

Università della Svizzera italiana
Facoltà di scienze della comunicazione
Lugano

IL REGNO DEI MISTERI DOLOROSI

**Il paesaggio montano e il suo rapporto
con l'essere umano in alcune opere scelte di
Giuseppe Zoppi, Plinio Martini,
Piero Bianconi e Giovanni Orelli.**

Elaborato finale
di
Matteo Giottonini
17-987-934

Relatore: Prof. *Fabio Pusterla*

Anno Accademico 2019/2020
Agosto 2020

Indice

Indice	1
1. Introduzione	3
2. Per una definizione di paesaggio	3
2.1. Il paesaggio letterario	4
2.2. Nuovi paesaggi.....	5
3. Giuseppe Zoppi, <i>Il libro dell'alpe</i>.....	7
3.1. L'alpe angelicato	8
3.2. Idillio valmaggese	9
3.3. I giochi del fanciullino di Broglio.....	12
3.4. Non solo idillio: la morte sull'alpe.....	13
3.5. Tra morale e oblio	14
3.6. Attimi di disperazione	15
3.7. Un borghese in valle.....	16
3.8. La critica e il (parziale) cambio di visione.....	17
4. Plinio Martini, <i>Il fondo del sacco</i>.....	19
4.2. La montagna nemica	21
4.3. La speranza di un posto migliore	23
4.4. La nostalgia di casa: USA vs Bavona.....	24
4.5. Il ricordo del passato	26
4.6. Maddalena, novella Beatrice	27
4.7. Le nebbie di Rocco Valdi.....	28
4.8. La fine della civiltà contadina	29
4.9. La modernità entra in valle.....	30
4.10. Rocco, o lo sfruttamento senza scrupoli.....	32
5. Piero Bianconi, <i>Albero genealogico</i>	33
5.1. Una civiltà sommersa	35
5.2. Homo faber oppure homo destruens?.....	36
5.3. Il peso insostenibile del passato	37
5.4. Ferienhaus zu vermieten.....	38
5.5. Corrispondenza epistolare: <i>Matter of facts</i>	39
5.6. L'ostrica al palo.....	41
6. Giovanni Orelli, <i>L'anno della valanga</i>	43
6.1. Un paesaggio reale ma metaforico	44
6.2. Come tessere del domino	45
6.3. Allegoria vallerana	47
6.4. La donna tentatrice e la valanga dei pensieri	48
6.5. Un paesaggio di morte.....	50
6.6. L'eterna lotta intergenerazionale.....	51
6.7. Dal nuovo mondo	54

6.8.	La critica razionale	56
7.	Conclusione.....	58
7.1.	Una civiltà in crisi	60
7.2.	La nostalgia del tempo che fu	62
8.	Bibliografia	65
8.1.	Letteratura primaria.....	65
8.1.1.	Giuseppe Zoppi.....	65
8.1.2.	Plinio Martini.....	65
8.1.3.	Piero Bianconi	65
8.1.4.	Giovanni Orelli	65
8.1.5.	Altre fonti	66
8.2.	Letteratura secondaria	66
8.2.1.	Critica su Giuseppe Zoppi	66
8.2.2.	Critica su Plinio Martini	66
8.2.3.	Critica su Piero Bianconi.....	66
8.2.4.	Critica su Giovanni Orelli.....	67
8.2.5.	Altre opere critiche	67
9.	Sitografia.....	67
10.	Filmografia	67

1. Introduzione

Uno degli elementi ricorrenti all'interno del mondo letterario ticinese, volenti o nolenti, è quello delle montagne: la loro presenza, imponente e costante, è al centro di numerose pagine scritte in questo lembo di "terra di mezzo", incuneato tra pianure e montagne. Molti sono gli interpreti che hanno saputo – e sanno tutt'oggi – trasportare su carta questo mondo alpino, all'insegna dell'innovazione o della continuità. La letteratura ticinese, da sempre tra i miei interessi principali, presenta al suo interno alcuni veri e propri "capisaldi": *Il libro dell'alpe* di Giuseppe Zoppi, *Il fondo del sacco* di Plinio Martini, *L'anno della valanga* di Giovanni Orelli e *Albero genealogico* di Piero Bianconi. Uno degli elementi presente in tutte queste opere è proprio il rapporto tra l'uomo e il paesaggio nel quale egli è inserito: anche solo da una lettura "rapida" e non approfondita emerge però immediatamente (ed è cosa risaputa) una differenza capitale tra la visione – generalmente definita "idilliaca" – dello Zoppi e quella più drammaticamente reale (o realisticamente drammatica?) degli altri tre autori, gruppo all'interno del quale sembrano a loro volta essere presenti differenze interne. La loro lettura mi ha suggerito una serie di fenomeni legati a come il "paesaggio" alpino venga "trattato": nessuno di essi affronta la montagna nel modo in cui molti potrebbero immaginare, ovverosia dal lato sportivo, eroico della sfida alpinistica: qui si parla del vivere – o meglio, del sopravvivere – quotidiano in montagna, affrontando le molte avversità e i molti disagi che questo comporta. Proprio questo è l'argomento che vorrei approfondire con questo lavoro, rifacendomi fedelmente all'analisi dei testi in questione.

2. Per una definizione di paesaggio

Analizzare il paesaggio all'interno delle opere letterarie potrebbe sembrare un'operazione tutto sommato semplice: tra le pagine dei romanzi l'aspetto definibile come "paesaggistico" emerge difatti in molti casi, seppur diversi tra loro. Ma quali caratteristiche deve avere un "paesaggio" per definirsi tale? Riprendendo Jakob¹, imprescindibile al concetto stesso di paesaggio è l'essere umano: *«Il paesaggio non è fenomeno oggettivo, misurabile ed esistente di per sé, bensì qualcosa che nasce in virtù dell'azione dell'uomo e che da questi dipende. Il paesaggio in quanto realtà è il prodotto di una costituzione da parte del soggetto (...). Benché intimamente legato in molteplici modi con la natura, il paesaggio è dunque per sua stessa essenza artificiale e innaturale»*².

Il paesaggio non è mai unicamente naturale, non è il "mero" territorio, ma è sempre legato all'intervento sociale e allo sguardo dell'uomo. *«La presenza dell'uomo quale "portatore di cultura" all'interno dell'ambiente naturale trasforma il terreno in territorio sociale e determina inediti assetti*

¹ Due sono le opere principali di Michael Jakob prese in causa in questa introduzione tematica: M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2017; M. JAKOB, *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2019

² JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, p. 9

strutturali incentrati sull'emergere dell'artificiale come nuovo contesto e orizzonte di senso determinato dall'azione umana. Terreno e territorio non sono la stessa cosa. Il primo (...) ha a che fare con la dimensione fisica dell'ambiente naturale (...). Il territorio è invece il prodotto storico delle azioni dell'uomo in relazione dialettica ed evolutiva con l'ambiente naturale e ha a che fare con la dimensione soggettiva dell'individuo inteso come singolo e collettività.»³: in tal senso, il dato geo/topo/orografico si trova quindi contrapposto al dato sociale. L'unione dei fattori permette lo svilupparsi del concetto di paesaggio: «Il paesaggio è sempre una costruzione sociale che matura come prodotto di un'attività culturale. (...) Non esistono paesaggi naturali in senso stretto»⁴.

Il paesaggio si genera quindi in quanto frutto del rapporto tra la soggettività dell'uomo e la natura: imprescindibile per una “esperienza del paesaggio” è la presenza di soggetto che la viva, in quanto «parlare di paesaggio implica sempre una coscienza del paesaggio stesso, vale a dire l'esperienza del paesaggio da parte di un soggetto, che funge da base costitutiva del fenomeno che osserva»⁵. Il soggetto-uomo e il suo punto di vista vengono posizionati al centro di un'operazione che mette in relazione sé stessi con parte della natura esistente, “ritagliandola” con lo strumento del proprio punto di vista: non è quindi una mera descrizione della natura e del mondo naturale, bensì il frutto estetico di questa relazione: il paesaggio non è «né natura determinata e misurata, né lo spazio terrestre della sua attuazione concreta (...), ma un ritaglio visuale costituito dall'uomo (...) da un determinato punto di vista: un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità»⁶.

2.1. Il paesaggio letterario

Questo “ritaglio di mondo”, una volta inserito nella letteratura, dà vita ai paesaggi letterari, visti da Jakob non come “semplici” descrizioni dell'ambiente naturale bensì come rappresentazioni in stretta relazione con l'io, alla ricerca della «possibilità di esprimere con mezzi letterari l'illusorietà dell'impressione ricavata dalla natura»⁷. Si crea quindi un meccanismo intersensoriale che permette di trasformare nella lingua (e sulla carta) quello che vedono occhio e cervello, trasportando sulla pagina l'esperienza estetica del soggetto – e della sua coscienza; al centro troviamo sempre la soggettività dell'uomo e il suo punto di vista: «Per rappresentare la natura spazialmente – e non solo in modo sommario, in forma di paesaggio contenitore oppure superficialmente, in forma di elenco linguistico – occorre che il testo in questione indichi una prospettiva, dalla quale (e soltanto da essa)

³ A. SALSA, *I paesaggi delle Alpi*, Roma, Donzelli, 2019, p. 9

⁴ *ivi*, p. 10

⁵ JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, p. 9

⁶ *ivi*, p. 14

⁷ *ivi*, p. 37

può emergere o dischiudersi un paesaggio»⁸. I paesaggi letterari sono dunque definibili come descrizione “poetica” dell’ambiente naturale, incentrata sulla soggettività e che si distingue nettamente da quelle naturalistiche ed estetiche. Jakob evidenzia la dicotomia sviluppatasi nel tempo tra “descrizione letteraria della natura” e “paesaggio letterario”, con un discrimine fondato su aspetti cronologico - soggettivi. La “semplice” descrizione della natura è tecnica letteraria di uso consueto fino al XVIII sec., elemento ornamentale che riproduce convenzionalmente topoi letterari (uno su tutti: la bucolica del *locus amoenus*), in cui viene riprodotta «un’immagine essenzialistica ed irreale della natura, la ‘belle nature’ in quanto natura utile ed addomesticata»⁹ ma che rimane nell’ambito linguistico sottoforma di rappresentazioni utilizzate in maniera funzionale al testo e non correlate all’autore o alla realtà. Questa visione antropocentrica è volta a vedere solo quanto la natura possa essere utile oppure ostile, non contemplando però un rapporto estetico con questa: «Dove la descrizione della natura abbraccia unicamente quanto è utile o ostile, si ha una prospettiva antropocentrica, ma non paesaggistica; la bellezza della natura si dischiude soltanto a un soggetto cosciente»¹⁰. Il paesaggio letterario è invece connotato da un forte radicamento della soggettività dell’osservatore e del suo punto di vista: non è il semplice riportare esperienze spaziali ma il voler creare «immagini innovative ed espressive della natura»¹¹, dove il paesaggio sappia rispecchiare le emozioni di un soggetto e non più unicamente un mezzo utilitaristico (od ornamentale) di mostrare l’elemento naturale.

2.2. Nuovi paesaggi

Sebbene Jakob ne attesti una forma prototipata già con Petrarca – che nella poesia, «luogo per eccellenza in cui la letteratura porta precocemente ad espressione il rapporto estetico di un soggetto con la natura»¹² aveva già adottato un primo sguardo empirico alla natura – la relazione tra soggetto e natura subisce una svolta grazie ai progressi scientifici dell’età moderna: il venir meno della visione metafisica della natura aumenta l’importanza della capacità empirica dell’io di guardare al mondo naturale: «La natura non è più l’ideale coltivato e addomesticato (...) delle utopie bucoliche (*locus amoenus*), né il segno allegorico dell’assenza di Dio e della desolazione (*locus terribilis*), ma una realtà che occorre interpretare»¹³. A questo nuovo concetto di natura, che abbandona la metafisica per abbracciare nuovi metodi per descriverla (è difatti questa l’epoca d’oro delle scienze naturali e della categorizzazione) viene quindi annesso l’elemento soggettivo e individuale: «Solo laddove la

⁸ *ivi*, p. 39

⁹ *ivi*, p. 40

¹⁰ *ivi*, p. 42

¹¹ *ivi*, p. 40

¹² *ivi*, pp. 40-41

¹³ *ivi*, p. 42

soggettività e la nuova concezione di natura si incontrano realmente, nasce il paesaggio letterario in senso stretto»¹⁴. Se nel Settecento tutto era incentrato sul modo in cui la natura operasse sullo sguardo umano, a partire dall'Ottocento si assisterà a un nuovo fenomeno – generato dai molti cambiamenti territoriali in corso in tutta Europa – in direzione opposta, ovverosia incentrato sul lavoro che l'uomo fa sulla natura¹⁵: «È in questo momento storico che la Kulturlandschaft, il paese manipolato e modificato dall'uomo (...) prende il posto della natura inesplorata, conquistata e catalogata (...) nel corso del secolo precedente»¹⁶, generando una crisi dalla quale scaturiranno nuovi luoghi prodotti dalla civilizzazione, ai quali viene anteposto il buon “vecchio” paesaggio: nasce così «l'aspetto dell'idillio, dell'enclave romantica, che riposa sulla glorificazione di una realtà che non è mai esistita nella fissità che gli si attribuisce»¹⁷, una forma “arcadica” e tradizionale da rimpiangere e idolatrare.

Volendosi ricollegare alle opere oggetto del mio studio, questo fenomeno sembra ripresentarsi nella prima opera analizzata: lo Zoppi (quantomeno quello del “*Libro dell'Alpe*”) può in tal senso essere preso come esempio dove il fenomeno della glorificazione del paesaggio sembra ben visibile. Riprendendo Jakob, in questo caso sembra difatti emergere un tipo di sguardo che «*riposa forzatamente, in quanto sguardo nostalgico e passatista, su una politica dell'immagine. I paesaggi in questione non possono esistere, in altri termini, che nella forma delle immagini, di ciò che non dovrà più essere sottoposto a mutamenti o al tempo*»¹⁸: le immagini proposte saranno difatti, come si vedrà, prelevate in buona parte dai suoi ricordi, i quali subiscono però una distorsione che li rende come parzialmente inverosimili, scaturite da una personalissima “politica dell'immagine”.

¹⁴ *ivi*, p. 42

¹⁵ JAKOB, *Il paesaggio*, p. 104

¹⁶ *ivi*, p. 104-105

¹⁷ *ivi*, p. 105

¹⁸ *ivi*, p. 107

3. Giuseppe Zoppi, *Il libro dell'alpe*

L'opera vede la luce nel 1922, periodo di crisi economica recessiva con un Ticino emarginato in molti ambiti e bisognoso di nuovi autori locali¹⁹: in pochi anni il testo viene percepito molto enfaticamente sia dalla critica che dai lettori, considerato un mirabile omaggio a quella vita di fatica, tanto da divenire in breve lettura scolastica obbligatoria. A livello di contenuto, trattandosi di ricordi dell'autore riguardanti il periodo passato da bambino sull'alpe, questo dovrebbe lasciar presupporre che si tratti della pura realtà; questo però non accade, difatti «*si rivela non essere il libro che ci si aspetterebbe di leggere. Per una testimonianza realistica, cruda e diretta di quella che era la vita di montagna bisognerà attendere la metà degli anni Sessanta*»²⁰. Già nel 1933 il leventinese Guido Calgari espresse dure critiche contro quella concezione di montagna in sede di prefazione del suo "*Quando tutto va male*", raccolta di racconti ambientati in altre valli ticinesi, drammaticamente più "veri" rispetto a quelli dello Zoppi²¹. Negli anni, la critica principale mossa allo Zoppi sarà generalmente quella di aver adottato un punto di vista distaccato da quella che era la dura realtà dell'agricoltura di montagna e dell'intera civiltà ad essa collegata, descritta in maniera poetica e retorica²²; a tal proposito Bonalumi lamenterà il fatto che il testo venisse studiato come rappresentazione fedele della gente di montagna, mentre dovrebbe venir considerato, letto e studiato come prodotto di poesia e non di prosa²³.

Non va inoltre scordato il contesto storico dell'epoca²⁴: se confrontato con altri esempi di visioni letterarie idilliache di quel periodo, "*Il libro dell'alpe*" assume una posizione molto particolare in relazione all'irredentismo molto in voga in quegli anni anche all'interno dei confini ticinesi²⁵.

¹⁹ Cfr. Y. TONINI, *Introduzione*, in G. ZOPPI, *Il libro dell'alpe*, Locarno, Dadò, 2016²

²⁰ TONINI, *Introduzione*, p. 7

²¹ Per i commenti calgariani, cfr. M. DANZI, *L'idillio e la distruzione dell'idillio*, in AA.VV., *Nuovi studi su Giuseppe Zoppi*, P.R. FREGGERI, F. CATENAZZI (a cura di), Lugano, Cenobio, 1997, pp. 26-27

²² Così riassumerà, enfaticamente, Luigi del Priore: «*Motivi centrali dell'opera zoppiana, unificatori, sono la terra nativa e la fanciullezza dell'autore (...) compenstrate e fuse, però, quasi sempre in un unico, intimo afflato di poesia, poiché l'artista (...) non coglie la realtà esterna, la terra nativa quindi, in maniera attuale, immediata, ma in maniera mediata, cioè con la sensibilità di sé fanciullo, ravvivata dalla memoria*». L. DEL PRIORE, *Giuseppe Zoppi*, Poschiavo, Menghini, 1964, pp. 48-49

²³ Cfr. G. BONALUMI, *Il pane fatto in casa*, Bellinzona, Casagrande, 1988, pp. 79-80

Anche Renato Martinoni, in sede di prefazione di una raccolta di testi zoppiani, condanna il pregiudizio diffuso verso lo Zoppi lodando al contempo la coerenza dell'opera, definita «*la meraviglia davanti alla natura, equivalente dello stupore del fanciullo puro e innocente come un "giglio"*». R. MARTINONI, *Prefazione*, in G. ZOPPI, *Ero un ragazzo di montagna*, a cura di T. GIUDICETTI LOVALDI, Bellinzona, Salvioni, 2015, p. 9

²⁴ Per il periodo di "Difesa spirituale" e il conseguente sfruttamento identitario e patriottico del paesaggio: cfr. R. MARTINONI, *Prefazione*, in *Dove nascono i fiumi*, Locarno, Pedrazzini, 2012

Per il ruolo dello Zoppi nella difesa dell'italianità e nel mediare tra Svizzera e Italia, cfr. anche T. GIUDICETTI LOVALDI, *Prefazione*, in G. ZOPPI, *Ero un ragazzo di montagna*, pp. 13-14

²⁵ Cfr. P. CODIROLI, *Giuseppe Zoppi tra italianità ed elvetismo*, in AA.VV., *Nuovi studi su Giuseppe Zoppi*

In merito, anche Massimo Danzi scriverà di come «*il paesaggio alpestre di Zoppi, autarchico e autosufficiente, figura – si direbbe – dall'isolamento del suo autore e di quel "protoelvetismo" parallelo al sentimento di un paese "minacciato"*». DANZI, *L'idillio e la distruzione dell'idillio*, p. 24

3.1. L'alpe angelicato

Michail Bachtin, nel suo testo *“Il cronotopo del romanzo-idillio”*²⁶ elenca tre punti caratteristici che concorrono nel definire l'idillio: oltre al «*numero estremamente limitato di fatti che accadono*», ve ne sono due maggiormente legati al paesaggio: «*l'unità dei tempi folclorici e di luogo*» - ovvero sia il “micromondo” rappresentato dal luogo immutabile dove erano vissuti i propri antenati e dove vivranno i discendenti – e «*la necessaria fusione di individuo e natura*»²⁷. Rapportato all'opera, si sviluppa in tal modo una ben precisa visione di idillio legata al paesaggio, essendo le pagine zoppiane ambientate in una serie di luoghi ben definiti e circoscritti (con, inoltre, una precisa suddivisione in capitoli che vuole riproporre la salita all'alpe tradizionalmente effettuata dai contadini), presentando una comunione quasi psicologica dell'uomo con l'elemento naturale circostante che riflette il suo stato d'animo²⁸. Pur rimanendo incentrato sull'idillio, a livello testuale il paesaggio assume differenti connotazioni: sin da subito, in “*Sosta*” (il primo dei frammenti che compongono il romanzo) vengono anticipati alcuni degli aspetti che poi ritornano puntualmente lungo tutta l'opera: «*Torno a rivivere, nel ricordo e nella realtà, la vita umile, rozza, disprezzata, che condussi da fanciullo; una vita sempre aspra, spesso pericolosa; una vita che dura uguale da secoli e secoli, vuole durare ancora, e durerà certamente in eterno. Ieri, percorrendo la mia valle con un amico, gli indicavo, lassù nel cielo (...) i sette o otto alpi su cui da fanciullo sono stato: tutti a circa duemila metri sul mare, tutti aggrappati alle ultime vette ancora pezzate di neve, tutti fuori, in un certo senso, dal mondo, e mi esaltavo di essere vissuto per tanto tempo così in alto*»²⁹. L'unità temporale (oltre che geografica) bachtiniana è qui ben presente; a detta dell'autore, la realtà che vuole descrivere è immutata da secoli e tale rimarrà per sempre. L'esaltazione provata alla sola vista delle vette è però sin da subito sintomo di superficialità, di estraneità al contesto alpestre e al duro lavoro che vi viene svolto. Su questo viene innestato il tema del ricordo, creando una sorta di “ritorno alle origini”: Zoppi sembra volere, in tal modo, dare maggiore veridicità al suo racconto, mostrandolo come un'esplorazione di quelli che furono i luoghi della sua infanzia; in tal senso, il paesaggio è visto attraverso i ricordi, mediati però dall'ottica del fanciullo. Si manifesta inoltre da subito la differenza presente tra lo Zoppi adulto che ritorna “in visita” sull'alpe – per scrivere un libro – e i contadini che ancora vi lavorano. Tutte queste tematiche trovano pieno risalto nel modo di presentare e “utilizzare” il paesaggio all'interno del testo: per quanto concerne le fonti di un simile trattamento, Danzi ipotizza un interesse dello Zoppi per la letteratura romantica settecentesca incentrata sui viaggi nelle Alpi – con la quale nacque una forma

²⁶ M. BACHTIN, *Il cronotopo del romanzo-idillio*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979

²⁷ DANZI, *L'idillio e la distruzione dell'idillio*, p. 27

²⁸ Come nota la curatrice: «*In particolare, là dove i testi si fanno più poetici e descrittivi, il punto di vista del personaggio si perde, in stato contemplativo, entro la descrizione della bellezza della natura*». TONINI, *Introduzione*, p. 16

²⁹ ZOPPI, *Il libro dell'alpe*, p. 31

di poetica legata al mondo alpino³⁰. Esiste inoltre un legame con alcuni tratti dell'opera del senese Federigo Tozzi (in particolar modo di "Bestie"), sia per le descrizioni dell'ambiente naturale che per la visione da "fanciullino"; a differenza di Tozzi – e di altri autori che hanno fatto loro questa visione – in Zoppi questa non è però generata da un sentimento di crisi con la figura paterna o da un trauma che giustificerebbe un'eventuale drammaticità autobiografica³¹: egli mantiene difatti come unico fine la glorificazione dell'alpe, dando poco o nullo risalto alla profondità psicologica dei personaggi e rimanendo «ancorato a una visione immobile, sostanzialmente "astorica" e mitica del mondo alpestre»³²; in definitiva, come ben riassumerà il prof. Martinoni, «per Zoppi la vita, e soprattutto la sua rappresentazione letteraria, è sempre e solo poesia»³³.

3.2. Idillio valmaggese

Il ricordo dei tempi che furono genera immagini quasi unicamente positive: il paesaggio rispecchia in tal senso i suoi sentimenti, così le – oggettivamente - povere cascine dell'alpe e i pascoli sono descritti in maniera prettamente idilliaca, poetica e persino spirituale³⁴, mettendo in risalto unicamente elementi con una precisa connotazione – non esistendo talvolta a creare rimandi poetici diretti ma "fuori luogo" rispetto al contesto³⁵. Così i monti di Rima assumono immagine di paradiso terrestre («Rima, dolce piano, luogo di sosta, paradiso del ciliegio!»³⁶), mentre il corte Sasselli diventa «nido dell'infanzia, «montagna» veramente mia! Bel prato grande, tutto a conche e a onde, fiorito di bianco e di giallo, cinto, ai quattro lati, da faggi folti e cupi»³⁷. Luoghi, pure impervi, vengono descritti mettendo in risalto elementi naturali che ricreano un'ambientazione da *locus amoenus*, sempre in strettissima relazione con lo stato d'animo e con la realtà dell'autore-narratore: «Il cielo è tutto rigato di raggi d'oro. Queste pendici, sotto il sole, sono rigate di mille e mille erbe d'oro. Qualche fiorellino, qua e là. E volano fulminei gli uccelli, lente le farfalle. Su un bel poggio, in mezzo alle pendici, riecco due fra le mucche di mio padre»³⁸. Moltissimi sono i frammenti dove il paesaggio si fa idilliaco (ricordando quasi le descrizioni romantiche del secolo precedente) e dove

³⁰ DANZI, *L'idillio e la distruzione dell'idillio*, pp. 28-29

³¹ Danzi fa esplicito riferimento, oltre a Pascoli, a due opere degli anni '10 come "Il mio Carso" di Scipio Slataper e "Ragazzo" di Piero Jahier, testi definiti "provinciali" ma tuttavia ben conosciuti all'epoca in Ticino. DANZI, *L'idillio e la distruzione dell'idillio*, pp. 23-24

³² *ivi*, pp. 22-25

³³ MARTINONI, *Prefazione*, p. 14

³⁴ Così li descriverà Bonalumi: «*Idilli che in conformità con il significato primario del termine, si traducono in quadretti, in bozzetti idealizzanti momenti di vita campestre*». BONALUMI, *Il pane fatto in casa*, p. 70

Già Del Priore descrisse la montagna zoppiana come «*un'immagine nuova della montagna, e genuina (...); la montagna simbolo d'elevazione spirituale, maestra di vita, ricetta di fede primigenia*». DEL PRIORE, *Giuseppe Zoppi*, p. 51

³⁵ Un esempio per tutti è il rimando all'Infinito leopardiano di «*Ogni tanto chiudo gli occhi abbarbagliati dalle saette d'oro del sole: e mi pare di naufragare in un oceano di colore*». ZOPPI, *Il libro dell'alpe*, p. 42

³⁶ *ivi*, p. 36

³⁷ *ivi*, p. 43

³⁸ *ivi*, p. 60

vengono messi in rilievo quegli elementi³⁹: il fatto che questi siano presenti su tutte le montagne, senza però essere notati da nessuno di coloro che vi abitano, sarà la critica principale che verrà fatta allo Zoppi e alla sua visione. Gli esempi in tal senso sono molteplici; ad esempio in “*Pace*” («*Il sole è tramontato da un’ora, e la freschezza è grande. I ramicelli estremi dei larici oscillano, tutto intorno, senza rumore. Un uccelletto pigola lassù, tra i faggi, e un altro gli risponde dal prato, col suo ritornello*»⁴⁰) oppure in “*L’alpe*”, frammento emblematico dove si dipinge una vera e propria realtà “da cartolina”, stereotipata fino all’eccesso («*Il cielo, stamattina, è di una serenità immacolata. L’aria di una trasparenza miracolosa. Non ho mai visto, né al di qua né al di là della Alpi, una limpidezza così cristallina; (...). Ma io non ho detto, e non dico, né potrei dire, come, intorno a ogni corte, siano vasti, comodi e belli i suoi pascoli: come siano fresche le sue sorgenti: come si estenda su su, fino a toccare, per lungo tratto, qui coi suoi alberi, lassù con le cime, il limpidissimo cielo*»⁴¹). In questi frammenti, nessuna concessione viene fatta alla durezza del lavoro e all’oggettiva ostilità del paesaggio. Pur rimanendo molto verosimile, nell’intento dell’unità romanzesca, la realtà “geografica” dell’alpe viene talvolta modificata in maniera funzionale: ad esempio in “*Piatto*” si legge «*Piane e piate sono certe pasture che, a destra e a sinistra, circondano il corte. La cascina, invece, sorge sul vertice d’una costa ripidissima, e l’aria vi penetra da tutte le parti. Per me il Piatto è appunto il corte del vento*»⁴², mentre nella realtà una visita al corte del Piatto farebbe scoprire che esso si trova al centro di un’ampia radura⁴³. Ad ogni modo, anche in presenza di una serie di elementi negativi e oggettivamente scomodi della vita alpestre, a questi ne vengono contrapposti altrettanti positivi generati dall’arrivo del sole e che rapidamente prendono il sopravvento («*Ma, appunto perciò, com’era bello, nei mattini sereni, vedere la striscia, sempre più larga e ardente, del sole, scendere giù giù dal Pizzo Brunescio, incendiare l’erba e le rocce, giungere, tutta vibrante, tutta dorata, sino a noi*»⁴⁴), fino a giungere ad apprezzare persino gli spifferi del vento («*il Piatto era così: arioso, dolce, soavemente tiepido*»⁴⁵).

