

Ricerche

La parola scoscesa

Poesia e paesaggi di Luciano Cecchinel

a cura di Alessandro Scarsella



Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali comparati



ANPI Treviso



Comune di Revine-Lago

In copertina:
Danila Casagrande, *Frammenti*

© 2012 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: ottobre 2012

ISBN 978-88-317-1418

www.marsilioeditori.it

Realizzazione editoriale: in.pagina s.r.l., Mestre-Venezia

INDICE

- 1 Presentazioni
*di Carlo Carraro, Pietro Gibellini, Flavio Gregori, Carlo Antiga,
Battista Zardet, Umberto Lorenzoni*
- 15 Testimonianze
di Mario Rigoni Stern, Massimo Cacciari, Andrea Zanzotto
- LA PAROLA SCOSCESA
POESIA E PAESAGGI DI LUCIANO CECCHINEL
- 21 Un'epopea degli umili e dei giusti
di Tiziano Zanato
- 25 Attraversare la poesia di Luciano Cecchinel
di Clelia Martignoni
- 35 Perdita del passato, cecità nel presente:
il «Tràgol jért» di Luciano Cecchinel
di Gian Mario Villalta
- 39 Ragioni della poesia di Cecchinel
di Matteo Giancotti
- 47 Aspetti antropologici dell'opera di Luciano Cecchinel
di Federica Benedetti
- 65 Il paesaggio morale nella lirica di Luciano Cecchinel
di Matteo Vercesi

INDICE

- 77 «Ti tu levéa 'l cortèl fa 'n spersòrio». Reminiscenze ed esorcismi
nella poesia di Luciano Cecchinèl
di Giovanni Turra
- 93 «Par chi setu?»: la realtà ricomposta e lo sguardo al confine del poeta
di Marco Boscarato
- 99 Cespi di mirtili e rose sulle rovine dell'egloga
di Roberto Nassi
- 117 Luciano Cecchinèl: il viaggio, la cifra
di Edda Serra
- 121 Per una poetica dell'altrove. «Lungo la traccia» di Luciano Cecchinèl
di Francesca Seaman
- 131 «Le voci di Bardiaga» o l'«ancor tiepido sangue» di parole perdute
di Francesco Carbognin
- 139 Sentieri etici e custodire nel canto
di Filippo Secchieri
- 147 Recitazione e interpretazione dei testi poetici. «Lungo la traccia»
degli emigrati veneti
di Paolo Leoncini, Michela Manente
- 151 «Sbrindole de memoria»: intorno alla «doppia lingua» puramente
aspra di Luciano Cecchinèl
di Alessandra Pellizzari
- 155 Luciano Cecchinèl: il poeta e le tracce. Alcune osservazioni
di Martin Rueff
- 177 La parola scoscesa. Introduzione alla poesia di Luciano Cecchinèl
di Alessandro Scarsella
- 215 Bibliografia di Luciano Cecchinèl
di Alessandro Scarsella
- 223 Accadde al Candiani
di Alessandro Scarsella
- 225 Indice dei nomi

PRESENTAZIONI

La poesia come forma di comunicazione che mescola significato e suono delle parole per un graffio sottopelle. Una catena di sillabe che lasciano il segno; che trapassano e arrivano, quasi per osmosi, al cuore e al cervello di chi le legge e le ascolta. Considerazioni che, a mio avviso, valgono in generale per la poesia, ma che sono ancora più vere quando si parla del lavoro di Luciano Cecchinel. La sua poetica non lascia indifferenti, consegna spunti di riflessione, colpisce e coinvolge. Fa insomma tutto quello che credo e sento debba fare una voce poetica. È un piacere per me potermi soffermare, anche se solo per un attimo, sulla poesia e su quella di Cecchinel in particolare. Lo è ancora di più oggi, dopo la scomparsa di Andrea Zanzotto, con cui Cecchinel aveva un legame particolare. Lo è ancora di più per salutare questa nuova raccolta di saggi di studio e ricerca, a cura di Alessandro Scarsella, a cui Ca' Foscari non può non dare il suo sostegno. La nostra Università proprio quest'anno ha inaugurato un nuovo filone culturale: si chiama Ca' Foscari Letteratura e ha nella poesia uno dei rami più rigogliosi. È il segno di come l'Ateneo voglia occuparsi in prima persona e, da dentro, di poesia. E farlo oggi, in Veneto, vuol dire passare per le parole di Cecchinel, spesso dure, in alcuni passaggi addirittura feroci. Si tratta di un poeta focalizzato sull'espressione in lingua, ma anche nel suo dialetto locale; di un lirico profondamente radicato nel nostro Veneto, ma anche capace, nel suo lavoro più noto, Lungo la traccia, di lasciarsi screziare la voce da inserti americani dopo un viaggio negli Stati Uniti alla ricerca dei luoghi di un avo là emigrato. Trascorsi di vita che sono in qualche misura metafora della pluralità di lingue caratteristica nei nostri tempi. Ed è anche in questa dimensione che Ca' Foscari, con il suo lavoro di formazione e ricerca, vuole e deve esemplarmente muoversi.

CARLO CARRARO
Rettore Università Ca' Foscari Venezia

In questo Paese che va come va, in questa Università che sta come ognuno sa, consola sfogliare un volume che raccoglie e concreta i frutti di un convegno stimolante e innovativo: non “fiera delle vanità” ma occasione di approfondimenti acuti e di originali acquisizioni, su un poeta in dialetto e in italiano di solida tempra, destinato a restare: poiché la voce dei poeti si oppone, e talvolta vince, l’inesorabile estinzione delle lingue perdenti e degli uomini, che alla fine, perdono quanto pertiene alla sfera della vanitas vanitatum, “vincenti” inclusi.

Un bell’esempio di metodo e di serietà per i giovani studiosi del Dottorato di ricerca in Italianistica e Filologia classico-medievale, che sostenne con calore l’idea, lanciata in primis dal generoso amico Alessandro Scarsella, di dedicare una giornata di studio alla poesia di Luciano Cecchin, scandagliata da ricercatori affermati e giovani, accademici e militanti, tutti accomunati dal requisito del rigore e della passione.

Un bell’antidoto, anche, alla confusione di una Scuola dottorale che ingloba tutte le discipline, dall’economia alla linguistica, dalle scienze alla letteratura (sic), sollecitando i dottorandi a illustrare con un poster, a mo’ di imbonitori, il loro progetto di ricerca, e invitando i docenti a tenere lezione in inglese. Nel nostro dottorato, s’intende, hanno più spazio altre lingue: il greco, il latino e l’italiano, compresa la sua sterminata ricchezza di dialetti. La letteratura italiana, osservò Gianfranco Contini, è la sola nella quale il dialetto faccia «visceralmente» corpo con la lingua: teorema da cui discende, come corollario, il fatto che togliere dal corpus i testi scritti in dialetto, nutriti di idiomi locali o venati di tinte vernacolari, comporterebbe una mutilazione forse mortale: come immaginare l’antologia delle nostre lettere senza Ruzante e Basile, senza Porta e Belli, senza Marin e Loi? Pasolini è ancora tale senza i versi in friulano? E Zanzotto senza Filò? Cosa resta all’affresco della prosa verghiana se leviamo l’intonaco della sua sintassi siciliana? E il lucente tappeto del pastiche (e del pasticciaccio) di Gadda, manterrebbe i suoi fili e colori senza i nodi lessicali e i groppi babelici che lo assemblano?

