto si veda LUCIANO ZAMPESE, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Franco Cesati Editore, Firenze 2014, pp. 122-41) e volle anzi precisarlo puntigliosamente in due lettere del 1965, dopo la prima uscita de *I piccoli maestri*, all'amico Gigi Ghirotti, che invece, al pari di altri coetanei, vicentini e non, vi aveva spesso collaborato (cfr. EMILIO FRANZINA, *Vicenza di Salò (e dintorni). Storia, memoria e politica fra RSI e dopoguerra*, Agorà Factory, Dueville (VI) 2008, p. 72).

¹³ LUCA LA ROVERRE, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista, 1919-1943*, Bollati Boringhieri, Torino 2003 e Id., *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo, 1943-1948*, ivi, 2008.

¹⁴ Cfr. SIMONE DURANTI, *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940)*, Roma, Donzelli 2008 e Id., *Studiare nella crisi. Intervista a studenti universitari negli anni del fascismo*, Arcidosso (GR), Edizioni Effigi, 2011, ma per Padova e il Veneto si veda soprattutto MARIO ISNENGI, «*Il Bo*» del Guf (1935-1943), in *Palinsesto patavino. Figure, luoghi, momenti dell'Università di Padova*, a cura di Id. e MARCO FINCARDI (monografico di «Venetica» 2020, n. 2, pp. 87-112).

alpino e degli staraciani Littoriali dello sport¹⁵. La sostanza nondimeno è sempre la stessa ed è stata oggetto nell'Italia del dopoguerra di ricorrenti polemiche rinfocolate ai nostri giorni dalla scoperta dei trascorsi fascisti dei padri (come per Pierluigi Battista) o dei nonni (come per Michela Marzano)¹⁶, ma già assai bene impostate sin dal 1945 con le prime motivate reazioni pubbliche di alcuni protagonisti, “giovani impuri”¹⁷, quali, per rimanere in zona, il già citato Meneghella, classe 1922¹⁸, che da Littore aveva anche lavorato fra il 1940 e il 1942 nella redazione patavina del “Veneto” di Carlo Barbieri, o lo stesso Renato Ghiotto, classe 1923 (assiduo collaboratore, assieme a suo fratello Renzo, classe 1924, del “Bo” in tempo di guerra)¹⁹. Declinato quindi in vari modi e da non pochi ex gufani o ex “giovani di Mussolini” (Del Boca, Murialdi, Carocci, Cosmacini ecc.) sin dentro i primi anni '60, quando sfiorò, come vedremo, anche Rigoni Stern, il tema, per dirla con Davide Lajolo (classe 1912), dei giovani “voltagabbana” – affrontato ai giorni nostri in parallelo con quello senz'altro più intrigante o più complesso dei grandi intellettuali (studiati a fondo da molti specialisti)²⁰ e persino degli storici di mestiere²¹ come Delio Cantimori, il più discusso (ed anche sovente travisato)²² o, peggio, come Aldo Romano²³ ecc. – sembrò perdere quasi del tutto il suo appeal per un momento

¹⁵ ENRICO LANDONI, *Gli atleti del Duce: la politica sportiva del fascismo, 1919-1939*, Mimesis, Milano 2016.

¹⁶ PIERLUIGI BATTISTA, *Mio padre era fascista*, Mondadori, Milano 2016 e MICHELA MARZANO, *Stirpe e vergogna*, Rizzoli, Milano 2021.

¹⁷ [Renato Ghiotto], *Giovani impuri*, in «Giornale di Vicenza» 2 novembre 1945

¹⁸ EMILIO FRANZINA, «Storie di giovani». *Le stagioni dei Piccoli maestri e la Resistenza nel Vicentino*, in *Antieroi. Prospettive e retrospettive sui «Piccoli maestri» di Luigi Meneghella*, Lubrina Editore, Bergamo 1987, pp. 57-85. Sulla sostanziale tenuta di quanto aveva scritto sui giovani della propria generazione quarant'anni prima (nell'articolo *Storia di giovani* da me rintracciato ne «Il Lunedì» – organo del PdA vicentino – del 29 ottobre 1945) Meneghella si espresse, abbastanza stupito, nella postilla *Martedì mattina*, in *Jura*, Garzanti, Milano 1987, pp. 161-64.

¹⁹ EMILIO FRANZINA, *Prove di stampa. Renato Ghiotto e la stampa veneta tra fascismo e postfascismo (1940-1950)*, Il Poligrafo, Padova 1989.

²⁰ Cfr. GABRIELE TURI, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Il Mulino, Bologna 1980; ID., *Lo Stato educatore. Politica e intellettuali nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 2002; RUTH BEN-GHIAT, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2004; ALESSANDRA TARQUINI, *Storia della cultura fascista*, ivi, 2016.

²¹ Cfr. MASSIMO MASTROGREGORI, *Sulla “collaborazione” degli storici italiani durante il fascismo*, in «Belfagor», 2006, n. 2, pp. 151-68 (su Antoni, Momigliano e Chabod).

²² Cfr. MICHELE CILIBERTO, *Intellettuali e fascismo: saggio su Delio Cantimori*, De Donato, Bari 1977; ADRIANO PROSPERI, *Ricordare Cantimori o del cattivo uso dei centenari*, in «Belfagor», 2005, n. 2, pp. 213-216 e PATRICIA CHIANTERA-STUTTE, *Delio Cantimori. Un intellettuale del Novecento*, Carocci, Roma 2011.

²³ GIOVANNI SEDITA, *La spia degli storici. Aldo Romano e «Nuova Rivista Storica»*, in «Nuova Rivista Storica», 2009, fasc. III, pp. 713-32.

dopo l'inizio del nuovo secolo (quando vi fu persino chi pensò di poterne tessere semmai l'elogio²⁴) e lasciò fortunatamente il posto a riflessioni meno inquinate da spirito polemico e a indagini sempre più equilibrate e approfondite²⁵.

Ai fini della nostra analisi rimane nondimeno importante mettere a fuoco la tempistica del *revirement*, per chiamarlo così, di Rigoni Stern sia in quanto generato dall'esperienza diretta della guerra guerreggiata e poi da quella non meno dolorosa dell'internamento nei lager nazisti, sia in quanto esso fu alla base di un pacifismo senz'altro convinto e però mai centrale, al pari di altri argomenti da lui trattati altrettanto sporadicamente, come l'emigrazione²⁶, nella sua vasta opera di narratore. L'antimilitarismo di Rigoni Stern, in realtà emerge in quasi ogni pagina da lui dedicata alle guerre proprie ed altrui ma, come vedremo, corrisponde anche a precise prese di posizione, tutte coerenti e rinnovate ininterrottamente nel tempo dal 1947 al 2007. Rispetto a tale continuità il passaggio dalle certezze o meglio dalle illusioni instillate dalla formazione scolastica, dal clima culturale e dall'ambiente dominante negli anni '30 nel giovane Rigoni non avviene invece per gradi, nonostante si prepari, fra il 1938 e il 1942, nell'arco di un quadriennio trascorso in divisa per metà nel servizio militare e per un'altra metà al fronte, in Francia, in Grecia, in Albania e infine in Russia.

L'indubbia e ingenua fiducia di Mario nella vittoria finale dell'Asse, così vistosa nelle corrispondenze private dei primi due anni del conflitto mondiale, comincia a lasciare il posto a dubbi e a incertezze solo nell'autunno del '42 poco dopo che per il suo coraggioso comportamento nella battaglia di Kotovskij del 1° settembre di quell'anno gli è stata conferita una medaglia d'argento al valor militare. Nelle lettere che manda allora ad amici e parenti già «affiorano stanchezza e nostalgia»²⁷. E se il 26 ottobre del '42 «in una cartolina diretta a sua zia Maria» e a una cugina di Pallanza egli «riporta con orgoglio le motivazioni della medaglia» appena conseguita («Fulgido esempio di eroico ardimento»), la sua scrittura epi-

²⁴ PIA LUISA BIANCO, *Elogio del Voltagabbana. Origine e storia di un tabù*, Marsilio, Venezia 2001.

²⁵ Cfr. ad esempio SIMON LEVIS SULLAM, *I fantasmi del fascismo. Le metamorfosi degli intellettuali italiani nel dopoguerra*, Feltrinelli, Milano 2021.

²⁶ Cfr. EMILIO FRANZINA, *L'emigrazione dall'Altipiano dei Sette Comuni*, in *Mario Rigoni Stern. Cento anni di etica civile, letteratura, storia e natura*, a cura di G. Mendicino, Ronzani, Dueville (VI) 2022, pp. 183-92.

²⁷ GIUSEPPE MENDICINO, *Mario Rigoni Stern: vita, guerre, libri*, Priuli&Verluccha, Scarmagno (TO) 2016, pp. 78-79.

stolare si fa in compenso sempre più sobria e sorvegliata allontanandosi dal modello enfatico dei mesi precedenti.

I ripensamenti e le vere e proprie palinodie che lasciano presagire in molti “giovani di Mussolini”, sul finire del 1942²⁸, un cambio di campo (e di prospettive) per definizione pericoloso e comunque quasi sempre compiuto a prezzo di rischi elevatissimi, sfociano per alcuni in un ingresso fattivo nel movimento civile di liberazione e per altri, più concretamente, nella lotta armata.

Lontani dall'Italia perché fatti prigionieri dai tedeschi dopo l'8 settembre del '43 per molti di loro, sorpresi, come Rigoni, dall'armistizio sotto le armi, quei ripensamenti coincidono invece con l'inizio di una prigionia senza nome, camuffata a un certo punto da servizio di lavoro nei campi nei quali vennero rinchiusi in realtà circa 800 mila nostri soldati, definiti pilatescamente IMI, ossia *Italienische Militärinternierte*, Internati militari italiani. Solo 90 mila di essi accettarono di schierarsi di nuovo al fianco del Reich hitleriano tornando in Italia inquadrati in Divisioni dell'esercito di Salò, come quella alpina della Monterosa, forte di 20 mila effettivi e nella quale militarono per lo più camicie nere già in forza alla MVSN o giovani rimasti convintamente fascisti sul tipo, per fare un esempio, del sottotenente medico Giulio Bedeschi, l'autore di *Centomila gavette di ghiaccio*, arzignanese di famiglia romagnola diventato nel '44 Federale repubblicano di Forlì e comandante della Brigata Nera Arturo Capanni attiva nel circondario di Thiene fra il 1944 e l'aprile del 1945 nell'opera di repressione antipartigiana²⁹.

Il rifiuto opposto all'arruolamento nell'esercito affidato da Mussolini alle cure del Generale Graziani fu l'equivalente di «una Resistenza senz'armi» come recita il titolo di un ottimo libro di Avagliano e Palmieri che integra lavori a loro precedenti³⁰ e quelli, soprattutto, di Labanca, Schrei-

²⁸ Un caso a parte è quello legato ai ricordi di MARIO MIRRI (da ultimo nel suo testo autobiografico scritto poco prima di morire: *La guerra di Mario*, Laterza, Roma-Bari 2018) che chiama in causa Meneghelo a proposito di una lezione di ortodossia fascista da lui impartita nel '42 agli studenti liceali vicentini, scettici sul regime e spintisi sino a contestarne le basi cantando *La Marsigliese* (episodio proposto in versione anche cronologicamente diversa molti anni prima: cfr. MARIO MIRRI, *Fra Vicenza e Pisa: esperienze morali, intellettuali e politiche di giovani negli anni '40*, in *Il contributo dell'Università di Pisa e della Scuola Normale Superiore alla lotta antifascista ed alla guerra*, Giardini, Pisa 1989, pp. 267-40 e ora anche DARIO BORSO, *Mirri-Meneghelo, conflitti di interpretazione fra piccoli maestri*, in «Quaderni Vicentini», 2022, n. 3, pp. 95-106).

²⁹ BENITO GRAMOLA, *La 25ª brigata nera A. Capanni e il suo comandante Giulio Bedeschi. Storia di una ricerca*, Cierre, Verona 2005.

³⁰ MARIO AVAGLIANO e MARCO PALMIERI, *I militari italiani nei lager nazisti. Una resistenza senz'armi (1943-1945)*, Il Mulino, Bologna 2021, e Id., *Gli internati militari italiani*.

ber e Hammermann sugli IMI³¹. Un'altra resistenza, cioè, le cui peripezie e le cui sofferenze, condivise per intero da Rigoni Stern, solo negli ultimi vent'anni sono state riconosciute e ricostruite correttamente dagli storici anche senza quasi mai citare la sua personale esperienza d'internato³². Pur senza minimizzare l'impatto che esse ebbero sulla sua esperienza, Rigoni evitò sempre di parlarne in dettaglio sovrastimando la natura del sacrificio compiuto in quei mesi nei quali, però, nacque in lui, come successe nell'inverno del '44, anche il desiderio di fissare la memoria dei fatti bellici dei quali era stato testimone e attore appena un anno prima («Presi un mozzicone di matita che conservavo nello zaino per quella mania che avevo di scrivere il mio diario, e su pezzi di carta racimolati in fretta incominciai a scrivere», raccontò poi in un'intervista a proposito del suo internamento in Masuria e negli altri lager nazisti, precisando anche: «Dovevo dire quel che era accaduto a migliaia di uomini come me in quel dato periodo della guerra. Volevo narrare solamente una condizione umana»). A un momento successivo, tra il 1946 e il 1947, mentre per mantenersi aveva anche accettato di accudire ad Asiago una piccola "Biblioteca dei combattenti", risalgono la scoperta di Hemingway e l'"innamoramento" di Rigoni per un libro come *Addio alle armi*, tradotto in clandestinità da Fernanda Pivano, ma diventato uno stimolo prezioso per discutere con gli

Diari e lettere dai Lager nazisti, 1943-1945, Einaudi, Torino 2009 (con una fondamentale prefazione di GIORGIO ROCHAT, pp. XI-XXX).

³¹ NICOLA LABANCA, *I militari italiani internati dai tedeschi dopo l'8 settembre 1943*, Giunti, Firenze 1986; GERHARD SCHREIBER, *I militari italiani internati nei campi di concentramento del Terzo Reich*, Ufficio Storico SME, Roma 1992, e GABRIELE HAMMERMANN, *Gli internati militari italiani in Germania 1943-1945*, Il Mulino, Bologna 2004.

³² Anche se, a parziale spiegazione di ciò, non sarebbe da trascurare il fatto, pure questo "dimenticato" ma molto indicativo, che a livello locale si persero quasi subito la memoria e l'interesse per quanti avevano subito prigionia e internamento in Germania nonostante alcuni di loro (o alcuni per loro) avessero tentato sulle prime di darne tempestivamente conto com'era avvenuto sin dal 1946 in ambito cattolico e democristiano su impulso di Guglielmo Cappelletti e di Onorio Cengarle e in quello laico e azionista di Franco Brunello e di Licisco Magagnato. Sulla falsariga delle prime testimonianze dai lager c'erano state pure le precoci riflessioni di giornalisti/reduci come GIGI GHIROTTI (di cui cfr. *Partigiani d'Italia in Germania*, in «Giornale di Vicenza», 8 agosto 1945) presto finite però nel dimenticatoio dell'immediato dopoguerra (su tutto cfr. FRANZINA, *Vicenza di Salò*, cit. p. 148). Di Rigoni Stern rimangono al riguardo, accanto alla rievocazione letteraria meglio nota (cfr. per comodità la silloge su *La prigionia* nel «Meridiano» Mondadori curato da Eraldo Affinati, *Storie dall'Altipiano*, Milano 2003, pp. 933-1018) non pochi frammenti (come ad es. quello dattiloscritto di un discorso non datato su «Gli internati militari italiani in Germania dopo l'8 settembre 1943» in Arch. MRS, 16.2.35 s.d. e altri sul Lager 1 B in Masuria ecc.) mentre non vi è traccia di lui nel pur dettagliatissimo studio di BENITO GRAMOLA e DENIS VIDALE, *Sulla giacca ci scrissero IMI. Gli oltre 10 mila Militari Vicentini nei lager nazisti*, A.N.E.I., Vicenza 2003.

amici e con i frequentatori del posto («amici reduci e partigiani, giovani studenti, donne casalinghe» ecc.):

Per più o tante sere, mentre fuori nevicava sulla nostra povertà, discutemmo e parlammo di guerre e di sconfitte, di Hemingway, e contrapponevamo *Addio alle armi* alle memorie dei generali, ai libri sulla Grande Guerra, e in quella biblioteca ce n'erano tanti, dove si parlava di grandi imprese in rime bacciate. Fu in quel tempo che feci la riscrittura dei miei ricordi della ritirata di Russia, e certamente la scoperta di Hemingway mi aiutò a riprendere quel fascio di carte legate con uno spago che stavano in fondo a una cassetta. Confesso che anche tentai, in qualche parte, di imitarne lo schema dei dialoghi, ma mi resi conto delle mie possibilità e subito stracciai quei tentativi. Meglio così³³.

La transizione dal fascismo all'antifascismo – e per Rigoni anche all'antimilitarismo – non fu semplice o indolore ma creò forse problemi più gravi ai giovani intellettuali del tempo, se si considerano i turbamenti e le traversie di alcuni di loro, suoi comprovinciali di cui ho inutilmente parlato in un libro di molti anni fa³⁴.

L'episodio, assai noto e usato strumentalmente da molti storici revisionisti (da Mauro Canali a Mirella Serri) è stato da ultimo ricostruito con rigore da Maria Cecilia Calabri che documenta le ragioni della repentinità e della valenza degli avvenimenti che vi tennero poi dietro³⁵: alla fine del '42 Vittorini entrò in clandestinità già da iscritto al partito comunista mentre nel corso dell'anno successivo Pintor si pose al servizio dell'Intelligence britannica a Napoli trovando la morte – in dicembre – nel tentativo di riattraversare le linee per raggiungere e organizzare i gruppi armati che operavano a Sud di Roma dove in precedenza aveva partecipato agli

³³ MARIO RIGONI STERN, *Quando scopersi Hemingway*, in ID., *Tra due guerre e altre storie*, Einaudi, Torino 2000, pp. 211-12 (l'incontro con *Addio alle armi* risale al 1946 ma il fascino del suo autore su Rigoni fu durevole e legato anche a un'altra "scoperta" ossia quella del più vivace mondo letterario italiano: cfr. il ds. *La mia scoperta di Hemingway*, in Arch. MRS, 3-87, [1953-1954] ovvero "Cronache di una sera" nella quale Rigoni avrebbe dovuto «essere presente con Vittorini alla Scuola di Arzignano».

³⁴ Uomini come Antonio Barolini (classe 1910), Neri Pozza e Toni Giuriolo (classe 1912), Enrico Niccolini (classe 1916), e come il più maturo Guido Piovene (classe 1907); oppure se si pensa anche solo a dov'erano e a cosa forse pensavano nell'ottobre del '42 il più anziano e già "fascista di sinistra" Elio Vittorini (classe 1908), e Giaime Pintor, quasi coetaneo di Rigoni Stern (classe 1919), che tra il 7 e l'11 di quel mese fecero in tempo a partecipare entrambi a un convegno di scrittori di varie parti d'Europa voluto e presieduto a Weimar da Joseph Goebbels, Ministro per la Propaganda del Reich (Pintor se ne dissociò poi quasi subito e in privato, anzi, ne scrisse ai propri genitori dicendo «gli scrittori europei riuniti a Weimar costituiscono il più numeroso insieme di cretini che io abbia visto insieme...»).

³⁵ MARIA CECILIA CALABRI, *Il costante piacere di vivere. Vita di Giaime Pintor*, UTET, Torino 2007.

scontri di Porta San Paolo. Anche un futuro grande amico di Rigoni Stern come Primo Levi (pure lui classe 1919 e che peraltro fascista non era stato mai) venne arrestato come partigiano dai militi repubblicani in Val d'Aosta nel dicembre del '43 e poi deportato, in quanto ebreo, ad Auschwitz. Non molto diversa da quella di Rigoni Stern si può dire che fosse stata infine la scelta di Nuto Revelli (classe 1919) quando nel settembre del '43, di ritorno, ferito e fiaccato, dalla ritirata di Russia proprio dalla sua disastrosa conduzione era stato convinto a ripudiare la giovanile adesione al fascismo e a darsi quindi alla macchia («Io ero un militare – disse intervistato nel 2003 da Mirella Aloisio³⁶ – avevo fatto due anni di Accademia a Modena e sono come due anni in seminario: lasciano il segno. Ora non ero più monarchico, non credevo più nei gradi. Ero stato fascista e avevo dovuto capire tutto da solo quando ormai era troppo tardi. Sì, si può dire che la mia scelta partigiana l'avevo in un certo senso maturata sul fronte russo...»). Il racconto più efficace degli antefatti della traumatica “transizione” che portò non pochi giovani già “di Mussolini” alla scelta antifascista e all'impegno, compreso quello della lotta armata, nella Resistenza contro la RSI e contro i tedeschi che la sostenevano, lo realizzò, a mio avviso, Giorgio Bocca nella propria autobiografia, le cui pagine iniziali, per ambientazione e per aneddotica “montana” – piemontese nel suo caso³⁷ – danno un'idea più puntuale e più precisa di quella che fu in parallelo anche l'esperienza di Rigoni Stern, il quale invece ne parla per sé solo sommarariamente e per stringati accenni.

Si è offerta qui una panoramica sintetica che si potrebbe senz'altro ampliare ed estendere anche ad altri personaggi destinati ad entrare in contatto con Rigoni Stern nei primi anni '50, come il giovane Italo Calvino (classe 1923) assai legato al suo compagno di liceo Eugenio Scalfari (classe 1924), collaboratore di “Roma Fascista” sino al giugno del '43³⁸ (e al campione del disimpegno da “zona grigia” Cesare Pavese, classe 1908)³⁹, ma anche autore nel '47 di un romanzo chiave sui chiaroscuri della guerra civile italiana come *Il sentiero dei nidi di ragno* nonché assiduo “complice” di Vittorini nel mantenere i rapporti con il giovane esordiente asia-

³⁶ MIRELLA ALOISIO, *L'8 settembre di Nuto Revelli*, in «Patria Indipendente», 2003, n. 116.

³⁷ GIORGIO BOCCA, *Gli anni della neve e del fuoco*, in ID., *Il provinciale. Settant'anni di vita italiana*, Mondadori, Milano 1991, pp. 3-35.

³⁸ Cfr. Ugo Indrio, *Da «Roma Fascista» al «Corriere della Sera»*, Edizioni Lavoro, Roma 1987, ma la testimonianza più convincente a proposito del suo tirocinio giornalistico fascista la diede EUGENIO SCALFARI stesso in un articolo intitolato *Sul fascismo ascoltiamo Bobbio, ma anch'io ho qualcosa da dire*, ne «L'Espresso», 25 novembre 1999, p. 260.

³⁹ RAFFAELE LIUCCI, *La tentazione della “casa in collina”. Il disimpegno degli intellettuali nella guerra civile italiana (1943-1945)*, Unicopli, Milano 1999.

ghese. Tale panoramica, in realtà, è solo finalizzata a meglio inquadrare la natura delle decisioni prese da Rigoni Stern all'atto di scrivere e poi di pubblicare da Einaudi le sue memorie della ritirata di Russia grazie all'appoggio decisivo di Vittorini che ne seppe subito cogliere l'originalità e il valore anche se poi a parere di tutti si sbagliò nel ritenere che Rigoni non fosse uno "scrittore di vocazione". Il Mario, viceversa, la vocazione ce l'aveva eccome seppure per il versante del racconto sorretto da una memoria personale (e comunitaria) assolutamente fuori del normale⁴⁰ e da una inclinazione spontanea alla lettura e allo studio che unite assieme gli consentirono poi di narrare con estrema efficacia vicende di guerra e di pace sullo sfondo di una natura a lui particolarmente cara e congeniale come quella del suo Altipiano.

Accanto alle battaglie per la salvaguardia dell'ambiente e alla difesa strenua dei paesaggi minacciati dall'incedere delle più diverse speculazioni, rimangono tuttavia, evocati solo per converso negli scritti sulle guerre o su altri temi affini, le prese di posizione e l'impegno civile con cui Rigoni scelse d'interpretare il suo ruolo di cittadino tra il 1947, l'anno in cui s'iscrisse alla CGIL allora unitaria, e l'inizio del nuovo millennio segnato, in varie parti del mondo, ma soprattutto in Medio Oriente, dal susseguirsi di conflitti nei quali anche l'Italia si trovò coinvolta e di cui Mario non esitò a criticare modalità e finalità, come fece con Paolo Rumiz nel 2006:

L'attualità è così fuorviante che non leggo più i quotidiani. Non capisci mai davvero cosa c'è dietro i fatti. Ci dicono parole come "esportazione della democrazia", Ma nel convento altrui non si porta mai la propria regola. E' un detto russo che vale oro. Dovrebbero capirlo tutti. I cinesi in Tibet. Bush in Iraq. Gli italiani abbiamo visto com'è andata in Etiopia. Esportare la propria legge è sempre un fallimento. Ma nessuno lo dice. C'è una cortina fumogena che ti depista⁴¹.

La frase sul convento altrui in cui non bisogna imporre la propria regola, qui raccolta da Rumiz, ritorna sovente nelle riflessioni di Rigoni e spicca anche in un volume postumo di conversazioni e interviste di Rigoni Stern intitolato *Il coraggio di dire no*. In questa antologia allestita nel 2013 da Giuseppe Mendicino, che si è preso la briga di perlustrare la stampa soprattutto nazionale ma anche molti altri luoghi della produzione oc-

⁴⁰ MARIO ISNENGLI, *Partenze e ritorni all'isola che c'è*, in ANNA MARIA CAVALLARIN, ANNALISA SCAPIN (a cura di), *Mario Rigoni Stern. Un uomo tante storie nessun confine*, Priuli & Verlucca, Scarmagno (TO) 2018, pp. 94-95.

⁴¹ PAOLO RUMIZ, "La primavera, non l'autunno è la stagione per morire", poi in MARIO RIGONI STERN, *Il coraggio di dire no. Conversazioni e interviste, 1963-2007*, a cura di G. Mendicino, Einaudi, Torino 2013, p. 45.

casionale di Rigoni (una produzione davvero assai vasta e fatta di risposte date a critici letterari, di conferenze e altri interventi in pubblico, di colloqui con amici o di dialoghi con studenti e giovani interlocutori), i no alla guerra e alle mistificazioni della retorica militarista e nazionalista, compresa quella apparentemente bonaria degli alpini, certamente abbondano, ma rispecchiano solo una parte dell'impegno messo da Rigoni nell'oppor-si al ritorno, sotto altra veste, di quelle chimere belliciste che già avevano insanguinato il Novecento.

Rigoni rappresentò, fra i reduci alpini congregati nell'ANA, una vistosa eccezione anche in forza della condivisione da parte sua di obiettivi politici antifascisti e progressisti che in varie occasioni egli volle sostenere a viso aperto dovendo contrastare, in un momento delicato della propria militanza da indipendente ma con spiccate simpatie per il Psiup alle amministrative del 1964 e per il Pci alle politiche del 1976, le critiche di chi pensava di potergli strumentalmente rinfacciare la giovanile adesione data al fascismo (in piena campagna elettorale e in competizione con la DC del tempo i suoi avversari politici usarono più volte contro di lui, riproducendola in un volantino, una sua lettera "russa" all'arciprete gonfia di espressioni militari roboanti e già comparsa nel 1942 sulla «Squilla Alpina»)⁴².

Per la sua onestà intellettuale valgono, a riprova, intanto i primi passi da lui compiuti dopo il faticoso rimpatrio e dopo la ricerca di un nuovo equilibrio mentre per mantenersi aveva accettato di accudire ad Asiago quella piccola "Biblioteca dei combattenti" che sopra si è ricordata e che divenne pretesto prezioso per discutere con gli amici e con i frequentatori paesani del luogo (amici reduci e partigiani, giovani studenti, donne casalinghe ecc.) questioni di certo non solo letterarie e caratteristiche anzi del

⁴² Di questo episodio su cui ritornerò ancora più avanti nel testo serbo un ricordo personale legato a una delle mie lezioni di "storia cantata" di quasi vent'anni fa (nella fattispecie del 2004 ovvero, assieme ai componenti della "Piccola Bottega Baltazar", *Cantandone da vivi... Scherzi della memoria e abusi nella storia della guerra civile. Conferenza spettacolo sulla Resistenza e sulle guerre civili in Italia (1917-1945)* dove proiettavo anche il breve estratto di una lunga intervista filmata ad Asiago sotto casa di Rigoni Stern in Valgiardini per affidare a Mario in persona il compito di spiegare il senso storico dei brani epistolari del 1942 da me preventivamente letti in pubblico giusto a metà della rappresentazione teatrale. Il filmato in questione è purtroppo anche l'unica parte che si sia conservata di una conversazione andata poi perduta ma durata più di un'ora sui temi del pacifismo e dell'antimilitarismo all'ordine del giorno in quel periodo per via delle sedicenti missioni militari di pace, ossia delle guerre "occidentali" in Iraq sotto il nome di "Operazione Antica Babilonia" a cui l'Italia prendeva parte con più di tremila soldati, un gruppo consistente dei quali appartenenti alla Brigata corazzata Ariete, con sede presso la località poi tristemente nota di Nassiriya.

modo in cui egli pensò di poter interpretare il proprio ruolo in seno alla comunità locale per più di cinquant'anni.

In certo modo si potrebbe anche dire che i primi passi del coinvolgimento di Rigoni Stern nelle cose della politica (non solo locale), rispecchiando una più generale volontà di partecipazione degli italiani alla vita pubblica del proprio paese dopo vent'anni di dominazione fascista, corrispondessero banalmente a un'esigenza di democrazia comune e diffusa in tutto il paese (con punte di accesso al voto, nelle infuocate elezioni del 1948, intorno al 90% degli aventi diritto). Dell'anno in cui comparve la prima edizione de *Il sergente nella neve* e nel quale la campagna elettorale rimase prigioniera delle polemiche scatenate contro la cosiddetta "legge truffa" voluta da De Gasperi, Rigoni Stern avrebbe rammentato ad esempio, più tardi, quanto il clima e le necessità del momento avessero influito su di lui per tante decisioni prese «quando dopo la parentesi fascista la democrazia era entusiasmante» ricordandosi persino d'essersi dato da fare, personalmente, per ottenere in Altipiano, nel 1953, «un posto di scrutatore, non solo per il singolare lavoro che molto mi incuriosiva, ma anche perché con il compenso che veniva dato avrei potuto comprarmi un paio di scarpe per la festa»⁴³.

Le sue scelte "di sinistra", tuttavia, gli erano già costate, dopo l'assunzione al Catasto di Asiago, problemi e vessazioni non da poco: dai maltrattamenti sul lavoro in ufficio al trasferimento "punitivo" nella Valle del Chiampo dove rimase molti mesi e dove però conobbe, a ridosso di un artista e protettore delle arti suo quasi coetaneo come il figlio del maggiore industriale del posto, Antonio Pellizzari, intellettuale e musicista (classe 1923), due nuovi amici protagonisti di esperienze diverse ovvero il giovanissimo Bepi De Marzi (classe 1935) che la guerra civile l'aveva vista solo da ragazzo e il designer e grafico pubblicitario faentino (ma ex combattente della RSI) Carlo Geminiani (classe 1925).

A fronte della notorietà acquisita con la pubblicazione presso Einaudi del suo primo libro, per parecchi anni ancora, ad ogni modo, Rigoni Stern dovette assistere al boicottaggio che se ne fece ad Asiago da parte delle autorità scolastiche e di alcuni detrattori assai prevenuti nei suoi confronti ma che in realtà non condividevano ed anzi oppugnavano soprattutto le sue posizioni politiche.

Nel 1956, nondimeno, Rigoni entrava in Consiglio comunale ad Asiago come quinto tra gli eletti con quasi 400 preferenze su 3800 votanti di una lista, comprendente liberali e comunisti, capace di mandare provviso-

⁴³ MARIO RIGONI STERN, *Quel seggio tra i boschi*, ne «la Stampa», 4 aprile 1992.

riamente all'opposizione la Dc. Alle cure consiliari, mentre proseguiva la sua attività di scrittore in collaborazione con vari giornali (da «Il Giorno» a «La Stampa») si aggiunsero via via altri impegni a contatto con l'associazionismo e con le iniziative sindacali in Altipiano. Lontano da Asiago, nel 1963, Rigoni sarebbe finito controvolgia anche al centro di quella polemica sopra accennata con l'ANA per il tenore di un suo intervento in televisione a 20 anni dalla battaglia di Nikolajewka su cui vi era stata una solenne rievocazione a Brescia. La TV di Stato aveva messo in onda senza filtri il dialogo tra veterani e reduci in alcuni casi imbarazzati o restii a parlare degli aspetti più inquietanti che avevano fatto da cornice o da sfondo al drammatico combattimento. Non così era stato per Rigoni Stern. Molti dei commenti più duri erano stati infatti suoi (e non solo a proposito della miseria e della fame, dei furti di galline e di bestiame, di soldati sbandati e fuggitivi ecc.) a tal punto che in polemica con l'amico Francesco Ceco Baroni, l'altro sergente maggiore del "Vestone", egli aveva concluso seccamente: «a un certo momento ci sono delle cose che vanno anche oltre il freddo, che vanno anche oltre quella che può essere la fame: a un certo momento si trattava di essere uomini».

La vertenza più spinosa aveva riguardato i passi degli interventi in cui Rigoni, ma anche altri, a dire il vero, avevano accennato alla necessità che si era presentata allora di sparare sulla massa degli sbandati i quali intralciavano le operazioni di ripiegamento, un drammatico particolare ignorato sin lì dalle rievocazioni ufficiali. Le parole di Rigoni Stern, che facevano proprio un angolo di visuale ormai rigorosamente antimilitarista innescarono al tempo un'aspra polemica con la RAI e fra l'ANA e alcuni dei suoi associati. Il presidente dell'ANA Ettore Erizzo cercò di indurre Rigoni ad una palinodia ma lui vi si negò e rincarò la dose delle proprie critiche respingendo fra l'altro l'immagine dell'alpino-eroe abbinata con quella dell'alpino-fiasco di vino. La contesa non si attenuò tanto presto e i suoi strascichi anzi si tradussero in una dolorosa rottura fra l'ANA e Rigoni Stern destinata a durare più di 40 anni e a trovare una composizione, fra l'altro parziale, solo nel 2006 in occasione delle commemorazioni dei caduti del Primo conflitto mondiale in Ortigara.

Nel novembre del 1964 in marcia di avvicinamento al Psiup in cui s'era frattanto ricollocato Emilio Lussu, uno degli scrittori e degli antifascisti della generazione precedente alla sua da lui più ammirati, Mario era tornato in Consiglio ad Asiago, unico eletto (con 422 voti) della lista "Stretta fra due mani. Fratellanza, libertà e lavoro", naturalmente all'opposizione rispetto alla Dc.

Scioltosi o meglio dissoltosi il Psiup nel 1972, Mario accettò quattro anni più tardi di candidarsi, peraltro senza successo e di nuovo come indipendente, ma stavolta nelle liste del Pci, a Bassano, inducendo i suoi avversari a riprendere e a diffondere in Asiago un volantino ciclostilato contenente il testo della sua ricordata lettera all’Arciprete del 5 maggio 1942 accompagnato da questa chiosa anonima: “Così era ieri l’indipendente candidato al Senato sig. Mario Rigoni Stern, allora dipendente di Musso lini, ora succube volontario di Enrico Berlinguer”.

Tenuto conto di contestazioni come questa si capisce abbastanza facilmente perché ne residuassero alcuni frammenti anche nel corpo di alcune interviste a cui Rigoni Stern non si sarebbe successivamente negato per meglio far intendere la sua vocazione, dopo “tanta guerra”, di uomo di pace. Una di tali interviste, probabilmente la prima per dimensioni e per rilevanza dalle parti di casa sua, gli venne fatta alla fine del 1982 da Gianmauro Anni, redattore capo de «Il Giornale di Vicenza», il quale, dopo una lunga premessa elogiativa, esordì facendo a Rigoni Stern alcune domande anche sulla natura delle sue “preferenze” politiche:

[G.A.] – Dopo tanta guerra, come dice lei, è un uomo pacifico. Lo era anche prima? [R.S.] – Direi che ero un giovane avventuroso. La vita di paese era vivace anche se non violenta, almeno nel senso odierno. Tutti i giochi erano avventure: alla Salgari, tanto per intenderci.

[G.A.] – È andato in guerra con questo spirito? [R.S.] – In principio sì. Poi al posto dell’avventura ho cominciato a vedere la disavventura, mano a mano che io maturavo e certi fatti accadevano davanti ai miei occhi.

[G.A.] – Era già comunista? [R.S.] – Non lo sono nemmeno adesso. Sono un cane sciolto in letteratura e in politica. Allora ero avanguardista, come tutti: ho scelto di andare militare a 17 anni, una soluzione esistenziale. Era duro vivere⁴⁴.

In realtà chiarissimo era già l’orientamento e nette risultavano le modalità adottate per esprimerlo. Mario Rigoni Stern al rifiuto della guerra univa una robusta vocazione antifascista ribadita più e più volte nel corso di quel decennio che presto avrebbe portato al disfacimento della prima Repubblica e all’avvento di Berlusconi, personaggio verso cui egli nutriva una fondata avversione come in più occasioni non esitò a dichiarare mentre, dopo Tangentopoli e dopo il 1993, la crisi dei partiti e, a sinistra,

⁴⁴ (g.a.) *L’intervista – Mario Rigoni Stern. Racconto storie perché gli uomini vivano in pace amando la natura*, in «Giornale di Vicenza», 7 novembre 1982.

in particolare del Psi ma anche dello stesso Pci, spingeva molti a cercare una sorta di rifugio psicologico nel rapporto di vicinanza ribadito e rafforzato con sindacati e associazioni quali l'Anpi.

Rigoni Stern che in una lunga intervista resa a Giulio Milani non aveva esitato a sbilanciarsi affermando nel giugno del 2002 «Non è la Borsa che deve governare»⁴⁵, anche solo per tale motivo non negò il proprio appoggio neppure al movimentismo di quanti, dopo averne sperimentato le pratiche di governo e di strapotere televisivo, cercavano, come il regista Nanni Moretti e i cosiddetti “Girotondi”, di opporsi con più forza a Berlusconi, inviando ad esempio, nel settembre del 2002, un messaggio stringato ma eloquente per una grande manifestazione di piazza in programma a Roma che recitava: «Dalle montagne dell'Altipiano un vecchio montanaro è con voi!»⁴⁶.

Pochi mesi più tardi vi fu l'inizio della seconda guerra del Golfo con l'attacco degli USA e dei loro alleati “volenterosi”, tra cui l'Italia, contro l'Iraq di Saddam Hussein assalito e poi eliminato fisicamente con il pretesto delle armi di distruzione di massa che egli avrebbe avuto in possesso – ma rivelatesi poi fantomatiche e del tutto inesistenti – inaugurando così una serie di operazioni militari dissennate e destinate a destabilizzare l'intera area medio-orientale nonché a concludersi miserevolmente soltanto nell'agosto del 2021 con un ritiro molto simile a una fuga degli USA e di tutti gli occidentali dall'Afghanistan, ultimo paese da essi occupato e presidiato in armi.

La potente onda di manifestazioni per la pace che si ebbe allora in tutta Europa, specie tra il 2003 e il 2006, rimase purtroppo inascoltata e, quel ch'è peggio, venne umiliata da statisti e capi di governo menzogneri, anche se alla lunga finì per determinare un vistoso “calo di reputazione” di chi aveva deciso e sostenuto quelle guerre di violenta aggressione a cui continuarono a contrapporsi numerosi cittadini e a cui non sarebbe potuto mancare, da subito, il più grande dei “NO” da parte di Rigoni Stern.

In accordo con tale diniego Rigoni aggiunse via via, negli anni succeduti all'invasione dell'Iraq e fino al 2007, una serie di prese di posizione che meriterebbero tutte di essere meditate soprattutto oggi a cominciare da quelle che suscitarono maggior scalpore e che scatenarono contro di lui reazioni e invettive al calor bianco. Nel novembre del 2003 a tre giorni

⁴⁵ *Storia di Mario. Mario Rigoni Stern e il suo mondo*, Conversazione a cura di Giulio Milani, Transeuropa Edizioni, Massa 2008.

⁴⁶ *Ecco perché voglio esserci anch'io*, in «l'Unità», 14 settembre 2002 (il giornale già organo del Pci e poi dei Democratici di sinistra, pubblicò la foto del bigliettino manoscritto spedito da Asiago fra gli articoli di adesione di Antonio Tabucchi ed Enzo Siciliano).

di distanza dall'attentato alla base "Maestrale" di Nassiriya, costato la vita a 19 militari italiani impegnati nell'operazione "Antica Babilonia", Rigoni Stern esponeva a un intervistatore il proprio sconsolato parere sull'accaduto esclamando: «Soldati italiani *brava gente?* Mah, direi soprattutto *po- vera gente* caduta per una guerra non nostra, sbagliata»⁴⁷. Prendendosi anche con una legge allora in via di approvazione che dal 2005 avrebbe trasformato «le forze armate in reparti costituiti solo da professionisti» – legge, beninteso, alla quale egli si dichiarava contrario – a detta di Rigoni il fenomeno si sarebbe accentuato, come in effetti poi accadde, annacquando lo spirito di corpo e restituendo il "mestiere delle armi" a una delle sue più ataviche funzioni ossia quella di garantire «solamente uno sbocco per trovare lavoro».

Richiesto infine di un'ultima opinione sull'uso ritornante della parola Patria a proposito della presenza italiana in Iraq lo scrittore non aveva dubbi

E io dico che [quel commentatore] fa molto male. Penso che la nostra iniziativa a Nassiriya con la Patria abbia poco a che fare [...] in questa specifica circostanza l'intervento italiano obbedisce a motivazioni tutt'altro che umanitarie. È una guerra di occupazione. Politicamente sbagliata.

Le dichiarazioni sui militari italiani costretti ad arruolarsi da pure necessità economiche o, peggio ancora, attratti o indotti a farlo solo dall'entità fuori del normale dei compensi loro accordati nell'era dei contractors e dei moderni mercenari furono ribadite a più riprese sollevando in particolare, nel gennaio del 2006, un vespaio di polemiche anche per essere state reiterate e "rincarate" («I nostri soldati in Iraq? Non sono eroi e meglio sarebbe che tornassero a casa»)⁴⁸ in un congresso dello Spi a cui Rigoni Stern aveva preso parte nella duplice veste di ospite d'onore e di antico tesserato.

Sarò cattivo e crudele – aveva esclamato Mario in tale occasione – Ma questi nostri militari che vanno in Iraq e muoiono che eroi sono? La maggior parte di loro va a fare la guerra solo perché è un lavoro con un ottimo compenso. Che ne sanno della vera lotta, di quella che i nostri partigiani facevano, gratis, unicamente per la conquista della libertà? [...] Il lavoro che si fa per la pace nel mondo è la cosa più importante.

⁴⁷ PIER GIORGIO PINNA, *Poveri soldati morti per un pugno di soldi*, ne «Il Corriere delle Alpi», 15 novembre 2003.

⁴⁸ «Militari pagati, non eroi», *Dura presa di posizione sull'Iraq di Mario Rigoni Stern*, in «Giornale di Vicenza», 13 gennaio 2006.

Ma, mi chiedo e vi chiedo, in Iraq i nostri soldati sono andati davvero a portare la pace? Perché non ce la poniamo tutti questa domanda?⁴⁹

Le obiezioni alla vulgata “eroicistica” e le accuse circostanziate di Rigoni rimbalzarono su tutta la stampa nazionale dando luogo, com’era inevitabile, a critiche e a prese di distanza che viste a posteriori (e non solo col senno di poi) squalificano soprattutto chi allora le fece ossia non tanto i prevedibili alfieri di una retorica bellicista e patriottarda come l’intellettuale neofascista Marcello Veneziani, bensì pure alcuni esponenti di una sinistra all’acqua di rose come il diessino Umberto Ranieri, all’epoca vice presidente della Commissione Esteri della Camera secondo il quale «dall’Iraq ai Balcani i diecimila soldati italiani [avrebbero operato] in missioni di pace promosse dall’ONU. Per fortuna non [come] eroi, [ma come] giovani che fanno il loro dovere per la pace»⁵⁰.

Vale la pena di ricordare quanto a livello locale non molto dissimili si rivelarono, da destra e da sinistra, le recriminazioni contro Rigoni Stern presentato ora – dai neofascisti – quale “nostalgico di Saddam” ed ora – dagli ex comunisti e dai popolari della “Margherita” – quale incauto sostenitore di tesi anacronistiche o contraddittorie che non avrebbero tenuto conto della “umanità” dei nostri giovani militari⁵¹. Tra i contraccolpi di una discussione fattasi “sempre più politica” ve ne furono alcuni di palesemente ostili al Mario, ma vi fu pure la conferma della vicinanza alle sue vedute pacifiste e ambientaliste da parte della Cgil che alla vigilia del suo 85° compleanno festeggiò Rigoni Stern il 28 ottobre del 2006 con una manifestazione svoltasi nella sala della Comunità montana di Asiago a cui presero parte numerosi militanti e simpatizzanti del sindacato.

Nella conversazione con costoro si discussero anche i problemi posti dall’impianto di un’altra base di guerra USA a Vicenza e quindi della battaglia ingaggiata dai comitati cittadini “No Dal Molin” che vi si opponevano e che la Cgil all’epoca appoggiava. Pubblicamente, ma non era la prima volta, Rigoni Stern dichiarò di condividere in pieno quella battaglia che tanto male si sarebbe conclusa sette anni più tardi. E non fu un caso.

⁴⁹ RAFFAELE ROSA, *Iraq, Rigoni Stern accusa: «I soldati morti? Mercenari»*, in «Corriere del Veneto», 23 gennaio 2006.

⁵⁰ MICHELE FARINA, *I soldati italiani morti in Iraq? In guerra per denaro*, in «Corriere della Sera», 13 gennaio 2006.

⁵¹ Secondo i cronisti vicini ad AN del quotidiano confindustriale berico, come PAOLO ROLLI, autore di un commento emblematico alle dure parole di Rigoni Stern: *Al fronte per dovere e per lavoro. Ma i militari italiani si distinguono spesso per umanità*, in «Giornale di Vicenza», 14 gennaio 2006.

ESORDIRE NEGLI ANNI CINQUANTA

Fabio Magro

Sulla ricezione del Sergente

1. Benché già all'inizio degli anni Cinquanta la discussione attorno al neorealismo fosse in una fase ormai calante, era del tutto evidente che per tematica e per postura autoriale anche *Il sergente* uscito nel 1953, in quanto opera di testimonianza, potesse essere collocato in un'orbita vicina a quelle istanze. La questione principale legata alla memorialistica riguarda del resto il problema del rapporto tra il contenuto di esperienza e di realtà e la sua messa in forma letteraria; una questione centrale anche per il neorealismo.

Come ha ricordato Benjamin rispetto alla crisi di narrazione seguita alla prima guerra mondiale, dalla quale molti – a causa dello choc della guerra di trincea – erano tornati ammutoliti, incapaci di comunicare la propria esperienza, di raccontare gli orrori accaduti,¹ la seconda guerra mondiale ci presenta un quadro del tutto diverso. Per quanto riguarda l'orizzonte italiano, il fatto nuovo è naturalmente rappresentato dalla Resistenza, che ha fin da subito prodotto molta letteratura per così dire in presa diretta, di testimonianza appunto, nel contesto della quale si è imposto il tema del rapporto tra la realtà accaduta e i valori letterari, e tra i contenuti e la forma espressiva. Basti qui ricordare la testimonianza di Calvino affidata alla prefazione dell'edizione 1964 del *Sentiero dei nidi di ragno*. Si tratta di una testimonianza che non solo lega quel bisogno immediato e spontaneo di raccontare alla pratica della scrittura (come avviene

¹ WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, pp. 247-74, qui p. 248.

ad esempio per Levi e per Rigoni stesso), ma proietta l'esperienza singola in una dimensione collettiva:

Più che un'opera mia lo leggo come un libro nato anonimamente dal clima generale d'un'epoca, da una tensione morale [...]. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare: nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persone e pacchi di farina e bidoni d'olio, ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano occorse [...] ci muovevamo in un multicolore universo di storie. / Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale.²

È opportuno sottolineare almeno questi due aspetti: da un lato l'anonimato, che trae la sua forza non dall'oscurità ma dalla condivisione dei fatti, dalla circolazione delle storie, dalla partecipazione collettiva alla loro elaborazione letteraria; e dall'altro l'oralità che significa per l'epoca (seconda metà degli anni Quaranta e primissimi anni Cinquanta) in primo luogo dialetto, o al massimo italiano fortemente marcato in senso regionale.

