

«Solo cante barbare, eredità dell'altra guerra» Canti alpini e resistenziali nei *Piccoli maestri* di Luigi Meneghello

Cecilia Demuru
Università degli Studi di Pavia, Italia

Abstract The aim of this paper is to highlight the quotations and allusions to World War I and Resistance songs in *I piccoli maestri*, the second novel by Luigi Meneghello published in 1964.

Keywords Luigi Meneghello. Italian Resistance. World War I songs. Resistance songs. Intertextuality.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Canti alpini e resistenziali nella letteratura e memorialistica di guerra. – 3 Canti alpini e resistenziali nei *Piccoli maestri*. – 3.1 Un repertorio popolare. – 3.2 Luigi Meneghello e i *Canti della Resistenza italiana*. – 3.3 L'eredità dell'altra guerra.



Peer review

Submitted	2020-08-27
Accepted	2020-11-25
Published	2021-04-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Demuru, C. (2021). «Solo cante barbare, eredità dell'altra guerra». Canti alpini e resistenziali nei «Piccoli maestri» di Luigi Meneghello. *Quaderni Veneti*, 8, 95-118.

DOI 10.30687/QV/1724-188X/2019/01/004

1 Introduzione

Maria Corti, in occasione del convegno *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri" di Luigi Meneghello* (1986), impostando il tema dell'intertestualità nel secondo romanzo dell'autore scriveva:

La lingua di questo libro non è meno composita di quella di *Liberanos a malo*, anche se rare sono le apparizioni del dialetto o del latino. È composita in modo diverso; per dirla con Bachtin vi domina la pluridiscorsività sociale; come dire che entro la sua personale lingua, così viva e nei dialoghi lucidamente colloquiale, Meneghello inserisce linguaggi di vari livelli della testualità sociale: il linguaggio delle canzoni popolari, di quelle specificatamente alpine, dei testi poetici letterari evocati, dei comandi militari, della burocrazia italiana, degli intellettuali. (Corti 1987, 102)

I principali contributi critici si sono concentrati soprattutto sui modelli letterari in studi sull'opera complessiva di Meneghello: Barański (1983; 1984) ha studiato i dantismi, Zancani (1983) i montalismi; si deve a Ramat (2005) un panorama completo dei riferimenti a testi poetici. In un articolo di impostazione generale del problema, ma senza esempi testuali, Simona Casagrande, ricorrendo alla categoria di 'arte allusiva', ha sottolineato la possibilità che i riferimenti siano decodificati a diversi livelli dal lettore: sono cioè presenti differenti gradi di «competenza intertestuale» e le «agnizioni di lettura» si estendono anche a citazioni mimetizzate, la cui natura intertestuale è garantita dalla presenza di citazioni evidenti in altri segmenti del testo. Casagrande ha individuato poi, all'interno dei *Piccoli maestri*, un piano semantico che riguarda «i modelli culturali con cui e contro cui i piccoli maestri si trovano ad affrontare la guerra civile» (1995, 212). È proprio a questo livello che si collocano canzoni popolari, alpine, partigiane e fasciste, «inserti ritmici» recentemente portati all'attenzione anche da Zampese (2017, 173-8).

Nel presente articolo si prenderà in considerazione il repertorio di canzoni alpine e partigiane, che costituisce uno dei tasselli più rilevanti dell'intertestualità nei *Piccoli maestri*,¹ in maniera talvol-

L'articolo rielabora e aggiorna un capitolo della mia tesi di dottorato in Filologia Moderna, intitolata «Di un libro e di una guerra». Su *"I piccoli maestri" di Luigi Meneghello*, discussa nell'a.a. 2012-2013 presso l'Università degli Studi di Pavia (tutor prof.ssa Maria Antonietta Grignani).

1 Si utilizzeranno le seguenti abbreviazioni: PM 1964 (Milano: Rizzoli); PM 1967 (*The Outlaws*, trad. ingl. a cura di R. Trevelyan. Londra: Michael Joseph); PM 1976 (Nuova edizione riveduta con una nota introduttiva. Milano: Rizzoli); PM 1988 (Edizione ridotta e annotata per le scuole a cura di V. Maistrello. Torino: Loescher. Narrativa Scuo-

ta esposta, ma più spesso dissimulata,² al contrario di quanto avviene nella maggior parte della memorialistica e letteratura di tematica resistenziale, dove, come ha notato Italo Calvino nella *Prefazione* al *Sentiero dei nidi di ragno* (1964), la citazione di canzoni costituisce un «repertorio documentaristico [...] che arriva quasi al folklore» (Calvino 1991, 1190). Si metterà in evidenza come Meneghello crei in alcuni casi un cortocircuito tra modelli alti e bassi, con effetti di straniamento e di potenziamento del senso; le citazioni e allusioni a canti di soldati sono l'occasione per portare l'attenzione su alcuni dei nodi della riflessione a posteriori sulla propria esperienza partigiana, in particolare attraverso la lente dell'anti-retorica, che l'autore evidenzia come specificità della propria narrazione nella *Nota introduttiva* alla seconda edizione del romanzo (1976), intitolata *Di un libro e di una guerra*:

I piccoli maestri è stato scritto con un esplicito proposito civile e culturale: volevo esprimere un modo di vedere la Resistenza assai diverso da quello divulgato, e cioè in chiave anti-retorica e anti-eroica. Sono convinto che solo così si può rendere piena giustizia agli aspetti più originali e più interessanti di ciò che è accaduto in quegli anni. (PM, 614)

E, in modo ancor più esplicito, proseguiva in una parte della *Nota* poi cassata, ma utile per inquadrare la relazione tra il concetto di eroismo e il repertorio di canti, all'interno del quale, come si vedrà, l'autore seleziona la componente più schiettamente popolare o demistifica quella più retorica e patriottica:

Proprio dalla Resistenza dovremmo avere imparato quanto è importante distruggere quei concetti di comodo con cui eravamo usati a rappresentarci, in bene e in male, i fatti del popolo italiano; e in particolare la nozione convenzionale dell'eroismo individuale e collettivo. Tra l'altro mi pare che solo espungendo questa nozione dalla nostra valutazione della Resistenza ci mettiamo in grado di intendere la vera relazione tra questo capitolo dell'autobiografia del popolo italiano e quello che l'ha preceduto. (PM 1976, 8)

la Feltrinelli; Loescher); PM (Milano: Rizzoli, 1990; i numeri di pagina si riferiscono a Meneghello 2006).

2 Di «raffinatissima retorica della dissimulazione, uno *sleight of hand* che cela altre e contrastanti direzioni dei testi», ha parlato Barański (1983, 99-100).

2 Canti alpini e resistenziali nella letteratura e memorialistica di guerra

Nella prefazione alla raccolta di *Canti di soldati* (1919),³ Piero Jahier, sotto lo pseudonimo *Barba Piero*, sottolinea che, pur trattandosi di una tradizione che ha diffusione nazionale, è particolarmente significativa in Veneto:

Qualcuno troverà che ce ne sono molti veneti [canti].

Ma è naturale. Non solo perché il Veneto è terra di armonia. Ma perché la guerra è stata nel Veneto, non bisogna dimenticarlo mai. O nostra santa terra - la più ferita figliola della patria - anche noi soldati ti abbiamo invasa e turbata coi nostri tanti bisogni dalla cravatta da lavare al sorriso della tosa; sono state di tutti noi combattenti le tue dolci case... (Jahier 2009, 11)

La citazione di canti alpini⁴ è caratteristica peculiare delle opere ambientate nella Grande Guerra. Si pensi, per citare solo i casi più celebri, a *Un anno sull'Altipiano* di Emilio Lussu, dove tutto il cap. 2 è scandito dai canti,⁵ in Gadda, come è noto, un canto alpino arriva a dare il titolo alle prose raccolte nel *Castello di Udine*, con un significato che va interpretato alla luce della nota dell'autore:

Il titolo è suscettivo di interpretazione simbolistica. Il castello di Udine, il *sischièl* a Udin, è la momentanea imagine-sintesi di tutta la patria, quasi un amuleto dello spirito. I monti son quelli delle Alpi Giulie, dove il Ns. pensava di solo adempiere ai suoi doveri, e si ebbe la immeritata umiliazione della prigionia. (Gadda 1993, 155)

Come ha notato Mario Isnenghi, un interessante repertorio di canti popolari e alpini della Grande Guerra è costituito dai *Diari* di Mussolini, dove emerge un'attenzione per la componente popolare e linguistica:

Non per niente le sue antenne sensibili rendono questo approccio alla vita quotidiana dei fanti - il suo è un diario di vita quotidiana, in effetti, non un'esibizione di vita eroica - indicativo per etnologi e linguisti. Forse solo in Piero Jahier - *barba Piero* - (e più

³ Sulla raccolta *Canti di soldati* e sulla genesi del giornale di trincea *L'Astico*, si rimanda a Caldirola, Demuru, Polimeni 2015, 252-6.