Interessante è l’analisi de “*Giornata delle meraviglie*”, dove si racconta dell’ascesa su una vetta che sovrasta l’alpe (probabilmente il Pizzo Brünesc?, di cui si parla in un altro luogo). Oltre a essere chiaro esempio di descrizione paesaggistica che va a rispecchiare il suo sentire («*Vado in fretta, il cuore mi batte a precipizio. L’aria è più che mai viva e fresca. Ed io sono felice: d’una felicità ancor*

³⁹ Bonalumi scriverà degli idilli zoppiani come di tentativi di «raggiungere una certa qual aura poetica, fatta d’incanto, di stupore». BONALUMI, *Il pane fatto in casa*, p. 71

⁴⁰ ZOPPI, *Il libro dell’alpe*, p. 46

⁴¹ *ivi*, pp. 54-55

⁴² *ivi*, p. 93

⁴³ Le fotografie, inserite nell’edizione Dadò 2016, concorrono nel mostrare l’effettiva realtà topografica dell’alpe.

⁴⁴ ZOPPI, *Il libro dell’alpe*, p. 93

⁴⁵ *ivi*, p. 93

più squisita di quella che m'ha dato quel diavolo di un camoscio, un momento fa»⁴⁶), si porta il paragone con un'altra valle: «E qui, questa prima valle! Così selvaggia, così dirupata, che non ne scorgi il fondo. (...) Se ascolto bene, mi pare, sì, di udire l'ululo cupo del suo fiume, laggiù»⁴⁷. La valle in questione è molto probabilmente la contigua Bavona, descritta – paradossalmente – in maniera molto simile a come lo farà Martini quarant'anni più tardi, con «l'ultimo corte di un alpettino» che potrebbe essere – carta topografica alla mano – il corte superiore alpe di Fiorasca, uno dei molti “alpeggi della fame” bavonesi⁴⁸. A farla da padrone è lo stupore per la “scoperta” fatta, chiara testimonianza della volontà del fanciullo Zoppi di voler travalicare la realtà di quella valle per ampliare le proprie vedute («io do ancora un'occhiata all'alpetto, al ghiacciaio, alle vette, alle valli. Poi mi volto, faccio due passi, mi trovo sotto i piedi il nostro alpe, la nostra valle. (...) Non pare neanche vero: un ragazzo s'è alzato tanto, su e su, da guardare via sopra di loro, verso cime ancor più alte»⁴⁹), facendo emergere la malcelata volontà di volersi distaccare da quella realtà.

Particolarmente degna di nota è la penultima parte, intitolata «Ieri e oggi», dove i componimenti si fanno maggiormente poetici: in particolare “*Idillio*” sembra fungere da “summa” di tutti i precedenti: conclusa la salita ai vari corti, è come se l'autore salisse in vetta e contemplasse tutto dall'alto, riassumendo tutta quella realtà paesaggistica in brevi periodi (che sembrano versi) fortemente idilliaci e bucolici: «Aerea cima. *Idillio di un tempo. Mi seggo, come quel giorno, sul cocuzzolo alto donde si domina la pastura, e l'alpe, e la valle, e il mondo. Ai miei piedi una gran conca fiorita, con in mezzo un'acqua raggianti, si riempie di mucche (...). Irrequieto agitare di teste, scalpitare di zampe, svolazzare di code. Allegria di campani nell'aria dolce. Profumo di erba morduta. Letizia di cieli amorosi. Sapore d'infanzia alla bocca*»⁵⁰. Altri esempi sono presenti in “*Gambetta bianca*” («*Aurea mattina. Tremula bellezza. Luce abbagliante. Dietro la cascina, sugli scogli e sui sassi, le capre riposano*»⁵¹) oppure in “*La bianchissima*”, descrizione di una capra rappresentata come una creatura angelica e all'insegna di una *simplicitas* francescana: «*Ora rumina sul più alto macigno e, veduta dal basso contro l'azzurro profondo, sembra piuttosto una creatura del cielo che della terra. (...) Il campanellino di chiaro ottone tintinna (...). Le finissime zampe procedono, senza fretta e senza lentezza, sull'erba dorata. I dolci occhi mi fissano con sicurezza e semplicità*»⁵². A livello

⁴⁶ *ivi*, p. 105

⁴⁷ *ivi*, p. 105

⁴⁸ Pur se, analizzando il posizionamento dei vari “corti” dell'alpe, sembrerebbe maggiormente verosimile che egli salga sul Pizzo della Vena Nuova e osservi l'alpe Sovenat, sito nella conca a fianco dell'alpe Brunescio ma che non rispecchia la descrizione di valle dirupata data nel testo. In relazione a *Dove nascono i fiumi*, lo stesso Zoppi risponderà a una domanda postagli sull'esatto posizionamento dei luoghi del romanzo asserendo che “*tutto è invenzione*”. cfr. G. ZOPPI, *Confidenze dell'autore sul romanzo «Dove nascono i fiumi»*, “Giornale del Popolo”, 4 ottobre 1950

⁴⁹ *ivi*, p. 107

⁵⁰ *ivi*, p. 135

⁵¹ *ivi*, p.143

⁵² *ivi*, p.144

intertestuale, oltre al già citato Tozzi, la critica di Bonalumi intravede pure un legame (un omaggio?) al Manzoni – pur definendolo assolutamente non riuscito; il frammento “incriminato” è l’ultimo, sorta di commiato finale («*Alpi della mia prima vita (...); larici, abeti, alni, faggi, io non posso lasciarvi senza che il cuore mi si schianti*»⁵³) che si vorrebbe rimando al celebre “*Addio ai monti*”⁵⁴.

3.3. I giochi del fanciullino di Broglio

Zoppi partì, in ancor giovane età da Broglio per svolgere una carriera accademica e letteraria dapprima in Svizzera romanda e poi in Ticino: questo distacco genererà un sentimento di ritorno alla dimensione di sé fanciullo che emerge molto bene: «*Zoppi ci trasmette emozioni, sensazioni ed esperienze proprie del fanciullo. La separazione rappresenta quindi un nodo fondamentale della sua opera, che nasce proprio dal bisogno di fare «ritorno» - sebbene solo provvisoriamente – alla vita alpestre che era stata lasciata in età così precoce*»⁵⁵. In questo caso, i luoghi che vanno a creare il paesaggio sono visti con occhi particolari, legati sì al ricordo ma trasformato in una realtà parallela (simile in questo al “fanciullino” pascoliano, seppur senza le profondità psicologiche e psichiche di quello), connotata dall’elemento del gioco e del divertimento. L’elemento infantile è presente sotto diverse forme (tra cui quella lessicale⁵⁶); in relazione al paesaggio, questa si mescola alla visione idilliaca presentata prima, trovando poi piena rappresentazione nell’elemento del gioco, proprio dei bambini ma che appare quantomeno fuori posto pensando alla dura realtà alpestre. Gli esempi sono molteplici, dagli archi creati legando assieme giovani alberi sotto i quali si fanno passare le mucche in “*Betulle*”, al ricordo dei giochi con l’acqua («*Bella acqua limpida, vorrei essere ancora il ragazzo scalzo, che ti faceva cadere, con un arco lucente, sulla ruota del suo mulino. (...) Mi son dunque divertito anch’io, ai miei begli anni, almeno con l’acqua!*»⁵⁷). Centrale, nel riproporre la vita dell’alpe che fu, è la dinamica del ricordo: si tratta però, come ricorda Bonalumi⁵⁸, di un ricordo che non è in realtà quel che sentiva il bambino bensì lo Zoppi già adulto che ritorna all’alpe: è un ragazzo dai comportamenti sì verosimili ma molto improbabili, per la grande disciplina ed obbedienza ma soprattutto perché sa apprezzare il paesaggio, elemento presente in un bambino ma contraddistinto per una visione unicamente positiva, che elimina le asperità presenti in quel tipo di vita⁵⁹.

⁵³ *ivi*, p. 163

⁵⁴ Secondo Bonalumi il frammento «è quanto di meno manzoniano ci si possa immaginare; ridondante, ancorato a immagini, a fonti preclare arcinote». BONALUMI, *Il pane fatto in casa*, p. 79

⁵⁵ TONINI, *Introduzione*, p. 8

⁵⁶ Moltissimi i diminutivi, come ad esempio (in “*La campana*”) la presenza di «*chiesetta di Rima*», «*campana, campanina argentina*», «*catenella arrugginita*» oppure (in “*Ora di sole*”) «*Qualche fiorellino qua e là*».

⁵⁷ ZOPPI, *Il libro dell’alpe*, p. 73

⁵⁸ BONALUMI, *Il pane fatto in casa*, pp. 73-74

⁵⁹ Del Priore giustificherà così lo Zoppi: «*Nostalgia, malinconia, turbamento presagio di morte, sentimenti in apparenza non consoni a un’anima sbocciata a idillici rapimenti, sono il sottinteso costante dell’opera di Zoppi, sono l’effetto poetico (...) in cui si attua la sintesi emotiva “fanciullezza – terra nativa”*», DEL PRIORE, *Giuseppe Zoppi*, p. 55

3.4. Non solo idillio: la morte sull'alpe

Come ricordato in più parti⁶⁰, in alcuni frammenti emergono descrizioni di momenti tragici, spesso legati al territorio circostante e nei quali il paesaggio assume dunque connotazione negativa.

Va dato atto, a questi frammenti, di rappresentare maggiormente la “vera” realtà rispetto a quelli idilliaci: in tal senso il pericolo scampato concorre nell’aumentare la sensazione di felicità dell’autore – immediatamente trasposta nel paesaggio: «*Come lo conosco il batticuore di chi ha veduto faccia a faccia la Morte, e si ritrova fra i vivi, nell’aria fresca, nella luce, che sembra persino più bella, del sole!*»⁶¹. Gli esempi di incidenti sono in questo caso molteplici, dalle cadute nel fiume («*Il disgraziato ragazzo (...) ebbe la brutta idea di spiccare il salto proprio sull’orlo del dirupo; tanto che, forse per aver posto il piede su uno di quei ciottoli melmosi e saponosi che si trovano nei torrenti, sdruciolò, barcollò, precipitò, insieme con quell’acqua grigia, lungo certi scogli aguzzi e taglienti che a me fecero paura anche da lontano*»⁶²) a episodi estremamente realistici come in “*Menelik*”, dove si narra la morte di una mucca, che «*Con un tonfo orribile precipitò dal dirupo. Andò a finire laggiù in fondo, tra i macigni*»⁶³, oppure ne “*Una orribile storia*”, dove il pastore “*Brescianone*” racconta la drammatica vicenda della caduta del suo padrone in un precipizio: «*(...) udii il padrone cadere, gettare un grido, scivolare giù per la roccia ghiacciata. Mi volto, guardo, lo vedo scomparire, con le gambe all’aria, nel precipizio che s’apriva, enorme, un venti passi lì sotto. Successe un istante di mortale silenzio. Poi, il tonfo (...)*»⁶⁴. La tragica fine dell’uomo viene anch’essa trasposta sul piano paesaggistico: il corpo del malcapitato si è fermato in un luogo quasi inaccessibile, e così «*su tutto l’alpe le nubi parevano sfasciarsi e crollare*»⁶⁵, fino a giungere al terribile finale, dove si decide di lanciare il cadavere in fondo al precipizio, nell’impossibilità di riportarlo a casa. Fatti tragici assumono invece altrove connotati morali, come ne “*Il campanone*”: in questo racconto di un tentativo di furto finito con la crudele morte (tanto da sembrare un racconto di Poe) del ladro – che rimane “sepolto vivo” in una campana, bloccata dal ghiaccio mentre vi si stava riparando da una improvvisa nevicata –, il paesaggio è usato sì per contestualizzare ma con tono quasi manieristico ed esagerato, come di “favola nera” pensata appositamente per spaventare i bambini. In questo caso emerge come la morte – causata dalla natura – funga da giudice unico che punisce le cattive azioni.

⁶⁰ Ad esempio nell’introduzione: «*Non solo idillio (...), non solo bestie e uomini innocenti. Così, alle magnifiche altezze delle montagne che toccano il cielo, in un movimento che accompagna lo sguardo verso l’alto, sono affiancati i precipizi, le buie voragini, dove si rischia sempre la caduta*». TONINI, *Introduzione*, p. 18

⁶¹ ZOPPI, *Il libro dell’alpe*, pp. 62-64

⁶² *ivi*, p. 83

⁶³ *ivi*, p. 121

⁶⁴ *ivi*, p. 85

⁶⁵ *ivi*, p. 85

3.5. Tra morale e oblio

Le pagine dello Zoppi sembrano risentire di una concezione del paesaggio stereotipata ed immobile nel tempo (probabilmente definibile tardoromantica) legata a una visione “infantile” che va ad influire sul suo senso estetico; a tutto ciò va ad aggiungersi un elemento personale, imprescindibile perché ci sia effettivamente “paesaggio”, che qui diventa giudice unico per definire, in base alla sua etica personale, cosa sia “bello” e cosa no. La morale zoppiana svolge un ruolo fondamentale per il suo rapporto con il paesaggio dei suoi monti: in tal senso si può creare un’analogia a quanto scritto da Salsa: «*La ricerca di panorami edificanti svolge così un’importante funzione educativa e catartica nella formazione del senso del “bello”. Quest’ultimo, in omaggio ai canoni della classicità, non può essere disgiunto dal senso del “buono”. Estetica ed etica si muovono sulla stessa lunghezza d’onda*»⁶⁶. La sua visione “morale” lo porta a rimuovere volontariamente argomenti legati alla sfera sensoriale e alla figura femminile in generale: Zoppi fa dunque prova di reticenza mentre, come mostreranno altri autori, “quelle cose” sono parte integrante della vita alpestre⁶⁷. «*Questa inclinazione va di pari passo con un amore per le «cose innocenti» che è propria dell’autore e che si riflette sulla sua opera con evidenza*»⁶⁸: questo concorre ed emerge nel modo di affrontare gli elementi paesaggistici, prediligendo elementi naturali il più innocenti possibile (ad esempio i fiorellini che tanto saranno criticati) ed eliminando quanto potesse «*disturbare una visione più o meno idealizzata d’un piccolo mondo pastorale*»⁶⁹. La morale zoppiana è onnipresente, trasposta sottoforma di visione positiva “incarnata” nel paesaggio; talvolta il legame tra etica – da cui traspare un forte senso religioso moralistico – e paesaggio si fa tuttavia molto presente ed esplicito, come in «*L’angelo del Signore*» dove l’io narrante si trova in preghiera assieme al padre, quando all’improvviso cade una frana. Lo schema è retorico, e il paesaggio è utilizzato per costruire la narrazione: alla preghiera iniziale segue la consueta descrizione idilliaca («*Intorno, faville di sole, faville d’oro. Il pascolo, ripidissimo, con la sua erba folta e bassa, con pochi fiori. Sparso su per il pascolo, l’armento: sospeso come per miracolo, alle estreme pendici della montagna, presso alle vette, a due passi dal cielo*»⁷⁰), cui fa seguito la frana («*Ma ecco che, da quelle cime nere e grigiastre, si staccano cinque o sei grandi massi: sono per aria, sono là, contro le nubi, proprio sopra un gruppetto delle nostre bestie*»⁷¹) che lascia illesi uomini e animali al pascolo; la situazione ritorna rapidamente allo status precedente («*S’è udito qualche squillo più alto, più affrettato: di sorpresa, di paura. Poi, di nuovo, la solita musica*

⁶⁶ SALSA, *I paesaggi delle Alpi*, p. 30

⁶⁷ In riferimento a questa tesi, sono da citare in particolare modo Plinio Martini e Giovanni Orelli; tengo a citare una recente opera del valmaggese Martino Giovanettina che tocca temi anche molto scomodi della vita “di montagna” che fu.

Cfr. M. GIOVANETTINA, *L’odore della brace spenta*, Caveragno, Kay, 2014

⁶⁸ TONINI, *Introduzione*, p. 12

⁶⁹ BONALUMI, *Il pane fatto in casa*, p. 69

⁷⁰ ZOPPI, *Il libro dell’alpe*, p. 131

⁷¹ *ivi*, p. 131

*argentina, festosa. E il solito bel sole su di noi, intorno a noi, a perdita d'occhio come il sorriso di un dio*⁷²), per poi concludersi con la continuazione della preghiera.

Come detto, molti elementi “scomodi” della realtà alpestre sono dallo Zoppi volutamente omessi in nome di una certa forma di “angelismo” già descritta da Bonalumi⁷³. Uno dei frammenti più emblematici in tal senso è «L'uccellaccio». In questo racconto di una solitaria esplorazione fatta alla cascina del Piatto, viene creata un'opposizione tra la natura esterna – dipinta idillicamente – e quello che trova nella cascina: ecco quindi che se nella salita «*Mi sembrava di essere in Paradiso, e di volare, come gli angeli, da un luogo all'altro*»⁷⁴, arrivato alla cascina «*L'usciccio di larice vecchio s'aprì scricchiolando miseramente*»⁷⁵, connotando gli elementi legati ad essa come estremamente negativi – elementi che inoltre assumono valenza antropomorfa, concorrendo a creare una sorta di “favola”. La scoperta di questo grande uccello, dentro la cascina, non viene spiegata, lasciando libertà di rappresentazione al lettore; appare in ogni caso evidente come esso rappresenti qualcosa che il giovane Zoppi non vuole dire, facendo prova di reticenza («*Che uccello fosse, non sapevo e non so. Come fosse, ricordo solo pressappoco; perché son cose di cento anni fa*»⁷⁶). Ucciso l'animale, tutto torna come prima: anche in questo caso il paesaggio concorre nel mostrare i suoi sentimenti («*Tanto bastò perché la triste baita mi apparisse come un covo di delitti*»⁷⁷), opponendo l'innocenza incarnata dalle bestie («*tornai giù, trasognato e mortificato, tra gli uomini e le bestie innocenti*»⁷⁸) al peccato che (come appare evidente) si è “consumato” nella cascina. Orelli, in sede di antologia, scriverà – riassumendo ottimamente – della tendenza dello Zoppi a «*proiettare con enfasi sul mondo della montagna (visto quasi sempre a occhi chiusi) la sua natura di uomo mite, il suo sogno di purezza, di castità, di buoni sentimenti: la sua natura di borghese cittadino (...)*»⁷⁹.

3.6. Attimi di disperazione

Il fattore dell'unità temporale, fondamentale per l'idillio, si ritrova in alcuni frammenti che assumono tonalità malinconiche: il paesaggio, in questi casi, concorre anch'esso nell'esplicitare tali stati d'animo. Riferendosi a un larice, isolato in cima ai pascoli, in “*L'ultimo larice*” scrive «*Quindici anni fa era già alto così. Sarà così ancora domani. Sarà forse così tra un secolo, quando io sarò sotto la terra. Ha resistito e resisterà (...). Ma è cresciuto poco e non crescerà più; come certa gente della*

⁷² *ivi*, p. 131

⁷³ BONALUMI, *Il pane fatto in casa*, p. 74

⁷⁴ ZOPPI, *Il libro dell'alpe*, p. 94

⁷⁵ *ibidem*

⁷⁶ *ivi*, p. 95

⁷⁷ *ivi*, p. 97

⁷⁸ *ivi*, p. 97

⁷⁹ G. ORELLI, *Svizzera italiana, Letteratura delle regioni d'Italia, Storia e testi*, Brescia, La Scuola, 1986, p. 151

montagna che i pesi e le fatiche hanno premuto troppo verso terra»⁸⁰. Qui il larice diventa personificazione dei contadini che lavorano quelle montagne: così come lui sarà sempre lì, allo stesso modo lo saranno loro. Al riconoscimento della (pretesa) immutabilità di quella realtà concorrono anche altri frammenti: in “*Malinconia*” il ricordo di una serata dove, dall’alpe, il protagonista sente risuonare le campane del paese sul fondovalle che danno il via a pensieri negativi. «*Benché sia ormai notte, distinguo (...) la macchia grigia del villaggio fra il nero del bosco e il bianco serpeggiante del fiume. Più su, fra due montagne massicce, altissime, nere come la pece, si apre la valle di Fusio: una conca abbastanza grande, piena di ombre, rotta, a un certo punto, da un sol lumicino giallastro. Con la voce alata delle campane sale a me l’eterna romba del fiume*» che «*continua, e continua, e continuerà sempre così, senza cessare mai un minuto, anche dopo la mia morte, e dopo la morte di tutti*»⁸¹: anche in questo caso, il paesaggio assume funzione di specchio dei sentimenti dell’autore, dove l’uomo è minuscolo e inerme di fronte alla natura eterna, vittima della disperazione umana e del pessimismo di leopardiana memoria⁸²: «*Mi sembra di affondare, senza tregua, senza fine, in un’acqua nera e silenziosa. (...) Nel cuore, la coscienza acuta di essere più solo, ora, di un morto sotto la terra*»⁸³. Anche in “*La nube*”, una delle considerazioni finali, il tono diventa quasi onirico, e lo stato d’animo di estrema inquietudine – causato dall’essersi trovato bloccato nella nebbia – è trasposto paesaggisticamente: «*Grande era la nebbia. Sulla montagna non vedevo né bestie, né alberi, né uomini. Null’altro all’infuori del grigiore infinito. (...) Il silenzio era così grande da parer dolore, sovrumano, inopportabile. Come se tutti, uomini e bestie, si fossero, oltre ogni consueto limite, allontanati. Come se il mondo, con tutte le sue cose e le sue voci, fosse piombato nell’abisso senza fine*»⁸⁴.

3.7. Un borghese in valle

Il paesaggio va in molti casi ad assumere valenza di confronto tra lo Zoppi uomo “moderno” e la realtà contadina del tempo che lui ritrova sull’alpe: nel frammento “*La via*” il ricordo del sentiero che sale all’alpe si fa gioioso («*(...) questa via sassosa che, partendo proprio dietro casa mia, sale serpeggiando tra macigni e castagni, fu spesso occasione di gioia. Quante volte, scendendo in paese, la percorsi in pochi minuti, saltando gli scalini a quattro a quattro, simile non già a un figliolo degli uomini, ma al vento, o al torrente in piena*»⁸⁵); il periodo seguente è però aperto da un “ma” molto

⁸⁰ ZOPPI, *Il libro dell’alpe*, p. 102

⁸¹ *ivi*, p. 51

⁸² L’interesse dello Zoppi per Leopardi emerge in più luoghi; cfr. R. MARTINONI, *Giuseppe Zoppi e i fratelli Bianconi*, in AA.VV., *Nuovi studi su Giuseppe Zoppi*

⁸³ *ivi*, p. 52

⁸⁴ ZOPPI, *Il libro dell’alpe*, p. 151

⁸⁵ *ivi*, p. 32

significativo, che crea una netta distinzione tra lui ritornato in quei luoghi (e il suo ricordo) e coloro che quel sentiero lo risalivano faticosamente lavorando: «*Ma per quelli del paese, per quelli che ci sono nati e che ci vogliono morire, questa è la via della fatica, la via della croce, la via del calvario. (...) Ci sono passati d'estate quando i raggi del sole, simili a innumerevoli spilli roventi, trafiggono la nuca, e un vampo afoso vien su dai sassi e dagli sterpi, mozzando il respiro, il ramarro ti frulla via rapidissimo sotto gli occhi. Ci sono passati d'inverno quando, al posto di questi rozzi scalini, non vedi che un vetro liscio, e dalle rocce pendono i ghiaccioli come candelette d'argento*»⁸⁶. A questo paragrafo, che descrive effettivamente l'ostica realtà, fa però immediatamente seguito un altro elemento teso a far dimenticare quelli precedenti: dalla fatica degli uomini si passa all'immagine dei loro scarponi ferrati che, scivolando sugli scalini, producono scintille infuocate: la fatica viene immediatamente accantonata, per concentrarsi sull'affascinante particolare delle scintille⁸⁷.

La descrizione dello Zoppi si sofferma dunque su elementi paesaggistici che nessuno dei contadini che passavano di lì osserverebbe, elemento esplicitato in "Pace": lo Zoppi adulto è fermo a lato del sentiero, quando passano alcune contadine che lo guardano perplesse: «*Vedendomi scrivere col mio foglio sui ginocchi, non sanno che pensare*»⁸⁸. Zoppi è in ogni caso fiero di discendere da quel territorio, da quella gente, e fa spesso presente l'identificazione con quella realtà («*Il mio alpe, la valletta verde in cui, per secoli e secoli, vissero i miei avi, la terra che perciò ancora oggi più di tutte è mia, mi s'apre innanzi, ecco, quasi per incanto, come un paese di sogno*»⁸⁹), mostrando la volontà di mantenere a tutti i costi un legame; arriva addirittura, lui ormai divenuto borghese e cittadino, a rinnegare sé stesso, descrivendo – con palpabile entusiasmo – un'abbuffata di ciliegie in "Assalto al ciliegio" come «*ne ingoio tre o quattro per volta; e non risputo sempre i noccioli come fanno i borghesi*»⁹⁰.

3.8. La critica e il (parziale) cambio di visione

Se nelle opere successive lo Zoppi rimarrà essenzialmente fedele a quella visione (da "Il libro dei gigli" fino al culmine dell'idillio de "Presento il mio Ticino" del 1939), dagli anni '40 e fino alla sua morte (nel 1952) si assisterà a un suo cambiamento di rotta. Zoppi fu curatore della collana «Montagna» delle Edizioni Eroica di Milano, nel cui catalogo erano presenti pure i suoi testi e alcuni da lui stesso tradotti, in particolare "La separation des races" e "La grande peur dans la montagne" del romando Charles Ferdinand Ramuz, autore noto per una descrizione del paesaggio molto meno

⁸⁶ *ivi*, p. 32

⁸⁷ BONALUMI, *Il pane fatto in casa*, pp. 76-77

⁸⁸ ZOPPI, *Il libro dell'alpe*, p. 46

⁸⁹ *ivi*, pp. 54-55

⁹⁰ *ivi*, p. 40

positiva dello Zoppi; secondo Danzi, questo potrebbe averlo fatto parzialmente avvicinare a una visione più tragica dell'elemento naturale e più attenta alla vera realtà della montagna⁹¹ – come la si ritrova, ad esempio, nel recentemente ristampato “*Dove nascono i fiumi*”. Occorre tuttavia precisare – nonostante anche Giovanni Orelli vi veda una resa molto naturalistica⁹² – come nelle traduzioni dello Zoppi sembri venire a mancare l'aspra tragicità della montagna di Ramuz, la cui lingua “spigolosa” viene anestetizzata con il passaggio all'italiano, facendola virare verso l'idillio e una visione maggiormente poetica: senza addentrarsi nel testo, basterebbe notare come “*La grande peur dans la montagne*” diventi semplicemente – e molto meno cupamente – “*Paura in montagna*”.