Certo il rapporto tra la narrazione partigiana e la realtà dei fatti accaduti non è fin da subito così pacifico e lineare. Il contenuto narrativo, vero, bruciante ma per così dire nudo e inerme, è fin da subito disponibile ad essere manipolato attraverso una ricerca di stile che lavora soprattutto in direzione dell'amplificazione espressiva favorendo così una sorta di trasfigurazione mitopoietica dei fatti. È il frutto di una tensione che investe il reale, per cui quel bisogno di realismo si trasforma in una sorta di "realismo eccitato".

Ecco dunque già qui evidenziato un tratto peculiare di questo ritorno al reale, e cioè il problema della forma. Torniamo ancora per un momento a Calvino che chiarisce bene la questione:

mai fu tanto chiaro che le storie che si raccontavano erano materiale grezzo: la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere* [...]. sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto, mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi

² ITALO CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, prefazione di J. Starobinski, Mondadori, Milano 1991, pp. 1185-1204, qui pp. 1185-86. Si veda però anche l'analisi di ANNA BALDINI, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970. Campi, polisistemi, transfer/Deutsche und italienische Literatur 1945-1970 Felder, Polysysteme, Transfer*, a cura di I. Fantappiè e M. Sisto, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, pp. 109-128.

che passavamo per essere. / Il “neorealismo” per noi che cominciammo di lì, fu quello.³

Calvino sottolinea dunque qualcosa che a prima vista può sembrare paradossale: la materia, i fatti erano a disposizione di tutti; la lingua e lo stile andavano invece trovati, nel sottile equilibrio tra una resa immediata, spontanea, irriflessa e il ricorso alla lingua letteraria, con quanto di distanziante e raffreddante essa comporta.

È quanto sembra emergere anche dal saggio di Maria Corti che cerca appunto di documentare questo sforzo, a partire da un’analisi della scrittura clandestina, prodotta per così dire *in medias res*, nelle sue diverse tipologie: dai diari agli appunti cronachistici, dai resoconti di operazioni partigiane già con piglio narrativo ai fogli clandestini: «*qui cronologicamente nasce la prima scrittura “neorealista”, che poi trasmigrerà a temi e luoghi estranei al mondo partigiano*».⁴

Il contesto culturale e creativo che interessa il neorealismo può essere circoscritto secondo la studiosa milanese agli anni 1943-1950, in cui nasce a livello collettivo la coscienza di una rottura col passato politico e sociale e la ricerca pressante di una letteratura nuova e di una nuova prospettiva formale. La scrittura neorealista alle sue origini si muove dunque sul crinale sottile tra memorialistica e narrativa; tuttavia, sottolinea Corti «se si prendono fra le mani alcuni testi d’allora che, per dichiarazione esplicita dei loro autori, sono documentari, ci si accorge che il loro denunciare è un denunciare narrativamente».⁵ Questo inserimento di personaggi e vicende reali in un contesto narrativo sollecitato letterariamente si pone – in modo esplicito o implicito – l’obiettivo di attribuire a quelle storie un carattere di memorabilità e a quei personaggi un valore di esemplarità che sembra avere più di qualcosa a che fare con i tratti tipici del genere epico.

In linea di massima si può dire che la necessità di dare dignità letteraria a testimonianze che nascono in una dimensione di oralità conduce ad esiti ibridi, che dipendono anche da percorsi personali: da un lato ci sono gli scrittori di professione o aspiranti tali che hanno la necessità di abbassare o variare il registro per adeguarsi alla verità dei fatti, dall’altro ci sono gli scrittori che non avendo molta dimestichezza con la scrittura hanno quindi il problema di dare una veste letteraria alla loro materia.

³ CALVINO, *Prefazione*, cit., pp. 1186-87.

⁴ MARIA CORTI, *Neorealismo*, in Ead., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978, pp. 25-110.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

Da un lato cioè si trovano autori come Calvino, Fenoglio o Meneghello, dall'altro Rigoni. Calvino nella già citata prefazione afferma: «Scrivendo, il mio bisogno stilistico era tenermi più in basso dei fatti, l'italiano che mi piaceva era quello di chi "non parla l'italiano in casa", cercavo di scrivere come avrebbe scritto un ipotetico me stesso autodidatta». ⁶ Meneghello, d'altra parte, per i *Piccoli maestri* rivela di aver «usato l'italiano parlato con intenti letterari». ⁷

Il tentativo dunque solo raramente riuscito è quello di fondere insieme, in un discorso impostato narrativamente, ben quattro codici di comunicazione: 1. lingua comune media; 2. italiano regionale; 3. dialetto; 4. lingua letteraria.

Se da un punto di vista della lingua scritta questo tentativo ha contribuito comunque ad avviare il processo di formazione di un italiano colloquiale, avrebbe anche potuto far nascere, secondo il rammarico di Maria Corti, una letteratura epico-popolare. È invece nato, in sua vece, il neo-realismo.

E tuttavia proprio la narrativa di Rigoni Stern conferma a mio avviso che quella letteratura epico-popolare è esistita ed è stata importante. Semmai si può forse dire che qualcosa non ha funzionato nella mediazione critica, che non ha saputo valorizzare questo filone della nostra narrativa accolto invece con un costante favore da parte del pubblico, almeno guardando alle vendite e al rapporto con le scuole. Come vedremo analizzando in breve alcune recensioni al *Sergente*, ciò che sul piano della scrittura per Rigoni è una necessità ineludibile, legata agli strumenti che in quel momento aveva a disposizione, per il lettore-recensore diventa immediatamente una scelta, o comunque un dato di fatto da assumere come direzione di lavoro: si tratta in altre parole di una conferma del fatto che il libro di Rigoni coglie nel segno, risponde a un'aspettativa più generale: *Il sergente* in sostanza non funziona solo in sé, nel suo essere una macchina narrativa perfettamente calibrata, o nel valore assoluto di testimonianza, ma nella prima ricezione critica sembra poter essere in grado anche di contribuire a cambiare l'assetto della narrativa italiana del tempo ⁸.

⁶ CALVINO, *Prefazione*, cit., p. 1200.

⁷ LUIGI MENEGHELLO, *Il Tremaio* (1986), ora in *Id.*, *Opere*, vol. I, Rizzoli, Milano 1993, pp. 749-86 (qui p. 781).

⁸ Si tenga presente che nel 1953 i tre libri vincitori al Premio Viareggio sono quello di Carlo Emilio Gadda (premio per la Narrativa), *Novelle dal ducato in fiamme*, quello di Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli* (premio speciale per la narrativa), e *Il sergente* di Rigoni (premio opera prima).

2. *Il sergente nella neve* esce nel marzo del 1953 per «I gettoni» Einaudi, di cui è il sedicesimo titolo. Vale la pena di ricordare come il contatto con Vittorini sia in buona sostanza casuale, legato alla comune conoscenza dello scultore Giovanni Paganin che fa inizialmente da *trait d'union* tra i due, ma è poi Vittorini a rifarsi vivo a molti mesi di distanza con l'amico scultore per chiedere notizie del manoscritto. La lettera, del 21 ottobre 1951, è molto interessante:

Caro Paganin,

non sai se la Casa Einaudi abbia scritto direttamente al tuo amico per quel bel libro di ricordi sulla ritirata di Russia? Io non ne ho saputo più niente. Ma spero di ricordarmi di chieder la prossima volta che vado a Torino.

Ora, nella memoria, quando ci penso, mi sembra la cosa più viva che abbia letto sulla guerra. Resta la difficoltà per una Casa editrice di pubblicare oggi un libro che è ancora su quel momento della guerra dopo tutta la barba che ce ne hanno fatto le pubblicazioni propagandistiche dei comunisti e dei fascisti. Inoltre (non lo nascondo) vi sono dei difetti; di ripetizioni che forse vorrebbero essere come di ritornello, come nelle canzoni alpine, ma che spesso suonano in un modo un po' retorico o superficiale. Questi difetti, comunque, se Einaudi si decidesse a pubblicare, potrebbero essere eliminati facilmente dall'autore, con appropriati tagli che snellirebbero, oltre tutto, il lavoro. E se Einaudi invece non si decide suggerirei che il tuo amico corregga prima e poi mi faccia tentare con un altro editore, il Laterza penso, che ha una collezione nuova di scritti documentari.⁹

Si può qui notare innanzitutto la convinzione di Vittorini, intenzionato a proporre il testo di Rigoni anche al di fuori della casa editrice con cui collabora, anche se pare evidente che la soluzione di Laterza rappresenti un ripiego. Poi, soprattutto, Vittorini sottolinea con decisione il carattere di vitalità dei ricordi rigoniani, che si offrono al pubblico in un momento difficile, segnato dalle ingerenze ideologiche della propaganda politica che ha agitato, e inquinato, il dopoguerra.

Vittorini coglie dunque subito, già sul manoscritto, il senso generale e la particolare posizione storica in cui si colloca *Il sergente*. E confermerà poi questo suo giudizio, relativo al valore di rottura del testo di Rigoni, nel famoso risvolto di copertina del libro, in cui sottolinea accanto alle doti di immediatezza e sincerità del narratore, il fatto che la relazione del ser-

⁹ *La storia de «I Gettoni» di Elio Vittorini*, t. II, a cura di V. Camerano, R. Crovi, G. Grasso, Aragno, Torino 2007, p. 561

gente maggiore «è forse l'unica testimonianza del genere da cui si riceva un'impressione più di carattere estetico che sentimentale o polemico, o insomma pratico».

Lo scrittore ed editore siciliano riconosce in ogni caso con prontezza il cambio di registro del testo di Rigoni e lo promuove con forza all'interno di quella straordinaria iniziativa editoriale che sono «I Gettoni». Dei tre diversi sensi di cui parla Vittorini in merito al nome della collana – «di gettone per il telefono (e cioè di chiave per comunicare), di gettone per il gioco (e cioè con valore che varia da un minimo a un massimo) e di gettone come pollone, germoglio» –, il libro di Rigoni ne soddisfa pienamente almeno due, il primo e il terzo. *Il sergente* è un testo che punta in effetti alla comunicazione, o ancor meglio alla condivisione di un'esperienza, vuole cioè essere inclusivo nei confronti del lettore secondo la lezione di Benjamin già ricordata, mentre d'altra parte rappresenta il primo germoglio di una nuova esperienza di scrittura che riguarda l'autore, uno sconosciuto Mario Rigoni Stern, e insieme anche il genere letterario in cui il libro di quell'autore si iscrive.

Nell'ambito della memorialistica sulla campagna di Russia *Il sergente* apre in effetti una fase nuova, in cui l'analisi critica e polemica soprattutto in chiave di presa di distanza dal "cattivo tedesco" a cui addossare tutte le colpe della guerra, lascia il posto a un interesse di carattere più letterario, che avrà come punto di arrivo il libro di Bedeschi, *Centomila gavette di ghiaccio* (1963), vero e proprio best seller del genere.¹⁰

Se fino a quel momento avevano avuto la meglio resoconti condotti per lo più da ufficiali, di taglio saggistico e riflessivo, sia nella forma del diario sia in quella del saggio vero e proprio, con Rigoni si apre una stagione in cui il racconto degli eventi è in primo piano e protagonisti sono i fatti e gli uomini nella loro concreta fatica e disfatta.¹¹ La letteratura di testimonianza entra così in modo privilegiato nel programma vittoriniano e lo fa accogliendo nel suo progetto un libro finalmente in grado di raccontare, senza filtri ideologici o di parte, un'esperienza umana, secondo i modi di un'epica vista dal basso (il fatto poi che Rigoni fosse un sottufficiale, più vicino e fraterno ai soldati, è un elemento certo non secondario).¹²

¹⁰ Per una ricostruzione si veda GIORGIO ROCHAT, *Memorialistica e storiografia sulla campagna italiana di Russia 1941-1943*, in *Gli italiani sul fronte russo*, prefazione di G. Quazza, Istituto Storico della Resistenza in Cuneo e provincia, De Donato, Milano 1982, pp. 465-82.

¹¹ Cfr. GIULIO VEZZOSI, *La memorialistica sulla campagna di Russia dal dopoguerra ad oggi*, tesi di laurea magistrale in Storia e civiltà, Università di Pisa, relatore prof. Luca Baldissara, a.a. 2013-2014.

¹² ROCHAT, *Memorialistica e storiografia*, cit.: «Non è privo di significato, ci sembra, che

Va detto in ogni caso che il senso di questa rottura, avvertito fin da subito da Vittorini, si riflette nel grande successo del libro, anche all'insaputa del suo autore, come sottolinea Calvino in una lettera del 4 luglio dello stesso 1953:

Caro Rigoni Stern,

abbiamo la Sua lettera del 22 giugno, che ci ha riempito di rimorso perché non l'abbiamo tenuta al corrente della grande fortuna del suo libro.

Difatto siamo abituati a trattare con autori molto vanesii, abbonati all'«Eco della Stampa» e che non perdono una sillaba di quanto si dice e si scrive di loro in tutta Italia, e abituati a molestare critici e recensori per far parlare di loro; e il Suo caso, di Lei così modesto e appartato che ottiene tanto spontaneo successo è davvero un caso nuovo e confortante.

Ma come? Lei non sa d'essere lo scrittore del giorno? L'uomo più discusso, esaltato, celebrato su tutti i giornali italiani? E sia dai critici più autorevoli come De Robertis e Bocelli, sia dai recensori brillanti dei settimanali a grande tiratura? E che il Suo è un libro che ha successo in tutti gli strati del pubblico?¹³

Già un paio di settimane prima (il 22 giugno) lo stesso Rigoni, in una missiva indirizzata a Giulio Einaudi, segnalava di aver ricevuto «parecchie lettere da sconosciuti e da amici da ogni parte d'Italia» e di aver visto «in vetrina la seconda edizione con la fascetta rossa», conferma concreta che la prima edizione del testo, di duemila copie, era andata esaurita in poco più di due mesi.

Il riscontro dunque è immediato e, fatte le proporzioni sulle tirature medie del tempo, possiamo renderci conto dell'impatto e concordare con quanto affermato da Calvino: Rigoni Stern è in effetti «lo scrittore del giorno».

Anche l'elenco delle recensioni è in effetti significativo, ma al di là del numero conta proprio che quasi unanimemente segnalino il cambio di passo del testo di Rigoni, la sua freschezza e novità non solo rispetto al genere letterario a cui il libro appartiene ma anche più in generale nel contesto della narrativa italiana del tempo. D'altra parte i recensori non possono non tenere conto della sede di uscita del libro, sede che inevitabilmente condiziona la ricezione del testo, offrendogli se non altro

il più bel libro di memorie di Russia, quello di Rigoni Stern, sia opera di un sottufficiale: durante la ritirata i comandanti emergevano indipendentemente dai gradi gerarchici e il distacco tradizionale tra uomini e ufficiali perdeva senso» (p. 43n).

¹³ *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. 571.

una rete di protezione. La maggior parte di queste recensioni infatti parte proprio dal segnalare la coerenza del libro nel contesto del progetto editoriale vittoriniano, nel senso di uno stretto rapporto tra il contenuto autobiografico, l'attenzione alla realtà dei fatti, e la resa formale in direzione di una letterarietà che tiene conto della dimensione orale della lingua.

Arnaldo Bocelli ad esempio, il 20 giugno 1953 dalle pagine de «Il mondo», dopo aver indicato nello sperimentalismo il tratto più tipico della collana, almeno dei testi pubblicati fino a quel momento, nota che «la prosa di cotesti autori pur avendo, come è ovvio, caratteristiche diverse in ciascuno, risponde alla comune esigenza di un “parlato”, che è poi l'esigenza o tendenza fondamentale della narrativa contemporanea». Il tratto linguistico condizionato dalla dimensione diafasica, presente “di necessità” nella scrittura dell'esordiente Rigoni, diventa immediatamente elemento di stile, ed è interpretato come il segno formale di una serie di qualità tra cui l'immediatezza (Giovanni Sechi su «Nuova corrente», nel giugno del '54), la sincerità (Giorgio Luti su «Il popolo» il 4 settembre '53), la schiettezza (Giuseppe De Robertis su «Il Tempo», il 6 giugno '53), l'onestà (Sergio Saviane sul «Giovedì» il 7 maggio '53), la spontaneità (Italo Calvino sul «Notiziario Einaudi», nel settembre del '53), addirittura la verità (Domenico Porzio su «Oggi», il 30 aprile '53) ecc. Queste qualità, come notano quasi tutti i recensori, sono al servizio di una narrazione che si tiene stretta ai fatti evitando il più possibile giudizi e commenti,¹⁴ una narrazione che soprattutto nella seconda parte, *La sacca*, riesce a restituire il senso della tragedia vissuta senza lasciarsi andare alla retorica. In generale il giudizio sulla prima parte del libro, *Il caposaldo*, è decisamente meno positivo rispetto a quello sulla seconda: davvero pochi (ma cfr. ad es. Aldo Camerino su «Il Gazzettino» del 23 giugno '53) riconoscono il rapporto tra le due parti, giocato soprattutto su un deciso cambio di ritmo per cui la seconda certo si impone, per lunghezza e per tragicità nonché per coerenza e uniformità di tono e paesaggio, ma così forse non farebbe se non fosse preparata dalla prima, dai suoi diversi umori, dal suo ritmo ripetitivo e circolare che incornicia i singoli episodi di un mondo sospeso, in attesa quasi inconsapevole o comunque rimossa della tragedia inevitabile.

¹⁴ E però come sottolinea Calvino («Notiziario Einaudi», n. 9, settembre 1953) «pur attraverso una testimonianza che non si propone di dimostrare alcuna tesi, vengono messi a disposizione del lettore tutti gli elementi di giudizio, cosicché la condotta della guerra in Russia vien fuori in tutta la sua insensatezza».

Se, come si è detto, l'inserimento del libro di Rigoni nei «Gettoni» rappresenta il primo termine di discussione nella maggior parte delle recensioni (perché? che cosa comporta? il libro è adeguato alla collana? ecc.), il secondo argomento da affrontare, a cui nessun recensore sembra voler rinunciare, riguarda ovviamente il risvolto di copertina scritto dallo stesso Vittorini, che offre il naturale e comodo punto di partenza per inquadrare autore e libro:

Mario Rigoni non è scrittore di vocazione. Nato ad Asiago nel 1921, alpinista, impiegato statale, forse non sarebbe mai capace di scrivere di cose che non gli fossero accadute. Ma può riferire con immediatezza e sincerità di quello che gli accade. Tra la fine del '42 e il principio del '43 gli accadde di partecipare alla ritirata di Russia. Come tanti altri che vi parteciparono è stato portato a scriverne, e noi riteniamo di poter affermare, pubblicando qui la sua relazione di sergente maggiore, ch'essa è forse l'unica testimonianza del genere da cui si riceva un'impressione più di carattere estetico che sentimentale o polemico, o insomma pratico. Una piccola *Anabasi* dialettale, la definiremmo. Rigoni non testimonia per rendersi utile a una causa o a un'altra, ma per il semplice gusto che prova, in comune coi poeti, a testimoniare.

Se sull'aspetto estetico e letterario c'è davvero poco da dire visto l'unanime consenso che riscuote il libro, anche per la sua istintiva capacità, come si è detto, di sfruttare ai fini di una resa mimetica efficace e immediata anche i pochi e poco calibrati strumenti dell'autore (è dopotutto il dono dei 'primitivi'), il vero elemento di discussione riguarda ovviamente il carattere di Rigoni come scrittore e il suo futuro. Almeno in prima battuta, con quell'*incipit* così risoluto e perentorio, Vittorini sembra chiudere a Rigoni la possibilità di continuare a scrivere, negandogli una dote di natura necessaria e indispensabile, anche in una accezione laica del termine. Le ragioni di Vittorini si reggono su quel che segue, sul radicamento cioè della scrittura di Rigoni nella realtà dell'esperienza personale, ma è certo che quella prima frase ha colpito tutti. E dunque i recensori si dividono tra chi segue l'opinione dell'editore e chi la contesta, precisando che l'autore del *Sergente* è innanzitutto un vero scrittore. Il più convinto sembra essere Sandro De Feo che sulle pagine dell'«Europeo» (4 giugno '53) non esita a smentire proprio quanto il risvolto di copertina afferma:

La prima cosa da mettere in chiaro a proposito del racconto della ritirata di Russia scritto dal sergente maggiore alpino Mario Rigoni Stern [...] è che costui la sa più lunga, o almeno la sa lunga quanto uno del mestiere. Questo punto è bene chiarirlo perché l'informazione editoriale di sottocopertina potrebbe indurre il lettore a farsi tutt'altra idea dell'opera.

La stessa opinione è espressa da Giuseppe De Robertis («Il Tempo», 6 giugno '53) che dopo aver riportato le parole di Vittorini aggiunge:

Certo è però, intanto, che qui noi conosciamo uno scrittore, che il libro ha una sua struttura, e sta tra un cominciamento che attacca d'impeto, come se la materia ancora gli bruciasse ed egli ne fosse sopraffatto, e un finale in forma di crescendo, sulle dirette parole *son solo, voglio esser solo, solo senza speranza*, che se manca di rigore, esprime a suo modo una passione più viva che mai.

Sul versante opposto, che accoglie l'etichetta proposta dell'editore, va registrata sia la posizione di Carlo Bo («La Fiera Letteraria», 10 maggio 1953) il quale, dopo una lunga tirata sulla facile moda degli scrittori esordienti, ribadisce, insieme al valore del libro, anche il fatto che «il Rigoni è un testimone puro, in quanto non è scrittore di vocazione», sia quella, molto più decisa, di Sergio Saviane sul «Giovedì» (7 maggio '53):

Se, d'altro canto, Rigoni Stern si mettesse a scrivere cose che non gli sono accadute, probabilmente non ci riuscirebbe. Un conto è voler essere scrittori, un conto è scrivere così, alla *lazzarona* vorremmo dire – se non verrà frainteso questo giudizio altrettanto onesto – in modo di apparire solo nei momenti in cui c'è bisogno di lui per raccontare. [...] se non fosse perché effettivamente il suo libro ha anche un valore diciamo così letterario, non crederemmo che Rigoni possa fare della strada, una volta che si mettesse in testa di fare anche lui lo *scrittore*.

Va comunque segnalato anche il tentativo di piegare l'opera di Rigoni, e il suo evidente successo, alle più spicce ragioni ideologiche legate alla propaganda politica. In un articolo di Maria Teresa Gallo apparso su «L'Unità» il 10 luglio del '53 si legge infatti:

Rigoni Stern non è né un comunista né un socialista: «ma sono rimasto disgustato ci ha detto, delle cose incredibili che si sono scritte contro il popolo e i soldati russi, delle invenzioni sui campi di prigionieri. Io volevo levarmi questo peso, dire le cose come sono state, come le abbiamo vissute, per onestà. Purtroppo la guerra fu terribile in Russia e la nostra peggiore disgrazia fu di parteciparvi, perché non avevamo motivi per aggredire i russi.

Rigoni, molto turbato, si affretta a scrivere a Vittorini, il 12 luglio, mandandogli l'articolo, e aggiungendo:

Purtroppo hanno scritto delle cose che io non ho detto. (E nemmeno potrei dire perché da prigioniero in Russia non ci sono stato. È un controsenso anche con il libro che di queste cose non parla affatto). Le ho sottolineate.

Io, allora, a quella Signora che ha firmato l'articolo, dissi pressa a poco

così: «Sono stato spinto a lasciar stampare il mio libro anche perché troppe cose non vere sono state dette sulla guerra, e sulla guerra di Russia in particolare, da gente che la guerra l'aveva vista o vissuta di riflesso: guardoni, giornalisti, ufficiali imboscati». Non ho affatto parlato di prigionieri o di campi. Dissi, questo ci dissi, che sempre ricorderò la bontà e l'ospitalità del popolo russo e dei *miei amici* russi di *prigionia* in *Germania*.

Come potrei io parlare di cose che non ho visto o provato? Ora, riguardo a questo, è possibile fare qualcosa o è meglio lasciar perdere? Io vivo così lontano dal mondo e isolato che non saprei come fare. Mi comunichi qualcosa in proposito.¹⁵

Vittorini suggerisce di lasciar cadere la cosa, ma di richiedere in futuro copia delle dichiarazioni da pubblicare. Il giornale però non sembra mollare la presa e con un altro articolo a firma di Fabrizio Onofri due mesi più tardi, il 9 settembre, ritorna sul libro di Rigoni affiancandolo a *Tiro al piccione* di Giose Rimanelli in cui si racconta l'esperienza di arruolamento nella RSI da parte di Marco Laudato (alter ego dell'autore), giovane diciassettenne privo di coscienza politica. I due autori-personaggio diventano emblemi di una gioventù ingenua, inconsapevole, mandata a morire per motivi ignobili nei diversi teatri di guerra di quegli anni; una gioventù con cui l'autore dell'articolo, partigiano comunista, avrebbe voluto poter riconciliarsi alla fine della guerra, per ricostruire un Paese diverso a partire dall'unità nazionale antifascista. I due libri, o le due esperienze di vita che vengono narrate in essi, sono dunque per Onofri un mero pretesto per un discorso che punta il dito contro quanti – «quei Tupini, Andreotti, Spadolini e simili "giovani" di ieri» – avrebbero «disertato e tradito il mandato ideale ch'era proprio della nostra generazione» passando ancora una volta nelle file dei conservatori. L'articolo, che ha un taglio esplicitamente politico anzi ideologico, conclude dunque così:

Sappiamo di aver lavorato e di lavorare perché non accada mai più che si possa pensare agli italiani come divisi in uomini e non-uomini, e perché nessun italiano onesto, nessun giovane, nessun ragazzo debba mai più trovarsi, come Mario Rigoni o Marco Laudato, a mettere a repentaglio la vita, a buttar via la sua giovinezza, senza un lume di coscienza, per una causa non giusta.

La rappresentazione di Rigoni come «mulo da combattimento che nella tragedia della sconfitta va annusando la strada di casa» vuole essere funzionale alla caratterizzazione di un'intera generazione politicamente

¹⁵ *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., II, p. 572-73.

e culturalmente allo sbando ma risulta banale e ingiusta schiacciando per meri fini ideologici tutto lo spessore umano e la solidità morale e culturale di cui Rigoni, come tanti suoi compagni, era portatore.

Il sergente, tuttavia, nella sua sincerità e immediatezza non ha nulla da dimostrare e non può caricarsi sulle spalle queste polemiche. Traccia un segno di discontinuità con il passato e lo fa da una prospettiva così aderente ai fatti umanamente vissuti che testimonia solo di sé stesso e della propria storia.

Il problema sarà semmai, per Rigoni, immaginarsi da lì in avanti un futuro. Il successo del primo libro lo spinge a cercare di costruirsi da solo quella vocazione che Vittorini gli negava.¹⁶ Pur continuando a scrivere di storie che gli sono capitate, di cui ha sentito parlare, che è andato a cercarsi, pur non inventando quasi niente o pochissimo (e quindi in questo senso dando anche ragione a Vittorini), Rigoni è comunque riuscito, nel giro di un quarto di secolo, a raccontare la *Storia di Tönle*, una storia ambientata in un'epoca fuori dalla portata della sua esperienza ma pur sempre dentro la storia della sua terra.

¹⁶ Il 27 maggio 1959 così scrive a Vittorini: «Per il resto che dirti? Lo so, aspetti, e anche altri aspettano, qualche mio nuovo lavoro (figurati che mi ha scritto un tale da un paesetto del Veneto prenotandosi per cinque copie del mio futuro libro!). A volte penso di essermi esaurito con il *Sergente*; altre, invece, di aver ancora qualcosa da dire. Non so. Forse avrei bisogno di muovermi dal mio paese, conoscere gente, soffrire fisicamente per raffinarli i sensi. Sono contento solo quando vado a lavorare nei boschi o a caccia o quando coltivo l'orto. Il lavoro nell'ufficio mi leva ogni energia e anche la soddisfazione della stanchezza fisica [...] E cosa dire? Vi sono delle idee: la storia di un mio avo medico che morì assassinato in una strada di Londra; o di un mio zio che girò il mondo per trent'anni e infine ritornò a casa senza aver inviato una cartolina; o la storia di un alpino che durante la guerra passò con i partigiani slavi; o anche racconti di caccia con incontri con la gente dei monti. Non so, forse le cose non sono mature e a queste ci penso solo quando faccio lavori manuali» (Ivi, p. 591)

INTEGRATO, ISOLATO O MARGINALE?
RIGONI STERN E LA LETTERATURA ITALIANA
DEL SECONDO NOVECENTO

Paolo Lanaro

Scrivere sotto la neve: Mario Rigoni Stern

Non nascondo che la proposta di Fabio Magro mi ha creato qualche grattacapo: integrato, isolato, o marginale? Riferendosi, ovviamente, a Rigoni Stern. A essere sbrigativi, sono tre condizioni compresenti in qualsiasi scrittore. Infatti anche quello più anarchico non riuscirà mai del tutto a ignorare i meccanismi editoriali, come d'altra parte lo scrittore *mainstream* conserva pur sempre un tratto, una caratteristica, un *côté* che il conformismo non è capace di assimilare o di neutralizzare. Rigoni Stern non era uno scrittore che scrutasse il dibattito letterario per trarne spunti o agende, né credo che fosse interessato alle mappature dei critici, peraltro sempre fluide e sempre reversibili. Però, quando decide di affidare a qualcuno il suo diario di guerra, ancora incondito, sceglie Elio Vittorini (a dire il vero è lo scultore suo amico Paganin a indicare il nome di Vittorini, ma non poteva ovviamente non esserci il suo consenso), che negli anni Cinquanta non era solo un severo editor di Einaudi, ma anche uno scrittore e un intellettuale di peso, come fa fede la sua celebre polemica con Togliatti sull'autonomia della cultura e sul pericoloso (a giudizio di Vittorini) dirigismo comunista. La scelta di spedire il manoscritto de *Il sergente nella neve* allo scrittore siciliano rivela una buona conoscenza del contesto politico-editoriale del tempo. Einaudi non è un editore qualsiasi, anzi è la casamatta della cultura antifascista e una porta d'accesso a quella europea e Vittorini, già autore di libri importanti come *Il garofano rosso* o *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* o *Conversazione in Sicilia*, è una presenza vitale e anticonformista nella cultura italiana di quegli an-

ni, fondatore e animatore di due riviste fondamentali come «Il Politecnico» e «Il Menabò».

Rigoni Stern deposita nelle mani di Vittorini un'opera che non si distacca dal filone memorialistico, già ampiamente frequentato dopo la Prima Guerra, con esiti diversi, vedi da noi Paolo Monelli, Emilio Lussu, Attilio Frescura, Luigi Gasparotto oppure, in altri paesi, Fritz Weber, E. M. Remarque o il magistrale e ambiguo Ernst Jünger. C'è un dato tuttavia che riguarda Rigoni Stern e cioè che con lui, con Primo Levi, con Nuto Revelli, si avvia finalmente una riflessione sulla Seconda Guerra che forse ha tardato un po' a mettersi in moto, e la ragione non è poi così banale. Il fascismo era un antecedente imbarazzante e raccontarne le vicende esigeva un cambiamento radicale di prospettiva, una palingenesi morale che di fatto fu un po' procrastinata o quanto meno rateizzata, se pensiamo che *I 23 giorni della città di Alba* di Fenoglio esce nel '52, *Se questo è un uomo* nel '47 (ma conta la nuova edizione di Einaudi del '58), *Guerra in camicia nera* di Giuseppe Berto nel '55, *I piccoli maestri* di Meneghello addirittura nel '64. Intendiamoci: la Resistenza è stata già una risposta netta al fascismo; tuttavia i processi di rielaborazione intellettuale e morale (si pensi che bisogna arrivare al 1962, l'anno della *Coda di paglia*, perché Guido Piovene riesca a fare i conti col suo passato fascista), nel caso della Seconda Guerra, furono più complessi rispetto alla Prima. Lo sostiene anche Giancarlo Ferretti nel suo documentatissimo volume sull'editoria del dopoguerra, affermando che il passaggio politico-culturale-editoriale dal regime mussoliniano alla democrazia non fu e non poteva essere lineare e netto. E del resto l'Italia aveva combattuto a fianco della Germania nazista, poi, col rovesciamento di alleanze dell'otto settembre, divenne cobelligerante di Russia, Usa, ecc. Non era facile raccontare quegli anni politicamente tortuosi, e in particolar modo la ricaduta di avvenimenti così confusi sui destini individuali. La conferma ci viene, se vogliamo, anche da un libro di poesie, quasi sempre ignorato dagli storici, e che invece contiene, a saperlo leggere attentamente, un esame acuto di quelle circostanze. Si tratta del *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni. Cosa dice Sereni, tralasciando per un momento la bellezza dei versi? Sereni tratteggia, magari a volte seguendo le orme dell'Allegria ungarrettiana (come sospetta Mengaldo), una condizione psichica e morale, quella dell'«assenza», che non è soltanto uno dei marchi della prima stagione della sua poesia, ma è anche il ritratto involontario di un paese sospeso tra il senso di colpa generato da una guerra demente e crudele e una lontananza, com'è quella

del prigioniero, dai luoghi e dalle occasioni dove poteva compiersi l'esperienza decisiva della purificazione e del riscatto.

Il sergente nella neve, cronaca di una salvezza guadagnata senza neanche un'ombra di contentezza, esprime il senso di caducità del sopravvissuto, così come *Se questo è un uomo* di Levi raccontava il tremendo deserto psicologico che si spalanca di fronte a colui che una sorte indecifrabile ha sottratto all'annientamento. C'è una differenza tra i due: Levi vuol comprendere fino in fondo l'orrore che ha dovuto attraversare, Rigoni Stern registra con epica efficacia lo sfascio di un'illusione e la lenta, inarrestabile riscoperta dell'umanità, che è, semplificando un po', anche il timbro ora silenzioso ora rumoroso di quel *Mai tardi*, che costituisce la prima parte de *La guerra dei poveri* di Nuto Revelli. Io credo che questi libri, ma aggiungerei *Il maggiore è un rosso* di Nitti, *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, *Guerra partigiana* di Dante Livio Bianco, *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò, *le Sere in Valdossola* di Franco Fortini, *Il mio granello di sabbia* di Luciano Bolis, *I ventitre giorni della città di Alba* di Fenoglio e molti altri che purtroppo dimentico, siano le fondamenta, letterarie ma non solo, dell'Italia nuova, quella che era stata distrattamente o fanaticamente fascista e ora, grazie al cielo, si riscopriva un po' diversa, meno ampollosa, meno artificiale, meno falsa, meno arrogante, meno corrotta. Se si può dire, noi non abbiamo in Italia un romanzo potente come *Il tamburo di latta* di Günter Grass, capace di riassumere la storia tedesca di mezzo secolo e di offrire la descrizione figurale di una catastrofe (a meno che non lo sia per noi *La storia* di Elsa Morante). Noi abbiamo una serie di pregevoli documenti letterari, che presi singolarmente possono e forse devono essere considerati parziali, frammenti di un film da fare, ma che messi insieme compongono la biografia di un paese che era riuscito, come pochi altri, a dare il peggio di sé e poi ha avuto almeno il merito di rendersene conto, anche se con fatica, con ritardo e con non poche contraddizioni.

Rigoni Stern contribuisce col *Sergente* alla rigenerazione politica e morale dell'Italia. Questo lo collega ad altri scrittori, lo inserisce in una convergenza storica, in una *koinè* culturale democratica. Non è un isolato Mario Rigoni Stern come lo era invece lo scontroso Beppe Fenoglio, che ricostruì in modo mirabile e drammatico quel paradiso a tempo, quel regno «arcangelico» che fu per lui la lotta partigiana, di cui in fondo rimase splendidamente prigioniero. Rigoni Stern è diverso. Il suo diario era una testimonianza che spaccava finalmente il coperchio di silenzio che ancora ricopriva ciò che era accaduto pochi anni prima. Dirò di più. Ho l'impres-

sione che Rigoni Stern riesca a vedere nella guerra, attraverso la sua esperienza estrema, un male universale, una rapina ai danni della civiltà, un fatale e demoniaco imbroglio perpetrato contro la verità semplice dell'esistenza. Forse fu questo a convincere Vittorini che non credeva, com'è noto, a una vocazione letteraria di quell'impiegato del catasto di Asiago. E invece quel libro risultò tanto nuovo e tanto persuasivo da ricevere un sacco di elogi e vincere nel '53 il Viareggio Opera Prima.

La mia domanda è: i libri di cui stiamo parlando segnano la transizione verso una letteratura nuova, libera, aggiornata, meno provinciale e meno inginocchiata di quella in camicia nera? Direi di sì, anche se si diffonde negli anni Cinquanta un rischioso atteggiamento critico che prescriveva di giudicare un romanzo in base alla quantità di ideologia che racchiudeva. Ne fece le spese soprattutto Silone, ma non sfuggirono a certe sospettose sentinelle della correttezza politica come Mario Alicata, scrittori come Soldati o Moravia o Calvino che in realtà poco avevano a che fare con la canonizzazione del popolano cencioso ma traboccante di sentimenti che tanto piaceva ai teorici del neorealismo.

Si può ascrivere Rigoni Stern a questa corrente, in realtà molto più fertile dal punto di vista cinematografico che letterario? È un problema. Ma lo è per modo di dire, nel senso che neorealista o no *Il sergente* fa parte di diritto del nostro pantheon novecentesco, testimone di una coscienza letteraria che non si è formata per mezzo di una forgiatura intellettuale, ma è passata attraverso l'incandescenza di un'avventura umana che non poteva essere taciuta e che una volta divenuta libro ha dato corpo a uno scatto morale e conoscitivo che è il vero connotato, come diceva Ingeborg Bachmann, di una letteratura che voglia essere altro da un ozioso passatempo.

Nel 1950 Carlo Bo, che, come dice Goffredo Fofi, è stato giovane perfino lui, mandò in onda sul Terzo Programma della radio un'inchiesta sul neorealismo che, riletta a settant'anni di distanza, conserva ancora una sua sostanza e una sua apprezzabile opportunità. Si partiva, come sottolinea Fofi, da un dato abbastanza chiaro: il fascismo, con le sue censure, aveva occultato la realtà autentica di un paese, cos'erano davvero gli italiani e come erano cambiati. Il neo-realismo del secondo dopoguerra risponde a un'esigenza a lungo tralasciata: raccontare l'Italia, i suoi molteplici habitat culturali e antropologici, le sue virtù e i suoi difetti, le sue passioni e il suo cinismo. All'inchiesta di Bo parteciparono numerosi scrittori e critici: da Flora a Sapegno a Giansiro Ferrata, a Vittorini, a Moravia, a Calvino ecc. ecc. Non ne emerge un quadro unitario, e non

poteva essere altrimenti. Affiorano invece molte suggestioni: Vittorini ad esempio sottolinea che ci sono tanti neorealismi quanti sono gli scrittori considerati. In pratica ciascuno ha il suo, il che significa che non esiste affatto una scuola narrativa che si possa definire neorealista. Esiste semplicemente una realtà che viene rappresentata nei romanzi con maggiore o minore scrupolo, con un tasso variabile di soggettività, con una percentuale di partecipazione, come diceva Moravia, che può essere grande o piccola. Tra le tante voci e testimonianze che si sommano nell'inchiesta di Carlo Bo, è particolarmente stimolante quella di Gianna Manzini. Dice la Manzini che lo scrittore deve interpretare la realtà in modo che essa risulti più trasparente, più perentoria, più penetrante. Ci vuole un'attenzione docile e ardente, dice la scrittrice toscana, capace di investire cose, figure, fatti che così possono rinunciare al loro segreto e svelarsi apertamente. *Il sergente nella neve* io credo che nasca così. Poteva essere una collezione di dispaaci, di rapporti, conditi con qualche osservazione personale. Poteva essere il solito memoriale burocratico, specialità in cui si sono sempre distinti gli alti ufficiali. E invece è un libro vero, lucido, coraggioso, a suo modo intransigente, con punte di ingenua e disperata elegia, con accensioni epiche, con una implicita capacità di autoesame che non sfuggì a Vittorini e non sfugge nemmeno ai lettori che da allora decidono di leggerlo. *Il sergente* portò Rigoni Stern dentro il recinto tradizionalmente esclusivo della letteratura italiana e insieme con lui vi entrarono quei disgraziati sepolti nella steppa russa che non potendo far parte di associazioni patriottiche e reduciste almeno poterono far parte di un libro (la guerra, ha detto una volta Rigoni Stern, è un'esperienza corale, anche se sul frontespizio del *Sergente* c'è solo il mio nome).

Tuttavia Rigoni Stern ha altro da dire e dopo quella prima prova così sorprendente scopre una dimensione narrativa e poetica che caratterizzerà la sua attività nei decenni successivi e che in un certo senso giustifica retrospettivamente anche il suo primo libro. Che cosa spinge uno a diventare scrittore? Nel caso del *Sergente* le ragioni morali, come si sa, non furono affatto secondarie. Ma perché a un certo punto uno sente la necessità di dare una forma comprensibile a un brulicare di sentimenti, di conoscenze, di illusioni, di paure, di dolori, di speranze? I motivi sono tanti e non facilmente elencabili. Io credo che la letteratura, ma la butto lì con un po' di noncuranza così da non impiccarmi a una definizione che altri potrebbero contestare, sia una specie di riparazione, di risarcimento, se non di palliativo a tribolazioni spesso senza nome. A volte può essere il passato a premere sullo scrittore, a volte è un presente insopportabile, a

volte, come nella fantascienza, l'ansia generata da un futuro indecifrabile. Una volta, cercando di capire il perché della lunga sequenza di scrittori vicentini del secolo scorso, ho scritto che l'azione letteraria può accompagnarsi al rifiuto di diventare un generico *monsieur tout le monde*, unirsi al desiderio di superare la piattezza della quotidianità con un gesto da ricordare. Può essere così. Ma può anche essere che il sogno della letteratura nasca dopo urgenze di natura diversa, da necessità più profonde e meno documentabili. Rigoni Stern il suo primo libro l'ha strappato al fango, alla neve, al fuoco, a una memoria martellante. Poi le cose sono cambiate. C'era ancora da frugare naturalmente nei ripostigli del passato, ma Rigoni Stern ha intuito che le sue montagne e i suoi boschi avevano bisogno di una voce che ne raccontasse pazientemente la storia lunghissima e muta.

Ha osservato, con molto acume, Giovanni Kezich che «a dispetto di un Otto-Novecento tutto progressista e centripeto, la recente riscoperta dei mondi locali, il ritorno alla campagna e alla montagna, il guardarsi indietro... ha riportato in auge la dimensione della comunità con la sua storia minuta e quella parallela della natura e del territorio con i suoi valori imprescindibili, quali punti di riferimento obbligati per lo scenario etico dell'uomo in società». Ebbene, questa è la materia viva dell'altro Rigoni Stern, quello di *Stagioni*, di *Arboreto selvatico*, di *Uomini, boschi e api*, del *Bosco degli urogalli* e anche della *Storia di Tonle*, che molti scambiano per un romanzo storico e invece è un'indagine antropologica costruita su un paradigma storiografico. Non è un marginale Rigoni Stern. Anche perché si è marginali se c'è un centro e se si sa dove si trova. Certo lui schiva molti dei temi della narrativa contemporanea, fedele a una propria misura e a un proprio progetto che può sembrare artigianale, ma che io penso sia il frutto di una filosofia coi piedi per terra, di un raziocinio, di un *common sense* che sa valutare il progresso sulla base di un rapporto genuino e solidale con la natura e con gli uomini. L'insistenza, peraltro sacrosanta, sulle tematiche ambientali rende oggi la sua figura più centrale di quanto non fosse un tempo. Ma temo che non sia sempre chiaro il quadro culturale e concettuale a cui i suoi racconti fanno riferimento. Diceva lo scrittore di Asiago: «natura, ecologia, parchi naturali paiono parole riscoperte e di moda: ovunque se ne fa un gran parlare e certe volte, appunto perché moda, con poca cognizione e a sproposito». In realtà Rigoni Stern scopre e insegna una cosa che non era mai passata per la testa degli scrittori italiani: che la natura non è solo smarrimento, non è solo uno spazio di incertezza, ma è anche casa, dimora, cultura. Certo la montagna, le rocce, i boschi, non sono sempre belli, non sono gli elementi piacevoli di

un'Arcadia che è lì per offrire solo rifugio e ristoro a un'umanità alterata e nevrotica. La montagna è un paesaggio integrato in una modernità difficile, che, dice Rigoni Stern, può comunicare con la sua insospettabile fragilità un'idea fondamentale: il senso del limite. Nelle sue pagine questo equilibrio sottile tra ciò che si può fare e ciò che *non* si deve fare è sempre presente e costituisce il suo lascito morale più esplicito e spesso meno compreso.

Non tiro conclusioni. Nelle sue ultime cose Rigoni Stern mi è sembrato corrucciato. La logica mercantile aveva invaso da tempo il suo Altipiano, aveva ridotto gli spazi, ne aveva modificato la destinazione d'uso, trasformando la solitudine del montanaro in uno spot contro un vivere macchinale e compulsivo. Era inevitabile. Ben poco ormai sfugge all'espansione inarrestabile del mercato e del *business* che anzi alcuni sostengono sia l'unico modo per garantire la gestibilità di quel che resta del mondo. Mi limito a riportare questo: la Coca-Cola ha già il proprio logo in un parco californiano dove sponsorizza un progetto di riforestazione. Ma addirittura l'amministratore delegato di una società di brokeraggio americana che realizza contatti proficui tra parchi naturali e società commerciali, ha dichiarato che le persone che visitano i parchi statali sono consumatori eccellenti. In più l'ambientazione del parco è un contesto di marketing molto favorevole e molto tranquillo... va be', torniamo alla letteratura.

Rigoni Stern per decenni è stato, e continua a essere, un guardiano della memoria, uno scrittore che ha cercato con ostinazione di mettere in salvo qualcosa dalle grinfie del tempo e dell'oblio. Non so se si tratta di una caratteristica degli scrittori vicentini. In un certo senso l'idea che il racconto, il romanzo, ma anche la poesia, siano tra i pochi strumenti che permettono di salvaguardare le immagini del mondo (anche le più antiche, anche le più paradossali), è un'idea universale. Mi azzardo a dire soltanto che in un'epoca in cui tutto appare simultaneo, sincronico, contestuale, voltarsi indietro ogni tanto può far bene. Pensiamo a Tönle, quando, vicino al castello di Praga, lo coglie d'improvviso la nostalgia del ciliegio selvatico che si allungava sopra il tetto della sua casa. Come mai? Cosa succede? Niente, è solo il passato che si fa vivo. È il ricordo ed è il passo inarrestabile e clandestino della vita.

Giuseppe Mendicino

Le passioni e le affinità letterarie di Mario Rigoni Stern

Uno scrittore è il risultato di passioni ed esperienze, libri letti e immaginazione, e gli amori letterari della prima giovinezza possono segnare una vita.

Dopo gli inevitabili Salgari e Verne, i primi autori che appassionano il giovane Mario sono inglesi: Robert Louis Stevenson, soprattutto per *L'isola del tesoro*, e Joseph Conrad, il cui *Tifone* lo accompagnerà in una improvvisa e improvvisata fuga da casa. Due libri che rileggerà più volte, e che stimolano il consolidarsi in lui di un grande amore per la libertà, congiunto al senso di responsabilità verso gli altri.