Zanzotto, dicevo. Al convegno Andrea non poté presenziare, ma non volle far mancare il suo testo: segno di stima e di affetto per un discepolo e, al tempo stesso,

originale erede. Non mi fa velo la riconoscenza verso Cecchinel, che mi accompagnò a Pieve di Soligo a vedere, per l'ultima volta, il poeta che conoscevo da sempre: e fra i titoli che progettava per la sua ultima raccolta, e di cui si discorse quel pomeriggio a casa sua, finì poi per scegliere quello che anche a me era parso il più felice: Conglomerati (ero reduce dalla visita all'incantevole Molinet de la Croda, e Andrea parlava di strati rocciosi perduti nell'abisso del tempo). Dico vedere, ché quanto a sentirlo comunicammo telefonicamente, per interposta Rai, nella trasmissione legata al suo compleanno: che avremmo dovuto festeggiare pochi giorni dopo a Pieve e che si trasformò in una commemorazione. In quei due incontri, come nel convegno di Mestre, non poteva mancare Marisa, infaticabile ambasciatrice del poeta e suo angelo protettore, cui va la riconoscenza di tutti noi.

Discepolo del maestro di Filò e di Idioma ma anche originale erede (dicevamo), Luciano Cecchinel ha scelto la sola via che un poeta degno di tal nome è tenuto a seguire: quella dell'adesione alla vita, propria e altrui, e dell'ascolto della voce che gli "ditta dentro"; egli parla un idioma che esige di esser inteso e rispettato. Zanzotto sente morire giorno per giorno il dialetto nella punta della sua stessa lingua, come sente morire l'italiano di Leopardi, retrocesso a dialettòs nel dilagante inglese degli economisti, non di Shakespeare (ne discussero Zanzotto e Loi con me e Orelli, in un lontano incontro alla televisione svizzera, per l'imminente uscita di Filò). Ma quel «vècio parlar» gli serve per regredire nella memoria e nella propria psiche individuale e collettiva, dal petèl per i lattanti ai Mistieròi scomparsi, dalla beltà di un paesaggio da ecloga virgiliana alle rune paleovenete e al prebabelico linguaggio di Eva.

L'affondo di Zanzotto cala soprattutto nel paesaggio esterno e interiore, difesa di un universo civile e sensato che nella favella nativa vede il faro di una ricerca conoscitiva; la sua resistenza ideale – di quella storica contro i nazifascisti non si dimenticò mai – si esplica contro il mare della propria nevrosi e della nuova barbarie tecnologica che distrugge il verde dei boschi e l'azzurro della mente.

In Cecchinel la spinta di fondo mi pare piuttosto etica e corale: il suo dolore viene, oltre che dal mistero della nevrosi, dall'immedicabile ferita sofferta nel più caro affetto familiare. Ma invece di ripiegarsi esclusivamente sul proprio io, egli rievoca il mondo che nulla ha di idillico, dà lingua a «una gente che tace»; una lingua (della sua gente e sua), «tutta tagli», scheggiata e petrosa come il paesaggio che rappresenta, denudato da ogni velatura idillica o nostalgica. E anche quando sprofondi dentro «la gola dell'abisso», la dominante di Cecchinel è piuttosto di natura morale: lascia trasparire l'eredità di una seria formazione cattolica coniugata con un sincero e mai esibito impegno democratico, senza però che i valori politici e sociali possano tacitare le esigenze imperiose della coscienza. La traumatica scoperta dei cadaveri di giustiziati creduti dell'una e poi rivelatisi dell'altra parte è assai indicativa, al riguardo (mi riferisco alla raccolta in italiano Le voci di Bardiaga). Trobar clus, potrebbe sembrare il suo: non per cifrate oscurità, ma per la scelta di suoni aspri e insieme drammaticamente sonori che distingue decisamente il dettato di Cecchinel da quello del suo auctor, febbrilmente sperimentale, arduo talvolta e spesso franto, ma condotto sulla falsariga di una cercata levità, di una aspirazione al canto, seppur minacciato in permanenza dall'afasia.

Altra è la voce, ritrosa e timida ma insieme tenace, di Cecchinel (la colse bene, fra gli altri, Matteo Vercesi, cui devo il primo incontro con la persona riservata e discreta di Luciano): ruvida come scorza legnosa ma percorsa da sottostanti linfe di ipersensibile sottigliezza, la poesia di Cecchinel ci dà, anch'essa, il suo canto: e preserva una lingua che sembra morire dall'ingiuria del tempo, facendosi scudo contro l'incuria degli uomini, contro l'inumanità dei tempi.

PIETRO GIBELLINI
Coordinatore del Dottorato in Italianistica e Filologia classico-medievale
dell'Università Ca' Foscari Venezia

I giudizi d'eccellenza formulati sulla poesia di Luciano Cecchinel da Andrea Zanzotto e da Cesare Segre legittimano l'interesse critico e teorico manifestato nei saggi raccolti in questo volume. La posizione eccentrica del poeta di Revine-Lago, l'intersezione tra livelli distinti della lingua e della cultura, la percezione ossessiva e drammatica del paesaggio pedemontano e la reminiscenza che lo collega alle tragedie umane consumatesi nel Novecento, rendono il suo corpus lirico e la sua figura oggetto immediato di approccio comparatistico e multidisciplinare. In particolare nella raccolta Lungo la traccia (2005), che fa di Cecchinel la voce più alta dell'emigrazione veneta e italiana negli Stati Uniti, l'uso congiunto dell'italiano e del dialetto accanto alla lingua straniera del contesto angloamericano propone la personalità di un autore di frontiera nel senso più complesso e interiore del termine. L'impatto, infine, della secolarizzazione su una tradizione rurale impregnata di animismo e di sentimento del sacro risulta espresso nella comunicazione scabra che il poeta instaura con il lettore con una violenza a ben vedere rara, ma giustificata dalle trasformazioni ambientali e antropologiche sopravvenute.

Frutto della cooperazione tra due Dipartimenti di lingue e di letteratura di questa Università, attualmente confluiti in nuove e ancora distinte strutture d'Ateneo, e dell'attesa del territorio che l'ha fortemente voluta contribuendo alle spese di stampa, la pubblicazione giunta qui a compimento, a distanza di tre anni dal convegno del 2009, rappresenta il migliore auspicio per ulteriori progetti di reciproca e articolata collaborazione.

FLAVIO GREGORI

Direttore del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia

È con particolare soddisfazione che accompagno con una nota questa raccolta di studi sull'opera di Luciano Cecchinel che sta a delineare un itinerario nel tempo intorno all'identità della nostra terra, mettendone a fuoco attraverso le suggestioni della poesia gli aspetti cruciali.

Questo a partire dalla nostra vecchia civiltà agropastorale, cui ha saputo dare verità e pregnanza cogliendo d'istinto che era attraverso il codice linguistico ad essa peculiare – il dialetto che ancor oggi ci piace usare – che ci si poteva veramente avvicinare alla sua verità spesso aspra e inclemente. Hanno così avuto dignità le privazioni e le sofferenze di tanti nostri avi che ci hanno trasmesso con lo spirito di sacrificio anche un'ansia di giustizia nei rapporti interpersonali e con la stessa terra che, pur nella durezza, sostentava la loro vita; una terra che in molti periodi si presentava cattiva madre non riuscendo a dare a tutti quanto era necessario.