Infine, una breve considerazione per evidenziare come vi sia un unico frammento nel quale si faccia riferimento alla vera realtà di quegli anni – seppur negandola implicitamente: l'emigrazione era pratica molto diffusa nelle valli ticinesi, ma Zoppi incentra tutto sulla realtà dell'alpe, presentandola come l'unica possibile. Ne “*La miniera d'argento*” narra dei suoi sogni infantili: fare lo scrittore (concorrendo in tal senso a creare quella divisione presente con i “veri” vallerani) e diventare ricco; in tal senso racconta della scoperta di una roccia che lui (bambino) credeva essere d'argento – mentre era solamente della mica senza valore. «*Da noi, tutti i giovanotti, verso i vent'anni, andavano in California, e spesso ne tornavano con il corpo logoro e il borsellino vuoto. Ebbene, la mia California, io credetti di averla trovata quassù*»⁹³, ovverosia nell'arricchimento grazie al presunto giacimento d'argento. Di tutti quei giovanotti partiti oltreoceano – tema che sarà centrale in Martini e Bianconi, non ve n'è però traccia nelle pagine de “*Il libro dell'Alpe*”, segno tangibile della reale dello Zoppi nello scrivere l'opera, lontana dalla descrizione della realtà.

⁹¹ DANZI, *L'idillio e la distruzione dell'idillio*, p. 28

⁹² Come scriverà Orelli, «*Ramuz è il “primitivo”, e in lui lo Zoppi trova quella difficile e complessa naturalità, bene resa nell'italiano, che gli sfugge nella sua opera*», G. ORELLI, *Giuseppe Zoppi nella realtà del suo tempo*, “*Azione*”, 7 agosto 1986

⁹³ ZOPPI, *Il libro dell'alpe*, p. 115

4. Plinio Martini, *Il fondo del sacco*

Anche il piccolo Ticino – in particolar modo il Sopraceneri – risentirà, seppur tardivamente, dei cambiamenti legati alla modernità: il suo paesaggio, prevalentemente agricolo, cambierà radicalmente aspetto nel XX sec. a seguito dell'innovazione tecnologica in piena espansione; come a voler recuperare il tempo “perso”, i mutamenti saranno estremamente rapidi, tanto da mettere in crisi il sistema culturale vigente⁹⁴. I mutamenti, da territoriali, si espanderanno all'ambito culturale legato a quel territorio, modificandone l'aspetto strettamente “paesaggistico”; è questo un fenomeno che si è ripetuto e si ripete tutt'oggi in molte località alpine e del quale si trovano molte tracce in produzioni letterarie (basti pensare ad alcune opere di Mario Rigoni Stern oppure al grigionese Cla Biert, in particolar modo il suo romanzo “*La Müdada*”). Il fenomeno raggiunge l'apice nel secondo dopoguerra, con l'enorme e capillare sviluppo della civiltà industriale e il relativo e totale abbandono della vita “precedente”⁹⁵. Le esigenze dell'economia, legate in particolare tra le altre cose alla gestione dell'acqua per la produzione di energia idroelettrica, andrà a sommarsi con l'esodo rurale dalle valli e il conseguente inurbamento, provocando una «*rottura definitiva dell'antico equilibrio territoriale e culturale*»⁹⁶. Questo fenomeno trova riscontro anche nella letteratura: «*(...) mentre cambia il paesaggio cambia anche lo sguardo su di esso e cambiano gli stili e i modi per descriverlo. L'idillismo e il verismo fanno posto all'espressione di sensazioni contrastanti e alla polemica*»⁹⁷. Analogamente al fenomeno neorealista, sviluppatosi in Italia a partire dagli anni del secondo conflitto mondiale, anche nel nostro Cantone emerge uno stile che presenta toni abbassati e una maggior vicinanza alla quotidianità, legati in parte al periodo storico tipicamente “contestatario” degli anni Sessanta, dal quale si genera nella società una nuova sensibilità storica, all'interno della quale il passato (rurale e migratorio) ticinese diventano argomento letterario preponderante. Il lato polemico si genera e si mescola, come vedremo, a un sentimento di tristezza, spesso presente nell'opera di Martini (qui trasposta in Gori – mentre la parte polemica è assunta dal giudice Venanzio) che lo porta a non riuscire a guardare il paesaggio unicamente con occhio benevolo⁹⁸ bensì contemporaneamente

⁹⁴ A. GANZONI, *Letteratura e paesaggio*, in «*Quarto*», XVIII, 2003, pp. 33-36

⁹⁵ In merito scrive Annibale Salsa: «*Antichi saperi, supportati da esperienze ancestrali, sono stati trasmessi da generazioni di contadini di montagna. Tuttavia, con il tramonto della civiltà delle terre alte nel secondo dopoguerra, questi antichi saperi corrono il rischio di venire soppiantati dall'abbandono totale dei terreni e dei territori, che sottrae l'anima ai luoghi privandoli della loro identità storica e culturale*». SALSA, *I paesaggi delle alpi*, p. 26

⁹⁶ GANZONI, *Letteratura e paesaggio*, p. 33

Orazio Martinetti riassumerà molto bene la situazione così: «*Il “paesaggio elettrico” non solo spodestava lo scenario alpestre che aveva determinato il destino d'intergenerazioni, ma scendeva nelle viscere della comunità, intaccandone l'anima e quindi l'interiorità*». O. MARTINETTI, *Prefazione*, in R. BUFFI, *L'anima del Ticino*, Locarno, Dadò, 2018.

⁹⁷ GANZONI, *Letteratura e paesaggio*, p. 33

⁹⁸ Martini scriverà in seguito di come «*Avrei tanto desiderato di guardare il mio paese come gli altri, turisticamente, contentandomi delle sue bellezze facili, di Ascona e di Lugano per intenderci (...); e qui vorrei poter dire semplicemente quella cert'aria romantica che accompagna i luoghi solitari, e altre cose più belle e delicate, più su, all'altezza delle pervinche dei nostri poeti ufficiali: ma da qualunque parti lo guardi il mio paese mi rimesta dentro un dolore antico e una rivolta nuova*». P. MARTINI, *Delle streghe e d'altro*, Locarno, Dadò, 1979, p. 43

critico rispetto all'idilliaca visione precedente, addolorato a causa della fine di un'epoca e animato da un sentimento di rivolta contro i fatti in corso legati allo sfruttamento idroelettrico.

4.1. Antagonismo letterario valmaggese?

Le fonti martiniane sono da ricercarsi, linguisticamente, nel neorealismo italiano di Pavese e Fenoglio, anche le descrizioni dell'aspra vita paesana di un tempo possono ricordare quelle delle Langhe piemontesi – pure se con un territorio completamente differente; fonti più vicine, legate alla realtà montana cantonticinese, possono essere identificati nelle prime opere riconducibili a una sorta di “verismo” ticinese, come ad esempio “*Quando tutto va male*” di Guido Calgari oppure “*Il signore dei poveri morti*” di Felice Filippini⁹⁹. La lingua usata nel romanzo è spesso aspra, influenzata dal parlato e dal dialetto; l'esatto opposto del “capostipite” della letteratura “di montagna” ticinese, ovverosia “*Il libro dell'alpe*”, nel quale la lingua è letteraria, poetica, con notevoli spunti lirici – i quali, ovviamente, non trovano alcun riscontro nel parlato¹⁰⁰.

“Stringendo” maggiormente sul paesaggio, dato che «*Non vi è paesaggio letterario senza modelli che possano dargli forma*»¹⁰¹, il modello geograficamente più vicino a Martini è però proprio quello dello Zoppi, nato nella vicina Broglio (in val Lavizzara). Martini diventerà uno dei maggiori protagonisti letterari di quegli anni '60, nei quali la concezione stessa della vita alpestre muta radicalmente, mandando in crisi il modello precedente basato sul modello zoppiano¹⁰². Dopo un periodo iniziale di ammirazione per l'opera zoppiana¹⁰³, egli – subendo fors'anche la tardiva influenza del suo professore Guido Calgari, del cui pensiero si è già detto – diventerà fortemente critico contro quella «*immagine (...) anacronistica e deformante delle condizioni di vita nelle valli*»¹⁰⁴, sfociando in aspri e critici ritratti presenti in “*Delle streghe e altro*”¹⁰⁵. Oltre a un netto rifiuto di quella visione oltremodo positiva si assiste a una vera e propria innovazione contenutistica rispetto a tematiche non trattate dallo Zoppi, quantomeno nella maggior parte delle sue opere: l'ultima pubblicazione dello Zoppi (“*Dove nascono i fiumi*”, del 1949) presenta difatti tematiche mutate rispetto alle precedenti. In tal senso Alessandro Martini ipotizza una labile continuità tematica tra quell'opera e “*Il fondo del*

⁹⁹ M. FERRARI, M. PINI, *Introduzione*, in P. MARTINI, *Il fondo del sacco*, (edizione commentata a cura di M. FERRARI e M. PINI), Bellinzona, Casagrande, 2017²

¹⁰⁰ Da notare come già Guido Calgari rivendicasse a suo tempo l'uso l'uso di una lingua maggiormente legata al contesto dialettale delle valli. Cfr. DANZI, *L'idillio e la distruzione dell'idillio*, p. 26

¹⁰¹ A. MARTINI, *Solagna / Solögn nel Fondo del sacco: due escursioni con Plinio Martini*, in «*Quarto*», p. 85

¹⁰² Come nota la curatrice di una recente riedizione de *Il fondo dell'alpe*, negli anni Sessanta «*la critica si fa impietosa nei confronti di un'opera che per nulla corrisponde a quell'esempio di “vero storico”*», TONINI, *Introduzione*, p. 19

¹⁰³ In particolare con “*Lamento per la mia valle*”, come ricordato ad esempio in FERRARI, PINI, *Introduzione*, pp. 20-21

¹⁰⁴ TONINI, *Introduzione*, p. 19

¹⁰⁵ «*(...) mi meraviglia sempre più il fatto che da una valle come la nostra siano potute uscire le pagine asettiche di Zoppi, trapunte di fiorellini un po' come la vesta della Madonna è trapunta di stelle. No, i fiorellini noi non avevamo il tempo né di guardarli né di coltivarli (...). La nostra era una vita al limite della sopportazione umana*». MARTINI, *Delle streghe e d'altro*, p. 90

sacco”, seppur con un’impostazione meno epica¹⁰⁶. Secondo Orelli non si deve però pensare unicamente a un antagonismo, bensì pure all’espressione di due diversi caratteri e personalità¹⁰⁷: ««*In realtà si tratta di inconciliabilità “generazionale” fra uomo di temperamento idilliaco-borghese (lo Zoppi) e di temperamento neo-naturalistico-paesano (il Martini)*»¹⁰⁸. Come detto, assieme al valmaggese nasceranno altre testimonianze della volontà di rinnovare e di mostrare com’era stata realmente la vita sulle montagne ticinesi: i letterati diventano figure “impegnate” (anche politicamente) – anche in questo caso è netto il contrasto con lo Zoppi¹⁰⁹ – desiderose di rapportarsi con la nuova realtà creatasi. Nell’adesione a quel punto di vista (in particolar modo nelle scuole), Martini vede però anche un pericolo futuro, causato dal fatto che le generazioni, istruite scolasticamente da quei testi, conoscano una versione “deviata” del paesaggio ben distante da quella reale, permeata dalle “fatiche dei vecchi”: questo porterebbe a una maggior tolleranza nei confronti delle “distruzioni” e gli sconvolgimenti paesaggistici in corso¹¹⁰.

4.2. La montagna nemica

Ne *Il fondo del sacco* il paesaggio montano (spazialmente delimitato tra le aspre montagne della val Bavona) è indissolubilmente legato ad una visione che è tutt’uno con la fatica del duro lavoro, propria della civiltà contadina di cui Gori sembra essere uno degli ultimi testimoni e che qui viene descritta, in maniera funzionale, proprio attraverso quella dura realtà¹¹¹. La vita quotidiana è presentata, quanto più fedelmente possibile, in tutta la sua durezza: «*La primavera e l’autunno nelle terre di Val Bavona e l’estate sui monti e sugli alpi, distanti ore uno dall’altro (...). Per tutto il tempo della buona stagione (...) era un continuo stentare lungo la mulattiera e su per i sentieri degli alpi, dal paese alle terre, dalle terre ai monti, da un corte all’altro, da una cascina scomoda a un’altra peggio, uno scalino dopo l’altro fin sugli ultimi pascoli, dove le vacche ruminavano più licheni che erba, dove un*

¹⁰⁶ MARTINI, *Sologna / Solögnna nel Fondo del sacco: due escursioni con Plinio Martini*, p. 85

¹⁰⁷ Molte pagine sono state scritte sul rapporto Orelli / Martini: cfr. G. CORDIBELLA, C. GENETELLI, *Ancora in dialogo con l’insonne*. Per Giovanni Orelli. “Archivio Storico Ticinese”, 166, LVI, pp. 84-99

cfr. anche A. MARTINI, *Giovanni Orelli e Plinio Martini. Contatti epistolari e occasioni di confronto*, in AA.VV., *Un insonne della letteratura. Compagni di via in memoria di Giovanni Orelli*, Lugano, Il Cantonetto, 2, LXV, 2018

¹⁰⁸ G. ORELLI, *Svizzera Italiana, Letteratura delle regioni d’Italia, storia e testi*, p. 222

¹⁰⁹ Per il rapporto di Zoppi con il fenomeno irredentista e con il regime fascista, cfr. P. CODIROLI, *Giuseppe Zoppi tra italianità ed elvetismo. I difficili anni Trenta*, in AA.VV., *Nuovi studi su Giuseppe Zoppi*

¹¹⁰ «(...) tutta la nostra letteratura corrente, testi scolastici soprattutto, è piena di campaniletti con campanine argentine, di chiesette con stradine e stradicciole che vi conducono, mentre gli uccelletti pigolano magari saltellando tra i fiori; l’aria è sempre pura, i villaggi ameni, i colli aprichi. (...) La colpa non è tanto di Zoppi (...) quanto dei loro sprovveduti imitatori e celebratori. Ma quella letteratura, più o meno evasiva, ancora oggi sempre più pulita per una scuola che si vorrebbe asettica come i reparti clinici dei neonati: con il rischio di crescere un’adolescenza senza anticorpi per un mondo inquinato». MARTINI, *Delle streghe e d’altro*, pp. 74-76

¹¹¹ «Io ho preteso di fare il ritratto fedele di un ambiente, non potevo dimenticare la violenza carnale che nasceva dalla povertà, dall’isolamento alpestre, dal contatto col mondo animale, e infine dall’educazione morale e religiosa rigoristica». MARTINI, *Il fondo del sacco*, p. 108

*uomo può sentirsi solo da piangere»¹¹². Il paesaggio è dunque parte integrante del racconto, descritto in maniera coerente con il ruolo che l'ambiente naturale aveva *de facto* per i contadini: fonte di sopravvivenza e di sofferenza. Il sentimento di spossatezza, di fronte all'immane fatica che occupa le loro giornate è transgenerazionale: è il loro, ma era già dei loro padri e dei loro antenati, quelli che per poter mangiare avevano «tirato in piedi cascine e sentieri in posti impossibili, costruito chilometri di muri nei prati e per le sòstene, drizzati ripari contro il fiume e i torrenti, portata persino la terra sopra i massi più grossi per farci un orto o il prato di una manata di fieno: era una pazienza di secoli, e poi nel tempo di un'ave cadeva la frana e la piena rompeva gli argini spazzava i coltivi portava via le stalle intere con dentro il fieno e le vacche.»¹¹³. La montagna diventa in questi casi nemica di coloro che vi abitano e che la sfruttano, generando una lotta continua per la sopravvivenza: chi vive in quel territorio non fa praticamente caso a quanto lo circonda, essendovi completamente assuefatto e facendo quindi emergere una sorta di contraddizione paradossale tra l'essere "immersi nel paesaggio" e il non rendersene effettivamente conto; tranne quando quest'ultimo, sotto diverse forme, diventa loro visibile. Questo avviene spesso sottoforma di disgrazie: «bisogna proprio dire che noi avevamo le montagne più dirupate del mondo (...). Sugli alpi ne morivano tutti gli anni (...), noi dovevamo arrampicarci sulle creste dietro le capre perdute, per bello e per brutto tempo, e quelli che non andavano all'alpe dovevamo salire sulle corone a far fieno, che non era rischio meno brutto (...)¹¹⁴. Il paesaggio è qui saldamente legato alla sventura e alla morte: «Disgrazie ne capitano in tutto il mondo, per terra per mare e sulle montagne, ma a noi arrivavano un po' troppo spesso, tanto che se uno ci restava per una polmonite portata a casa dalle creste, i suoi se ne consolavano dicendo che dopotutto l'avevano visto morire nel suo letto»¹¹⁵. La montagna viene incolpata come causa primaria della loro vita grama – tanto che i bambini orfani diventano il «risultato del nostro star sempre aggrappati alle ginestre»¹¹⁶ – ma tuttavia imprescindibile alla sopravvivenza: le disgrazie ne diventano una parte ineluttabile, un rischio del mestiere a cui sembra non esserci soluzione. In particolare nel terzo capitolo il romanzo affronta una lunga serie di «morti di disgrazia (...), parenti nostri caduti travolti annegati, gente perduta sulle creste e trovata troppo tardi, e gente che non si è trovata più»¹¹⁷, dove i nomi delle defunte Arcangela o Matilde si sommano a dati topografici precisi bavonesi come Paraula o la Corona di Stagniva, alpeggi o zone di fienagione situate in luoghi estremi e quasi irraggiungibili ma che era necessario sfruttare per poter sopravvivere, diventando così paesaggi di morte: «La nostra valle a girarla tutta su e giù per boschi e dirupi è peggio che*

¹¹² FERRARI, PINI, *Introduzione*, p.73

¹¹³ *ivi*, p. 68

¹¹⁴ *ivi*, p. 60

¹¹⁵ *ivi*, p. 63

¹¹⁶ *ibidem*

¹¹⁷ *ivi*, p. 61

l'Australia»¹¹⁸. Da notare come, sebbene sia pressoché assente quell'indole poetica nella descrizione del paesaggio cara allo Zoppi, non vi sia la ricerca a tutti i costi di una connotazione negativa del paesaggio; la loro storia è fatta di «*miseria, disgrazie mortali, cattiverie, fame, impotente carità*»¹¹⁹, ma è la loro unica realtà possibile: «*quello era il mio paese, buono o gramo, uscivo da quel ceppo, quelle erano le mie radici*»¹²⁰. Talvolta la desolazione è però tangibile e fuoriesce dalle pagine, ad esempio in occasione di disastri naturali dove i pensieri accompagnano lamenti per la terra perduta, come il ricordo dello sconforto generato dall'alluvione del 1868 che sconquassò tutto il fondovalle oppure le descrizioni della miseria estrema di molte famiglie.

4.3. La speranza di un posto migliore

Nonostante l'isolamento al quale sono confinati, in una valle alpina “chiusa” (senza sbocchi naturali, concetto da cui nasce anche il titolo del romanzo¹²¹) emerge la conoscenza di un'alternativa, di un tipo di vita diversa a cui aspirare: «*chissà quanti paesi ci sono al mondo da starci meglio!*»¹²². L'ambito sociale viene trasposto sul piano paesaggistico, con al centro il confronto tra la loro realtà di sopravvivenza e quella di un luogo “altro” dove la vita – e il lavoro – sia più agevole: il confronto nasce dapprima con la vicina pianura locarnese per poi arrivare negli Stati Uniti. Tutto ciò che è fuori dalla valle è connotato in maniera positiva, facendo crescere di riflesso il risentimento per la propria povera realtà; Gori incolpa persino Dio, immaginandosi che ce l'abbia con lui dato che non l'ha fatto nascere «*in un luogo senza vipere e sassi da batterci gli stinchi e drose da scorticare il muso*»¹²³. Gli elementi naturali (e quindi il paesaggio) sono visti come fonte della loro rovina, causa essenziale della loro magra condizione esistenziale che rende quasi impossibile ogni speranza di miglioramento e che fa accettare i sacrifici terreni: non potendo rivoltarsi contro «*le pietre e i dirupi*»¹²⁴, si affidano alla speranza propagandata dal cristianesimo di Don Giuseppe, anziché a eventuali idee rivoluzionarie. In ossequio a una visione estremamente realistica, non appare quindi bizzarro che non ci sia il tempo di contemplare il paesaggio: i contadini di un tempo «*avevano i prati per una vacca o due, qualche diritto d'erba sugli alpi, qualche cengia da rischiarci la pelle per una gerla di fieno, erano padroni delle cascine che abitavano*»¹²⁵. L'essere nati lì («*la peggio disgrazia era stata di*

¹¹⁸ ibidem

¹¹⁹ ivi, p. 164

¹²⁰ ibidem

¹²¹ Altre motivazioni di Martini sul titolo si trovano a p. 82, dove descrive coloro che vivono in Bavona come «*Una brancata di farina in fondo a un sacco*», e a p. 50, dove parla dell'intero romanzo come di un tentativo di «*vuotare il sacco fino in fondo*» per raccontare i patimenti (e i, pochi, bei momenti) trascorsi.

¹²² ivi, p. 67

¹²³ ivi, p. 71

¹²⁴ ivi, p. 109

¹²⁵ ivi, p. 112

nascere a Caveragno»¹²⁶; «Bisognerebbe non essere mai nati in un paese di miseria come il nostro»¹²⁷.) è visto come una sfortuna e una maledizione; l'unico rimedio plausibile che si intravede è quello di emigrare: «Non mi capacitavo, allora, che la buona parte di quelli che avevano avuto la sfortuna di nascere fra queste montagne a un certo momento erano passati per quella medesima galera e avevano dovuto far fagotto (...); Era la sorte di chi veniva al mondo dalle nostre parti»¹²⁸. L'emigrare in cerca di fortuna non è però tutto rose e fiori: il giudice Venanzio (sorta di alter ego di Martini, "usato" per esprimerne il pensiero civile¹²⁹) «ne voleva all'America perché ci aveva spopolato la valle»¹³⁰, e i dati statistici snocciolati vanno ad accomunare la Valle Maggia alle altre valli ticinesi (e alpine), creando una sorta di identità comune basata sulla loro sorte di emigrazione e di spopolamento: «Quella era la nostra storia vera, non le belle vittorie dei nostri padroni che s'insegna nelle scuole; a noi sono sempre toccati i misteri dolorosi, le morti solitarie, le madri e le sorelle invecchiate nelle grandi cucine fra i ricordi appesi alla parete»¹³¹. Nei villaggi rimangono in pochi, perlopiù donne rimaste sole nella vana attesa del ritorno, con «la proprietà venduta a poco a poco per comperare pane e caffè»¹³². Il paesaggio assume qui il ruolo di specchio dello svuotamento progressivo delle valli, che si mostra qui in tutta la sua desolazione: «Il paese diventava ogni anno più magro come uno che ha il verme solitario (...); Era la storia di tutte le valli, e più andavi in su, più vedevi case andate alla malora»¹³³. Si crea così uno scenario di tristezza, con gli spazi alpini fino a poco prima occupati dalle attività umane viepiù abbandonati, allo stesso modo delle case nelle quali le donne rimaste nubili attendono la fine dei loro giorni.

4.4. La nostalgia di casa: USA vs Bavona

Il paesaggio assume, in altri luoghi, valore di pietra di paragone, diventando, per chi parte, elemento fondamentale per la costruzione della memoria: va qui a connotarsi una tipologia di paesaggio basato sulle contrapposizioni, sia tra America e Bavona che tra passato e presente di Gori. Due sono i poli, nettamente contrapposti, presenti nel romanzo: l'alta Valle Maggia e la California. Se Caveragno rappresenta il paese per antonomasia, il "nido familiare" dove ci si sente protetti, dove tutti si conoscono, con un'identità molto radicata e identica da secoli; tutto l'opposto di oltreoceano, dove prevale una realtà incentrata sull'io anziché sui rapporti umani, dove si sopravvive quasi grazie alla

¹²⁶ ivi, p. 207

¹²⁷ ivi, p. 233

¹²⁸ ivi, p. 136

¹²⁹ Per il ruolo del giudice Venanzio Sartorvecchio : cfr. FERRARI, PINI, *Introduzione*, pp. 13-14

¹³⁰ MARTINI, *Il fondo del sacco*, p. 150

¹³¹ ivi, p. 141

¹³² ivi, p. 152

¹³³ ivi, p. 138

selezione naturale¹³⁴. Dopo lo sconcerto iniziale sembra emergere una sorta di accettazione forzata di quella realtà («andavo incontro al verde delle vigne, quell'aria mi puliva l'anima, magari col primo sole mi sdraiavo sotto un albero»¹³⁵), ma ben presto saranno la nostalgia e il paragone con le terre nate a prevalere, con la volontà di mantenimento delle proprie origini e della propria identità, da far valere proprio con dati paesaggistici. Le considerazioni che vengono tratte sulla vita californiana subiscono quasi sempre il confronto con quella valmaggese: oltre all'ovvia contrapposizione tra gli sterminati ranch d'oltreoceano con i miseri alpeggi bavonesi, alla realtà americana del "tutto provvisorio" vengono contrapposte le "solide realtà" delle cascate di pietra degli alpi in val Bavona. Il paesaggio assume valore funzionale rispetto ai sentimenti di Gori: quelle lande desolate dove non c'è nulla per miglia e miglia, quella «campagna piena di fango con fattorie sparse qua e là, e un gran silenzio»¹³⁶ generano una profonda delusione che va di pari passo con il desiderio di ritornare al proprio paese: il meccanismo è basato sul ricordo della loro realtà alpigiana di un tempo, che, per quanto povera fosse, è sentita come "più loro" a confronto dell'enormità degli spazi statunitensi dove è facile sentirsi soli, dispersi e minuscoli. Mentre è intento a contemplare il paesaggio californiano, «la stalla, le vacche al pascolo, la collina che non lasciava vedere cosa ci fosse di là»¹³⁷, un'occhiata al campanile locale rimanda immediatamente a quello di Caveragno. Il paesaggio di valle e persino il duro lavoro sono improvvisamente visti con occhi positivi: legata al suo passato da emigrante – durante il quale Gori ammette: «credo di non aver passato un giorno senza tirare un sospiro per i nostri luoghi»¹³⁸ – emerge una considerazione generale, ovverosia che il destino di un uomo sia quello in affezionarsi inesorabilmente ad ogni aspetto del paese natio, per quanto scomodo e malagevole sia. La lontananza genera facilmente il ricordo («In America uno il suo paese ha il tempo di ripensarlo tutto, fino ai ciottoli e alle lucertole»), riportando alla mente e rendendo protagonisti elementi ai quali non si fa caso normalmente; così Gori, nel discutere con l'altro emigrante Emilio, ammette che «Se pensavo a Caveragno, era sempre per dei particolari che qui non ci badi nemmeno, un angolo, una scala, sentivo un odore (...) oppure mi pareva di arrivare in cima all'erta dei Martiri col sacco di cemento in spalla, e lì dove c'è la cappella tiravamo il fiato, e cambiava anche il rumore del fiume. Ecco, sentivo il fiume cambiare rumore, quello era il ricordo del paese»¹³⁹.