Arriva poi il tempo dei russi e degli americani. Gli scrittori russi, scoperti da ragazzo in edizioni ridotte, amerà rileggerli sino agli ultimi dei suoi giorni. I prediletti sono Tolstoj, soprattutto per *I cosacchi*, *Guerra e pace*, *La morte di Ivan Il'ič*; Dostoevskij per *I fratelli Karamazov* e *L'idiota*; Turgenev per *I racconti di caccia*; Cechov per il senso della misura e per la profondità delle sue storie brevi, specie *La steppa*. Poi, alla fine degli anni Cinquanta, sarà la volta delle poesie di Boris Pasternak, tradotte da Angelo Ripellino. Grazie a Primo Levi scoprirà *I racconti di Kolyma*, di Varlam Šalamov, storie di prigionia e di sofferenza nei gulag russi che richiamano alla memoria di Rigoni le proprie nei lager tedeschi. L'ultimo tra i russi sarà Michail Prisvin, scoperto grazie al suo *Ginseng*, e di cui cercherà inutilmente di far pubblicare *Nel paese degli uccelli non spaventati*: «Gli argomenti che tratta sono di molta attualità (ambiente, ecologia, etnologia); i luoghi sono all'estremo nord della Russia», così scrisse nel 1987 all'Einaudi. Ma il suggerimento non venne recepito.

Gli autori americani lo appassionano soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta, Ernest Hemingway su tutti. Alcuni racconti di Rigoni omaggiano apertamente nei titoli lo scrittore americano: *Breve vita felice*, compreso nella raccolta *Amore di confine*, richiama uno dei 49 racconti,

Breve vita felice di Francis Macomber; Oltre i prati fra la neve, ne Il bosco degli urogalli, evoca il romanzo *Di là dal fiume tra gli alberi*. La tecnica diretta e coinvolgente di Hemingway resterà sempre un importante riferimento stilistico. In *Breve vita felice* commuove e incuriosisce la storia della ragazza veneziana che da piccola aveva conosciuto Ezra Pound. Nata e cresciuta negli Stati Uniti, si era laureata in lingue orientali a Venezia ma aveva poi rinunciato alla città lagunare e a un'occupazione coerente con i suoi studi per amore di un ragazzo, per svolgere un duro lavoro di taglia-boschi tra le montagne. Il finale del racconto, amaro e dolente, è difficile da dimenticare.

Interessante il rapporto con Marcel Proust: da un lato Rigoni predilige autori dalla scrittura precisa, chiara e rapida, dall'altro dichiarerà in più occasioni che dopo essersi immersi nei suoi libri non si guarda più la realtà con gli occhi di prima.

Ma partiamo dall'inizio. Nato ad Asiago nel 1921, pochi anni dopo la fine della Grande Guerra, Mario Rigoni Stern non aveva possibilità di proseguire gli studi oltre la scuola di avviamento al lavoro. Negli anni Trenta, nell'altipiano dei Sette Comuni, solo i figli dei commercianti più benestanti o di alti funzionari pubblici potevano permettersi di far studiare i figli presso gli istituti scolastici della pianura.

Per Mario le prime letture avvengono davanti al focolare, dopo una corsa con gli sci o dopo un'arrampicata sui "quattro larici" o in un giorno di pioggia: soprattutto Salgari, Verne, e anche Kipling e London in edizioni per ragazzi.

Presto quelle avventure non bastano e inizia a leggere Stevenson, London e Tolstoj. Acquista libri in edizioni economiche alle fiere di primavera e di autunno, alla bancarella dei librai pontremolesi che giungono ad Asiago in occasione di ogni sagra. Il libro più amato è *L'isola del tesoro* di Robert Louis Stevenson. Mario si identifica in Jim, il protagonista, ed è così preso dal romanzo da perdersi nelle pagine senza prestare ascolto più a nulla e a nessuno.

La passione per i libri gli viene dalla madre; entrambi restano entusiasti di *Le scarpe al sole* di Paolo Monelli, che racconta in modo schietto, ma stilisticamente accurato la guerra sulle loro montagne.

Un giorno di febbraio del 1938, punito duramente dal padre per motivi che ritiene ingiusti, Mario fugge di casa con gli sci ai piedi. Nello zaino, oltre ai viveri, ha infilato una borraccia, un pacchetto di fiammiferi e Tifone di Conrad, nell'edizione Sonzogno. Si dirige verso una malga lontana, in Val Galmarara. Il freddo è intenso, soprattutto quando scende l'oscu-

rità; nella malga non c'è legna da ardere, così brucia nel focolare alcune scandole di legno tolte dal tetto e uno sgabello. Davanti al fuoco legge *Tifone* e immagina avventure in altri luoghi, lontanissimi. Al mattino decide di rientrare e quando ritorna a casa, in via Ortigara, sua madre non lo rimprovera, non dice una parola, se lo abbraccia stretto.

Quei sogni di avventure sul mare lo spingeranno, pochi mesi dopo, a tentare di entrare in Marina. Risponde a un avviso e si presenta al centro di reclutamento di Venezia della Marina militare. L'esame fisico e attitudinale da marinaio si svolge nel comprensorio veneziano dell'Arsenale, e Mario non lo supera. I candidati sono molti e gli esaminatori decidono che la regia flotta può fare a meno di un ragazzo di montagna che non sa nuotare.

L'Altipiano porta i segni di battaglie feroci, ma anche ricordi di sacrifici e di eroismi; molti reduci tornano in pellegrinaggio nei luoghi dove hanno combattuto. Nelle scuole è costante il richiamo alle virtù patriottiche e all'esaltazione della vittoria. Inevitabile che in tanti giovani, Mario compreso, facciano presa i miti della guerra vittoriosa, degli eroismi ad alta quota e degli alpini. E così, dopo l'infausto tentativo di diventare marinaio, Rigoni presenta domanda di ammissione a un corso per alpini sciatori-rocciatori. Non ha ancora compiuto 18 anni: sarà il più giovane alpino d'Italia. Alla fine del 1938 parte in treno per la Val D'Aosta, per iniziare il corso di addestramento. Mario conosce la Vallée e i suoi castelli solo per le pagine de *Il bel Paese* di Antonio Stoppani.

Il viaggio attraverso la Pianura Padana è lungo e noioso, ma quando vede le alte e scure montagne della Val d'Aosta, e può ammirarne le torri e i castelli, Mario si sente come Olenin, il protagonista dei *Cosacchi* di Tolstoj, quando giunge per la prima volta davanti alle vette del Caucaso.

Durante le lunghe esercitazioni tra le montagne, Mario tiene nello zaino due libri in edizione tascabile: *La Divina Commedia* della Hoepli e *Primavera e fiore della lirica italiana*, curato da Giosuè Carducci ed edito da Sansoni. Dopo ogni giornata di lunghe escursioni per sentieri alti e tra i ghiacciai, o di esercizi di arrampicata, la sera a Mario piace sedersi davanti alla tenda e leggere uno dei suoi libretti tascabili. Quando posa il libro e si guarda intorno vede boschi di verde cupo e vette scintillanti; sente nostalgia del paese e degli amici, ma è felice. Prova anche a studiare per ottenere il diploma da privatista, e avere così in futuro la possibilità di essere promosso ufficiale. Il libro del Carducci andrà perso nella neve dell'Albania, durante quella che definirà la peggiore, la più disastrosa delle guerre volute da Mussolini. *La Divina Commedia*, lo racconta nel *Ser-*

gente, la perderà invece in Russia, quando una pallottola gli strapperà via la giberna che la conteneva. La sera del 17 gennaio del 1943, il suo battaglione parte dal caposaldo sul Don e al sergente maggiore Rigoni Stern toccheranno il compito e la responsabilità di guidare il suo plotone verso ovest, fuori dalla sacca. I suoi alpini temono di non avere scampo e gli chiedono più volte: «Sergentmagiù, ghe rivarem a baita?». Ce la faranno. Tanti anni dopo Mario Rigoni Stern dirà che essere riuscito a portarli in salvo era stato il capolavoro della sua vita, più importante di qualsiasi impresa letteraria. Chissà se durante le bufere e i mille ostacoli frapposti tra loro e la salvezza, Mario si sarà ricordato della calma e della determinazione del capitano MacWhirr in *Tifone*? Nell'immediato dopoguerra tiene aperta la piccola biblioteca dei combattenti e reduci di Asiago, e ne approfitta per leggere di tutto. Con gli scarsi fondi della biblioteca acquista alcuni libri, scoprendo William Faulkner, Ernest Hemingway, Garcia Lorca, Esenin, ed altri. Rilegge con passione Leopardi, che non aveva amato ai tempi della scuola, in una vecchia edizione della Barion che porta con sé quando va per boschi e montagne. Un paesano tornato dal Piemonte, dove ha combattuto con i partigiani di Giustizia e libertà, gli regala un libro in cui ritrova le stesse sensazioni provate durante la ritirata di Russia: *Mai tardi* di Nuto Revelli, tenente degli alpini in Russia con il Tirano; resta colpito anche dallo stile, rapido ed essenziale. Era stato pubblicato nel 1946 da un piccolo editore, Panfilo, e aveva avuto poca diffusione; sulla copertina, una nota foto della ritirata era stata ridisegnata da Lalla Romano. La lettura di *Mai tardi* influenza sicuramente Mario, che ne ammira soprattutto l'asciuttezza narrativa e l'aderenza al vero. *Mai tardi* di Revelli si aggiunge a un'altra scoperta letteraria, *Un anno sull'Altipiano* di Emilio Lussu: libri affini perché raccontano la guerra com'è davvero, con tutto il suo orrore, e per la fluida chiarezza della scrittura. I luoghi dove si svolge la vicenda sono le sue montagne, e tra le tante vittime c'è anche la sua gente, costretta a partire dall'altipiano verso la pianura, come profuga. I versi di García Lorca e Thomas Eliot rinforzano la sua passione per la poesia, coltivata sin da ragazzo. Di Lorca lo affascina la musicalità e l'espressività, sia pur mediata dalla traduzione in italiano; di Eliot l'aver elaborato la sua opera più importante, *La terra desolata*, sulle macerie morali e fisiche della Grande Guerra. Decisiva per il futuro letterario di Mario, l'amicizia con lo scultore Giovanni Paganin. Nativo di Asiago, alla fine degli anni Trenta aveva vissuto in povertà a Milano, frequentandone il mondo artistico e letterario. Paganin gli suggerisce di trascrivere il manoscritto delle sue memorie di Russia a macchina: gli spiega che, negli anni mila-

nesi, era divenuto amico di Elio Vittorini, collaboratore di importanti case editrici, l'Einaudi, la Bompiani e la Laterza, e vorrebbe farglielo leggere. Quando la riscrittura è terminata, Paganin la spedisce a Vittorini. *Il sergente nella neve* sarà pubblicato nel 1953 nella collana «I Gettoni» diretta da Vittorini, con un successo immediato e inatteso. Nel *Sergente nella neve* c'è l'epica individuale e collettiva di una salvezza conquistata con la forza della disperazione, ma nel testo affiorano molti richiami letterari. Il riuscito amalgama di azioni rapide e incalzanti con questi echi è una delle qualità dell'opera, e la rende del tutto originale nel panorama narrativo del nostro Paese. Leggendo l'accorato monologo che chiude le pagine della battaglia di Nikolajewka non si può non pensare a *San Martino del Carso* di Ungaretti, per sintonia drammatica e sintattica. Vediamole in sequenza:

Questo è stato il 26 gennaio 1943. I miei più cari amici mi hanno lasciato in quel giorno. Di Rino, rimasto ferito durante il primo attacco, non sono riuscito a sapere nulla di preciso. Sua madre è viva solo per aspettarlo. La vedo tutti i giorni quando passo davanti alla sua porta. I suoi occhi si sono consumati. Ogni volta che mi vede, quasi piange per salutarmi e io non ho il coraggio di parlarle. Anche Raul mi ha lasciato quel giorno. Raul, il primo amico della vita militare. Era su un carro armato e nel saltar giù per andare ancora avanti, verso baita ancora un poco, prese una raffica e morì sulla neve. Raul, che alla sera prima di dormire cantava sempre: «Buona notte mio amore». E che una volta, al corso sciatori, mi fece quasi piangere leggendomi il lamento della Madonna di Jacopone da Todi. E anche Giuanin è morto. Ecco Giuanin, ci sei arrivato a baita. Ci arriveremo tutti. Giuanin è morto portandomi le munizioni per la pesante quando ero giù al paese e sparavo. È morto sulla neve anche lui che nel ricovero stava sempre nella nicchia vicino alla stufa e aveva sempre freddo. [...] E neanche Pintossi, il vecchio cacciatore, è arrivato a baita a cacciare i cotorni. E sarà morto pure il suo vecchio cane, ora. E tanti e tanti altri dormono nei campi di grano e di papaveri e tra le erbe fiorite della steppa assieme ai vecchi delle leggende di Gogol e di Gorky.

E quei pochi che siamo rimasti dove siamo ora?¹

Di queste case
non è rimasto
che qualche
brandello di muro

Di tanti
che mi corrispondevano
non è rimasto

¹ MARIO RIGONI STERN, *Il sergente nella neve*, Einaudi, Torino 1953, pp. 144-46.

neppure tanto

Ma nel cuore
nessuna croce manca

è il mio cuore
il paese più straziato.²

Ungaretti aveva subito la guerra nelle trincee della Grande Guerra, aveva visto l'orrore e la morte; Rigoni amava inoltre la sua capacità di infondere significato e valore ad ogni singolo verso: «Pochi altri hanno saputo dire cose così importanti con così poche parole».

I versi di Ungaretti affiorano anche nel finale di *Quota Albania*, il libro più caro a Rigoni, per motivi personali («laggiù io superai la linea d'ombra della mia gioventù») e per sicurezza di stile. È primavera, e illudendosi che la guerra sia finita, Mario si lava in un fiume, per ripulire corpo e mente, e trovare un po' di quiete dopo tante fatiche e sofferenze, viste e subite: «Quando esco vado a stendermi su un sasso al sole; alto, nel mezzo del fiume. Sento il mio corpo evaporare, la corrente lambire il sasso e correre via. Chiudo gli occhi e sotto le palpebre ruotano infiniti piccoli soli colorati. E mi lascio vivere»³. Un finale che richiama *I fiumi* di Giuseppe Ungaretti,

L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso

Ho tirato su
le mie quattro ossa
e me ne sono andato
come un acrobata
sull'acqua

Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
mi sono chinato a ricevere
il sole⁴

² GIUSEPPE UNGARETTI, *San Martino del Carso*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2005, p. 51.

³ MARIO RIGONI STERN, *Quota Albania*, Einaudi, Torino 1971, p. 148.

⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *I fiumi*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 43.

Il sergente nella neve è scritto per sottrazione, eliminando il superfluo e lasciando l'essenziale, ma quel che resta non è un'arida cronaca dei fatti bensì una narrazione scorrevole, incalzante e a tratti poetica. In alcuni passaggi si avvertono echi dei versi di García Lorca letti da Rigoni nella traduzione di Elio Vittorini del 1942: la frase «e lui era già morto, con la neve che gli entrava nella bocca»,⁵ riportata nelle prime pagine del *Sergente*, richiama il verso «Finito. Entra la pioggia, entra per la sua bocca» della poesia *Corpo presente* di Lorca.⁶ Nella stessa poesia il verso «la bocca piena di sole e di sassi» ha assonanze con queste parole disperate inserite nel *Sergente*: «siamo senza gambe, senza braccia, senza testa, siamo solo stanchezza e sonno, e gole piene di sassi».⁷

Lo stile del *Sergente*, essenziale e scorrevole, è costruito con cadenze incalzanti, utilizzando ripetizioni e iterazioni che aggiungono forza ed espressività alla narrazione. Ecco una pagina esemplare da questo punto di vista:

Era freddo, molto freddo, ma, sotto il peso dello zaino pieno di munizioni, si sudava. Ogni tanto qualcuno cadeva sulla neve e si rialzava a fatica. Si levò il vento. Dapprima quasi insensibile, poi forte sino a diventare tormenta. Veniva libero, immenso, dalla steppa senza limiti. (...) Ed era molto freddo. Lo zaino pieno di munizioni a ogni passo aumentava di peso; pareva, da un momento all'altro, di dover schiantare come un abete giovane carico di neve. Ora mi butto sulla neve e non mi alzo più, è finita. Ancora cento passi e poi butto via le munizioni. Ma non finisce mai questa notte e questa tormenta? Ma si cammina. Un passo dietro l'altro, un passo dietro l'altro, un passo dietro l'altro.⁸

L'uso delle iterazioni è frequente anche nelle poesie di García Lorca:

E una sporta di calce era già pronta
alle cinque, la sera.
Ed era morte il resto, morte era
alle cinque della sera.⁹

Queste scelte narrative sono stimulate da letture che lo hanno coinvolto ed emozionato. Tornato dalla prigionia, era rimasto colpito da due libri in cui il ritmo narrativo è più volte sostenuto dal ripetersi di parole e sensazioni. Il primo è *Addio alle armi* di Ernest Hemingway: «e le foglie

⁵ RIGONI STERN, *Il sergente nella neve*, cit. p. 27.

⁶ FEDERICO GARCÍA LORCA, *Nozze di sangue*, a cura di E. Vittorini, Bompiani, Milano 1942, p. 25.

⁷ RIGONI STERN, *Il sergente nella neve*, cit., p. 69.

⁸ RIGONI STERN, *Il sergente nella neve* cit., pp. 62-63.

⁹ GARCÍA LORCA, *Nozze di sangue* cit., pp. 13-14.

caddero presto quell'anno, e vedevamo truppe marciare lungo la strada sollevando nuvole di polvere e cadere le foglie agitate dal vento mentre passavano i soldati, e poi la strada nuda e bianca dove c'erano foglie». L'altro è il già ricordato *Mai tardi* di Nuto Revelli: «È ormai l'alba, viene chiaro e fa freddo, molto freddo»; e nelle drammatiche pagine dedicate allo scontro di Nikitowka: «Una lunga raffica lo colpisce al fianco sinistro: cade all'indietro sulla schiena crivellata: grida “mamma, mamma, mamma” con voce strozzata. Cade sulle ferite, trova la forza, l'estrema forza di ributtarsi in avanti e cade sul petto».

Malgrado alcune analogie di stile, il *Sergente* è molto diverso dal libro di Revelli. Contiene ad esempio descrizioni di paesaggi e dialoghi, entrambi sostanzialmente assenti in *Mai tardi*, e lascia spazio a echi del passato e rapide riflessioni. Ecco lo scenario a Nikolajewka, prima dell'ultima battaglia: «Viene il 26 gennaio 1943 [...]. È l'aurora. Il sole che sta sorgendo dal basso orizzonte ci manda i suoi primi raggi. Il biancore della neve e il sole abbagliano gli occhi».¹⁰ Rivedere il suo migliore amico in mezzo all'orrore, a tremila chilometri da casa, gli riporta alla mente tante memorie: «Ritrovo Rino. Lo saluto come se si fosse sulla piazza del nostro paese. – A stasera, – gli dico. Saluto gli altri paesani: – In gamba ragazzi, – dico loro. – E conservate sempre la calma».¹¹

Nel *Sergente* non mancano echi di Hemingway. Si pensi a questa drammatica descrizione di uno dei momenti dell'attacco a Nikolajewka:

... i russi riappaiono sulla scarpata e mi sparano contro. Allora riprendo a correre in su come posso, sprofondando di continuo nella neve sino al ginocchio. Sono allo scoperto sotto il fuoco dei russi e a ogni passo che faccio arriva un colpo. “Adesso e nell'ora della nostra morte”, dico tra di me, come un disco che giri a vuoto. “Adesso e nell'ora della nostra morte. Adesso e nell'ora della nostra morte”.¹²

Ed ecco *Per chi suona la campana di Hemingway*, pubblicato per la prima volta in Italia nel 1945, prima a puntate su Il Politecnico di Vittorini (che lo ridusse in modo pesante e un po' arbitrario) e poi, a ridosso dell'ultima puntata, in volume:

Poi le sue orecchie furono squarciate da esplosioni martellanti e la canna arroventata gli bruciò la spalla. Ancora martellio e lo scoppiettare assordante dei colpi. Ignacio tirava giù con forza il treppiede e la canna gli bruciava la schiena. Tra martellii e rombi, Joaquín non ricordava più l'atto di contrizione. Tutto quello che riusciva a ricordare era: “Nell'ora

¹⁰ RIGONI STERN, *Il sergente nella neve* cit., p. 131.

¹¹ *Ivi.*

¹² *Ibid.*

della nostra morte. Amen. Nell'ora. Nell'ora. Amen". Gli altri sparavano. "Ora e nell'ora della nostra morte. Amen".

C'è un curioso legame tra le due opere, Elio Vittorini, *editor* geniale quanto invasivo ebbe il merito di proporli ai lettori del nostro Paese,¹³ ma intervenne con tagli pesanti in entrambi i libri. Nel caso del romanzo americano, anche per l'esigenza di riuscire a pubblicarlo in un numero contenuto di puntate, così da precedere l'inevitabile pubblicazione in volume. Ma in entrambi, le parti eliminate hanno caratteristiche comuni: Vittorini privilegia l'azione, a discapito delle parti riflessive ed evocative. In questo modo i due testi acquistano velocità e agguantano l'attenzione del lettore, ma perdono in lirismo e profondità psicologica, quantomeno il libro di Hemingway. Mario Rigoni Stern lasciò fare, con qualche rammarico, ma non era facile per lui contraddire un personaggio come Vittorini.

Rigoni Stern del resto ha sempre avuto il senso del limite, si scherniva riguardo alle sue qualità letterarie definendosi «un salice nano nella foresta della letteratura».¹⁴ Ad esempio, ammirava e riteneva irraggiungibile l'abilità e la sensibilità quasi pittorica di uno scrittore come Francesco Biamonti nel ritrarre la luce e l'ambiente naturale. Era tuttavia consapevole di essere un narratore capace come pochi altri di raccontare la natura, e che i suoi libri sarebbero durati nel tempo. Amava citare García Lorca, soprattutto un verso dedicato a certe pietre che portano sulle spalle il tempo. I libri di Rigoni paiono destinati a durare proprio perché portano sulle spalle il tempo, la storia, un indignato desiderio di opporsi al cinismo e al degrado etico. Del resto il salice nano (*Salix glacialis*) è sì l'albero più piccolo della terra, tanto da sembrare una piantina, ma sa resistere alle intemperie.

Arboreto salvatico, pubblicato nel 1991, è un magnifico condensato di passioni letterarie e naturali, sostenute dalla memoria di esperienze di guerra, di caccia, di amori, di semplice vita nei boschi. Raccoglie brevi testi che prendono spunto ciascuno da uno degli alberi che circondano la sua casa, seguendo poi la via dei ricordi e delle riflessioni: larici, abeti, pini, persino una sequoia. Tanti gli amici e i lettori che hanno potuto dialogare sulla panchina sotto quegli alberi; il suo senso dell'ospitalità era proverbiale e piuttosto raro tra gli scrittori: bastava prendere appuntamento

¹³ *Per chi suona la campana?* era già stato tradotto in italiano, in un'edizione svizzera però, nell'estate del 1945.

¹⁴ RENZO OBERTI, *Sono un salice nano tra i grandi, così Rigoni Stern si colloca nella foresta della letteratura*, in «Il Giornale di Vicenza», 26 ottobre 2003.

con la moglie Anna e si poteva conversare con lui per almeno un'ora. Chiara e precisa la descrizione dell'opera spiegata dallo stesso Rigoni:

Questo libro nasce dalla memoria affettiva, da una sorta di nostalgia, ma anche dall'osservazione personale costante, dall'esigenza di far conoscere gli alberi agli indifferenti. Ne descrivo l'aspetto naturale e scientifico, la corteccia, i rami, le foglie, i fiori, i frutti. Indico l'uso che l'uomo fa o ha fatto di questi alberi. [...] Descrivo gli agganci che le piante hanno con la letteratura [...]. Nel passato, gli scrittori classici in genere conoscevano bene gli alberi; si pensi a Dante, e prima ancora a Omero e Virgilio, e a Petrarca, all'Ariosto, a Tasso, a Leopardi. L'ultimo scrittore che sapeva parlare di alberi, di fiori, di erbe, con linguaggio appropriato, è stato Italo Calvino. Poi mi sembra ci sia il deserto, salvo Francesco Biamonti.¹⁵

Se il termine arboreto è di facile comprensione – sott'intende semplicemente una raccolta di alberi da studiare e coltivare – l'aggettivo *salvatico* deriva dal toscano antico e in particolare dall'amatissimo Dante Alighieri, che lo utilizza anche nella cantica del Purgatorio: «Non altrimenti stupido si turba / lo montanaro, e rimirando ammuta, / quando rozzo e salvatico s'inurba» (Canto XXVI, vv. 67-69).

Piace a Rigoni perché richiama l'idea di una natura selvatica, libera dall'invadenza della civiltà, e al tempo stesso salvifica per gli esseri umani. E la passione per i libri lo accompagna sempre e in ogni luogo, anche nella cima più amata tra quelle dell'Altipiano dei Sette Comuni: «La montagna che prediligo è Cima Portule, la cito spesso, a lei ho dedicato il racconto *Il vino della vita*. Dalla vetta si vedono tante altre montagne, malghe dove ho passato giorni importanti, boschi, tanti ricordi...».

Nei pressi della cima, salendo da Bocchette Portule, sono ancora visibili i resti delle costruzioni dove un libraio di Cavalese, Mario Bragagna, allora soldato austriaco, aveva trascorso un inverno della Grande Guerra. Di notte leggeva Dante alla luce di una lampada. Rigoni aveva frequentato la sua libreria nell'autunno del 1940, sfogliando libri che non poteva acquistare, sotto lo sguardo bonario e tollerante del libraio. Anni dopo, quando ormai ottuagenario stava per lasciare il suo lavoro, Bragagna gli spedì un libro raro: *La casa villereccia delle Colonie Tedesche Veneto-Trientine* di Aristide Baragiola, che descrive l'architettura rurale dei paesi dell'altipiano prima della Grande Guerra e cita più volte Giulio Vescovi, il bisnonno di Mario.

¹⁵ Da una conversazione con FERRUCCIO MAZZARIOL, *Una repubblica sotto il tiglio*, in «Avvenire», 23 ottobre 1991.

Echi letterari emergono anche in uno dei suoi libri più apprezzati dalla critica, *Storia di Tönle*. Rigoni immagina che il protagonista incontri alcuni personaggi della storia reale che avevano combattuto durante la Grande Guerra tra le sue montagne. Tra questi Emilio Lussu, capitano della brigata Sassari, autore di *Un anno sull'Altipiano*. Tra le pagine di Rigoni affiorano anche versi di Dante Alighieri e Giacomo Leopardi. Questo brano ad esempio, «il ciliegio sul tetto apriva i fiori, e i petali, come fiocchi di neve in alpe senza vento, si posavano sulla paglia che copriva la casa»,¹⁶ richiama il canto XIV, verso 30, dell'*Inferno* di Dante: «piovean di foco dilatate falde, / come di neve in alpe senza vento».

Rigoni nel corso della sua vita si appassionò anche ai libri di alcune scrittrici, accomunate da una particolare sensibilità e dalla tenacia nell'affrontare le difficoltà e le ingiustizie della vita: Tina Merlin, Giovanna Zangrandi, Dianella Selvatico Estense. Sostenne la prima nella sua battaglia per rendere giustizia alle vittime del Vajont, la aiutò a individuare il luogo dove era scomparso suo fratello durante la ritirata di Russia, e tentò di aiutarla a pubblicare i suoi racconti partigiani. Ci riuscì dopo la sua scomparsa: il libro uscì nel 1993 con il titolo *La casa sulla Marteniga*, e con una memorabile prefazione dello stesso Rigoni, a mio avviso una delle sue più belle. Fece lo stesso per Giovanna Zangrandi, anche lei ex staffetta partigiana durante la guerra e autrice di libri segnati dalla passione per le montagne e da uno stile esplicito e coinvolgente: *I giorni veri 1943-1945* sarà ristampato nel 1998 con una prefazione di Rigoni. Diverso ma non lontano, il caso della poetessa padovana Dianella Selvatico Estense: raffinata traduttrice, soprattutto dal francese, in corrispondenza con i più grandi poeti del Novecento, si vide rifiutate le sue poesie con lettere editoriali che lasciavano trapelare un'irragionevole ostilità. Il coraggio con cui seppe affrontare la grave e irreversibile malattia, che la rese invalida e la portò alla morte, colpì profondamente Rigoni. Le sue poesie vennero pubblicate dall'editore Scheiwiller.

Un grande critico letterario come Fulvio Portinari paragonò l'abilità di Rigoni nello scrivere racconti a quella di maestri come Ernest Hemingway. Portinari voleva sottolineare che la cifra più interessante della sua opera è proprio il racconto, sia per l'originale afflato narrativo sia per la sapienza evocativa. Si pensi al finale del racconto *Chiusura di caccia*:

La sera ci colse di sorpresa seduti sotto un abete dove avevamo finito la borraccia della grappa. Lontano, giù in fondo, si vedeva il paese illuminato. Dalla linea delle luci indovinavo le strade, latte fumante,

¹⁶ MARIO RIGONI STERN, *Storia di Tönle*, Einaudi, Torino 1978, pp. 48-49.

patate e zuppa bollente, bambini assonnati. Finita la caccia.¹⁷

Oppure alle righe conclusive di *Sentieri sotto la neve*:

Lassù la montagna è silenziosa e deserta. [...] La neve che in questi giorni è caduta abbondante ha cancellato i sentieri dei pastori, le aie dei carbonai, le trincee della Grande guerra, le avventure dei cacciatori. E sotto quella neve vivono i miei ricordi.¹⁸

All'inizio e al finale di una storia Rigoni Stern dedica una particolare attenzione, emotiva e stilistica. Non a caso una volta spiegò che da ragazzo, sceglieva i libri da leggere dopo averne scrutato l'*incipit* e la fine. Un altro finale di particolare intensità emotiva e letteraria è quello di *Incontro in Polonia*. Il racconto tratta esplicitamente un tema più volte accennato dallo scrittore, quello del «compaesano». Una parola che richiama un sistema di valori universale, semplice da declamare ma difficile da tradurre in vita reale, nei giorni drammatici come in quelli dove sembra non debba accadere nulla di memorabile:

Sdraiati nella paglia uno a fianco all'altro, dormivano sognando montagne e ragazze. Ma uno quella notte non dormì. In un angolo del vagone, accompagnato dal ritmo delle ruote sulle rotaie, pensava, per la prima volta in vita sua, al destino della povera gente, alla guerra che pretende che la povera gente s'ammazzi a vicenda e si chiedeva: Chi ritornerà di quanti siamo su questo treno? Quanti compaesani uccideremo? E perché? Giacché al mondo siamo tutti paesani.

Su questo tema Rigoni a volte citava proprio Conrad: «Non importa dove ci si trovi. La virtù è la stessa in tutto il mondo, e c'è una sola fede, una sola condotta di vita, un solo modo di morire».¹⁹

Grande l'affinità con l'amico Primo Levi. Entrambi hanno visto gli orrori della guerra, della dittatura e del totalitarismo, entrambi hanno subito la schiavitù nei lager tedeschi. Si sentono affini sul tema della scrittura chiara, del dovere della memoria, dell'etica civile; la sintonia è costante; condividono ideali di progresso guidati dalla ragione, diffidano delle ideologie, temono il ritorno di idee totalitarie e liberticide. Per questo si impegnano nel far conoscere, soprattutto ai più giovani, ai ragazzi delle scuole, gli avvenimenti della storia del Novecento, senza mai dimenticarne cause e conseguenze. Condividono la passione per le montagne, specie quelle legate alla giovinezza di entrambi, come la Rosa dei Banchi, la Grivola e il gruppo del Gran Paradiso, e per certi autori, come Joseph Conrad.

¹⁷ MARIO RIGONI STERN, *Il bosco degli urogalli*, Einaudi, Torino 1962, p. 161.

¹⁸ MARIO RIGONI STERN, *Sentieri sotto la neve*, Einaudi, Torino, 1998, p. 124.

¹⁹ JOSEPH CONRAD, *Opere. Romanzi e racconti. 1895-1903*, Bompiani, Milano 1990, p. 752.

Una comunanza evidenziata anche da Italo Calvino, tra i primi estimatori di entrambi: appena lesse il dattiloscritto del *Sergente* e ben prima che Einaudi si decidesse a pubblicare *Se questo è un uomo*. Calvino, nel suo ultimo saggio, *Lezioni americane*, elogiò proprio il tipo di scrittura, agile, chiara e precisa utilizzato dai due autori.

Nel libro *La ricerca delle radici*, pubblicato nel 1981, Primo Levi inserisce Mario Rigoni Stern tra gli esempi umani e letterari che hanno più influenzato il suo stile e la sua cultura civile, insieme a Joseph Conrad, Herman Melville, Thomas Mann, Lucrezio Caro, Thomas Eliot, Omero.

L'amore per il paesaggio e la natura del suo altipiano sono uno stimolo per far conoscere questo territorio, per difenderlo dalle brutture e dalle banalità dell'espansione urbanistica e del consumismo. Nel 1993, un libro lo colpisce profondamente, scoperto esaminando le opere in concorso a un premio letterario di cui presiede la giuria: *La pioggia gialla*, di Julio Llamazares (Einaudi, 1993). Un'opera molto dura e amara, dedicata a un paese di montagna che lentamente muore, perdendo poco a poco tutta la sua memoria di affetti e speranze.

A volte ho l'impressione di essere comandato «di retroguardia» dai miei avi, per non far travolgere il reparto, come durante la ritirata. Oppure di essere rimasto sul posto per testimoniare i segni di una civiltà che interessi esclusivamente venali e una grossolana banalità vorrebbero far sparire per avere mano libera: sono rimasto per raccontare quello che ho ereditato, quello che ho ascoltato e visto, quello che vedo e provo²⁰.

Una ritirata combattente, che non si fa annichire “dalla lenta nevicata dei giorni”, che ricorda e rimpiange a volte, ma non si arrende. L'ultimo libro letto, anzi riletto, da Rigoni Stern mentre aspetta la fine è *L'idiota* di Dostoevskij, scoperto negli anni Cinquanta e di cui aveva seguito le tracce a Pavlovsk, nel suo viaggio in Russia del 1985. Una scena che gli era rimasta impressa nella memoria: quando il condannato a morte descrive i pensieri prima di salire sul patibolo. Un lucido e accorato inno alla vita:

Gli restavano da vivere cinque minuti, non di più. Egli diceva che quei cinque minuti gli erano parsi interminabili, una ricchezza enorme. Gli pareva che in quei cinque minuti avrebbe vissuto tante vite, che per il momento non bisognava ancora pensare all'ultimo istante, cosicché prese varie risoluzioni: calcolò il tempo occorrente per dire addio ai suoi compagni, e per quello stabilì due minuti, altri due minuti per pensare un'ultima volta a sé stesso, e poi per guardarsi intorno un'ultima volta. [...] L'incertezza e la repulsione per quella nuova cosa che sarebbe

²⁰ MARIO RIGONI STERN, *Il coraggio di dire no*, a cura di G. Mendicino, Einaudi, Torino 2013, p. 186.

diventato, e che stava per sopraggiungere, erano orribili, ma egli diceva che in quel momento nulla era stato più penoso del pensiero incessante: se potessi non morire, se potessi far tornare indietro la vita, quale infinità! E tutto questo sarebbe mio! Io allora trasformerei ogni minuto in un secolo intero, non perderei nulla, terrei conto di ogni minuto, non ne sprecherei nessuno!²¹

Nel dicembre del 2007, sei mesi prima di morire, Mario “consegna” al figlio Alberico il proprio archivio, che la famiglia donerà poi nel 2020 al Comune di Asiago, e chiede di condurlo a rivedere per l’ultima volta certi luoghi a lui cari dell’altipiano. Almeno quelli raggiungibili con l’auto, stante l’estrema difficoltà nel camminare sopraggiunta in quei giorni. Prima dell’arrivo delle nevicate invernali rivede il Passo Vezzena, dove suo padre lo portava con il calesse a visitare le malghe; la piana di Marcesina, dove, presso la chiesetta di San Lorenzo, lui e il figlio Gianni si fermano a parlare con dei cacciatori di volpi; Malga Dosso, raggiunta a piedi da bambino nel viaggio raccontato in *Stagioni*, e Malga Manazzo, dove aveva sostenuto l’esame da montanaro, e poi Malga Trentin, Malga Pozze e quella Malga Galmarara dove si era rifugiato ragazzino, dopo essere scappato di casa; infine la chiesa di Lusiana, dove vuole rivedere il dipinto di Jacopo da Bassano, la «Madonna col bambino», che lo aveva colpito tanti anni prima per la somiglianza di Santa Caterina con la ragazzina di Venezia di cui era innamorato. Al Bivio Italia era stato due mesi prima: si era seduto a guardare con la moglie Anna, le montagne che più amava: Cima XII e Cima Portule.

Pagine scritte, affetti, luoghi. Una volta disse che c’era un pensiero che lo faceva star bene, dandogli attimi di felicità: immaginare che un lettore, ripercorrendo i suoi sentieri in certe valli e in certe montagne, potesse provare le sue stesse impressioni ed emozioni.

²¹ FĚDOR DOSTOEVSKIJ, *L’idiota*, in *Romanzi e taccuini*, Sansoni, Firenze 1951, pp. 86-87.

Sara Luchetta

Il senso del luogo nella narrativa di Mario Rigoni Stern

1. Luogo e senso del luogo: un'introduzione tra geografia e letteratura

Nelle nostre quotidianità, la parola «luogo» è una presenza costante: un paio di sillabe per una parola ordinaria, utile a definire la localizzazione di oggetti, emozioni, sensazioni o semplice frammento di costrutti più articolati (“non essere fuori luogo!”). Il luogo entra insomma nei nostri discorsi, anche i più piccoli, senza che vi sia accanto al suo uso un particolare ragionamento o una specifica necessità. Tuttavia, cambiando prospettiva, il frammento minimo diventa porta, passaggio: ecco che per la geografia umana la parola «luogo», che vanta una lunghissima tradizione di costruzioni di significato (tra le tante discipline che si sono occupate di questo concetto), diventa una parola tridimensionale che racchiude al suo interno un modo di pensare e definire il rapporto fra gli esseri umani e il mondo¹. Portato alla ribalta negli anni Settanta dalla geografia umanistica americana, che riponeva in quel *place* tutta la speranza che la complessità dello stare al mondo non potesse essere tradotta e compresa solo con diagrammi e numeri, il luogo nasce in relazione alla soggettività umana. In breve, per il geografo sino-americano Yi-Fu Tuan², il luogo era quella porzione di mondo unica e irripetibile agli occhi di chi lo vive, un quadratino di spazio riempito di significato: una sedia a dondolo, la casa, il quartiere

¹ CLAUDIO MINCA, CRISTIANA ZARA, STEFANIA BONFIGLIOLI, *I concetti chiave della geografia*, in CLAUDIO MINCA (a cura di), *Appunti di geografia*, Wolters Kluwer, Milano 2022, pp. 53-109.

² Il padre della geografia umanistica americana. Per entrare più approfonditamente nella teoria del luogo elaborata da questo geografo si vedano il saggio *Space and Place: Humanistic Perspective*, in STEPHEN GALE, GUNNAR OLSSON (a cura di), *Philosophy in Geography*, Springer, Dordrecht 1979, pp. 387-427 e YI-FU TUAN, *Il cosmo e il focolare. Opinioni di un cosmopolita*, Eleuthera, Milano 2003.

dell'infanzia, un tempio sacro. Tanti frammenti che compongono una vita, indispensabili per capire la complessa relazione umana con il mondo. Nel tempo, il luogo è andato avanti, cambiando forma per urgenza, aprendosi a nuove istanze (prima di tutto sociali, ma anche politiche), pronto per essere riletto alla luce delle dinamiche del nostro tempo: più aperto, più duttile in un mondo di tensioni fra locale e globale, più mobile e meno legato a concetti di radicamento e appartenenza, tanto cari alla geografia umanistica degli anni Settanta e Ottanta. Il luogo cambia in base al tempo che viviamo, è un concetto da rinegoziare, contestare, ricostruire.

All'interno dei ragionamenti geografici, il luogo coesiste da sempre con un'espressione che sposta lo sguardo dall'oggetto alla relazione: il senso del luogo. È un'espressione che fin dalle sue origini è servita a definire *in primis* l'attaccamento, l'appartenenza – a livello individuale o collettivo – nei confronti di una porzione di mondo. Anche il senso del luogo è cambiato nel tempo: pur con il pregio di essere coraggiosamente nato in un momento in cui la geografia quantitativa disegnava da sola i fili della presenza umana nel mondo, il senso del luogo ha rischiato, nel tempo della frammentazione e della globalizzazione, di chiudersi su sé stesso, alimentando illusioni e sogni di identità immobili, gettando le basi per strategie difensive nei confronti di altri e di altrove. È il rischio dal quale ci mette in guardia la geografa Doreen Massey che richiama la necessità di riprendere in mano il senso del luogo e di ripensarlo, al di là di chiusure rassicuranti. *Can't we rethink our sense of place?*³ È la domanda che la geografa ci/si pone. Una domanda alla quale siamo tutti chiamati a rispondere in relazione alle forze che costruiscono la nostra contemporaneità: ripensandolo, il senso del luogo può allora diventare, come il luogo stesso, un modo per definire un rapporto mobile, fatto di aperture e contrazioni, di respiri a diverse scale, riluttante nei confronti delle chiusure localistiche ma ben consapevole della necessità di guardare al di là del muro, della tangenziale, del confine.

È con questo senso del luogo che ci avviciniamo alla letteratura di Mario Rigoni Stern: un concetto geografico che diventa una chiave di lettura di molti modi di raccontare la stessa grande storia, quella delle infinite relazioni che l'essere umano intrattiene con gli altri esseri umani, con la natura, con il tempo e con gli oggetti, attraverso i luoghi. Da tempo ormai critica letteraria e studi geografici dialogano alla ricerca di strategie condivise per comprendere testo e mondo, in quella cornice che viene definita «geografia letteraria». La tradizione italiana di questo dialogo

³ DOREEN MASSEY, *A global sense of place*, «Marxism Today», 1991, giugno, pp. 24-29.

conta un interessante panorama di interventi sia nel campo degli studi geografici che in quello degli studi critici, interventi che interrogano la letteratura attraverso la geografia umanistica⁴, gli studi sul paesaggio⁵, gli studi urbani⁶ e molte altre prospettive che tengono contemporaneamente i fili dello spazio e della parola. In questo intervento utilizzerò la lente del senso del luogo, cercando i frammenti, le strategie e le parole attraverso cui Mario Rigoni Stern costruisce sulla pagina il rapporto con i luoghi e il significato che questo rapporto porta con sé. Lungi dall'essere legato esclusivamente a spinte localistiche ed esclusive, il senso del luogo è per lo scrittore uno strumento per raccontare la costruzione dell'identità umana in rapporto all'esperienza spaziale disegnata giorno per giorno. L'obiettivo di questo contributo è quello di mettere a fuoco i modi diversi attraverso cui la parola costruisce il senso e i sensi del luogo. Per questo, mi concentrerò su tre costruzioni del senso del luogo, legate a tre dimensioni formali, retoriche e narratologiche proprie della narrativa di Mario Rigoni Stern. Partendo dall'analisi del nome di luogo come particella del discorso che scandisce il narrare e che costruisce un senso del luogo che risuona di identità umana e dei suoi bisogni primari, approderò a un tema, quello della natura, come parte irrinunciabile (da ricercare costantemente) del rapporto con i luoghi; questo contributo terminerà poi con la riflessione su una strategia retorica fortemente presente nella narrativa dello scrittore, quella dell'intertestualità: è infatti attraverso il rapporto con scrittori vicini o lontani e testi altrui che Rigoni Stern costruisce anche il rapporto con i luoghi, del qui e dell'altrove.

2. *Il senso del luogo per Mario Rigoni Stern*

Senza particolari indugi, possiamo dire che la scrittura di Mario Rigoni Stern è una scrittura "geografica", una scrittura che guarda con particolare attenzione alle forme spaziali dell'esperienza umana, nella vita quotidiana come nei grandi strappi dell'esistenza. Dalla vita sull'Altipiano dei Sette Comuni, terra natia sua e di tanti personaggi raccontati, all'esperienza bellica sui diversi fronti della Seconda guerra mondiale, fino

⁴ FABIO LANDO (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, ETAS Libri, Milano 1993; MARIA DE FANIS, *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Meltemi, Roma 2001.

⁵ MATTEO GIANCOTTI, *Paesaggi del trauma*, Bompiani, Milano 2017.

⁶ DAVIDE PAPOTTI, FRANCO TOMASI, *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Peter Lang, Bruxelles 2014.

alle molteplici esperienze migratorie che prendono vita tra le pagine dello scrittore, uno dei cardini attorno ai quali ruota la parola narrativa è il rapporto con lo spazio. Uno spazio e tante geografie che si materializzano sulla pagina come dinamiche narrative⁷, come luoghi raccontati e protagonisti⁸, ma anche come pratiche intrinsecamente geografiche: prima fra tutte quella dell'abitare, ma anche la pratica del partire (per la guerra, per lavoro, o semplicemente per andar lontano) e quella cruciale del ritornare (a casa dopo le dure esperienze vissute lontano, ma anche sui luoghi che hanno segnato l'esistenza⁹). Infine, la scrittura rigoniana si può definire intrinsecamente geografica perché materializza sulla pagina un senso dell'umano che si costruisce in base alle sue coordinate spaziali, al suo essere nel mondo. È quello che ci suggerisce Emira Gherib¹⁰, prendendo in prestito il concetto di *geograficità* (già sviluppato dal geografo francese Eric Dardel¹¹) e adattandolo al legame intimo tra l'esistenza umana (del narratore e dei personaggi raccontati) e la terra.

Se dunque la forma narrativa delle esistenze raccontate dipende dal loro legame con i luoghi, il concetto di senso del luogo può diventare una chiave di lettura importante: quale senso del luogo emerge dalla narrazione? Attraverso quali dispositivi narrativi si va definendo pagina dopo pagina il legame tra i personaggi e le forme del mondo? E che funzione ha questo legame per lo scrittore e per chi legge?

2.1. Il senso del luogo in un elemento narrativo: il toponimo

⁷ Ci basti pensare al dialogo tra immobilità e mobilità che prende forma ne *Il sergente nella neve* (1953), in cui a una prima parte di attesa e staticità dei soldati nel caposaldo sul Don si accompagna una seconda parte tutta mobile e in cammino: esperienze umane in cui il rapporto con lo spazio è centrale. Per approfondire dal punto di vista critico il rapporto fra immobilità e mobilità si veda ERALDO AFFINATI, *La responsabilità del sottufficiale*, in MARIO RIGONI STERN, *Storie dall'Altipiano*, a cura e con un saggio introduttivo di E. Affinati, Mondadori, Milano 2003, pp. XI-LI.

⁸ Per fare un esempio, uno dei luoghi più raccontati all'interno delle narrazioni lunghe di Rigoni Stern è il Moor, un pendio a nord del paese di Asiago. La presenza di questo luogo è costante nella trilogia dedicata all'Altipiano, su cui mi soffermerò più avanti.

⁹ A questo proposito ricordiamo il racconto lungo *Ritorno sul Don*, che dà il titolo a un'omonima raccolta pubblicata da Einaudi nel 1973.

¹⁰ EMIRA GHERIB, *Espace intime, espace commun. Mario Rigoni Stern écrivain entre guerres et paix*, Publibook, Paris 2010.

¹¹ ERIC DARDEL, *L'uomo e la terra. Natura della realtà geografica*, a cura di C. Copeta, UNICOPLI, Milano 1986.

Il primo dispositivo che contribuisce a dare forma narrativa al senso del luogo nel nostro scrittore è il toponimo, il nome di luogo. Come particella minima del racconto, ben identificabile grazie alle sue caratteristiche (la prima, naturalmente, la maiuscola che apre la parola distinguendola dalla testualità in cui si inserisce), il nome di luogo è una presenza costante della narrativa di Rigoni Stern, anche se distribuita in maniera disomogenea nelle diverse forme del raccontare. I testi in cui ritroviamo il maggior numero di nomi di luogo sono le tre narrazioni lunghe che compongono la “Trilogia dell’Altipiano”¹²: qui il nome è una parte irrinunciabile del raccontare e disegna su ogni pagina il rapporto indissolubile tra i protagonisti e i luoghi che essi abitano, lavorano, percorrono, sognano. Diversa invece la situazione dei racconti brevi: anche se magari ambientati proprio sull’Altipiano, molti di essi non contengono nomi se non, a volte, lo stretto indispensabile, in chiusura o in apertura, per dare al racconto e al lettore alcune coordinate minime con le quali orientare la pagina. Infine, ancora più complesso il ruolo del nome di luogo in quella parte di narrativa dedicata all’esperienza della guerra: qui il nome si fa presenza rara¹³, riflesso di un traumatico smarrimento, esistenziale e geografico, lontano da casa.