Di qui un altro aspetto nodale della nostra sofferta storia che emerge nell'opera del nostro conterraneo: quello dell'emigrazione. In particolare il suo comune, quello di Revine-Lago, uno dei tre totalmente montani della provincia di Treviso con Fregona e Segusino, ha avuto fino a pochi decenni fa dati di emigrazione macroscopici tra emigranti stagionali e iscritti all'Associazione Italiani Residenti all'Estero, nel caso soprattutto la popolazione maschile; se poi andiamo indietro al periodo fascista, durante il quale l'emigrazione all'estero era interdetta, erano le donne a trasferirsi nelle grandi città a fare le balie.

Cecchinel ha poi affrontato il tema della Resistenza, che pure ha molto a che vedere con la nostra identità: secondo una valutazione territoriale, perché con la loro caratterizzazione montana i nostri sono stati per vocazione paesi di resistenza; secondo una valutazione più profonda, per il senso che hanno assunto valori come la dirittura morale e la lealtà – già importanti nella vita di pace – in periodi tragicamente compromessi e, per certi aspetti, controversi. Ed è da dire che egli, figlio di padre partigiano, ha saputo porsi anche il problema dell'altra parte.

Nell'ultimo suo libro egli torna all'uso della nostra "lingua materna", scavando con le sue parole tronche e appuntite in ciò che è rimasto della nostra vecchia

cultura e interrogandosi su quanto sarebbe stato utile preservare e su quanto ci sia costato non averlo fatto in modo conveniente.

Per tutte queste ragioni, anche quando è fonte di maceranti riflessioni, ci sentiamo rappresentati dalla poesia e dalla posizione umana di Luciano Cecchin.

CARLO ANTIGA
Presidente della Banca Prealpi
Tarzo, 15 agosto 2012

Vi è senz'altro, nel carattere delle genti della nostra vallata, un non so ché, un'attitudine contemplativa – certo – ma anche un'operosità, una disposizione all'ingaggio, all'impegno. Questo è riprova che il luogo in cui viviamo, ed estensivamente il paesaggio, ha potente influsso, nel bene e nel male, sulla nostra indole, sul nostro stato d'animo.

Questa "immersione ambientale" (e lo stato di grazia che, a volte, da essa può derivare...) fu descritta e testimoniata da grandi scrittori veneti. Tra loro, il più prossimo a questo tema fu Giovanni Comisso.

E paesaggio e linguaggio possono diventare, imbevuti di storia, persino mezzo espressivo agli artisti figurativi, così numerosi ed attivi in zona; quasi che un quadro con la raffigurazione di una vecchia cašera, di un tràgol, di un fienile abbandonato potessero "cantare" il dialetto di chi vi è un tempo vissuto.

Così come lingua e luogo assurgono, pienamente, nell'opera di Luciano Cecchinel, ad autentico emblema: indissolubile, indissociabile e "condizione necessaria e sufficiente" alla composizione di quel "cocktail", ad elevatissima emozionalità, a profondità abissale, che è la sua poesia.

E se il valore più sublime del messaggio poetico sta tutto nella atemporalità, nella piena condivisibilità (si potrebbe dire, nella sua "esportabilità"), ecco che la voce scaturente dalla mente e dal cuore di questo concittadino ha la virtù di comportare valenza universale.

In tal senso Luciano Cecchinel dà lirica parola – autentica, qui e là anche tragicamente ròca, scabra come la nostra montagna – a questa nostra Comunità, sempre affacciata – in lacustre specchio – su un passato denso e trasognato, ma felicemente aperta al dialogo, al mondo, al futuro.

BATTISTA ZARDET
Sindaco di Revine-Lago
Revine-Lago 30 luglio 2012

Caro Luciano,

ho conosciuto tuo padre durante la guerra partigiana, nella Brigata Piave, e risento nelle parole dei tuoi versi la sua voce, e con quella di Olivieri le voci essenziali, a volte ironiche, di Astorre, di Lotta, di Meo, di Audace, di Franz, di Palanca, di Rabinò, di Patria e di tanti altri, vivi e morti. Fu, per noi giovani allora, un'esperienza fondamentale, di scelta radicale e di impegno civile; ma anche un'esperienza di condivisione profonda, legata ai bisogni della sopravvivenza, ai pensieri e ai sentimenti, con la gente dei paesi e delle colline: la stessa fame, e stanchezza, e paura, e lutto.

Quella scelta è diventata nella vita di molti di noi impegno politico e civile, e soprattutto memoria, non quella retorica, vuota e inutile, delle commemorazioni ufficiali, ma il continuo riesame critico, e la riproposizione dei valori fondanti della nostra contrastata democrazia. Il dovere della memoria è presente e forte anche nella tua opera, e forte è il richiamo alla guerra di Resistenza, che tu hai definito "giusta quanto inevitabile", perché la lotta per la libertà ridà dignità a un popolo, e anche alla sua lingua; è memoria privata e collettiva, della storia di tuo padre e di tutta la tua gente, e della loro cultura dalle radici antiche.

E non è soltanto la memoria ragionata di vicende e valori: accanto a questa le parole della poesia, come è loro privilegio fare, ci restituiscono una memoria più profonda, fatta di gesti e di attitudini: la fatica, il dolore, la forza calma nell'affrontare la violenza e la crudeltà insensata della guerra, la volontà di resistenza e di giustizia ma anche, nei gesti della pietà, l'irrinunciabile bisogno di pace, di quiete, la stessa dei boschi e delle pietre e della terra. La forza della tua poesia evoca la forma più antica e tenace di memoria, quella cui forse alludeva Marc Bloch, il grande storico francese fucilato nella lotta di Resistenza, quando diceva: «... quel che c'è nella storia di più profondo potrebbe essere anche quel che c'è di più sicuro».

UMBERTO LORENZONI ("EROS")
Presidente dell'ANPI di Treviso
15 agosto 2012

TESTIMONIANZE

MARIO RIGONI STERN

Asiago, 13 febbraio 1992

Caro Cecchinel,

la ringrazio di cuore per il dono delle sue poesie che ho già letto in buona parte.

Lei ha il dono del vero poeta: testimoniare e rendere veri tempi luoghi nella loro essenza storica. Quel suo dialetto, poi, sembra arrivato a noi da tempi che paiono remotissimi e che invece, almeno da parte mia, sono dell'infanzia.

Come vorrei anch'io rievocare così come lei l'antica lingua "cimbra" dei miei avi! Troppe cose perdiamo lungo la strada di questo tempo frettoloso e superficiale.

La ringrazio ancora e che la prossima primavera le sia benevola

suo Mario Rigoni Stern

Venezia, ottobre 2001

Capisco ora l'ammirazione di Andrea!

Un mondo s'è ritirato nelle parole della sua poesia e nella loro musica, tutto un mondo! Nella ricchezza dei suoi nomi, che irrompono nel nostro oblio appena pronunciati e ne disfano la prepotente "quiete" – noi crediamo aver dimenticato una poesia così (capace di battere e ribattere parole, parole materne, fatte di terra materna, come metalli sull'incudine) e questo ci rassicura – ma poi ritornano sempre antichi poeti come lei...