¹³⁴ FERRARI, PINI, *Introduzione*, pp. 10-11

¹³⁵ *ivi*, p. 78

¹³⁶ *ivi*, p. 89

¹³⁷ *ivi*, p. 96

¹³⁸ *ivi*, p. 76

¹³⁹ *ivi*, p. 229

4.5. Il ricordo del passato

La contrapposizione si fa anche temporale: il duro passato viene smorzato dal confronto con la realtà degli anni Sessanta, quando il protagonista ammette di voler tornare indietro nel tempo “*per ritrovare Roseto senz’auto, senza un motore, il correre del fiume tra gli alni e basta*”¹⁴⁰. Ci si concedono qui descrizioni paesaggistiche encomiastiche, proprie di chi però si accorge troppo tardi del valore di quello che aveva e che ormai ha perso; il paesaggio assume una connotazione positiva finora assente, come se prima non si avesse il tempo, il desiderio o più semplicemente si avvertisse la necessità di doverlo (o poterlo) fare, venendo “dipinto” dagli occhi della nostalgia, in ossequio al concetto secondo il quale si impara maggiormente ad apprezzare qualcosa solamente una volta che la si è persa. Il paesaggio, i vari luoghi e i momenti che vi sono collegati, una volta visti tramite le “lenti” del ricordo, assumono una nuova tonalità: «*ricordo a passare in mezzo alle case le lanterne sulle fontane e dietro la grand’ombra delle vacche abbeverate, ricordo anche i suoni dell’acqua e delle secchie: sono momenti che a viverli non sembrano niente, e poi invece in America li pensavo all’infinito*»¹⁴¹. Similmente, la consapevolezza della vita grama che facevano prima emerge unicamente al ritorno in valle, sommata alla nostalgia che genera disperazione: «*Decisi di salire a Sologna, solo, e non ti dico la fatica che feci (...) e mi chiedevo come avevo fatto a resistere tanti anni a quella vita, e come avevano fatto a tener duro i nostri vecchi con tutti i posti che c’è a questo mondo da mettere giù un passo al medesimo livello dell’altro: domande inutili perché oggi che l’alpe è abbandonato non ci salgo più per il rincredere*»¹⁴². Nonostante il forte attaccamento al luogo natale, la sua vita da emigrante non trova requie: «*la vita è sempre dall’altra parte (...); la mia pace è sapere che in qualunque posto sia, continuerò a pensare a ciò che ho perduto*»: l’amore perso col ritorno, e la possibilità di arricchirsi persa con il ritornare. Quello che viene definito il “rovello dell’emigrante” (ovverosia quello di non riuscire a sentirsi “a casa” in nessun luogo) si manifesta anche tramite considerazioni paesaggistiche: se da un lato il contemplare salmoni che nuotano in un fiume gli ricorda malinconicamente Caveragno e lo invogliano a tornare alle origini, soli 5 mesi dopo essere tornato ripartirà immediatamente: «*Subito dopo la guerra sono venuto, per trovare un paese dove non capita mai niente: il fieno, il recidivo, domani sarà bello, è caduta una vacca ai Folla, un gran silenzio. C’era da impazzire*»¹⁴³. Come ricordano i due curatori della recente riedizione dell’opera, “*Gori fatica a trovare il proprio posto nel mondo e diventa emblema di uno spaesamento che da*

¹⁴⁰ ivi, p. 74

¹⁴¹ ivi, p. 131

¹⁴² ivi, pp. 220-221

¹⁴³ ivi, p. 162

geografico si fa esistenziale”¹⁴⁴, meccanismo nel quale come abbiamo visto il dato paesaggistico assume un ruolo preponderante.

4.6. Maddalena, novella Beatrice

Fattore principale del “male di vivere” di Gori è rappresentato dall’amata Maddalena, protagonista di quel meccanismo del ricordo che fa sì che vada a simboleggiare metaforicamente Caveragno, tanto che «non ho mai pensato a Caveragno senza vederci lei»¹⁴⁵. Maddalena è morta da tempo “ma io non ci potevo ancora credere: mi illudevo di ritrovare il paese come l’avevo lasciato, o meglio, come avevo continuato a sognarlo, e in quei sogni lei c’era sempre stata»¹⁴⁶. Il paesaggio diventa parte integrante del ricordo ma anche delle speranze, sempre legate a lei: «Avevo sognato le cose e i luoghi che avrei visti ancora (...) c’è per esempio per andare a Ravoro un prato tutto chiuso dai noccioli che vi crescono in giro»¹⁴⁷, quel Ravoro in cui aveva baciato Maddalena e che qui assume le sembianze di un *locus amoenus*, luogo chiuso e protetto dall’esterno dove poter vivere in felicità. Morta però tragicamente l’amata, si fa largo nella testa di Gori una crisi profonda generata dall’aver capito che l’unica vera alternativa per evitare la “maledizione” dell’essere nato lì era rappresentata da Maddalena: «Nei ricordi di scuola, di chiesa, dell’alpe c’era sempre lei; Maddalena era le ginestre fiorite, il vento, il bianco pulito della neve (...). Quando nel ranch una vacca si voltava a guardarmi mi pareva di vedere Maddalena come quella volta su a Sologna»¹⁴⁸. Se a prevalere, lungo il romanzo, è di gran lunga un sentimento di accettazione forzata dell’elemento naturale per poter sopravvivere, emergono talvolta “isole poetiche” dove Martini concede spazio alla bellezza del luogo: in tal senso, il capitolo di Sologna (XXI) rappresenta uno dei casi più emblematici. Il capitolo è molto narrativo, ambientato durante la giornata di festa nazionale svizzera del 1° agosto: Gori, come di consuetudine impegnato all’alpe, scorge Maddalena e il fratello che stanno salendo dal sentiero per fare loro visita: lì il cuore «ballava come la campana di Rima»¹⁴⁹, chiaro riferimento che anticipa un capitolo definibile come “zoppiano”. Il punto di vista che osserva l’ambiente, generando il “tipo” di paesaggio, è in questo caso quello di Maddalena («(...) disse che non era stanca della salita, trovava tutto bello e pulito, persino i signori. (...) aria trasparente, diceva, con odor di larice; persino le pietre odorano sull’alpe quando le scalda il sole»¹⁵⁰). L’atteggiamento di lei si ripercuote sullo stato d’animo di lui: «Oggi so che ho passato pochi momenti così belli, e a guardare indietro posso pensarmi in quell’aria

¹⁴⁴ FERRARI, PINI, *Introduzione*, pp. 9-10

¹⁴⁵ MARTINI, *Il fondo del sacco*, p. 217

¹⁴⁶ *ivi*, p. 215

¹⁴⁷ *ivi*, p. 219

¹⁴⁸ *ivi*, p. 217

¹⁴⁹ *ivi*, p. 187

¹⁵⁰ *ivi*, p. 188

*d'alpe e col concerto dei campani intorno, perché l'alpe quando è bello è bello davvero»*¹⁵¹. Questa descrizione pare quasi irrealistica se contrapposta a quanto quel lavoro fosse oggettivamente duro; in tal modo si crea tuttavia un'ambientazione lirica, accentuata testualmente dalla somiglianza con un passaggio manzoniano¹⁵², oltre che dall'accostamento tra Maddalena e quella "signora biancovestita" già presente nello Zoppi¹⁵³. La visione di Gori risente chiaramente della presenza di Maddalena (e dei suoi sentimenti, peraltro ricambiati) che funge da novella Beatrice¹⁵⁴, da intendersi come poetica portatrice di beatitudine: «Adesso ero felice (...). Pareva che il sole, l'ultimo, scegliesse lei per accompagnarla avanti e indietro per il corte (...) la sentivo ridere ed era una festa»¹⁵⁵. L'idillio amoroso riprenderà il mattino dopo, concretizzandosi nel giuramento di eterno amore scambiatosi mentre lui sta mungendo (sacralizzando di fatto il paesaggio). Quando però Maddalena riparte, la montagna viene tramutata in barriera divisoria che interrompe l'idillio: «infine partirono, e io stetti a guardarla finché scomparve dietro la costa d'Antabbia»¹⁵⁶; quella "costa" divisoria riporta il romanzo sui consueti binari, generando un distacco che si manterrà in eterno (data la morte precoce di lei) e un "magone" che secondo Alessandro Martini è «l'irrisolto nodo narrativo del libro, affidato all'alpe, divenuto per l'occasione, da terribile quale può essere, il luogo ameno per eccellenza»¹⁵⁷.

4.7. Le nebbie di Rocco Valdi

Un altro capitolo con un utilizzo del paesaggio molto particolare è quello della confessione di Rocco Valdi: episodio torbido, con molta reticenza e interamente incentrato sul contrasto generato anche dalla descrizione del paesaggio: Rocco e Gori sono alla Costa, il "monte" di Rocco, descritto in maniera molto positiva: sembra «un dirupo, e invece è un bel luogo»¹⁵⁸, in contrasto con quanto emergerà dal dialogo. Un mutamento climatico – paesaggistico apre un nuovo scenario: «D'improvviso la nebbia salì dalla valle; in un attimo fummo in mezzo al bianco»¹⁵⁹, mentre «una nidia di pernici sfrecciò accanto a noi con preve pigolò verso valle»¹⁶⁰. Il malessere di Rocco è dovuto all'aver dapprima scoperto la sorella giacere con un contadino nella loro stalla: la confessione

¹⁵¹ *ivi*, p. 189. Lo stesso Martini perorerà questa visione anni dopo: «Quando andava tutto bene, quella vita aveva pure i suoi angoli idilliaci, zoppiani». P. MARTINI, *Nessuno ha pregato per noi*, Locarno, Dadò, 1999, p. 190

¹⁵² Come ricordano i curatori, «ricorda il cielo di Lombardia dei Promessi Sposi, "così bello quand'è bello, così splendido, così in pace" (XVII, 29)». MARTINI, *Il fondo del sacco*, p. 189, nota 17

¹⁵³ Gori, parlando di Maddalena, la connota inizialmente con lo sporgere di «una veste chiara dall'uscio della cascina», rimando a quella donna che Martini vide assieme allo Zoppi sui monti di Rima, descritta in MARTINI, *Delle streghe ed altro*, p. 24

¹⁵⁴ Come ricordano i curatori, «soprattutto a Sologna, Maddalena rappresenta luce e positività», MARTINI, *Il fondo del sacco*, p. 186, nota 4; per un'altra descrizione di Maddalena "stilnovizzata": cfr. *ivi*, p. 50, nota 6

¹⁵⁵ MARTINI, *Il fondo del sacco*, p. 187

¹⁵⁶ *ivi*, p. 194

¹⁵⁷ MARTINI, *Sologna / Solögnna nel Fondo del sacco*, p. 91

¹⁵⁸ MARTINI, *Il fondo del sacco*, p. 198

¹⁵⁹ *ivi*, p. 200

¹⁶⁰ *ibidem*

è fatta guardando la valle, con la schiena rivolta al suo interlocutore: «*pareva la macchia scura di un macigno; ogni tanto però la nebbia si moveva appena, e allora tornava a essere un uomo seduto*». La numerosa presenza animale presente nel capitolo rimanda ad alcuni frammenti del “*Libro dell’alpe*” dove gli animale assumono varia valenza (il rimando più evidente appare essere quello con “l’uccellaccio nero” visto in Zoppi). L’uomo sembra diventare parte del paesaggio, come se volesse scomparire nella nebbia: «*la sua voce usciva dalla nebbia come una stregoneria e mi teneva*»¹⁶¹. La confessione del susseguente rapporto incestuoso di Rocco con la sorella vede sempre il paesaggio al centro della narrazione, con il «*prato dannato dove non c’era che lo stridere delle cavallette sotto il sole, dove potevano essere sicuri che non sarebbe mai arrivata un’anima cristiana a sorprenderli, soli col loro desiderio sotto la volta del cielo*»¹⁶². L’immaginario si fa dantesco: oltre ad alcuni riferimenti espliciti alla Commedia, le nebbie creano un ambiente da girone infernale, condito dai molti peccati – e relativi peccatori – che Rocco elenca: terminata la confessione, «*Rocco attraversò il prato e cominciò a discendere, e io dietro*», come novelli Dante e Virgilio.

4.8. La fine della civiltà contadina

A delinarsi sullo sfondo di questo romanzo è il fenomeno antropologico della fine della civiltà alpestre - contadina avvenuta a partire dalla fine del XIX sec: una fine che si ripercuote in maniera indelebile sul territorio e di riflesso anche sul paesaggio. Il cambiamento è repentino (e lo si ritroverà simile in Bianconi e Orelli): la loro mentalità (e realtà) mutano drasticamente in pochi anni, accogliendo il “nuovo” e cancellando tutto quel che era stato: «*Noi credevamo che il mondo sarebbe sempre andato avanti con quel passo, ma con quel passo stavamo fermi, e per nostra disgrazia o fortuna non lo sapevamo*»¹⁶³. Mentre la gente, nelle città, viveva nei grattacieli, «*Noi eravamo un’isola fuori dal tempo*»¹⁶⁴, aumentando al contempo il distacco tra la realtà alpina/contadina e quella cittadina/moderna; lo stesso Martini, negli anni ’60, aveva recensito gli alpi bavonesi in alcune pubblicazioni della Pro Valle Maggia, «*cosciente del fatto che quella testimonianza era una delle ultime su una cultura agro-pastorale ormai scomparsa (...) in Bavona prima che altrove*»¹⁶⁵ a causa dell’estrema ostilità del territorio¹⁶⁶. L’avvento dell’epoca moderna, in Valle Maggia, corre seguendo due “materie prime”: lo sfruttamento della roccia, con la creazione delle prime cave, e quello delle acque, con la creazione di dighe e impianti idroelettrici nell’alta valle. L’ambiente subisce dunque un

¹⁶¹ *ivi*, p. 202

¹⁶² *ivi*, p. 202-203

¹⁶³ *ivi*, p. 82

¹⁶⁴ *ibidem*

¹⁶⁵ MARTINI, *Sologna / Solögnna nel Fondo del sacco*, p. 89

¹⁶⁶ In anni più recenti ci sono state nuove pubblicazioni sul tema. Da citare G. BRENNIA e L. MARTINI, *Alpi di Val Bavona*, Bellinzona, Salvioni, 2011

nuovo tipo di sfruttamento: ora ad essere colpiti sono le due (uniche?) risorse presenti, la pietra e l'acqua. Il tema diventa rapidamente polemico, in ragione della responsabilità dello Stato nello sfruttare quella risorsa naturale, offrendo però poco o nulla in controparte. L'accusa principale – oltre all'effetto ambientale “visivo” generato dalla costruzione dei bacini artificiali, che però non viene trattato “paesaggisticamente” nel libro – è di aver venduto le acque senza preoccuparsi degli effetti che questo avrebbe generato sull'ambiente circostante, riferendosi al tema (foriero di dissidi anche ai giorni nostri) dei deflussi minimi. Il Giudice accusa sia la Berna federale, colpevole di “ingrassare” grazie all'acqua valmaggese non concedendo nulla a quella valle poverissima; sia i politici ticinesi, tacciati di disonestà e ingenuità¹⁶⁷. Le decisioni prese “dall'alto” vanno quindi a influire direttamente e incisivamente sulla loro realtà valligiana: la descrizione del fiume dopo Preda fatta da Gori di ritorno in valle é impietosa testimonianza della drammatica situazione venutasi a creare: *«Il greto asciutto, con qua e là scarpe vecchie, ruote di biciclette, carogne. Pensavo che quell'acqua era emigrata a parlare tedesco, e avevo i lucciconi»*¹⁶⁸, così come il fiume a Roseto che a causa del calo di portata idrica presenta *«il greto pelato come un ginocchio»*¹⁶⁹. Emblematico pure il proclama di quell'emigrante che si ferma a Roseto ad osservare il fiume: *«Qui l'acqua è ancora pulita, aveva detto: forse un con un fiume così mi verrebbe anche la voglia di restare, sarei andato a pescare come una volta; ma a Preda il fiume è una roggia che fa schifo, e più giu il greto resta asciutto. Una volta eravamo tanto più poveri ma almeno avevamo una bell'acqua»*¹⁷⁰.

4.9. La modernità entra in valle

La modernità elimina gradualmente quel “conservatorismo” legato al concetto di paesaggio e di sfruttamento delle risorse, incentrato sugli stessi gesti ripetuti da sempre: gli industriali portano sì il progresso (*«Prima che gli impianti idroelettrici venissero a farci vedere che dietro c'era l'inganno, erano soltanto dei dimenticati: il mondo poteva andare avanti senza di loro»*¹⁷¹) ma accaparrandosi le risorse. Vano è il pentimento dei vallerani, una volta scoperte le conseguenze dei loro gesti: *«Era la nostra tragedia, a noi non restava nemmeno la consolazione di avere un nemico, salvo queste montagne (...). Oggi sappiamo che possedevamo una ricchezza, e che ci hanno sfruttati come una*

¹⁶⁷ *«Era un'avversione, che sorgeva dal nostro amore per le valli e dal risentimento per i governanti, politici urbani o inurbati, che non conoscevano o non hanno mai voluto conoscere la “realtà” e la “verità” dei paesi di montagna, e si prodigavano in prediche ed elogi, sulla vita sana, frugale e quasi santa dei contadini ed alpigiani, esortandoli a non abbandonare l'agricoltura e l'alpicoltura. Pietà per il “mondo dei vinti” (...), gli omaggi suonavano ipocriti e noi traducevamo le prediche e gli omaggi dei cittadini alla gente di montagna nel loro vero significato: “Restate in valle e montagna a fare i contadini, a fare i soldi in città ci pensiamo noi. A rivederci ogni weekend”».*

B. BIUCCHI, *Prefazione*, in MARTINI, *Delle streghe ed altro*, pp. 8-9

¹⁶⁸ MARTINI, *Il fondo del sacco*, p. 112

¹⁶⁹ *ivi*, p. 110

¹⁷⁰ *ivi*, p. 150

¹⁷¹ *ivi*, p. 113

*colonia»*¹⁷². La società del secondo dopoguerra è in pieno mutamento, con tutti gli stravolgimenti che ne conseguono: anche nelle valli discoste entrano quelle novità che instaurano un nuovo modello di società, con un impatto anche territoriale, su tutti l'arrivo in Bavona della strada asfaltata negli anni Quaranta. Il contrasto tra “prima” e “dopo” è netto, come spesso capita nelle epoche di transizione: «(...) *gli operai tornavano dalla centrale di San Carlo; le auto correvano via lisce sull'asfalto. Poco lontano dal pilone del ponte nuovo, dove la riva ha corrente leggera, nostra madre era solita scendere a lavare (...)»*¹⁷³. Un simile impatto dirompente genera nostalgia del passato, che va a sommarsi al rifiuto della novità: un emigrante, alla vista del caos di TV, auto, flipper e gente frettolosa come nelle città, decide di ritornare oltre oceano: «*Non è più il paese di prima, nel mio ranch c'è più pace»*¹⁷⁴. Emblema del passaggio tra le immani fatiche del lavoro dei “vecchi” e l'arrivo della modernità troviamo l'episodio (cap. XVI) del trasporto (a spalla) di sacchi di cemento fino alla capanna alpina di Robiei: «*a San Carlo (...) incominciava il peggio, mille metri di salita, con quel sentiero che ti si drizza contro naso, da sgrugnarlo passo dopo passo (...) quel sentiero ce l'ho ancora in mente scalino per scalino, e ce n'erano di quelli che facevano gemere; (...) ma era un lavoro pagato, eravamo diventati uomini, il mondo era cambiato»*¹⁷⁵. Non si intravede alcuna concessione alla bellezza dell'ambiente alpino in cui stanno camminando: tutto è incentrato sulla fatica e sul futuro guadagno: così la salita di Grato diventa unicamente «*la salita più ingrata di tutta la valle»*, e il lavoro di Robiei è visto come il «*primo segno della favorevole congiuntura economica svizzera (...); da quando nell'antichità la nostra gente era arrivata tra questi dirupi, per la prima volta poteva drizzar su la schiena e tirare il fiato»*¹⁷⁶. La consapevolezza delle faticosissime vite svolte fino a lì e della possibilità di – finalmente – riuscire a vivere in maniera più comoda fanno agevolmente presa su quella comunità; l'economia proto-globalizzata va quindi a modificare e stravolgere il mondo alpino. Inizia pure lo sfruttamento delle cave di beola, prima utilizzata unicamente per i tetti mentre ora pure esportata: questo permette a operai caverghnesi di trovare un impiego pagato, innescando un circuito economico: il modus operandi della città viene rapidamente traslato anche in montagna¹⁷⁷. Si assiste a un vero e proprio cambiamento epocale, nel quale non si sfrutta più la montagna ma la si lascia usare ad altri, interessati unicamente a trarne il maggior numero di benefici e possibili.

¹⁷² ibidem

¹⁷³ ivi, p. 153

¹⁷⁴ ivi, p. 150

¹⁷⁵ ivi, p. 155

¹⁷⁶ ivi, p. 160

¹⁷⁷ Da citare qui alcuni autori che si sono occupati del fenomeno in ambito piemontese: N. REVELLI, *Il mondo dei vinti*, Torino, Einaudi, 1997²; N. CHIOVINI, *Le ceneri della fatica*, Verbania, Tararà, 2019²

4.10. Rocco, o lo sfruttamento senza scrupoli

L'incontro di Gori con Rocco Valdi in America è emblematico del nuovo mondo che sta nascendo sulle ceneri di quello precedente. I due si incontrano nella villa di quest'ultimo fuori San Francisco, e tutto si incentra sul confronto tra due realtà: quella ancorata al Ticino – rimasta indietro e poco o per nulla sviluppata – contrapposta a quella americana che “ce l’ha fatta”. Tutto diventa metafora dello sviluppo in corso in valle Maggia, a partire dal racconto del rapidissimo arricchimento di Rocco, frutto di illeciti che lo hanno tuttavia portato su una sedia a rotelle: la risposta proverbiale di Gori (“*Danari in fretta, diavolo t’aspetta*”) sembra voler creare un legame diretto con quell’improvvisa ricchezza generata in valle dal lavoro pagato (dighe, cave) che porta sì soldi, ma distruggendo tutto quanto era stato costruito nei secoli precedenti. Rocco incarna il progresso che avanza e che non guarda in faccia a nessuno. È un dialogo fra posizioni polarizzate, una più malinconicamente legata alle origini (incarnate in Maddalena) e l’altra a senso unico verso il futuro. A Gori, che desidera la realtà sociale del piccolo paese dove poter «*passare in pace il tempo che mi resta*», si contrappone Rocco che gli contesta il voler «*morir di malinconia a pensare a Maddalena, all’America, alla vita che passa, eccetera*»¹⁷⁸. La sintesi del pensiero di Rocco sembra quindi essere quella del pensiero moderno di sfruttamento (anche) del territorio, incurante delle conseguenze: «*Non sono i dollari che mi piacciono. Mi piace farli. Fregare gli altri. Vincere. Spenderli. Smerdare chi si crede. La vita è passare sopra gli altri*»¹⁷⁹. Fa inoltre capolino tra le pagine una nuova modalità di sfruttamento dell’ambiente: quella del “tempo libero”; arrivano i primi turisti che guardano alla montagna con occhio esterno, diverso: camminano, esplorano, vanno sugli alpi dove osservano i contadini «*come fossimo stati pellirossa*» e scattano fotografie (al vecchio ponte di Roseto, che «*a noi pareva brutto ma i forastieri si fermavano a fotografarlo*»¹⁸⁰), facendo ipotizzare a Gori – ma sembra essere una civiltà intera che parla – che lo facciano per «*divertire gente stufa del troppo comodo*». La considerazione è amara: «*(...) forse siamo solo soltanto un popolo fuori dalla storia; il nostro è un paese da abbandonare a quelli che vanno a spasso d’estate*»¹⁸¹ (anche la famiglia di Maddalena torna solo per le vacanze: «*scappavano subito a Roseto che per vacanze è più bello*»¹⁸²), lasciando che quella valle “abusata” diventi, facendo riferimento alla valle natale di Don Giuseppe, come «*una di quelle terre delle Centovalli che la gente ha poi lasciato alle ortiche, almeno dove non sono venuti i tedeschi a costruirci le loro case di vacanza*»¹⁸³.

¹⁷⁸ ibidem

¹⁷⁹ ivi, p. 240

¹⁸⁰ ivi, p. 154

¹⁸¹ ivi, p. 147

¹⁸² ivi, p. 219

¹⁸³ ivi, p. 98

5. Piero Bianconi, *Albero genealogico*

Il romanzo ha il suo nucleo nell'interpretazione di una raccolta di lettere di antenati emigrati in America, ritrovati nella vecchia casa materna di Mergoscia (valle Verzasca): partendo da queste, Bianconi costruisce il racconto della sua famiglia, partendo dalle vicissitudini di suo nonno fino ad arrivare a sé stesso. Il paesaggio, in questo romanzo, è parte integrante delle considerazioni dell'autore; come ricordato da più parti e in particolare da Vincenzo Snider, il punto di vista bianconiano è di due tipologie principali: «*da un lato, essi sono gli occhi di uno studioso d'arte (...) e di un letterato formatosi su quelli di una cultura letteraria decadentistica, e da un altro lato sono gli occhi di un uomo che sempre più esclusivamente si è riconosciuto figlio della sua antica gente contadina*»¹⁸⁴. Se ricercando l'arte e la bellezza (anche letteraria) egli guarda all'ambiente naturale e fisico del paese¹⁸⁵, l'altro sguardo si posa «*su quanto l'uomo ha (...) edificato nei secoli testimoniando cultura e civiltà*»¹⁸⁶ e si unisce alle origini contadine dell'autore, desideroso di ricercarvi "l'umanità". Interessante e paesaggisticamente emblematico, a questo proposito, il legame che Bianconi crea, in un'opera precedente, tra la sua visione del paesaggio e quella pittorica di Giovanni Segantini – contrapposta in tal senso a quella di Hodler (paragonabile in quest'ottica allo Zoppi)¹⁸⁷. I due differenti paesaggi che si "formano" si mescolano frequentemente, ed è (a parer mio) esattamente quanto succede in "*Albero genealogico*". È però impresa ardua riuscire a creare una categorizzazione delle tipologie di paesaggio presenti a causa della loro coesione molto forte: la considerazione del paesaggio "montano" e della vita in quel contesto è protagonista delle parti incentrate sulle opere dell'uomo (edificazione o distruzione che sia) e si lega al punto di vista maggiormente "naturalistico", artistico e letterario; questo, a sua volta, si riallaccia alla storia personale della famiglia dell'autore, trasportando un discorso puntuale ad un piano più globale; il ricordo si lega poi alle descrizioni del paesaggio odierno, seguito ai cambiamenti, ipotizzandone persino il futuro. Nel testo, generato dai commenti dell'autore alle varie "biografie" dei suoi antenati

¹⁸⁴ V. SNIDER, *Occhi di Piero Bianconi sul Ticino*, in AA.VV., *Per gli ottant'anni di Piero Bianconi*, a cura dell'Associazione degli Scrittori della Svizzera Italiana, Locarno, Pedrazzini, 1979, pp. 35 - 36.

Una visione simile si ritrova in un articolo di Giovanni Orelli, pubblicato su *Azione*, dove pur ammettendo di non volersi limitare a quella dicotomia: «*È vero che per Bianconi, "in principio", era il vedere. Occhi sul Ticino. Guardare, osservare, spiare: tra le fessure di un muro, dall'alto di un aeroplano. Percorrere il Ticino valle dopo valle, (...). Uomini e bestie, donne e fatiche. Il catalogo di pieghe e piaghe, di dolori immediabili*».