Concentrando l’attenzione sulla Trilogia, e tralasciando a beneficio di future riflessioni l’analisi dei toponimi nei racconti brevi, osserviamo come il nome di luogo abbia diverse funzioni sulla pagina. Innanzitutto, disegna le coordinate spaziali del racconto, riflettendo l’amore dello scrittore nei confronti della precisione della parola: ogni luogo è raccontato attraverso un nome proprio. Tuttavia, anche se la localizzazione rimane una delle forze trainanti dell’utilizzo del nome, questa non basta a spiegare la presenza dei nomi in alcune parti del racconto. Ecco allora che il nome può dettare il ritmo del racconto, scandendo sulla pagina il passare del tempo (che è definito attraverso la percorrenza dello spazio)¹⁴, oppure può aggrapparsi alla pagina per rappresentare un luogo perduto di cui resta solo il nome¹⁵, può servire per rappresentare anche nella dimen-

¹² *Storia di Tönle* (1978), *L’anno della vittoria* (1985), *Le stagioni di Giacomo* (1995).

¹³ In particolar modo nel racconto della Ritirata ne *Il sergente nella neve*; per alcune osservazioni sull’assenza del nome nel racconto di Russia si veda MAURO VAROTTO, SARA LUCHETTA, *Cartografie letterarie: i nomi di luogo nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», 2014, 13,7, pp. 145-163.

¹⁴ Per una riflessione sul ruolo del nome nella narrazione del passare del tempo si veda SARA LUCHETTA, *Dalla baita al ciliegio. La montagna nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, Mimesis, Milano 2020.

¹⁵ È il caso, per esempio, dei tanti nomi che ritroviamo quando Matteo, protagonista de *L’anno della vittoria*, ritorna sull’Altipiano alla fine della Prima guerra mondiale e dopo

sione formale un punto di vista contadino abituato a leggere il mondo (e, ancora, il tempo) attraverso i tanti nomi che lo popolano. O può abitare la pagina per convincere il lettore che i luoghi raccontati non sono solo il contesto degli avvenimenti, bensì veri e propri personaggi accanto ai personaggi umani. Per la nostra riflessione c'è poi un'altra funzione che il toponimo può assumere¹⁶, quella legata al senso di luogo. Per esplorare questo ruolo, proviamo a leggere la presenza del nome attraverso un elemento: l'acqua. Sappiamo che l'Altipiano dei Sette Comuni, nel racconto come anche nella realtà, è una terra su cui si è sviluppata l'azione carsica e, dunque, è praticamente priva di corsi d'acqua¹⁷. Sono poche le sorgenti e ancor meno i corsi d'acqua grazie ai quali le genti dell'Altipiano si rifornivano e riforniscono, e nella narrazione di Rigoni Stern questa dimensione di rarità e di preziosità emerge con chiarezza in tutti i libri della Trilogia. Ne vediamo un frammento da *L'anno della vittoria*, tratto dal momento del racconto in cui gli abitanti dell'Altipiano si sono ristabiliti nella loro terra natale dopo un lungo periodo di profugato e vivono nelle baracche provvisorie montate nel loro villaggio distrutto:

Invece incominciò a diventare un problema il rifornimento d'acqua. L'acquedotto era stato reso inservibile dalle cannonate; il Prunnele non dava acqua sufficiente per tutti e la sorgente dello Stinkar non era bevibile. Il padre di Matteo, che era stato designato come portavoce della contrada, andò dal commissario per fargli conoscere il bisogno, ma la risposta fu che dovevano arrangiarsi. Così di nascosto presero i tubi dove i militari li avevano abbandonati e dalla sorgente del Petareitele provvidero a far scendere l'acqua fino al Prato dei Sette Campi.¹⁸

I toponimi che ritroviamo all'interno di questo frammento ci portano nel vivo del legame tra il nome e la costruzione del senso del luogo: l'acqua è un elemento vitale con cui gli abitanti dell'Altipiano intessono rapporti di sopravvivenza; per questo motivo, ogni acqua non è semplicemente la composizione chimica che ben conosciamo ma è prima di tutto un luogo, che ha un nome, una storia, una funzione, nella vita come nel racconto. Ogni luogo d'acqua è un punto di riferimento che permette all'abitante di orientarsi, un frammento di mondo attraverso il quale costruire un senso dell'abitare che nasce prima di tutto dalla conoscenza e

il profugato, ritrovando una terra dilaniata di cui resta solo il nome dettato sulla pagina dalla memoria del ragazzo.

¹⁶ Funzioni che possono avvicinarsi come anche sovrapporsi, in base al frammento di racconto di cui fanno parte.

¹⁷ UGO SAURO, *Paesaggi scolpiti: fiumi, processi carsici e ghiacciai*, in MAURO VAROTTO, PAOLO RIGONI (a cura di), *L'Altipiano dei Sette Comuni*, Cierre, Verona 2009, pp. 24-50.

¹⁸ MARIO RIGONI STERN, *L'anno della vittoria*, in *Storie dall'Altipiano*, cit., p. 172.

dalla necessità. Anche in apertura de *Le stagioni di Giacomo*, terzo libro della trilogia, ritroviamo la stessa emergenza e lo stesso senso:

Il 1928 era stato un anno particolarmente caldo e arso; mai, a memoria d'uomo, si erano da noi raggiunti i 39 gradi [...] Anche l'acqua per gli uomini era scarsa, in certe contrade non ce n'era neanche per lavarsi il viso, persino dalle Gavelle, tre ore di strada a piedi, venivano con i cavalli e i carretti a prendere l'acqua della Kerla, alla Rendola, che mai non si era asciugata del tutto. Da dove veniva quell'acqua misteriosa?¹⁹

Anche in questo frammento i nomi dell'acqua (affiancati qui anche a un nome di contrada, le Gavelle) corrispondono a luoghi che a loro volta, in un'ulteriore situazione di emergenza, corrispondono a legami fondamentali: contemporaneamente intimi e collettivi, legami di necessità ma anche di indispensabile conoscenza e appartenenza. E con la conoscenza e l'appartenenza si va definendo il senso del luogo, il senso dell'abitare che poggia le proprie fondamenta anche sulla materialità dell'acqua.

2.2. *Il senso del luogo in un tema: la natura*

Una delle tematiche a cui Rigoni Stern dedica una buona parte della sua opera è la natura. Sono tanti i racconti e le narrazioni più estese da cui emerge fin da subito una grande attenzione a quel mondo di vite non umane che costellano la quotidianità dell'autore. Ci basti pensare al prezioso *Arboreto salvatico* (1991), raccolta (o albo narrativo) di alberi, descritti finemente e raccontati per dare forma sulla pagina all'intreccio indissolubile di umano e natura. Proprio a questo intreccio è riconducibile la natura in Rigoni Stern, una natura che non è mai raccontata come un universo altro rispetto all'umano, ma che esiste sulla pagina come frutto di un rapporto di costruzione reciproca e continua. Alberi, animali, boschi, sentieri, rocce coesistono con l'essere umano in un dialogo costante che consegna al lettore un'idea precisa: senza la natura l'uomo non potrebbe esistere, perché l'essere umano è di fatto natura, e tra questi due frammenti della stessa grande vita non esiste soluzione di continuità. Un'idea, questa, che prima di tutto nasce da un modo di vivere che l'autore condivide con i suoi personaggi: costruire la propria quotidianità sul rapporto strettissimo con la terra e i suoi luoghi, prima di tutto per necessità, per sopravvivere (e vivere) in una terra, quella montana, a tratti poco generosa e assolutamente complessa.

¹⁹ Id., *Le stagioni di Giacomo*, *Ibid.*, pp. 257-258.

La natura in Rigoni Stern è dunque relazione indissolubile, quasi sovrapposizione con l'umano²⁰. Oltre a questo, il tema che abita buona parte della narrativa del nostro autore possiede un'altra caratteristica: essa è pervasiva, non ha confini. Infatti, benché a livello immaginario la natura paia essere un tema riconducibile strettamente al racconto della montagna, anche nelle opere dedicate alla guerra c'è sempre spazio (e precisi ruoli narrativi, mai lasciati al caso) per la vita non umana che accompagna l'azione, la sofferenza, l'emozione umana²¹. Infine, ad una natura che non ha confini, che pervade l'opera dello scrittore anche negli anfratti più imprevedibili, si accompagna una natura che ha sempre luoghi precisi: la dimensione geografica di questo tema ci interessa per il nostro secondo ragionamento sulla costruzione del senso del luogo. Per entrare nel vivo della geograficità della natura, e nel suo ruolo essenziale per la costruzione narrativa del senso del luogo, addentriamoci nella prima raccolta di racconti del nostro autore, *Il bosco degli urogalli* (1962). Questa raccolta, il cui titolo riflette già l'attenzione verso il mondo naturale, racchiude in sé quel rapporto fra umano e natura che abbiamo poco sopra anticipato. Ogni racconto infatti consegna al lettore diverse forme di questo rapporto: dal conflitto tra cacciatore e animale fino al rapporto d'amicizia tra cane e padrone, dalla nostalgia di un emigrante che sogna di ritornare a camminare fra le proprie montagne allo sforzo del ritorno alla vita di un internato che cammina fra i boschi per ritrovarsi. Per guardare a come il senso del luogo viene costruito anche attraverso la presenza della natura, leggiamo un frammento del racconto *Dentro il bosco*. Si tratta di una narrazione in prima persona che ricostruisce, tramite il ricordo e il racconto di uno dei personaggi che affianca il narratore, uno dei tragici esiti di un rastrellamento, sull'Altipiano, da parte dei soldati nazi-fascisti. Tramite questo racconto, la Storia entra nella raccolta e la abita prendendo forma anche grazie agli elementi della natura. Il protagonista del ricordo è un ragazzo, Cristiano, che viene inspiegabilmente colpito a morte da un soldato fascista mentre sta semplicemente tagliando la legna nel bosco:

Forse i fascisti si accorsero di aver fatto una gran bestialità perché quando dissi che ci voleva subito un medico il tenente mandò giù in paese a cercarlo. Mi misi a bestemmiare e a imprecare contro di loro perché vedevo che non c'era niente da fare, ma solo aspettare che finisse

²⁰ A questo proposito, è doveroso un breve accenno al famoso ciliegio che spunta sul tetto della casa di Tönle e che abita tutto il romanzo *Storia di Tönle* fino a sovrapporsi perfettamente all'idea di casa.

²¹ SARA LUCHETTA, *Geografie della natura in Mario Rigoni Stern: una lettura dai racconti di guerra*, «Cenobio», 2021, LXX, IV, pp. 21-29.

di morire. Pure, con la scure ancora bagnata e calda di sangue, tagliai due grossi rami per fare una barella, perché almeno morisse nel suo letto. Lì, da quell'albero tagliai i rami. Li vedi i nodi? E io davanti e due donne dietro scendemmo per la mulattiera. Loro ci seguivano con il fucile in spalla²².

In questo passaggio, tratto dal cuore del racconto, incontriamo un luogo attraverso il quale i personaggi e il narratore rievocano fatti accaduti in un passato recente: una porzione di bosco (lo stesso bosco che dà il titolo al racconto) che racchiude il ricordo di un fatto tragico²³. Questo ricordo, questa memoria collettiva che prende forma attraverso la voce dei personaggi, rivive con la presenza di un albero i cui nodi ricordano il taglio recente fatto per portare a casa Cristiano. È la natura, ancora una volta intrecciata a fatti umani personali e collettivi, che costruisce in questo frammento un senso del luogo materialmente tangibile. È il senso del luogo della memoria, che ha un posto preciso nel mondo e che è sempre pronta ad essere risvegliata attraverso una vita non umana che ne fa risuonare la voce sulla pagina.

2.3. *Il senso del luogo in uno stilema: l'intertestualità*

La terza e ultima strategia formale attraverso cui lo scrittore costruisce sulla pagina i diversi sensi del luogo che appartengono a lui o ai suoi personaggi è l'intertestualità come stilema, come modo di dialogare attraverso il testo con altri testi, altre parole di scrittori e scrittrici lontani o vicini. In letteratura l'intertestualità può assumere le forme (e sfumature) più svariate, dalla citazione esplicita fino alla semplice allusione «fra il detto e il non detto»²⁴. In Mario Rigoni Stern l'intertestualità tocca tutta l'opera e assume forme molto diverse in base alla narrazione in cui si inserisce. Di Benedetto si sofferma, per esempio, sul dialogo con gli scrittori russi come strumento per la costruzione del paesaggio russo narrato e descritto in tanti racconti (e romanzi) di guerra²⁵. Si tratta di un punto importante, e ci interessa in questa riflessione: Rigoni Stern utilizza il rap-

²² MARIO RIGONI STERN, *Dentro il bosco*, in ID., *Il bosco degli urogalli*, Einaudi per la Scuola Media, Torino 1970, p. 143.

²³ Ma anche il ricordo di un fatto che dà il via al movimento partigiano delle genti dell'Altipiano: «Da quel momento diventammo tutti partigiani. Anche i vecchi e i bambini. Anche le donne.» (*Ibid.*, p. 144).

²⁴ PIER VINCENZO MENGALDO, *Allusione e intertestualità: qualche esempio*, «Strumenti critici», 2015, 3, pp. 381-403: 383.

²⁵ SERGIO DI BENEDETTO, «Un paesaggio fissato per sempre nella memoria». *L'Est Europa nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, «Lettere Italiane», 2016, 68, 3, pp. 498-522: 515.

porto con altri testi russi come traccia da seguire per narrare (e comprendere) un paesaggio che ha vissuto egli stesso in prima persona, in guerra e in pace, nell'urgenza e nel ricordo. Oltre alla rappresentazione del paesaggio, però, possiamo intravedere un secondo ruolo "geografico" che assumono gli scrittori russi con cui Rigoni Stern dialoga attraverso le sue pagine. La presenza di prestiti, assonanze e citazioni di diversi frammenti provenienti dal patrimonio letterario russo infatti costruisce ponti, intesse reti, disegna traiettorie di incontro con luoghi lontani, un tempo fisicamente vicini e vissuti nel trauma, vivi nella memoria e nella scrittura che si dipana con lo scorrere degli anni. Dunque, se per Di Benedetto «gli spazi russi diventano espressione di un universo letterario amato»²⁶, allo stesso modo l'universo letterario amato diventa espressione di un legame con gli spazi, o per meglio dire i luoghi, che tanto hanno segnato l'esperienza personale, e poi letteraria, del nostro autore.

Incontriamo il primo esempio di dialogo con uno scrittore e la sua opera nel *Sergente nella neve*. Si tratta di un incontro testuale esplicito attraverso il quale Rigoni Stern paragona un frammento di universo che sta raccontando a una pagina del grande scrittore russo Lev Tolstoj:

In una casetta quasi intatta, una sera, trovammo un'ancora, ordigno strano per noi alpini, e quella piccola isba a un unico ambiente divenne per noi l'isba del pescatore. Camminavo pensando al pescatore dell'isba: ove sarà adesso? Lo immaginavo vecchio, grande, con la barba bianca come lo zio Jeroska dei *Cosacchi* del Tolstoj. Da quanto tempo avevo letto quel libro? Ero ragazzo al mio paese. E il tenente Sarpi è morto, stanotte.²⁷

Il nostro autore inserisce nel testo in maniera esplicita il nome dello scrittore russo e il riferimento a uno dei suoi testi a cui viene paragonato il luogo raccontato. Le parole di Tolstoj, dunque, servono a Rigoni Stern per leggere un frammento di realtà vissuta, che diventa più avvicinabile, addomesticabile, nella durezza degli eventi: si tratta di parole che disegnano un senso del luogo vissuto. Lo scrittore russo costruisce sulla pagina un primo ponte di avvicinamento con la realtà vissuta, ma non si tratta dell'unico ponte di cui si gettano le fondamenta con questa citazione; il testo tolstojano permette infatti all'autore di tessere un filo spazio-temporale che lo rimanda alla propria giovinezza, al momento della lettura del testo citato, e a un luogo preciso: «il mio paese». La letteratura

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ MARIO RIGONI STERN, *Il sergente nella neve*, Einaudi per la Scuola Media, Torino 1965, p. 35.

di Tolstoj diventa un modo per legare la contingenza bellica a un passato di pace²⁸, unendo nel corpo dell'autore (e narratore) due luoghi e due sensi del luogo distanti ma coesistenti. Come altre volte accade all'interno de *Il sergente*, il rimando a tempi e luoghi di pace mette in luce la possibilità di un'umanità diversa, di modi di vivere diversi dalla guerra che forse sono ancora possibili. Tuttavia, il doppio filo Altipiano-Don nella pace si spezza improvvisamente con una congiunzione che separa e crea un abisso: «E il tenente Sarpi è morto stanotte» restituisce la narrazione all'urgenza della guerra.

Il secondo esempio di costruzione di senso del luogo tramite l'utilizzo dell'intertestualità lo incontriamo ancora una volta ricalcato sul legame tra le geografie russe e quelle dell'Altipiano, nel racconto *Il magico «kolobok»*, pubblicato per la collana Terza Pagina de «La Stampa» in un volume dallo stesso titolo. Ci troviamo all'interno della casa del narratore che utilizza il “tu” come punto di vista per raccontare la difficoltà di una notte scandita dall'insonnia, dai pensieri e dagli acciacchi del tempo. Improvvisamente, la narrazione scivola in prima persona singolare, nel racconto di un viaggio immaginario in Russia che si svolge in compagnia dello scrittore russo Michail Michailovič Prišvin: «“*Dobryi dien Michail Michajlovič!* Posso venire con voi come silvestre vagabondo con fucile, teiera e paiolo?” “Buon giorno, Mario Ivanovič! Andiamo!”»²⁹ Il viaggio si dipana rincorrendo il magico kolobok, pagnotta rotonda che è personaggio di una fiaba popolare russa e protagonista di un racconto di Prišvin: partendo dall'Altipiano in poche righe tocca Leningrado per poi risalire verso est lungo il 60° parallelo e arrivare al villaggio di Jalan, nella taiga. Il viaggio è un'immersione nella natura russa e tutti i suoi elementi, i due viaggiatori si confondono e identificano con essa, opponendo il loro peregrinare alle città incontrate nel loro cammino:

Evitiamo una città fatta di fabbriche, centrali atomiche, grandi ciminiere, tralicci, depositi. Attraversiamo foreste ricche di urogalli e di cervi. Un giorno, persino un grande orso accompagna per ore il nostro cammino. Mangiamo mirtilli e fragole, erbe saporite, funghi porcini sulla brace, selvaggina che Michail abbatte con il suo infallibile fucile. E pesci, quando arriviamo ai fiumi.³⁰

²⁸ Sono numerosissimi i rimandi, nelle narrazioni dedicate alla guerra, a tempi e luoghi della pace che fungono alternatamente da strumenti di lettura, momenti di riflessione, attacchi di nostalgia, espressione di frustrazione nei confronti di tempi e luoghi perduti.

²⁹ MARIO RIGONI STERN, *Il magico «kolobok»*, in *Il magico «kolobok» e altri scritti*, La Stampa, Torino 1989, p. 81.

³⁰ *Ibid.*, pp. 82-83.

Ed è proprio sui binari di questa natura che qui si costruisce un senso del luogo che è di nuovo frutto del legame (e dell'amore) di due luoghi diversi: l'Altipiano (punto di partenza) e la Russia (meta). Ancora una volta questi due luoghi così distanti, ma vicini nei sentimenti e nell'esperienza di Rigoni Stern, risuonano attraverso la coesistenza di uno scrittore russo e del nostro autore/narratore e nei prestiti della letteratura russa. L'intertestualità prende forma sulla pagina (ancora esplicitamente), e Prišvin, che da scrittore diventa personaggio, traccia l'itinerario di un legame forte, un senso del luogo che passa attraverso i punti in comune di due terre lontane: la natura e la scrittura.

È con questo ultimo frammento di esempio, tra i tanti in cui Rigoni Stern ricorre al dialogo con la scrittura altrui per rendere leggibile e narrabile il mondo³¹, che si chiude la riflessione plurale sui modi in cui la parola narrativa costruisce il senso del luogo. Dal toponimo come traccia di un rapporto strettissimo con il mondo, passando per la natura come motivo geografico di costruzione dei significati, fino all'intertestualità come stilema, ponte e cerniera tra luoghi lontani: il senso del luogo è mobile, sempre in costruzione. Si tratta, inoltre, di un senso del luogo in qualche misura ambiguo, sicuramente complesso. Infatti, i luoghi con cui il narratore e i personaggi si rapportano nella costruzione mobile del loro legame non sono solo luoghi amati e vissuti nella pace, ma anche luoghi di ricordi dolorosi, di traumi difficili da riparare, di desideri non esauditi e di fugaci sogni destinati a svanire con l'avvento dell'alba. Lo scrittore Rigoni Stern era ben consapevole della molteplice variabilità umana dei legami con i luoghi, come anche di quanto fosse cruciale la dimensione spaziale, geografica, per la definizione umana dell'identità. Non a caso, infatti, quando nella scrittura prevale il disorientamento e l'incapacità di definire la propria posizione nel mondo (pensiamo ancora alla seconda parte de *Il sergente nella neve*), anche l'identità e la vita stessa si ritrovano in bilico. Il senso del luogo per il nostro scrittore è la relazione necessaria che l'essere umano costruisce con il mondo che vive, nelle situazioni straordinarie o quotidiane dell'andare dei giorni vissuti e raccontati.

³¹ Tra le scritture con cui Rigoni Stern dialoga ci sono anche autori non russi: ancora Di Benedetto ci ricorda quanto importante sia anche la letteratura italiana, *in primis Un anno sull'Altipiano* di Emilio Lussu (1938), per disegnare i solchi nei quali il dialogo intertestuale prende forma sulla pagina (DI BENEDETTO, «Un paesaggio fissato per sempre nella memoria», cit.).

Mario Isnenghi

Microclimi d'Altipiano

1967

Primo incontro, però non in Altipiano, ma a Padova, nella mitica libreria Draghi, anzi nel mefitico scantinato oltre la galleria adibito a presentazioni di libri e dibattiti (anche sindacali: ricordo assemblee abbastanza infuocate in cui il nascente sindacato Scuola della Cgil metteva alla frusta i vecchi sindacati autonomi. Ma questo non c'entra. Sono i luoghi della memoria, uno tira l'altro, per associazione mentale).

Con Rigoni Stern ci vediamo lì, per la prima volta, più indietro almeno non vado. Siamo a fine '67: lui aveva nominato i miei neonati *Vinti di Caporetto* sulla «Stampa», io toccavo il cielo con un dito e figurarsi se non ero ora disposto a presentare a Padova la sua raccolta di scritti grandeguerreschi uscita a Milano dall'editore Ferro. Non lo sentivo come un ricambio di favori, ma come un raddoppio di fiducia da parte sua, era lui che mi faceva due regali.

La nostra conoscenza avviene dunque all'insegna della Grande Guerra, e degli alpini (ma guarda te!) che campeggiano fin dalla copertina di *La guerra della naia alpina*, a cura di Mario Rigoni Stern, che si estende – sempre muovendosi per monti – dalla Prima alla Seconda guerra e dagli alpini italiani ad altri soldati e guerre di montagna, dalla Jugoslavia alla Norvegia. Io – oltre a Battisti che apre con un brano da *Gli Alpini* – noto immediatamente che subito dopo c'è Piero Jahier e poi Monelli, e mi sento a casa; ma Rigoni è inventivo, soprattutto nella dimensione internazionale e nella scelta dei testi, che non sono solo di scrittori, anche di semplici testimoni del tempo.

Facile e precisa la datazione: tutti e due i libri sono finiti di stampare nell'ottobre del '67, ma poi c'è la sua dedica sulla copia del libro: «Padova 2 dicembre 67».

Dediche

Già, dediche. L'ironia non era, direi, fra le sue doti. E così ci ho messo molto a smettere di compiacermi di quella – bonaria, ma perfida – che gli veniva automaticamente buona per me, non dico a ogni nuovo suo libro, ma ripetuta sì. Come quella del 2002 per *L'ultima partita a carte*: «A Mario, che lui sì sa la storia!».

La compagnia...

La compagnia che si riforma ogni anno in Altipiano ha componenti fisse e confini mobili, ci può volta a volta essere uno storico in più o in meno: Siamo forti in giudici, mentre una chiave di volta è il medico-grande-guerrologo, come ce ne sono diversi esemplari in Altipiano, e noi fra i protagonisti del gruppo ne abbiamo un prototipo: il professor Giuliano Lenci, reso famoso dal suo tempestivo balzo sul podio di Piazza della Frutta quando Berlinguer al termine del suo ultimo comizio si accascia. Benché ami andare in montagna e sia un ottimo camminatore, la sua maglia rossa e i capelli candidi di Giuliano stazionano nei caffè o si aggirano quotidianamente su e giù per il corso quasi cittadino, dove nessuno invece può dire di aver mai camminato accanto a Rigoni Stern. Come tutti sanno, la sua casa è nata volutamente fuori del paese e ai bordi del bosco, da dove scende per i giornali con rapide puntate in bicicletta.

In gita, coi bambini

Prima cosa: l'andare in giro in banda, lui alla testa, pifferaio magico che attira i bambini. O meglio: i grandi con la guerra, le circostanze editoriali, il succedersi dei suoi libri; i ragazzini con i caprioli, gli urogalli, le lepri, i cervi, i camosci, gli orsi e le prerogative e diversità, delle rispettive cacche. I versi, sì, il linguaggio dei diversi animali; ma ancora di più – in base a quel che han mangiato – la riconoscibilità delle rispettive feci o cacche. Per la nota coprofilia, o coprolalia, dei bambini.

La vita dei bambini è piena di animali, favolosi o sognati. Il Mario pedagogizza nel senso del vero. Una volta la volitiva Anna lo riprende in diretta facendo capire che questa riconoscibilità delle cacche... qualche volta magari se la inventa. Saran state pernici o cesene? Lui non fa una

piega. Il narratore cede al ‘romanziero’? Conta favole ai piccoli? E da zologo ridiventa nonno.

È un nonno rustico, diverso da quelli cittadini, non si sa se gli piaccia giocare con i bambini, certamente li incanta e se li tira dietro con le narrazioni.

Cena

Ricordo una cena a casa loro – una cosa semplice, patate e formaggio, aveva annunciato. C’è Laura, in una delle settimane bianche che facevamo per conto nostro a febbraio, poteva avere da 4 a 7-8 anni. Mangiamo alla buona, in cucina. Sopra la tavola le due stampe di caccia con le slitte in fuga e sparatorie fra uomini e lupi, uomini e orsi. Tutt’altro che neutre, fatte apposta per eccitare la fantasia. Già avventurose in sé, come situazioni estreme, e rese più estreme dalla rappresentazione drammatizzante, aggiungici le sue affabulazioni, con una Russia fra reale e letteraria, fra *Michele Strogoff* e Turgenev. Per l’occasione, si mangiava pure selvaggina, deve essere stato il suo primo capriolo. Da grande, Laura mi confesserà di essere rimasta incerta, da bambina, fra eccitazione da paura, coraggio dello scontro, non so se anche i primi dubbi circa gli animali e la caccia. C’erano nell’aria anche la splendida immagine venatoria della Lina – alimentari e osteria di Rodeghieri – fotografata da giovane col fucile; e si sapeva che anche Anna, la moglie del Mario, era stata campionessa di tiro con il fucile. Questo piccolo ‘c’era una volta’ non restituisce pensieri commendevoli, da odierni animalisti. Gli uomini erano uomini e le belve belve. E non si volevano bene.

Gita annuale

Capobanda di ogni grande gita annuale – una all’anno, massimo due per estate: noi tutti siamo in vacanza, nelle nostre residenze estive, lui ci abita –, guida e riferimento di tutti a cui ciascuno ambisce star vicino, mentre la fila si sgrana. E possiamo essere anche dieci o quindici. Non il solo scrittore – se è per questo, abbiamo in gruppo altri che scrivono, per qualche anno Ferdinando Camon –, controlla i due grandi ‘prodotti’ locali, Grande Guerra e boschi, funghi non esclusi, perciò nessuno può

contendergli il ruolo di leader e tutti cercano di conquistare un posto da ascoltatore vicino a lui.

Malghe

Sulle malghe è fortissimo. Lavorazioni, natura e uomo, che si sanno combinare bene e producono. I più famosi malgari, quali vacche, quali pascoli, quali formaggi, di che annate, come si riconoscono. «Scartin!» – proclama una volta davanti a un nostro acquisto, e il giudizio senza appello è da quella volta atteso e temuto. Una volta ci insegna a non frequentare una malga messa troppo bene rispetto alla statale, vengono su, comprano e non si accorgono che il malgaro gli rifila formaggio andato a prendere nei negozi di alimentari di città, a Bassano. Occhio al numero del caseificio scritto sulla forma, deve essere alto, oltre il 100, ci sono in giro forme di Asiago fatte alla periferia di Padova!

Quando si entra in una malga con lui, è una festa di riconoscimenti. Ha le sue gerarchie. Una ha i prati meglio esposti, l'altra ha il malgaro più bravo. Latte, burro, ricotta e formaggi vari ne escono diversi. Che cosa sia e renda tale un *Asiago* vecchio, magari anche stravecchio, e che cosa *Vezzena*. Importanza della geografia e dei versanti. Ogni suo lettore in gita riconosce i luoghi narrativi e annuisce, felice di questo ripasso dal vero.

A Malga Zebio si va per il burro. Celebra la pasta al burro che ci sanno fare. La compagnia è meno entusiasta, ma lui insiste, hanno un burro come non si trova altrove. Ai mangiatori le vere credenti fanno capire che non è questione di burro, ma di semplicità e parsimonia. E la polenta! Sulla polenta siamo tutti più disponibili. E avrà successo, infatti, la malgara, scodellandola dal paiolo bella calda e gialla per noi (non senza note a piè pagina: gialla o bianca, come dev'essere la polenta? E partono le varianti provinciali, di mare e di monte). È la volta che scendiamo dalle trincee sulla cima e dalla mina: un classico di affabulazione rigoniana, la narrazione – tecnica, ma alla fine misteriosa e sospesa – di quando scoppia fuori tempo la mina e seppellisce sotto le rocce decine di uomini. La mina ci sarà altre volte, la polenta fatta apposta per noi, grazie alla sua presenza, è un *unicum*, una polenta mitica.

Altre gite

Monte Fior. Di qui sotto venivano su i Bosniaci. Attenzione! Non, semplicemente, gli Austriaci. Sarebbe come chiamare albero un olmo e non distinguerlo da un frassino. Io certo non lo so e non ho fatto nulla per ricordarmelo, ma per lui quel reggimento ha un numero, il suo comandante ha un grado e un nome, il giorno lo sa di preciso. Ci troviamo in un luogo della memoria, ma ci stiamo dentro in modo diverso, lui circostanziato e filologico, io sfumato. Naturalmente, in queste ispezioni sul terreno, io non parlo, o il meno possibile. Giusto quel che serve a attivarne la memoria. A farlo partire. Sono occasioni da non perdere.

Il nostro film

In qualche punto degli anni Novanta, con Gian Piero (Gian Piero Brunetta) decidiamo di mettere insieme le risorse: il Mario, l'Altipiano, la Grande Guerra, gli allievi e collaboratori che hanno studiato cinema con lui e cercano ora le vie della professione. La formula è la stessa di Monte Fior: rendere sistematico e fermare con le immagini quel che tante volte è avvenuto in forma spontanea. Portiamo Rigoni in giro per l'Altipiano, spostandoci e stando nei luoghi giusti, inneschiamo il racconto della nostra guida. Magari c'è un cippo, qui quel giorno la Brigata Treviso..., o una feritoia... o i resti di un forte o di una trincea, o riemerge un nome. Si possono riconoscere, a volte, le micronarrazioni che ne ha tratto, su giornali e in libri. Devo solo dargli il *la*, e scomparire, lasciarlo solo con il tenente Weber o con Emilio Lussu, quel giorno, quell'evento. C'è il rischio, lo sappiamo, di risultare meno spontanei e più ingessati di quando la memoria agisce per conto suo. Ci proviamo due o tre volte, negli anni, ripensiamo e riproviamo a farlo, questo film documentario: una prima versione del 1996 prodotta dall'università di Padova, una seconda nel 2011 diretta dai 'brunettiani' Mirco Melanco e Federico Massa, e questa volta nel preparare il terreno al Mario mi affianca l'architetto e grande-guerrologo altopianese Vittorio Corà (manca poco a quando il *factotum* del Centro Studi e Documentazione sulla Grande Guerra piomberà in un burrone, mentre al calar delle nevi, come ogni primavera, contribuisce a marcare con segnali i sentieri. E uno di questi, sopra Rotzo, lo tradisce). Ci viene naturale chiudere il nostro viaggio nel tempo in dissolvenza, alzando un bicchiere all'osteria dell'Antico Termine, sul vecchio confine di Stato, e accanto al camino. Che ne ha visti tanti di personaggi, fra un secolo

e l'altro, cacciatori, briganti, sovrani, generali. E scrittori. Ora sono i fantasmi del luogo, li sentiamo attorno a noi. Con l'anniversario della nascita, fra 2021 e 2022, Tommaso Brugin e altri *ex* di Gian Piero realizzano un nuovo documentario, *Il Sergente dell'Altopiano*, dandomi volto e voce per la contestualizzazione. Sono ancora al Termine, solo però, il protagonista non c'è più. E anche noi due, il Mario ed io, diventiamo i fantasmi di noi stessi: le scene esterne sono cambiate, ma la pressoché atemporale scena del camino si ripete, inserendo nella nuova versione la citazione dell'antica. Quel luogo della memoria, denso e stratificato, fa tanto *Vent'anni dopo*, sembra Alexandre Dumas. Fa impressione venire a sapere che ora la vecchia osteria di confine è chiusa, in omaggio a non so quale normativa europea sulla libertà di mercato.

Sentiero dei Castelloni

I Castelloni sono il luogo più irto e selvaggio. Sull'orlo esterno dell'Altipiano, alti sulla Valsugana mille metri più sotto, una San Gimignano di pietra. Qui, fra questo intrico di torri e pinnacoli, scavati dal ghiaccio alla base, l'isola è maggiormente isola. Arrivati, dopo la salita nel bosco, all'entrata di questo castello roccioso lontano dai paesi e dalle malghe, la traccia del sentiero si perde e non pochi turisti con lui. Non senza pericolo, non c'è spazio, e si è sull'orlo. Le guide non ti ci mandano volentieri, da soli. Specie la nostra, Luciano Benetti, che a molti di noi, estate dopo estate, ha fatto conoscere e approfondire o ripassare l'Altipiano. È magazziniere nell'Istituto medio superiore che anni dopo, cambiando nome, verrà dedicato a Rigoni Stern. Fra i *rusteghi* altopianesi, poco disposti a concedersi ai *foresti* venuti dalle pianure, è uno dei più affabili, nel suo sforzo di farci conoscere – e conoscendolo, amare – il suo non tanto piccolo mondo. Si forma, negli anni, una compagnia di giro di altipianesi di complemento, dieci, quindici, venti, poi persino troppe persone – nuclei familiari e amicali, bambini che vediamo via via crescere – e via così, una o due volte alla settimana, trasformandosi col tempo da... movimento in istituzione, previa iscrizione all'ufficio turistico in Comune.

Quella volta si era ai Castelloni, la sua montagna del cuore, ancora un mezzo 'segreto' allora, e non per niente, dopo la sua morte precoce, si riuscirà a dare il suo nome a quel sentiero. Per l'occasione, c'era anche il Mario. Bene affiatata doppia guida per noi. Fra Malga Fossetta e la salita alle torri c'è nell'aria il «Moretto», i particolari e la leggenda di questo giovane partigiano – vicino di contrada di Rigoni – saltato giù e morto fra le

rocce coi tedeschi alle costole. È qui sotto di noi, il punto preciso, ma non si vede, sconsigliata ai più la discesa. Giunti ai Castelloni, mentre ce ne aggiriamo alla base esplorando con la loro guida gli anfratti, noto e qualcuno vicino a me vedo che nota lui pure sguardi di intesa e un parlarsi a parte, sottovoce, di Mario e Luciano. Non ci dicono nulla. Lo faranno dopo, con discrezione, sobriamente, con qualcuno. C'erano i resti di un morto, là sotto, ne avevano colto i segnali, indipendentemente l'uno dall'altro, tutti e due. Non so ridirli. So che il breve consulto approda alla comune scelta di non far finire il soldato ignoto al Sacrario militare, avvertendo subito e attivando le procedure. Meglio – convengono – lasciarlo nel luogo che intanto è divenuto per sempre la sua tomba. Chiunque fosse.

GIORNATE PER LUIGI MENEGHELLO

*(Palazzo della Ragione, 25 aprile 2022
Complesso Beato Pellegrino, 26 aprile 2022)*

SALUTO DELLA PRESIDENTE DELL'ANPI, COMITATO
PROVINCIALE DI PADOVA, FLORIANA RIZZETTO.

Buonasera a tutti. Ringrazio molto per questo invito l'Università di Padova e il Comune per l'ospitalità in questa bellissima sede, che è veramente un "unicum" nel contesto italiano. Io sono fiera di essermi laureata in questa Università: io sono veneziana, ma quando, alcuni decenni fa, mi sono iscritta all'Università, a Venezia non c'era ancora la Facoltà di Lettere e perciò ho studiato qui a Padova e sono orgogliosa di averlo fatto in questa Università che celebra quest'anno i suoi 800 anni di vita e che è l'unica in Italia ad essere stata decorata di medaglia d'oro al valor militare per la partecipazione alla Resistenza.

Questa mattina c'è stata infatti la cerimonia istituzionale e la rettrice ha parlato della lapide posta nell'atrio di accesso al Cortile nuovo, dove c'è la statua di Palinuro, il partigiano Primo Visentin.

Sono anche contenta di ricordare Luigi Meneghello, lo scrittore "partigiano", nel centenario della nascita. Altri due scrittori veneti, nati l'anno precedente, che sono stati ricordati dall'Università l'anno scorso (e si è trattato di una bella iniziativa), sono legati alle vicissitudini della Seconda Guerra Mondiale, ma uno, Mario Rigoni Stern, ha maturato le sue convinzioni durante la guerra e più precisamente durante la campagna di Russia, mentre l'altro, Andrea Zanzotto, per motivi di salute, non ha potuto partecipare attivamente alla lotta. Perciò Meneghello è il vero scrittore "partigiano", che ci racconta del comandante Toni Giuriolo, nel libro che io e quelli della mia generazione hanno letto, pubblicato negli anni Sessanta e da cui poi è stato tratto un film, che sempre noi abbiamo visto. Io ho fatto anche parte di una Associazione di Amici di Meneghello con sede a Malo, partecipando ad alcune loro riunioni.

È importante che noi veneti ricordiamo la nostra letteratura partigiana, non per nazionalismo, assolutamente, ma perché anche noi abbiamo degli scrittori, che hanno parlato di Resistenza. Normalmente, quando si parla di scrittori partigiani, pensiamo al Piemonte, pensiamo a Fenoglio,

Revelli, Calvino; anche il Veneto però ha una importante letteratura partigiana e dobbiamo esserne orgogliosi, per affermare la nostra condivisione dei valori della Resistenza. L'ANPI in particolare ricorda questi personaggi che hanno documentato in maniera magistrale quella che è stata la nostra storia, il contributo dato alla realizzazione della libertà d'Italia, all'abolizione della dittatura, la possibilità di avere un paese libero, democratico, che si regge sul testo di una Costituzione che è frutto di un accordo tra tutti i partiti, che fecero questo "miracolo" di realizzare un testo condiviso. Credo che questo possa costituire motivo di orgoglio, non certo, ripeto, per dire "prima i veneti", ma per il giusto orgoglio di avere studiato in questa Università e di appartenere a questa regione, che ha dato molto in campo artistico all'Italia

Sono perciò molto contenta di essere qui e invito chi non l'avesse fatto a leggere i libri di Meneghello, che è uno scrittore interessante e importante anche dal punto di vista linguistico; mi auguro che i suoi libri vengano ristampati in questa occasione e ripeto che noi dell'ANPI cerchiamo di portare avanti quello per cui i partigiani si sono battuti. Ormai nel Padovano partigiani ce ne sono pochissimi; ricordo il presidente emerito Emilio Pegoraro, che ha compiuto da poco 100 anni ed è ancora lucido, solo con qualche problema di mobilità. Noi lavoriamo per portare avanti la loro eredità, come memoria attiva, e perché il nostro paese si regga sempre sulla Costituzione che i partigiani hanno contribuito a far approvare dall'Assemblea Costituente.

CRESCERE E FORMARSI AL TEMPO DEL FASCISMO

Mario Isnenghi

Seconda nascita: la generazione del «Littore giovanissimo»

Il titolo parla chiaro: siamo chiamati a muoverci prima del tempo de *I piccoli maestri* – la salita in Altopiano per negare se stessi e il tempo che li ha formati: quando gli anni di Meneghello sono saliti a 21, sull’orlo dell’età adulta, ma agli anni del vissuto vanno aggiunti, come sempre in Meneghello scrittore di memoria, i successivi anni della rielaborazione e della scrittura. E riscrittura. Tutta la vita, e, di riflesso, l’opera del nostro sono all’insegna del ripensamento e della riscrittura. Dunque, perimetri cronologici limitati: nel vissuto il 1943, che nel rammemorato e narrato si può ampliare sino al 1976, anno di uscita di *Fiori italiani*. È questo aureo e italianissimo libro di formazione dell’italiano contro voglia – per non dire subito dell’*antitaliano* – che sta al centro del nostro ragionamento sulla prima gioventù di “Gigi”: dentro il fascismo, più che all’aprirsi di spiragli ed esiti antifascisti e partigiani, consegnati ai *Piccoli maestri*. Reali e ‘dietro l’angolo’ – s’intende, e logicamente protagonisti di una delle letture affermatesi nel dopoguerra, quella civile e politica del ‘lieto fine’ edificante, accanto a quella, prevalente, dei linguisti e degli estimatori anzitutto di *Libera nos a malo* e di *Pomo pero*: deliziosi senz’altro, ma non così essenziali al lettore che incentri la sua ricognizione più sulla *storia* che sulla *memoria* e più sui passaggi trasformativi di una generazione e di una collettività che su quelli linguistici di un paesano del profondo Veneto fra le due guerre e l’intellettuale *transnazionale* del *Dispatrio*: quello che oggi risorge da protagonista e asse di un nuovo discorso critico che sembra attirare e lusingare una nuova generazione poco turbata dalle fisime dei critici di una volta, come chi parla, ancora invischiati nei presupposti del-

lo Stato nazionale e della sua propria storia. Discorso che porterebbe lontano e da cui dobbiamo affrettarci a ritrarci.

Porre al centro *Fiori italiani* vuol dire porre al centro dell'educazione – e della rieducazione e ambita controeducazione della generazione del Guf e dei Littoriali – il Liceo Classico e l'Università, anzi, in ispecie, la Facoltà di Lettere. Cioè Vicenza e Padova. Sono l'*habitat* e i due ambienti di decantazione dell'ex- «Littore giovanissimo» in fuga da se stesso. I Littoriali vinti da Meneghello a 18 anni, preceduti dall'affermazione nella selezione padovana dei Prelittoriali, sono quelli di Bologna nel maggio 1940, vertiginoso osservatorio con vista sulla guerra, che comincia il mese dopo: in un'area temporale gremita di eventi, guerra d'Etiopia, proclamazione dell'Impero, alleanza con la Germania nazista, leggi razziste e antisemite. Non erano bastati questi segnali, che non da oggi parrebbero aver dovuto risuonare forte e chiaro? Evidentemente no, se un giovane come lui si presenta nel 1940 volontario proprio per affermare le ragioni di questo regime, e se aggiungiamo che in questa scelta non lo lasciano solo quelli che, della sua generazione, ci abiteremo a buon diritto a stimare, nel dopoguerra e a tutt'oggi, come i simboli più rappresentativi del paradosso di fase: veri e propri vessilli della discontinuità e rottura di una collettività in cammino, che in essi e nei loro comportamenti e libri trova autocoscienza e racconto. Il piemontese Nuto Revelli, classe 1919, non si limita a voler fare quella guerra, ma imposta la propria vita sul mestiere militare, disponendosi a farle tutte, le eventuali guerre del Regime, con la scelta di andare nel '39 a iscriversi all'Accademia militare di Modena, quando la Resistenza antifascista di cui sarà esponente di rilievo non è che un silenzioso futuribile. Dico Nuto Revelli, 1939, che si vuole ufficiale: nel mondo, e nell'Italia così come sono. Il recente centenario di Mario Rigoni Stern ci ha fatto vedere meglio anche il giovanissimo volontario 'clerico-fascista' – dispiace dirlo, ma questo, ahimè, correttamente, è il termine che, le sue parole e frequentazioni alla mano, gli si attaglia fino alla guerra; gli sarebbe piaciuto diventare generale degli alpini; e non sarebbe dispiaciuto certo a suo padre, ricordo istituzionale, in Altopiano, fra ex-combattenti, reduci, abitanti e visitatori.

Ho nominato un grande terzetto – Revelli, Rigoni, Meneghello – dalla cui seconda nascita, a vent'anni, fra 1940 e 1945, abbiamo appreso – noi, venuti dopo, nel dopoguerra – le fatiche e i traumi delle mutazioni psicologiche e politiche alle svolte della storia. «Spezzare la propria vita in due!» – aveva intimato Agostino Depretis all'uscita dalla fase rivoluzionaria del Risorgimento. E lo aveva detto, di brutto – assai più che agli

austriacanti e borbonici – volgendosi a sinistra, verso garibaldini e mazziniani, il mondo che bisognava lasciare, e che era stato sin lì anche il suo mondo. Parola d'ordine, espressa o sottintesa, ritornante nella storia dell'Italia unitaria. Nel 1922, salito al potere Mussolini, l'ex-socialista e repubblicano ora in combutta col re e i poteri forti – non sarà necessario, a milioni di cittadini, fare lo stesso? Quanti, per non piegarsi e spezzarsi, vanno in esilio, in carcere o alle isole? Molti, certo – a salvare l'anima di figli e di nipoti –, ma di sicuro non i più. I nati fra il 1919 e il 1922 altro mondo non hanno conosciuto che questo mondo, del consenso o della resa al fascismo. I nostri personaggi sono media d'epoca, come condizioni di partenza, e in provincia, a Cuneo, Asiago, Malo.

Ho detto: Liceo Classico e Facoltà di Lettere. Vorrei stringere ancor più, concentrare lo sguardo sul Liviano e proporvi il dualismo sottinteso che discretamente anima il racconto che vent'anni dopo Meneghello scrittore fa di Meneghello studente (S.): agli esami tutti i professori 'si innamorano' *ipso facto* di lui, mirabile primo della classe nato, fiore di serra abituato a imporsi come frutto e *testimonial* di una cultura astratta e libresca: quella che in atto interpreta, e in potenza e retroattivamente rifiuta. A me non pare che S. e Meneghello che lo fa pensare così simpatizzino più che tanto per Concetto Marchesi – il latinista –, Manara Valgimigli – il grecista –, o Diego Valeri – il francesista –, e gli altri abitatori del Liviano, sotto le pareti affrescate dal grande murale di Massimo Campigli: archeologia di morti e di vivi, ispirati dall'archeologo Carlo Anti, loro collega in Facoltà e rettore dal 1932 al 1943. Sta lì a leggere, accucciato, dalla fine degli anni Trenta anche un gigantesco Tito Livio di marmo, opera del grande Arturo Martini. Ho raccontato altrove¹ questa grande storia emblematica di un'epoca di promiscuità, mimetismi e compromessi, che pone l'Università di Padova al centro del sistema accademico e mentale nazionale: questo già fra le due guerre, prima del famoso discorso «poli-semico»² in Aula Magna del neo-Rettore – comunista del '21 – Concetto Marchesi il 9 novembre 1943 – che in quella situazione fluida e di trapasso riesce a comunicare contemporaneamente con qualcuno degli ultimi fascisti e con i primi antifascisti; e prima del manifesto agli studenti che ai primi di dicembre lancia le parole di lotta, all'uscita dal regime e all'entra-

¹ MARIO ISNENGI, *Rettori fascisti e rettori partigiani. Documenti di vita universitaria a Padova fra regime e dopoguerra*, «Venetica», 8, luglio-dicembre 1987, pp. 94-161; MARTA NEZZO (a cura di), *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova 1933-1943*, Canova, Treviso 2008.