⁴ La principale raccolta di canti della Grande Guerra è Savona, Straniero 1981; per uno studio complessivo di questo repertorio è oggi di riferimento Castelli, Jona, Lovatto 2018. Sulla presenza dei canti alpini in letteratura, si veda Ardizzone 2000; per l'aspetto linguistico si rimanda a Caldirola, Demuru, Polimeni 2015. Cf. inoltre Armocida 2016.

⁵ In particolare, Lussu 2008, 344 e 357; si veda Castelli, Jona, Lovatto 2018, 404-9.

tardi in Carlo Salsa, Arturo Marpicati, Cesare Caravaglios) si manifesta altrettanta attenzione per le canzoni popolari nate o cantate in trincea, così come per le diverse appartenenze regionali ed espressioni dialettali che la *naja* sottopone a contatto e a rifu-sione. (Isnenghi 2007, 410)⁶

Nel primo dopoguerra i canti diventano ben presto uno degli elementi che caratterizzano l'immagine eroica dei soldati italiani, contribuendo in particolare a creare il mito del corpo degli alpini; si legga questa pagina tratta dal *Piccolo alpino*, uno dei testi che a più riprese Meneghelo ha riconosciuto come lettura della sua infanzia,⁷ a dimostrazione del fatto che quel repertorio veniva trasmesso già a partire dagli anni della scuola:

Il coro s'era fatto immenso: risuonava nella valle buia, saliva nel cielo sereno, come un ammonimento e una preghiera. Da quale ignoto poeta sono fioriti i poveri versi, che nella loro ingenuità racchiudono tanta potenza di passione, di devozione, di nostalgia e di sacrificio? Quale ignoto musicista ha composto la nenia dolce e triste della canzone? Non si sa. Nessuno lo saprà mai. Questa canzone - o bambini della nuova Italia, ricordatevi! - questa canzone che ancor oggi udite cantare da quelli che hanno fatto la guerra e che ripeterete anche voi facendo in modo che resti sempre viva nelle generazioni future come un puro fiore della eroica anima popolare, è stata fatta dagli Alpini e per gli Alpini; non ha nome il suo autore perché forse è stata composta da tutti insieme gli Alpini, a loro insaputa. Se la sono sentita fiorire nell'anima, salire alla gola per quell'oscuro e divino bisogno di musica e di poesia che ha la giovinezza allorché compie con entusiasmo e con fede le eterne opere del sacrificio, pel bene della patria. (Gotta 1926, 88)

Dai canti alpini derivano direttamente anche molti canti partigiani,⁸ come individua lucidamente l'autore anonimo (probabilmente il Commissario Giovanni Serbandini) dell'articolo «Canti partigiani» pub-

⁶ Cf. anche Isnenghi 1996, 95-103.

⁷ Si veda in particolare in *Quanto sale?»: «Quanto ai 'piccoli' del titolo, vi dirò solo che c'è un passo in *Pomo pero* in cui accenno a un vecchio libro ('atroce') che leggevamo da ragazzi, *I piccoli martiri*, e poi in una nota [Meneghelo 2006, 770] spiego che c'era tutto un repertorio di letture formative, *I piccoli martiri*, *Il piccolo vetraio*, *Il piccolo Lord* (e a questo punto mi domando: 'Ma erano tutti piccoli?' e poi continuo elencando) *Il piccolo alpino*, *Il piccolo parigino*... e finalmente in me si fa luce: 'Ma allora questa è la genesi dei *Piccoli maestri!*'» (Meneghelo 2006, 1120).*

⁸ Sui canti della Resistenza, si farà riferimento in particolare alle raccolte Romano, Solza 1960 e Savona, Straniero 1985; per uno studio complessivo si rimanda a Lovatto 2001. Osservazioni sulle citazioni di canti partigiani nella narrativa sono presenti in Falaschi 1976; 1984.

blicato su *Il Partigiano. Organo della VI Zona Operativa* dell'8 aprile 1945, che delinea una prima e precoce storia del canto della Resistenza ed esprime i sentimenti suscitati dai canti, che rappresentano anche una speranza per la lotta futura nel ricordo e in onore dei caduti:

Dopo la riunione serale, cantiamo. A tratti dal buio e dal fumo esce una faccia illuminata dal fuoco, una faccia giovanile con il pizzo biondo, alla quale la vita partigiana ha dato un senso di serena fierezza e di responsabilità; appaiono vicine altre, simili facce: s'uniscono al canto. Fin dai primi tempi, questa è l'ora più bella della giornata. Di rado c'è il vino, né si canta per far passare la nostalgia: non è fatta di questo la vita partigiana che consiste nel camminare, nel fare azioni, nell'eliminare intorno e dentro di sé ogni residuo di fascismo, diventando liberi, eguali, coscienti moralmente e politicamente; e non c'è posto per l'amore come accadeva agli altri garibaldini, quelli del Risorgimento, perché la nostra lotta è troppo seria e ha bisogno oltre che delle armi di un continuo rigore cospirativo. Si canta tutti insieme nel casone seduti in due tre file attorno al fuoco, presso le armi, sotto le calze che asciugano, e la contentezza nasce appunto dal sentirsi così uniti: dopo tanti anni in cui gli italiani sono stati divisi dal sospetto sotto l'oppressione fascista, essi si sono ritrovati insieme nel movimento popolare partigiano per combattere invasori e traditori, salvando l'Italia: senza distinzione di partiti, di fede, di origine sociale essi hanno creato una nuova vita dormendo sulle stesse foglie, dividendo in parti uguali la «pattona» e le responsabilità della banda; anche i piccoli dissensi della giornata si sciolgono in quel canto e i cuori sono pieni della stessa gioia.

Sul ritmo di vecchie canzoni antifasciste ed alpine (e anche questo è naturale per la somiglianza che c'è tra la vita alpina e quella partigiana, per il fatto che reparti interi di alpini hanno disertato passando nelle nostre file e perché antifascista è sempre stato il sentimento delle canzoni alpine, come di quella della Julia proibita dai fascisti) e su nuove cadenze sono nati i canti partigiani.

Alcune delle voci che li intonavano con noi, tra le più coraggiose e oneste, si sono taciute. Quando tutti insieme dopo la riunione serale cantiamo, ci pare che tra le nostre voci unite ci siano anche quelle: pure e serene esse sostengono il nostro canto, gli danno la certezza della prossima liberazione.⁹

⁹ «Canti partigiani». *Il Partigiano*, 14, 8 aprile 1945 (http://www.stampaclandestina.it/wp-content/uploads/numeri/159-IlPartigiano_1945_N14.pdf). Lo scritto appare anche come prefazione all'opuscolo *Canti partigiani*, una raccolta di 15 canzoni pubblicata durante la guerra dalle «Edizioni del Partigiano», «a cura della sezione stampa Sergio», recentemente ristampata (Alfonso 2017, 3-4).

Durante la Resistenza a Padova, come racconta Sergio Boscardin, per i prigionieri di Palazzo Giusti¹⁰ il canto rappresenta il ricordo della lotta partigiana combattuta in montagna e una fonte di forza per continuare a resistere anche nella situazione disumanizzante della prigionia; molto diverse, allora, saranno le canzoni cantate dai tedeschi rispetto a quelle dei partigiani e dei prigionieri inglesi:

Dimenticavo!

Quando andavo in montagna, nelle serate piovose in cui non era possibile una passeggiata sotto le stelle, mi univo agli altri e si cantava, dopo cena, e si cantava con l'animo lieve, sereno. S'era contenti. Dopo tutto si era giovani per qualche cosa, e si poteva dimenticare la vita, la guerra e la morte, almeno per quei brevi quarti d'ora.

Ora, dico io, perché negare il canto agli altri?

I partigiani, i fuori legge, nelle vallate, tra i boschi, nelle baite alpestri o nelle campagne buie, cantano anch'essi. Cantano:

Fischia il vento, soffia la bufera;

Scarpe rotte e pur bisogna andar!

Gli inglesi cantano nostalgicamente, nelle ridotte appenniniche, le loro vecchie canzoni:

It's a long way to Tipperary...