G. ORELLI, *Piero Bianconi: una coscienza storica del paese*, "Azione", 7 giugno 1984

¹⁸⁵ Tanto che, sempre secondo Snider, in lui «*il paesaggio si direbbe un pretesto cercato per soddisfare questa sensibilità visiva*». SNIDER, *Occhi di Piero Bianconi sul Ticino*, p. 36

¹⁸⁶ *ivi*, p. 38

¹⁸⁷ «*Quasi mai paesaggi puri, la montagna è sentita come cornice, come teatro sul quale si svolge la pena dell'uomo che sempre è protagonista: non come il contemporaneo Hodler, che la montagna contempla da lontano, nella sua nuda terribilità: spoglia di vita umana, eroica. E così il Segantini vince l'infida poesia delle vette, infonde un senso fraterno di sudore, di fatica e di panteistica emozione nel vasto respiro della luce tra le impietose montagne*»

P. BIANCONI, *Le albarelle di San Lorenzo*, Lugano, Cantonetto, 1966, p. 211.

Anche Del Priore farà una simile comparazione "artistica", cfr. DEL PRIORE pp. 56-59

presentati tramite le loro lettere, emerge – ovviamente – pure la realtà del loro duro lavoro, fatta di considerazioni fattuali (“*matter of facts*”) che saranno poi riprese nell’ampia parte descrittiva dell’infanzia e della crescita del giovane Bianconi; il paesaggio, in questo senso, assume il ruolo di “palcoscenico” sul quale viene recitata la loro vita, ultimo baluardo della civiltà contadina, senza connotazioni poetiche particolari. A fare da *fil rouge* dell’intera opera sta il “dramma” psicologico dell’autore: diviso tra il passato dei suoi antenati – il “vecchio” mondo, di cui non ha fatto parte –, e il futuro dei suoi figli – il “nuovo”, nel quale però non riesce a riconoscersi –, Bianconi crea un’opera frammentata in varie parti ma perfettamente organica, producendo «una ricerca delle proprie origini che si traduce in testimonianza»¹⁸⁸ per riuscire a fronteggiare il peso prodotto dalla fine della civiltà dei suoi antenati, fenomeno di cui egli è malaugurato spettatore¹⁸⁹.

A fronte di una poetica letterariamente elevata, che evoca immagini grandiose, questa deve confrontarsi con una realtà di abbandono e di morte¹⁹⁰: come scriverà Orelli in sede di antologia, «Bianconi ama premere sul pedale dello sconforto per i cambiamenti che il paese è andato e va subendo»¹⁹¹. Attenzione: l’autore non vuole disegnare un passato “arcadico” o romantico, aprioristicamente migliore del suo presente: è conscio dell’ineluttabilità del cambiamento, ma il vederlo effettuarsi in maniera così rapida e brutale generano in lui un profondo malessere, che potrebbe essere scambiato per nostalgia ma che vuole unicamente, a mio parere, essere testimonianza di quanto si va a perdere con un simile agire scriteriato, senza voler per questo “musealizzare” un paesaggio e un’intera realtà. Come ricordato nell’introduzione da Renato Martinoni, Bianconi esprime un pensiero fortemente critico (accentuatosi negli anni) verso una visione romanticamente estetizzante del Ticino¹⁹², mantenendo comunque un ottimo rapporto con lo Zoppi¹⁹³. Egli si schiera dunque contro quella visione da “*Sonnenstube*” intrisa di “folklore”, nella quale il paesaggio la faceva (estheticamente) da padrone, così come contro la letteratura ticinese che poco o nulla aveva scritto (fino a lì) della realtà di povertà ed emigrazione della gente delle valli¹⁹⁴, mirando ad abbattere «una certa immagine cromolitografica del Ticino paese d’allegria e di grotti, terra di sole di zoccoli e di mandolini; così che tanti libri scritti sul Ticino vien voglia di leggerli proprio con gli occhiali da sole»¹⁹⁵.

¹⁸⁸ P. FONTANA, *Bianconi e la geologia morale di “Albero genealogico”*, in AA.VV., *Per gli ottant’anni di Piero Bianconi*, p. 49

¹⁸⁹ *ivi*, pp. 49-50

¹⁹⁰ Secondo Ganzoni, egli «spinge all’estremo il contrasto tra la descrizione poetica e il contenuto da essa evocato», agendo diversamente dagli altri autori qui analizzati. A. GANZONI, *Paesaggio e letteratura*, p. 34

¹⁹¹ G. ORELLI, *Svizzera Italiana, Letteratura delle regioni d’Italia, storia e testi*, p. 158

¹⁹² R. MARTINONI, *Introduzione*, in P. BIANCONI, *Albero genealogico*, Locarno, Armando Dadò, 2009², pp. 11-12

¹⁹³ Per i rapporti Bianconi – Zoppi, cfr. R. MARTINONI, *Giuseppe Zoppi e i fratelli Bianconi*, ma anche cfr. A. SOLDINI, *Bianconi artefice di prosa*, in AA.VV., *Per gli ottant’anni di Piero Bianconi*

¹⁹⁴ MARTINONI, *Introduzione*, pp. 11-16

¹⁹⁵ P. BIANCONI, *Umanità del ticino*, in BIANCONI, *Antologia di scritti*, p. 247

5.1. Una civiltà sommersa

Sin dalla prima pagina, Bianconi rende chiara la sua posizione durante uno scambio di battute con il figlio ingegnere, camminando sulla costruenda diga della Verzasca; al mondo della “tecnica” del figlio (che controlla i carotaggi delle rocce), si contrappone il disappunto del padre per la sorte delle case che rimarranno sottacqua una volta riempito il bacino artificiale, rappresentazione metaforica di un’intera civiltà che viene “annegata” dal modernismo. «*Considero l’acqua impassibile che sale, le nuvole che si specchiano nell’acqua sporca del lago, come vi si specchiano le case lontane di Vogorno, quelle che resteranno e quelle destinate a scomparire, la brezza incanta appena la superficie del lago, frantuma le bianche nuvole*»¹⁹⁶: una vena poetica, nel descrivere quanto vede, che si scontra con la morte che lentamente sale lungo le due sponde della valle sottoforma di acqua, creando una vera e propria atmosfera asfissiante. Le abitazioni subiscono un processo di antropomorfizzazione (fenomeno che si troverà in più luoghi del romanzo): «*Quelle poche stalle superstiti sembrano bestie accosciate a bere sull’orlo dell’acqua, spalancano come un occhio spaventato l’unica finestrella orlata di bianco*»¹⁹⁷. Come ricorda Orelli, questo è dovuto proprio allo stravolgimento in corso, che non colpisce solo la valle ma l’intero ordine naturale¹⁹⁸.

Come ricorda lo Snider, l’elevata letterarietà che permea tutto il testo riesce a mescolarsi con la “ruvidezza” dell’ambiente contadino grazie all’escamotage dell’autobiografia¹⁹⁹: il legame con la storia personale viene difatti immediatamente creato quando Bianconi, camminando sulla vecchia strada della Verzasca, guarda le cascine di Tropino dall’altro lato, «*un pugnello di stalle nere di tempo e di miseria*»²⁰⁰ nelle quali nacque sua madre. Questo legame trova trasposizione nel paesaggio, descritto, al pari dei sentimenti dell’autore, nella sua desolazione più nera: diventa in tal modo una forma ibrida, dove l’occhio rivolto alla dimensione naturale si incontra con quello dell’attività umana e con la sua storia personale: «*Hanno spogliato la selva, tagliato ogni cespuglio, la ripida china è accuratamente sbarbata, anche la vite hanno sradicato fino al livello massimo che sarà toccato dall’acqua: rimangono i nudi campetti, sostenuti dai muriccioli vestiti d’un verde innocente: ma nessuno più falcerà quell’erba (...); non si vede nessuno, non un’anima tra le stalle dove il sambuco mette le chiazze bianche delle sue ombrelle (...). In silenzio quest’acqua impietosa sale, sommerge cancella inghiotte ogni cosa, il guscio vuoto della chiocciola, la spoglia del serpe e la stalla dove, più abbandonata e sola della Madonna, un secolo fa e passa, mia nonna partorì mia madre*»²⁰¹.

¹⁹⁶ BIANCONI, *Albero genealogico*, p. 44

¹⁹⁷ *ivi*, p. 46

¹⁹⁸ Cfr. ORELLI, *Svizzera Italiana*, p. 158

¹⁹⁹ SNIDER, *Occhi di Piero Bianconi sul Ticino*, pp. 41-42

²⁰⁰ BIANCONI, *Albero genealogico*, p. 44

²⁰¹ *ivi*, pp. 47-48

5.2. Homo faber oppure homo destruens?

Come detto, l'opera dell'uomo ha da sempre interessato Bianconi, tanto che in uno scritto precedente scrisse che «*L'aspetto più appassionante del Ticino (...) sta in questo incessante incedere dell'attività umana sulla natura: senza violenze, anzi con un senso meravigliosamente vivo della misura, con una capacità inesauribile di adattarsi, di inserirsi nel modo più naturale e facile (...) a quanto esiste e preesiste*»²⁰². Quando però, negli anni Sessanta, osserva la costruzione della diga – e la conseguente creazione del bacino artificiale di Vogorno, egli deve ammettere che l'uomo non agisce sempre in quel modo: «*Non è l'opera lenta e insomma pietosa del tempo, che distrugge sì ma pazientemente fascia e rimargina le ferite: è l'impetosa mano dell'uomo che fa violenza alle cose e tutto piega o cerca di piegare a suo talento, con una furia tranquilla, impassibile*»²⁰³, generando un cambiamento che è uno strappo netto, drastico, irreparabile e noncurante rispetto al passato; si genera inoltre una forte sfiducia nell'essere umano, capace di “impregnare” tutta l'opera²⁰⁴. Si potrebbe creare un legame, tra queste considerazioni e il punto di vista espresso dal Rocco Valdi americano (“Rock Walt”) ne “*Il fondo del sacco*”: un punto di vista monodirezionale che punta dritto al futuro, generando in Bianconi – così come in Gori – un sentimento di desolazione per la distruzione in corso. Il confronto è tra due mentalità agli antipodi, «*tra la gente di ieri, che strappava un misero sostentamento alla terra avara, quel poco che la natura concede, e gli uomini d'oggi che invece violentano la natura, la piegano e costringono a ciò che la natura non vuole (ma ogni tanto una scrollatina di spalle della natura viene a far riflettere...)*»²⁰⁵, in un più che probabile richiamo al disastro del Vajont (avvenuto solo sei anni prima della pubblicazione del libro, nel 1963). Così come nella Maggia di Martini, nel Veneto di molti autori²⁰⁶ o nelle Alpi svizzere di Inglin²⁰⁷, l'avvento degli impianti idroelettrici coinciderà con la fine della civiltà contadina precedente, mutando quello che era l'antico sistema di sfruttamento del territorio e facendo sì che le stalle, desolatamente vuote, diventino un simbolo di sconfitta, «*i monumenti di quello che è stato il mondo dei miei vecchi*»²⁰⁸.

²⁰² BIANCONI, *Umanità del Ticino*, p. 248

²⁰³ BIANCONI, *Albero genealogico*, p. 45

²⁰⁴ ORELLI, *Svizzera Italiana*, p. 158

²⁰⁵ BIANCONI, *Albero genealogico*, p. 46

²⁰⁶ Tra i molti i libri che hanno trattato il tema del disastro del Vajont ne cito solo due: M. CORONA, *Vajont: quelli del dopo*, Milano, Mondadori, 2006; M. PAOLINI, G. PACIS, *Il racconto del Vajont*, Milano, Garzanti, 2014

Da citare obbligatoriamente anche Anna Gnesa, scrittrice verzaschese a torto poco considerata e recentemente ripubblicata da Dadò, strenuamente attiva contro la costruzione della diga della Verzasca negli anni Sessanta.

²⁰⁷ M. INGLIN, *Urwang*, Verbania, Tararà, 2017². Il romanzo in questione, pubblicato a metà anni Cinquanta, narra le vicende di un gruppo di famiglie che compongono una piccola comunità contadina e la cui valle, situata nelle alpi elvetiche centro-orientali, sta per essere stravolta dall'imminente costruzione di un bacino idroelettrico. In esso si possono trovare molti punti in comune con l'opera di Bianconi, a partire dalla presenza di (per citare le parole della postfazione di Paolo Scotini) «*passi altamente poetici – per quanto si tratti di una poesia dell'esistenza misera e di una natura selvaggia (...) – che creano anche una sorta di controcanto alla discussione tecnico – burocratica*», oltre alla dimensione più politica ed «*engagé*».

²⁰⁸ BIANCONI, *Albero genealogico*, p. 46

La “spogliazione” delle valli, seguita alla fine dell’antica civiltà contadina e ai vari fenomeni migratori, trova riscontro nel paesaggio: «*Molte case, dapprima denudate, sono poi state sommerse dalle acque*»²⁰⁹: a essere “denudate” non sono solo le case, bensì l’intera realtà sociale ed ambientale.

5.3. Il peso insostenibile del passato

La rapidità del cambiamento, l’estrema diversità dei due mondi (quello precedente, contadino, e quello moderno) e il brevissimo lasso di tempo intercorso tra i due hanno fatto sì che Bianconi (nato nel 1899) vivesse esattamente durante quel periodo di transizione: non solo il suo occhio disegna un paesaggio in cambiamento, ma tutta la sua personalità si sente in bilico tra due poli²¹⁰: «*Non appartengo più al mondo dei miei antenati, né ancora a quello di mio figlio*»²¹¹. Ha ancora ben presenti e si sente intimamente legato alle fatiche del passato²¹², ma si sente «*disorientato, sperduto, tra il ricordo di un passato ancora troppo vicino (...) e una realtà attuale difficile da accettare, troppo improvvisa e diversa*»²¹³, schiacciato dal peso dell’essere l’ultimo che gli provoca «*l’impressione di avere sulle spalle come un’infinita piramide rovescia di gente, genitori nonni bisnonni antenati senza volto (...), quasi una geologia morale*»²¹⁴, metafora che esemplifica perfettamente il sovrapporsi di strati²¹⁵. Quando la famiglia deciderà poi di spostarsi sulle colline minusiensi, il primo podere acquistato verrà venduto a favore di un’altra casa “più comoda”: nessuno in famiglia ha deciso di lavorare nel tradizionale primario, provocando *de facto* «*lo sciogliersi, il disperdersi di una famiglia non più legata dalla continuità di un mestiere, di una condizione; mutamento di vita troppo repentino e forse troppo forte*»²¹⁶.

Descrivendo poi il paesaggio della Mergoscia di metà degli anni Sessanta, Bianconi si sente perso e non si riconosce più nel luogo d’origine della sua famiglia: sia sul lato “umano”, che su quello più puramente esteriore, naturale, e questa sua sfiducia viene trasmessa anche agli edifici, creando un tutt’uno tra l’autore e quel tipo di passato che sta finendo per sempre, rappresentato dalle vecchie stalle ormai cadenti e in contrapposizione col nuovo: «*Tra le case deserte e quelle scoperciate (muri*

²⁰⁹ ORELLI, *Svizzera Italiana*, p. 158

²¹⁰ «*Avevo lì la figura di un mondo che è il mondo di domani, per me. E d’altra parte (...) vedevo un altro mondo, un mondo di ieri, di pena, di fatica, di sudore che è il mondo dei miei antenati. Mi sentivo così in bilico tra due mondi che non mi attirano ma mi respingono*». F. CANOVA (1971), *La fortuna non mi ha detto*, RSI

²¹¹ BIANCONI, *Albero genealogico*, p. 46

²¹² «*Il mio cuore (...) fatalmente inclina verso quell’antico e sempre più sbocconcellato e corrosivo Ticino, autentico e preistorico, che è stato il paese della mia gente, dura cornice di una vita che anche non vissuta resta pur sempre quella per me vera*». BIANCONI, *Amori e malumori*, in BIANCONI, *Antologia di scritti*, p. 256

²¹³ BIANCONI, *Albero genealogico*, p. 50

²¹⁴ *ivi*, pp. 55-56

²¹⁵ Similmente Dante Isella, nella postfazione, ricorda come Bianconi si posizioni «*sul discrimine di un mondo pronto a disfarsi, magari un mondo che non si sa quanto ancora potrà durare*». D. ISELLA, *Ricordo di Piero Bianconi*, in BIANCONI, *Albero genealogico*, p. 233

²¹⁶ BIANCONI, *Albero genealogico*, p. 125

costruiti bene, qualche volta; ma crollano, sfiduciati), tra quel grigio austero di pietra e i fumaioli che da decenni non fumano più, qualche casa rifatta o del tutto nuova, e pezze rosse di tegoli tra il digradare d'argento delle piode»²¹⁷. L'aspetto esterno, materiale delle case sembra essere l'unico punto d'incontro ancora possibile tra i due mondi (« In certi posti riconosco ancora le pietre lise, levigate da infiniti passi, (...) lo scalino che tentenna sotto il piede come sessant'anni fa, e questi sono gli scalini sui quali suonavano le scarpe ferrate del nonno»²¹⁸), ma ben presto si deve rendere conto che tutto è inesorabilmente cambiato: «non ritrovo più l'immagine di un tempo (...); tutto troppo pulito, e anche l'odore è odore di gente estranea, soltanto rimane l'ingenuo affresco sul muro»²¹⁹. Da notare come il fenomeno dello spopolamento, nel periodo di Bianconi, fosse sì giunto a un punto molto elevato ma che trovi testimonianza già nelle lettere di fine Ottocento dello zio Gottardo. «Povero paese tutto desolato, si può prendere e levarsi tutti i panni ed andare nudi, non vi è più nessuno»²²⁰.

5.4. Ferienhaus zu vermieten

L'antropomorfizzazione vista precedentemente, nella descrizione delle vecchie stalle a bordo lago, ritorna in numerosi altri passi, come quando presenta il “nuovo” paese di Mergoscia. Il ritratto del villaggio, visto da lontano (come ad esempio guardando dalla corona della diga), rimane identico a quello dei secoli precedenti: «tutto un formicolio di case e stalle sventagliate e distese come un lenzuolo grigio macchiato di chiaro sulla spalla del monte; un formicolio di case e casette, logge e altane, e le finestrelle che guardano curiose, orlate di bianco sul grigio scabro dei muri a secco: un villaggio curioso e curiosamente occhiuto (...). E tra frazione e frazione l'infinita pazienza dei muretti che sostengono poche spanne di terra avara, e le liste parallele dei ronchetti»²²¹.

La dispersione delle case su tutto il pendio, paragonate a formiche, si accompagna alle case “occhiute” che osservano e i muri che sopportano il peso della terra con una pazienza secolare. Quando però il punto di vista si addentra maggiormente nel paese, questo alla prova dei fatti diventa negativo; lo spopolamento del paese ha generato un fenomeno presente in molte altre valli dove, a seguito della “scoperta” del turismo, il territorio viene sfruttato con fini unicamente turistici: «vero è che si ripopola pian piano (...) ma per lo più sono tedeschi che riempiono le case vuote, le rammodernano, ci vengono a godere il sole»²²². Il fenomeno della “tedeschizzazione” delle valli – o piuttosto più in generale del loro abbandono a favore dei turisti è considerato da Bianconi come «la condizione quasi

²¹⁷ ivi, p. 55

²¹⁸ ivi, p. 56

²¹⁹ ibidem

²²⁰ ivi, p. 193

²²¹ ivi, pp. 51-52

²²² ivi, p. 52

si direbbe emblematica di tanti, di troppi villaggi nostri di valle»²²³, in una visione del futuro unicamente negativa, senza possibilità di scampo; non sembra però essere il lato nostalgico, a prevalere: egli riconosce la fatica della vita “di una volta” e le porta il dovuto rispetto, cosa che non trova però riscontro nell’immediato presente.

5.5. Corrispondenza epistolare: *Matter of facts*

Dalle lettere degli antenati che Bianconi scopre nella casa materna (salvandole dall’oblio in cui è finita la casa paterna, della quale non rimane più nulla), emergono – come ampiamente prevedibile – poche considerazioni paesaggistiche nel senso più poetico del termine. Viene però esplicitata, tramite le parole scritte in un maldestro italiano, una realtà del duro lavoro che segue quella già vista nella Bavona di Martini: d’altronde la Verzasca le è affine, in quanto a territorio scosceso e ostile allo sfruttamento. Le lettere che giungono da oltreoceano (Australia prima, e America in seguito) narrano di una realtà non così rosea come era stata descritta, fatta di «*un umile bracciantato, i lavori rustici nei ranches, la mungitura di infinite vacche (...): una civiltà insomma primitiva e di carattere agricolo*»²²⁴, dove gli inverni sono tremendamente freddi («*Mi ritrovo in mezzo alli boschi e alla neve (...) qui d’inverno si vede soltanto che pedane di cervi e di orsi*»²²⁵) e il sentimento di isolamento è molto forte, in primis a causa della lingua ma anche dell’ignoto da affrontare (isolamento che, in sede di conclusione, Bianconi ritrova nel figlio, partito per lo Yukon). Nelle lettere da casa, il paesaggio “entra” per descrivere primariamente lavori o disgrazie, a cui Bianconi aggiunge dati storiografici a complemento, creano un quadro di quel che era il Sopraceneri ottocentesco.

Parlando di una figlia malata, egli aggiunge che «*era la febbre malarica che dagli acquitrini e dalle lanche del Piano di Magadino saliva fin lassù: malanno al quale metterà fine la famosa buzza del ’68, colmando paludi e spianando ogni cosa*»²²⁶, mentre in altri casi è direttamente lo scrivente che annota eventi importanti, come nel caso di una bufera del 1872 («*in due o tre ore grandissimi danni, in paese giù al mulino l’acqua passava sopra il ponte. (...) A Magadino ha portato via palazzi e perfino gente e per tutte le parti si sentono delle grandi disgrazie*»²²⁷).

La pericolosità della realtà dell’agricoltura di montagna, che di riflesso “disegna” i territori sfruttati, viene esplicitata in più punti; tramite i moniti, lanciati dagli emigranti a chi era rimasto qui («*per una branca di strame o di fieno non andate nei pericoli come facevamo per il passato*»²²⁸), Bianconi implementa la pericolosità del paesaggio; sia relazionandosi direttamente al lavoro («*Quanta gente*

²²³ ibidem

²²⁴ ivi, p. 89

²²⁵ ivi, p. 100

²²⁶ ivi, p. 95

²²⁷ ivi, pp. 107-108

²²⁸ ivi, p. 97

perita su per le montagne, “per una branca di strame o fieno”: le vittime del “fieno di bosco”!»²²⁹), similmente a quanto visto in Martini; sia con la “semplice” realtà delle cose («*cosa doveva essere, la strada vecchia tutta a saliscendi per burroni e dirupi (...); e proprio sotto la strada vecchia, scrivono, hanno trovato le ossa di una povera giovane sparita l’estate prima*»²³⁰).

Il territorio di casa, come ne *Il fondo del sacco*, è talvolta ricordato con nostalgia («*Pensieri di casa, dei figli piccini, del lavoro noto, le piante, la vigna, tutto un mondo perduto*»²³¹) oppure positivamente ma solo per contrapposizione («*è meglio Mergoscia che in questi paesi*»²³², scrive lo zio Gottardo).

Nella maggiorparte dei casi prevale però una visione negativa, sempre collegata alla malagevole vita che si faceva in Verzasca. Bianconi cita il caso del nonno (il noto Barbarossa²³³), che provava, scrivendo, a convincere la famiglia ad emigrare in massa oltreoceano, adducendo come motivazione che «*in questa terra è meglio che in Mergoscia... qui comprenderemo un giardino e una piccola casa, due o tre vacche, galline, (...) non porterete più la sciuvera né il bargelio, qui non anderete più a Locarno e venire indietro carichi come asini da soma*»²³⁴: a questo tentativo (descritto come il tentativo di realizzare un ideale bucolico «*in un paese dalla vita più facile*»²³⁵ si opporrà il netto diniego della moglie: la loro vita è lì, tra quelle montagne, e anche se dovessero partire, «*se andassimo perfino in co’ del mondo dobbiamo sempre tribulare perché noi non abbiamo le ricchezze che si deve avere per non più lavorare*»²³⁶. Anche qui si può creare un rimando con le vicende narrate ne *Il fondo del sacco*, nella fattispecie nella visione fatalista (in buona parte legata a un’ideologia religiosa che “incita” al sacrificio) e che impedisce di auspicare un futuro migliore. Similmente vengono descritti i molti casi (presenti anche in Martini) in cui l’emigrante, anche se tornato con un considerevole gruzzolo, riprende la vita di sempre («*su e giù per i monti e fuori nei Ronchini, a falciare potare vendemmiare badare alle bestie, senza mutare né migliorare niente*»²³⁷). Pure in lettere seguenti, inviate dagli zii emigranti, il paese natio è impietosamente confrontato con l’America, definita come «*sempre meglio che i nostri maledetti paesi*»²³⁸ oppure «*sempre meglio che andare su e giù da Tropino e di Arcoss, paesi disperati che sono paesi per le volpi*»²³⁹. Ad ogni modo, al rientro del Barbarossa dall’America lo scenario – non solo di quella famiglia, ma di tutte le altre – inizia a delinarsi, all’insegna dell’abbandono («*il vuoto si faceva in casa, come in tutte le altre case, più che nelle altre*

²²⁹ *ivi*, p. 98

²³⁰ *ivi*, p. 111

²³¹ *ivi*, p. 94

²³² *ivi*, p. 45

²³³ Sulla figura del *Barbarossa* sono state scritte più opere, incentrare in particolar modo sulle sue molte lettere; su tutte R. MARTINONI, *Il paradiso e l’inferno*, Bellinzona, Salvioni, 2011

²³⁴ BIANCONI, *Albero genealogico*, p.109

²³⁵ *ivi*, p. 109

²³⁶ *ivi*, p. 110

²³⁷ *ivi*, p. 149

²³⁸ *ivi*, p. 130

²³⁹ *ibidem*

case»²⁴⁰): lasciata Mergoscia, viene acquistato un piccolo podere nelle colline dietro Minusio. Il paesaggio però non muta, rimanendo legato a una descrizione fattuale funzionale ai duri lavori che si ripetono stagione dopo stagione: *«il nonno aveva comperato un piccolo podere ai Ronchini di Minusio, sopra le Fracce, un vigneto e un po' di selva e due casette, così che era un continuo sloggiare con le bestie e la roba, salire sui monti, sull'alpe, poi scendere a Tropino, poi fuori ai Ronchini, a correr dietro all'incalzar dei lavori e delle stagioni (...): vita dura, da nomadi, senza tregua»*²⁴¹.

5.6. L'ostrica al palo

Il punto di vista del giovane Bianconi, nato quando la famiglia si era già trasferita nel locarnese, diventa – in alcuni frangenti – positivo, creando un ricordo nostalgico dipinto dagli occhi del fanciullo, seppur non zoppianamente²⁴². Il ricordo si divide tra vari luoghi: la casa dei Ronchini (*«Che bel focolare, e che tiepida cucina, quella dei Ronchini (...). Bel luogo pieno di sole, anche d'inverno tra l'erba gialla fiorivano le violette (...). Persino la schiuma del latte appena munto mi pareva più dolce lassù»*²⁴³), la casa-negozio dello zio Pin (*«Per me la sua casa era un mondo incantato, la bottega con le scatole di latta»*²⁴⁴) e infine la nuova casa della Verbanella, acquistata dal padre con i soldi guadagnati oltreoceano. I ricordi di Bianconi disegnano la vita della sua famiglia e le difficili condizioni con le quali devono confrontarsi, tanto in relazione ai terreni da lavorare che all'abitazione. I luoghi testuali sono molteplici, come la casa cui erano collegati *«un ripido vigneto a monte e un po' di terreno verso il lago»*²⁴⁵ oppure *«fuori sul Piano di Magadio un grande appezzamento (...) per il fieno e un altro all'Inferno, per la lisca da fare il letto alle bestie»*²⁴⁶ o ancora, in una lunga parte dove vengono descritti dettagliatamente i lavori, la parte sulla vigna, nella quale si doveva *«falciare nelle ripide e strette "brughe" del vigneto, o dare lo zolfo o il verderame alle viti»*²⁴⁷. Ritorna, in queste descrizioni, quel linguaggio poetico e letterariamente elevato già segnalato in precedenza; ad esempio nel raccontare la soffitta ove dormiva *«in un lettuccio di legno a sbarre verticali con la bisaccia di foglie di faggio (...); quel tepore arido e profumato di bosco mi riusciva voluttuoso, lì rannicchiato sotto le coperte ad ascoltare la pioggia battere le sue esili dita sulle tegole del tetto»*²⁴⁸, un'ennesima personificazione, un uso poetico della lingua e una concessione seppur minima all'ozio

²⁴⁰ ivi, p. 115

²⁴¹ ivi, pp. 115-116

²⁴² Per Orelli la memoria qui *«non si tinge di sentimentale, non si compiace di sé»*. ORELLI, *Svizzera Italiana*, p. 159

²⁴³ BIANCONI, *Albero genealogico*, pp. 123-124

²⁴⁴ ivi, p. 142

²⁴⁵ ivi, p. 166

²⁴⁶ ivi, p. 171

²⁴⁷ ivi, p. 173

²⁴⁸ ivi, pp. 169-170

(«*ignavie puerili*») che l'autore stesso precisa essere fatta «*per amor di contrasto, per dire che stonavano nel ritmo insonne di casa, dei lavori che si succedevano senza tregua*»²⁴⁹.