² LUCIANO CANFORA, *Il sovversivo. Concetto Marchesi e il comunismo italiano*, Laterza, Bari-Roma 2019.

ta della Repubblica Sociale Italiana. La medaglia d'oro che onora l'Università³ sancisce il trapasso virtuoso – per una volta uno 'spezzare la propria vita in due' con egemonia e direzione progressiva, invece che involutiva – di vite e di istituzioni. Certo, comunista o no, il professor Marchesi aveva giurato fedeltà al fascismo e al duce nel 1931, si era confuso nel gruppo e non si era erto fra i 12 non giuranti, *rari nautae* nel conformistico naufragio unanime di oltre un migliaio di professori ordinari; Valgimigli porta il grande nome risorgimentale di Luciano Manara, caduto della Repubblica Romana del '49, è carducciano per tutta la vita, si sente contemporaneamente socialista e patriota⁴, è amico personale – con splendidi carteggi – del suo collega comunista, Marchesi e questi – nonostante le opposte e non sconosciute posizioni politiche – non nega le sue efficaci epigrafi latine al glorioso racconto istituzionale del rettore fascista di lunga durata (1932-1943) impegnato nella grande operazione trasformativa dell'Ateneo⁵; e che personalmente non è solo una figura istituzionale e un funzionario del Regime, ma un intellettuale militante convinto e rappresentativo: del resto li unisce per vent'anni la vita di Facoltà durante la settimana e il rito dello scopone la domenica⁶. Sintetizzo all'osso, ma potremmo dire di trovarci di fronte a un altro indicativo terzetto d'epoca, di (relativamente) *vecchi*, invece che di *giovani*: Anti, Marchesi, Valgimigli. E – in questa Padova di *élites* potenziali e in atto – a un osservatorio d'eccezione nelle dinamiche socio-culturali del vivere in una dittatura.

Ma affrettiamoci a ritornare nel nostro scarno manipolo di anni, decisivo spartiacque per tutti, subito prima e dopo del 1940 – l'anno del «Littore giovanissimo» e, appena un mese dopo, dell'entrata in guerra. Quanto ne sappiamo? Dico, in termini oggettivi, di visione un po' più dall'esterno, meno dominata dall'*io* che si racconta e rievoca, e, mentre si racconta e rievoca, vendica e ricostruisce se stesso. Ma è per l'appunto il passato ancora indefinito nei suoi sviluppi, e aperto, del 10 giugno 1940

³ MANARA VALGIMIGLI, *Discorso in celebrazione degli studenti caduti nella lotta per la liberazione* (Università di Padova, Aula Magna, 12 novembre 1945), in *Id.*, *Carducci allegro*, a cura di M.V. Ghezzi, Cappelli, Bologna 1968, pp. 483-488.

⁴ Nel 1915, mentre è assessore socialista alla Pubblica Istruzione nel Comune di Massa, il collegio docenti del suo liceo incarica proprio lui di stendere un testo di plauso al presidente del Consiglio Salandra che sta portando l'Italia in guerra.

⁵ CARLO ANTI, *Diari e altri scritti di Carlo Anti*, a cura di G. Zampieri, 2 voll., Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, Verona 2008; EZIO FRANCESCHINI, *Concetto Marchesi. Linee per l'interpretazione di un uomo inquieto*, Antenore, Padova 1978; CANFORA, *Il sovversivo*, cit.; EMILIO PIANEZZOLA, *Concetto Marchesi. Gli anni della lotta*, Il Poligrafo, Padova 2015.

⁶ MANARA VALGIMIGLI, *Intorno al Bo'* [gennaio 1937], in *Id.*, *Carducci allegro*, cit., pp. 247-253.

– le piazze plaudenti della dichiarazione di guerra – quello in cui compiono vent'anni i nostri testimoni. Nell'officina Meneghello, a Malo, fra le macchine della ditta, ci sono due squadristi Sciarpa Littorio, ben due familiari stretti, il padre e uno degli zii, che erano abbastanza politicamente coinvolti da voler partecipare alla Marcia su Roma. Basta forse che, come ironizza lo scrittore, la loro partecipazione militante si stanchi presto, venendo meno per il padre a quattro chilometri da Malo e per lo zio a sedici⁷, per derubricare la cosa e chiudere con un lazzo e una battuta? Lo stile è salvo, ma il fatto resta. I riferimenti politici immediati dei ragazzi Meneghello sono questi, statisticamente d'eccezione.

Comprendiamo meglio, a questo punto, la 'domanda' di volontario in aviazione – paracadutista o pilota –, l'arma e le figure di punta del modernismo fascista. C'è anche una fotografia del sergente d'aviazione Cleto Meneghello, il padre, ritratto accanto a Gabriele D'Annunzio, Udine 1916, tutti e due in tenuta di volo. Anche qui: che la sua disponibilità a questa scelta d'avanguardia non trovi attuazione, e il trattamento ironico cui in seguito la sottopone, non tolgono nulla alla radicalità e caratterizzazione della scelta. Si vorrebbe poter nutrire di circostanze specifiche questo itinerario, personale e generazionale, che a gennaio del '42 non accenna esteriormente a una conclusione. In mezzo a uno stuolo di divise nere, e lui stesso in divisa, il ventenne fiore all'occhiello del fascismo vicentino parla in Sala Canneti, oratore ufficiale – su un tema spinosissimo per giunta, e nella periodizzazione del regime fondante, quale il discorso del 3 gennaio 1925 – e garante di un futuro che va invece svanendo. C'è una fotografia di questa cerimonia, nella *Biografia per immagini* a cura di Giuliana Adamo e di Pietro De Marchi (Effigie, Milano 2008), che ferma quel momento. Un'immagine pesante. Ce ne saranno o saranno state altre del genere? Non per un pettegolo occhieggiare nelle pieghe di una vita. Molto più della palingenesi di uno dei tanti giovani cresciuti nel fascismo, a noi la vicenda preme come capitolo sui tempi e modi di uno svincolamento. A far letteratura può bastare la memoria dell'interessato, a fare storia no, servono anche altre fonti. Come quella – non maligna, ma distaccata e poco suggestionabile – di *Marieto*, uno dei *Piccoli maestri*: vicentino di complemento, e in realtà toscano, Mario Mirri diverrà uno storico eminente all'Università di Pisa e ha fatto a tempo a scrivere e parlare di quella comune esperienza. Troppo egemonizzata, a suo vedere, dalla letteratura e dalle gerarchie mentali di un grande scrittore, che ha trasformato una resistenza prevalentemente operaia e 'di massa' in una resistenza di quat-

⁷ LUIGI MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 184-186.

tro ragazzi di buona famiglia, studenti, cambiando anche il colore politico prevalente, da comunista in azionista. Accanto a rilievi d'ordine generale, questo pungente *La guerra di Mario* (2018)⁸ ci regala anche qualche messa a punto specifica. Anche Meneghello può arrivare a sospettare fra le righe di essersi figurato e montato lui come personaggio il Mentore risolutivo Antonio Giuriolo, messaggero di antifascismo e alternative di vita nella loro piccola brigata di conformisti⁹; Mirri è più spedito nell'abbassare e rialzare il personaggio: Giuriolo non è poi quell'intellettuale di spicco che suppone Gigi, è un insegnante che al momento buono sa trasformarsi in un uomo d'azione e che tiene i collegamenti azionisti fra Veneto e Toscana; e che – butta lì Mirri, pacato e spietato, non coltiva affatto il senso di aver miracolato la 'meglio zoventù', dei licei vicentini, come ama pensare la sua più bella conquista; tant'è che, sobrio e concreto, appena gli se ne offre l'occasione, Giuriolo lascia gli studenti dell'Altopiano e va a comandare una formazione di lavoratori in Appennino e muore in mezzo a loro. Per niente prigioniero, anche nella sua intervista all'Istituto Vicentino della Resistenza, del micromondo mitizzato dal compagno affermatosi come scrittore e divenuto quasi loro autore, lo storico ci aiuta a immettere schegge di cronaca e sguardi dall'esterno nell'autonarrazione, ritrasformando l'autore dei *Piccoli maestri*, a sua volta, in persona e personaggio. Come quando rievoca la contestazione del Natale di Roma, il 21 aprile 1942, che porta nella loro classe i maschi a fare 'sciopero' disertando la scuola rispetto all'annuale tema obbligato, e le loro compagne a restare sui banchi senza scrivere. Episodio di *routine* scolastica capovolta in gesto liberatorio, di cui Meneghello non fa parte; non semplicemente perché sia di un'altra classe, ma per una periodizzazione diversa, lui in quel momento rimane ancora il giovane modello di cui può vantarsi e servirsi la Federazione fascista vicentina. Ed eccola subito schierare ufficialmente il Littore a monito e giovanissimo *Maestro*, sì, ma di fascismo, nei confronti di questi coetanei insofferenti che si vanno sbrancando.

A quel suo glorioso Maggio del '40 occorre dunque riportarsi. È in quella conferma identitaria che il regime compie uno degli ultimi gesti nei confronti dei 'suoi' giovani, che ha tirato su per vent'anni. Ecco i futuri ministri – commenta come cosa forse non solo affettivamente logica e risaputa la madre di Enzo Pezzato, quando il «Littore giovanissimo» raggiunge a casa in bicicletta a Treviso il 'doppio Littore', che a Bologna si è

⁸ MARIO MIRRI, *La guerra di Mario*, Laterza, Bari-Roma 2018.

⁹ Cfr. ora il volume degli scritti a cura di Renato Camurri, *Pensare la libertà. I quaderni di Antonio Giuriolo*, Marsilio, Venezia 2016.

affermato in due convegni, e con cui hanno passato ore cruciali, parlando tanto, riconoscendosi l'uno nell'altro:

Carissimo, sarò a Treviso da sabato sino al 29, in attesa di partire. Tu sei a Vicenza in quel periodo? Scrivimi a Treviso (S. Antonino 127) dicendomi come ci possiamo vedere: se puoi venire tu a Treviso o io a Vicenza. Vorrei restare un poco con te. Parleremo di tutti i problemi che affiorano – più che mai – dai convegni di questi giorni.

Arrivederci. Ti abbraccio Enzo

I 6 anni che li separano – 18 e 24 anni – danno al più anziano l'occasione di riversare in quel giovanissimo il se stesso di una volta, ora incrinato dall'angoscia dei primi riscontri e smentite. Giuriolo, Pezzato, Cesare Bolognesi¹⁰: un *io* si riconosce anche per relazioni, somiglianze e contrasti, e questi tre incontri di una generazione al bivio appaiono di gran lunga più rilevanti – perché Meneghello ritrovi un altro possibile se stesso – degli incontri con i professoroni del Liviano, bella copia ai suoi occhi della cultura tradizionale di cui il regime è una copia sporcata e regressiva.

Il cap. 6, pp. 131-162 dell'edizione Rizzoli 1976 di *Fiori italiani* sarebbe da citare in blocco, come evidentemente non si può fare: è il cuore del volume e soprattutto del nuovo Meneghello che si districa dall'antico.

Il montaggio narrativo non segue la cronologia. La ripristino per chiarezza di itinerari, ma è chiaro che le dinamiche mentali hanno i loro tempi intermittenti. A seguito della vittoria ai Littoriali, gli spettano grafiche varie, in concreto l'entrata in un quotidiano. Gli archivi conservano anche altre possibilità, contatti epistolari anche al «Corriere della Sera» con un altro coetaneo affine, Vincenzo (Enzo) Buonassisi, un rapido viaggio in Liguria, dove il «Giornale di Genova» lo prenderebbe con uno stipendio di 1000 lire. Come sappiamo dalle felici pagine che vi dedica, la destinazione reale sarà «Il Veneto» di Padova: è il quotidiano cittadino, l'ex-portavoce radical-progressista di un deputato di Padova e ministro dell'ultimo governo liberale, Giulio Alessio, scippato grazie alle leggi razziste alla proprietà di Alfredo Melli. Il ministro Bottai fa un doppio investimento, mandando da Roma contestualmente un suo uomo, il libero docente Carlo Barbieri, a dirigere l'informazione cittadina e imponendolo alla Facoltà di Scienze politiche come docente di Storia del giornalismo,

¹⁰ Su questi incontri cfr. il mio intervento al Convegno «L'ethos dei Piccoli maestri» tenutosi a Bergamo il 7 giugno 1986, *L'ala trotzkista dei badogliani*, in *Antieroi. Prospettive e retrospettive sui Piccoli maestri di Luigi Meneghello*, Lubrina, Bergamo 1987.

appositamente messa a statuto e didatticamente avviata. Teoria e prassi. Il giovane direttore non dispiace al neoredattore in erba, e la cosa è reciproca, anzi Barbieri sembra subito colpito da questo spavaldo dominatore della parola, vocato alle astrazioni e alle recite a soggetto, lo saluta dandogli con ammirazione della «grande puttana» (p. 150), gli assegna una stanza sua, e dal primo giorno niente gavetta, subito in prima pagina con grandi compiti di rappresentanza: il giorno dopo è il 4 Novembre, si butti. «Si era poco meno che innamorato...» (p. 152), ne fa «la sua damina di compagnia» (p. 153). Sarà un'altra grande data a rivelare il rischio di omologazione corso in questi mesi di primi assaporamenti del successo politico e sociale da parte del trionfante virgulto del regime. Il direttore, davanti a certe parole troppo esposte dell'allievo prediletto, ha la sensazione di doverlo come risvegliare dai suoi candori.

Una sera in via San Francesco in mezzo alla strada vuota gli disse: «Ma allora tu credi che la Marcia su Roma ci sia stata?» e rideva. (p. 156)

È il cinismo degli arrivisti – e degli arrivati, come in fondo a meno che vent'anni potrebbe già considerarsi anche lui – che caratterizza ambienti come «Il Veneto», i Littoriali, il Guf, «Il Bo». Il quindicinale del Guf padovano su cui Meneghello – che non ne ha bisogno, è già oltre – non risulta scrivere; come sceglie di non firmare quasi mai neanche i pezzi sul «Veneto», che altezzosamente non giudica all'altezza del suo talento. E però carrierismo e cinismo non esauriscono presenze e atteggiamenti umani di quegli ambienti; non solo perché vi crescono anche futuri antifascisti e non mancano dagli anni Trenta infiltrati, quali il futuro leader del Fronte della Gioventù Eugenio Curiel, caporedattore del più famoso dei giornali del Guf fino alle leggi razziste che lo espellono: ma anche perché la mistica della Camicia Nera sa allineare, alla fin fine, i suoi uomini di fede e i suoi giovani morti: il cambiamento di Meneghello non avviene in un territorio desertificato, senza dibattito, ma fra chiaroscuri, alternative e contrasti. Questo stesso capitolo di *Fiori italiani* non sottintende solo il 'come va a finire' di tanti, offre altre più dignitose opzioni esistenziali, fra cui orientarsi e scegliere la propria via: Cesare Bolognesi, il colto compagno di studi venetizzato a Schio, ma che viene dalle Romagne e non dimentica i *Noi* di Renato Serra (articolo pubblicato anche sul «Bo» nel luglio del '40: *Noi, ancora noi*) è il patetico doppio di Meneghello: l'uno lo è dell'altro, sono figure simmetriche, dubbiosi specchi reciproci, destini incrociati nell'ora delle scelte. Ha provato anche lui a entrare in aviazione, dovrà contentarsi di morire più serialmente carrista in Africa a nemmeno 22 anni: ma di lasciarsi morire comunque, perché è troppo tardi per tornare

indietro, la strada è presa e va percorsa con determinazione e decoro sino alla fine. *Fiori italiani* ricostruisce anche l'angoscioso sfondo familiare di Cesare, che – anche se i suoi hanno già perduto l'altro unico figlio – si strappa volontariamente alla famiglia per il dovere che – comunque stiano andando le operazioni e vada a finire il regime – incombe su chi come lui ha creduto e ancora, fra le macerie, si sforza di credere. Neanche giocare la carta di fargli conoscere un maieuta come Giuriolo lo fa desistere dal tener duro a occhi aperti nel suo vicolo cieco. Bolognesi scrive, ha ambizioni da intellettuale, anche se Meneghello – parlando forse di sé – sminuisce le sue pagine, troppo segnate da un tempo che non c'è più (*Le pagine dell'ascesa*, Vicenza, 1943); e arriva a dire di esserselo forse sognato lui quel giovane, cancellato, volato via per il mutare del tempo. Comunque, le sue trepide pagine – per una volta oltre il bisogno dello smorzamento antiretorico – fanno vivere quell'ombra liminare come icona del trapasso generazionale:

Un ragazzo che si trova all'improvviso preso in una trappola spaventosa. Era arrivata una guerra vera, e con essa il senso improvviso di essere vissuti finora tra scenari di parole, e di cartone. Voleva giustificare a se stesso, la guerra fascista, coi mezzi culturali che gli forniva la sua educazione (p. 136).

Come anche, a conferma che Cesare non se l'è sognato lui (p. 134), le parole di Manara Valgimigli, che interrompe lezione e parla agli studenti quando apprende della morte di questo carissimo *Scolaro caduto in guerra*, al quale aveva invano – confessa – suggerito di non sentirsi tenuto a partire; ma lui si sentiva tenuto – si commuove il professore – e glielo motiva con parole che costringono al silenzio il vecchio carducciano e socialpatriota.

«Dove sono a combattere contadini e operai, li voglio essere anch'io». Io lo abbracciai. Egli partì¹¹.

Ecco – come anche con l'altro modello o antimodello Enzo Pezzato, ultimo caporedattore del «Bo» – una situazione che le malizie dell'ironia non riuscirebbero a rendere; e lo scrittore mostra infatti in questo luogo centrale dei suoi ripensamenti di sé e dei coetanei che non ci sono più, di saper cambiare registro, fra patetico e tragico. Il trevisano ha 6 anni più del vicentino, che sono molti. Innamorandosi del neofita, Pezzato contempla esulcerato ciò che non è più e vorrebbe essere ancora lui:

¹¹ MANARA VALGIMIGLI, *Scolaro caduto in guerra* («Parole dette a scuola il 22 maggio 1940»), in ID., *Carducci allegro*, cit., pp. 491-494.

giovane, immedesimato, fremente nell'attesa di un destino comune, senza insorgenti dubbi. Le cose non stanno veramente così, tant'è che – dei due giovani – il processo di trasfigurazione si concretizza nel partigiano e rimane inconcluso nel fascista, destinato a morire a Milano, direttore di «Corrispondenza Repubblicana», negli ultimi giorni della guerra civile. Il suo giovane *alter ego* aveva persino sognato di poter essere lui a dargli il colpo di grazia, a chiarificazione e chiusura di questo duello mentale fra 'reduci' le cui vite si divaricano. Meneghello/Barbieri, Meneghello/Bolognesi, Meneghello/Pezzato: che nella giovane comunità fascista cresciuta o approdata all'area veneta – e al suo epicentro mentale-operativo della diaspora e della palingenesi, a Padova, all'università, al Guf, al «Bo» – si diano confronti tanto emblematici e per niente circoscrivibili a una dimensione locale, sarebbero già colpi di fortuna; ma ne vanno considerati altri due, che rispondono all'intendimento iniziale di nutrire di circostanze fattuali le rielaborazioni dell'interessato.

Sono ben due gli ex-caporedattori del «Bo» fra i morti della guerra civile a Milano, però a ruoli capovolti e con ancora maggiore autorevolezza tra gli antifascisti rispetto a quello di Pezzato nella controparte fascista repubblicana: Eugenio Curiel, al «Bo» fino al '38, poi espulso dal giornale e dalla docenza e passato a impiantare il Fronte della Gioventù, forte anche di contatti con il Partito comunista clandestino più precoci e concreti di quelli della leggenda del dopoguerra – alla Ruggero Zangrandi nel *Lungo viaggio attraverso il fascismo* – di un giornale del Guf praticamente da sempre eterodiretto e scritto da cripto-antifascisti in Camicia Nera.

La seconda circostanza che rompe il soliloquio del protagonista è una lettera di Pezzato a Meneghello, 23 maggio 1940, di rara¹² intensità personale e struggimento esistenziale. Non si è conservata quella di Meneghello a lui, che comunque la precede, con ciò corroborando il senso di reciproca scoperta – nelle improvvise agnizioni sotto i portici di Bologna, e poi cercandosi reciprocamente a Treviso, Vicenza, Padova – di queste due vite parallele che vanno divergendo. È una confessione intimista. La politica resta sul fondo, anche se determina il rovello che affligge questo giovane-vecchio.

Non sono così viscerali, ma proprio la colloquialità più pacata lascia intuire cerchie variegata e un giro di interrogativi generazionalmente diffuso, quelle del 'secondo Enzo', Vincenzo Buonassisi, che in una lettera

¹² MARIO ISNENGI, «Il Bo» del Guf (1935-1943), in MARCO FINCARDI E M. ISNENGI (a cura di), *Palinsesto patavino. Figure, luoghi, momenti dell'Università di Padova*, «Venetica», 59, 2 (2020), pp. 87-112.

senza data, ma coeva, reagisce così alle stimolazioni critiche e autocritiche di quello che anche per lui è già “Gigi”:

Quanto a quelli che chiami capricci non si tratta né di «angolosità» né di «incomprensibilità». Forse sei più nel vero parlando di «inettitudine» a vivere, ma non si tratta di inettitudine: si tratta di incapacità di adattarsi a certi aspetti della realtà che urtano con la tua bellissima sensibilità. Io stesso non saprei insegnarti questo adattamento nel futuro, perché penso che, per quanto trascurabile, rappresenterebbe sempre un'ombra sulla tua limpidezza. Pure, penso che sarà fatale perché sarebbe un errore credere che si possa vivere fuori della vita. L'ideale di cui ti proferisci innamorato non può vivere astrattamente. Può e deve vivere nella realtà senza rimanere contaminato: portarlo nella realtà non vuol dire e non deve dire per noi contaminarlo.

Parole di buon senso ‘centrista’, queste del futuro giornalista-gastro-nomo, poco a che fare con l'estremismo emotivo, verbale e gestuale, di Enzo Pezzato.

«Al littore giovanissimo» – è la soprascritta a mano che precede l'indirizzo a stampa sulla busta di questa lettera in arrivo da Roma. È solo il 24 maggio 1940, si sono appena conosciuti, ma Meneghello – che ha rotto gli indugi e gli ha scritto per primo – è già «Mio carissimo»; e che non sia un banale intercalare, lo provano le frasi successive.

Ho sempre covato il desiderio di scriverti, di parlarti, di ritrovarti.

Se ha esitato e si è fatto precedere, è perché temeva che il suo confidente «Avrebbe forse provato un senso di celato rancore per chi aveva frugato troppo a fondo nella *sua* anima».

Vorrei ridirti ancora le cose belle, le cose buone, cui penso e che sogno. Vorrei farle vivere a te se a me dovesse riuscire impossibile. A te perché sei più giovane, più sano di corpo e di spirito, meno esausto da una lunga esperienza inutile e assurda, perché non hai ancora rinunciato a vivere, perché, soprattutto, sei più buono. Ho detto di aver ritrovato in te i miei diciotto anni. Non era vero; tu sei l'ideale di quella mia età, ciò che desideravo essere e non sono stato. Troppo presto sono entrati nel mio spirito e nel mio corpo germi di corruzione, di stanchezza, di morte. La mia vitalità si esauriva.

Fra tanti intenerimenti, si arriva al nocciolo duro: lui non tornerà «dagli eventi che oggi maturano». Vada avanti anche per lui:

ti prego di non dimenticare il nostro dialogo bolognese, di cercare per me, che non potrò più farlo, la strada per cui dobbiamo avanzare. Non posso ancora credere che tutto sia inutile, irrimediabile, eterno¹³.

¹³ Per notizie e testi di questa corrispondenza sono debitore al nipote dello scrittore, Giuseppe Meneghello, e al professor Luciano Zampese che ha reso possibile il contatto.

Due anni dopo, nel '42, quel fascista smarrito gira per Padova – qui ridiamo la parola a S., l'*alter-ego* di Meneghello – «Disfatto, disperato» (p. 148), parla di uccidersi e non nasconde la rivoltella che porta sempre con sé. «Forse aveva pensato di trovar soccorso nel ragazzino che aveva conosciuto a Bologna» (*Ibid.*), ma dal 1940 sono passati due anni, questi ormai sta passando il fosso. Non pëndola più, ha scelto. «Voleva perdere la guerra, veder distrutto il fascismo».

ESORDIRE NEGLI ANNI SESSANTA

Gianni Turchetta

«Voglio che torni questo giorno qui!» *L'esordio di Meneghello*

«Tutto si trasforma così in fretta che non si è sicuri di nulla»¹

1. Un esordio italiano? qualche domanda preliminare

Le brevi note che seguono si propongono di mettere a fuoco il contesto in cui si colloca l'uscita di *Libera nos a malo*. Il folgorante romanzo d'esordio di Meneghello sarà sempre sottotraccia nel mio discorso, anche quando non verrà esplicitamente nominato. Pure mi corre l'obbligo di sottolineare che questo non è un saggio su *Libera nos a malo*, ma solo un umile tentativo di raccontare criticamente quanto accade negli anni in cui Meneghello lo costruisce e lo pubblica, nel 1963: anno cruciale per la nostra letteratura. Per un'indagine approfondita sulla costruzione rimando anzitutto alle preziose *Notizie sui testi* a cura di Francesca Caputo² e alla recente ottima monografia di Luciano Zampese³.

Vorrei poi anzitutto premettere una domanda che potrà forse apparire ingenua, se non paradossale: ma *dove* esordisce Meneghello? Davvero stiamo parlando di un esordio *in Italia*? È infatti ben noto, e certo foriero di conseguenze profonde, il fatto che Meneghello, scrittore italiano a tutti gli effetti, pur scrivendo un libro in italiano e presso un editore italiano, esordisce dal Regno Unito, dove si è trasferito nel settembre 1947, e più precisamente da Reading, a sud di Oxford, dove arriva con un

¹ LUIGI MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, Feltrinelli, Milano 1963; poi in ID., *Opere scelte*, Progetto editoriale e Introduzione di G. Lepschy, a cura di F. Caputo, con uno scritto di D. Starnone, Mondadori, Milano 2006, p. 103. D'ora in avanti le citazioni da *Libera nos a Malo* saranno tutte tratte da questa edizione, e indicate soltanto con il titolo seguito dal numero di pagina.

² FRANCESCA CAPUTO, *Notizie sui testi*, in MENEGHELLO, *Opere scelte*, cit., pp. 1621-1648.

³ LUCIANO ZAMPESE, «S'incomincia con un temporale». *Guida a Libera nos a malo di Luigi Meneghello*, Carocci, Roma 2021, in particolare alle pp. 39-67.

contratto annuale del British Council, e dove lavorerà fino alla pensione. Certamente la condizione di *Dispatrio*⁴, come la definisce lo stesso autore, incide nel profondo sulla cultura, sulla scrittura, e prima sull'esperienza dello scrittore. Allo shock linguistico-culturale del trasferimento in Inghilterra è dedicata, fra le altre, una parte considerevole della recente acuta monografia di Rosanna Morace⁵. D'altro canto, l'operazione letteraria, linguistica e culturale di Meneghello, cui certo la distanza ha conferito e modulato non poche peculiarità (si pensi per esempio al trionfo dell'*undestatement*), è tutta centrata su una rappresentazione di un mondo non solo italiano, ma tipicamente italiano. È un mondo in via di sparizione, oggetto di una rievocazione intensissima, non nostalgica, ma certo colma di partecipazione, di un'affettività che non viene per nulla sminuita dall'ironia.

Il fatto che si tratti di un mondo in via di sparizione è, dobbiamo metterlo subito a fuoco, un fatto strutturale, organico: sia nel senso delle peculiarità formali e tematiche del romanzo, sia nel senso che è l'esito di trasformazioni profonde e decisive della realtà italiana, cui Meneghello fa riferimento diretto o indiretto. Verrebbe da dire che, di più, è per queste trasformazioni che scrive. È insomma impossibile, come vedremo, non cogliere la profondità dei nessi fra le rappresentazioni del suo romanzo d'esordio e quanto sta accadendo in Italia in quegli anni. Anche sul piano storico-letterario comunque, come ricorda autorevolmente Vittorio Spinazzola, *Libera nos a malo* «mostra di partecipare, pur nella sua peculiare originalità, alle tendenze evolutive del panorama letterario italiano tra gli anni cinquanta e sessanta»⁶.

Italiano all'estero, che in Italia comunque continua a tornare, e che conserva profonde convergenze tematiche e formali con le scritture di chi resta in Italia, Meneghello, a ben guardare, è un tipico italiano di quegli anni anche e proprio perché condivide con molti, con generazioni intere, proprio il destino del trasferimento, dello spostamento per sempre. Semmai, qualche altra sfasatura peculiare deriverà dal fatto che Meneghello, nato nel 1922, è un esordiente non giovane, che si confronta con molti scrittori esordienti di quegli anni che sono invece nati negli anni Trenta o addirittura Quaranta. Messa insomma da parte la domanda su *dove* (o *da dove*) esordisce, stiamo entrando nel cuore della questione per noi ora de-

⁴ LUIGI MENEGHELLO, *Il dispatrio*, Rizzoli, Milano 1993.

⁵ ROSANNA MORACE, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo. Meneghello e il dispatrio*, ETS, Pisa 2020.

⁶ VITTORIO SPINAZZOLA, *Era bello crescere a Malo*, in ID., *Itaca, addio. Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, Il Saggiatore, Milano 2001, pp. 145-146.

cisiva: detto rozzamente, *quando* esordisce Meneghello? In poche parole, bisogna avere ben chiaro che il riferimento non è tanto agli anni Sessanta, quanto piuttosto al periodo che va dalla fine degli anni Cinquanta ai primi anni Sessanta: indicativamente, terremo presente, anche per identificare gli esordienti del tempo, l'arco di tempo che va dal 1957 al 1963, che useremo come riferimento non rigido.

2. I processi di modernizzazione: disagio degli scrittori e temi comuni

Si tratta, com'è noto, del periodo cruciale del cosiddetto *boom* economico, altrimenti detto "miracolo italiano". In particolare, proprio il quinquennio 1958-1963 è considerato unanimemente dagli storici come la fase di massima espansione dell'economia italiana, il cui PIL cresce mediamente del 6,3 %. Dopo la metà degli anni Sessanta, indicativamente fra il 1966 e il 1968 la straordinaria forza propulsiva del "miracolo" lascia spazio a nuove criticità, o a criticità in realtà mai affrontate alla radice, in un contesto che vedrà, nel giro di pochi anni (mi limito a citare solo due eventi particolarmente vistosi), l'avvio della contestazione, o meglio del nesso fra rivendicazioni sindacali e contestazione studentesca, e la crisi energetica⁷. A quel punto la fase espansiva è indubbiamente terminata.

Nelle prossime pagine cercherò di mettere a fuoco alcune dinamiche portanti di quel periodo, partendo dalla storia economico-sociale, per poi spostarmi verso la storia culturale, letteraria ed editoriale. Proverò poi a costruire un censimento, senza pretese di esaustività, degli esordienti di quegli anni. In questo quadro sarà opportuno tenere conto che ci sono scrittori propriamente esordienti in quegli anni, e scrittori non propriamente esordienti, ma comunque giovani, la cui presenza pubblica si va consolidando e definendo solo in quel periodo, anche se l'esordio vero e proprio era avvenuto qualche tempo prima. Forzando un po' i termini della questione, si potrebbe parlare di esordi relativi e esordi assoluti.

Di necessità, mi limiterò a segnalare alcune vicende a mio avviso esemplari e alcuni snodi tematici ricorrenti, sintomi di un contesto per-

⁷ Non è questa la sede per fornire una bibliografia adeguata sugli anni del *boom*. Mi limiterò a segnalare pochi titoli classici di riferimento: PAUL GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino 1989 (in particolare i capp. V-VIII); GUIDO CRAINZ, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 2005; ANTONIO CARDINI (a cura di), *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, Il Mulino, Bologna 2006. Per cogliere dall'interno la percezione delle trasformazioni di quegli anni si leggono sempre con grande profitto gli articoli di GIORGIO BOCCA raccolti in *Miracolo all'italiana*, Feltrinelli, Milano 1962, 2018.

cepibilmente comune. È anzitutto impossibile non constatare la presenza quasi onnipervasiva del tema della fine della civiltà contadina. Nel caso di Meneghello, è probabilmente più corretto parlare di civiltà “paesana”, per quanto incardinata in un mondo ancora largamente contadino. Per altri, come per esempio Luciano Bianciardi, forse bisognerebbe piuttosto parlare del rapporto fra le città e la “provincia”⁸. Evidente e innegabile è comunque il nesso che accomuna gran parte delle rappresentazioni dell’Italia di quegli anni: anche nel caso di testi che parlano di anni precedenti, ma con uno sguardo visibilmente riorientato dal presente: basti pensare al romanzo d’esordio di Lucio Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*⁹, che in prima approssimazione parla, o parrebbe parlare, del periodo fra le due guerre. Un po’ tutti gli scrittori vivono, con sentimenti contrastanti, e in larga misura non sintonici, i processi di industrializzazione e di urbanizzazione, con i connessi profondi, radicali cambiamenti dei rapporti fra attività industriali e artigianali, da un lato, e territorio, dall’altro. Si pensi già all’officina di casa Meneghello, ma anche alle miniere di Cassola e Bianciardi¹⁰, occasione mancata per un’integrazione organica fra modernità industriale e tessuto socio-economico rurale.

Davanti ai diversi aspetti dei processi di modernizzazione, gli intellettuali italiani mostrano in prevalenza un atteggiamento critico, duramente negativo, e non di rado tendenzialmente “apocalittico”: esemplare in questo senso è il caso di Pasolini. In Meneghello non c’è curvatura polemica: piuttosto una specie di accettazione fatalistica; ma è evidente come anche a lui «la *rusticitas* dei costumi maladensi appaia superiore a qualsiasi *urbanitas*»¹¹. La crescita industriale modifica radicalmente i rapporti città-campagna, anche nel senso che rimescola i confini, moltiplicando quasi dappertutto i legami e le interazioni fra città e campagna, dando luogo a veri e propri distretti industriali in aree tradizionalmente rurali: si pensi all’espansione del tessile nell’area di Prato e nello stesso vicentino. Meno rappresentata in letteratura, ma decisiva, è poi la vicenda della dissoluzione della mezzadria, che mette fine a rapporti pluri-secolari, e tutt’altro che virtuosi, spingendo in molti casi i figli dei mezzadri verso la piccola imprenditoria. Nella rappresentazione letteraria e più generalmente arti-

⁸ LUCIANO BIANCIARDI, *Il lavoro culturale*, Feltrinelli, Milano 1957; poi *Il lavoro culturale, nuova edizione con un ripensamento*, *Ibid.*, 1964, poi 1997.

⁹ LUCIO MASTRONARDI, *Il calzolaio di Vigevano*, «Il menabò», I, 1959, pp. 9-101, poi Einaudi, Torino 1962.

¹⁰ LUCIANO BIANCIARDI, CARLO CASSOLA, *I minatori della Maremma*, Laterza, Bari 1956; poi, con una presentazione di E. Jannacci, Hestia, Lecco 1995.

¹¹ SPINAZZOLA, *Era bello crescere a Malo*, cit., p. 150.

stica uno dei dati ricorrenti, se non dominanti, sembra essere l'urbanizzazione, con il dilatarsi delle aree edificate e la cancellazione progressiva delle aree rurali, e più in generale della natura. Mi sia consentito citare in tal senso un'esemplare canzone del tempo della fine del *boom*: *Il ragazzo della via Gluck*¹².

Dato comune, pressoché onnipervasivo, è la presa d'atto della fine di un mondo. La nuova, imprescindibile consapevolezza, si intreccia, nel campo letterario, con il rapporto costitutivo fra processi di modernizzazione e *Bildungsroman*, dove la dinamica della crescita è inscindibile dallo spostamento e dal cambio di contesto: da Jean Sorel a Alfonso Nitti, fino evidentemente a Meneghello, che pure non ama essere ricollegato al genere del romanzo di formazione, da lui ritenuto troppo legato a modelli ottocenteschi. Pure appare difficile non considerare non tanto e non solo *Libera nos a malo*, ma addirittura il complesso della produzione meneghelliana, sotto una prospettiva *lato sensu* autobiografica ma anche di formazione. Per gli scrittori travolti dal *boom*, d'altra parte, in molti casi la *Bildung* sarà però evidentemente una *Bildung* fallita: come avviene esemplarmente nel caso di Bianciardi¹³, per il quale la stessa industrializzazione appare piuttosto come una fissazione ripetitiva che come uno sviluppo. Modernizzazione e urbanizzazione incidono peraltro in profondità sulle stesse scelte linguistico-formali, che in varie modalità affrontano i nessi incrociati fra lingua e dialetto, e fra scrittura e oralità. Siamo davanti a vere e proprie linee portanti della letteratura di quegli anni: come mostrano le opere, oltre che di Meneghello, di Bianciardi, Consolo, D'Arrigo, Gadda, Mastronardi, Pasolini, Simonetta, Testori e molti altri. Da questo punto di vista Meneghello riesce a congiungere un raffinato atteggiamento «metadialettale»¹⁴, dai forti connotati intellettuali e sperimentali, con un andamento conversevole, da «lunga chiacchierata tra amici»¹⁵. Del resto, lo stesso Testa colloca anche Meneghello nel «secolare processo di avvicinamento tra parlato e scritto», integrandolo, nonostante tutto, nella grande avventura dello «Stile semplice»¹⁶.

¹² Uscita inizialmente come singolo nel 1966; testo di Luciano Beretta e Miki Del Prete; musica di Adriano Celentano; arrangiamento di Detto Mariano.

¹³ Per molti versi è un vero proprio anti-*Bildungsroman* *La vita agra*, Rizzoli, Milano 1962; poi *Ibid.*, BUR, introduzione di G. Pampaloni, 1974 (riprodotta nelle successive edizioni Bompiani); poi Feltrinelli, Milano 2013, introduzione di S. Pautasso; e Ex-Cogita, Milano 2013, edizione annotata a cura di A. Bertani, introduzione di A. Bruni.

¹⁴ ENRICO TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, p. 348.

¹⁵ SPINAZZOLA, *Era bello crescere a Malo*, cit., p. 151.

¹⁶ TESTA, *Lo stile semplice*, cit., p. 348.

Sul piano sociologico, c'è un nesso profondo, e evidente, fra l'attenzione al dialetto, e più generalmente alla questione della lingua, da un lato, e, dall'altro, l'imponente movimento di emigrazione interna che accompagna i processi di modernizzazione. D'altro canto, il rimescolamento di lingua e dialetto non si esaurisce affatto in un avvicinamento mimetico al parlato, ma procede di conserva con il diffondersi di uno sperimentalismo che stabilisce relazioni complesse con la leggibilità: volta a volta cercata o rifiutata, in relazione al costituirsi di un rapporto, più pacifico o viceversa antagonistico, con il pubblico e con la stessa nascente industria culturale. In Meneghello viene meno la congiunzione, evidentemente non inevitabile, fra sperimentazione linguistica e espressionismo. Il che però nulla toglie alle radici comuni di diverse tipologie di sperimentalismo, largamente fondate anche e proprio sul plurilinguismo, al di là dell'adesione o meno a poetiche espressionistiche. Del resto, non per caso proprio il 1963 dell'esordio meneghelliano è anche l'anno della nascita della neoavanguardia. In generale, l'allargamento dell'area della letteratura sperimentale (specie quando arriva a toccare la narrativa, che parrebbe in principio inscindibile dalla leggibilità) può essere visto come l'altra faccia, spesso ma non sempre polemica, dell'industrializzazione della produzione culturale e del trionfo crescente dei mass-media. In questo ambito, al crescente successo di massa del cinema si affianca dal 1954 l'avvio, da parte della RAI, delle trasmissioni televisive su scala nazionale. E a ridosso del fatale 1963 si colloca, nel 1964, l'uscita di un libro capitale per la riflessione sui mass-media e sull'industria culturale, *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco¹⁷.

Su tutt'altro fronte culturale, a prima vista distante, ma a ben guardare complementare, per un italiano di quelle generazioni, inoltre, la percezione del passaggio a un mondo urbanizzato trova spesso una diramazione rilevante nella rappresentazione dell'educazione cattolica. È così in Meneghello, come sappiamo, capace di dare corpo a una peculiare, esilarante rilettura di catechismo e dintorni. Ma bisognerebbe citare, fra gli altri, almeno un altro talentoso esordiente del 1963, il siciliano santagatese Vincenzo Consolo (classe 1933), con *La ferita dell'aprile*¹⁸, uno dei romanzi più intensi di quegli anni, che mette al centro della rappresentazione le vicende di un adolescente in un istituto salesiano di Barcellona Pozzo di

¹⁷ Bompiani, Milano 1964.

¹⁸ VINCENZO CONSOLO, *La ferita dell'aprile*, Mondadori, Milano 1963; poi in Id., *L'opera completa*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Turchetta e uno scritto di C. Segre, Mondadori, Milano 2015.

Gotto, mescolando felicemente sapori siciliani e estetica modernista, sulla scorta di Eliot, la cui presenza è ben percepibile fin dal titolo, ma anche e soprattutto del *Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce, che pure al centro ha una *Bildung* in un istituto scolastico cattolico. Non a caso, gli anni tra la fine dei Cinquanta e i Sessanta sono segnati da decisive trasformazioni anche e proprio per quanto riguarda la Chiesa Cattolica: dopo la morte di Pio XII (9 ottobre 1958), l'elezione di Giovanni XXIII (che morirà il 3 giugno 1963) apre un periodo di profondo rinnovamento, in una direzione di apertura alla società che è al cuore del Concilio Vaticano II (apertosi l'11 ottobre 1962). Per altri versi persino un'istituzione così refrattaria al nuovo come la Chiesa è costretta in quei tempi a prendere atto della modernizzazione e della connessa necessità di comunicare con un pubblico più alfabetizzato e consapevole: prova ne sia, fra le molte altre, l'abbandono del latino, con la prima messa in italiano, celebrata il 7 marzo 1965.

3. *Il miracolo italiano: conquiste e contraddizioni*

Sul piano della storia generale, i processi di urbanizzazione sono uno degli indici più importanti del più ampio processo di modernizzazione: che fa tutt'uno con uno sviluppo in senso capitalistico, marcato dall'inarrestabile affermazione dell'industria. Già nel 1958 l'agricoltura perde in Italia per la prima volta il primato degli occupati: si registrano infatti, rispettivamente, le seguenti percentuali di occupati: Industria 40,1 %; Terziario 33,3, %; Agricoltura 26,6 %. Certo la diffusione delle macchine agricole collabora a rendere necessario un numero minore di occupati. Ma il crollo dell'occupazione è un segnale inequivocabile, che si accompagna a una dinamica di accelerato svuotamento delle campagne e delle zone rurali. Fra il 1954 e il 1964 gli occupati nell'agricoltura in Italia passano da 8 a 5 milioni: un autentico crollo, dalle conseguenze profondissime, per vari aspetti devastante. E certo lo sguardo di Meneghello, come di molti altri, si concentra per reazione non tanto sulla modernizzazione, ma, tutt'al contrario, su quello che c'era prima: proprio perché la modernizzazione lo uccide, e insieme la distanza ne rende più limpida e intensa la percezione. Per molti aspetti, in questo senso *Libera nos a malo* pare una specie di rappresentazione *a contrario*, tutta a contropelo, del trionfo dell'industrialismo capitalistico.

È difficile sottovalutare quanto la profondità e l'ampiezza dei processi di modernizzazione siano state traumatiche anche perché avvenute in

pochi anni. Anche senza limitarsi al *boom* e al cruciale quinquennio 1958-1963, nel giro grosso modo di una quindicina d'anni, fra i primi anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta, cambia radicalmente la vita quotidiana stessa degli italiani, non solo l'economia. Da questo lato, si fa molta fatica a condividere la visione apocalittica di molti scrittori, anzitutto per quanto riguarda l'aumento dei consumi: a cominciare dai consumi alimentari, cui corrisponde un miglioramento vasto e profondo non solo dell'alimentazione, ma anche delle condizioni di salute, con il crollo delle malattie endemiche (pellagra al nord e malaria al sud), che procede a passo di carica insieme ai processi di alfabetizzazione e alla crescita conseguente dei consumi culturali. Non è possibile dimenticare che nel 1951 la percentuale di case italiane che possedeva «l'elementare combinazione di elettricità, acqua potabile, servizi igienici interni» era del 7,4 %. Dieci anni dopo, nel 1961, questa percentuale era salita al 30%¹⁹. *Libera nos a malo* lo registra puntualmente: «le case si sono rinnovate, molte hanno ora anche il bagno» (p. 104).

Alle radici del miracolo italiano bisogna certo considerare la spinta considerevole, probabilmente addirittura decisiva, derivata dal Piano Marshall: l'Italia ricevette infatti dagli Stati Uniti nel 1947 una cifra pari a circa 1,5 miliardi di dollari. Piuttosto complesso è in realtà il quadro degli eventi a carattere al tempo stesso istituzionale ed economico che contribuirono a rilanciare il nostro paese. Mi limiterò qui a ricordare i Trattati di Roma, del 1957, con i quali si avvia la costituzione del MEC. La libera circolazione delle merci nel Mercato Comune Europeo, oltre ai vantaggi immediati e obiettivi, avrebbe rappresentato una formidabile spinta all'adeguamento del nostro sistema produttivo, costretto a essere competitivo con la Germania, la Francia e il Benelux, primi partner del MEC. Significativamente, molti imprenditori italiani, anche al Nord, ebbero a lungo un atteggiamento di diffidenza o persino di franca opposizione verso l'inserimento dell'Italia in un quadro di accordi europei. Ho già ricordato la crescita del PIL italiano al ritmo di +6,3% nel quinquennio 1968. Questo straordinario sviluppo deve però molto anche al bassissimo costo della mano d'opera italiana. La crescita dei salari procede infatti molto più a rilento di quella del PIL, e avviene più tardi. In generale, la domanda di lavoro continua a eccedere l'offerta di lavoro. Nello stesso quinquennio, la produzione industriale italiana raddoppia. I fronti di sviluppo più dinamici sono anzitutto il settore metalmeccanico (anzitutto elettrodomestici, seguito dalle automobili); segue, staccato di molto, il petrolchimico.

¹⁹ GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 83.

Mi limiterà a citare solo pochissimi dati. Nel 1947 la ditta Candy di Monza produceva una lavatrice al giorno; nel 1967 una lavatrice ogni quindici secondi. L'Italia era a quel punto diventata il maggior produttore europeo di lavatrici, lavastoviglie e frigoriferi. Aggiungo, senza ulteriori commenti, che dal 2018 la Candy è di proprietà dell'azienda cinese Haier. Altri tempi, davvero... Fra le aziende che contribuirono massicciamente allo sviluppo durante il "miracolo", non si possono non ricordare almeno la FIAT e l'Olivetti.

Eppure, molte cose non andavano, anche durante la vertiginosa crescita di quegli anni: nonostante la forza e l'ampiezza dello sviluppo, proprio il famoso quinquennio 1958-1963 aggravò infatti lo squilibrio strutturale del sistema economico italiano: in particolare, il dualismo fra i settori dinamici e tecnologicamente avanzati e molti altri settori, che restavano caratterizzati da bassa produttività e però anche da grande capacità di assorbimento di manodopera. Un solo caso esemplare: l'edilizia.