Anche i tedeschi cantano, quadrati, a tempo, in coro granitico:

Chi ci vincerà?... Chi ci fermerà?...

Gusti e opinioni.

Perché diamine non dovrebbero cantare anche gli SS e le ausiliarie!? Che resterebbe loro da fare dopo cena? Come digerire il meritato pasto?

Se laggiù, nel salone, c'è una masnada di traditori, a noi che ce ne importa? (meglio: che ce ne frega?). Peggio per loro! Noi cantiamo: che ascoltino!

«A noi la morte non ci fa paura!...»

Avevano ragione: essi erano nella giustizia e nell'onore. Erano i monopolisti dell'amore di patria.

Sulle loro schiene potevano anche attaccarsi un cartellino o un'etichetta: Prodotto unico. Riservato agli SS. Made in Germany. Ma lasciamo andare.

[...]

Ed essi erano cuori allegri, anime serene che cantavano per ben digerire.

«A noi la morte non ci fa paura!...»

Beh, ma son cose che si dicono! (Boscardin 1946, 52-4)

¹⁰ De Vivo (2010) ricostruisce la genesi della *Canzone della nave* riportata su una lapide sulla facciata del Palazzo, composta da Egidio Meneghetti sull'aria di *Sul ponte di Bassano*.

La domanda «Perché cantano?» rimane però senza risposta:

Poi, quasi dal nulla, dalle celle di sopra scende un canto, una melodia limpida, un qualche cosa di sereno e pacato insieme. È un prigioniero che canta. Tutti gli altri ascoltano. Sembra che quel canto venga di lontano, e sembra anche che tra le fiamme di quel fuoco esso trovi una forza.

Perché cantano i prigionieri? Eppure c'è da scommettere che sul loro capo pende un destino poco invidiabile. Perché cantano, dunque? (114)

3 Canti alpini e resistenziali nei *Piccoli maestri*

3.1 Un repertorio popolare

Nei *Piccoli maestri*, alcune canzoni, tratte dal repertorio popolare, dai canti degli alpini o da canti alpini adattati alla tematica resistenziale, vengono citate per esteso nel testo e rilevate graficamente. Più interessante sarà vedere come in alcuni casi, invece, questi elementi vengano dissimulati.

Il primo brano (*Il fiore della Rosina*) è cantato dal piantone Giazza a Merano, durante la naia:

Non eravamo morosi. Ci facevamo solo compagnia: mi è restato il senso di aver trascorso le mie ore di libera uscita con la Beata sul ciglio superiore dell'Italia, tenendoci afferrati per non cadere.

Ha mangiato l'insalatina
poverina morirà.

Se morissi questa sera
mi farete seppellir.

Mi farete seppellire
sotto l'ombra d'un bel fior.

Il piantone Giazza aveva una voce altissima, quasi femminile: le strofette che cantava disteso sulla branda, erano strilli armoniosi.

E la gente che passeranno
le diranno: Che bel fior.

Sarà il fior della Rosina
che l'è morta per amor.

Ma d'amore non si muore
ma si muore di dolor. (PM, 350-1)

Il canto popolare, riportato già da Costantino Nigra (2009), evoca immediatamente nel lettore la versione adattata per la guerra partigiana (*Bella ciao*), che è probabilmente il canto resistenziale più noto.¹¹ Poco oltre, troviamo un'allusione più criptica a un altro dei brani più rappresentativi del repertorio resistenziale attraverso il richiamo, in ambito militare, della canzone sovietica *Katiuscia*, sulla cui aria in Italia si cantava *Fischia il vento*:¹² «Fiorivano i meli sui colli attorno a Merano» (PM, 351), esposto in apertura di paragrafo, potrebbe ricordare il primo verso del testo russo, che tradotto suona: «Fiorivano i meli, fiorivano i peri...». Sicura allusione al medesimo canto popolare russo si ha poi nel cap. 4, nella battuta di dialogo attribuita a un vice comandante che era stato «sergente nelle Russie»:

«E com'è andata, là in Russia?» gli dicevo.
«C'era una russa che mi voleva bene.»
Del lato militare della faccenda non s'era occupato molto. «Io sono stato la più parte con questa russa» diceva. «Aveva anche tre bambini.»
«In che lingua vi parlavate?»
«Nema kukuruscia.»¹³ (PM, 391)

Alla componente popolare del repertorio alpino possono essere ricondotte anche le due canzoni, entrambe giocate sui doppi sensi, su cui si basa lo scambio con il reparto di inglesi:

A loro [gli inglesi] piaceva la canzone della ragazza chiamata Rosina, visitata da cinque alpini, tutti e cinque la medesima sera; a noi quella dei sei cavalli bianchi, e qualche altra. [...] Invece capivano la canzone dello spazzacamino, che dedicavano mentalmente

11 Cf. Savona, Straniero 1985, 74: «*Bella ciao* ha, come testo, un'ascendenza illustre. È infatti possibile riconoscere il modello di questo canto nella notissima e diffusissima canzone narrativa, conosciuta in tutta l'Italia settentrionale e fermata in molte raccolte, a partire, probabilmente, da quella di Luigi Carrer (*Sulla poesia popolare in Opere complete*, Venezia 1838), citato di solito come *Fior di tomba*, o *Il fiore di Teresina* o ancora *Il fiore della Rosina*, ecc.». In realtà Cesare Bermanni sottolinea che *Bella ciao* ebbe durante la Resistenza una diffusione circoscritta solo ad alcune aree e sarebbe solo successivamente diventata canzone simbolo della Resistenza, Bermanni 2001, 14-15 e oggi Bermanni 2020. Vedi anche Pivato 2007, 170-88.

12 Definita nel *Partigiano Johnny* «una vera e propria arma contro i fascisti» (Fenoglio 1978, 585). Su questo canto, considerato «la canzone della Resistenza al Nord e quella maggiormente diffusa durante la Resistenza», cf. Bermanni 2001, 14-15.

13 «O Katiuscia | nema kukuruscia | nema schlieba | nema malakò», che significa: «O Katiuscia, non c'è granoturco, non c'è pane, non c'è latte».

alle principali attrici del cinema americano, figurandosele a turno con le parti pudende tutte annerite. (PM, 395)

Di origine orale è anche la strofetta satirica dedicata a Francesco Giuseppe:¹⁴

Mi venne in mente Luccheni, che punse Elisabetta d'Austria, moglie di Francesco Giuseppe, con una lima proprio così, talmente affilata e sottile che la Elisabetta non si accorse nemmeno di essere stata pugnalata, e invece aveva questo filetto di lima letteralmente infilato nel cuore, e nessuno lo sapeva finché fu morta. Sentivo più correnti incrociarsi, lì sulla conchetta della Fontanella: l'anarchia politica, i ladronecci di galline, lo storicismo crociano, l'antifascismo. Si avvertiva di essere testimoni di un singolare processo storico, qualcosa che riguardava le componenti sommerse della vita italiana, o forse della storia europea. Quel giorno andai a casa canticchiando:

E anca Ceco-Bepe - faceva el caretiere
mancanza de la mula - tacava so mujere.

Storicamente non è vero, Francesco Giuseppe era pieno di distinzione, e sua moglie ancora di più; ma pazienza. (PM, 366)

Con una modalità di cortocircuito alto/basso, la strofetta satirica segue l'allusione a Lucheni (l'anarchico che nel 1898 pugnalò l'imperatrice Elisabetta d'Austria), a cui Pascoli dedicò *Nel carcere di Ginevra* (cf. Ramat 2005, 62): l'accostamento sottolinea l'opposizione tra la versione popolare e la versione letteraria di un fatto storico. In effetti Meneghello scrive: «Sentivo più correnti incrociarsi, lì sulla conchetta della Fontanella: l'anarchia politica, i ladronecci di galline, lo storicismo crociano, l'antifascismo» e nel paragrafo successivo viene introdotta la figura più 'anarchica' del romanzo, il Tar. Non privo di interesse il fatto che l'unica modifica nell'edizione definitiva del romanzo (Rizzoli, 1990) riguardi proprio queste strofette, come l'autore sottolinea nella *Nota*:

Ecco, veramente una piccola rettifica c'è stata: mi sono convinto che quando Francesco Giuseppe faceva il carrettiere, come nel sticciole a p. 366, ciò che si dice non è che in mancanza della mula

¹⁴ Cf. alcune strofette satiriche riportate da Savona, Straniero 1981, 642-3 e Castelli, Jona, Lovatto 2018, 60-89. Zampese (2017, 174) sottolinea: «L'antiretorica passa anche attraverso questi canti trasferiti tra le montagne dell'Altopiano, cantati con allegria liberatoria e disfattista da questi giovani e giovanissimi partigiani».

batteva l'imperatrice Elisabetta, ma che invece la *tacava*, la metteva tra le stanghe a tirare il plaustrale carretto. (PM, 618)

3.2 Luigi Meneghello e i *Canti della Resistenza italiana*

La prima canzone partigiana riportata per esteso nel testo è *E sbarcarà i inglesi*,¹⁵ cantata dai partigiani del Castagna, gruppo di popolani contrapposti alla squadra di studenti di Meneghello:

Sono passati gli anni
sono passati i mesi
non passeranno i giorni
e sbarcarà i inglesi.