Nella figura del nonno, dipinto come timido ma burbero, si trova una sorta di anticipazione del rapporto di Bianconi con la storia – e di riflesso col paesaggio; il Barbarossa «*aveva un suo senso della storia, del passato, una cosa che lo appassionava erano i “millesimi”, le date su una cappella, sull'architrave d'una stalla, si opponeva alle distruzioni, a scancellare i segni del passato*»²⁵⁰: in questo modo il paesaggio (o meglio: il modo in cui questo va trattato) va ancor di più a creare una sorta di simbiosi tra Bianconi e i suoi antenati, andando ad accrescere quel disagio interiore visto in precedenza. Similmente, una frase attribuita alla nonna può trovare riscontro nel pensiero bianconiano: riferendosi alle nuove generazioni che non accettano più di fare i sacrifici che loro (e i loro antenati prima di loro) facevano un tempo, esclama «*Voi non vi contentate più della terra nera, avete bisogno di cercare quella rossa*» in relazione all'incapacità di accettare quello che si ha per voler invece ricercare un miglioramento; in tal senso, potrebbe essere intravista l'inquietudine di Bianconi e il suo sentirsi “inadatto” ai suoi tempi, quando potrebbe invece apprezzare la maggior comodità rispetto alla vita dei decenni precedenti. Un parallelo si può tracciare con le pagine finali, dove in una sorta di “flusso di coscienza” Bianconi confessa il suo malessere e la consapevolezza dell'aver perso molte occasioni a causa del suo essere «*attaccato come un'ostrica a un palo nell'acqua stagnante di casa, con al piede la palla di piombo del pessimismo*»²⁵¹. Bianconi pubblicherà negli anni successivi alcune opere²⁵² nelle quali il disagio per i troppo rapidi mutamenti in corso emergerà con una notevole vena critica, intrisa di disillusione, generando – come scrisse Mario Agliati – una potente «*ira (...) suscitata nell'animo bianconiano da questo Ticino che si svende e va in tòcchi*»²⁵³, richiamando quel Ticino definito «*paese che va in tòcchi*»²⁵⁴ e tanto criticato dal Giudice Venanzio.

²⁴⁹ *ivi*, p. 171

²⁵⁰ *ivi*, p. 122

²⁵¹ *ivi*, p. 214; l'ostrica è, come ricorda la nota 294, un probabile richiamo a un passo del Verga.

²⁵² In particolar modo: P. BIANCONI, *Ticino ieri e oggi*, Locarno, Dadò, 1983; P. BIANCONI e A. FLAMMER, *Occhi sul Ticino*, Locarno, Dadò, 1972

²⁵³ M. AGLIATI, *Bianconi o delle occasioni*, in AA.VV., *Per gli ottant'anni di Piero Bianconi*, p. 22

²⁵⁴ MARTINI, *Il fondo del sacco*, p. 142

6. Giovanni Orelli, *L'anno della valanga*

Senza ombra di dubbio è la più complessa delle quattro opere prese in considerazione: in estrema sintesi, il romanzo narra di una piccola comunità di valle, minacciata da una valanga che potrebbe piombare sul paese da un momento all'altro: la vicenda è reale e rimanda all'inverno del 1951, foriero di molte tragedie proprio a causa delle valanghe, durante il quale gli abitanti della val Bedretto vennero effettivamente obbligati a lasciare le loro case su direttiva del Governo. La montagna è dipinta in linea con le altre opere di quel periodo, dove secondo Danzi «*la rappresentazione elegiaca e idillica della realtà viene in vario modo messa in crisi*»²⁵⁵: una crisi che però non tocca solo la società ma anche l'io narrante, costituendo una complessità stilistica molto intensa che viene amplificata grazie a vari elementi: una forte intertestualità, rimando a una cultura “alta” molto ben visibile; la presenza di una profonda introspezione psicologica; un elevatissimo grado di letterarietà, frammisto a una lingua con influssi dal parlato e al dialettale che trae ispirazione dalle opere neorealiste²⁵⁶. In tal senso i rimandi più immediati possono essere a *Racconto d'inverno* e *Una questione privata*: in entrambe le opere vi è inoltre la presenza di un elemento naturale onnipresente, fonte di disagio fisico e psichico: la neve in Del Buono e il fango in Fenoglio vanno di pari passo con la neve orelliana. La montagna, come detto, è vista qui in maniera ambivalente: da un lato molto reale, dall'altra in maniera maggiormente psicologica, utilizzando un lessico talvolta fortemente lirico, interamente legata ai pensieri del protagonista²⁵⁷; la visione del paesaggio – e dell'elemento naturale in sé, che include anche l'uomo che abita in quel paesaggio – è, come preciserà l'autore, non unicamente naturale bensì intesa in maniera prettamente letteraria, mirata a esprimere precisi stati psicologici dell'io narrante²⁵⁸. Il tema del paesaggio è stato commentato dall'Orelli stesso, che ha voluto precisare l'importanza di non prendere il testo come «*una fotografia naturalistica del paesaggio o dei miei sentimenti, ma per qualcosa di diverso (...). Fu un'evacuazione anche carica di tensioni, che io nel libro ho molto attenuato rifuggendo ancora una volta dal naturalismo a favore di*

²⁵⁵ DANZI, *L'idillio e la distruzione dell'idillio*, p. 27

²⁵⁶ In questo è vicino al Martini analizzato precedentemente; per la lingua e le fonti orelliane, cfr. G. ORELLI, *L'opera prima di un ticinese*, in AA.VV., *Un insonne della letteratura. Compagni di via in memoria di Giovanni Orelli*, pp. 89-107

²⁵⁷ Si può vedere qui una somiglianza con la montagna di Ramuz, anch'essa descritta in maniera drammatica e frammista di soprannaturale; lo riassume bene Francesco Cardellicchio: «*Ma è una montagna quasi sempre superba e minacciosa, terrificante e diabolica (...). Una montagna la quale (...) determina il dramma e vi partecipa molto intensamente. Essa, quindi, non fa da semplice e statico décor*». F. CARDELLICCHIO, *La montagna nella narrativa di C.F. Ramuz. Derborence*, Salerno, Edisud, 1993, p. 19

²⁵⁸ Come ricordato da Francesca Puddu, in un testo accompagnatorio alla messa in scena de *L'anno della valanga* al Teatro Sociale di Bellinzona nel 2013, «*La narrazione nasce da un'urgenza esistenziale personale, da un inverno devastante e non da un tema da sviluppare. L'io narrante è interno a questo psicodramma che si svolge nel paesino di montagna*». F. PUDDU, *La neve che entra nel cuore* (intervista di V. HELBLING), in F. CAINERO, *L'anno della valanga di Giovanni Orelli*, Bellinzona, Teatro Sociale, 2013, p. 10

*una descrizione deviata, letteraria (...)»*²⁵⁹. Ciò non toglie che il paesaggio, nell'opera, assuma essenzialmente due valenze – entrambe con la montagna come protagonista indiscussa. In primis la montagna “naturale”, reale: in questo caso è quella bedrettese che diede i natali all'Orelli (caratterizzata da alcuni toponimi come Nostengo, frazione di Villa Bedretto), legata a fatti storicamente reali come la copiosa nevicata del 1951, la relativa evacuazione della val Bedretto e la terribile valanga di Airolo. Questa visione è legata al pericolo reale generato dalla valanga che incombe sul paese, cui si legano aspetti storici e reali, sulla quale va però ad innestarsi quella della montagna “psicologica”, legata alla condizione del protagonista – e della comunità vallerana tutta – che sentono crescere la fine di quella che era la civiltà contadina vigente. All'oppressione reale portata dai cumuli di neve che crescono sempre più va quindi a sovrapporsi l'altra, generatrice di una forte insofferenza verso la montagna che porterà alla fine di quella civiltà.

6.1. Un paesaggio reale ma metaforico

In tutto il romanzo le descrizioni paesaggistiche, per quanto reali siano, hanno quasi sempre un'interpretazione potenzialmente sovra-linguistica e letteraria che genera ermeticità: anche dove sembra essere una descrizione legata al semplice significato “naturalistico”, si può vedere dietro ad esso un altro significato possibile; tutto ruota chiaramente attorno all'elemento neve, la quale ricorre in moltissimi luoghi («*La neve cade su altra neve con un fruscio sottile. Dopo qualche giorno, è il solo cadere di neve*»²⁶⁰; «*Il cumulo si alza come una siepe, una muraglia, oscura le cucine*»²⁶¹) e generando un forte e crescente sentimento di oppressione. Alla possibilità di interpretare in molteplici modi il testo contribuisce l'utilizzo frequente di figure retoriche, su tutti l'antitesi²⁶², ben testimoniata sin dalle prime righe: «*I prati, le case, le piante e la montagna sono coperti di neve, e uno stormo di corvi segna altra neve. In cima a una casa, proprio sotto il colmo, si apre una finestra, ma non si può vedere chi è, l'antro resta nero*»²⁶³, dove la candida neve si “scontra” con i corvi neri e la finestra aperta; o ancora: «*cade neve sul nero della notte, la neve si alza sugli strati vecchi, in silenzio. È il solito infinito instancabile susseguirsi di fiocchi di neve, che cade diritta e calma nell'aria senza aria*»²⁶⁴. Il paesaggio subisce spesso interventi retorici che portano a metafore o allegorie: a «*Ogni tanto, la neve farinosa che va tranquillamente accumulandosi sui rami alti dei larici e degli abeti si fa peso, e curva il ramo, poi cade e scuote altra neve di altri rami più in basso e trasforma l'albero*

²⁵⁹ G. ORELLI, *È tutta una questione di stile* (intervista di G. HELBLING), in F. CAINERO, *L'anno della valanga di Giovanni Orelli*, p. 4

²⁶⁰ G. ORELLI, *L'anno della valanga*, Bellinzona, Casagrande, 2003², p. 20

²⁶¹ *ivi*, p. 21

²⁶² Sull'uso dell'antitesi nel racconto: cfr. V. SERENI, *Introduzione*, in ORELLI, *L'anno della valanga*, p. 13

²⁶³ ORELLI, *L'anno della valanga*, p. 19

²⁶⁴ *ivi*, p. 66

in una nuvola bianca»²⁶⁵ segue immediatamente «*una volta, dietro al secondo larice c'era un lupo fermo sulle gambe divaricate (...). Adesso, sotto la mia finestra è solo un gatto che si muove*»²⁶⁶, come a voler indicare un'avvenuta evoluzione dal lupo al gatto: in tal senso il lupo appare come allegoria di un passato glorioso (concetto espandibile alla civiltà contadina), contrapposto all'inoffensivo gatto (che ritornerà però più avanti nel romanzo, sottoforma di “guardiano del paese” e ultimo baluardo di quella civiltà). Sin dalla prima pagina emergono quindi molti dei temi che saranno considerati in seguito, compreso l'importante ruolo degli animali nell'economia del romanzo. La religiosità concorre nel far perdere al paesaggio le sue connotazioni realistiche, sommandosi spesso a forme di superstizione (da parte dei “vecchi”), come quando ad esempio il parroco “benedice” la montagna per scongiurare la valanga: «*I vecchi si segnano tranquilli, la montagna starà lì buona come una bestia che sente la mano del padrone sulla schiena: quattro gocce che raggeleranno la neve accollandola contro la solidità della roccia, impedendole di precipitare in disordinata confusione e morte su di noi*»²⁶⁷. La montagna viene antropomorfizzata, tramutata in bestia mansueta ed obbediente; pur mantenendo e comprendendo la differenza che intercorre con la realtà delle cose, ad emergere maggiormente è la montagna “umana”, loro pari. Il prete si fa portavoce della comunità, implorando che non faccia loro del male («*Chissà se la montagna lo ascolta o no, se sarà disposta a ubbidirgli? ed avere pietà di noi*»²⁶⁸), in nome di quella fede che, a detta dei “vecchi”, li aveva già salvati in passato allontanando la valanga dalle case «*come si scosta una biscia col bastone, come già capitato altre volte, quando c'era la fede*»²⁶⁹. L'uso del verbo all'imperfetto (“c'era”) tradisce però un cambiamento, vero “motore” dell'intero romanzo, legato alla fede intesa come entità necessaria per vivere, resistere, “sopravvivere” alle difficili condizioni della montagna – di cui si tratterà in seguito.

6.2. Come tessere del domino

Seguendo la brillante analisi che Vittorio Sereni fa nell'introduzione, nell'intero romanzo si denota un continuo passaggio dalla dimensione collettiva a quella intima e personale del protagonista, che si fa specchio della comunità in cui è inserito (nella fattispecie, le generazioni più giovani); il paesaggio viene qui visto in maniera puramente metaforica e immaginifica, ma con un impatto ben preciso sulla realtà, sempre incentrata sul rapporto tra “piccolo” e “grande”: «*Nessuno di noi, ora, guarda la montagna; qualcuno teme che anche a respirare troppo forte il fiato percuota la morena di fianco a*

²⁶⁵ ibidem

²⁶⁶ ivi, p. 19

²⁶⁷ ivi, p. 26

²⁶⁸ ivi, pp. 25-26

²⁶⁹ ivi, p. 26. Allo stesso modo, quando una valanga colpisce tuttavia il paese, questo viene inteso come un segnale: «*nell'ottantotto (...) era stato un favore di Dio per dire che non bisogna mai scherzare con il fuoco*» (p. 26)

noi, che, cedendo, un pugno di neve provocherebbe altre cadute, miliardi e miliardi di granelli uno sopra l'altro, come un interminabile giuoco di domino: dal granello di neve alla montagna»²⁷⁰.

Il piccolo e magnifico fiocco di neve è, in potenza, una valanga dispensatrice di morte, e proprio sul concorso di tanti piccoli elementi capaci di portare a un grande effetto è fondato l'intero romanzo²⁷¹. Molto importante è la dimensione del silenzio inteso come “quieto vivere”, dove tutto deve rimanere com'è, all'insegna sì dell'ignoranza ma in pace: se si parla, c'è rischio che tutto crolli. È questo un sintomo di quella “omertà” propria di una cultura chiusa su sé stessa, chiusa al dialogo e ai cambiamenti, che continua imperterrita sulla falsariga di quanto sempre fatto fino a lì; è però un'entità davvero minuscola, a cospetto anche solo della montagna soprastante: *«se una piccola spinta iniziale, l'indice di un bambino, provocasse l'inizio della fine, la neve di un valloncetto che, scivolando, sconvolge l'equilibrio di masse tese e rattenute sull'orlo di ciglioni, per erte ripide, e disgregasse (quel piccolo, quasi infantile ordine iniziale) e rompesse la vastità della neve per tutta l'estesa ampiezza e altezza della montagna e la lasciasse precipitare dove vuole lui, il caso: anche su quel punto nero laggiù, quattro case in croce, quattro gatti ostinati matti a vivere lì»²⁷².*

Facendo un parallelo con la vicenda di Gionata, il piccolo episodio che – come una palla di neve va ingrandendosi rotolando giù per la china – scaturirà poi nella decisione di andarsene per sempre, è la famigerata telefonata di Mariangela; per gli altri i motivi sono diversi, ma da ricercarsi principalmente nella ricerca di una vita più “facile” e comoda; i vecchi rimangono invece legati al mondo “di prima”, definito qui “*infantile ordine iniziale*”, il che li dipinge come bambini fissi e chiusi nella loro ottusità, riottosi a ogni cambiamento. Queste visioni immaginifiche trovano però riscontro reale nelle descrizioni del paese legate al punto di vista aereo, ovvero sia quello dell'aereo che consegnerà loro beni di prima necessità oppure quello postale: si genera qui uno sdoppiamento visivo, ponendo su due piani contrapposti il loro punto di vista, rivolto verso l'immensità del cielo, e quello aereo, per il quale *«la nostra valle che deve apparire al pilota come un insignificante lembo di mare grigio: due minuti di grigio, sopra le Alpi»²⁷³*; o ancora i villaggi della valle che *«si distinguono appena, come nidiate d'uova, sepolte nella neve»²⁷⁴*, tornando così a fare riferimento al mondo animale. Quest'immagine ritorna in più luoghi: prima che il Governo obblighi la comunità ad evacuare, impone di lasciare le case situate a bordo paese per concentrarsi in quelle al centro (*«Decidono di far abbandonare le case ai lati del paese. (...) Andremo ad abitare in tre o quattro case al centro del*

²⁷⁰ ORELLI, *L'anno della valanga*, p. 44

²⁷¹ Come scrive sempre Francesca Puddu, in Orelli *«la vicenda del singolo coincide con un passaggio epocale: l'abbandono progressivo delle valli per la città»*. F. PUDDU, *La neve che entra nel cuore* (pp. 10-11)

²⁷² ORELLI, *L'anno della valanga*, pp. 55-56

²⁷³ *ivi*, p. 57

²⁷⁴ *ivi*, p. 78

paese, contro la chiesa, le vecchie case che più assomigliano a tane»²⁷⁵), creando sia un'immagine bellica di “ridotto nazionale” (che diventa sempre più piccolo e con meno persone), di guarnigione che si erge a difesa del luogo²⁷⁶, sia del rifugiarsi sottoterra per sfuggire al pericolo. A questo contribuirà il copioso nevicare, a causa del quale i tetti delle case finiranno per congiungersi («*Fra poco si congiungeranno anche i tetti da un lato all'altro di quella che era la strada grande*»²⁷⁷), aumentando in tal modo il senso di uniformità, di coesione – seppur sempre più piccola – tra le varie componenti del paese che si fondono in un tutt'uno, rifugiatesi come animali in letargo.

6.3. Allegoria vallerana

E proprio il ruolo degli animali – e la loro capacità di “saper sopravvivere” in montagna – diventa strettamente legato alla vicenda degli uomini²⁷⁸: gli animali ne escono quindi da vincitori, offrendo metodi per sfuggire alla valanga – inattuabili però per l'uomo – e disegnando un paesaggio che si fa vieppiù allegorico (come nell'esempio precedente del lupo). Protagonisti non sono tanto le mucche, le capre o i maiali – descritti in maniera prevalentemente naturalistica, bensì altre specie insospettabili: la dimensione animale emerge fortemente in uno dei molti pensieri del protagonista: «*Non so se la morte ha già raggiunto tutti i caprioli del bosco, nessun belato è giunto in paese. Forse i pesci si salvano (...), un pesce, come la biscia addormentata, non sa di questo inverno. Tornando i giorni d'estate, tornano a scivolare nelle pozze a fior d'acqua, come tornano le mosche, le formiche, le locuste tra il fieno, le bisce. Come hanno fatto le bisce a salire sui alpi, sui monti, non so, nessun inverno le distruggerà mai. Diventassimo talpe, (...) potessimo fuggire sotto la crosta della terra. Solo il passero ci fa compagnia, che vola da un'ala all'altra delle nostre stalle*»²⁷⁹. Salvarsi sottoterra come talpe, sottacqua come pesci, volare come i passeri (seppur metaforicamente segregati nei sottotetti) oppure passare – non si sa come – l'inverno per ripresentarsi puntale in estate come formiche, locuste e bisce, animale indistruttibile e probabile rimando alla serpe biblica e alla perennità del peccato originale. Da notare come i caprioli siano gli unici che sembrano morire: questo è ricollegabile a quanto detto dall'amata Linda: «*Da noi saranno caprioli meno caprioli, ma non muoiono di fame. Vivono in grandi boschi come parchi appena fuori di città. Se passi con*

²⁷⁵ ivi, p. 51

²⁷⁶ Molti sono i riferimenti alla valanga vista come una guerra da cui difendersi, all'interno di un filmato del 1972: «*La valanga significa molte cose: è qualche cosa di simbolico, può essere la minaccia, e da questo punto di vista la si potrebbe paragonare alla guerra (...). La nostra vita che prima procedeva in forme molto regolari assumeva un'importanza incredibile proprio per il carattere precario, fragile che essa veniva ad assumere in quei dati giorni*». A. SOLDINI (1972) *L'anno della valanga*, RSI

²⁷⁷ ORELLI, *L'anno della valanga*, p. 50

²⁷⁸ Come ricorda Sereni, «*Nel punto in cui la montagna sembra sul punto di stravolgere il suo profilo straripando in valanga e la vita ridotta a puro calcolo di conservazione biologica (...), ecco ripalesarsi il richiamo del regno animale*». SERENI, *Introduzione*, pp. 13-14

²⁷⁹ ORELLI, *L'anno della valanga*, p. 55

*l'automobile li puoi vedere, vengono fino a pochi metri dalla strada»*²⁸⁰. Oltre all'ovvio contrasto tra realtà differenti e all'oggettiva vulnerabilità e l'elevata mortalità dell'animale rispetto all'inverno (simile in questo all'uomo?), i caprioli in questione possono ricordare proprio l'uomo di montagna che si sposta in città: vivo sì, ma fuori luogo, relegato e isolato dalla "vera" vita cittadina, osservato di sfuggita dal finestrino dell'automobile in corsa.

6.4. La donna tentatrice e la valanga dei pensieri

Al centro del processo di cambiamento di Gionata sta Linda: il suo arrivo in paese va a modificare anche la concezione che il protagonista ha del paesaggio che si fa addirittura dantesco, a presentare il cielo bedrettese come l'Empireo che Beatrice mostra a Dante: *«Il cielo, a guardarlo fisso come ora, che nevica (...), pare immobile, e dopo un poco sembra che i fiocchi di neve siano fermi, che siamo noi a salire verso l'alto. In paradiso?»*²⁸¹. Linda, ragazza svizzerotedesca ma spesso ospite dalla zia in valle, rappresenta – in particolar modo per Gionata – il "resto del mondo", il mondo "moderno" contrapposto alla loro realtà contadina. Il paesaggio assume qui valenza di barriera divisoria: tra loro sta una montagna "vera" (il massiccio del San Gottardo) – fatto che si ripeterà dopo la sua partenza (*«la collina che mi ha sottratto Linda»*²⁸², come la *«Costa di Antabbia»* tolse Maddalena) – ma pure una montagna "immaginaria", creata dalla differenza tra due inconciliabili visioni del mondo, metafore della vita in città e in montagna. Lei esplicherà il suo desiderio di andarsene, da lì, assecondata da lui: si inizia a capire come il pericolo della valanga sottintenda ben altro: *«...dice ma che neve, che neve; che appena può rifà sacchi e bagagli, non ha nessuna voglia di morire qui. Non sarà la sola, le dico, giù in Governo c'è sempre qualcuno che ti trova un posto in città, con un voto alle nomine puoi mandare l'inverno in quel posto. "E i tuoi?" "Non so, bisognerà pensarci. Non ci fosse la roba, le bestie...E poi, i vecchi, chi li muove di qui?"*²⁸³. L'opposizione giovani-vecchi trova qui chiara testimonianza, e lo sfuggire all'oppressione della neve si trasforma dunque in un'oppressione più che altro psicologica (e materiale) che sembra impedire a Gionata di andarsene, foss'anche solo per il rispetto dovuto ai vecchi, rispetto che Linda sembra invece non conoscere, appartenendo a un'altra realtà: *«"Ma chi l'ha inventato questo paese?"*²⁸⁴. Il rapporto con il genere femminile è per Gionata sia fonte potenziale di gioia, ma più che altro di preoccupazione: una volta tornata l'amata oltre Gottardo una profonda tristezza lo pervade; la reazione del vecchio Dionigi ben rappresenta quali siano (o quali dovrebbero essere) le loro priorità culturali: *«Giù in cucina il Dionigi*

²⁸⁰ ivi, p. 37

²⁸¹ ivi, p. 28

²⁸² ivi, p. 44

²⁸³ ivi, p. 39

²⁸⁴ ivi, p. 39

*mi guarda come si guarda uno in lutto per fargli coraggio. Dice che l'erba l'abbiamo sempre falciata tutti gli anni. Già, ma fossi nato mulo.»*²⁸⁵, a testimonianza della diversità che intercorre tra le generazioni e dei differenti bisogni.

Una donna (Mariangela) sarà alla base di un crollo psicologico di tutte le sue certezze, vero punto di svolta del romanzo: il sentire quel “*miagolio libidinoso*” e il notare come sia identico a quello di Linda lo porta a fugare ogni suo dubbio e convincersi ad andarsene: «*Ma non è spaventoso che dal semplice miagolio libidinoso della Mariangela sia nata in me la sicurezza che lascerò questo paese? O la morte o la fuga. Perché dovrei star qui a commemorare in eterno la sconfitta capitale?*»²⁸⁶. Quella sconfitta patita con le donne diventa quella di tutta l'antica civiltà che lui non vuole quasi nemmeno vedere: l'unica alternativa alla morte è quindi la fuga, pur lasciando aperta la porta del dubbio; la “banalità” di una decisione così importante è definita “spaventosa”, preludio ai moltissimi pensieri che si faranno largo nella sua testa.

Il paesaggio diventa teatro degli ondivaghi ed onirici pensieri di Gionata, diviso tra il partire e il restare, tra il rimanere fedele alla terra dei suoi antenati e l'abbracciare la modernità. In relazione all'assurda proposta governativa di delegare una vedetta per avvisare tempestivamente gli abitanti in caso di distacco della valanga, il paesaggio si fa onirico, immaginifico: diviso tra la volontà di cambiare, i sentimenti per antenati ed abitanti, immaginati come vittime in un tremendo *maelstrom* e l'amore per quella ragazza lontana e desiderata: «*Così in alto, (...), se un giorno, di giorno o di notte, si scotesse il mare d'aria e tutta la superficie bianca della montagna si gonfiasse sul punto di precipitare verso i luoghi della vita, soffirei nella tromba tutta la mia brama di vita, come un angelo del giudizio universale: per non veder cadere le stalle e i corpi dei miei fratelli e simili, morti, salire sollevati, come gli alberi divelti e poi rizzati in verticale e portati via dalla violenza del vento e della neve. Oppure, pensare che la nebbia, nei giorni della tregua, cancella la montagna, abbrevia la distanza tra me e lei*»²⁸⁷. I pensieri si fanno altalenanti, variando dall'ergersi a difensore del paese al sognare e desiderare di andarsene da Linda; poco dopo cambia ancora idea, pensando che sarebbe meglio essere il mulo già citato in precedenza, in modo da rimuovere ogni tentazione: «*Forse sarebbe stato meglio non averla conosciuta, o ancora meglio essere un mulo, come il: come chi? no, meglio di tutto la morte per neve, senza lunghi dolori (...), basta con questi pensieri; con tutta questa neve che ci cresce addosso tetra sarebbe meglio che pensassi meno*»²⁸⁸. Sembra quasi che l'ignoranza, l'incapacità di ragionare sulla propria effettiva situazione e di affidarsi all'istinto animale sia una

²⁸⁵ *ivi*, p. 44

²⁸⁶ *ivi*, p. 53

²⁸⁷ *ivi*, p. 59

²⁸⁸ *ivi*, p. 60

condizione auspicata, testimoniando un'inquietudine perenne che lo priva di ogni felicità e pace, impotente al riuscire a sentirsi in armonia con un luogo – e di riflesso con il paesaggio.