I risultati sono insomma contraddittori, nonostante la grande mole di indici decisamente positivi. Basti pensare alla crescita degli interscambi con l'estero: nel periodo 1958-1966 l'export in area CEE registra un +438%; anche quello verso altri paesi esteri comunque viaggia comunque con un +147%. Per quanto riguarda l'import, nello stesso periodo quello dalla CEE registra un +307%, mentre quello dagli altri paesi realizza un +134%, in linea con quanto accadeva nell'export²⁰. D'altro canto, l'aggravarsi dello squilibrio Nord-Sud è drammatico: tanto da spingere alcuni storici, e una fetta non trascurabile dell'opinione pubblica meridionale, a sostenere che il miracolo economico è stato sostanzialmente un affare del Nord, a spese del Sud, che entrava in gioco soprattutto come massa di lavoro, generalmente poco qualificato, e dunque come massa di emigrazione e di sfruttamento. In realtà, per moltissimi parametri il Sud partecipa pienamente all'evoluzione di tutta la penisola²¹: basti ricordare i progressi giganteschi nell'alfabetizzazione, nella lotta alla mortalità infantile, oltre che l'abbattimento verticale dei tassi di disoccupazione. Fa impressione notare che proprio nell'*annus mirabilis* 1963 l'Italia registra il suo minimo storico di disoccupazione: 3,9 %, una percentuale davvero bassissima, specie se paragonata con l'oggi (7,8% nell'ottobre 2022). Come già ricordato, la crescita economica implica una crescita dei consumi, in generale,

²⁰ JACOPO MAZZINI, *I dati della crescita*, in CARDINI (a cura di), *Il miracolo economico italiano*, cit., pp. 27-45.

²¹ Si veda fra gli altri, a questo proposito, nell'immensa bibliografia sulla questione meridionale, il recente volume di GUIDO PESCOLIDO, *La questione meridionale in breve. Centocinquanta anni di storia*, Donzelli, Roma 2017.

e lo sviluppo di consumi nuovi, evidenti indicatori non solo di diffusione di un certo benessere, ma anche di un cambio di mentalità: si pensi allo sviluppo della motorizzazione privata, o anche al fenomeno delle vacanze di massa. Ma non possiamo nasconderci che proprio questi indicatori sono per molti intellettuali il segnale certo di un decadimento culturale e morale: si pensi a Pasolini, e allo stesso Bianciardi. Per non pochi aspetti, del resto, è impossibile sottovalutare gli scompensi drammatici del miracolo economico: a cominciare dai dati sconvolgenti dell'emigrazione interna. Eppure in quel periodo erano ancora vigenti le leggi fasciste sull'immigrazione interna, che imponevano agli emigranti di avere un contratto di lavoro a tempo indeterminato per poter cambiare il luogo di residenza: leggi che, per dirla in parole povere, erano di fatto ai tempi una specie di Bossi-Fini, ma destinata a impedire gli spostamenti degli italiani... Ciononostante, fra il 1955 e il 1971, circa dieci milioni di italiani si trasferiscono, prevalentemente dal Sud al Nord. Ma molti, ricordiamo, emigrano dal poverissimo Nord Est (per esempio dal Polesine o dal Friuli), così come dalle zone montane e collinari verso le pianure, in un processo di spopolamento di cui resta ormai scarsa consapevolezza storica nell'opinione pubblica, per la quale emigranti erano solo i "terroni". Se ci concentriamo, di nuovo, sul solito quinquennio 1958-1963, quasi un milione di italiani si trasferì dal Sud al Nord. Fra questi, permettetemi un dato autobiografico, c'ero anch'io, con la mia famiglia, che nel novembre 1961 si trasferì, per sempre, dal napoletano a Milano.

I dati riguardanti l'emigrazione si integrano con quelli riguardanti la trasformazione rapidissima, impressionante di alcune città italiane. A cominciare da Milano, certo, meta non solo per i meridionali, ma anche per molti migranti dalla provincia lombarda o del Nord-Est: 1.274.000 abitanti nel 1951, 1.582.000 nel 1961, 1.732.000 nel 1971; dopo questa data inizia un calo che arriva fino all'inizio del terzo Millennio, dopo il quale c'è una modica risalita. Un altro polo attrattivo è evidentemente Torino, grazie soprattutto alla FIAT; folle di emigranti meridionali sognano il posto fisso alla FIAT: così fra il 1951 e il 1967 Torino passa da 719.300 abitanti a 1.124.714, con percentuali altissime di residenti provenienti da Puglia e Calabria, tanto alte da renderla... la terza più grande città meridionale dopo Napoli e Palermo! Ma anche Roma, gonfiata dalla provincia laziale e da molte regioni del Sud, e supportata più da una gigantesca espansione del terziario che da uno sviluppo capitalistico propriamente detto, passa, sempre nel periodo che va dal 1951 al 1967, da 1.651.754 a ben 2.614.156 abitanti.

Proprio la somma di modernizzazione in senso capitalistico e urbanizzazione viene vissuta con profonda sofferenza da una gran parte degli intellettuali italiani, certo anche perché si sentono detentori di una tradizione umanistica particolarmente prestigiosa, che in realtà viene messa progressivamente ai margini nel corso di un processo lunghissimo, che ha avuto inizio almeno dal primo Novecento. Ma certo l'acutezza del trauma degli anni del *boom* è legata alla rapidità spettacolare dei processi in corso, che sconvolgono in modo irreversibile la civiltà contadina e paesana. Né possiamo dimenticare le dinamiche che rendono ancora più drammatiche le trasformazioni di quegli anni: a cominciare dalla cosiddetta "distruzione del paesaggio", ben evidenziata da un romanzo breve pure uscito in volume nello straordinario anno 1963: *La speculazione edilizia* di Italo Calvino²², autore certo non sospetto di ossessioni ruraliste e anti-moderne. Al degrado del paesaggio italiano certo contribuirono sia lo sviluppo tardivo e limitato di politiche di sviluppo dell'edilizia popolare²³, che l'emigrazione avrebbe reso invece indispensabili, sia il colpevole, e in parte programmatico lassismo dei governi degli anni Cinquanta-Sessanta e oltre, incapaci di impedire un groviglio di collusioni fra amministrazione pubblica e speculatori, da cui derivarono anzitutto il cosiddetto "sacco di Roma", seguito da innumerevoli altri "sacchi": fra i quali spicca drammaticamente quello di Palermo, con tutte le sue tragiche implicazioni mafiose.

4. *Pubblicare negli anni del boom: un censimento provvisorio (1957-1963)*

Per provare a contestualizzare in modo circostanziato l'esordio romanzesco di Luigi Meneghello, fornirò qui di seguito un censimento, necessariamente non esaustivo, di alcuni delle principali uscite letterarie degli anni fra il 1957 e il 1963. Organizzato annalisticamente, questo censimento intende solo dare un quadro di riferimento, molto empirico. All'interno di ogni anno gli autori vengono citati in ordine alfabetico per cognome. Anche se non mi limiterò esclusivamente agli esordi, darò loro uno spazio privilegiato. Mi limiterò di massima a indicare soltanto auto-

²² ITALO CALVINO, *La speculazione edilizia*, «Botteghe oscure», n. 20, autunno 1957; poi Einaudi, Torino 1963.

²³ È d'obbligo, a questo proposito, ricordare il romanzo di GIOVANNI TESTORI, *Il Fabbricone*, Feltrinelli, Milano 1961.

re, titolo ed editore, aggiungendo solo in pochi casi, fra parentesi, qualche ulteriore, molto sintetico commento.

1957

Alberto Arbasino, *Le piccole vacanze*, Einaudi (esordio)

Luciano Bianciardi, *Il lavoro culturale*, Feltrinelli

Italo Calvino, *Il barone rampante*, Einaudi (il primo volume della trilogia *I nostri antenati*, *Il visconte dimezzato*, era uscito nel 1952)

Italo Calvino, *La speculazione edilizia* (edizione in rivista, in «Botteghe oscure»)

Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti

Elsa Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi

Alberto Moravia, *La ciociara*, Bompiani (è l'ultima opera della stagione dialettale di Moravia, iniziata con *La romana* e rappresentata quasi proverbialmente dai *Racconti romani*)

Ottiero Ottieri, *Tempi stretti*, Einaudi

Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti

Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, Bompiani

1958

Giovanni Arpino, *Gli anni del giudizio*, Einaudi

Giorgio Bassani, *Gli occhiali d'oro*, Einaudi

Carlo Cassola, *Il soldato*, Feltrinelli

Carlo Castellaneta, *Viaggio col padre*, Mondadori

Leonardo Sciascia, *Gli zii di Sicilia*, Einaudi (l'esordio *Le parrocchie di Regalpetra*, Laterza, è del 1956; nel 1961 uscirà una seconda edizione di *Gli zii di Sicilia*)

Giovanni Testori, *Il ponte della Ghisolfa*, Feltrinelli (non è un esordio: ma è una consacrazione, significativamente legata in profondità alla

questione del dialetto)

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* (esordio postumo; segna l'avvio della stagione del cosiddetto *best-seller* all'italiana)

1959

Alberto Arbasino, *L'Anonimo lombardo*, Einaudi

Giovanni Arpino, *La suora giovane*, Einaudi

Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Einaudi

Achille Campanile, *Il povero Piero*, Rizzoli

Giovanni Guareschi, *Il compagno don Camillo*, «Candido» (edizione in rivista)

Lucio Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*, «Menabò 1» (edizione in rivista, esordio)

Ottiero Ottieri, *Donnarumma all'assalto*, Bompiani

Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, Garzanti

Domenico Rea, *Una vampata di rossore*, Mondadori

Bonaventura Tecchi, *Gli egoisti*, Bompiani

Giovanni Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, Feltrinelli

1960

Giovanni Arpino, *Un delitto d'onore*, Mondadori

Luciano Bianciardi, *L'integrazione*, Feltrinelli

Carlo Cassola, *La ragazza di Bube*

Stefano D'Arrigo, *I fatti della fera*, «Menabò 3» (sono le prime cento pagine del manoscritto consegnato a Vittorini per Mondadori, da cui poi deriverà *Horcynus Orca*; è affiancato da un importante intervento di Raffaele Crovi su *Meridione e letteratura*)

Giuseppe Marotta, *Gli alunni del tempo*, Bompiani

Alberto Moravia, *La noia*, Bompiani

Elio Pagliarani, *La ragazza Carla* («Menabò 2», non è un esordio assoluto, ma è l'opera che dà all'autore rilevanza pubblica)

Vasco Pratolini, *Lo scialo*, Mondadori

Ignazio Silone, *La volpe e le camelie*, Mondadori

Giovanni Testori, *La Maria Brasca e l'Arialda*, Feltrinelli

1961

Carlo Cassola, *Un cuore arido*, Einaudi

Giuseppe Dessì, *Il disertore*, Mondadori

Natalia Ginzburg, *Le voci della sera*, Einaudi

«Menabò 4» (comprende Elio Vittorini, *Industria e letteratura*, Vittorio Sereni, *Una visita in fabbrica*, Ottiero Ottieri, *Taccuino industriale*)

Michele Prisco, *La dama di piazza*, Rizzoli

Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, Einaudi

Umberto Simonetta, *Lo sbarbato*, Parenti

Giovanni Testori, *Il Fabbricone*, Feltrinelli

1962

Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi Contini*, Einaudi

Luciano Bianciardi, *La vita agra*, Rizzoli

Piero Chiara, *Il piatto piange*, Mondadori (cambia la presenza pubblica dell'autore, che fino a quel momento aveva pubblicato soprattutto poesia)

Giovanni Comisso, *La donna del lago*, Longanesi

Maria Corti, *L'ora di tutti*, Bompiani

Dacia Maraini, *La vacanza*, Lerici (esordio)

Lucio Mastronardi, *Il maestro di Vigevano e Il calzolaio di Vigevano*, Einaudi (in volume)

Pier Paolo Pasolini, *Il sogno di una cosa*, Garzanti

Gianni Rodari, *Il pianeta degli alberi di Natale*, Einaudi

Mario Tobino, *Il clandestino*, Mondadori

Paolo Volponi, *Memoriale*, Einaudi

1963

Giana Anguissola, *Violetta la timida*, Mursia

Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Feltrinelli

Giulio Bedeschi, *Centomila gavette di ghiaccio*, Mursia (esordio)

Italo Calvino, *La speculazione edilizia* (in volume), Einaudi

Italo Calvino, *La giornata di uno scrutatore*, Einaudi

Vincenzo Consolo, *La ferita dell'aprile*, Mondadori (esordio)

Umberto Eco, *Diario minimo*, Mondadori

Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, Einaudi (postumo)

Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Garzanti

Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi

Giovanni Guareschi, *Il compagno don Camillo*, Rizzoli (edizione in volume)

Davide Lajolo, *Il voltagabbana*, il Saggiatore

Luigi Meneghello, *Libera nos a Malo*, Feltrinelli (esordio)

Giorgio Scerbanenco, *La sabbia non ricorda*, Rizzoli

Leonardo Sciascia, *Il consiglio d'Egitto*, Einaudi

Umberto Simonetta, *Tirar mattina*, Einaudi

Emilio Tadini, *Le armi gli amori*, Rizzoli

Vorrei contare sulla capacità del nudo elenco che precede di parlare per molti versi da solo. Anche e proprio nella misura in cui segnala la divaricazione e insieme la compresenza, forse la complementarità, tra una letteratura tendenzialmente rivolta a un pubblico largo, legata allo sviluppo di un'editoria più commerciale, che in qualche caso attinge una dimensione industriale, e la crescita ben percepibile di una letteratura invece sperimentale. Piaccia o non piaccia, non è possibile sottovalutare a cuor leggero la crescita parallela, senza precedenti, dei consumi e del tenore medio di vita. Carosello, che comincia le sue trasmissioni nel 1957, è contemporaneo allo sviluppo di una vera e propria editoria di massa. Verso la fine degli anni Cinquanta, dopo Mondadori e Rizzoli, anche Bompiani, De Agostini, Einaudi, Feltrinelli, Garzanti, Longanesi, Sansoni, UTET assumono dimensioni pienamente industriali. Significativamente la percentuale d'incremento più alta del dopoguerra dei titoli pubblicati (+43,4 %, dai 5.653 del 1956 agli 8.111 del 1960) si accompagna alla nascita di un numero relativamente basso di nuove case editrici: ciò indica che l'ampliamento del mercato deriva piuttosto dall'ingrandirsi delle unità aziendali preesistenti che dalla formazione di nuove. Le date parlano chiaro: la nascita della neoavanguardia è rispettivamente preceduta e seguita dalla nascita de il Saggiatore di Alberto Mondadori (1958) e dalla geniale invenzione degli Oscar (1965), cioè di un *paperback* distribuito nelle edicole. Proprio in quegli anni, guarda caso, la scena politica registra la legge sulla nuova scuola media unica (1962), «probabilmente la più incisiva fra le riforme del centrosinistra»²⁴. Del resto, come ci ricorda il bell'intervento di Anna Baldini, se *Libera nos a malo* è un libro consapevolmente sperimentale, con *I piccoli maestri* Meneghello intendeva proporre un libro volutamente leggibile, che si candidava addirittura a diventare un best-seller, in un tempo in cui si verifica un vero e proprio *boom* del medio romanzo italiano «di qualità»²⁵.

Certo Meneghello inventa una nuova strada per far convivere sperimentalismo e leggibilità. Allo stesso modo, egli riesce come pochi, da-

²⁴ FRANCO ENRIQUES, *Trent'anni di editoria scolastica*, in *Il destino del libro. Editoria e cultura in Italia*, Editori Riuniti, Roma 1984, p. 56.

²⁵ GIANCARLO FERRETTI, *Il best-seller all'italiana*, Laterza, Roma-Bari 1983, p. 27.

vanti a un mondo che muore, a trasformare il lutto in partecipe sorriso e in *humour*, con una profondità e un'eleganza che hanno pochi termini di paragone:

Qualche anno fa, tornando dopo un'assenza di 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. Il cromo scaccia il legno, i finti marmi la pietra, il neon le lampadine; i bagni entrano nelle case, le cucinette moderne soppiantano le vecchie cucine; verranno i termosifoni, i frigoriferi, i tappeti. Non importa: è perché la gente ha ricominciato o forse ha sempre continuato a vivere. È come «le campane d'argento sopra il borgo»²⁶, e poi il resto che non si può fermare, le antiche travi, i mattoni rossi delle camere, gli intonachi, i corridoi, i ciottoli della corte, il vecchio cesso nel cortile.

(*Libera nos a malo*, pp. 104-105)

²⁶ Citazione da *Il carnevale di Gerti*, in *Le occasioni* di Eugenio Montale.

INTEGRATO, ISOLATO O MARGINALE? MENEGHELLO E LA LETTERATURA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO

Pietro De Marchi

«Assente io in Arcadia». *Meneghello e la letteratura italiana del Novecento*

In un pezzo pubblicato il 17 dicembre 2006 nell'inserto domenicale del «Sole 24 Ore» Luigi Meneghello ricordò un convegno su Eugenio Montale a cui aveva assistito a Londra:

Mi viene in mente che dei presenti quasi certamente quello che ha letto gli *Ossi* e le *Occasioni* prima di tutti gli altri sono io. Ero, e sono rimasto, coevo ai testi. Le mie reazioni di allora sono pezzi da museo. Curiosi, non importantissimi oggi. È accaduto che in seguito, assente io in Arcadia e scorrendo i decenni, si è organizzata un'industria critica che ha minuziosamente esplorato l'argomento e ancora alimenta accesi dibattiti alcune decine di miglia sopra la mia testa. Qui al convegno ne avverto il ronzio lontano¹.

Il sentimento espresso in queste righe è duplice: c'è la presenza, di chi aveva letto le *Occasioni* allora, quando erano un *vient-de-parâître*, e poi, subito dopo la guerra, dedicatosi al "lavoro culturale" nella sede del Partito d'Azione a Malo, cercava di far comprendere la genuina, preziosa bellezza dei *Mottetti* ai suoi compaesani²; ma insieme c'è anche l'assenza, dovuta al successivo dispatrio, con la lontananza dalla società letteraria italiana e dall'industria critica che alimentava le bibliografie anche intorno ai contemporanei. Non diversamente, in uno dei suoi ultimi interventi saggistici, quasi a giustificare la sua conoscenza tardiva dell'opera di Bep-

¹ LUIGI MENEGHELLO, *L'apprendistato. Nuove Carte 2004-2007*, Rizzoli, Milano 2012, p. 172.

² Cfr. ID., *Bau-sète!*, a cura di E. Pellegrini, BUR, Milano 2021, pp. 147-48.

pe Fenoglio, che aveva incominciato a leggere solo dopo l'uscita del *Partigiano Johnny*³, Meneghello aveva scritto: «Ero in Inghilterra, un po' in disparte, e coltivavo un certo distacco polemico dall'ambiente culturale del mio paese»⁴. Non dobbiamo pensare tuttavia che i due poli (presenza/assenza; Italia/Inghilterra) stiano in radicale opposizione, o siano da collocare in rigida sequenza cronologica; si potrà e dovrà parlare invece di una rapporto dinamico e variabile, a seconda dei tempi e delle occasioni, tra vicinanza e lontananza, adesione e distacco.

Come è noto, Meneghello lasciò l'Italia nel 1947 per stabilirsi in Inghilterra, dove l'anno dopo lo raggiunse anche la moglie Katia. Il "trapianto" comportò un lavoro di riorientamento linguistico e culturale, ma non rappresentò un taglio netto con la patria d'origine, né con la sua cultura. Dalla corrispondenza tra Meneghello e il primo dei suoi amici, Licisco Magagnato, si ricava l'impressione di un espatriato che vuole rimanere ben informato su quella che è la scena letteraria, culturale e politica italiana, anche se se ne sta lontano, lassù, nel paese degli Angli-Angeli. E la sua ricerca di contatti con riviste come «Il Mondo» o «L'Espresso», di cui si parla in quelle lettere dall'Inghilterra all'amico, ci dice di una sua non mai dismessa volontà di intervenire, di essere presente, sia pure da remoto⁵. La stessa impressione comunica il carteggio con Renzo Zorzi, direttore della rivista «Comunità», alla quale nel corso di un decennio Meneghello (1953-1961) invierà quel centinaio di contributi che costituiscono la quasi totalità dei suoi scritti pre-letterari, precedenti l'esordio come scrittore in proprio. Non si trattava soltanto, da parte di Meneghello, del desiderio di tenersi aggiornato; c'era anche la volontà di contribuire al dibattito culturale italiano con un'opera di informazione, di alta divulgazione di quello che di importante veniva pubblicato in lingua inglese. Si pensi soltanto, per citare il caso più eclatante, ai tre articoli di riassunto-resoconto del libro di Gerald Reitlinger, *The Final Solution*⁶. Ancora: l'ipotesi, poi non concretizzatasi, di rientro in Italia, un rientro dei cervelli *ante litteram*, come direttore di una nuova rivista olivettiana, conferma

³ Una traccia di questa lettura è in un appunto delle *Carte*, datato 7 febbraio 1969. Cfr. LUIGI MENEGHELLO, *Le Carte*, vol. 1, *Anni Sessanta*, Rizzoli, Milano 1999, pp. 444-45.

⁴ ID., *Il vento delle pallottole*, in ID., *Opere scelte*, Progetto editoriale e Introduzione di G. Lepschy, a cura di F. Caputo, con uno scritto di D. Starnone, Mondadori, Milano 2006, p. 1607.

⁵ Cfr. FRANCESCA CAPUTO, ETTORE NAPIONE (a cura di), «*Ma la conversazione più importante è quella con te*». *Lettere tra Luigi Meneghello e Licisco Magagnato (1947-1974)*, Cierre, Verona 2018.

⁶ Cfr. LUIGI MENEGHELLO, *Promemoria*, Il Mulino, Bologna 1994 (ristampato ora a cura e con introduzione di L. Zampese, BUR, Milano 2022).

l'impressione di un perdurante interesse di Meneghello, intorno alla metà degli anni Sessanta, a svolgere un ruolo attivo nella società letteraria italiana⁷. Il proposito iniziale, del resto, era di andare per un po' fuori d'Italia, imparare alcune cose sul mondo moderno da far conoscere tornando in patria⁸.

È quindi da sfumare l'immagine, suggerita dallo stesso Meneghello, da cui siamo partiti, quella cioè di un intellettuale e scrittore «assente in Arcadia». È vero che se ne stava un po' in disparte, soprattutto in certi momenti della sua storia privata e pubblica, specie dopo la ricezione non del tutto soddisfacente dei *Piccoli maestri*: quelli tra il 1964 e il 1974, quando esce *Pomo pero*, sono per Meneghello dieci anni di "silenzio creativo". Ma per quello che si è visto e anche per quello che è il suo primo mestiere (almeno inizialmente), di docente universitario e di fondatore e direttore dell'istituto di Italian Studies all'università di Reading, non è verosimile un suo atteggiamento di indifferenza rispetto alle questioni dibattute nella società, e anche nella società letteraria italiana.

Insofferenza sì, o anche fastidio o disprezzo (ad esempio per la prosa ermetica che continuava a fare danni), accresciuti dal confronto con il mondo culturale inglese e anglofono, più sobrio e pragmatico, ma certo non indifferenza. Lo stesso veleno dell'ironia e del sarcasmo che circola nelle *Carte*, in molte affermazioni relative a scrittori italiani, non sempre tutti subito identificabili, ma alcuni chiamati con il loro nome, è senz'altro il sintomo di un rapporto polemico, ma in ogni caso di un rapporto di conoscenza. Forse la più equilibrata descrizione del sentimento di Meneghello, tra attenzione e lontananza, è quella di Fernando Bandini:

Quando infatti Meneghello irrompe sulla scena letteraria italiana con *Libera nos a malo* (1963), la sua voce è del tutto nuova e si presenta autonoma rispetto ai valori esibiti della nostra narrativa novecentesca. Come se per lui tendenze in atto (e autori solitamente indicati come picchi dei lavori in corso) non esistessero. In realtà, nella lontananza del suo dispatrio in Inghilterra, egli seguiva con attenzione autori e testi

⁷ LUCIANO ZAMPESE, *Un progetto per tornare a casa: Meneghello e la Olivetti*, in "Le interazioni forti". Per Luigi Meneghello, a cura di D. Salvadori, in «LEA-Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 7 (2018), pp. 131-55.

⁸ Cfr. LUIGI MENEGHELLO, *Il dispatrio* (1993), a cura di M. Giancotti, BUR, Milano 2022, *passim*, ma anche ID., *Le Carte*, vol. 1, cit., pp. 327-28. Vale la pena ricordare che il "lavoro culturale" di Meneghello si muoveva allora in due direzioni, dall'Inghilterra all'Italia, ma anche in senso contrario, come prova la sua collaborazione, su argomenti italiani, ai programmi radiofonici della BBC nel corso degli anni Cinquanta e in seguito la sua collaborazione al «Times Literary Supplement» e alle pagine culturali del «Guardian». Sul Meneghello "inglese" sarà presto imprescindibile il numero speciale della rivista «the italianist», in preparazione, a cura di D. La Penna e G. Sulis.

italiani ma non se ne sentiva coinvolto e la sua “volontà di dire” restava del tutto diversa⁹.

Non mi occuperò in questa occasione delle citazioni, delle allusioni, dei casi di intertestualità rinvenibili nei suoi testi principali, da *Libera nos a malo* al *Dispatrio*, per i quali basterà rinviare ai magistrali saggi di Diego Zancani¹⁰ e di Silvio Ramat¹¹, e a qualche altro contributo¹². Per cercare di mettere a fuoco il punto di vista di Meneghello sulla letteratura italiana del Novecento, intendo privilegiare un'altra strada, quella tracciata dai non numerosi testi che Meneghello pubblicò in Inghilterra negli anni che precedettero il suo esordio letterario, con quel formidabile uno-due costituito da *Libera nos a malo* e dai *Piccoli maestri* (1963-1964), e poi tra gli anni Settanta e gli anni Novanta, quando era ormai un scrittore affermato se non ancora canonico. È la strada su cui mi sono già incamminato, una dozzina e più d'anni fa, in occasione del convegno di Reading e di Londra del 2008, i cui Atti sono stati editi a cura di Daniela La Penna¹³. Il documento più importante è senz'altro il saggio *Italian Letters in 1957*, pubblicato nel 1958 con lo pseudonimo di Ugo Varnai. Si presenta come il resoconto di un anno di letteratura, ma in realtà è una attenta disamina della letteratura italiana del primo decennio (e oltre) del dopoguerra¹⁴.

Per incominciare, da quelle pagine si ricava che per Meneghello il 1957 è annata ricca di buoni libri; ma quella che si è affacciata alla letteratura nel dopoguerra continua a sembrargli una generazione senza maestri, senza grandi scrittori («This is indeed a generation without literary masters», p. 178). Dopo il 1945, in Italia, contrariamente alle aspettative

⁹ FERNANDO BANDINI, *Introduzione* (2006), in LUIGI MENEGHELLO, *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia*, a cura di G. Antonelli, BUR, Milano 2021, pp. 23-24.

¹⁰ DIEGO ZANCANI, *Montale in Meneghello*, in GIULIO LEPSCHY (a cura di), *Su/Per Meneghello*, Edizioni di Comunità, Milano 1983, pp. 109-117; ID., *Le Flore di Malo ovvero Meneghello e la citazione di autori stranieri*, in *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), a cura di G. Barbieri, F. Caputo, Terra Ferma, Vicenza 2005, pp. 73-83.

¹¹ SILVIO RAMAT, *Luigi Meneghello e la memoria dei poeti italiani*, in *Per Libera nos a malo...*, cit., pp. 51-70.

¹² Mi permetto di segnalare PIETRO DE MARCHI, *Meneghello e Borges, con Montale sullo sfondo*, in ID., *Con il foglio sulle ginocchia*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2020, pp. 83-93.

¹³ PIETRO DE MARCHI, *'Libri inglesi' e 'Italian Letters': Meneghello saggista negli anni Cinquanta*, in DANIELA LA PENNA (ed.), *Meneghello. Fiction, Scholarship, Passione civile*, «the italianist», 32 (2012), special supplement, pp. 175-192. Nei paragrafi che seguono riprendo o riassumo alcune considerazioni già affidate a quel mio intervento.

¹⁴ UGO VARNAI, *Italian Letters in 1957*, in JOHN WAIN (ed.), *International Literary Annual*, John Calder, London 1958, pp. 176-96. Qui di seguito, per le citazioni o i rinvii ci si limiterà a indicare la pagina o le pagine interessate.

di molti, e contrariamente a quanto era accaduto nel campo del cinema italiano, non era sorta a suo giudizio una nuova civiltà letteraria, non si era affermato nessuno scrittore di rango europeo, e d'altro canto nessuno degli scrittori già affermati prima della guerra poteva ambire allo statuto di classico:

One expected new writers, and new – and lasting – literary patterns; along the lines, say, of what did in fact happen in the immediate post-war years, in the field of the cinema (p. 178).

Eppure la messa in discussione del canone tardo-ottocentesco e primo-novecentesco che Meneghello racconta di aver visto profilarsi tra la fine del liceo a Vicenza e l'inizio dell'università a Padova, quindi intorno al 1940, prometteva altro. Meneghello ne parlò, tanti anni dopo, nel breve discorso intitolato *L'uso moderno* e compreso in *Quaggiù nella biosfera* (2004):

A scuola conoscevamo due livelli di modernità letteraria italiana, quello ufficiale degli autori canonici del tardo Ottocento e del primo Novecento, e l'altra modernità, quella dei neoteri, ancora semiclandestini. Al momento del mio passaggio dal liceo all'università e da Vicenza a Padova, si profilava qualcosa di nuovo. Non solo non si veneravano più i «grandi» del recente passato, ma era in atto un vero e proprio declassamento. Le felicità verbali (che ci avevano impressionato un tempo), le singole trovate stilistiche o tematiche, apparivano ora (primi anni Quaranta) nella veste di modesti prodotti locali, quasi l'equivalente letterario ante-bellum degli orticelli di guerra di quegli anni¹⁵.

Se non c'è molto di veramente nuovo, se la continuità prevale sull'innovazione, si comprende bene che Meneghello prosegua il suo resoconto dell'annata letteraria 1957 parlando dei poeti della vecchia generazione come Saba, Valeri, Montale, Quasimodo. Saba era morto proprio pochi mesi prima, il 25 agosto 1957, e Giacomo Debenedetti aveva scritto che qualche postero, di lì a due secoli, avrebbe potuto scambiarlo per un poeta del secondo Ottocento. Meneghello prevedeva invece che Saba avrebbe potuto avere una notevole influenza sulla poesia italiana degli anni a venire, influenza inferiore soltanto a quella di un Montale. A proposito di Diego Valeri, che di Meneghello era stato professore di letteratura francese a Padova, si mette in evidenza la probità del suo piccolo mondo poetico e il suo talento nel riuscire a fare vera poesia, o almeno poesia leggibile, con i materiali più triti della tradizione. Di Montale si dice che *La bufera e altro* è probabilmente il libro di versi più importante del decennio, ben-

¹⁵ LUIGI MENEGHELLO, *L'uso moderno*, in ID., *Opere scelte*, cit., p. 1597.

ché non riveli un nuovo Montale. Ungaretti, attivo in quegli anni soprattutto come traduttore, è ammirato per la giovanile vitalità, che fa quasi dimenticare le riserve che si potevano esprimere sulla sua poesia del dopoguerra. Di Quasimodo si dichiara che, mutata la prospettiva, non potrà più essere considerato, come prima della guerra, una delle tre corone della poesia ermetica, o cosiddetta ermetica (pp. 179-80).

Ma è un altro poeta della vecchia guardia, e uno dei più appartati, Clemente Rebora, che suscita i maggiori consensi, se non l'entusiasmo di Meneghello: *I canti dell'infermità*, usciti postumi nel 1957, sono per Meneghello poesia ispirata, con accenti di genuina originalità (p. 181). L'interesse di Meneghello per Rebora persisterà, anche a trent'anni di distanza, come prova la sua recensione dell'edizione Garzanti di tutte le poesie (*Divine buzzings*), uscita sul «Times Literary Supplement» (d'ora in poi TLS) il 2 dicembre 1988; e la sua simpatia per le figure solitarie, o comunque lontane dalle principali correnti o mode letterarie trova conferma se, all'interno di *Italian Letters in 1957*, ci spostiamo verso la generazione dei poeti nati intorno agli anni dieci del secolo. *Onore del vero* di Mario Luzi è per Meneghello forse il miglior esempio dei pregi e dei limiti della poesia prodotta dalla generazione di mezzo: pezzi perfetti come nessun altro, nel loro genere, le poesie di Luzi, ma, tutto sommato, poesia convenzionale (p. 181-82). E invece è il più isolato Penna a scrivere talvolta una poesia genuina e davvero singolare in virtù della sua leggerezza (p. 182). Nel 1957 uscirono anche *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini, ma Meneghello le cita solo *en passant*, e tra parentesi, all'inizio di una pagina in cui contrappone gli eredi o gli epigoni dell'ermetismo e i fautori di una poesia neo-realistica, che però a suo parere sembra già avere esaurito la spinta innovatrice (p. 184).

Qualcosa di meglio offriva senz'altro la narrativa (*fiction*) pubblicata nel 1957: e questo nonostante la narrativa fosse «il mezzo d'espressione più in crisi di tutti» (p. 185), come aveva scritto Calvino in un suo intervento su *Le sorti del romanzo* («Ulisse», autunno/inverno 1956-57), e come ribadisce lo stesso Meneghello, che ne riprende il parere e cita i casi di *impasse* in cui sembravano essere finiti scrittori come Vittorini e Piovene.

Il Moravia del 1957 è l'autore della *Ciocciara*: romanzo esemplare, per Meneghello, delle qualità ma anche dei difetti caratteristici del narratore italiano allora più conosciuto all'estero. A Meneghello il romanzo moraviano pare guastato da un'impostazione troppo smaccatamente didascalica: poco credibile il personaggio della protagonista, perché Moravia non esplora davvero la mente di una popolana, e soprattutto risibile il perso-

naggio di Michele, giovane idealista da manuale («a textbook young 'idealist'», p. 186). Non meno imbarazzante l'episodio finale del libro, con Rosetta che, vittima di uno stupro, nel giro di pochi giorni si trasforma da una specie di santa in una sorta di prostituta (p. 187).

Di Elsa Morante, che Meneghello ricorda più volte con apprezzamento nelle sue pagine (ad esempio nel *Dispatrio*), si loda *L'isola di Arturo*, riferendo anche, a rincalzo, l'opinione di Piovene, secondo il quale la scrittrice era allora il più importante *single pointer* della possibilità di un cambiamento nel clima letterario italiano (p. 189).

Calvino e Gadda sono per Meneghello gli autori del libro di narrativa rispettivamente più divertente («the most amusing») e più notevole («the most remarkable») di tutta l'annata 1957 (p. 189). *Il barone rampante* è un vero trionfo letterario e la materia umoristica non deve indurre a pensare che si tratti di un semplice *divertissement*. Continuando così, scrive pressappoco Meneghello, Calvino potrebbe darci una di quelle opere che diventano l'ornamento di un'intera epoca letteraria (p. 190). L'ammirazione di Meneghello per Calvino è attestata: basterebbe pensare al saggio intitolato *La virtù senza nome*, poi confluito nella *Materia di Reading e altri reperti* (1997)¹⁶, che prende spunto dalle *Lezioni americane* di Calvino, o alle recensioni degli *Amori difficili* e di *Palomar* prima e del *Sentiero dei nidi di ragno* poi, scritte da Meneghello per il TLS, rispettivamente del 29 giugno 1984 (*Meaning into words*) e del 30 gennaio 1998 (*A young partisan*).

Ma nel saggio *Italian Letters in 1957* preme sottolineare soprattutto il riconoscimento, da parte di Meneghello, della grandezza di Gadda, di cui tornerà a parlare recensendo per il TLS il volume *Il tempo e le opere*, curato da Dante Isella (*A technician at his tasks*, 24 giugno 1983), e le *Lettere a Gianfranco Contini* (*Life-enhancing Gaddità*, 3-9 febbraio 1989).

A proposito del *Pasticciaccio* (p. 190), Meneghello riteneva poco importante la trama del romanzo (i due casi di cronaca nera: il furto e il delitto); ciò che dava unità al mondo di Gadda e alla storia raccontata era invece il suo inimitabile trattamento dell'esperienza; lo straordinario potere di spezzare la realtà in frammenti messi a fuoco con nettezza, e poi di cucirli insieme in *patterns* nuovi, sorprendenti (p. 190). Meneghello sembra individuare in Gadda una caratteristica che di lì a poco sarebbe stata anche sua: lo scrivere per frammenti poi legati da sottili fili o trame. È quasi inevitabile infatti pensare qui ai vari pezzi che fanno il libro e alle gugliate della scrittura che li cuciono insieme, di cui si parla nel *Tremaio*

¹⁶ Id., *La virtù senza nome, Ibid.*, pp. 1421-35.

e in *Leda e la schioppa*¹⁷. Altro ci sarebbe da dire sul Gadda visto con gli occhi di Meneghello: sul suo genio linguistico, come sui pericoli di meccanicità che potevano minacciare il suo stile; sul suo interesse non filologico ma realistico per le cose, al di là delle parole.

Ma occorre ora spostarci in avanti di alcuni decenni andando a sfogliare gli scritti relativi alla letteratura italiana che Meneghello pubblicò sulla stampa inglese. Prima di esaminarli occorre fare una precisazione. È vero che la maggior parte di questi scritti (recensioni di novità letterarie o di traduzioni in inglese) sono firmati ancora con lo pseudonimo o eteronimo di Ugo Varnai e solo alcuni pochi con il suo vero nome, ma pare chiaro che a questo punto Meneghello non è più soltanto un docente universitario che ragguaglia i lettori inglesi su un'annata letteraria più o meno ricca e interessante; è lui stesso un autore, ormai affermato, e come tale riconosciuto anche in Inghilterra, che legge e recensisce suoi colleghi scrittori. E non importa che lo sappiano ad esempio i lettori del TLS, dove escono anche recensioni dei suoi libri; conta che lo sappia Meneghello. Il suo *status* è cambiato, e questo ha delle inevitabili ripercussioni anche sul nostro modo di leggere i suoi interventi critici. Quando uno scrittore parla di altri scrittori, si può legittimamente sospettare che in un modo o nell'altro, per affinità o per contrasto, parli anche di sé e della propria scrittura.

Tra gli scritti inglesi degli anni Settanta, Ottanta e Novanta mi sembrano particolarmente notevoli quello già citato su Clemente Rebora e quelli su Calvino. La recensione delle *Poesie* di Rebora è quella nella quale, forse più che in ogni altro suo intervento (se si eccettua il tardo saggio su Fenoglio), Meneghello fa delle osservazioni stilistiche supportate da citazioni testuali:

The most striking stylistic feature of this poetry is the peculiar tension of its surface: what seems to be at work is a form of expressionist violence, a dramatic intersecting of intellectual (or moral) and stylistic planes. The poetry works as a sharp, almost cruel, instrument of inner research. Living, writing poetry and searching for "truth" are one, and "truth" – the point of everything that exists – is revealed to us in sudden bursts of significance: a whirlwind ("Frammento" III, with its stunning last line, "E senza combattere ammazza": "And it kills without a fight"); the miraculous freshness of a spring morning (IV, again with an arresting last line "Come anello ne' l'oro io sono in lei": "I am in it like a ring in its gold"); the frenzied leaps of human will, "a locust chased among brambles" (VI); the sense that every individual thing is

¹⁷ Per questo aspetto rinvio a PIETRO DE MARCHI, *Sul cominciare e sul finire nelle opere di Luigi Meneghello. Con una giunta sui "vari pezzi che fanno il libro"*, in *Id.*, *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, Manni, Lecce 2002, pp. 200-241.

caught in a stream, “a brook”, of meaning (VII); the terrifying nature of time, perceived through “the acrid fluency of minutes” (VIII). Poem XI, “O carro vuoto sul binario morto”, is an extraordinary feat of empathy in which the poet identifies with an empty railway goods wagon on a side-track. Later, among the “War” poems, there is the truly frightening “Viatico”, a brief address to a wounded comrade who is lamenting and dying “over there in the gully”; and at the end of the poet’s life the great meditations on pain and sanctity, the “atrociously opaque” experience of martyrdom (“huge black space before my eyes / I’m hanging here between lightning and lightning”).

Non si può non registrare almeno l’accento alla violenza espressio-nistica, e all’intersecarsi, nella poesia di Rebora, del piano intellettuale (o morale) e di quello stilistico, come anche l’insistenza sul rapporto tra scrittura e verità¹⁸.

Quanto ai due scritti su Calvino, quello dedicato agli *Amori difficili* e a *Palomar* e quello dedicato *Sentiero dei nidi di ragno*, ristampato in inglese in una traduzione riveduta e aggiornata ma non del tutto felice, le cose forse più interessanti si trovano nel secondo, *A young partisan*. Non può non colpire ad esempio che in quell’articolo Meneghello, parlando del libro di Calvino sulla Resistenza, ricorra ai due concetti intorno ai quali ha sempre insistito per caratterizzare il proposito civile e culturale che sta alla base dei *Piccoli maestri*: l’antiretorica («in a fit of *anti-rhetorical* passion») e l’antieroisimo («a bunch of vaguely disreputable *anti-heroes* in Liguria»):

The preface, newly translated by Martin McLaughlin for this reissue of *The Path to the Spider’s Nest*, is a remarkable piece of writing, a long, revealing unquiet essay in intellectual autobiography, which should prove as rewarding to new readers as the spirited tale of the novel itself. Calvino expresses the regret that, for all its zest and warmth, his book does not do full justice to the nobler aspects of the Resistenza; it is a story told from an oblique angle, in a fit of anti-rhetorical passion and it provides a deliberately distorted picture, occasionally verging on the grotesque. Far from being an early example of post-war neo-realism (which it was initially thought to be), it has a definite expressionist valency. But Calvino’s dissatisfaction is not very deep. The changes he made to the original text of the novel in later editions are really minimal, part of a perfectly ordinary process of surface re-vision of a text after several years. And we realize that the substance of the author’s regret, as expressed in this preface, turns on not having succeeded in writing a more moving,

¹⁸ Il persistente interesse di Meneghello per Rebora suggerirebbe tra l’altro una possibile indagine su una sua influenza anche sui versi italiani di Meneghello, a partire dall’anisossilabismo che li caratterizza (dal *Congedo di Pomo pero* a *Conversazione a cena da Gerti*, alla fine di *L’acqua di Malo*, ai versi che si leggono qua e là nei tre volumi delle *Carte*).

more splendid account of the experienced realities of those exciting years: in short, on not having anticipated in the mid-1940s the almost perfect “partisan novel” that readers instantly recognized, several years later, in Beppe Fenoglio’s posthumous, tense, mysterious, utterly truthful epic. *Il sentiero* has been treated at times as a marginal adjunct to Calvino’s oeuvre, the product of an early phase in his development as a writer; but the essential qualities of his mature work are already there, the sinewy prose, the narrative fluency, the agility in darting about the branches of a fable. Cesare Pavese had spotted the importance of all this – particularly the fairytale tone – on first reading the young author’s manuscript. And today’s reader is likely to concur. The central ideas, of looking at the partisan war through the eyes of an “urchin boy” who somewhat casually joins a bunch of vaguely disreputable anti-heroes in Liguria, seems as vividly attractive now as it was for those of us who read the book in the post-war years.

Brevissimamente su alcuni altri scrittori italiani recensiti. Emilio Cecchi come autore dei *Taccuini* non poteva non incuriosire chi stava scrivendo quelle che sarebbero state *Le Carte* (*The critical effluent*, TLS, 10 giugno 1977); di Leonardo Sciascia, che aveva raccolto alcuni suoi saggi in *Cruciverba*, si rileva il costante e parallelo interesse per la Sicilia e la Francia, un interesse se si vuole non molto distante da quello di Meneghello per il Veneto da una parte e per la cultura inglese dall’altra (*The Sicilian dimension*, TLS, 30 marzo 1984).

E a questo proposito risulta di particolare importanza l’articolo su Comisso (*The art of enjoyment*, TLS, 11 ottobre 1985), che contiene la recensione di due libri: la *Vita di Giovanni Comisso* di Nico Naldini (Einaudi) e *Veneto felice*, un’antologia di pagine comissiane allestita dallo stesso Naldini per Longanesi. Conta certamente che Comisso sia ammirato come «a wonderful writer», limpido, di naturale, sorgiva spontaneità. Ma più ancora conta che Meneghello, rispecchiandosi almeno in parte nell’autore di cui parla, veda l’intera opera di Comisso come un solo libro, né tutto di *fiction* né tutto di *non-fiction*, caratterizzato dalla tensione tra il potere impersonale dell’immaginazione e l’autobiografismo:

In effect the whole *oeuvre* of Comisso can be treated as one single book, neither wholly fiction nor wholly non-fiction: a book shaped by the impersonal power of the imagination and yet more fully, intimately and untidily autobiographical than the most effusive of private journals.

Colpisce anche, pensando alla distinzione tra la materia di Malo e la materia di Reading, la conclusione dell’articolo, dove Meneghello scrive che la *Matter of Italy* è al centro degli interessi di Comisso, e che il cuore di questa è la *Matter of Veneto*:

Comisso's treatment of the "Matter of Italy" can be seen as the most vital nucleus in his whole *oeuvre*: and this anthology suggests that its innermost core is probably this "matter of Veneto".

Ma tra il 1957 e gli anni immediatamente successivi, quelli dell'esordio di Meneghello come narratore, erano apparsi sulla scena letteraria alcuni autori nuovi, di cui Meneghello non poteva non tenere conto, anche per la prossimità editoriale. Mi riferisco in particolare a Alberto Arbasino e a Giorgio Manganelli. Arbasino, che si era già fatto notare con *Le piccole vacanze* (1957) e con *L'anonimo lombardo* (1959), oltre che con il volume di saggi *Parigi, o cara* (1960), pubblica *Fratelli d'Italia* proprio nel 1963, nello stesso mese di maggio in cui esce *Libera nos a malo*, e nella stessa collana dei "Narratori" di Feltrinelli; Manganelli dal canto suo esordisce nel 1964 con *Hilarotragoedia* (anche lui da Feltrinelli) e nel 1967 pubblica *Letteratura come menzogna*.

La recensione che Meneghello scrive sul TLS del 28 luglio 1978 con il titolo *Catching up fast* riguarda due libri di Arbasino: la nuova edizione, ampliata di *Fratelli d'Italia* (Einaudi 1976) e *Fantasmî italiani* (Cooperativa scrittori 1977). Il primo è per Meneghello un libro molto divertente, ma anche esasperante, per l'effetto del *too-muchness*, per il contrasto tra la forza di Arbasino come romanziere e la sua passione compulsiva per la critica culturale e sociale. Ad Arbasino Meneghello riconosce tuttavia meriti straordinari: è uno dei pochi scrittori italiani contemporanei per cui si prova gratitudine qualunque cosa facciano: ha avuto un ruolo unico nel liberare la prosa italiana dalla pretenziosità e dalla pomposità, e il suo stile di scrittura deriva dall'italiano parlato, ma è anche squisitamente letterario. In questo senso, Meneghello riconosce senz'altro nel maestro di Voghera un fiancheggiatore della sua stessa operazione letteraria. Meno convinto Meneghello è invece della poetica che emerge dall'altro libro recensito: *Fantasmî italiani*. Arbasino, secondo Meneghello, sarebbe affascinato dalla natura transitoria della scena culturale e sociale, e attratto irresistibilmente da una forma di scrittura che deve essere altrettanto transeunte, come se l'arte aspirasse ad imitare la vita diventando indistinguibile da essa. E tale posizione ha i tratti, i caratteri di una poetica, la poetica della siringa di plastica usa e getta:

Just as the author is fascinated by the transient nature of the social and cultural scene, he now seems to be irresistibly attracted to a form of writing that must be equally as transient, at times almost a case of art aiming to imitate life by becoming indistinguishable from it. This has the makings of a poetics: the poetics of the disposable syringe. Arbasino mentions this gadget (in German) with obvious glee. Its squirts remind him of an "organic fluid, *molto simpatico*". Then you can throw it away.