Forse non lo sa, ma io sono un "amante" di poesia dialettale (ho scritto qualche cosetta su Pasolini "friulan", su Marin, ecc.) ma davvero versi così affilati, disperati come i suoi non credo averli mai incontrati. La poesia dialettale che conosco indulge sempre, prima o poi, al lirico o, al più, all'elegiaco. Lei ha ritmi "epici", direi. È stata una scoperta, mi creda, e gliene sono grato.

Con vivissima stima

Massimo Cacciari

Venezia, 2 maggio 2006

Leggere le sue poesie, cercare di ripeterne "in interiore" il suono e di carpirne il significato senza ricorrere alla traduzione, è come rosicchiare legni stagionati, riprendere in mano utensili fatti duri proprio dall'uso, torchiati dall'uso, che resistono eroicamente dal farsi polvere. Non è il gioco (solito) della memoria.

Nella sua parola le cose, le "buone" cose, quelle che sanno guarire e ferire, sono davvero – covano nelle sue parole, ancora "al spèta na sfesa" – e quella "sfesa" lei la apre e la richiude di continuo.

La sua poesia è aspra, è vino forte, e non so se troverà stomaci abbastanza forti per digerirla.

Ma a me – questo solo volevo dirle – ha davvero dato alimento.

Sia tenace e stia forte.

Con profonda stima

Massimo Cacciari

Per Luciano Cecchinel

La presenza nella poesia italiana delle opere di Luciano Cecchinel è senz'altro una realtà che imprime il sigillo di sempre inaspettate novità.

I temi solo molteplici e ruotano come punti mobili attorno alle più varie situazioni.

Il primo libro di Cecchinel, *Al tràgol jért*, io l'ho conosciuto piuttosto tardi, nel senso che la forza espressa mi procurò una vera e propria meraviglia. Fu a fine anni ottanta, al Premio "Città di Thiene", quindi con l'avallo implicito di Meneghello, e con la presenza in giuria di una figura che bisogna dire carismatica come David Maria Turolfo, che conobbi direttamente Cecchinel.

Il rilancio del dialetto come strumento letterario principe non poteva trovare migliore esempio che nel suo lavoro.

Mi si impressero nella mente molte delle figure che a me, reduce da recenti esperienze dialettali, continuarono per molto tempo in citazioni spontanee come ricorsi da lontananze che erano anche mie.

La figura del *tosat de crosèra*, vero e proprio outcast, il ricordo della ragazza vagheggiata e mai chiamata, quasi una semplice verità esistenziale, l'appello a Mani e a divinità agresti di fronte a una dissoluzione che già mostrava di intaccare come una lebbra il mondo della memoria trovavano nell'aspro e arduo moto espressivo di Cecchinel una forza che prometteva rinascite e riapparizioni di incredibile vivezza.

Così è stato con l'apparizione di *Lungo la traccia*, in una lingua italiana fiorita sia di puntelli dialettali sia, al polo opposto, di ricordi americani con richiami di slang abbarbicati alla realtà della famiglia che, come tante altre nel nostro paese, aveva affrontato i problemi dell'emigrazione. E *Lungo la traccia* ripopolava la comune fantasia nazionale di straordinarie presenze in cui la ricchezza di nuove immagini sia come paesaggi sia come atmosfere non ha paragoni analoghi in altre opere del nostro Novecento poetico.

Questa creatività davvero rara continua nel dialetto della raccolta *Sanjut de stran*, in attesa di pubblicazione.

Ma la vera inattesa sorpresa, soprattutto se raffrontata a quel particolare precedente costituito dalla raccolta *Perché ancora*, dedicata al destino di molti martiri della Resistenza locale, è stata la pubblicazione in sordina de *Le voci di Bardiaga*, ispirata a un'avventura adolescenziale sfociata nel ritrovamento delle terribili tracce di un'esecuzione di nazifascisti e probabili collaborazionisti. Un argomento controverso e mai prima d'ora affrontato poeticamente, questo relativo alle esecuzioni sommarie dei vinti a ridosso della seconda guerra mondiale: l'acuta sensibilità dell'autore, fervido sostenitore della Resistenza, vi si confronta nell'ambito di un discorso lirico teso sul filo di un rasoio affilatissimo, tanto più smanioso di approdare a una zona di franca, sovraideologica apertura-effabilità quanto più rattratto e ricadente consecutivamente su se stesso; sciogliendo, ad

ogni modo, con incomparabile destrezza, i nodi presenti sempre nella nostra storia nazionale, in virtù di un destino che suggella, in questo caso anche stilisticamente, una controversia interpretativa che sfuma nella impossibilità.

Nonostante quanto disatteso dalla storia, nonostante i molti orrori di cui essa si compone, risulta infine vincente nello svolgimento complessivo della lirica di Cecchinel finora apparsa al pubblico, un sentimento o quanto meno un senso di ribelle speranza.

LA PAROLA SCOSCESA
POESIA E PAESAGGI DI LUCIANO CECCHINEL

UN'EPOPEA DEGLI UMILI E DEI GIUSTI

Vi porto i saluti del Dipartimento di Italianistica e Filologia Romanza dell'Università Ca' Foscari di Venezia, ben felice di aver concesso il patrocinio a questa giornata, nella quale parlano i critici, gli studiosi, ma anche, e forse soprattutto, i testi.

Dal programma dell'incontro si capisce che la figura e l'opera di Cecchinell vengono esaminate, se non a tutto tondo, certo da svariate angolazioni e prospettive: come pare necessario per un poeta che si è espresso in più codici, dal dialetto di Revine-Lago, all'italiano, all'inglese, passando dall'uno all'altro con naturalezza e incrociando anche i vari livelli fra di loro: come quando accosta, in una sorta di ritornello, «mai pi / nevermore» (*nevermore*), oppure volta letteralmente voci americane, quali *eighteen-wheelers*, «fra i fluidi diciottoruote d'America» (*febbre*), fino a ritradursi in italiano dall'inglese, tanto da ricavare (se non è un gioco di specchi) il titolo stesso di *Lungo la traccia* da «along this long lost track» di *Ohio Blues* (verso che nella traduzione italiana in calce viene reso con «lungo questa lunga traccia perduta»). E va detto che tale impostazione bi/trilingue non agisce soltanto in questo volume, votato ad essa *ab origine*, ma se ne trovano impronte già nella prima raccolta poetica, dove l'intitolazione di una lirica, *Te na sera de nef in tel bòsc*, viene rivelata essere (nella nota corrispondente) «un adattamento della poesia *Stopping by woods on a snowy evening* del poeta statunitense Robert Frost». Tali scelte espressive paiono riconducibili, prima ancora che a una precisa presa di posizione di natura linguistica e poetica, a una condizione storico-anagrafica parentale, visto che nella casa statunitense ove abitava la madre «il sì / si spegne per la sua dolce voce» (*dentro una piccola luce*): tanto che in Cecchinell finiscono per sedimentarsi, quasi confondersi, il dialetto di Revine-Lago e l'americano della madre, nonché l'italiano appreso (come mi pare probabile) a scuola. Il fatto è che il dialetto di Cecchinell non è, esattamente, la sua lingua materna, perché non è la lingua *di sua madre*, colei che egli chiama «lontana oscura madre» (*madre perduta*), spiegando che ella gli

«cantava ninnenanne d'America o italiane con insopprimibile accento americano e che molto più tardi, gravemente ammalata, scompigliava motivi e cose d'oltremare». Così Cecchinel si aggiunge al non esiguo gruppo di quei poeti, o scrittori, (anche) dialettali che hanno intrattenuto un rapporto speciale, mediato o indiretto, con la lingua materna: come Meneghello, il cui dialetto fu appreso dalla famiglia e dalla comunità, non dalla madre, che era un'udinese portata dal matrimonio a Malo. Viceversa, il friulano di Pasolini fu esattamente scelto (come notava già Mengaldo) perché lingua *della* madre, con tutte le conseguenze, anche estetizzanti, che ne derivano.