Vedevo le espressioni persuase, e mi rallegravo con loro; ci sentivamo forti, e ben provvisti di alleati. Ora attaccavano il ritornello:

La nostra patria è il mondo intèr
la nostra fede la libertà
solo pensiero - salvar l'umanità!

Mi compiacevo di questo loro pensiero dominante, guardavo le figure simpatiche e eccitate, e ripensavo al proposito del Finco. (PM, 421)

La canzone viene poi ripresa in chiusura del romanzo, all'arrivo dell'Ottava Armata a Padova, cantata dal protagonista e dalla Simonetta all'ufficiale inglese:

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 que-

15 Cf. Savona, Straniero (1985, 170-3), che individuano la musica nell'aria degli *Stornelli d'esilio* di Pietro Gori e citano i due passi di Meneghello qui riportati. Cf. anche: «Sono ricominciati a passare gli anni e i mesi. 'Non passeranno i giorni...'» (Meneghello 1999, 202; frammento datato autunno 1965). Il ritornello degli *Stornelli d'esilio* viene cantato durante la liberazione di Asiago, come ricorda Mario Rigoni Stern in un articolo del 2005: «Sulla piazza del paese, dal balcone del *Caffè Commercio*, un avvocato romantico e illuso, si era affacciato per proclamare al popolo la ricostituzione dell'antica Reggenza dei Sette Confederati Comuni, ma al culmine della sua concisione le campane che erano rimaste sul campanile e sulla torre civica, al segnale dei partigiani, incominciarono a suonare a distesa e i gruppi festanti a entrare gridando libertà e cantando: 'La patria nostra è il mondo intero | La legge nostra la libertà | ...'» (Rigoni Stern 2006, 616).

sti 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?

Il primo carro si fermò; sopra c'era un ufficiale con un soldato. Avrei voluto dirgli qualcosa di storico.

«Non siete mica tedeschi, eh?» dissi.

«Not really» disse l'ufficiale.

«Benvenuti» dissi. «La città è già nostra.»

[...]

«E chi sareste voialtri?» disse l'ufficiale a un certo punto. Io risposi senza pensare: «Fucking bandits», ma subito mi venne in mente che c'era un risvolto irriguardoso nei confronti della Simonetta, e arrossii nel buio. L'ufficiale gridò: «I beg your pardon?» e io gridai: «Ho detto che siamo i *Volontari della Libertà*».

«Libertà?» gridò l'ufficiale, e io glielo confermai, e poi aggiunsi: «E adesso canto una canzone che vi riguarda, se non le dispiace.»

«Sing away» disse lui, e io attaccai:

Sono passati gli anni
sono passati i mesi
sono passati i giorni
e ze rivà i inglesi.

La Simonetta si mise ad accompagnarmi al ritornello. Io sono stonato, lei invece no. Il fracasso confondeva tutto.

La nostra patria è il mondo intèr...
solo pensiero - salvar l'umanità!

«Cosa dicono le parole?» disse l'ufficiale.

«Che finisce la guerra» dissi, e poi aggiunsi: «E che ci interessa molto la salvezza dell'umanità».

«You a poet?» disse l'ufficiale.

Io gli circondai l'orecchio con le mani, e gridai dentro:

«Just a fucking bandit».

Così accompagnammo a Padova l'ottava armata, e poi io e la Simonetta andammo a dormire, e loro li lasciammo lì in una piazza. (PM, 611-13)¹⁶

16 A proposito del ritornello di questo canto, Corti (1987, 101) ha notato: «La codificata cultura resistenziale portava con sé alcuni *topoi* spirituali, esprimenti una precisa tavola di valori coerenti nella loro articolazione e un'etica utopica: i valori dell'Uomo (con la maiuscola), la vera Umanità, la solidarietà, la fede nella rinascita, la speranza nel futuro, *topoi* che crebbero e dominarono nella stampa clandestina e in quel-

Se nel primo caso Meneghelo istituisce un confronto tra alto e basso, postillando il verso finale della canzone «solo pensiero – salvar l'umanità!» con una probabile allusione al «pensiero dominante» di Leopardi,¹⁷ qui la canzone invita a riflettere sull'effettivo ruolo degli alleati nella liberazione della città: gli inglesi vengono accolti con le parole «La città è già nostra».¹⁸ La canzone è anche occasione per portare l'attenzione sul nome con cui il movimento resistenziale si definisce:¹⁹ *Volontari della Libertà*, nome ufficiale, in cui è difficile identificarsi,²⁰ vs *banditi*. *Banditi* era la definizione di parte nazifascista, ma anche il punto di vista degli inglesi; non a caso, la prima domanda che il protagonista rivolge all'ufficiale è: «Non siete mica tedeschi, eh?»²¹ e il dialogo è incorniciato dall'espressione «Just a fucking bandit», considerata dall'autore «quasi l'epigrafe del mio libro» (Meneghelo 2006, 1119).

Nello scritto auto-esegetico *Quanto sale?* Meneghelo fa emergere le risonanze che evoca in lui il termine *banditi*, che a distanza di anni dalla traduzione del saggio di Horace Walpole avrebbe ritenuto una traduzione migliore (rispetto a *briganti*) per il termine *highwaymen* a titolo.²² Quindi aggiunge, in riferimento alla propria esperienza partigiana:

la documentaria dell'immediato dopoguerra per poi passare alla narrativa neorealistica. Si ricordi il ritornello del canto popolare citato da Meneghelo [...]! Al di là della umoristica cadenza tronca dei versi Meneghelo sa che purtroppo un intellettuale non avrà mai ragione sui *topoi* spirituali delle masse. È questa già una lezione del libro». Su questi aspetti, si rimanda anche al classico Corti 1978, 67-72.

17 Cf. Ramat 2005, 66, a proposito dell'analogia locuzione in *Libera nos a malo* (Meneghelo 2006, 269).

18 Lo sbarco degli alleati in Francia era stato accolto da una pesante ingiuria: «In mona so mare» (PM, 492).

19 La squadra partigiana di Meneghelo era nota in Veneto come «Compagnia degli studenti»: «Sull'Altopiano nella primavera del 1944 operò un reparto costituito quasi esclusivamente di studenti, comandato dal cap. Giuriolo (med. d'oro della Resistenza). Tale reparto veniva denominato 'Compagnia degli studenti'. Si distinse particolarmente durante i combattimenti del 5-6-1944 ai Castelloni di S. Marco. Tra di essi: Meneghelo, Galla, Miotti, ecc.» (Vescovi 1975, 53 nota 95). Celebri le autodefinizioni parodiche contenute nel romanzo: «ala trozkista dei badogliani» e «deviazionisti crociati di sinistra» (PM, 449), su cui si veda Isnenghi 1987.

20 Pavone (1991, 147-8) ha notato: «Il nome partigiani, subito popolare, incontrò dunque qualche difficoltà a essere recepito ad alto livello; e ufficialmente non lo fu mai, dato che gli fu preferito quello, nobilissimo ma un po' freddo, di 'volontari della libertà', già comparso in forma corrente, e adottato nello statuto interno del 9 gennaio 1944 della Giunta militare nominata dal Comitato centrale di liberazione». Per una rassegna dei nomi con i quali i partigiani si autodefinivano e venivano definiti da alleati e nemici si rimanda in generale a Pavone 1991, 146-51.

21 Poco prima aveva detto: «Sono inglesi' dissi alla Simonetta per buon augurio; e mi domandavo quante probabilità c'erano che fosse invece l'ultima colonna tedesca. Decisi meno del trenta per cento» e ancora: «Camminavamo in mezzo alla strada, andando incontro all'ottava armata, almeno al settanta per cento» (PM, 611).