Questo passo della recensione dei due libri di Arbasino ci permette tra l'altro di glossare una pagina del fondamentale saggio di Meneghello intitolato *L'esperienza e la scrittura*, e raccolto in *Jura*. La spia lessicale è il termine *disposable*, riferito là alla siringa usa e getta, e che ritorna qui:

Sembra innegabile intanto che siamo di fronte a una crisi della concezione tradizionale della scrittura, anzi si può domandarsi se stiamo assistendo alla fine della cultura scritta: che naturalmente comprenderebbe in particolare la fine della letteratura, delle scritture che hanno intenti letterari.

Come si comportano in questa situazione gli scrittori, in Italia e altrove? Alcuni tra i più in vista sembrano disposti ad assecondare il fluire sempre più rapido dell'esperienza, a mimarlo in libri e scritti caotici. Se il ritmo accelera, anche loro accelerano. Si scrive in fretta, ma soprattutto a ruota libera, e con l'intesa che ciò che si scrive non deva durare. Lo status dello scritto si riavvicina a quello del parlato. La voglia stessa di discriminare, di scegliere tra i dati dell'esperienza su una base diversa da quella che caratterizza le chiacchiere, sembra svanita. La roba che si scrive è esplicitamente destinata a venire buttata via. *Disposable* è una parola che piace moltissimo¹⁹.

Qui la distanza tra Arbasino e Meneghello è netta. Per Meneghello, in particolare in quel saggio, *L'esperienza e la scrittura*, la letteratura continua ad essere uno strumento per opporsi alla transitorietà della vita, per sottrarre qualcosa al flusso del tempo, preservando il senso delle nostre esperienze. Meneghello trova comunque in Arbasino un alleato nella spiritosa critica all'aspetto più convenzionale della poesia montaliana. Si veda il capitolo 4 di *Bau-sète!* (da confrontare con l'incipit del capitolo III dei *Fratelli d'Italia*), nel quale il riferimento ad Arbasino (l'anonimo giovanotto lombardo) è chiarissimo:

Non era lui personalmente che mostrava la corda, ma il genere, l'aspetto convenzionale, arretrato, dell'ispirazione amorosa, Laura in provincia. Nel fischio del rimorchiatore ci sei tu (di cui non c'è nulla fuori di quel fischio) e all'altro capo della funicolare chi ci è rimasto? Sì, di nuovo tu. Perfino la petroliera o le polene portano, o anche non portano, qualcosa di te. Questa poesia non aveva altro argomento. Com'è intensa l'assenza della mia morosa! Com'è espressiva! L'anonimo giovanotto lombardo citava a questo proposito giustamente la *tolle Dirne* di Heine, alla finestra del suo *Pracht-Hotel*, io citerò l'anonimo di Montegaldella: «La me morosa ze da Montegalda: la ga na teta fredda e l'altra calda»²⁰.

¹⁹ LUIGI MENEGHELLO, *L'esperienza e la scrittura*, in ID., *Opere scelte*, cit., pp. 1032-33.

²⁰ ID., *Bau-sète!* [1988], a cura di Ernestina Pellegrini, BUR, Milano 2021, p. 125. Per quanto riguarda l'incipit del cap. III dei *Fratelli d'Italia*, tra la prima (1963) e la seconda edizione (1976) non si riscontrano mutamenti di rilievo. Ringrazio Raffaele Manica per una solle-

Pur riconoscendo la coerenza con cui persegue la sua poetica, Meneghello non si dimostra troppo entusiasta nei confronti di Manganelli, di cui, sempre sul TLS (*Lunatic Elements*, 3 dicembre 1982), recensisce il *Discorso dell'ombra e dello stemma*. E in fondo la cosa non sorprende: la concezione della letteratura come menzogna non poteva essere condivisa da chi, come Meneghello, considerava invece la letteratura strumento di conoscenza e di trasmissione dell'esperienza, personale, generazionale e storica:

All this is in line with Manganelli's views on literature (one of his books of criticism proclaims in its title that "literature is a form of lying") and also in line with his practice as a writer of fiction, from the quaint and rather striking *Hilarotragoedia* (1964) to the recent *Centuria* (1979, a collection of 100 brief "essential novels", or basic narrative plots: not a fully successful book, but stil a remarkably agile and ingenious piece of work). The main point is that the aim of all literary writing should be to challenge conventions, to shock, disturb, provoke, mystify; in essence the programme of the Italian literary avant-garde of a couple of decades ago [...].

Merita di essere segnalata, perché è l'unica che riguardi una scrittrice, la recensione della traduzione in inglese di *Mai devi domandarmi* di Natalia Ginzburg, uscita sul «Guardian», il 15 marzo 1973, con il titolo *Tiger of Truth*. Anche in questo caso non sfuggirà un elemento di consonanza tra recensore e recensita, nell'enfaticizzazione dell'abbandono della *fiction*, da parte della scrittrice, a vantaggio di una scrittura che si confronti con il vero.

Per completare il quadro occorrerebbe naturalmente tenere conto di quanto Meneghello scrisse in italiano a partire dal 1963, in particolare nell'*Introduzione ai Piccoli maestri* del 1976 (su Vittorini e *Uomini e no* come anti-modello), in *Bau-sète!* (nel cap. IV, soprattutto su Montale) e qua e là nel *Dispatrio*; e poi nei saggi raccolti in *Jura*, nella *Materia di Reading* e in *Quaggiù nella biosfera*. I nomi citati, spesso con consenso, sono molti. Oltre a quelli già evocati, basterà citare Primo Levi, Mario Rigoni Stern, Carlo Levi, Guido Piovene, Vitaliano Brancati, Tommaso Landolfi, Aldo Palazzeschi, Toti Scialoja. Può colpire semmai la scarsità di riferimenti ad Andrea Zanzotto, ricordato ad esempio nel saggio *Il turbo e il chiaro*²¹, ma non nominato nella recensione ai *Poeti italiani* del Novecento di Mengaldo (*Canonical contemporaries*, TLS, 18 luglio 1980). A questo silenzio supplisce con gli interessi un passo dell'intervista concessa a Gabriella

cita consulenza arbasiniana.

²¹ MENEGHELLO, *Opere scelte*, cit., p.1557.

Imperatori, là dove Meneghello parla della sua vicinanza a Zanzotto nel trattamento del dialetto:

Tra parentesi, io ammiro moltissimo Zanzotto: è una delle non moltissime persone che scrivono, in Italia, che ammiro. Se si potesse dire «vorrei essere come il tale», mi sarebbe piaciuto essere come lui. E mi pare che l'uso del dialetto sia intrinsecamente lo stesso²².

Negli scritti italiani spiccano due testi che dialogano con quelli che sono, con ogni evidenza, i narratori della sua generazione dei quali Meneghello aveva maggiore stima: Italo Calvino e Beppe Fenoglio. Si tratta di due discorsi, l'uno tenuto ad Asiago nel 1990 (*La virtù senza nome*) e l'altro ad Alba nel 2003 (*Il vento delle pallottole*). Sono anche due discorsi collegati tra di loro, nel senso che nel secondo si riassume il primo, il cui titolo viene poi citato nell'ultima frase del testo. E sono infine due discorsi in cui più esplicitamente che in altri Meneghello parla delle qualità delle scritture letterarie, narrative o liriche o raziocinanti, che più gli interessavano. Che il volume delle *Opere scelte* (2006) si chiuda proprio con *Il vento delle pallottole*, pagine in cui Meneghello accosta sé stesso a quei due illustri coetanei, assume un significato speciale.

Ci sarebbe infine anche un sentiero più insidioso e sdruciolevole: quello che ci conduce nel fitto intrico di allusioni, spesso cifrate, delle *Carte*, dove numerosi sono i giudizi taglienti, che non risparmiano nemmeno alcuni mostri sacri della cultura italiana del Novecento. Penso però che censire e vagliare questi giudizi, riconducibili almeno in parte a quello che Franco Marengo ha perfettamente definito come il «continuo battibecco con la tradizione letteraria italiana»²³, sia impresa delicata. Il rischio è di addentrarsi in un campo molto prossimo a quello del pettegolezzo culturale o della maldicenza letteraria, per quanto sublime. Ed è un campo in cui non ho grande desiderio di inoltrarmi, almeno in questa occasione, e che lascerò coltivare volentieri ad altri, se lo vorranno.

²² GABRIELLA IMPERATORI, *Profondo Nord*, Edizioni Nord-Est, Padova 1988, p. 156.

²³ FRANCO MARENGO, *Introduzione*, in LUIGI MENEGHELLO, *Le Carte*, vol. 1, *Anni Sessanta*, BUR, Milano 2009, p. IV.

Francesca Caputo

Sul leggere (sul parlare e sullo scrivere) di Luigi Meneghello. Note a margine di libri “partigiani” di Beppe Fenoglio¹

«Io scrivo sempre»

Scrivere, leggere, parlare, nella loro triangolazione, sono il “nocciolo duro” dell’esperienza riflessa nell’attività intellettuale e nei libri di Meneghello. Egli stesso ha tematizzato in più occasioni, con la sua consueta lucida, elegante, anche divertita incisività, le coordinate fondamentali della pratica, del senso e del valore dello scrivere, del confrontarsi con la lettura degli altri, del suo tornare a leggersi, per riscrivere o integrare e sviluppare qualche aspetto delle sue “materie” (paesana, resistenziale, scolastica, inglese).

Secondo me la formula da adottare dovrebbe essere questa: «Scrivi pure ogni giorno, se proprio devi, ma non pubblicare ogni anno!».

In realtà, nel mio caso, io scrivo *sempre*: è un processo continuo occasionalmente disturbato dalla pubblicazione di qualche libro. [...] quando mi riferisco a un «continuo» non penso solo ai rapporti dei libri fra di loro ma anche al rapporto di ciascun libro con me e con la schiera (secondo me minuscola) dei miei lettori: e un corollario è che nessuno dei miei libri è mai veramente finito. (*Fiori a Edimburgo*, MR, pp. 1329-1330)

¹ I numeri di pagina delle citazioni si riferiscono alle seguenti edizioni degli scritti di LUIGI MENEGHELLO: *Opere scelte*, Progetto editoriale e Introduzione di G. Lepschy, a cura di F. Caputo, con uno scritto di D. Starnone, Mondadori, Milano 2006 (*I piccoli maestri*, *Jura*, *La materia di Reading*, *Quaggiù nella biosfera*); *Maredè, maredè. Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, a cura di P. Benzoni, BUR, Milano 2021; *Le Carte*, vol. 2, *Anni Settanta*, Rizzoli, Milano 2000. Si utilizzeranno le seguenti abbreviazioni: C II, *Le Carte*, vol. 2; J, *Jura*; MM, *Maredè, maredè*; MR, *La materia di Reading*; PM, *I piccoli maestri*, QB, *Quaggiù nella biosfera*.

È un passo noto, una delle tante tessere del mosaico degli autocommenti meneghelliani, in cui è ben in evidenza anche il ruolo rivestito da chi legge i suoi libri, chiamato così a far proseguire la vita e le interpretazioni del testo. Meno conosciuta la citazione che traggo dalla minuta di una lettera conservata presso l'Archivio degli scrittori vicentini del Novecento della Biblioteca Bertoliana², indirizzata il 13 aprile 1964 a Carlo Bo, che aveva recensito sul «Corriere della Sera» *I piccoli maestri*, con forti fraintendimenti. Una rivendicazione decisa delle “ragioni dello scrivere”, pratica per Meneghello non frutto di improvvisazione, ispirazione aleatoria o programmazione interessata, ma necessaria resa dei conti con le radici più profonde del proprio sentire.

Io scrivo per ragioni esclusivamente letterarie, nel senso più alto che io, o lei possa dare alla parola. Non sono né un dilettante né un mestierante. Me ne sono stato in silenzio per molti anni proprio per l'alto, quasi irragionevole concetto che ho di ciò che chiamo scrivere. Avevo dentro una duplice materia, il mio paese, e la crisi della guerra partigiana: su queste due cose sono tornato privatamente, oscuramente, per anni e anni. Solo quando ho sentito nascere la forma formante, ho cominciato a scrivere. Ho scritto con gioia, ma con intransigenza stilistica, e di quella materia ho fatto due libri. Ciascuno dei due è stato composto in un anno di lavoro intenso, qualche mese inventando, il resto limando.

In breve: *I piccoli maestri* non sono un sottoprodotto del Malo: e non sono un frutto del boom librario italiano; c'è dentro tutto quello che so e sento e riesco a capire della nostra guerra partigiana, e di quella penosa crisi di coscienza. È stato prima di tutto una testimonianza: scrivere per me è testimoniare e in questo più che mai. Ho un concetto assai modesto delle mie capacità letterarie, ma geloso e fiero. (ASVN, U.A. 11, f. 109a)

«Io scrivo sempre» e potremmo aggiungere “io ho sempre scritto”. C'è un “Meneghello prima di Meneghello” (per riprendere l'efficace espressione utilizzata da Renzo Zorzi al convegno tenutosi a Malo a un anno dalla morte)³, prima cioè della sua comparsa sulla scena delle lettere italiane con *Libera nos a malo*: quello degli scritti sul quotidiano «Il Veneto» o sui giornali dei Guf⁴, degli articoli della sua attività militante

² La lettera è stata parzialmente riprodotta da LUCIANO ZAMPESE nella sua fondamentale monografia sul libro d'esordio di Meneghello, «*S'incomincia con un temporale*». *Guida alla lettura di Libera nos a malo*, Carocci, Roma 2021, p. 18.

³ RENZO ZORZI, *Meneghello prima di Meneghello*, in *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), premessa di G. Barbieri e F. Caputo, a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara 2013, pp. 15-26.

⁴ Cfr. LUCIANO ZAMPESE, «*Siamo diseducati*». *Dai Littoriali ai Piccoli maestri: da Meneghello a Meneghello*, «Per leggere», XVI, n. 30, primavera 2016, pp. 101-138.

(per «Il lunedì», giornale del Partito d'Azione di Vicenza nel primissimo secondo dopoguerra), soprattutto dei contributi di critica, divulgazione e mediazione culturale nella lunga collaborazione dal 1952 al 1961 alla rivista «Comunità» di Adriano Olivetti e della traduzione di numerosi volumi per Neri Pozza e le Edizioni di Comunità. C'è il "Meneghello durante Meneghello", il cui lavoro continuo è testimoniato dai ricchissimi materiali manoscritti e dattiloscritti preparatori dei suoi libri, dalla pubblicazione dei tre volumi delle *Carte* – il «ricco e strano» zibaldone contenente abbozzi, appunti, aforismi, ritratti, battute, scritti negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, pubblicato a cavallo degli anni Novanta e Duemila –, dalla collaborazione con alcune testate giornalistiche («La stampa», il «Times Literary Supplement», «Il Sole 24 ore» e molto sporadicamente alcune altre). E c'è il "Meneghello su Meneghello" che a distanza torna a illuminare con supplementi d'indagine le sue pagine: il cantiere della scrittura si può riaprire per nuove edizioni, o per l'aggiunta di nuove stanze, di *dépendances*, all'edificio del libro (in preziosi volumetti prima, in raccolte complessive, poi). Un edificio pensato dinamicamente novecentesco, come sagoma costruita sull'interazione di un principio di coerenza e coesione e su un principio di discontinuità e dinamismo.

È un percorso, il suo, che mostra un rapporto continuativo e sfaccettato, quasi biologico, con l'arte della penna, vissuta con un investimento conoscitivo, etico e estetico altissimo.

Io leggo sempre

In parallelo si potrebbe aggiungere "Io leggo sempre". Meneghello nella sua opera, così centrata anche sulla formazione – di una generazione e propria – ha in più occasioni parlato dei libri incontrati in varie fasi della vita, del ruolo che i testi, in primo luogo letterari, hanno assolto nella costruzione della sua mente e nella genesi della scrittura:

Se elenco gli scrittori, i poeti di cui mi sono nutrito (lasciando i prosatori, in ordine cronologico di approccio Cecchi, Leopardi ecc.) e cioè, sempre in ordine cronologico, Baudelaire, Montale, Petrarca, Racine, Yeats, Dante, Hopkins, Belli, Donne (ma anche Rimbaud, beninteso, e Shakespeare): che cosa trovo? Che mi sono nutrito di cose aeree senza rapporto importante con gli studi che sostentavano nel frattempo la mia mente: di nuovo in ordine cronologico, i vittoriani, Huxley, l'astronomia, la fisica, S. Freud, G. Lepschy, e poi mano a mano la biologia molecolare, la doppia elica... La serie dei poeti riguarda il periodo dal 1940 in poi, quella degli studi dal 1947 in poi. (C II, p. 46)

Questo elenco è una delle varie rassegne librerie in cui ci si imbatte negli scritti di Meneghello. Vi sono poi le “liste” delle letture del periodo infantile e giovanile evocate come sostrato che ha portato alla scelta dell’aggettivo «piccoli» per i suoi maestri partigiani (*I piccoli martiri, Il piccolo alpino...*), i “libri di una vita”, suggeritigli dai maestri italici e d’oltrемanica (lo storico dell’arte Licisco Magagnato, il Franco dei *Piccoli maestri*, «il prodigioso e misterioso maestro» Toni Giuriolo, Donald Gordon, lo «scozzese italianato», mentore di Meneghello all’Università di Reading). E ancora i libri dello zio Dino in *Libera nos a malo (Un’avventura a Budapest* di Ferenc Kőrmendi, *L’uomo questo sconosciuto* di Alexis Carell), il «dantino», il *De ira* di Seneca, il *Viaggio sentimentale* esplicitamente menzionati nei *Piccoli maestri*, le letture scolastiche fasciste (*Il Balilla Vittorio*), i classici della letteratura italiana, latina e greca, ricordati in *Fiori italiani*; i libri scoperti in Inghilterra, menzionati nel *Dispatrio*, nelle rapide notazioni o nei numerosi elenchi presenti in molti passi delle *Carte*.

Sono letture che testimoniano una grande escursione, latitudine per generi, saperi, culture, livelli che hanno concorso alla formazione del sentire, del pensare, dell’immaginare di Meneghello, pronto a riconoscere l’incidenza su di lui dei testi sia maggiori che minori e minimi, da quelli danteschi e shakespeariani alla «Domenica del Corriere».

In *Jura*, nella *Materia di Reading*, in *Quaggiù nella biosfera* vi sono appassionati e appassionanti viaggi intorno a piccoli arcipelaghi librari (di poeti, narratori, saggisti), ricordi di letture di Meneghello che spesso, con folgorante sintesi, illustra le virtù dei testi accompagnate dalle sue reazioni e occasioni di lettura, nella convinzione che «l’effetto dei libri che leggiamo nell’età formativa dipende in modo essenziale dalle caratteristiche generali dell’ambiente, dalla temperie della cultura e dall’indole della lingua in cui li leggiamo» (*I Vittoriani*, MR, pp. 1358-1359). La percezione della qualità di un’opera è esposta a interferenze contestuali, che possono potenziarla o sviarla, o sfumarla, così come a volte è anche la materialità del testo a giocare un ruolo importante:

Penso soprattutto a *Darkness at Noon* (da noi *Buio a mezzogiorno*) di Arthur Koestler, che fu il primo romanzo e in assoluto il primo libro che lessi in lingua inglese: ho qui la copia del tascabile «Penguin» uscito nel 1940 e letto subito dopo il mio arrivo a Reading nella veste povera, quasi misera, di allora. Questa povertà, sembra ora parte inseparabile della crudezza e dello squalore dell’argomento.

Povere e nude paiono anche le piccole annotazioni linguistiche a matita che si vedono qua e là sui margini, per appuntare il significato delle parole che non capivo, alcune assai comuni, altre (direi) poco idiomatiche e non più incontrate, ma rimaste nella memoria come chiodi arrugginiti. (*I Vittoriani*, MR, p. 1369)

Cosa passava il convento?, che ripercorre il suo rapporto coi classici latini e greci, si apre con la spiegazione della scelta del titolo «impressionistico e scherzoso», per sottrarsi «al rischio della solennità» un po' implicito invece nell'alternativa che aveva immaginato, *Esercizi di lettura*, con allusione al libro di Gianfranco Contini, dove però, la lettura, scrive Meneghello, «è lettura critica, interpretazione, mentre io mi proponevo letteralmente di leggervi ad alta voce alcuni brani dei miei libri» (*Cosa passava il convento?*, MR, p. 1399). Perché per Meneghello una prima forma di commento della propria opera è la lettura selettiva di suoi passi, con accoppiamenti giudiziari di sequenze, accompagnati da brevi e illuminanti glosse interpretative, modalità questa che viene a costituire una sorta di sottogenere dell'autocommento:

Mi propongo di leggere questi brani perché credo che con la voce si possa fare qualcosa che non si può fare con gli occhi guardando un testo scritto. Può darsi che sia una mia mania, ma mi sembra che leggendo e intonando la lettura in un certo modo, si evidenzino dei dettagli che il lettore anche benevolo non ha forse tempo e voglia di cercare da sé (*Cosa passava il convento?*, MR, p. 1399).

E ancora

Ho in mente una presentazione molto semplice, tra l'altro vi leggerò dei brani che ci tengo a farvi sentire perché credo di poter mettere in risalto con la voce qualcosa che lo scritto non comunica con la stessa immediatezza. (*Nel prisma del dopoguerra*, MR, p. 1439)

Chi ha avuto la fortuna di ascoltare Meneghello dal vivo (o anche “ri-prodotto”, penso al film documentario *Ritratti* di Mazzacurati e Paolini)⁵ sa quanto vividamente si imprimano nella memoria i passi da lui letti e glossati: un veramente felice intreccio di parlato e letto, poi riversato con una modulazione freschissima nello scritto. Non a partire dalle sbobinate però (che come testimoniano le carte conservate al Fondo manoscritti pavese gli venivano regolarmente fornite), ma dagli appunti stilati su foglietti utilizzati come traccia per le conversazioni. Conversazioni non “scritte per intero”, di grande fluidità e naturalezza.

Aggiungo infine che Meneghello, nella sezione *Per non saper né leggere né scrivere* di *Jura*, che riunisce gli strepitosi elzeviri memorial-riflessivi apparsi (salvo un paio di testi inediti) su «La stampa» fra il 1977 e il 1978, a ridosso e integrazione del quarto libro, *Fiori italiani* (1976), dedi-

⁵ *Ritratti. Luigi Meneghello*, di Carlo Mazzacurati e Marco Paolini, prodotto da Vesna Film, Regione del Veneto, 2002 (nel 2006 da Fandango esce il video e il testo a stampa del colloquio).

cato alla ricostruzione della sua esperienza scolastica, si applica a un'altra tipologia di "esercizi di lettura". Si fa cioè lettore (e funambolico e spassoso interprete) dei suoi primissimi "esercizi di scrittura", delle prove di un "apprendista scrivente": una lettera mandata alla mamma (che per ottenere l'abilitazione all'insegnamento era stata un anno lontana da casa), una raccolta poetica (*Il giglio*), le pagine di un diario. A partire da dettagli, da singole parole, Meneghello condensa acutezza critica, filologica, linguistica e psicologica, analisi socioculturale, osservazioni su virtù e limiti del leggere e dello scrivere, dando peraltro in uno di questi testiccioli la palma della vittoria proprio al leggere:

La lettura, la lettura non-coatta, invece, è veramente formativa, ed è cordiale. Il mondo prevale su di te, e questo effetto anziché mortificarti ti esalta. Più ti appaiono diverse e plurime le cose con cui tu non c'entri, e più ti senti a tuo agio. Quelle cose non ordinate, con cui non cerchi una relazione, nutrono anche te. (*Le valenze della lettura*, J, p. 1017)

Segni di lettura. A margine di libri "partigiani" di Fenoglio

Su questo sfondo vorrei brevemente soffermarmi su un aspetto particolare del Meneghello lettore, analizzando i "segnalibri", le tracce che ha lasciato su alcuni libri della sua biblioteca. In particolare farò qualche sondaggio su due dei testi che Meneghello possedeva di Beppe Fenoglio – altro autore "centenario" quest'anno e "resistenziale" – del quale egli ha parlato in alcune sue pagine⁶, autore con il quale ha sentito di avere una ben comprensibile, particolare sintonia. In questo caso, a differenza della citazione riportata poc'anzi, in realtà Meneghello si confronta con letture che "c'entrano molto" con lui, sentendosi comunque "a proprio agio" (seppure, vedremo, anche con qualche margine di differenziazione).

Nel periodo di intensa frequentazione per la curatela della raccolta dei suoi libri nei «Meridiani» Mondadori, qualche volta Meneghello mi aveva parlato delle sue volontà testamentarie, e quasi come se si trattasse

⁶ Lo strepitoso finale di *Quanto sale?*, dove Meneghello fantastica un incontro con Fenoglio sull'Altipiano di Asiago, e ne parla come autore «di un libro postumo di un partigiano che era eroico nel modo che dico io, succhiava forza eroica dalle cose [...] e la riciclava in frammenti e schegge penetranti, che non sono né discorso né immagini, e non veramente italiano né inglese ma una specie di ispirato diversiloquio» (J, p. 1133); e l'intero saggio *Il vento delle pallottole* (QB, pp. 1607-1618).

di una piccola punizione, mi aveva fatto cenno all'idea di lasciarmi i suoi libri. E così è stato.

La biblioteca meneghelliana comprende circa ottomila volumi, ma dei nuclei da cui è costituita parlerò in altra sede. Qui mi limito ad osservare che un certo numero di testi – pur prevalendo di gran lunga quelli immacolati – reca segni di reazioni di lettura.

Un primo tipo di intervento è costituito da evidenziazioni di passaggi, espressioni, singoli termini, una semplice marcatura, fatta con vari segni grafici. Meneghello procede

- con la semplice sottolineatura, accompagnata o meno da altri indicatori grafici (punti esclamativi o interrogativi ad esempio);
- tracciando una linea verticale o ondulata sul margine o destro o sinistro della pagina, a volte affiancandola con un punto esclamativo o interrogativo;
- imprimendo una sorta di V (quella che una volta le maestre mettevano sul quaderno, per indicare il “visto”) o stilando un circoletto con in mezzo uno o due puntini a fianco di una riga;
- circolettando un termine o una porzione della parola (il suffisso o il prefisso, ad esempio).

Oltre alla marcatura fatta soltanto con segni grafici vi sono notazioni, glosse, commenti minimi o più articolati (un solo termine, un sintagma, una frase). Troviamo così

- glosse che potremmo definire “tematiche”, riferite a un contenuto: ad essere evidenziato è un passo con un elemento di particolare interesse;
- glosse o evidenziazioni autobiografiche, relative ad aspetti che hanno a che vedere con la sua esperienza diretta;
- glosse valutative, “emotive”, con apprezzamenti o perplessità rivolte alla qualità del testo espressi con commenti esclamativi o interrogativi;
- glosse linguistiche.

Qualche volta, nelle ultime pagine del volume, in foglietti inseriti, in post-it applicati sulla copertina, si ritrova una sorta di indice delle notazioni, un elenco di numeri delle pagine che rimandano a passi specifici.

Nella biblioteca di Meneghello sono presenti vari volumi fenogliani: vi è l'edizione critica delle *Opere*⁷ in cinque volumi curata da Maria Corti,

⁷ BEPPE FENOGLIO, *Opere*, edizione critica a cura di M. Corti, Einaudi, Torino 1978, 5 volumi. Non vi è alcuna annotazione.

*Il partigiano Johnny*⁸ in più edizioni, i racconti e *Una questione privata*⁹, *Appunti partigiani*¹⁰ in due copie, e poi *Primavera di bellezza*¹¹, *La malora*¹², *Lettere 1940-1962*¹³, *Epigrammi*¹⁴, oltre a qualche testo critico¹⁵.

I volumi che riportano il maggior numero di annotazioni sono la seconda edizione, uscita nel settembre del 1963 di *Un giorno di fuoco. Un romanzo e dodici racconti*, l'edizione 1968 curata da Lorenzo Mondo del *Partigiano Johnny* (quella «iniziativa», in cui Meneghello ha conosciuto il *Partigiano* e ha segnato la sua «reazione di fondo», restata inalterata anche dopo la lettura delle altre redazioni)¹⁶, *Appunti partigiani*, sempre a cura di Lorenzo Mondo, pubblicati nel 1994.

Nel volume del *Partigiano* è inserito un ritaglio di giornale: una pagina del «Giorno» del 19 febbraio 1969. È un articolo di Maria Corti dal titolo *Sei anni fa moriva Beppe Fenoglio. Non c'era per lui un'ultima stesura:*

⁸ ID., *Il partigiano Johnny*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 1968, «Ristampa identica alla precedente del 1° agosto 1968» (con due segnalibri, annotazioni e inserito fra le pagine un articolo di Maria Corti, «Il Giorno», 19 febbraio 1969); ID., *Il partigiano Johnny*, «Gli struzzi», Einaudi, Torino 1984, ottava edizione (con annotazioni); ID., *Il partigiano Johnny*, con un saggio di D. Isella, «Tascabili. Letteratura», Einaudi, Torino 1994 [il testo riproduce quello proposto da Isella nell'edizione dei *Romanzi e racconti* di Fenoglio, «Biblioteca della Pléiade», Einaudi-Gallimard, Torino 1992] (con due segnalibri e annotazioni).

⁹ ID., *Un giorno di fuoco. Un romanzo e dodici racconti*, «Romanzi moderni Garzanti», seconda edizione, Garzanti, Milano settembre 1963 (con annotazioni); ID., *Una questione privata. Romanzo. Un giorno di fuoco e altri racconti*, «Romanzi moderni», Garzanti, Milano 1965 (senza annotazioni); ID., *Una questione privata. I ventitre giorni della città di Alba*, «Tascabili Letteratura», Einaudi, Torino 1990 (con due segnalibri e annotazioni).

¹⁰ ID., *Appunti partigiani. 1944-45*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 1994, con numerose annotazioni e postille una copia (quella che prenderò in esame), la seconda solo con alcuni segni (soprattutto le “V” e qualche punto esclamativo) pressoché tutti evidenziati anche nella prima copia.

¹¹ ID., *Primavera di bellezza*, «I rossi e i blu», Garzanti, Milano 1969 (con annotazioni).

¹² ID., *La malora*, nota introduttiva di M.A. Grignani, «Tascabili Letteratura», Einaudi, Torino 1997 (con annotazioni).

¹³ ID., *Lettere 1940-1962*, a cura di L. Bufano, Fondazione Ferrero, Alba 2002 (con segnalibro, qualche annotazione e un foglietto con l'elenco delle opere pubblicate, dal racconto *Il trucco* nel 1949 a *Un giorno di fuoco* del 1963).

¹⁴ ID., *Epigrammi*, a cura di G. Pedullà, «Poesia», Einaudi, Torino 2005 (qualche annotazione nell'introduzione, un post-it applicato sulla copertina).

¹⁵ FRANCESCO DE NICOLA, *Come leggere Il partigiano Johnny di Beppe Fenoglio*, Mursia, Milano 1985 (con segnalibro, senza annotazioni); PAOLA GRAMAGLIA, LANFRANCO UGONA, MANUELA UGONA, *Beppe Fenoglio*, Centro Culturale “Beppe Fenoglio”, Murazzano 2003 (senza annotazioni); PIERO NEGRI SCAGLIONE, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi 2006 (con annotazioni e un foglietto che riporta nomi di partigiani – Nord, Biondo, Zucca, Pierre – e i numeri di pagina in cui si parla di loro).

¹⁶ «Naturalmente in seguito ho preso atto delle due redazioni autografe e della possibilità di un diverso modo di utilizzarle, ma questo non ha alterato la mia reazione di fondo, sulla quale non incidono le presumibili fasi delle stesure, o le loro date, o le altre questioni di filologia fenogliana» (MENEGHELLO, *Il vento delle pallottole*, QB, p. 1613).

sono «due parole (in attesa di un discorso ampio e documentato) sul Fondo Fenoglio, giacente ad Alba presso la vedova Luciana Fenoglio», Fondo all'esame del quale, come ricorda la Corti nell'articolo, «gentilmente mi avviò l'amico più intimo dello scrittore, Pietro Chiodi». A Maria Corti, creatrice lungimirante del Fondo Manoscritti di Autori Moderni Contemporanei dell'Università di Pavia, una quindicina di anni dopo, nel 1984, Meneghello donerà un primo nucleo di sue carte, aggiungendone altre via via nel corso degli anni fino a lasciare tutto il suo archivio (salvo alcuni materiali presenti a Reading e lettere alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza) per volontà testamentaria.

Il libro reca sottolineature e piccole crocette a margine di alcune righe stilate con stilografica a inchiostro nero; i segni più numerosi e diversificati e i commenti, presumibilmente successivi, sono invece tracciati a matita (fra gli altri vi sono confronti con l'edizione Isella, in cui Meneghello segnala i passi omessi e quelli con varianti). La tipologia degli interventi è quella descritta poco sopra e sostanzialmente valida anche per gli altri libri di Fenoglio.

Alcuni termini sono circolettati: sono soprattutto nomi propri, indicazioni di tempo e luogo, per fissare le coordinate essenziali della vicenda. Poi alcune parole chiave: «fango», innanzi tutto, «noia», «triboli». O «armucole» – quelle dei partigiani – e «arcangeli», la definizione dei partigiani azzurri: questi due ultimi esempi ci suggeriscono l'ammirazione di Meneghello per la forza delle escursioni stilistico-immaginative di Fenoglio: dall'ironia riduttiva («armucole»), all'immagine sublimante («arcangeli»).

Non poche sono le annotazioni di lettura. In primo luogo intensi apprezzamenti, con la sottolineatura della capacità di afferrare e restituire la materia, condensati in un aggettivo valutativo: sul margine superiore di p. 248, cap. XXIII Meneghello scrive «belle pagine - ammirevole presa sulla materia» e varie righe sono contrassegnate dalla consueta «V» (il lancio in pieno giorno, i contadini in fuga, corposi e icastici segmenti descrittivi: «Faceva freddo, a schizzi di gelo, le mani si arricciavano sul metallo delle armi», «La notte ingoiava come bocconcini i profili delle colline»). «Good» si legge sul margine superiore di p. 256, cap. XXIV, incentrata su marcia e arrivo a Cascina della Langa. O ancora, p. 285, cap. XXVI, sul margine superiore, «Tutto molto forte e bello»; pp. 278 e 279, cap. XXVI dove Johnny è ritratto insonne, nel bosco, al freddo, assediato dalla fame, i commenti sono «bello: Iliade...», «molto bello»; a p. 353, cap. XXXIV rimarca «meravigliosi dettagli».

Vi sono poi chiose che esprimono ammirazione per il coraggio espressivo, l'efficacia, la forza, l'intensità, la potenza rappresentativa, cui si accompagna però a volte l'impressione di eccesso, di effetti troppo carichi e espliciti, così come l'inclinazione all'iperbole non sempre è vista come funzionale.

A p. 71, capitolo VII, nella citazione che riporto, i due aggettivi che ho messo in corsivo vengono circolettati e accompagnati, sul margine superiore, dall'entusiastica nota «raramente così espressivo»: «Il cuore di Johnny s'apriva e scioglieva, girò tutta l'aja apposta per farsi partecipe e *sciente* d'ogni uomo. Erano gli uomini che avevano combattuto con lui, che stavano dalla sua parte anziché all'opposta. E lui era uno di loro, gli si era completamente liquefatto dentro il senso *umiliante* dello stacco di classe». Mentre a p. 57, cap. VI, dove si racconta della requisizione di un vitello, sul margine superiore troviamo un giudizio limitativo: «vuol descrivere, esprimere, il fondo delle cose con un sovraccarico di aggettivi e di avverbi – o partic.[ipi] presenti». O, analogamente, a p. 58, cap. VI, a fianco della frase «E fuori fischiava eternamente un vento nero, come originantesi dalla radice stessa del cuore folle dell'umanità» il commento è «raro, forte - esplicito, troppo?», mentre con «dà nello smodato» Meneghello bolla il passo a p. 144, cap. XV «Quella loro canzone è tremenda [...] Fa impazzire i fascisti, mi dicono, a solo sentirla. Se la cantasse un neonato, l'ammazzerebbero col cannone».

E ancora a p. 95, cap. X («Isella 12» aggiunge Meneghello a matita accanto al numero romano del capitolo), il commento all'espressione sottolineata è «l'iperbole – esageraz. enfatica»: «Infatti, un attimo dopo, sali al cielo l'urlo dell'accerchiamento, uno dei più terribili *nell'umana gamma degli urli*». Mentre «Tendenza all'iperbole – funzionale» è la nota a p. 206, cap. XX («Cfr. Isella 23 conforme») in relazione al passo «per ognuno era infinitamente meglio avanzare solo contro un'armata di SS piuttosto di aver a che fare con uno solo di quei flutti fangosi».

Altra perplessità è espressa a proposito di una frase giocata sulla ripetizione insistita accompagnata da termini inglesi: a p. 74, cap. VIII, scrive «mah!», a fianco di «La raffica, una earl raffica, una prince raffica, esplose da dietro la propaggine del castello».

I «legami letterari ed emotivi col mondo di Fenoglio riguardano in buona parte – forse in essenza – la relazione fra il suo “partigiano” e i miei “piccoli maestri”», così Meneghello nel *Vento delle pallottole* (QB, p. 1610). Ecco che a fianco di alcuni passaggi Meneghello appone la sigla «PM», in una lettura che mette in luce sintonie ma anche discrepanze.

In primo luogo – lo ha naturalmente detto mirabilmente Meneghello – l’esperienza del rastrellamento: «il contatto repentino e la fuga, trovarsi a correre e rotolare tra le rocce e i mughi, inseguiti dalle pallottole [...] E infine, e pungentemente, lo smarrimento e la solitudine dopo i rastrellamenti [...] Singolare la somiglianza, l’affinità fraterna, delle reazioni al paesaggio» (*Il vento delle pallottole*, QB, pp. 1617-1618) o i rapporti con i soldati inglesi (a p. 63, in calce al sesto capitolo: scrive «rapporti con “inglesi” - cfr. PM»). Così la nota «dà voce a cose sentite anche da noi» è posta a commento di un passo a p. 275 (cap. XXVI):

Più tardi, sorse un rombo di camion nelle vicine profondità di Valle Belbo e, più tardi, ancora, forse a Cossano, una serie di raffiche. E fu come se quelle pallottole entrassero nelle loro carni e le sforbiciassero, ed essi si dimenarono supini sull’erba tough per dolore e spavento direttamente sentiti. Perché quelle raffiche suonavano così misurate, puntuali, e così ufficialmente intervallate che non si poteva nemmeno dubitare che non si trattasse di fucilazioni.

Meneghello segnala però in alcuni passaggi anche la distanza delle emozioni di Johnny rispetto a quelle provate dai piccoli maestri:

Forse anche tutti gli altri erano saliti con una umana, civile faccia come la sua; e quel mese di anticipo gliel’aveva camusata e disumanata a quel modo che l’aveva tanto colpito all’arrivo, che gli aveva fatto pensare ad un *incuboso* suo atterraggio in una *frodosa* torma di pezzenti e malandrini [ho messo in corsivo le due parole circolettate; a fianco di «frodosa» c’è un cerchietto con puntino all’interno, richiamato nel margine inferiore con questo commento: «brutto come l’orco, e potente»]. (Cap. VI, p. 59)

Sul margine superiore della pagina si legge «Repulsione profonda - disgusto - benissimo espressi - / Noi no!». Oppure, a p. 143 (cap. XV - Isella 17) a proposito della «grande entrata» a Santo Stefano di Johnny e Ettore, sul margine superiore, scrive «aria di sagra – non da noi!». O ancora «meno compiacimento noi (PM)» si legge in riferimento al passo di p. 209 (Cap. XX, Isella 23):

Fare il partigiano era tutto qui: sedere, per lo più su terra o pietra, fumare (ad averne), poi vedere un o fascisti, alzarsi senza spazzolarsi il dietro, e muovere a uccidere o essere uccisi, a infliggere o ricevere una tomba mezzostimata, mezzaamata.

Inoltre vengono evidenziati alcuni momenti della vita quotidiana del partigiano che trovano corrispondenza quasi puntuale. Riporto tre rapidi esempi.

1) Il barbiere boia / il barbiere macellaio

Non era però ancora preparato ad affrontare il partigiano barbiere, che nel bel mezzo della piazzetta, con una *schifosa aria di boja per burla* (Cap.

VI, p. 59) [a fianco dell'espressione sottolineata «cfr. PM»]

Avevamo tutti i capelli un po' lunghi; Bandiera disse che sapeva fare il barbiere e io per dare l'esempio mi feci tagliare i capelli da lui, su uno sgabello, in mezzo alla spianata. Aveva un sacchetto di attrezzi; mi legò al collo uno straccio e cominciò direttamente a macellare, senza preparativi, senza gradualismo. [...] Bandiera macellava in fretta. Il suo vero mestiere era letteralmente il macellaio. (PM, p. 392)

2) Il pericolo dei cani

– Bastardo! – Ansimò Jackie. – Io amo i cani più di ogni altra bestia, ma di questi tempi andrebbero sterminati tutti. (Cap. XXV, p. 269) [sul margine destro: «PM»]

Io non ho paura dei cani, se ho qualcosa in mano per ammazzarli (PM, p. 538)

3) Le visite domenicali dei parenti ai reparti:

Intanto la sicurezza era giunta a un livello narcotico, al punto che i parenti cittadini dei partigiani giungevano, con domenicale puntualità, in visita regolare familiare, trasformando i reparti in vestiboli di rispettabili collegi (cap. XIII - Isella 15, p. 125) [sul margine sinistro: «PM»]

il papà di Enrico si era messo in testa improvvisamente di andare a vedere che cosa faceva suo figlio su per i monti; il fratello ci aveva mandato a dire di nascondere un po' di armi, e in generale di mettere in evidenza gli aspetti più placidi della situazione. Il banchetto in programma pareva adatto allo scopo. (PM, p. 556)

La tipologia delle sottolineature, dei segni di lettura, delle note apportate da Meneghello sulle due copie degli *Appunti partigiani* è sostanzialmente analoga a quella che si è evidenziata, per campioni, per il *Partigiano Johnny*. Sulla copia più annotata (a cui farò riferimento) Meneghello appunta infatti sul margine superiore di alcune pagine i nomi delle località in cui si svolge la vicenda («a BELLONUOVO e su», p. 3; «a S. Rocco», p. 4; «Trieso / Trezzo», p. 8; «a MANGO», p. 12; «CASCINA della LANGA», p. 22), circoletta, a volte con l'accompagnamento di un punto esclamativo, il nome del cane «Paris» (p. 9, con punto esclamativo) e i nomi di battaglia di alcuni partigiani («Terribile», p. 13; «Bolide», p. 28; «Maria Laò», p. 44, con punto esclamativo; «Nuvolari», p. 66), lui che a posteriori, come dice scherzosamente in *Quanto sale?*, un poco si pentirà di aver rinunciato a quell'occasione di travestimento onomastico. Evidenzia con il segno tratteggiato e sottolineature a lato descrizioni di personaggi, del loro abbigliamento, del loro atteggiamento (dal Comandante a Don Be-

stia), così come alcuni dettagli (dai «*bei scarponi nuovi con legacci colorati*», p. 18, ai «mutandoni d'un incredibile color vino», p. 27).

L'acuta sensibilità linguistico-stilistica di Meneghello si rivela nell'attenzione riservata a costrutti colloquiali, a singoli termini, alle figure retoriche, ai diversi registri espressivi, da quello più basso a quello "epico". In un caso contrassegna con la sigla «LAN» la frase «Sei che vai sú?» (p. 4); circoletta alcuni aggettivi: la definizione della «sua faccia da Terza Liceo» come «dolce e fiera» (pp. 7 e 72) datagli da una compagna; un grido, uno scherzo qualificato sia l'uno che l'altro, nella stessa pagina, come «bestiale» (p. 66); oppure verbi connotati in senso gergale: «lo scorciamo» (p. 35), «cristonano» (p. 74); o termini volgari o pregnanti: «culattini» (detto dei fascisti, p. 44). Sono invece sottolineate le espressioni «*partigiani della pancia*» (come il Comandante chiama chi pretende dal cuoco ogni mattina «l'insalata di carne», p. 19), «*quel cesso che è la sua bocca [...]* questo cazzone» (p. 37), due sintagmi e un sostantivo a p. 59 («vino arcisuperextra», «far bordello», «un cicchettone») richiamati con uno stesso segno grafico (un cerchietto con due puntini all'interno) e definiti «termini grossolani, vagamente faceti»; mentre a proposito della frase «noi del seguito a veder la faccia di Otto e dei suoi schiantiamo a ridere, ma smettiamo subito perché ci fa troppo male la pancia» Meneghello scrive «un po' ridanciano».

Metafore o similitudini di frequente animalesche sono spesso rimarcate, o con circoletti (riporto in corsivo le parole evidenziate): «Ha i lucciconi questo *bue* di Caminito» (p. 37); «Cosmo dice che il gioco è fatto, che loro mettono le *griglie* alle Langhe che ne fanno uno *zoo* e noi tutti dentro come le *scimmie*» (p. 46); «E ce ne andiamo, nuotando nella nebbia, *bevendola*» (p. 75), o con sottolineature (utilizzo sempre il corsivo): «Ho tempo di fare un passo indietro, e *una palla pelosa e fetente* mi sfiora a volo» (p. 9); «*Una donna s'avventa da una porta*, lo abbranca per un braccio e *lo ritira a volo, come un uccellino per un'ala*» (p. 16); «Gira mezza testa e scorge Carmencita in linea, *col petto che pulsa come quello d'un colombo*» (p. 16); «*ondate di colline*» (p. 19); «Cervellino si fa nero in faccia, nero *come un cappello da prete*» (p. 25); «Ora che delle Langhe i padroni sono loro, i repubblicani vengono spesso a visitar le tenute, da veri padroni. E noi ci fanno *correre* da tutte le parti, come se fossimo *cacciatori di frodo*» (p. 64); «Lo [il tabacco] raccattiamo, filo per filo, *come le galline*» (p. 66); «vola di fianco la strada e il fosso e si rotola giù per il pendio come una *trottola rovesciata*» (p. 68, a fianco di questa frase vi è una "V").

In più di un caso Meneghello mette in luce il tono “alto” di Fenoglio: sul margine superiore di p. 57 scrive, vicino a un triangolino, «senti formarsi l’epico» e traccia lo stesso segno a fianco del passo «I fascisti correvano avanti tirando a bersaglio su quei fazzoletti rossi che sventolano sulla schiena dei garibaldini. Presero Nizza e poi Canelli, bevendosene le difese». A p. 61 vi è un paragrafo evidenziato con una linea ondulata sul margine laterale destro, a fianco della quale scrive «epica», e numerose sono le V e alcuni passaggi sottolineati (li riporto in corsivo); sul margine inferiore aggiunge «epico in questo scrittore è il sentimento di fondo»:

Per ore e ore abbiamo camminato senza saper dove. Ci siamo fermati sul ciglio d’una collina che visti da lontano potevano forse *crederci alberi diramati* e vedemmo scendere per la strada di Neive, sulla collina dirimpetto, *plotoni e plotoni e plotoni* di loro, come se andassero ai tiri, e cantavano – S. Marco, S. Marco, cosa importa se si muor! – che *li sentivano fin quelli nei buchi*. E noi pensavamo che adesso erano loro i padroni delle Langhe e noi forse non ce la facciamo più a riprendercele.

O ancora, altre righe marcate da una linea verticale sul margine laterale sinistro con un circoletto che viene ripreso a pie’ di pagina col commento «crudeltà, epica»:

Dopo un pò il loro uomo si affaccia alla finestra a pianterreno, e loro con il collo lo sbalestrano giù, lo fissano contro il suo muro. L’han fatto morire tre volte, prima che fosse ben morto. Perché sbagliavano apposta la raffica. Una a un palmo sopra la testa, l’altra a rasargli una spalla, la terza a pelo da un fianco. E poi, a sua moglie che girava in camicia gridando cosa faceva lei adesso, le han detto che la puttana è ancora un buon mestiere e lei era già in costume (p. 64).

Oppure l’adesione “realistica” alla materia: a p. 36, commenta l’episodio della fucilazione di un repubblicano così: «un rapporto con la materia di tipo “realistico” – notevole incisività dei dettagli – osservatore impassibile».