Superfluo aggiungere che di estetizzante, in Cecchinel, non c'è nulla, non solo quando si avvale della lingua di sua madre, ma anche quando sceglie le altre lingue a sua disposizione. Forse possono apparire un po' troppo sottolineati e sovrabbondanti i segni ortografici che accompagnano i testi dialettali, come infatti è apparso a Zanzotto, autore di un'acuta postfazione alla raccolta *Al tràgol jért*. Direi però che tale disposizione iperfilologica è un aspetto, non il meno significativo, dell'amore di Cecchinel verso il dialetto di Revine-Lago e della cultura, antropologicamente intesa, di cui quel dialetto è (o è stato) l'espressione, una *pietas* verso un intero gruppo di parlanti (se stesso compreso), con le loro vite e il loro sapere, materiale e non; di qui, anche, l'attenzione esegetica diffusa nelle note di commento ai testi, che può giungere a offrire, della parola *tràgol* eponima del libro, ben tre significati («si è tradotto il termine in modo estensivo talvolta con “strada da strascino”, tal altra, per esigenze contestuali di chiarezza, con “strada da treggia” o, più semplicemente, con “strada di montagna”»).

Certo non si vorrà bollare come estetizzante la partitura formale delle poesie, la maestria tecnico-prosodica e retorica del Nostro, la disposizione pienamente espressionistica (ancora Zanzotto) di tutti i suoi versi. Dietro ai quali si deve presupporre, fra le altre, la piena assimilazione dell'esperienza petrosa e “comica” del nostro maggior poeta, in particolare del Dante dell'*Inferno*, la cui lezione viene spesso riproposta per antitesi, tramite rovesciamento del disegno di partenza. Faccio solo un esempio: nella lirica penultima di *Al tràgol jért*, intitolata *Senç sparpagnadi*, si legge ad un certo punto una delle espressioni forti di Cecchinel, «àgreme che tas»: come non ricordare, per contrasto, il «parlare e lagrimar vedrai insieme» di Ugolino, o il «dirò come colui che piange e dice» di Francesca? In Cecchinel, il dolore pare non sfogarsi in parole, fluisce silenzioso nelle lacrime.

Ma non c'è solo Dante, nel poeta di Revine-Lago. Vi sono lacerti, anche in zone molto scoperte del testo come titoli e *incipit*, in cui si stagliano, con piena forza evocatrice, alcune grandi o grandissime voci poetiche della nostra tradizione nazionale. Una di queste appartiene a Leopardi, che sostiene la lirica *Al di ðe festa*, il cui titolo recupera letteralmente (a parte il diverso valore grammaticale di *Al*) un sintagma cardinale de *Il sabato del villaggio*: «dimani, al di di festa, il petto e il crine»; tale spia permette di rileggere, dietro all'avvio cecchinelliano, «L'é 'l sol: toseta, ien fòra», un riferimento all'*incipit* leopardiano della medesima poesia, «La donzelletta vien dalla campagna». Altrettanto pregnante il recupero dalle

Occasioni montaliane de *La casa dei doganieri*, ripercorsa nell'epigrafe *La casèra rebandonada* (se si ricorda la definizione di «desolata» del modello) e certamente viva nella memoria di Cecchinel, come dimostra la riesibizione di una parola-chiave quale *affumicata* («la banderuola / affumicata») ne «i tòc infumegadi». Aggiungo ancora, questa volta per il Montale degli *Ossi*, il patente inizio di *nevermore* in *Lungo la traccia*, «strappavi il tuo sorriso», ricantato sull'*incipit* «Ripenso il tuo sorriso», ove torna anche il ritmo (e dà da pensare la presenza dell'unica dedica sopravvissuta negli *Ossi*, «a K.», con quella della lirica di Cecchinel, «a A. G.»).

Ma non voglio togliere ulteriore spazio ai relatori e a quanti ci presenteranno i versi di Cecchinel. Da parte mia, spero che questa pubblicazione contribuisca a rendere nota a un pubblico più vasto – o forse dovrei dire “meno ristretto” – l'opera di Luciano Cecchinel, a volte così ardua, anche tecnicamente difficile, quasi un *trobar clus*, ma sempre di altissima tensione e di profondità umana e civile, quasi (sia detto sottovoce) un'epopea degli umili e dei giusti.

ATTRAVERSARE LA POESIA DI LUCIANO CECCHINEL

Prendere la parola dopo la densa introduzione ai lavori di Andrea Zanzotto è difficile per ovvie ragioni. E mi scuso se per di più parto da un riferimento personale, dove la mia parte è del tutto trascurabile ma che è illuminato dalla presenza di due grandi e diversi maestri, quasi un doppio viatico. Ho conosciuto a Pieve di Soligo Luciano Cecchinel in casa di Andrea Zanzotto (dove Cecchinel è presenza assidua e familiare). Zanzotto, suo maestro e conterraneo, ha ribadito in più occasioni (bellissima in particolare la postfazione all'edizione scheiwilleriana riveduta e ampliata, 1999, del primo libro *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino*)¹ l'altezza del lavoro poetico del più giovane amico, e ne ha indicato anche la solidarietà con certe zone della propria esperienza².

Ma prima dell'incontro a Pieve è stato Cesare Segre a spingermi alla lettura del libro successivo di Cecchinel, in lingua, o meglio, per la precisione, prevalentemente in lingua (vedremo dopo i dettagli): *Lungo la traccia* (Torino, Einaudi, 2005), sottolineandone eccellenza e singolarità (Segre stesso aveva presentato all'editore il testo con molta adesione). Se *Al tràgol jért* evoca l'attraversamento lirico-fantastico dell'impervia montagna natia, l'abbagliante *suite* poetica *Lungo la traccia* sta all'incrocio di più lingue e culture e si bilancia tra spinte opposte: la continuità macrotestuale e "narrativa", che non è contraddetta ma è movimentata e fratturata da insorgenze centrifughe, intermittenze, schegge eterogenee, contrasti temporali-spaziali. Vi si ricostruisce per *flashes* la vicenda, già di per sé interlinguistica e interculturale, di una delle tante emigrazioni familiari dolorosamente conosciute dalla nostra storia nazionale: nella fattispecie l'inquieto approdo dalla zona di Bobbio

¹ La prima edizione era del 1988, e usciva a Pederobba, editore I.S.Co.