Si genera una sorta di nostalgia per la condizione degli antenati: la neve «*ci spegne la parola, ha già spento la voce della campagna, ogni rumore intorno. Vivevano così gli uomini di tanti secoli fa? Nella sola poca luce del giorno, alla luce di una candela, la sera, nel vasto silenzio della notte, in case tane da lupi? L'ignoranza (...) era la loro pace*»²⁸⁹, riprendendo il tema leopardiano della positività del non sapere. Cosa sia realmente la valanga, in queste pagine, è descritto dallo stesso Orelli in un breve filmato di alcuni anni dopo, riprendendo la dicotomia leopardiana dei mali naturali («*quelli contro i quali noi non possiamo fare niente, come la valanga*»²⁹⁰) e i mali storici («*quelli che riguardano gli uomini, cioè come si comportano gli uomini di fronte alla valanga, alla guerra, a un disastro*»²⁹¹).

6.5. Un paesaggio di morte

La neve che continua implacabilmente a cadere assume una valenza altamente simbolica, ovverosia le tradizioni che si accumulano nei secoli, fonti anch'esse di oppressioni comparabili a quelle degli immani cumuli nevosi. La bianca coltre va ad eliminare non solo ogni eterogeneità bensì ogni cosa, disegnando un paesaggio “morto” e assente («*Nel suo continuo stratificarsi scompaiono i segni dei sentieri, i confini, le siepi dei prati, i termini di pietra o di legno che segnano il mio, il tuo, il suo, (...), le cicatrici di spartizioni litigiose degli anni e degli uomini che sono passati, le croci delle campagne che dicono una preghiera a Dio, tutto*»²⁹²). Il paese viene dipinto come un vero e proprio regno dei morti, onnipresenti e spesso evocati o ricordati, come a fungere da anticipazione alla facilmente pronosticabile futura fine del paese; «*Oltrepasso, guardandole, case vuote, come se fossero vecchi di qui, della mia parentela, morti prima che nascessi io*»²⁹³. L'intero paesaggio del paese, con le sue molte case vuote, è impregnato di morte, di presenze antiche che stanno a testimoniare il lungo periodo di tempo trascorso che sta inesorabilmente per finire: «*Se giro per queste case, entro nelle cucine, è un po' dappertutto così, i morti tengono i vivi per mano*»²⁹⁴. Il ricordo del passato, dei defunti, sembra l'unica cosa che rimanga, l'unica che mantenga intatto – per quanto fragile – il sottile filo che ancora lega Gionata e gli altri a quella vita in quel luogo (se di vita si può parlare: emblematica la breve descrizione di Angela, *che ha smesso di servire in città dopo più di vent'anni di calvario per*

²⁸⁹ *ivi*, p. 63

²⁹⁰ A. SOLDINI (1972) *L'anno della valanga*, RSI

²⁹¹ *ibidem*

²⁹² ORELLI, *L'anno della valanga*, p. 21

²⁹³ *ivi*, pp. 32-33

²⁹⁴ *ivi*, p. 48

*venire a vivere, se è vivere, quassù»*²⁹⁵). Questo cupo sentimento, che attanaglia tutta quella piccola realtà, va ad estendersi semanticamente come immobilità, legata alla stratificazione nel tempo di una comunità che si è sempre replicata in maniera identica senza mai subire modifiche sostanziali; una rappresentazione esplicita è data dalla figura di Silvestro, uomo “selvatico” (*nomen omen*) e restio ai contatti umani e che vive attorniato da decine di animali impagliati, morti ma per sempre fermi nel loro movimento, a simboleggiare un’intera civiltà.

La descrizione del paese, con le sue molte case vuote, va così a disegnare un paesaggio di abbandono e di svuotamento delle valli comune a molte (tutte) le valli ticinesi, causato soprattutto dall’emigrazione («*Ora siamo rimasti in pochi (...). Così, la maggior parte delle case restano vuote»*²⁹⁶) ma dal quale emerge come il reale pericolo non sia quello della valanga bensì il dramma dello spopolamento che causa abbandono, contro il quale Orelli crea una cornice di lotta, di caparbietà contadina che non vuole “mollare” ma che contribuisce a delinare una mentalità vallerana chiusa, isolata, “selvatica” («*A volte, se chiudo gli occhi, è come se queste case vuote scomparissero, lasciando quelle poche abitate simili ad altrettante oasi (...): si direbbe che le poche famiglie rimaste qui in paese, con l’intenzione caparbia di non lasciarne morire nemmeno una parte, si siano sparpagliate in esso, scostandosi le une dalle altre: come una piccola guarnigione»*²⁹⁷), che si pone però in antitesi con il punto di vista giovanile, espresso emblematicamente da Giacinto. Anche in questo caso il singolo va a connotare l’universale: Giacinto è come un Rocco Valdi bedrettese, simbolo dell’abbandono in corso delle valli ma più in generale della fine della plurisecolare civiltà contadina, desideroso di andarsene a lavorare per l’esercito: «*Al ventitré del mese poi gli arriva una saccoccia di soldi, altro che contadini e alpigiani (...); con un inverno come questo, dentro nei forti, puoi riderle in faccia alla valanga (...). Tu vai in pensione senza un graffio, e ricco e grasso più di quei scemi che van fuori in California a fare il bergamasco per gli altri»*²⁹⁸. Similmente a quanto visto in Martini, l’avvento della modernità “entra” anche in valle, facendo retoricamente chiedere – in particolare ai più giovani – perché continuare a faticare oppure emigrare oltreoceano per rischiare di farsi sfruttare e viver ancor peggio.

6.6. L’eterna lotta intergenerazionale

Una forte divisione interna, tra giovani e anziani, si forma a seguito del peggiorare della situazione: quando una valanga si abbatte sulla vicina Airolo – e nel contempo un’altra cade vicino al paese – si rinnova la lotta tra la razionalità scientifica, seppur teorica, e la “fede”, da intendersi come antiche

²⁹⁵ ivi, p. 49

²⁹⁶ ivi, p. 23

²⁹⁷ ivi, p. 24

²⁹⁸ ibidem

credenze acquisite empiricamente, generando due modi diversi anche di concepire il paesaggio. Oggetto del contendere è il punto di distacco della valanga, nel caso airolese avvenuto attorno ai 1800 metri: mentre secondo Gionata «*La nostra montagna, la più terribile di tutte, si trova molto più su della curva dei milleotto, e non si è mossa. Dev'essere il freddo, a quell'altezza, che ha fatto giuoco*»²⁹⁹, secondo il gendarme «*Sulla nostra linea dei milleotto c'è già i larici, e i larici hanno fatto giuoco, ti han bloccato lì la neve che invece altrove è scesa*»³⁰⁰; la valanga in ogni caso non cade, a loro «*rimane dunque il dubbio se dobbiamo la vita a un grado di freddo in più, se al bosco sacro, o alla Provvidenza*»³⁰¹. La lotta più aspra e decisiva si avrà al momento della decisione da parte del governo di proporre l'evacuazione forzata, con le stesse motivazioni in campo: ragione da una parte, antichi saperi dall'altra. Nella riunione organizzata per decidere il da farsi il paese si spacca, facendo capire come non si tratti solo di lasciare le proprie case per qualche settimana, bensì di qualcosa di più ampio e che potrebbe segnare la fine della vita come la si era vissuta fino a lì.

L'eloquente arte oratoria del "vecchio" insiste sul peso della tradizione e di quanti sono venuti prima di loro («*siam qui, tutti insieme, a decidere se lasciare la nostra casa, i nostri prati, i luoghi, i nostri morti*»³⁰²); al centro di tutto stanno la fede e l'umiltà, quella che secondo lui hanno da sempre avuto le donne del paese ma che invece deficiata nei giovani, desiderosi di altro (facendo qui ricordare i discorsi della madre di Bianconi della "terra rossa" e della "terra nera"). Per tentare di convincerli dipinge uno scenario dove nessuno sviluppo futuro è possibile: chi nasce contadino rimane contadino, «*Saremo accolti come si accolgono i poveri che siamo, tutti quanti (...); tutto quel che siamo e che sappiamo lo potete buttar giù dal primo ponte che trovate insieme con gli zoccoloni*»³⁰³. La "fede", necessaria a suo modo di vedere per vivere lì, viene paragonata a livello paesaggistico, facendo convergere il tema della paura di morire sotto la valanga con il morire di tutto quel mondo: «*Ma se la fede (...) che è di moda deridere non è più alta del muraglione contro la valanga, se non è più serrata del bosco sacro che ci protegge alle spalle; (...) allora via, partiamo, facciamo sacchi e bauli per sempre*»³⁰⁴: rimanere, non obbedire agli ordini governativi (percepiti sia come un ricatto, sia come una prova del disinteresse governativo per le regioni di montagna³⁰⁵) diventa un atto di fede, vista come «*una brace che brucia se tenuta viva, il migliore alimento per essa lo trovate qui nella vostra terra*»³⁰⁶. Sull'altro fronte, in chiara antitesi, la posizione della gioventù: la loro critica si fa ad ampio raggio, coinvolgendo sia il peso della tradizione che genera immobilità e sottosviluppo se confrontati

²⁹⁹ ivi, p. 71

³⁰⁰ ibidem

³⁰¹ ibidem

³⁰² ivi, p. 80

³⁰³ ivi, p. 82

³⁰⁴ ibidem

³⁰⁵ v. nota 164

³⁰⁶ ivi, p. 83

con il resto del mondo, sia le politiche governative da cui non si sentono considerati: «*Sappiamo già come vanno le cose: restate attaccati alla vostra bella terra, al vostro nobile lavoro, come i padri che fondarono e fecero forte la patria, noi siamo qui per aiutarvi. Aiutarci una bella merda*»³⁰⁷.

Lo scontro intergenerazionale, antropologicamente presente in tutte le “culture” del mondo, si unisce alla manifesta arretratezza – già “denunciata” ne *Il fondo del sacco*, con il paragone tra le loro stalle e i grattacieli: «*I giovani non si può mica star qui a farli ammuffire (...), e i soli beni che gli restano è il caldo della stalla e il treppiede del gerlo del letame: quando c'è gente che discorre di andare sulla luna*»³⁰⁸. Le critiche alla tradizione non mancano: il discorso del giovane si fa *summa* di tutto il disagio di una generazione che non vede, nel rimanere lì a fare la vita di sempre, alcuna prospettiva futura. Il pericolo causato dalla valanga viene dunque usato come espediente per farla finita con quella vita: «*A vivere qui non c'è altra prospettiva che spalare neve gratis e pagare le tasse (...): non hanno forse tribolato abbastanza e più del necessario i vecchi? Anche per i giovani. Se stiamo in valle, non c'è nessuna prospettiva di miglioramento, proprio quando il mondo sta cambiando faccia, basta leggere il giornale*»³⁰⁹. Il nuovo uso “moderno” del territorio, la visione del paesaggio di montagna come passatempo per gli annoiati cittadini, immagine presente anche in Martini e Bianconi, qui assume una connotazione fors'anche più feroce, attaccando i politicanti che «*non vogliono veder morire le nostre belle valli, i nostri bravi contadini, pei ricconi che le domeniche d'agosto vengono su a buttar giù la loro pancia in mezzo all'erba, dei nostri prati mondati, insieme con le loro vacche ossigenate*»³¹⁰. Tutto il disagio e il malessere si possono riassumere nella proposta secondo la quale «*Per me, in fondo alla valle, possono anche alzare una diga di mille metri e fare di questi luoghi dell'inferno un lago solo*»³¹¹, proposta già formulata in precedenza (p. 41) dal quale risalta come si sia generata una forte insofferenza nei confronti di quel territorio che vedono come nemico e ostacolo alla potenziale felicità. La fede è sparita, la “forza” degli antenati e il loro peso non hanno più effetto sull'io narrante, specchio di un'intera generazione: al momento della partenza, tutto sembra venir gestito nella maniera più razionale possibile e slegata da ogni emozione: «*Guardo le case vuote, tutte le imposte chiuse. Mi volto perché qualcuno, il padre del padre del padre di mio padre, adesso apre mezza gelosia e mette fuori la testa a vederci andar via. No, le case sono sempre le case*»³¹².

³⁰⁷ ivi, p. 83

³⁰⁸ ivi, pp. 83-84

³⁰⁹ ivi, p. 84

³¹⁰ ivi, pp. 84-85

³¹¹ ivi, p. 85

³¹² ivi, p. 88

6.7. Dal nuovo mondo

La descrizione dell'esodo disegna un paesaggio fatto di ovvi contrasti tra realtà che si scontrano, a partire dai soldati che entrano in valle per aiutarli e che «*ci guardano come bestie rare. E ci sono quattro fotografi, si inginocchiano a fotografare la neve, i vecchi, i bambini, gli animali*»³¹³ fino all'arrivo in paese (Airolo) dove contadini e bestie sono affiancati dai turisti di passaggio, tanto da diventare "fenomeno da baraccone". La differenza si fa vieppiù presente, nello scendere verso la pianura: la realtà è talmente diversa da suscitare stupore, tanto che le loro case di montagna non reggono il paragone con le stalle del piano: «*Le vacche sono in una stalla con la luce molto forte. Le stalle somigliano alle stalle più che le case alle case*»³¹⁴.

L'evoluzione del protagonista e il suo spostamento in città concorre al venir meno di uno degli elementi dell'idillio secondo Bachtin (l'unità di luogo); come scrive Sereni, dall'incontro con la città esce la «*volontà di rompere il cerchio della solitudine paga e disperata di sé nel quadro tra idillico e ossessivo (di idillio tendente a mutarsi in fissità e ossessione dentro un'esatta cornice)*»³¹⁵, quella fissità propria di una civiltà ormai defunta, che veniva portata avanti con gesti e rituali divenuti ossessivamente disperati, fittizi, slegati dalla realtà attorno a loro. Quando il narratore parla della città emerge un vasto sentimento di disagio, legato al proprio destino e ai molti inquieti pensieri cumulati nelle settimane e nei mesi precedenti all'esodo; in tal senso il destino sembra diventare la scusa utilizzata come giustificazione per la fuga, da usare come antidoto contro il dolore causato dall'abbandono della terra natia che già aveva generato. Se per molti il trapasso è più facile («*Il contadini si che prendono la vita per il loro verso, portamonete e ventre; alcuni hanno preso a lavorare in fabbrica, sono già in tutto uguali agli altri operai, la domenica vanno alla partita e sono contenti*»³¹⁶, Gionata fa molta più fatica ad accettare quella realtà; nella sua testa si insediano dubbi e un forte disagio, generati dai sentimenti provati per la terra natale e una diversa e nuova consapevolezza: «*Io invece come è più difficile guardare avanti, nella vita, ora che l'inverno è finito, è cominciato il disgelo*»³¹⁷. Emblematica la telefonata alla casa vuota nella quale c'è solo il gatto, «*Il solo che è rimasto su con tutti i morti delle generazioni che sono passate. Adesso mia madre viene giù bianca in camicia a rispondere, spaventata, a quest'ora. Ci avessero sfollati tutti lassù con lei, in un paese con poca neve, con i larici giovani e le betulle che emergono facilmente sulla neve*»³¹⁸: meglio sarebbe stato rimanere su e morire, seguendo la madre in paradiso, anziché provare un l'enorme dolore dell'abbandono. Il paese è ricordato in ottica prevalentemente negativa, legata alla

³¹³ ivi, p. 87

³¹⁴ ivi, p. 92

³¹⁵ SERENI, *Introduzione*, p. 17

³¹⁶ ivi, p. 97

³¹⁷ ibidem

³¹⁸ ivi, p. 98

difficoltà di un eventuale ritorno legata alle *«enormi valanghe che, dicono, sono scese nei prati, altissime, coprendoli di alberi e di terra; delle fatiche che dovrà fare chi vorrà tornare lassù»*³¹⁹; anche questo va a legarsi al contrasto tra il piccolo e il grande: la grandezza della natura, che continua imperterrita il suo corso, si pone con noncuranza rispetto all'uomo che vi abita, lavora e nella quale ha creato una "civiltà": *«Altri contadini verrebbero poi a pulire i prati sporchi di terriccio sassi tronchi d'albero strame, qualche osso, stinco di capra o uomo, per far posto a nuova erba, in tutto uguale a quella della stagione precedente, la stessa erba che cresce dove è passata la valanga come dove non è passata»*³²⁰. Nel difficile rapporto con la città, il contrasto tra le realtà (segnalato anche dalle semplici osservazioni paesaggistiche: *«Saliamo in lunghe curve una collina che gli altri chiamano montagna»*³²¹) si fa sempre più evidente: ritrovatosi casualmente a una raccolta fondi a favore dei vallerani esodati, egli nega addirittura le sue origini (*«Anche lei era uno delle valanghe». Ma io negai dicendo che da tempo ormai, da anni, vivo qui in città»*³²²): il tradimento è certificato in seguito, durante la festa notturna che segue l'evento: *«Nel ristorante su in cima viene l'alba (...). Nessun canto di gallo, ma un momento ho guardato fuori, nel vuoto, come se si fossero riunite lì le vecchie donne del paese, tra la pietà e l'accusa, e "se ci fosse ancora tua madre (...)". La mia conoscente (...) chiede se voglio qualcosa. Ci sono molte cose che si potrebbero volere in certi momenti, anche: voglio morire, ma dico che mi porta a casa»*³²³: è cosciente del tradimento avvenuto (certificato dal canto del gallo, come per San Pietro) e questo provoca grande dolore. I discorsi delle ragazze di città durante il viaggio di ritorno ricordano i futuri già paventati (e temuti) da Bianconi e Martini: *«Tra parentesi hanno un mucchio di terreni su in montagna, aspetta un paio d'anni e ti verranno su villette e chalets come funghi. Questi maledetti contadini, coi loro terreni, faranno soldi più di un salumiere (...). I tedeschi comperano tutto»*³²⁴. Molti contadini, appena possono, ritornano alla loro vita precedente e ai consueti, identici lavori ripetuti da generazioni – esattamente come molti emigranti di Bianconi o Martini (*«Quando hanno visto i contadini del piano tagliare il primo fieno, i contadini della montagna, come se si fossero passati la parola, hanno deciso di tornare su, fra la neve, a spargere la cenere sulla neve dei prati, a ripulire la campagna, a ricostruire le stalle schiacciate dalla neve»*³²⁵): la loro "America", giù sul piano, non diede loro soddisfazione. Gionata opterà, invece, per rimanere in città, tagliando quel filo che ancora lo teneva legato: *«Io vado solo a riprendermi le mie quattro cose e portarle giù in città»*³²⁶.

³¹⁹ ivi, p. 93

³²⁰ ivi, p. 59

³²¹ ivi, p. 101

³²² ibidem

³²³ ibidem

³²⁴ ivi, p. 102

³²⁵ ivi, p. 107

³²⁶ ibidem

6.8. La critica razionale

La lontananza del governo per le questioni legate alla montagna viene messa in risalto in molti luoghi; uno dei più emblematici è la già citata proposta per avvisare la popolazione dell'eventuale valanga: *«mettere un giovane, ben provvisto di viveri, in cima al costone che domina il paese e che permette (i colonnelli possono ignorare le nebbie) di vedere tutto il bacino collettore dove si forma (...) la valanga. Il giovane potrebbe (...) immediatamente dare l'allarme suonando una tromba»*³²⁷.

Se da un lato la proposta suscita ilarità, diventa pure simbolo di una politica che vorrebbe tenere buoni i contadini, dimostrando però la loro lontananza e l'ignoranza già condannata dal Giudice Venanzio in Martini, sminuendo inoltre non solo il pericolo "ideologico" bensì pure quello reale del pericolo impellente. Questo viene trattato dall'io narrante con una voce sì ironica ma tagliente, quasi sarcastica: *«(...) il tempo che a uno di loro, laggiù, gli occorre per salire sul tram (...), e nessuno potrà più rivolgere la parola a noi quando tornassero i giorni del bello. Di noi rimarrebbe (...) una croce, una data, e il numero dei morti per i cantori della storia locale: oltre a una giornata di lutto cantonale (se il numero dei morti vi sarà conveniente). Grazie, noi morti vi diciamo grazie»*³²⁸.

Non mancano tuttavia le critiche ai contadini e alla loro ingenuità – figlia dei secoli di quella mentalità chiusa verso l'esterno –, coloro ai quali *«basta fargli vedere una cappellata di soldi, che dopo fanno festa anche ai cagnoni e agli onorevoli che vengon su a mangiarci terra e acqua»*³²⁹. Il rapporto di Gionata con l'evoluzione del mondo (e il suo impatto sull'intera "identità alpina") si distanzia nettamente da quello di Bianconi o del Gori martiniano: se là ci si lamentava della scomparsa di quel mondo antico, talvolta in maniera elegiaca³³⁰, qui si è rivolti a un'opposizione più razionale e meno "sentimentale". Similmente, Giorgio Orelli commenterà che l'indagine di Martini fu meno incisiva rispetto a quella ne *"L'anno della valanga"*, nel quale si mira piuttosto a "scuotere" l'intero sistema – compresa la complessa e ottusa mentalità contadina – compiendo una *«indagine della montagna (natura, famiglia, società) posta al centro di un impegno etico-politico»*³³¹.

Come ben riassume Francesca Puddu, lo "sradicamento" è ambiguo: *«Orelli è affezionato alla cultura di montagna, capisce il dolore degli anziani che devono abbandonare le loro case, anche perché sa*

³²⁷ Ivi, p. 58

³²⁸ Ivi, p. 59

³²⁹ Ivi, p. 107

³³⁰ Riferendosi, nel caso, alla perdita di religiosità nella popolazione in rapporto agli edifici sacri, Bianconi definirà un suo testo *«Elegia romantica, da "laudator temporis acti", è vero: ma, per un paese che sta morendo, (...) che tono se non elegiaco, da compianto, si può usare?»* P. BIANCONI e A. FLAMMER, *Occhi sul Ticino*, p. 23

³³¹ ORELLI, *L'opera prima di un ticinese*, p. 89

Alice Vollenweider scriverà di un *«Tentativo di Giovanni Orelli di rappresentare criticamente l'intreccio fra la cultura contadina, minacciata d'estinzione, e la realtà della civiltà contemporanea»*, rappresentando un paesaggio nel quale *«L'equilibrio tra l'uomo e la natura si è rotto – e colpevoli ne sono i contadini tanto quanto i turisti che (...) inscenano il loro "Retour à la nature"»*. A. VOLLENWEIDER, *Die Überwindung des Heimatromans*, "Neue Zürcher Zeitung", 14 dicembre 1974 (articolo citato in MARTINI, *Giovanni Orelli e Plinio Martini. Contatti epistolari e occasioni di confronto*, pp. 42-43)

cosa accadrà dopo... Eppure da intellettuale che vuole confrontarsi con il presente egli non può voltare le spalle alla città, al progresso»³³²; lo stesso Orelli evidenzierà come – nonostante fosse chiaro che l’abbandono era la miglior scelta possibile – il dolore e la drammaticità rimangono tuttavia indelebili³³³. Il punto di vista orelliano è ben esplicitato in noto luogo nelle ultime pagine del romanzo, quando viene a sapere dell’imminente creazione di una linea ad alta tensione, di imponenti ripari valangari e di un allargamento delle strade. La sua reazione a questi stravolgimenti del paesaggio naturale – sintomo di una prima “conquista” della valle da parte del mondo “moderno” – è esplicitata in un ben noto passaggio nel quale si condanna sia un’eventuale visione nostalgica e ancorata a un passato andatosene per sempre, sia l’oblio generalizzato e il disinteresse; il tutto a favore della strada che sceglierà l’Orelli, ovvero una salda posizione critica ma di stampo politico: «Giura: non scrivere mai patetiche elegie sul tuo paese che sarà deturpato. Giura: o un feroce silenzio (male) o la razionale opposizione politica: scegli, ma non l’elegia della memoria, che finisce col fare i comodi di chi comanda male, cioè mangia addosso al paese e fa in modo che il paese imputtanisca»³³⁴. La cognizione di essere rivolto primariamente al futuro scaturisce da molti fattori, in primis dalle conseguenze della valanga (reale o metaforica che sia) e il conseguente esodo forzato che fungono da punto di svolta nella vita dell’io narrante: «Il cuore me l’ha cambiato la valanga: col minacciare giorno e notte, col non ammazzarmi, col cacciarmi di qui»³³⁵, e ancora: «Saluto anche l’inverno e la montagna e la valanga che mi hanno finalmente fatto uomo»³³⁶: si delinea un vero e proprio passaggio da un passato statico, opprimente, legato a quella mentalità contadina “ottusa” e “infantile” vista precedentemente, a una maturità piena e “moderna”. Il “piccolo” è sempre in dialogo col “grande”; la realtà dell’intera comunità si rispecchia dunque nel suo futuro, nel quale non c’è la “vita” (o piuttosto: la non-vita) di montagna bensì la città, dove trovare «la formicolante vita degli uomini che vivono»³³⁷. Lo stesso Orelli, ricordando le motivazioni alla base di quel libro, arriverà a ringraziare la valanga: «La valanga è la minaccia incombente (...) ma è stata anche la spinta, la forza che mi ha fatto uscire da questi paesi per andare verso la città e quindi io mi sono sentito in dovere di ringraziarla quasi per aver contribuito a farmi crescere mentalmente, a vivere nel consesso degli uomini»³³⁸.

³³² PUDDU, *La neve che entra nel cuore*, p. 10

³³³ A. SOLDINI (1972) *L’anno della valanga*, RSI

³³⁴ ORELLI, *L’anno della valanga*, pp. 107 - 108

³³⁵ *ivi*, p. 107

³³⁶ *ivi*, p. 108

³³⁷ *ivi*, pp. 107 - 108

³³⁸ V. HERMANN (1998), *Ritratto di Giovanni Orelli*, RSI

7. Conclusione

Le conclusioni che emergono dall'analisi dei quattro testi possono inizialmente essere legate al ruolo dell'acqua: questa, all'interno del "*Libro dell'alpe*", non assume particolari funzioni se non quella di fungere, simbolicamente, da elemento "brutto" e pericoloso nel quale cadere (metaforicamente) in tentazione, presentata dunque sottoforma di fiumi impetuosi, liricamente descritti e in linea con il resto del testo («*L'acqua imbocca due cune scavate da madre natura nella viva roccia: la più grande e lunga conduce il grosso del torrente a precipitare ruggendo in una gola che vaneggia lì sotto, e fuma, e brontola sempre (...)*»³³⁹); in particolar modo la perennità dello scorrere delle acque, la "*romba del fiume*" contrapposta alla fugacità della vita umana – tema già leonardesco³⁴⁰ legato al fenomeno del *panta rei* che sarà poi ripreso anche dal primo Martini. Nelle opere più tarde dello Zoppi, l'acqua assumerà però valenza prettamente ideologica – soprattutto nel già citato "*Dove nascono i fiumi*", che – già dal titolo – sembra voler ereditare quella visione dell'*Helvetia mater fluviorum* intesa come fondamento dell'identità svizzera durante la prima metà del XX secolo³⁴¹ e quindi legandosi alla realtà politica del periodo. L'acqua è presente in molti luoghi cruciali de "*Il fondo del sacco*", spesso legati alla vicenda migratoria: è presente ad esempio in occasione dell'incontro con Mario Cavergni dal quale scaturirà l'idea di emigrare oltreoceano, così come quando Gori rivelerà al padre la sua intenzione di emigrare ed egli risponderà solo alla sera, giunti a Ponte Lotto: «*aspettò che la campana avesse finito, e dopo per un po' lasciò frusciare l'acqua sotto il ponte*»³⁴². Si può forse immaginare un parallelismo tra il ciclo naturale dell'acqua (che discende dai monti verso il mare, per poi evaporare in cielo e ritornare al punto di partenza sottoforma di pioggia) e quello dell'emigrante, destinato a rimanere in qualche modo perennemente legato alla sua terra d'origine, terra che torna quasi sempre a voler rivedere (similmente ai salmoni che Gori osserva lungo un fiume). L'acqua può generare nostalgia, come quando Gori dichiara che «*l'acqua fa lo stesso rumore dappertutto e ad ascoltarla mette indosso malinconia*»³⁴³, così come essere foriera di disastri naturali e fonte di timore: («*(...) il fiume montava ora dopo ora e spaventava, si sentiva il suo odore fino in piazza*»³⁴⁴), ma ha ruolo da protagonista nelle parti del romanzo più polemiche, legate allo sfruttamento del paesaggio – inteso come risorsa naturale – e di quell'"oro bianco" che verrà "trafugato" con la costruzione degli impianti idroelettrici, disseccando i greti del fiume Maggia.