22 Si tratta del saggio *Cortesía dei briganti inglesi* (Walpole 1963), che Meneghelo aveva tradotto nel volume *Saggisti inglesi del Settecento*, dal quale dichiara di aver

Credo però che ciò che mi ha attirato di più sia la faccenda dei banditi. Essere e sentirsi trattati come banditi era un aspetto importante delle nostre percezioni in tempo di guerra: non forse egualmente per tutti noi, dipendeva da dove eri, quanto alte le montagne, quanto buone le armi, quanto attivi gli altri; ma nel complesso questa percezione era molto diffusa e, almeno per me, del tutto cruciale. Comportava una certa ambivalenza, un senso di sgomento e un bel po' di orgoglio. (Meneghello 2006, 1117)²³

L'autore cita due passi del romanzo in cui questo concetto viene tematizzato: il dialogo con l'ufficiale all'arrivo dell'Ottava Armata a Padova, che definisce come un tentativo di inquadrare l'esperienza da un punto di vista europeo, dove «questo dei 'banditi' sembra un buon riassunto» (Meneghello 2006, 1119), e l'episodio che dà il titolo allo scritto, nel quale fa riferimento ai cartelli in cui i tedeschi utilizzano la definizione *Zona di bande*:

In piazza a Isola c'è un cartello che dice in tedesco: *Zona di bande*; è per noi. In tutti i paesi ci sono avvisi bilingui che precisano quanti chili di sale vale ciascuno di noi. La gente però non lo vuole, questo sale, dice che possono metterselo addosso loro, e specificava dove. (PM, 539)

In un altro episodio centrale del romanzo, il cartello con la scritta *Bandito* appeso al collo di due partigiani impiccati²⁴ viene riutilizzato, apponendo la scritta *Tedesco* per i due prigionieri nemici giustiziati:

attinto l'espressione *petits-mâtres* che avrebbe dato il titolo al romanzo (Meneghello 2006, 1114-15)

23 L'insistenza sul concetto di eleganza e di stile nelle azioni della squadra partigiana era molto più evidente nella prima edizione dei *Piccoli maestri*. Cf. per esempio: «era sempre molto corretto nelle polemiche» (PM 1964, 96); «eravamo i ribelli gentili» (PM 1964, 97); «pensai di rassicurarlo un po', per correttezza» (PM 1964, 192); «L'impostazione generale mi parve impeccabile» (PM 1964, 194); «In principio suonavano gentilmente il campanello» (PM 1964, 258) > «Suonavano il campanello» (PM, 532); «Nulla ci usciva di mano che non fosse impeccabile sotto il profilo della correttezza etico-politica» (PM 1964, 279); «Era il nostro un lavoro di rifinitura, piccole estorsioni compite, sparatorie quasi complimentose sulle finestre dei collaborazionisti, mirando più spesso ai davanzali e ai riquadri di pietra che alle imposte di legno, o alle invetriate; sabotaggi calibrati, civilissimi sequestri di persona, attentati scrupolosi. Arcigni nei concetti di fondo, eravamo poi garbati» (PM 1964, 279) > «Arcigni nei concetti di fondo, garbati» (PM, 548); «Era tutto un esercizio di stile» (PM 1964, 300); «Dante aveva introdotto un'ultima raffinatezza tecnica: quand'era possibile entrava slittando. Fu così che gli venne l'idea: i rapinanti erano scappati in una stanza in fondo al corridoio di mattonelle lustre: quando furono tutti dentro, Dante prese una gran rincorsa, e irruppe nella stanza a sdruciollo, con la pistola in pugno. Era per fare i ricami» (PM 1964, 324).

24 Cf. anche in *Libera nos a malo*: «Perin è l'unico che fu impiccato, col cartello BANDITO, giù alla curva di Castelnovo, di quelli che erano dentro con mio padre a Schio» (Meneghello 2006, 162).

recto e verso dello stesso cartello, ma anche della stessa parola, due punti di vista che si sovrappongono e quasi sfumano uno nell'altro, in un episodio emblematico e doloroso dell'esperienza partigiana di Meneghello («Questa cosa è accaduta nello spacco della Valsugana, una ferita della mia mente, in una notte di giugno del 1944, che credo fosse la notte di San Luigi», PM, 518), ultima tappa dell'ascesa nella struttura purgatoriale individuata da Barański (1983):

Dall'altra parte della strada, appesi a un infisso su un muro, c'erano i due impiccati. Parevano identici; le schiene si toccavano; avevano entrambi un cartello sul petto. Nella strada non c'era nessuno.

«Erano parenti?» sussurrai al Cris. Lui indicò qual era il Rino, dell'altro non disse niente.

[...]

Cavammo le scarpe ai tedeschi, e le demmo da tenere al ragazzo da Frizzón. Poi li strascinammo fino alla strada. Tutto il resto fu fatto in fretta; sui due cartelli su cui era scritto *Bandito*, scrisi in grande sul rovescio con un pezzo di matita copiativa: *Tedesco*. (PM, 516)

La riflessione sul termine *banditi*, più esplicita in PM 1964, viene poi cassata:

«Erano parenti?» sussurrai al partigiano che mi era vicino. Lui indicò sottovoce qual era il Rino, dell'altro non disse niente. Come dico si assomigliavano forte. Non parevano banditi, ma ragazzi di circa vent'anni, che vogliono gridare. (PM 1964, 236-7)

È opportuno soffermarsi ancora sulla canzone *E sbarcarà i inglesi*, per notare che è riportata nella raccolta di *Canti della Resistenza italiana*, curata nel 1960 da Tito Romano e Giorgio Solza, con questa annotazione: «Questa canzone fu cantata tra il Monte Zebio e l'Ortigara, a partire forse dalla primavera del 1944. Il testo è di autore ignoto. Della musica non si hanno notizie. Il testo è citato da EE (versione incompleta)» (Romano, Solza 1960, 172).²⁵ La sigla EE identifica Meneghello, in un elenco di informatori per la raccolta che va da

25 Se non sembrano esserci altre attestazioni, al di là della zona limitata in cui opera la banda di Meneghello, è interessante rilevare come questa canzone si ispiri ad altri canti di tradizione per lo più comunista o anarchica: a *La nostra patria è il mondo intero (Stella rossa)*, titolo di un canto anarchico composto da Pietro Gori, segnalato in Conti 1961, ma non riportato, si possono aggiungere «Son passati questi giorni | passeranno anca 'sti ani | a la barba de i tirani | noi godrem la libertà» (*E su 'l ponte del Ticino*, in Caravaglios 1930, 134-7) e il ritornello finale della *Guardia rossa*: «ché la guardia rossa | già le scavò la fossa: | nell'epica riscossa | salvò l'umanità».

A ad AAA, anche in altri due casi, per altri due canti entrambi citati nei *Piccoli maestri*; Meneghello risulta come informatore anche per la canzone *Bojorno* (Romano, Solza 1960, 161), presente, anche se in forma più nascosta, nel romanzo:

C'erano anche due studenti d'università, padovani, bravi, e fratelli. Erano ragazzi che conoscevano il vivere del mondo. Uno dei due aveva la chitarra, e si mise subito a comporre una canzone, parole e musica, per il reparto; la detestai immediatamente. Diceva fra l'altro: *È freddo il vento, la notte è scura - ma il partigiano non ha paura*; questo può passare, ma poi diceva anche: *pensa alla mamma, la fidanzata - la sola donna ch'egli abbia amata*; e questo assolutamente non va. Purtroppo ai popolani la canzone pareva molto fina. L'autore la cantava (era lentissima) e loro gli andavano dietro sforzandosi di imparare le parole, e dicevano negli intervalli: «Questa canzone qua ne farà della strada». Chissà che vada fino in Polonia, pensavo, così non la sentiamo più.