² Nel testo inserito in apertura del presente volume, Zanzotto ha precisato di aver conosciuto Cecchinel alla fine degli anni ottanta, al Premio Città di Thiene, sotto l'auspicio di due grandi amici: Meneghello e Turoldo.

(Piacenza) verso gli Stati Uniti, Ohio: dove un primo nucleo di antenati del poeta, i fratelli Ildebrando Guglielmo e Giuseppe Maldotti, arrivò nel 1905. Seguirono, come spesso in queste storie, più movimenti di andata e ritorno, tra Nuovo e Vecchio Mondo; cui si aggiunge in conclusione (di qui nasce il testo poetico) il viaggio americano dell'io narrante, 1984, «sulla traccia» delle lontane migrazioni parentali³. Per molti dei soggetti coinvolti nella storia (spesso i più deboli: le donne) domina il senso complessivo di integrazioni difficili e dolorose, talvolta mai riuscite, di destabilizzazioni, crisi e minacce di identità. Il testo è così singolarmente impostato nella sua tensione narrativa-lirica e così vivacemente composito nelle lingue e nello stile che uno dei primi recensori, Folco Portinari, in una recensione comparsa sull'«Unità» del 5 agosto 2006, poteva esordire curiosamente, e non so se e quanto bluffando, con l'interrogarsi sull'identità di Cecchinel: «Metto subito le mie poche carte in tavola: ho appena finito di leggere *Lungo la traccia* [...] e perciò mi affido alla prima impressione, di primo impatto: Luciano Cecchinel (un cognome che sa di maschera, di pseudonimo), l'autore quasi sessantenne di marca trevigiana, è un poeta americano che scrive in italiano o è un poeta italiano che traduce benissimo dall'inglese».

A parte le divergenze tra la prima silloge in dialetto e la seconda, una unità di fondo le accomuna: la carica di solidarietà umana e civile, l'«empatia» che l'autore manifesta sia nel primo libro verso la dura esistenza nei suoi luoghi (di «sopravvivenza» parla meglio Zanzotto) sia verso le vicende tumultuose e inquiete dei migranti americani. Si tornerà su questo punto anche attraverso le parole di Zanzotto.

Va precisato che il legame più forte tra Cecchinel e Zanzotto si situa nel cuore del profondo radicamento di entrambi nelle valli alto-trevigiane; e nell'esperienza condivisa della scrittura poetica in dialetto. Poeta-civile e poeta-antropologo, Zanzotto è da sempre investigatore accanito e visionario del territorio natale e dei suoi mutamenti nel tempo, delle vicende storiche lì stratificate, sino ai disastri ecologici odierni (il tema è stato gestito anche in polemici interventi civili); tanto che dall'esordio in avanti ha giocato in mille guise una vertiginosa partita poetica tra soggetto e ambiente. Basti rifarsi ai segnali dei titoli, eloquenti in un artista-artigiano così attento: dal simbolista-surreal-ermetico *Dietro il paesaggio* (1951), “soglia” straniante e spersonalizzata, tutt'altro che naturalistica; ai recenti *Sovrimpressioni* (2001), e *Conglomerati* (2009), che richiamano strati e blocchi multipli e compositi di visioni naturali e di materiali geologici. Il *Galateo* del '78, come è ben noto, è il decisivo crinale che imposta una lettura per sovrapposizioni del paesaggio, il bosco del Montello. Si incastrano geografia naturale e simbolica “primaria”, luoghi della storia collettiva (con centrale riferimento agli ossari dei caduti della prima guerra), fondali letterari (le memorie del *Galateo* del Della Casa scritte nell'abbazia di Collalto a Nervesa, e dell'ode rusticana secentesca di Nicolò Zotti), all'insegna di un utilizzo plurimo dei livelli natura/cultura/storia,

³ Le complicate vicende sono ricostruite nella nota finale d'autore *Come per un racconto*.

e con l'individuazione di possibili zone di resistenza e vitalità contro corruzione e catastrofe. È ancora felicemente produttivo riandare a ritroso, risalendo l'intrico della sin troppo complicata e ricca bibliografia critica su Zanzotto, alla memorabile *Prefazione* al *Galateo* di Gianfranco Contini che si preoccupava di rintracciare subito con la genialità del grande lettore «qualche chiave utile per agevolare l'accesso a un edificio tanto seducente quanto difficilmente penetrabile». Ad esempio: «Si sa che Zanzotto [...] non si allontana dalla sua piccola patria o patria che sia. Il necessario superamento dell'ordinarietà quotidiana non l'ottiene con la distanza nello spazio, ma all'inverso con la distanza nel profondo, discesa alle Madri o regressione, che frattanto postula un rigoroso immergere in luogo». Fissata tale «primaria fonte ossessiva d'ispirazione», il poeta incontra nel bosco «la linea degli ossari, il cui terriccio è saturo dei resti di tanti caduti restituiti nel disfacimento a una vita elementare. Per questa tragica contingenza che la storia apre nella natura, barbe e rizine arboree, filamenti di ife fungine (i funghi celebrati dal panegirista barocco [Nicolò Zotti]) suggono vita da un humus eccezionale che fu uomo». La lunga citazione insiste sul nodo che si diceva: la «primaria fonte ossessiva d'ispirazione» di un paesaggio-storia-natura-civiltà, dove si abbarbica e scrive anche Luciano Cecchinel, che, sulla scorta del maestro, ne persegue una lettura per strati, lampeggiante e metamorfica.

Convieni qui per verifica riprendere in mano la *Prefazione* di Zanzotto al *Tràgol jért '99*⁴, esplorandone i punti salienti messi in luce con profonda intelligenza del testo, dell'autore, dell'ambiente. Zanzotto enuclea la «coinvolgente "pietas"» del poeta nei confronti delle sofferenze della vita dura e duramente lavorativa allusa nel libro, precisando il riferimento all'«antica società agricolo-artigianale, durata peraltro fino agli anni '60/'70» (anni a cui risale quel decisivo cambiamento civile e culturale che Zanzotto mette a fuoco di continuo nei suoi testi)⁵.

La poesia di Cecchinel evoca dunque «un'immensa folla di trapassati non importa se di ieri o di secoli fa [...] la presenza di Mani, spiriti che non si possono dire certo "spettri", ma essenze di natura, "parti di uno scenario" assolutamente insostituibili».

Ritornando al punto di partenza, la «prorompente empatia» del poeta, e meglio articolandolo, Zanzotto scrive: «Rammemorare la congerie di sofferenze che è di tutti e di ciascuno, rivivere questo male che viene a sommarsi nel presente vuoto, è il motivo più forte del libro di Cecchinel, che assume così l'aspetto di una singolare offerta sacrificale». Di qui si arriva alla decisiva scelta linguistica: Cecchinel «coglie

⁴ Che però risaliva ad alcuni anni addietro, uscendo nel «Belli», II, 3, 1992.

⁵ In una celebre lettera aperta ad Alfonso Berardinelli del '99, Zanzotto fa risalire a quei decenni la grande frattura ambientale, culturale, epocale: «solo con il procedere degli anni Settanta e particolarmente dopo la metà degli anni Ottanta la minaccia si è trasformata in reale devastazione»; «sul finire degli anni Ottanta [...] si è palesata la corruzione»: «il senso di una perdita di stato, una cadaverizzazione della nostra storia»; la «catastrofe dei luoghi» e «della memoria». Il testo, centrale per la comprensione dello Zanzotto post-*Idioma*, si legge nel «Meridiano», *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1366-1377.

d'istinto che solo il dialetto, conservato nella sua più rude e quasi defatigante purezza, è il linguaggio che ci consente di comunicare con quel mondo, ci unisce al suo sangue ed ai suoi amori».