³³⁹ ZOPPI, *Il libro dell'alpe*, pp. 60-61

³⁴⁰ «*L'acqua che tocchi de' fiumi è l'ultima di quella che andò e la prima di quella che viene. Così il tempo presente*».

L. DA VINCI, *Scritti letterari*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 68

³⁴¹ Cfr. F. WALTER, *Alpi e identità svizzera*, in *Dizionario Storico della Svizzera*. <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/008569/2013-07-17/> (30 luglio 2020)

³⁴² MARTINI, *Il fondo del sacco*, p. 134

³⁴³ *ivi*, p. 88

³⁴⁴ *ivi*, p. 156

In Bianconi il punto di vista non cambia di molto: se in Martini la mancanza di acqua sarà segno funesto dell'avvento di una nuova civiltà "tecnologica", ne *"L'albero genealogico"* l'acqua che sale lentamente a riempire il bacino artificiale della Verzasca va ad assumere valenza simbolica, tramutandosi nel tempo che passa e inghiotte la memoria; si fa un riferimento all'intera realtà del luogo – ma in realtà il rimando è alla sua storia personale – in via di distruzione: *«Fermata dal muro prepotente l'acqua sale e pian piano inghiotte dirupi campi e stalle, sommerge un mondo di immemore fatica anonima per creare energia, calore, luce»*³⁴⁵. Ne *"L'anno della valanga"* l'acqua è pressoché assente – quantomeno se paragonata a quanto è presente nelle altre opere esaminate; troviamo però un interessante passaggio, estratto da un filmato televisivo, dal quale si evince la differente caratura dell'Orelli e la divergenza presente con Bianconi e Martini: *«Non è vero che il mio linguaggio, il mio parlare materno è legato a queste quattro case, a quelle quattro montagne, a quel fiume solo»*³⁴⁶. Questo manifesto di totale apertura, riferito al peculiare linguaggio utilizzato nei suoi testi, si sgancia dalle visioni più chiuse e – soprattutto quella del valmaggese – ancorate alle proprie radici. In questo senso il fiume assume la funzione di "breccia" verso l'esterno, di legame in modo particolare con il sud, con l'Italia alla quale Orelli deve i suoi studi e la sua cultura (d'altronde, la neve sciolta della valanga non finisce proprio a sud?). Nello stesso filmato, affacciato alla finestra della sua casa di valle, il fiume è connotato gioiosamente, all'opposto del villaggio: *«Se passo qui d'autunno o durante l'inverno sono case vuote, c'è un senso di tristezza (...). Non c'è quella forma di allegria che trovo guardando da quest'altra finestra a due passi, e vedo qui sotto dietro di me il fiume che corre, che porta le sue acque verso il sud, verso il Mediterraneo. Mando il mio saluto, come se mandassi parole verso la nazione italiana»*³⁴⁷.

Una delle maggiori fonti della grande "apertura" dell'Orelli può essere vista nella scelta di frequentare l'università in Italia: questo gli permetterà maggiori occasioni di contatto con il mondo letterario italiano, oltre all'elaborare una tecnica e una "cultura" differente – fattore questo che emerge molto bene dai testi e in particolar modo dalla lingua utilizzata: poetica, evocativa e con un elevato tasso di intertestualità. Il confronto può quindi spostarsi sul piano della lingua utilizzata dai vari autori (sia per descrivere il paesaggio, sia a un livello più generale), strettamente legata ai differenti percorsi formativi avuti. Anche Zoppi frequentò l'università e trascorse lunghi anni di studi, in Svizzera e in Italia, ma a differenza dell'Orelli (molto abile nel mescolare il suo "parlar materno" alla lingua "alta"), nella sua lingua letteraria l'influsso dialettale è totalmente assente a favore di una lingua colta, ricca di aggettivi e termini ricercati³⁴⁸; Martini si fermerà agli studi liceali, non volendo andarsene

³⁴⁵ BIANCONI, *Albero genealogico*, p. 43

³⁴⁶ V. HERMANN (1998), *Ritratto di Giovanni Orelli*, RSI

³⁴⁷ *ibidem*

³⁴⁸ Del Priore ne parla come di una lingua che *«Nulla concede al dialetto, né elude le norme del nostro patrimonio lessicale»*. DEL PRIORE, *Giuseppe Zoppi*, p. 62

dal paese per frequentare un'università³⁴⁹: la sua lingua risente, come detto, della letteratura neorealista italiana in particolar modo piemontese, con un influsso del parlato molto presente tale da rendere il testo maggiormente “veristico” e vicino alla realtà; Bianconi si comporterà allo stesso modo, alternando una lingua però più ricercata a frequenti influssi popolari, di modo da essere ad ogni modo vicini a quell'umanità da lui ammirata e ricercata in ogni cosa. Emerge quindi la figura una differente “cassetta degli attrezzi” dalla quale attingere la lingua utilizzata: questa scelta si ripercuote, mediata dal contesto politico e ideologico dell'epoca, su una differente visione del paesaggio in relazione al periodo storico vigente – nella fattispecie, per gli anni Sessanta, di profonda crisi.

7.1. Una civiltà in crisi

Un fattore importante, andato ad influenzare il concetto di paesaggio di montagna all'interno delle opere qui analizzate, è il tema storico / antropologico dell'abbandono dello sfruttamento della montagna da parte dell'uomo e alla relativa fine dell'intera civiltà contadina³⁵⁰. L'impatto non è unicamente visivo ma anche “culturale”: tranne nel caso zoppiano, la particolarità delle altre opere è che il paesaggio, a seguito di differenti eventi (migrazioni, spopolamento), non ritorna selvaggio com'era prima dell'intervento antropico, bensì cambia “destinazione”, segnando così il netto cambio di passo avvenuto dopo la metà degli anni '50: la crisi generata dal repentino cambiamento si riflette dunque sul modo in cui il paesaggio è riportato letterariamente. Se la visione poetica e spirituale della montagna zoppiana, improntata ai buoni sentimenti e all'ottimismo si voleva immobile da e per sempre, gli altri tre autori sono confrontati a un periodo di crisi, che genera un cambiamento e che genera reazioni diverse³⁵¹. Martini opporrà strenua resistenza, dichiarando eterna fedeltà al villaggio e rimanendo dunque prevalentemente legato al passato; in tal senso la sua scelta di non mai andarsene dal villaggio natale può essere vista come chiaro simbolo di questa scelta³⁵².

Pure Bianconi reagisce alla distruzione generata dalla diga “pescando”, per scrivere “*Albero genealogico*”, a piene mani nel passato allo scopo di rifiutare il futuro che si stava delineando, in un modo da lui giudicato troppo celere e disorganizzato: ecco quindi un'opera che parla della storia dei

³⁴⁹ A tal proposito Genetelli scrive di come Martini «non ha trovato, diciamo così, la sua valanga a dargli l'occasione-pretesto per uscirne». CORDIBELLA, GENETELLI, *Ancora in dialogo con l'«insonne»*. Per Giovanni Orelli, p. 94

³⁵⁰ Questo fenomeno ha fatto (e fa tutt'oggi) sì che in molte località «il paesaggio spesso tace. I luoghi non comunicano più le ragioni della loro presenza e dei loro segni che modellano il paesaggio generando così la perdita di significati una volta espliciti e lo svuotamento dei messaggi del territorio». SALSA, *I paesaggi delle Alpi*, p. 7

³⁵¹ Come ricorda Ferruccio Cainero, «le crisi si assomigliano tutte. Possono essere un eccezionale momento per cambiare, migliorare, fare un salto di qualità, ma possono essere anche solo uno sfascio. Dipende da noi, da come sappiamo reagire». F. CAINERO, “*Ho inventato una messa profana*”, in *L'anno della valanga di Giorgio Orelli*, p. 20

³⁵² Da notare che sia Martini che Orelli eserciteranno la professione di insegnante nelle rispettive scuole vallerane; Orelli però se ne andrà dopo pochi anni, in direzione di Lugano, mentre Martini rimarrà sempre in Valle Maggia.

“vecchi” e «*non bada assolutamente al futuro, il mondo di domani*»³⁵³. Orelli ne scriverà come di un’opera che si volge all’indietro, dipingendo «*il ritratto di ciò che resta del passato (nel paesaggio: con atteggiamenti di pronunciato sconforto), l’inventario di un paese che cambia (...), le riflessioni sul senso di questo avvicinarsi di uomini e cose*»³⁵⁴. Il bedrettese (in seguito luganese d’adozione) si smarcherà nettamente da simili posizioni³⁵⁵, preferendo alla nostalgia una *verve* critica d’opposizione da portarsi avanti politicamente tra le fila del “barricadero” PSA; sarà in questo simile a Martini, per quanto anche le differenze – più che le convergenze – tra i due non siano mancate³⁵⁶. La posizione orelliana, rispetto alla crisi generata dalla fine della civiltà contadina – e dal suo impatto sul paesaggio di valle, non lascia quindi spazio alla nostalgia³⁵⁷ e si pone su una posizione molto critica³⁵⁸: “*L’anno della valanga*” (e le opere seguenti) va in tal senso a porsi come nuovo modello di letteratura alpina³⁵⁹, liberatasi dagli stilemi malinconici dell’attaccamento intransigente al territorio e aperta all’inarrestabile e continuo mutare delle cose. Se Martini si “ferma” nel passato, intento a descrivere le tremende vite di un tempo, l’impietoso confronto con la modernità e la deturpazione del paesaggio, facendosi alfiere di una letteratura “tradizionale”, Orelli vuole invece sì portare rispetto a quanto fatto nel passato ma al contempo “andare avanti” sfruttando le variegate possibilità letterarie che il mondo alpino e montano in generale offrono ancora³⁶⁰, sperimentando maggiormente e non lasciandosi irretire dalla nostalgia. Bianconi si pone invece in una posizione “altra”, in bilico tra due mondi antitetici, a nessuno dei quali sente di appartenere (a causa probabilmente dell’età: classe 1899, in quegli anni contestatari si sente forse inadatto a seguire l’onda giovanile di rivolta e al contempo troppo legato al passato per abbandonarsi al futuro). Emblematico della differenza che intercorre tra i vari autori – e che non necessita molte spiegazioni – può essere un pensiero che l’Orelli fa, poggiato alla finestra, mentre ammira un paesaggio albeggiante attorno a Villa Bedretto: oltre alle sassaie e

³⁵³ F. CANOVA (1971) *La fortuna non mi ha detto*, RSI

³⁵⁴ G. ORELLI, *Piero Bianconi, una coscienza storica del paese*, “Azione”, 7 giugno 1984

³⁵⁵ Orelli “cita” Bianconi in un suo testo più tardo per ricordare il suo distaccarsi dalla tradizione contadina degli antenati «*Vedo il mio albero genealogico, è un albero contadino, con un esile ramo che si stacca e dà vita a un arbusto nuovo, non più contadino*». G. ORELLI, *Da quaresime lontane*, Bellinzona, Casagrande, 2006, p. 54

³⁵⁶ Oltre ai testi già citati di Alessandro Martini e di Christian Genetelli, anche Orazio Martinetti, in sede di prefazione de *L’anima del Ticino* (volume di Roberto Buffi che analizza in maniera “psicologica” *Il fondo del sacco*) riassume bene il periodo di contestazione anche letteraria del tempo del Gruppo di Olten: cfr. O. MARTINETTI, *Prefazione*, pp. 12-16

³⁵⁷ A tal proposito Genetelli vede, nel suo “manifesto” in chiusura de *L’anno della valanga*, nel quale si scaglia contro le “*patetiche elegie*”, anche un attacco al primo Martini di “*Lamento per la mia valle*”. Cfr. CORDIBELLA, GENETELLI, *Ancora in dialogo con l’«insonne»*. Per Giovanni Orelli, pp. 94-96.

³⁵⁸ Anche Orelli, come Martini, criticherà in un filmato il “furto d’acqua” subito dalla val Bedretto per la produzione di energia idroelettrica (acqua che, ironicamente, viene trasportata proprio nella martiniana Bavona...), così come il “furto di terreno” da parte dei militari. Cfr. [n.d.] (1985) *Viaggio in valle Bedretto con Giovanni Orelli*, RSI

³⁵⁹ Secondo Francesca Puddu «*È chiaro inoltre che la sua visione della vita in montagna non è assolutamente quella idilliaca che caratterizzava la precedente letteratura di questa matrice. Il testo di Orelli evidentemente si smarca dalla tradizione e viene a porsi come discriminare fra un passato elegiaco e un nuovo modo di scrivere della vita in montagna*». PUDDU, *La neve che entra nel cuore*, p. 10

³⁶⁰ Interessante in tal senso la risposta ad Adriano Soldini fornita da Giorgio Orelli, secondo il quale «*restano tutte le possibilità di sfruttamento poetico del ricco quanto insidioso tema della montagna*», alludendo a quanto fatto dal cugino nel distanziarsi dai “*fortunatissimi cantori della montagna*”. ORELLI, *L’opera prima di un ticinese*, p. 86

alla campagne, laddove altri avrebbero probabilmente visto paesaggi arcadici oppure teatri di immani fatiche, «Vedo gli alberi rasi dalla prima luce del sole e mi fa venire in mente il sole che picchiava contro quegli alberi di cemento per me fascinosi nel posto più bello del mondo, a Manhattan»³⁶¹.

7.2. La nostalgia del tempo che fu

In conclusione, quanto si può parlare di “nostalgia” in merito al rapporto dei quattro autori con il passato? Il termine nostalgia, mutuato dall’antico definire – in un modo quasi poetico – la “malattia” che colpiva mercenari svizzeri lontani da casa a termine prettamente psichiatrico, è oggi di uso comune e connotato negativamente: come scrive Starobinski, «il termine è passato a designare il vano rimpianto di un mondo sociale o di un tipo di vita ormai svanito, di cui è inutile deplorare la scomparsa»³⁶². Questo ritorna in particolar modo nello Zoppi (ma anche nei ricordi d’infanzia di Bianconi e in alcune parti di Martini), dove il vedere il passato con gli occhi di sé stessi fanciulli può designare una visione nostalgica generata dalla negata “visibilità” (dovuta al mutamento dei tempi) di tutto quanto ruota attorno a un preciso luogo – nella fattispecie il luogo natale, estendibile però fino all’intera civiltà in auge fino alla generazione precedente – verso il quale si vorrebbe ritornare; questo legame, sovente espresso tramite la letteratura e una lingua vicina al “parlar materno”, può secondo Kant voler nascondere il disagio provato dalla presa coscienza dell’ineluttabilità del tempo³⁶³. In parole povere, «La nostalgia è un colloquio – silenzioso, dolente – con le parvenze di quel che è già stato»³⁶⁴, tentando di ricercare quel tempo ormai finito attraverso la sua narrazione: «in essa quel che è finito ha ancora una voce: dai nomi si sprigionano (...) forme e suoni, paesi e luci; dalla cancellazione e dalla perdita, dal silenzio sopravvenuto, muove un’onda che è raffigurazione vivente di un tempo insieme bruciato e ritrovato, fatto cenere e risorto»³⁶⁵. Come ricorda Antonio Prete, a questo tentativo di sottrarre elementi al fluire del tempo Leopardi diede nome di “ricordanza”, legandola al punto di vista del sé-bambino che capisce come una cosa sia passata per sempre, provandone dolore³⁶⁶.

³⁶¹ V. HERMANN (1998), *Ritratto di Giovanni Orelli*, RSI

³⁶² J. STAROBINSKI, *Il concetto di nostalgia*. In A. PRETE, *Nostalgia, storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina, 1992, pp. 113-114

³⁶³ «Kant, dicendo della nostalgia, suggerisce che non un luogo si cerca nel desiderio del ritorno, ma un tempo, il tempo della giovinezza». PRETE, *Nostalgia, storia di un sentimento*, p. 20

³⁶⁴ *ivi*, p. 20

³⁶⁵ *ivi*, p. 23

³⁶⁶ *cfr.* PRETE, *Nostalgia*, pp. 23 - 24

Ritornando ai nostri quattro autori, appaiono chiaramente le differenti posizioni assunte: su tutti lo Zoppi, testimone esemplare di una nostalgia per i suoi “anni verdi”, filtrata dagli occhi dell’adulto³⁶⁷ e dal contesto socio-politico che lo attorniava; una nostalgia tanto poetica quanto oggettivamente irrealista³⁶⁸ delle condizioni della montagna di quel tempo, incentrata sui momenti gai provati allora dallo Zoppi bambino (che non torneranno mai più, vere e proprie “ricordanze”) e ancor più esplicitata dall’andamento circolare del libro, con il malinconico addio finale che presuppone il ritorno agli elementi della vita “adulta” di città dalle quali aveva annunciato di voler fuggire all’inizio dell’opera. Per quanto il passato fosse oggettivamente duro, fatto di fatiche che oggi definiremmo insopportabili, questo viene dunque spesso e volentieri visto con occhio quasi benevolo, a riprova di quanto la nostalgia sia irrazionale – paragonabile in tal senso al sentimento amoroso³⁶⁹. Questo ritorna, seppur più implicitamente, in Martini: il rimanere aggrappato alla vecchia Valle Maggia, celebrando le fatiche fatti dagli antenati che troppo rapidamente venivano dimenticate, è (assieme ad esempio alla narrazione dei disagi causati sul paesaggio come i fiumi prosciugati) dichiarazione non troppo velata che in molti casi “prima era meglio”; non forse per le fatiche sugli alpi, delle quali lui stesso non si capacita di come potessero essere state sopportate; rimane tuttavia un anelito a un passato visto come più “semplice”. Diverso il discorso per quanto concerne Bianconi: nonostante il suo porsi a cavallo del radicale mutamento in corso, il suo sguardo – lontano dal passato ma avverso al suo presente, che in realtà è già futuro³⁷⁰ – malinconicamente rivolto all’indietro, in ossequio a quanto fa notare Prete: «*Lo sguardo sulle rovine, la fissazione sulle reliquie disanimate, sono propri del melanconico: la perdita e il lutto, che essi dischiudono, cancellano ogni altro rapporto, esigono una dedizione esclusiva*»³⁷¹. Di fronte alla repentina distruzione in corso del proprio passato, la reazione nostalgica attiva un sentimento che porta ad amare ed apprezzare anche elementi oggettivamente quantomeno sgraditi se non irragionevoli: su tutti, il tipo e la qualità della vita che si svolgeva nelle valli ticinesi³⁷². Jankélévitch, in un passo, paragona gli uomini ai sassi: se questi ultimi, una volta trovata la loro collocazione fisica, non si spostano più se non sotto influsso esterno, l’uomo è perennemente alla

³⁶⁷ A tal proposito, Del Priore definirà “*Il libro dell’alpe*” come «*Brani, frammenti: una sequenza di diapositive a colori, ecco, commentate dalla nostalgia dell’adulto*». DEL PRIORE, *Giuseppe Zoppi*, p. 25

³⁶⁸ «*La nostalgia è tanto più passionale e tanto più caratteristica quanto meno è obiettivamente fondata*».

V. JANKÉLÉVITCH, *La nostalgia*, in PRETE, *Nostalgia*, p. 135

³⁶⁹ «*La nostalgia, insomma, come l’amore, implica l’inversione passionale della causalità ideologica (...). È la nostalgia stessa (...) ad abbellire per cristallizzazione l’umile piccolo villaggio. Analogamente, se la madre ama il suo bambino di un amore appassionato, non è perché questi sia il più bello del mondo; sarà piuttosto il più bel bambino del mondo perché ella lo ama appassionatamente e lo trasfigura con il suo amore. Come l’amore, così la nostalgia; intanto il nostalgico ama il suo triste borgo, e lo ama senza ragione, prima di ogni ragione, cosicché il triste borgo sarà il più bello dell’universo.*» ivi, pp. 137 - 138

³⁷⁰ Cfr. R. MARTINONI, *L’uomo dal fiato corto*. In P. BIANCONI, *Antologia di scritti*, pp. 31-32

³⁷¹ PRETE, *Nostalgia*, p. 24

³⁷² Come nota Jankélévitch, «*Può capitare che l’amore e la nostalgia siano irrazionali al punto da essere assurdi e da investire un oggetto che normalmente dovrebbe suscitare l’orrore e la repulsione*». JANKÉLÉVITCH, *La nostalgia*, pp. 136-137

ricerca di un nuovo equilibrio³⁷³. In rapporto al territorio, a suo modo di vedere, «*l'amore, come la nostalgia, fabbrica luoghi santi. Si capisce così perché la sorte di una persona spostata, spaesata, sradicata dal suo luogo naturale (...) sia tanto patetica*»³⁷⁴. Orelli si smarca da tutto ciò: questo non significa che non ami il suo territorio (dimostrando anzi spesso l'affetto che prova per esso), che non rispetti il passato dei suoi antenati, ma che egli riconosce forse un altro come suo territorio naturale, nella fattispecie un luogo più ampio: Ticino, Svizzera, Italia o intera area mediterranea che sia, che egli elogerà a più riprese. In lui si rispecchia un mutamento generazionale, un processo (razionale) di apertura mentale che lo porta a superare questo sentimento nostalgico per, infine, accettare l'inevitabilità della trasformazione dell'incedere inarrestabile del destino (destino che, ne "*L'anno della valanga*", sarà più volte chiamato in causa come "giustificazione" del suo spostarsi in città³⁷⁵).

³⁷³ Cfr JANKÉLÉVITCH, *La nostalgia*, p. 121

³⁷⁴ *ivi*, pp. 120-121

³⁷⁵ «*Ma il destino: perché qui in città la vita corre, non sai dire una mezza frase senza metterci dentro questa parola: e infatti (fin che dura!) la parola dà coraggio, cancella o attenua pericoli*». ORELLI, *L'anno della valanga*, p. 96

8. Bibliografia

8.1. Letteratura primaria

8.1.1. Giuseppe Zoppi

- G. ZOPPI, *Dove nascono i fiumi*, Locarno, Pedrazzini, 2012
- G. ZOPPI, *Ero un ragazzo di montagna*, a cura di T. GIUDICETTI LOVALDI, Bellinzona, Salvioni, 2015
- G. ZOPPI, *Il libro dell'alpe*, Locarno, Dadò, 2016²

8.1.2. Plinio Martini

- P. MARTINI, *Delle streghe e altro*, Locarno, Dadò, 1979
- P. MARTINI, *Nessuno ha pregato per noi*, Locarno, Dadò, 1999
- P. MARTINI, *Il fondo del sacco* (Edizione commentata a cura di M. FERRARI e M. PINI), Bellinzona, Casagrande, 2017²

8.1.3. Piero Bianconi

- P. BIANCONI, *Le albarelle di San Lorenzo*, Lugano, Cantonetto, 1966
- P. BIANCONI, *Occhi sul Ticino*, Locarno, Dadò, 1972
- P. BIANCONI, *Ticino ieri e oggi*, Locarno, Dadò, 1983
- P. BIANCONI, *Antologia di scritti*, Locarno, Dadò, 2001
- P. BIANCONI, *Albero genealogico*, Locarno, Dadò, 2009²

8.1.4. Giovanni Orelli

- G. ORELLI *L'anno della valanga*, Bellinzona, Casagrande, 2003²
- G. ORELLI, *Da quaresime lontane*, Bellinzona, Casagrande, 2006

8.1.5. Altre fonti

- C. BIERT, *La Müdada*, Mendrisio, Capelli, 2017
- G. BRENNIA e L. MARTINI, *Alpi di Val Bavona*, Bellinzona, Salvioni, 2011
- N. CHIOVINI, *Le ceneri della fatica*, Verbania, Tararà, 2019
- M. CORONA, *Vajont: quelli del dopo*, Milano, Mondadori, 2006
- L. DA VINCI, *Scritti letterari*, Milano, Rizzoli, 1991
- M. GIOVANETTINA, *L'odore della brace spenta*, Cavigno, Kay, 2014
- M. INGLIN, *Urwang*, Verbania, Tararà, 2017
- R. MARTINONI, *Il paradiso e l'inferno*, Bellinzona, Salvioni, 2011
- M. PAOLINI, G. PACIS, *Il racconto del Vajont*, Milano, Garzanti, 2014
- N. REVELLI, *Il mondo dei vinti*, Torino, Einaudi, 1997

8.2. Letteratura secondaria

8.2.1. Critica su Giuseppe Zoppi

- AA.VV, *Nuovi studi su Giuseppe Zoppi*, a cura di P.R.FREGERI, F. CATENAZZI, Lugano, Cenobio, 1997
- L. DEL PRIORE, *Giuseppe Zoppi*, Poschiavo, Menghini, 1964
- G. ORELLI, *Giuseppe Zoppi nella realtà del suo tempo*, "Azione", 7 agosto 1986
- G. ZOPPI, *Confidenze dell'autore sul romanzo «Dove nascono i fiumi»*, "Giornale del Popolo", 4 ottobre 1950

8.2.2. Critica su Plinio Martini

- R. BUFFI, *L'anima del Ticino. Commento al Fondo del sacco di Plinio Martini*, Locarno, Dadò, 2018
- A. MARTINI, *Sologna / Solögnna nel Fondo del sacco: due escursioni con Plinio Martini*, in «Quarto», XVIII, 2003, pp. 85-95

8.2.3. Critica su Piero Bianconi

- AA.VV, *Per gli ottant'anni di Piero Bianconi*, a cura dell'Associazione degli Scrittori della Svizzera Italiana, Locarno, Pedrazzini, 1979
- G. ORELLI, *Piero Bianconi: una coscienza storica del paese*, "Azione", 7 giugno 1984

8.2.4. Critica su Giovanni Orelli

- F. CAINERO, *L'anno della valanga di Giovanni Orelli*, Bellinzona, Teatro Sociale, 2013
- G. CORDIBELLA, C. GENETELLI, *Ancora in dialogo con l'«insonne». Per Giovanni Orelli*, in «Archivio Storico Ticinese», 166, LVI, dicembre 2019, pp. 84-99
- AA.VV, *Un insonne della letteratura. Compagni di via in memoria di Giovanni Orelli*, Lugano, Il Cantonetto, 2, LXV, 2018

8.2.5. Altre opere critiche

- M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979
- G. BONALUMI, *Il pane fatto in casa*, Bellinzona, Casagrande, 1988
- F. CARDELLICCHIO, *La montagna nella narrativa di C.F. Ramuz. Derborence*, Salerno, Edisud, 1993
- A. GANZONI, *Letteratura e paesaggio*, in «Quarto», XVIII, 2003, pp. 33-36
- G. ORELLI, *Svizzera Italiana, Letteratura delle regioni d'Italia, storia e testi*, Brescia, La Scuola, 1986
- M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2017
- M. JAKOB, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009
- A. PRETE, *Nostalgia, storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina, 1992
- A. SALSA, *I paesaggi delle Alpi*, Roma, Donzelli, 2019
- A. VOLLENWEIDER, *Die Überwindung des Heimatromans*, "Neue Zürcher Zeitung", 14 dicembre 1974

9. Sitografia

- F. WALTER (2013), *Alpi e identità svizzera*, in Dizionario Storico della Svizzera. <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/008569/2013-07-17/>

10. Filmografia

- F. CANOVA (1971), *La fortuna non mi ha detto*, RSI
- A. SOLDINI (1972) *L'anno della valanga*, RSI
- V. HERMANN (1998), *Ritratto di Giovanni Orelli*, RSI
- [n.d.] (1985) *Viaggio in valle Bedretto con Giovanni Orelli*, RSI