L'altro fratello mi parlava dei gesuiti e della loro grande abilità nel manovrare idee e persone. Neanche i gesuiti mi persuadevano. Lasciamoli stare, pensavo, parliamo di guerra. Ma quando si parlava di guerra i due di Padova dicevano continuamente: «Spetemo... vedemo...». (PM, 389)

In un contesto in cui Meneghello parla di uno studente padovano che aveva composto un inno per il reparto (una canzone di cui già il giovane partigiano, prima ancora che lo scrittore, detesta la retorica), emerge l'intercalare dei due fratelli padovani, che in realtà è la formula con cui nel canto si ironizza sull'attentismo di cui venivano in generale accusati i partigiani di Padova:

E se i tedeschi | Ne ciapa de giorno | Allora bojorno, | allora bojorno. | E se i tedeschi | Ne ciapa de note, | Madona che bote, | Madona che bote. | Ma se i tedeschi | Ne ciapa tel treno, | Vedemo, spetemo, | Vedemo, spetemo. (Savona, Straniero 1985, 81-2)²⁶

26 Nella nota all'antologia di Savona, Straniero sono riportate le informazioni da Romano, Solza 1960, 161 («Canzone cantata dai partigiani bellunesi. Si tratta di una satira dell'intercalare usata dai compagni padovani: 'Vedemo, spetemo'. Il testo è di anonimo. La musica è quella di *Là sul Cervino*, cioè la stessa di *Lassù a Noveis*. Inform: Luigi Meneghello»); la nota tratta da una versione incisa per l'etichetta 'I Dischi del sole' riporta un'informazione riferita da Gigi Ghirotti, riconducendo quindi all'ambito dei 'piccoli maestri': «Era diffusa sull'altipiano di Asiago (informazione di Gigi Ghirotti)»; cf. anche Tarizzo 1969, 37: «Del tutto monda da retorica è invece la canzone cantata dai partigiani bellunesi e intitolata 'Bojorno'. Il testo, di anonimo [...], è scarno, essenziale, auto-ironico, e ironizza anche l'intercalare usato dai compagni padovani: 'Vedemo, spetemo' (vediamo, aspettiamo)».

Come ha rilevato Zampese, è Meneghello stesso, che ha revisionato l'edizione annotata per le scuole curata nel 1988 da Vito Maistrello, a indirizzare il lettore nell'individuazione di questo riferimento:

Espressione che l'autore ha inserito in un breve testo in versi, sulla musica di una canzone ben nota. Alcuni studiosi di canti popolari e della Resistenza ritenevano che il testo fosse anonimo: l'autore afferma invece che il testo «è di un autore che io conosco bene, e che voleva deridere oltre che 'spetémo, vedémo', anche il 'Bojórno!' dei padovani» (cioè il loro modo di dire «Buon giorno», nel significato anche di «Stiamo freschi!»), che era il titolo della canzoncina in questione. (PM 1988, 63)

Sulla scorta di questa suggestione, Zampese ipotizza, in modo assolutamente condivisibile, che l'autore sia proprio Meneghello e che il testo sia «una risposta alla canzone del reparto, una risposta anti-retorica ovviamente» (Zampese 2017, 176).

I popolani, che pure avevano giudicato la canzone «molto fina»,²⁷ alla sera tornano a cantare canzoni popolari, come la canzone goliardica *È morto el biscaro*, che Meneghello riporta in una parafrasi che fa cozzare eufemismi (le *puttane* della canzone diventano «donne perdute»), «(de)formazioni assolutamente peculiari, quasi forme dell'idioletto» (168) (ma idioletto d'autore o dei popolani?), un termine volgare a glossa di un'espressione inglese, una citazione nascosta e assolutamente fuori contesto:²⁸

Alla sera i ragazzi di Belluno, tralasciato il lugubre inno del reparto, cantavano in mezzo al fumo canzoni popolari che io conoscevo in versioni espurgate; quei personaggi delle canzoni ci diventavano affettuosamente familiari, quasi quasi mi pare di essere stato partigiano col Biscaro, come se fosse tornato al mondo dopo il suo spettacoloso funerale, e fosse venuto su con noi. Il funerale era stato memorabile: le trecento donne perdute, tutte col velo nero, pallide e senza trucco, seguivano il feretro biascicando le parole della propria canzone; le prime quattro portavano la singolare corona; ultimo in fondo, isolato, vestito correttamente di scuro, veniva avanti a passettini piluccati il *chief mourner*, il Culattone sconvolto dal dolore.

Ascoltavamo attenti l'elenco delle malattie del grande scomparso, specie le terribili silifilighe che l'avevano condotto alla tomba.

²⁷ Zampese (2017, 166) sottolinea che si tratta di una forma dialettale, da intendere nel significato 'di qualità, pregio'.

²⁸ «Bargiglio strisciato» e «mischio pavonazetto» sono alcuni dei colori dei marmi dei monti di Schio enumerati in Maccà (1814, 32), nel volume che contiene «la storia del Vicariato di Schio e delle ville al medesimo soggette». L'opera è citata più volte in *Libera nos a malo*.

Erano colore del bargiglio strisciato, con striature pavonazzette.
«Questa sì che è una canzone» sussurrai a Bene.
«Molto fresca» disse Bene; perché io quando volevo lodare una cosa dicevo che era fresca, e lui mi rideva addosso. (PM, 390)

Meneghelo risulta come informatore per *Roana sei bella* (Romano, Solza 1960, 285); cf. *Parabello in spalla*, canto del repertorio alpino adattato al contesto resistenziale (il *fucile* diventa *parabello*);²⁹ nel romanzo, il gruppo di soldati popolani di Roana canta anche *L'oselin de la comare*, altra canzone popolare basata sul doppio senso:

Mettevano nelle canzoni il nome del loro paese (i ritornelli dicevano: *Roana sei bella!*) e questo ci colpiva. Pareva che fossero lì per amore di questo gioiello di un paese, e che non sognassero altro che tornare a vederlo dopo la guerra.

Parabello in spalla - caricato a palla
Sempre bene armato - paura non ho.
Quando avrò vinto - ritornerò.

Cantavano anche una canzone che era un dialogo tra la *Comare* e *l'Uccellin*, il quale ultimo interloquiva 'sbattendo gli occhi', e questo particolare piaceva molto a Enrico. Bene diceva che era fresca. (PM, 467-8)

L'introduzione di Roberto Leydi al volume di *Canti della Resistenza italiana* si conclude con il racconto di «un capobanda dell'altopiano di Asiago» raccolto da Gigi Ghirelli,³⁰ identificabile proprio in Meneghelo, come ho avuto modo di dimostrare in Demuru (2016a, 81-3) alla luce di alcuni materiali conservati nel Fondo Meneghelo presso il Centro Manoscritti di Pavia:³¹

Quando andai dai partigiani mi preoccupai di farmi dire da qualcuno le condizioni di vita di lassù. E trovai un giovane entusiasta che mi raccontò tutto e diceva che lassù c'erano generali italiani paracadutati, c'erano rifornimenti, manovre, fortini e un'infinità di

29 Romano, Solza 1960, 138. Cf. Savona, Straniero 1985, 119-23, che lo fanno derivare dal canto degli alpini *Col fucile sulle spalle* e citano il brano di Meneghelo. Questo canto è riportato anche in Falaschi 1984, 172: «Canzone di incerta origine, cantata in varie regioni del Veneto. L'autore del testo è ignoto».

30 Definito da Leydi (1960, 77) «un testo che ci sembra molto significativo, capace cioè di riassumere, con semplicità, la condizione generale di tutto il repertorio di canzoni partigiane».

31 In particolare, l'abbozzo in inglese *The issue of the shirts*, che ho pubblicato in Demuru 2016b, 133-8. Cf. anche Mirri 1989, 300 nota 33.

conforti, tra i quali il più poetico era questo: l'inno dei partigiani era un coro a bocca chiusa sull'aria della *Sesta* di Beethoven. Con l'idea di trovare i partigiani impegnati nel canto della *Sesta* abbandonai casa e parenti e arrivai nel Bellunese. Niente generali, niente rifornimenti, polenta e latte quando andava bene e, quanto alla *Sesta*, non se ne sentiva il più pallido desiderio, né l'eco, né notizia alcuna. Il 'flautato' non ci fu, né allora, né mai, ma solo cante barbare, eredità dell'altra guerra. Fui molto deluso, perché ero un sincero estimatore di Beethoven e delle sue sinfonie, ma non per questo rinunciai ad unirmi ai partigiani. Mi misi il sacco in spalla e fui con loro. (Leydi 1960, 77-8)

3.3 L'eredità dell'altra guerra

Come si è cercato di mettere in luce nel paragrafo precedente, la maggior parte dei canti presenti nel romanzo sono canti tradizionalmente popolari, spesso basati sul doppio senso; i testi più specificamente partigiani a cui l'autore fa riferimento più o meno diretto si inseriscono in una riflessione sul pericolo della retorica insito in questo repertorio, creando spesso una contrapposizione tra 'studenti' e 'popolani' (si pensi in particolare ai due fratelli padovani nel bellunese e a *E sbarcarà i inglesi*, che Meneghello impara proprio dai popolani del Castagna). Sono infine presenti riferimenti a tre canti tratti dal repertorio più specifico del corpo degli alpini, di quelli che avevano contribuito a creare il mito della Grande Guerra e dell'eroismo dei soldati in generale. Meneghello allude alla canzone alpina *Dove sei stato?*, in particolare al verso «è stata l'aria dell'Ortigara che mi ha cambià colore»:

L'avevo solo vista da ragazzo, l'Ortigara, da un altro gran monte vicino che si chiama Cima Dodici, con un enorme batticuore: guardavo il gorgo d'aria abbagliante, sopra questo gran mucchio di pietre, e mi dicevo: «È questa dunque l'aria che fa cambiare colore?» (PM, 425)³²

Come ha notato Zampese, il riferimento è esplicito nella traduzione inglese:

I had watched it with enormous excitement, it being one of the legends of the Great War. I looked at the abyss of dazzling air, above

³² Cf. anche nella prima versione del romanzo una parte poi cassata: «C'erano sfumature rattristate e severe in queste facce: sarà stata l'aria della Grecia, della Russia che gli aveva, per così dire, cambiato colore» (PM 1964, 73).

this great heap of stones and I remembered the *alpini* song: «È stata l'aria dell'Ortigara che mi ha cambiato colore - It's the air of the Ortigara that has made me change colour». And I thought: «Is this then the air that turns one blue?» (PM 1967, 77)

Il gruppo di partigiani si dà appuntamento a un cippo, ricordo della Grande Guerra, e al suo arrivo Meneghello non manca di descrivere questo «vero e proprio museo a cielo aperto» (Salvadori 2017, 75), dove «[c]'erano alcuni residui di guerra arrugginiti, e una certa abbondanza di ossi da morto.³³ C'erano camminamenti e postazioni, in una specie di frana generale del monte» (PM, 425-6).

Inoltre, è possibile mettere in relazione «con la faccia nella neve» con il verso di *Il bersagliere ha cento penne* «ma con la faccia dentro la neve | solo l'alpin può dormir», oltre che con il titolo della raccolta di Alfonso Gatto indicata da Ramat (2005, 62):

Avevamo teli-tenda, ma pochi, spesso in quattro ne avevamo due soli, e allora se ne stendeva uno per terra e ci mettevamo su un fianco per starci dentro, e l'altro telo disteso sopra. Alla mattina più volte ci svegliammo mezzi sepolti nella neve; stranamente non ci svegliava il freddo ma il sole. È molto curioso svegliarsi con la faccia nella neve; in principio si stenta ad aprire le palpebre e c'è un breve panico; erano neviccate di maggio, rapide e effimere. (PM, 456)

In un altro caso, Meneghello, attraverso l'allusione a *Monte Grappa*, uno dei più celebri canti alpini della Prima Guerra Mondiale, riflette non solo sul rapporto tra rappresentazione della guerra al cinema (e nella letteratura) e nella realtà, ma anche sulla retorica nelle canzoni ufficiali, sottolineata anche dalla funzione segnica delle maiuscole. Lo scempiamento causa una reinterpretazione della canzone:³⁴

Le guerre sono bellissime al cinema muto: la gente si ammucchia di qua e di là, corre; tutti fanno gli atti di valore; il pianoforte suona «Monte Grappa - tu sei la mia patria - sei la stella che addita il

³³ Il messaggio scritto per Lelio su «una lunga tibia bianca» (PM, 426), il pensiero che a Lelio potesse essere venuto «l'impulso di roscichiarsi», da cui deriva la riflessione che «[s]arebbe stato interessante vederlo mangiare i caduti della Grande Guerra, lui che ha sempre avuto una *pietas* molto spiccata per tutto ciò che riguarda la Grande Guerra» (PM, 430), più che una profanazione di questa sorta di sacrario suonano come ennesima accusa alla retorica, sottolineata anche dalla scelta della locuzione «ossi da morto», di sapore dialettale (l'espressione in dialetto vicentino si trova in *Roba rara, roba rara*, trapianto dalla *Tempesta* di Shakespeare, in Meneghello 2002, 9).

³⁴ Si pensi ai celebri casi di deformazione e reinterpretazione di canti fascisti in *Libera nos a malo: l'Inno dei Balilla* (Meneghello 2006, 6-7) e *l'Inno a Roma* (Meneghello 2006, 152).

Camino» (una stella, un camino che fuma: la Patria); le baionette luccicano; la gente continua a cadere: sono i Caduti. La cosa non fa né rumore, né male. Ma lì sul greto vero del Piave, con questa pallottola vera in mano, bislunga, lì dov'ero io, mi assalì l'idea che questa pallottola attraversandoti ti fa male, e muori. (PM, 362)

Si tratta della prima presa di coscienza del protagonista bambino che, sulla riva del Piave, raccoglie una pallottola risalente alla Prima Guerra Mondiale:

La raccolsi fervidamente; mi domandavo: «Che abbia ucciso un italiano, o un tedesco?». Attribuivo agli opposti eserciti, interamente composti di eroi, una mira infallibile. Eravamo dalla parte di qua del Piave, e ben presto mi accorsi che questa pallottola, certamente omicida, non poteva aver ucciso un tedesco sull'altra sponda. La deduzione mi fece letteralmente tremare. (PM, 362)

Il ricordo è innescato dall'episodio della munizione che il protagonista si trova in tasca durante un controllo a Orvieto di ritorno a casa dopo l'armistizio. Si istituisce dunque un complesso gioco di piani temporali che getta una luce diversa su questo episodio:³⁵ se la prima presa di coscienza sulla realtà della guerra aveva interessato il protagonista bambino, il ricordo in questo punto della narrazione anticipa la riflessione sul rapporto tra Grande Guerra e Resistenza, combattute sugli stessi luoghi, nelle stesse trincee e camminamenti. Non si dimentichi inoltre che il rastrellamento si conclude proprio con il protagonista che si trova in una grotta della Valsugana di fronte al Monte Grappa; in quel momento si inserisce la riflessione sull'educazione che porterà ai *Fiori italiani*, come Meneghello dichiara in apertura della *Nota* introduttiva al romanzo del 1976:

Ho pensato per la prima volta in confuso a questo libro nell'estate del 1944, sdraiato per terra davanti all'imboccatura di una grotta in Valsugana (v. *I piccoli maestri*, pp. 508 sgg.), guardando le coste del Grappa lì di fronte. Ero convinto che nel rastrellamento i miei compagni ci avessero rimesso le penne, e avvertivo con una sorta di pigrizia intelligente che questa veniva ad essere la conclusione dell'educazione che avevamo ricevuto: in generale, ma soprattutto in senso stretto, a scuola. (Meneghello 2006, 783)

Il Monte Grappa, quindi, come per Gadda il Castello di Udine, può essere considerato come «immagine-sintesi di tutta la patria», dell'e-

35 Zampese (2017, 173) mette in evidenza a proposito di questo brano «la parodia, la deformazione comica».

ducazione e dell'immagine ufficiale della guerra:³⁶ di fronte al Monte Grappa, al termine del rastrellamento, si compie una prima tappa della formazione del protagonista, che si chiede «Che cos'è un'educazione?», e, come il sé stesso bambino di qualche anno prima sul greto del Piave, capisce che la guerra reale non è come quella del cinema, in cui «tutti fanno gli atti di valore». Come aveva confessato alla Simonetta in apertura del romanzo, la squadra partigiana di Meneghella non faceva infatti «gli atti di valore», ma «le fughe», perché «non eravamo mica buoni a fare la guerra» (PM, 345).

Bibliografia

- Alfonso, D. (a cura di) (2017). *Canti partigiani. Uno straordinario ritrovamento*. Genova: De Ferrari.
- Ardizzone, M.C. (a cura di) (2000). *Scrittori in divisa. Memoria epica e valori umani = Atti del convegno in occasione della LXXIII adunata dell'Associazione Nazionale Alpini* (Brescia, 8-9 maggio 2000). Brescia: Grafo.
- Armocida, D. (2016). «I canti della Grande Guerra nella critica contemporanea». Mancini, M. (a cura di), *Una tragedia senza poeta. Poesia in dialetto sulla Grande guerra: testi e contesti*. Roma: Il Cubo, 509-26.
- Barański, Z.G. (1983). «Alle origini della narrativa di Meneghella: l'esempio dei dantismi». Lepschy 1983, 97-108.
- Barański, Z.G. (1984). «Dante nell'opera narrativa di Luigi Meneghella». *Studi Novecenteschi*, 11(27), 81-102.
- Bermani, C. (2001). «Gli studi sul canto partigiano». Lovatto 2001, 13-46.
- Bermani, C. (2020). *Bella ciao. Storia e fortuna di una canzone: dalla Resistenza italiana all'universalità delle resistenze*. Novara: Interlinea.
- Boscardin, S. (1946). *Palazzo Giusti*. Padova: Zanocco.
- Calvino, I. (1991). *Romanzi e racconti*. Edizione diretta da C. Milanini, a cura di C. Barengi e B. Falchetto. Prefazione di J. Starobinski, vol. 1. Milano: Mondadori.
- Caravaglios, C. (1930). *I canti delle trincee: contributo al folklore di guerra*. Roma: Leonardo da Vinci.
- Casagrande, S. (1995). «Intertestualità e metaletterarietà ne *I piccoli maestri* di Luigi Meneghella». *Filologia antica e moderna*, 8, 207-15.
- Castelli, F.; Jona, E.; Lovatto, A. (a cura di) (2018). *Al rombo del cannon. Grande guerra e canto popolare*. Vicenza: Neri Pozza.