Seguono altri finissimi elementi di rilievo nell'ordine più propriamente stilistico-formale: l'ascrizione di questa poesia a una zona espressionistica italiano-europea con tracce di Campana, Trakl, Esenin, Whitman, Rimbaud; e le modalità affannate e ossessive di «caccia», ansia, alterazione e aggressione, la frammentazione, e un clima «paradossalmente, pulviscolare e magmatico». Per illustrare il quale, Zanzotto, sempre attentissimo alla morfologia fisica, ricorre a un'analogia con la geologia del paesaggio: «si potrebbe anche prendere come esempio molto approssimativo di quanto avviene nei procedimenti poetici di Cecchinel la formazione del conglomerato, che conserva la parcellizzazione della pietra e anche il travaglio che la pietra ha subito: brecciamme divenuto tondeggiante giacendo o rotolando nel greto di fiumi scomparsi lungo secoli di secoli e poi, sotto la pressione di altri strati, ridiventato pietra molto chiusa in sé, custode catafratta di sé». Dove colpiscono due cose: la solidarietà con il paesaggio e l'acuta percezione delle sue sedimentazioni e trasformazioni; e il concentrarsi, già dal '92, analizzando la poesia «empatica» e sofferente del giovane conterraneo, su un motivo insieme naturale e metaforico cui decenni dopo Zanzotto ritornerà per conto proprio conferendogli alta dignità di titolo per l'ultima raccolta del 2009, *Conglomerati*, appunto (lezione che sostituisce una precedente di non dissimile area semantica, *Erratici*).

Meglio di così, tra le pieghe e nei segnali rivelatori dei testi, non potrebbe manifestarsi, dalla parte di Zanzotto, la vicinanza con Luciano Cecchinel, nella pervicace adesione poetica a un paesaggio doloroso, stratificato, carico al fondo di «presenze» e «Mani» salvifici; quei «Mani» che tutelano da sempre con la loro ombra sapienziale l'esperienza poetica di Zanzotto nel suo «rigoroso immergere in luogo» (Contini), e che vengono alla luce nelle serie di *Meteo*, 1996, e di *Sovrimpressioni*, 2001. A questa silloge «alla deriva» (così l'autore nell'ellittica e densa eleganza delle *Note*), che con *Meteo* e con gli odierni *Conglomerati* raccoglie e «organizza» (d'obbligo le virgolette cautelative) la produzione post-*Idioma*, mi rifaccio per l'affiorare labile ma non eludibile di una «poetica-lampo» e di un suo correlato linguaggio che, dal decisivo repertorio del *Galateo* in avanti, trova nella «sovrimpressionista» un motivo di fondo di ossessivo e visionario scavo, ritorno, ricordo, rivisitazione, ripetizione, connessione, metamorfosi⁶.

Già uno dei più acuti lettori di Luciano Cecchinel, Martin Rueff, nella prefazione *L'onore di un poeta* che apre un altro singolare volume di Cecchinel *Perché ancora - Pourquoi encore* (2005)⁷, nel sottolineare il valore della poesia-

⁶ Mi permetto di rinviare al mio saggio, *Il linguaggio della «sovrimpressionista». Una poetica?*, contenuto in *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, a cura di Francesco Carbognin, Bologna, Aspasia, 2008.

⁷ Il volume è edito con traduzione francese a fronte (opera dello stesso Rueff) nel 2005, a Vitto-

«testimonianza» di Cecchinel, «archivista meticoloso» di memorie e spazi, si richiama alla «chiave storica e poetica» della regione fornita da Zanzotto con la «sovrimpressione», che sugli ossari della prima guerra vede sovrapporsi i morti della seconda, e riconosce un «terzo strato» nel secondo-novecentesco «scempio della natura e del *genocidio* (Deguy)». I livelli di sovrapposizione individuati da Rueff in *Perché ancora* sarebbero: «la poesia e la nota, il suggerimento e la descrizione»; sul piano della distribuzione testuale: poesie in corsivo e in tondo; sul piano narrativo: le modalità di uccisione delle vittime; infine l'avvicinarsi di passato e presente nella storia: donde l'istanza messa a titolo *Perché ancora*. Ai livelli segnalati da Rueff⁸, ne aggiungerei altri non meno centrali per l'operare di Cecchinel e per la nostra poesia novecentesca, che, insieme con i suddetti, ci trascinano nel cuore del discorso: le interferenze e gli intrecci di più lingue (anche il dialetto); la polifonia, con presenza di più «voci»; lo scontro dei registri di stile congenito nell'espressionismo del poeta, e gli incastrati dei tempi del racconto.

Prima di procedere, un indugio sul titolo: *Perché ancora*, proveniente dal primo testo della raccolta, in corsivo (*Ormai interrati*), ribadisce la necessità della memoria e del ritorno nei luoghi degli eccidi: «*Perché ancora possano vincere anche i morti*», 9-10 (p. 17). Il monito richiama abbastanza limpidamente ciò che nelle note al *Galateo* scriveva Zanzotto sul bosco del Montello, già aprendo alla futura «sovrimpressione»: «Tutto è ancora possibile, su questo terreno ipersedimentato. La questione è aperta, come quelle di tutti i boschi, vegetali e umani. E di tutte le stragi, guerre e sacrifici umani: resta l'intimazione a vederne la squallida inutilità e, a un tempo di patirli a fondo, di ricomprenderli in totale connivenza, “*perché possano esserne sventati altri nel futuro*”» (corsivi miei).

Anche inconsapevolmente, per traccia depositata nel profondo, è verosimile che il poeta di Revine-Lago abbia meditato le parole del '78 accogliendone l'invito etico del *perché ancora*; così come è verosimile che la riflessione di Zanzotto sui «conglomerati», lasciata cadere nel '92 in margine al lavoro poetico di Cecchinel, gli sia rimasta a lungo nella mente per venire allo scoperto nel titolo decenni dopo.

Poste queste premesse di ordine generale, e ripresi in mano i testi più illuminanti: Contini per Zanzotto, e Zanzotto per Cecchinel, sta di fatto che la pluristratificazione che dal *Galateo* in avanti si è stabilita con potenza fantastica dentro la scrittura di Zanzotto e dentro la sua percezione poetica di ambiente e soggetto, di paesaggio e storia, tra Mani e violenze, respira anche in tutti i vibranti “racconti” poetici di Cecchinel. Alle ossa dei morti della prima guerra,

rio Veneto, per l'Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea del Vittorinese (ISREV). Il libro ha anche una postfazione di Claude Mouchard, «... *Parola che sa di vento, resina e neve...*» e più note dell'autore (*Nota sulla trascrizione del dialetto, Note ai testi, Tra storia e poesia*).