Ci sono poi notazioni divertite, che mettono in luce la vena ironica del lettore Meneghello. A p. 15 «Carmencita irrompe *tenendosi i seni*»: un asterisco a fianco della sottolineatura è ripetuto sul margine inferiore della pagina dove si legge «perché se li tiene la Carmencita? perché scorlano!»¹⁷; in tre casi commenta in modo sorridente un certo “pavoneggiarsi”

¹⁷ Cfr. «*Scorlare* assoluto, detto di persone (a cui si imputi, p.e., una condotta o un’opinione poco saggia) indica squilibrio mentale [...] Le cose invece scórlano, intransitivamente, nel senso di essere allentate, muoversi (denti), tentennare, oscillare (secchie); e transitivamente cose e persone vengono scorlate nel senso che le si scolla [...] Tra ciò che può scorlare ‘a’ qualcuna/-o primeggia l’organo del pensiero: *Te scórla ‘l servèlo* (dove si pensa che

dell'io narrante: la battuta «– Studente? / – Laureando in Lettere a Torino» (p. 19) è accompagnata da «arie?», invece da «vanità di B.F.» la frase «Mi dice che sono il primo partigiano in mutande che non la faceva ridere e che dopo il fatto non le fa schifo» (p. 74), e ancora «la solita vanità del “passo”» è un giudizio appuntato vicino a «io gli ho tenuto dietro bene e l'avrei certo sorpassato, se avessi voluto» (p. 76).

Meneghello segnala inoltre alcuni passaggi in cui si percepisce il ripensamento a posteriori delle vicende: annota così a margine di alcune considerazioni «DG» [dopoguerra] («Adesso che scrivo del grande rastrellamento di novembre continuo a non capircene niente, come non ne ho capito niente allora che l'ho buscato tutto», p. 46; «E a nessuno venne più in mente di tornare a migliorargli la sepoltura. Tant'è vero che in primavera, dopo nevi e sgelo, la staffetta Meris si trovò a passar di lì e vide quelle scarpe ritte tra le margheritine e ci svenne sopra», p. 56), o «[frase da dopoguerra]» («Ogni inverno ci verrò, come a un anniversario, fino a quando sarò così vecchio e stanco da dubitare per un momento che un giorno da queste parti io vi abbia tanto camminato e combattuto. E questo m'avvertirà che il prossimo inverno non potrò risalire a toccare i muri della vecchia Langa e riconoscere la cuccia della lupa» (p. 22).

Fra le pagine più “segnate” vi sono quelle che riportano due episodi di intonazione molto distante: la domenica trascorsa da Beppe a Santo Stefano, alla fine del terzo capitolo e l'esecuzione del partigiano ladro Blister, versione del racconto *Vecchio Blister* che lo vede protagonista. Nel primo caso con tre tipi differenti di segni grafici (un triangolino, un cerchio con una X all'interno, un doppio cerchio) a fianco di alcuni passaggi Meneghello glossa l'esclamazione di Piccàrd «Gambe da pazzia» (quelle di Anna Maria, la ragazza incontrata in piazza da Beppe) così: «“gambe”: roba datata, come nel *Giardino* di Bassani», e liquida l'episodio: «il romanzetto sentimentale, molto weak». Definisce invece «Far West» l'intemperanza dei partigiani in attesa del loro turno con una prostituta che «perdono la pazienza e ti sparano nella porta» (p. 31).

il cervello non sia fissato a dovere dentro la testa, ma si muova di qua e di là come zavorra in una stiva); ma c'è inoltre il caratteristico moto oscillatorio evocato in un ammonimento materno, anni Trenta, a giovanetta ginnasiale in stradella San Marcello a Vicenza. Suona la campanella di scuola, la ragazza si mette a correre, e la madre le grida: «Maria Terèsa, non còrare così che ti scòrlano le tête!» (Esse scorlavano infatti, maestosamente). / Questo è un esempio di ciò che può accadere quando un'espressione (lessico o costruito) del dialetto si trasferisce o trasporta in un TRAS come 'scòrlano' con la sua desinenza plurale. L'originaria vitalità dialettale non si attenua, anzi sembra intensificarsi» (MM, pp. 35-36).

Nel caso dell'altro episodio, a p. 53, Meneghello nota sul margine superiore, a commento dell'interrogatorio a Blister e del pestaggio «molto robusto ma non magico» e a p. 54, aggiunge a pie' di pagina: «il linguaggio dei pestaggi e delle esecuzioni / l'ossessione di picchiare, sfigurare – come un'infiammaz.», e ancora, sul margine inferiore di p. 55: «tutto fatto benissimo – ma non è la mente eroica» e a p. 56, «potenza dei dettagli – volo stilistico “lo fa morire che ride” crudezza creativa di “lo spara in corsa”».

Come si è già visto per il *Partigiano* anche in questi *Appunti* Meneghello non manca di segnalare passi vicini (o meno vicini) all'esperienza da lui vissuta: ecco comparire la sigla «PM», a margine della frase «Vengono sú o vengono giù questi *Alleati delle balle?*» (p. 58).

Oppure evidenza con una linea ondulata a margine, con alcune sottolineature e “V” la descrizione di un cagnaccio di campagna¹⁸, «i nostri peggiori nemici, vengon súbito dopo i fascisti» (p. 9); o ancora commenta con la formula «aspetto 'sagra'» un passo contrassegnato con una linea verticale sul margine sinistro della pagina:

C'è il partigiano Delio che gli prende voglia di fumare, e tira fuori le cartine e un pacchetto di trinciato. Dàgli al tabaccaio, noi gli voliamo tutti addosso, Delio ci scappa da sotto, lo riacchiappiamo, gli hanno stracciato il pacchetto e il tabacco cola giù. Lo raccattiamo, filo per filo, come le galline. Delio ci dà dei vigliacconi, sbatte in terra le cartine fangose e se le pesta sotto i piedi. Noi lo schiviamo con una spallata alziamo le cartine dandogli del bastardo egoista. Cosmo, che non fuma, dice che siamo tante bestie e che gli facciamo schifo. (p. 66)

Il demone di versioni multiple

Meneghello interviene non solo sulle pagine di Fenoglio, ma anche su quelle dell'introduzione di Lorenzo Mondo: ed è un ulteriore modo di “leggersi”. Oltre che riattraversare – per somiglianza o differenziazione – tramite i partigiani langaroli, le vicende sue, dei compagni vicentini e dei “partigiani del popolo”, Meneghello si rispecchia nell'esperienza propriamente scrittorica di Fenoglio. Tre passaggi annotati del testo introdot-

¹⁸ «Ho tempo di fare un passo indietro, e una palla pelosa e fetente mi sfiora a volo, poi i denti s'incontrano con un rumore di sasso battuto con sasso. Dio, questi cagnacci di campagna sono i nostri peggiori nemici, vengon súbito dopo i fascisti. Per lo slancio è finito al fondo dell'aia, ora torna trainandosi dietro quello stesso *rumor di ruggine*, mi si ferma dinnanzi con impennate e abbaiamenti forsennati. Possibile che quel collare non ti strozza, cane bastardo, com'è che ti chiamano?» (p. 9).

tivo sono rivelatori. «Ci troviamo di fronte alla ben nota propensione di Fenoglio a *economizzare* ogni parte del suo faticato lavoro» (p. XI): Meneghello sottolinea il verbo e a margine scrive «o “riprovare”?»; Mondo, confrontando un'immagine presente negli *Appunti* e poi ripresa, con varianti, nel racconto *Nella valle di San Benedetto*, scrive: «È superfluo sottolineare l'acquisto ottenuto» (p. XII): Meneghello a margine invece glossa «Non è così. È di gran lunga più efficace la prima versione. [È il demone o più modestamente la smania di versioni multiple]»; «Ma il racconto vale anche come *cava* feconda, come incunabolo iridescente di una grande esperienza narrativa» (p. XIV) e Meneghello circoletta la parola «cava».

Note scritte da chi di «versioni multiple», di prove e riprove ben se ne intende, da chi ha continuato a “scavare”¹⁹ nella sua “materia”, ad attingere acqua dal suo “pozzo”²⁰.

¹⁹ «Quando uscì *Libera nos* e mi sentivo dire da più parti, per complimentarmi, che avevo “scavato” nella mia materia, di solito restavo un po' perplesso, e qualche volta a dirvi la verità mi veniva da ridere, perché non avevo affatto l'impressione di aver *scavato*, la mia roba non pareva seppellita in profondo, tutt'al più era stato come dissotterrare delle patate, che quando si tirano su, certo si vede che stavano un po' sottoterra, ma insomma fanno parte del mondo di ciò che è vivo, non sono reperti archeologici... Però devo dire che in seguito, passando il tempo, ho sentito che ciò che facevo con questo mio studio e grande amore retrospettivo per le cose del mio paese veniva sempre più a somigliare a uno scavo» (MENEGHELLO, *L'acqua di Malo*, J, p. 1157).

²⁰ «Ecco, se dovessi scegliere un'immagine per il mio rapporto attuale con il paese (che come vedete è un rapporto di carattere immaginario, di carattere fantastico), mi è venuta in mente l'idea del pozzo di San Patrizio» (*Ibid*, p. 1169).

Anna Baldini

L'ultimo capitolo dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello. Una lettura

Luigi Meneghello è un autore estremamente auto-riflessivo, che ci ha lasciato una gran quantità e varietà di auto-commenti¹. Un'illuminazione sulla genesi del titolo dei *Piccoli maestri*, per esempio, seguita da una definizione d'autore incastonata in una parentesi, la troviamo nascosta in una nota di *Pomo pero*. L'intuizione scaturisce da un elenco di «letture formative, parte integrante della cultura paesana»:

*I piccoli martiri, Il piccolo vetraio, Il piccolo Lord (ma erano tutti piccoli?), Il piccolo alpino, Il piccolo parigino... Ma allora, sacramén, questa è la genesi dei Piccoli maestri! (I piccoli maestri: operetta morale dell'A., scritta, pare in stato di doping, nel 1963)*².

I commenti di Meneghello alla propria opera sono spesso autoironici, soprattutto quando, come in questo caso, prendono la forma di un apparato che mima il trattamento riservato solitamente ai classici letterari: le note di *Pomo pero*, come già quelle di *Libera nos a malo*, sono una sorta di parodia, che prende in giro allo stesso tempo il sé-scrittore e il sé-docente universitario di letteratura italiana, la professione esercitata da Meneghello all'università britannica di Reading dal 1947 al 1980. Come tutte le forme di umorismo, l'ironia consente di enunciare, negandola o esprimendola in forma obliqua, una verità altrimenti inconfessabile, o perlo-

¹ L'esegesi di sé può prendere la forma di note al testo, concentrarsi in paratesti che illustrano la storia del libro e ne propongono chiavi di lettura, come la *Nota* che dal 1976 accompagna *I piccoli maestri*, dispiegarsi in conferenze e discorsi. Per quanto riguarda quest'ultima tipologia, i testi più importanti per *I piccoli maestri* sono *Quanto sale?*, un discorso tenuto al convegno dedicato al libro nel 1986, e *Il vento delle pallottole*, in cui lo scrittore confronta la propria opera con quella di Beppe Fenoglio in occasione di un convegno dedicato all'autore piemontese nel 2003; entrambi sono ora editi in LUIGI MENEGHELLO, *Opere scelte*, Progetto editoriale e Introduzione di G. Lepschy, a cura di F. Caputo, con uno scritto di D. Starnone, Mondadori, Milano 2006, pp. 1101-37 e 1605-18. L'auto-commento punteggia anche gli epistolari e i tre volumi delle *Carte*.

² LUIGI MENEGHELLO, *Pomo pero*, in Id., *Opere scelte*, cit., p. 770.

meno difficile da ammettere a piene lettere. Il nucleo imbarazzante di verità contenuto nella nota di *Pomo pero* corrisponde all'ambizione dello scrittore, alla sua consapevolezza del proprio valore: *I piccoli maestri* viene infatti paragonato a un'operetta morale, cioè a un genere letterario la cui denominazione contiene, sì, un diminutivo, ma che allo stesso tempo rimanda a Leopardi, cioè a uno degli autori maggiori del nostro canone; e se l'ispirazione per il titolo viene connessa a un regesto di testi dal valore letterario discutibile, è pur vero che si tratta di «letture formative», insieme cui afferisce anche *I piccoli maestri*, che l'autore dichiara «scritto con un esplicito proposito civile e culturale»³.

L'ambizione letteraria di Meneghello è espressa invece direttamente, senza sviamenti ironici, in una lettera del novembre 1963 a Giangiacomo Feltrinelli, già editore di *Libera nos a malo*, cui lo scrittore propone di pubblicare anche il suo secondo libro.

Il mio libro è sui partigiani; una banda di studenti vicentini, dal '43 al '45. Verrà non meno di 300-350 pagine. È una storia in prima persona, anti-eroica, naturalmente, e con una piega che credo sia veramente nuova. Come libro è infinitamente più leggibile del Malo, questa volta l'ho scritto anche per farmi leggere; c'è dentro tutto quello che sento sulla resistenza (anche il dolore e lo smarrimento) ma se il libro riuscirà come lo voglio io dovrà essere soprattutto un racconto attraente, nobile, cordiale, senza gli umori secchi e aggressivi del Malo. Ho voluto darle questi ragguagli per introdurmi a spiegarle che vorrei dare questo libro a un editore disposto a trattarlo come la sua principale pubblicazione letteraria della stagione. È disposto lei a fare questo? Sul piano del pregio letterario spero non sia presuntuoso credere che dopo il Malo lei possa fidarsi di me a occhi chiusi: se non fosse così me lo dica pure francamente, e mi regolerò. Ma credo lei sappia benissimo quanto è ampio il consenso che quel libro così sacrificato dalle circostanze è in realtà il più importante lavoro letterario dell'anno. Sul piano editoriale io ritengo che il mio nuovo libro abbia tutti i numeri per essere un grosso best-seller⁴.

La lettera serve a Meneghello per mercanteggiare migliori condizioni di pubblicazione, quindi una certa dose di auto-incensamento è necessaria; ma l'ambizione e la consapevolezza delle proprie capacità, espresse qui senza *understatement*, sono ben reali, come dimostra, e *contrario*, il silenzio decennale che separa il secondo dal terzo libro, *I piccoli maestri* da

³ ID., *I piccoli maestri*, *Ibid.*, p. 614.

⁴ La lettera è citata in FRANCESCA CAPUTO, ETTORE NAPIONE (a cura di), «Ma la conversazione più importante è quella con te». *Lettere tra Luigi Meneghello e Licisco Magagnato (1947-1974)*, Cierre, Verona 2018, p. 38 nota.

Pomo pero: un silenzio che possiamo interpretare come reazione dell'autore alla mancata acclamazione dei *Piccoli maestri* come capolavoro⁵.

Nel 1963, dunque, Meneghello presenta all'editore quello che ritiene debba essere trattato come il libro di punta dell'annata; un libro dai tratti originali rispetto al già ricco filone della letteratura della Resistenza, il più importante dei quali sarebbe la «piega anti-eroica», cioè il rifiuto di conformarsi alla retorica dell'eroismo; un libro, per di più, che sa contenere «dolore e smarrimento» pur rimanendo «attraente, nobile, cordiale»; un libro che vuole farsi leggere, e che potrebbe diventare un bestseller.

In effetti, la «piega» che Meneghello aveva dato alla materia resistenziale era così nuova che nel 1964 l'avevano capita in pochi. Il nodo principale del fraintendimento aveva a che fare proprio con l'anti-eroismo del libro, cioè con la volontà dell'autore di aderire alla verità dei fatti in maniera integrale, mostrando anche le inefficienze dell'organizzazione, l'inadeguatezza dei partigiani, gli aspetti meno nobili della Resistenza. I suoi protagonisti non sono eroi senza macchia, ma ragazzi che non sono pronti a prendere le armi, che apprendono come si fa la guerra attraverso prove ed errori, rischiando continuamente di non sopravvivere alle conseguenze dei propri errori e alle prove cui son confrontati: «Bastava saperle, le cose», commenta il narratore a metà del racconto, «ma noi non le sapevamo, e dovevamo scoprircele per conto nostro. Era un modo lento e dispendioso, col pericolo che alla fine delle scoperte fossero finiti anche gli scopritori»⁶.

Nel 1964 l'anti-eroismo non era però una novità assoluta: anche i personaggi del *Sentiero dei nidi di ragno*, per esempio, un libro pubblicato da Calvino in prima edizione nel 1947 e che proprio nel '64 viene riedito con una nuova prefazione dell'autore, sono tutt'altro che perfetti o esemplari – sono, anzi, in maggioranza dei delinquenti. Quello che Meneghello fa di veramente nuovo, e che prima di lui aveva provato soltanto Fenoglio con *I ventitre giorni della città di Alba*, è servirsi di un registro divertito e divertente, ironico e non tragico, per raccontare quelle che sono oggettivamente vicende drammatiche, che hanno a che fare con la messa a rischio della propria vita e con la morte degli altri – la morte degli amici, ma anche dei nemici che si devono uccidere. Nel 1964 questo tono fu scambiato per facile goliardia⁷, mentre si tratta di un raffinato dispositivo narrativo,

⁵ Questa delusione è ampiamente documentata anche da diversi commenti stizziti pubblicati nei volumi delle *Carte*.

⁶ MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, in ID., *Opere scelte*, cit., p. 528.

⁷ Cfr. ANNA BANTI, *Appunti*, «Paragone», n. 174, giugno 1964, p. 104: «un'opera così impostata deve risultare classica, anzi un classico. Uno scopo che non si raggiunge con i

che costruisce un'anti-retorica del tragico che assolve a una duplice funzione: da una parte, di "contenimento" nel senso in cui usano questa parola gli psicanalisti, cioè come stratagemma per rendere tollerabile il peso psichico dell'imminenza della morte, propria e altrui; d'altra parte l'*understatement*, il rifiuto, cioè, di enunciare a lettere spiegate «il dolore e lo smarrimento», rende più emotivamente efficaci i momenti in cui il tragico emerge: chi legge, in altre parole, è colpito dall'intrusione degli eventi drammatici in un contesto «cordiale», in un racconto che, come già *Libera nos a malo*, fa ridere, e spesso ridere di cuore – il che è piuttosto raro nella nostra letteratura, e ancor di più nei racconti di guerra⁸. Ed è anche in questo modo, facendoci ridere, o anche solo sorridere, che *I piccoli maestri* riesce a «farsi leggere», a parlare a tutti ancora oggi.

L'ultimo capitolo del libro consente di verificare le coordinate con cui l'autore invita il suo editore, e noi dopo di lui, a leggere il libro. L'undicesimo capitolo dei *Piccoli maestri* racconta la liberazione della città di Padova, sancita dalla resa firmata sia dalle truppe della Repubblica di Salò sia da quelle tedesche, rispettivamente il 27 aprile e il 28 aprile 1945. È quest'ultima la giornata messa in scena nel finale del libro, che si chiude con l'ingresso in città, verso le undici e mezza di sera, delle truppe neozelandesi dell'ottava armata.

L'epilogo del *memoir* di Meneghello, e, più in generale il suo racconto della «Resistenza di città», è stato poco scandagliato dalla letteratura critica⁹. Questo relativo disinteresse si radica nella stessa struttura del libro: l'attività di collegamento del narratore tra i gappisti e i capi del CLN occupa in effetti soltanto due capitoli degli undici di cui è composto (mentre la «Resistenza di montagna» ne occupa sei); inoltre, all'altezza del decimo capitolo, nel momento cioè in cui il narratore approda a Padova, la parabola narrativa ha già esaurito le tappe fondamentali del percorso del resistente: la scelta di prendere le armi, il primo scontro a fuoco, i primi col-

mezzi troppo spesso goliardici di *I piccoli maestri*; LUIGI BALDACCI, *Un memoriale adatto per un film di Monicelli*, «Epoca», 19 aprile 1964, p. 120: «Comico in senso pieno, di una comicità dolente alla Ruzzante, Meneghello era stato in *Libera nos a Malo*: qui riesce a essere soltanto spiritoso, in una misura tra borghese e goliardica».

⁸ Su questa messa in forma narrativa della Resistenza mi permetto di rimandare al mio saggio *Cauterizzare la memoria. L'anti-retorica del tragico nei Piccoli maestri di Luigi Meneghello*, in *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), a cura di F. Caputo, introduzione di B. Falchetto, Interlinea, Novara 2017, pp. 183-199.

⁹ Per l'opposizione tra «Resistenza di città» e «Resistenza di montagna», cfr. GABRIELE PEDULLÀ, *Una lieve colomba*, in ID. (a cura di), *Racconti della Resistenza*, Einaudi, Torino 2005, pp. v-XLIII.

pi sparati per uccidere e i primi nemici uccisi, gli incendi dei paesi e delle malghe, cioè le rappresaglie sulla popolazione civile, i rastrellamenti, le uccisioni dei prigionieri o dei compagni che si sono macchiati di qualche delitto. Manca a questi due capitoli anche quello che è uno degli elementi di maggior fascino dei *Piccoli maestri*, il *pathos* del paesaggio, che sia quello dell'Altipiano di Asiago (il cuore della guerra dei piccoli maestri) o delle colline dietro Isola Vicentina. I capitoli "padovani" sono infine privi di un altro nucleo essenziale del *Bildungsroman* dei *Piccoli maestri*: lo *choc* antropologico provocato dall'incontro di ragazzi culturalmente privilegiati con l'alterità sociale rappresentata dalle fasce più marginali della popolazione italiana, uno *choc* che si ripete nel libro più e più volte, in episodi sempre diversi.

La lettura dell'ultimo capitolo dei *Piccoli maestri* consente però di verificare le coordinate generali dell'opera nel momento in cui il narratore si trova a tirare le fila del proprio racconto. L'*incipit* offre un'esemplificazione di quel gioco di sfasamento tra l'importanza degli eventi e il modo con cui si parla degli eventi che costituisce il tono fondamentale del libro:

La pioggia mattutina, la gioia, la Simonetta nell'aria elettrica, col suo golfino grigio-perla e il mitra ad armacollo... L'insurrezione di Padova fu un fatto abbastanza importante, la nostra felice trovata di primavera, eravamo nelle strade, armati, eccitati, giovani, finiva la guerra con notevoli atti e spari: pure devo confessare che la cosa più importante mi pareva lei, la figurina aggraziata, il viso serio serio da insurrezione. Avrei voluto dedicarmi a contemplare lei insorta, ma c'era da fare¹⁰.

L'insurrezione della città è ridotta alla «felice trovata», alla giocosa invenzione di un piccolo gruppo di resistenti; le ultime azioni della guerra diventano «notevoli atti e spari», come se si stesse parlando di una fiera o di una sagra – e in effetti è proprio con l'immagine della «sagra» che Meneghello racconta la confusione e la festa della città dopo la resa del comando tedesco¹¹. Il narratore aggiunge poi che in quella giornata storica avrebbe preferito indugiare nella contemplazione della Simonetta: e possiamo intravedere il grano di verità inconfessabile nascosto dietro l'ironia – una verità inconfessabile come l'ossessione amorosa del Milton di *Una questione privata*, il romanzo di Fenoglio uscito un anno prima dei *Piccoli maestri*.

La Simonetta è d'altra parte un personaggio molto importante. L'ultimo capitolo si apre e si chiude su di lei, ma anche il libro si apre e si chi-

¹⁰ MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, cit., p. 603.

¹¹ «Tutt'a un tratto si era entrati nell'atmosfera di una grande sagra»: *Ibid.*, p. 605.

de su di lei, visto che nel primo capitolo, che racconta il ritorno del narratore dopo la guerra sull'Altipiano di Asiago per recuperare il parabello perduto durante il rastrellamento del giugno 1944, la Simonetta è con lui. Anche i «notevoli atti e spari» con cui a Padova si chiude la guerra costituiscono un richiamo dall'ultimo al primo capitolo, perché rimandano agli «atti di valore» di cui, secondo la Simonetta, Gigi e i suoi compagni si sarebbero resi protagonisti in Altipiano¹². È solo con il recupero del parabello e i dialoghi con la Simonetta che il narratore sente che la guerra è finita davvero, e che il suo significato si potrebbe individuare soltanto raccontando tutta la storia: una consapevolezza che giustifica il racconto che segue e che mette a fuoco il nesso tra esperienza e scrittura. Come spiega l'autore nella nota conclusiva del libro, «scrivere» è infatti una «funzione del capire»¹³.

La Simonetta è quindi il personaggio che troviamo accanto al narratore sia nel momento in cui la guerra finisce oggettivamente – il 28 aprile 1945, giorno della resa dei tedeschi e dell'ingresso a Padova delle truppe alleate –, sia nel momento in cui la guerra termina soggettivamente per chi racconta. Si tratta anche del personaggio femminile più compiuto del libro insieme alla Marta, ed entrambe ricorrono in diversi punti della trama. La Marta appare in tre snodi fondamentali dell'esperienza partigiana: nella sua casa si preparano le due «andate in montagna», ed è a casa di lei che avviene la metamorfosi del narratore da partigiano di montagna a partigiano di città. La Simonetta invece appare per la prima volta, seguendo l'ordine della trama e non dell'intreccio, nell'estate del 1944: è una delle fidanzate che salgono in collina a trovare i piccoli maestri ora acquartierati «sul piede di casa»¹⁴; riappare poi nell'inverno '44-'45, quello in cui il narratore si trova a Padova, ed è il terzo personaggio, insieme a Franco e Marietto, che troviamo con continuità accanto a Gigi negli ultimi due capitoli; è infine, come abbiamo visto, il personaggio che accompagna il narratore attraverso la fine della guerra, raccontata nel primo e nell'ultimo capitolo del libro.

Mentre alla Marta il narratore dedica un ampio e compatto ritratto, quello della Simonetta è disseminato in più punti del testo. La sua caratteristica più rilevante è quello di essere una ragazza moderna: studia in-

¹² «Mi sento come a casa» dissi. «Ma più esaltato.» «Sarà perché facevate gli atti di valore, qui» disse la Simonetta. «Macché» dissi. «Facevamo le fughe». «Scommetto che avete fatto gli atti di valore.» «Macché atti di valore» dissi. [...] «Non eravamo mica buoni, a fare la guerra»» (*Ibid.*, pp. 344-345).

¹³ *Ibid.*, p. 616.

¹⁴ *Ibid.*, p. 539.

gegneria, sa andare in motocicletta – in bici va più veloce di Gigi. Il suo fascino deriva dalla compresenza di questi caratteri maschili (maschili, naturalmente, secondo le suddivisioni di genere degli anni Quaranta) con una grazia allo stesso tempo femminile e infantile su cui il narratore insiste a ogni sua apparizione: anche nell'incipit dell'ultimo capitolo i suoi attributi sono espressi da diminutivi («golfino», «figuretta») – mentre il viso «serio serio» (una duplicazione dell'aggettivo che riproduce i tratti della parlata infantile) diventerà più avanti un «piccolo broncio da insurrezione»¹⁵ – ma convivono con l'attributo virile per eccellenza – le armi, il mitra – che accompagna ogni apparizione nel capitolo della sua figura aggraziata. La Simonetta è l'emblema della Resistenza femminile, che si incarna nel libro non solo in lei e nella Marta, ma in una variegata folla di partigiane armate e di staffette senz'armi, di donne che ospitano, nutrono e riparano, contadine e montanare, giovani e anziane. Nella banda dei piccoli maestri donne non ce ne sono, ma le donne della Resistenza, della Resistenza militare e civile, appaiono di continuo nel libro, sono un basso continuo che suscita nel narratore di volta in volta rispetto e gratitudine, ammirazione ed attrazione erotica.

L'ultimo capitolo riproduce la struttura generale del libro, aperto e chiuso dalla Simonetta: delle tre parti in cui è suddiviso, separate da bianchi tipografici, il personaggio di lei appare nella prima, che racconta il caos dell'insurrezione, gli ultimi scontri a fuoco, la resa dei tedeschi e l'inizio della gran festa per la liberazione della città, e nell'ultima, dedicata all'incontro con i primi “inglesi” giunti in città. La seconda parte del capitolo riferisce invece le reazioni di vari personaggi alla notizia della morte del capo dei Gap padovani.

La prima parte è concitata e giocata su un continuo andirivieni tra “dentro” e “fuori”. Il “dentro” corrisponde all'interno dei palazzi dove sono riuniti i rappresentanti del CLN; “fuori” sono le strade della città, dove si svolgono le ultime azioni militari – trattate, naturalmente, con il consueto filtro anti-retorico: il fuoco dei partigiani che rispondono alle mitragliate tedesche da Prato della Valle si trasforma in un «tirare piselli con la fionda», la ricerca di un riparo per non farsi colpire «fare le corsette tra i pilastri»¹⁶. L'*understatement*, quindi, non è solo un dispositivo anti-retorico, ma anche un artificio di straniamento, che consente di restituire la verità dell'azione rappresentandola in modo nuovo, rivitalizzando un sensorio anestetizzato dalla ripetizione di formule consunte – «tirare pi-

¹⁵ *Ibid.*, p. 606.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 603, 605.

selli con la fionda» rende la sensazione di sproporzione tra le proprie armi e quelle del nemico molto meglio di una parafrasi come “fuoco che risponde al fuoco”.

Sotto i portici della strada tra l'Antonianum e il Prato della Valle falciata dalla mitraglia tedesca, il narratore si accorge di un compagno ferito e cerca riparo per lui in un portone:

Pensai con grande compiacimento: “Più quarantotto di così si muore”. [...]. Il portone padovano fece uno scattino. Dentro c'era un ingresso ampio e vuoto, uno scalone. E in cima allo scalone, perfettamente incredibili, due giovani donne bionde e graziose che già scendevano i primi gradini con le braccia amorevolmente distese. Pareva di essere caduti dentro a un componimento patriottico. Il piacere era schiacciante. Siamo in una stanza con le finestre alte, molto padovane, affacciate su un giardino. Il ragazzo ferito è seduto su un letto, ha il busto nudo, e le ragazze gli si affaccendano intorno. Una delle due, la più carina, è vestita da infermiera; ha i capelli biondo cenere, e sta fasciandogli la spalla con fasce vaporose. Ci disse che studiava legge, ma aveva fatto i corsi di crocerossina, e si vede che aveva in casa l'uniforme bianca con la croce scarlatta; forse avrà pensato anche lei: “Un'occasione così non torna più”. Infatti (come schema) è frequente nell'*Orlando innamorato*, ma rara nella vita¹⁷.

La scena offre una pausa nell'azione ma anche una prosecuzione della riflessione, che corre per tutto il libro, sul rapporto tra cose e parole: tra le cose come sono e il modo, spesso falsificante, con cui le si racconta. La retorica, infatti, perlomeno nella definizione che ce ne dà Meneghello e che spiega quello contro cui combatte la sua scrittura, è un racconto della realtà bello ma falso¹⁸. Qui però ci viene anche mostrato come la retorica, sebbene inquina il racconto letterario privandolo della verità, può produrre degli effetti di realtà non necessariamente negativi. La fantasia di rivivere le gesta eroiche del 1848 abita la testa del narratore come quella della crocerossina: è uno schema mentale che consente di dare senso a un vissuto traumatico, e allo stesso tempo diventa per entrambi il motore dell'azione. Il racconto, però, rifiuta di aderire agli schemi mentali e alle fantasie dei giovani protagonisti: quello che leggiamo non è certo un «componimento patriottico», ma un racconto ironico, che gioca con i *clichés* letterari e le aspettative che generano nei confronti della realtà, ma anche sulla dissociazione tra l'io narrato ventenne, con le sue fantasie romantiche, e l'io narrante quarantenne che le decostruisce.

¹⁷ *Ibid.*, p. 604.

¹⁸ «È retorica tutto ciò che pare bello e non è vero»: LUIGI MENEGHELLO, *Le Carte*, vol. 1, *Anni Sessanta* [1999], Rizzoli, Milano 2009, p. 84.

La retorica appare in tutta la sua capacità di generare il falso alla fine della prima parte del capitolo. Il narratore ha di nuovo al suo fianco Marietto, miracolosamente vivo dopo essere stato arrestato e torturato; «un uomo piuttosto autorevole (nostro amico e capo)» offre loro la possibilità di scrivere l'editoriale del primo giornale libero.

«Io e Marietto qui, siamo diseducati» dissi.

«Cosa siete?»

«Diseducati, politicamente diseducati. Non abbiamo niente da dir a nessuno. Non possiamo educarci per iscritto a spese del pubblico. Questa è roba per una persona matura.»

[...]

«Noi abbiamo bisogno di studiare, non di scrivere articoli» dissi. «Gli articoli li abbiamo già scritti sui giornali fascisti, almeno io, lui no perché era troppo giovane.»

La sua faccia diceva: che tristezza! I suoi occhi contrariati cercavano qualcosa di meno sconsolante su cui posarsi. Lì vicino c'era Zacchèo, bruno, scattante, occhialuto. Bravo ragazzo, con un impianto etico-politico di quart'ordine (il nostro sarà stato di secondo, i gradi medi del secondo ordine).

«Tu» disse l'uomo.

Zacchèo batté i tacchi. Portava un elmetto tedesco.

«Te la senti di scrivere il fondo del giornale per domani?»

«Agli ordini» disse Zacchèo confermando coi tacchi. Sprizzava senso di responsabilità. L'uomo autorevole gli diede qualche disposizione, e un po' di carta; poi tornò dentro, là dov'era il cuore di quel palazzo importante, e Zacchèo si mise a scrivere¹⁹.

È chiaro che Zacchèo, un personaggio dalla consapevolezza etico-politica che non gli consente neppure di valutare la propria inadeguatezza, non potrà che scrivere un testo grondante di retorica: una nuova retorica, diversa da quella fascista, ma non meno distante dalla verità. Questa scena costituisce uno dei numerosi indizi sparsi nel capitolo di ciò che farà seguito alla fine della guerra: la pace porterà a un nuovo regno della retorica, cioè della disonestà e della falsità. L'ultimo capitolo dei *Piccoli maestri* vede sfaldarsi lo stato d'eccezione della Resistenza: ai «quattro gatti»²⁰ che erano stati i partigiani combattenti, i pochi, cioè, capaci di una scelta politica netta, e alla solidarietà autentica e interclassista delle popolazioni che li avevano protetti, si sostituiscono già il giorno dell'insurrezione frotte di opportunisti²¹.

¹⁹ MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, cit., pp. 608-609.

²⁰ «Restammo ciò che eravamo abituati a essere: quattro gatti» (*Ibid.*, p. 377).

²¹ «Un sacco di gente cominciava a farsi avanti, e l'impressione era che ci venissero molto tra i piedi» (*Ibid.*, p. 604); «Spuntava gente da tutte le parti, per lo più coi bracciali

Non si salvano neppure i capi politici della Resistenza. Il personaggio che concede a Zacchè l'onore di scrivere l'editoriale del 29 aprile non è il solo a mostrarsi più sensibile alla retorica che alla verità, alle parole invece che alle cose. Tutta la prima parte del capitolo gioca sull'andirivieni tra la frenesia delle scene all'esterno e ciò che accade dentro i palazzi dove avviene la metamorfosi della dirigenza politica della Resistenza in classe dirigente della futura Repubblica: mentre fuori si spara, dentro «stanno disputando chi farà il discorso in piazza», formano «crocchi», «facevano comitati», e con un geniale neologismo, «comitavano»²². L'opposizione tra questo “dentro” popolato di parole e il “fuori” dell'azione ha il suo apice nella seconda parte del capitolo, quando giunge la notizia della morte del comandante dei Gap padovani.

Mezz'ora dopo entrammo io e Zacchè nella saletta dove un gruppo di uomini comitavano attorno a un tavolo. Io provai ad aprire la bocca, ma mi veniva solo un avviso di tosse, e così restai a guardare quelli che comitavano. Allora intervenne Zacchè, e fu immediatamente all'altezza: teneva l'elmetto sotto il braccio, a bocca in su; scattò sull'attenti e annunciò con voce forte e precisa:

«Informo il Comitato che il comandante dei gruppi d'azione padovani è caduto in combattimento questa mattina, a Voltabarozzo.»

I suoi occhi lampeggiavano dietro le lenti degli occhiali a pince-nez. Gli uomini attorno al tavolo presero atto della notizia con discrezione, e pareva che dicessero: “Bene, bene; bravi ragazzi. Segretario, si faccia un appunto.” Poi tornarono alla questione dei manifesti.

Andai a prendere i tre morti col camion alla sera. Erano stati messi nella chiesetta; l'effetto principale era come se fossero infagottati nei vestiti. Tutto bene ormai; la verità è proprio questa, il dolore ha a che fare con la verità. Caricammo questi ragazzi infagottati e li riportammo a Padova²³.

A Zacchè le parole escono facili e pronte perché attingono a formule stantie, modellate da una retorica pre-confezionata, conformista, lontana dalla «verità» tragica della morte, una morte ancora più assurda perché giunta sulla soglia della pace, l'ultimo giorno della guerra. La verità è intrecciata al dolore – un dolore che si esprime qui per la prima volta, perché è soltanto qui, in tutto il libro, che il narratore si commuove, si permette di far emergere il proprio lutto; nei dieci capitoli precedenti la commozione era stata invece continuamente tenuta a bada, relegata fuori dai margini del racconto affinché il racconto potesse compiersi, esorcizzata dall'ironia e dagli artifici dell'anti-retorica.

tricolori. Ma chi sono tutti questi qui? veniva da domandarsi» (*Ibid.*, p. 606).

²² *Ibid.*, pp. 605, 604, 607, 609.

²³ *Ibid.*, pp. 609-610.

Non è però sul dolore e sul lutto, che pure esprimono la verità, che il libro si chiude. L'ultima parte del capitolo, in cui si racconta dell'incontro di Gigi e della Simonetta con gli "inglesi", è un andante con brio, una narrazione allo stesso tempo frizzante e commossa.

Dell'incontro di Luigi Meneghello con le prime truppe alleate giunte a Padova abbiamo un altro, divergente resoconto nelle memorie di Mario Mirri, il Marietto del libro. Mirri evoca continuamente *I piccoli maestri*, il cui racconto giudica piuttosto affidabile, tanto che se non ritiene necessario procedere a una narrazione completa dell'ultimo anno di guerra: «il resto, fino alla Liberazione, l'ha raccontato – un po' a modo suo – Meneghello»²⁴. Quell'«a modo suo» contiene la chiave per comprendere l'immagine dei *Piccoli maestri* come «operetta [...] scritta, pare in stato di *doping*» che Meneghello aveva incastonato nella nota di *Pomo pero*, secondo la quale *I piccoli maestri* sarebbe un libro scritto in una modalità di iper-funzionamento causata da un'illecita alterazione. L'immagine deriva direttamente da una delle numerose stroncature ricevute dal libro nel 1964, quella di Carlo Bo, che l'aveva liquidato come una pubblicazione affrettata, un libro apprestato rapidamente sull'onda del successo di *Libera nos a malo*, ma il suo significato non mi sembra si esaurisca qui²⁵. Il «*doping*» ha a che fare anche con quanto ci viene rivelato dal racconto di Mirri: il quale specifica che a incontrare l'ottava armata alleata erano stati lui e Gigi, non Gigi e la Simonetta²⁶. La fedeltà alla verità fattuale, che Meneghello ha proclamato ogni volta che ha parlato del proprio libro, non è insomma così assoluta come l'autore avrebbe voluto farci credere²⁷: è stata alterata.

²⁴ MARIO MIRRI, *La guerra di Mario*, Laterza, Bari-Roma 2018, p. 65.

²⁵ Cfr. CARLO BO, *Il secondo libro*, «Corriere della Sera», 12 aprile 1964, p. 13: «Il libro d'oggi – se lo riportiamo sul terreno del confronto diretto – risulta non necessario, privo di quel rigore che ci era tanto piaciuto e – diciamo pure la parola – frutto di una semplice ricerca superficiale. [...] assistiamo a prolungamenti, a episodi di *doping* letterario, a ripetizioni che, se trovano consensi e editori pronti a sfruttare la coda della prima eco, non per questo annullano lo stato di disagio del lettore che bada alla sostanza e non è pronto a seguire il giuoco».

²⁶ «Facemmo tardi; era con noi anche la Simonetta. Dopo averla lasciata a casa, Gigi ed io tornammo indietro per via del Bassanello (la lunga via che, provenendo da sud, da Ferrara e da Rovigo, entra in Padova e arriva a Prato della Valle), ed è a quel punto che sentimmo lo sferragliare di alcuni carri armati [...] Meneghello ha concluso il suo romanzo proprio con questo episodio, raccontandolo però in modo diverso. Al posto mio mette la Simonetta; attribuisce a "quella irresponsabile" il merito di aver fatto fermare quella colonna di carri armati (non erano più di 3 o 4; ma lui parla di una lunga colonna); racconta che la Simonetta e lui erano saliti su un carro armato, avevano fraternizzato con i soldati inglesi ed erano scesi con loro verso il centro della città»: MIRRI, *La guerra di Mario*, cit., p. 78.

²⁷ «Ciò che mi premeva era di dare un resoconto veritiero dei casi miei e dei miei compa-

Non però “illecitamente”. Lo stesso Mirri, nel momento in cui svela il dettaglio inaffidabile, riconosce come il finale dei *Piccoli maestri* sia più “godibile” della realtà²⁸. Esiste insomma una verità letteraria che riguarda la coerenza e la struttura di un testo: una verità che ha a che fare con la circolarità di un libro che si apre e si chiude sulla coppia Gigi-la Simonetta, e con l’importanza che ad accogliere gli alleati sia una coppia, nucleo germinale della nuova società italiana, e che in quel momento cruciale, il momento dell’incontro degli italiani e delle italiane libere con gli alleati rappresentanti del mondo libero, sia presente anche una donna.

Il finale dei *Piccoli maestri* racconta dunque l’incontro della nuova Italia con il mondo libero e l’ingresso della nuova Italia nel mondo libero, e inserisce la storia dei piccoli maestri nel macro-contesto della guerra europea. Uno sfondo che era sempre stato sotteraneamente presente nel libro: la cultura antifascista trasmessa da Toni Giuriolo è una cultura europea, la Marta che tiene i fili della Resistenza è un personaggio cosmopolita, accanto ai piccoli maestri combattono ex prigionieri inglesi e russi. Sulla sproporzione delle dimensioni – il micro della storia raccontata, il macro del contesto europeo e globale – il narratore gioca fin dall’attacco del finale. «Andai io di persona a ricevere l’ottava armata alleata quando si decisero a entrare a Padova»²⁹: il narratore si rappresenta, diminutivamente, come un bravo ragazzo, un piccolo gentiluomo in miniatura che va ad accogliere l’intera ottava armata come fosse una zia di riguardo. Ma il gioco di sproporzioni diventa molto serio poco più avanti:

Il rumore diventava sempre più grande, e noi in mezzo alla strada sempre più piccoli. S’incominciavano a distinguere confusamente i volumi scuri dei carri armati: erano enormi. [...] Com’è strana la vita, sono arrivati gli inglesi. Benvenuti. Questi carri sono i nostri alleati. Con queste loro gobbe, con questi orli di grandi borchie ribattute, questi sferragliamenti, queste canne, vogliono quello che vogliamo noi. L’Europa è tutta piena di questi nostri enormi alleati; che figura da nulla dobbiamo fare noialtri visti da sopra uno di quei carri! Branchi di straccioni; bande. Banditi. Certo siamo ancora la cosa più decente che è restata in Italia; non lo hanno sempre pensato gli stranieri che questo è un paese di banditi?³⁰

gni negli anni dal ’43 al ’45: veritiero non all’incirca e all’ingrosso, ma strettamente e nei dettagli. [...] Mi ero imposto di tener fede a *tutto*, ogni singola data, le ore del giorno, i luoghi, le distanze, le parole, i gesti, i singoli spari»: MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, cit., p. 616.

²⁸ «Certo, costruite così, le ultime pagine di *I piccoli maestri* sono più godibili rispetto a un finale in cui si racconta che, dopo aver visto i carri armati inglesi entrare in città, Gigi ed io ce ne andammo a letto» (MIRRI, *La guerra di Mario*, cit., pp. 78-79).

²⁹ MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, cit., p. 610.

³⁰ *Ibid.*, p. 611.

Dietro l'*understatement*, dietro il gioco a sminuirsi, convivono due messaggi ambivalenti, contraddittori solo in apparenza: la consapevolezza storica della non decisività del proprio ruolo, del ruolo della Resistenza, nel decidere le sorti della guerra europea; e allo stesso tempo la consapevolezza dell'enorme valore simbolico delle azioni dei resistenti, in Italia e nel resto del mondo: un valore indirettamente proporzionale al peso militare effettivo. Proprio perché siamo così piccoli, proprio perché eravamo così impreparati, proprio perché siamo branchi di straccioni, il rischio che abbiamo affrontato, le morti che abbiamo subito, le morti che abbiamo causato, la scelta che abbiamo fatto, hanno maggior valore etico e politico. Proprio perché ci hanno chiamati e trattati come banditi ha un significato enorme che Padova – come Bologna, Genova, Torino, Milano e tante altre città – l'abbiamo liberata noi; che siamo noi a «ricevere» l'ottava armata, non il contrario, ad accompagnarla a Padova, e anche, alla fine del capitolo, e del libro, a lasciarla lì, tutta intera l'ottava armata, in una piazza.

Tre date (10 ottobre 2021, 1° novembre 2021, 16 febbraio 2022), ricorrenze dei centenari della nascita di Andrea Zanzotto, Mario Rigoni Stern e Luigi Meneghello, hanno propiziato la ricomposizione di una triade di grandi autori i cui nomi erano stati altre volte accostati ma per ragioni, a ben vedere, più esterne che interne, più anagrafiche e di contesto che formali e di poetica.

Unificare, tentare una visione sinottica a partire da esperienze singole e da scritture per necessità divergenti, è stato il principale obiettivo del sistema di convegni che il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova ha voluto dedicare ai tre autori.

Gli Atti che qui si pubblicano presentano i risultati di un necessario lavoro di aggiornamento e analisi critica che è anche, al tempo stesso, un tentativo di consegnare la memoria di tre significative esperienze biografiche e letterarie alle lettrici e ai lettori che verranno.

Contributi di: Giancarlo Alfano, Anna Baldini, Angela Borghesi, Francesca Caputo, Andrea Cortellessa, Pietro De Marchi, Emilio Franzina, Matteo Giancotti, Mario Isnenghi, Paolo Lanaro, Sara Luchetta, Fabio Magro, Giuseppe Mendicino, Floriana Rizzetto, Giuseppe Sandrini, Gianni Turchetta, Emanuele Zinato.

MATTEO GIANCOTTI insegna Educazione al testo letterario e Letteratura italiana contemporanea all'Università di Padova. È responsabile scientifico del Centro Studi Archivio Scrittori Veneti «Cesare De Michelis». Si è occupato di vari autori novecenteschi (tra i quali Clemente Rebora, Diego Valeri, Andrea Zanzotto, Emilio Lussu, Goffredo Parise, Primo Levi) e dei rapporti tra letteratura e paesaggio (A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Bompiani, 2013; *Paesaggi del trauma*, Bompiani, 2017). Verte sulla didattica della letteratura il volume *Educare al testo letterario. Appunti e spunti per la scuola primaria* (Mondadori Università, 2022). Con Luigi Marfè e Patrizia Violi è curatore del libro *La memoria degli oggetti* (Mimesis, 2023).

FABIO MAGRO insegna Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Padova. Si occupa di stilistica, di metrica, di lingua letteraria e non, in particolare tra Otto e Novecento. Si è occupato tra l'altro di Leopardi, Montale, Saba, Penna, Sereni, Bertolucci, Luzi, Caproni, Raboni, Rigoni Stern, Primo Levi. Ha pubblicato «*Un ritmo per l'esistenza e per il verso*». *Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci* (2005), *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni* (2008), *L'epistolario di Giacomo Leopardi. Lingua e stile* (2012). Con Arnaldo Soldani ha scritto una storia del sonetto italiano (*Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Carocci, 2017). Nel 2020 è uscita la raccolta *Poesie italiane del Novecento. Nove esercizi di lettura* (Carocci), mentre nel 2022, con Mauro Sambi, ha curato il volume «*Il sistema periodico*» di Primo Levi. *Lecture* (Padova University Press).

ISBN 978-88-6938-410-3



€ 25,00