36 La «patria invece restava un po' campata in aria, almeno in tempi di pace. Naturalmente le guerre comportavano sgorgi di patriottismo. Nell'Alto Vicentino, al tempo della Grande Guerra, chiunque poteva vedere (alla sera, quando le fiamme delle cannonate punteggiavano i crinali dei monti davanti alle nostre finestre) che la patria era qui sotto, questo pezzo di pianura, le case, i campi, i paesi dove minacciavano di arrivare in poche ore croati, magiari, austriaci... Una patria abbastanza scalcinata, coi paesi sporchetti e poveri, dura da starci benché abbastanza bella da vedere, faticosa da lavorare, fredda d'inverno, afosa d'estate e fertile di pulci; però all'idea che venissero giù quegli estranei la gente, d'istinto, si sentiva abbastanza affratellata. Finita quella guerra però la patria restò anche da noi una parola da libro di lettura, adatta ai discorsi per la commemorazione dei Caduti» (Meneghella 2001, 454; frammento datato 17 dicembre 1988).

- Conti, L. (a cura di) (1961). *La Resistenza in Italia. 25 luglio 1943-25 aprile 1945. Saggio bibliografico*. Milano: Feltrinelli.
- Corti, M. (1978). «Neorealismo». *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino: Einaudi, 25-110.
- Corti, M. (1987). «Sullo stile dei *Piccoli maestri*». Vitali, Bravi 1987, 97-103.
- Caldirola, D.; Demuru, C.; Polimeni, G. (2015). «*Canta che ti passa*. Primi sondaggi linguistici sul corpus dei canti della Grande guerra». Fresu, R. (a cura di), «*Questa guerra non è mica la guerra mia*». *Scritture, contesti, linguaggi durante la Grande guerra*. Roma: Il Cubo, 305-38.
- Demuru, C.; Gallia, A. (a cura di) (2016). «Luigi Meneghello. Trapianti e interazioni linguistiche», num. monogr., *Autografo*, 54.
- Demuru, C. (2016a). «Un sistema di 'vasi intercomunicanti'». Demuru, Gallia 2010, 79-92.
- Demuru, C. (2016b). «The Issue of the Shirts». Demuru, Gallia 2016, 132-8.
- De Vivo, F. (2010). «La breve storia di una nave, di una canzone e di una associazione». *Patria indipendente*, 6, 25-7.
- Falasci, G. (1976). *La resistenza armata nella narrativa italiana*. Torino: Einaudi.
- Falasci, G. (a cura di) (1984). *La letteratura partigiana in Italia. 1943-1945. Antologia*. Prefazione di N. Ginzburg. Roma: Editori Riuniti.
- Fenoglio, B. (1978). *Opere*. Edizione critica diretta da M. Corti. Vol. 1, t. 2, *Il partigiano Johnny*. A cura di M.A. Grignani. 3 voll. Torino: Einaudi.
- Gadda, C. E (1993). *Il castello di Udine*. A cura di R. Rodondi. Milano: Garzanti.
- Gotta, S. (1926). *Il piccolo alpino*. Milano: Mondadori.
- Isnenghi, M. (1987). «L'ala troskista dei badogliani». Vitali, Bravi 1987, 87-96.
- Isnenghi, M. (1996). *L'Italia del fascio*. Firenze: Giunti.
- Isnenghi, M. (2007). *Il mito della Grande Guerra*. Bologna: il Mulino.
- Jahier, P. [1919] (2009). *Canti di soldati*. Milano: Mursia.
- Lepschy, G. (a cura di) (1983). *Su/Per Meneghello*. Milano: Edizioni di Comunità.
- Leydi, R. (1960). «Osservazioni sulle canzoni della Resistenza italiana nel quadro della nostra musica popolare». Romano, Solza 1960, 7-78.
- Lovatto, A. (a cura di) (2001). *Canzoni e Resistenza = Atti del convegno nazionale di studi* (Biella, 16-17 ottobre 1998). Torino: Consiglio regionale del Piemonte; Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea nelle province di Biella e Vercelli.
- Lussu, E. (2008). *Un anno sull'Altipiano. Tutte le opere*. Vol. 1, *Da Armungia al sardismo. 1890-1926*. A cura di G.G. Ortu. Cagliari: Aisara.
- Maccà, G.G. (1814). *Storia del territorio vicentino*, tomo 11, parte prima. Caldogeno: presso Gio. Battista Menegatti.
- Meneghello, L. (1999). *Le Carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta*. Vol. 1, *Anni Sessanta*. Milano: Rizzoli.
- Meneghello, L. (2001). *Le Carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta*. Vol. 3, *Anni Ottanta*. Milano: Rizzoli.
- Meneghello, L. (2002). *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*. Milano: Rizzoli.
- Meneghello, L. (2006). *Opere scelte*. Progetto editoriale e Introduzione di G. Lepschy, a cura di F. Caputo, con uno scritto di D. Starnone. Milano: Mondadori.
- Mirri, M. (1989). «Fra Vicenza e Pisa: esperienze morali, intellettuali e politiche di giovani negli anni '40». Frassati, F. (a cura di), *Il contributo dell'Università di Pisa e della Scuola Normale Superiore alla lotta antifascista ed alla guerra di liberazione = Atti del convegno* (24-25 aprile 1985). Pisa: Giardini, 267-402.
- Nigra, C. [1888] (2009). *Canti popolari del Piemonte*. A cura di F. Castelli, E. Jona, A. Lovatto. Torino: Einaudi.

- Pavone, C. (1991). *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Pivato, S. (2007). *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*. Roma-Bari: Laterza.
- Ramat, S. (2005). «Luigi Meneghello e la memoria dei poeti italiani». Barbieri, G.; Caputo, F. (a cura di), *Per «Libera nos a malo». A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello = Atti del Convegno internazionale di studi «In un semplice ghiribizzo»* (Malo-Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003). Vicenza: Terra Ferma, 51-70.
- Rigoni Stern, M. (2006). «Con Primo e Nuto dopo sessant'anni». Rigoni Stern, M., *I racconti di guerra*. Introduzione di F. Portinari. Torino: Einaudi, 614-16.
- Romano, T.; Solza, G. (a cura di) (1960). *Canti della Resistenza italiana*. Milano: Avanti!
- Salvadori, D. (2017). *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*. Firenze: Firenze University Press.
- Savona, A.V.; Straniero, M.L. (a cura di) (1981). *Canti della Grande guerra*. Milano: Garzanti.
- Savona, A.V.; Straniero, M.L. (a cura di) (1985). *Canti della Resistenza italiana*. Milano: Rizzoli.
- Tarizzo, D. (1969). *Come scriveva la Resistenza. Filologia della stampa clandestina 1943-1945*. Firenze: La Nuova Italia.
- Vescovi, G. (1975). *Resistenza nell'Alto Vicentino. Zona divisione alpina "Monte Ortigara" 1943-1945*. Vicenza: Cooperativa Tipografica degli Operai.
- Vitali, G.; Bravi, G.O. (a cura di) (1987). *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri" di Luigi Meneghello*. Bergamo: Lubrina.
- Walpole, H. (1963). «Cortesia dei briganti inglesi». Trad. it. a cura di L. Meneghello. Chinol, E. (a cura di), *Saggisti inglesi del Settecento*. Milano: Vallardi, 398-402.
- Zampese, L. (2017). «Ritmi del parlato e voci dialettali nei Piccoli maestri». Caputo, F. (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei "Piccoli maestri" di Luigi Meneghello*. Novara: Interlinea, 137-81.
- Zancani, D. (1983). «Montale in Meneghello». Lepschy 1983, 109-17.