⁸ Già ricapitolati da noi nel saggio *Le plurime tracce della poesia di Luciano Cecchinel*, in «Strumenti critici», 113, 1, 2007.

rispondono in *Perché ancora* (2005) i caduti resistenziali; e ora, nelle *Voci di Bardia* (2008)⁹, i relitti ossei di una sommaria esecuzione compiuta dai partigiani, relitti rinvenuti traumaticamente dal poeta adolescente con due giovani amici in una spelonca delle montagne trevigiano-bellunesi. Costanti sovrapposizioni di altro tipo, tra tempo e spazio, tra più memorie, più viaggi, più voci, tra America e Italia e America, fondano e sostengono per intero *Lungo la traccia*.

Ho detto sopra “racconti” poetici: pur nell’inclinazione di fondo verso una liricità scoscesa e interrotta, Cecchinel, come s’è accennato per *Lungo la traccia* e come si può ripetere per tutte le raccolte, tende a organizzare cicli di narrazione, e imposta una visione-racconto, insieme disgregata, recuperata a schegge dalla memoria, sempre piegata da torsioni espressionistiche (il suo stile di appartenenza più proprio), con memoria del Dante petroso, secondo quanto ha rilevato Tiziano Zanato; e già Zanzotto parlava di un dialetto «petrigno», «virato verso l’eccesso», e di un corporale «riconnettersi all’ambiente, alle stesse laringi umane». Il filo narrativo e la spinta a raccontare e testimoniare per tutti collidono con l’emotività lirica e si integrano. La vena civile, l’interrogazione storica ed etica, l’attenzione privilegiata ai soggetti mortificati dalla storia, montanari o migranti o vittime della guerra, sono istanze dominanti e sempre turbate.

La lettura a strati si esprime in Cecchinel tutt’altro che ingenuamente: non investe solo i livelli storico-culturali dei contenuti e dei temi-chiave, ma invade anche, in profonda sintonia, le strutture testuali polifoniche. Nel cerchio della sua poesia, in ogni suo organismo testuale, entrano regolarmente più locutori: quasi come se il libro di poesia fosse attraversato dal poeta come un selvoso universo dai tanti passaggi e incastri (forse assimilabile alla sua inestricabile e segreta montagna?).

Nel libro entra inoltre il corredo costante di note esplicative (se il poeta ha usato il dialetto, o anche il dialetto, sono immancabili le note su lingua e grafia)¹⁰, di precisazioni e chiarimenti di tipo antropologico, contestuale, storico. Le note servono il lettore dandogli un accesso facilitato alla poesia e molte istruzioni per l’uso. Il poeta si sa arduo, sa aspra e impervia la sua immaginazione, sa peregrini e rari i fatti raccontati e remoto in ogni caso l’ambiente rappresentato, il suo stesso linguaggio, e naturalmente il suo dialetto, quasi sempre però irrinunciabile e necessario.

Il dialetto si affaccia in ogni libro (salvo che, e ci tornerò, nelle *Voci di Bardia*), anche dove Cecchinel scrive fundamentalmente in italiano. *Lungo la traccia*,

⁹ Intenso ed esiguo testo di sessanta pagine, comparso a Rovigo, per Il Ponte del Sale. Contiene in chiusura note esplicative dell’autore (*Note; Ad autogiustificazione*).

¹⁰ A proposito di grafia, sono indimenticabili le osservazioni di Zanzotto che citando certi segni diacritici per rendere certi suoni, parla a più riprese di uno «schermo ortografico» «spiazzante, assiepatto, tale da velare oltre che da esprimere»; appuntando «persino quell’ortografia – e grafia – dubbia raggiunge un massimo di funzionalità: si pensi all’uso delle ð (con sbarretta) che infittisce di enigmi la pagina, crea quasi il senso di un lieve e intricato velario che si interponga nel nostro vedere». Una scrittura dunque come «schermo» e «velario», che dice e insieme occulta (anche nei grafemi), stilizza, nasconde difensivamente per enigmi.

che in sostanza è italiano, appare tuttavia contaminato per lingue e registri (tanto da sollecitare i dubbi di Portinari sulla figura biografica dell'autore), e immette con raffinatezza il dialetto, nonché alcuni reperti di gergo americano, e inoltre echi, riprese e rielaborazioni di canzoni statunitensi popolari, blues, country, folk (ma anche omaggi all'amato Whitman e agli autori della Beat Generation)¹¹. Sono preziose dunque le note, puntuali sino all'ossessione (di contro a quelle criptiche e laconiche apposte da Zanzotto nei suoi libri), che chiariscono ogni termine e riferimento e che attestano le fonti dei vari esperimenti o rifacimenti. Un componimento intero, *Ohio Blues*, è in inglese, e «ricalca dal punto di vista prosodico il testo della canzone *Little Chillen Blues* di Huddie Ledbetter, folk-singer statunitense» (p. 59); ma nella stessa sezione (*blues*) segue un testo nel dialetto di casa, *co la to pore lengua*, in memoria dell'antenata Antonietta «folle di nostalgia», che negli ultimi giorni di vita all'ospedale Zanesville delirava nella lingua d'origine senza che nessuno dei parenti potesse capirla.

Il già citato *Perché ancora - Pourquoi encore*, italiano, oltre a mettere a fronte un testo francese (per circostanze occasionali ma non superficiali, di intesa amichevole e culturale con Martin Rueff e Claude Mouchard), non rinuncia a includere poesie in dialetto. Sulle trentanove complessive, in dialetto se ne contano sette, due delle quali in corsivo. Ai corsivi spetta nel libro, come sempre articolatissimo, il compito di scandire le sezioni, progredienti e accuratamente disegnate, quasi «stazioni di un calvario». L'immagine è di Zanzotto per *Al tràgol jért*, e si applica con adesione anche maggiore alla materia di eccidi e stragi di *Perché ancora*. Si può pensare senza forzature che Cecchinel ne abbia tratto incitamento e spinta a raccontare altri dolorosi calvari della storia e del luogo, sul tema-chiave della Resistenza, lui figlio memore e partecipe di un comandante partigiano azzurro¹².

In *Perché ancora* i testi in dialetto che si dicevano sono i monologhi delle vittime, affidati con ogni pertinenza alla lingua nativa. Così l'autore, da un intervento steso per una presentazione dell'opera: «I testi in prima persona mi sono scaturiti in dialetto: di ciò mi sono accorto in fase avanzata e solo dopo ho mantenuto questa linea in chiave consapevole. Questo filone contenutistico-stilistico è caratterizzato all'inizio da una "trascorsa" prima persona singolare ma questa si fa verso la fine un "noi attuale" per concludersi con un "noi evocato" nell'ultimo lungo testo». Da cui si delinea con chiarezza il complesso e mutevole gioco delle voci in campo (il canto di un ucciso, la parola dei superstiti, l'evocazione delle vittime).

L'elemento linguistico, secondo quanto si è detto e come è ben noto a tutti i lettori di Luciano Cecchinel quali qui siamo, è diversamente graduato di libro in

¹¹ Rinvio per un'analisi dettagliata al mio saggio di «Strumenti critici», cit.

¹² «Giuseppe Cecchinel (Olivieri), [...] vicecommissario e comandante di battaglia della Brigata Piave», dalla nota d'autore in margine alla poesia dedicatagli, *Commemorazioni, Perché ancora*, p. 163. Giuseppe Cecchinel morì per un infarto subentrato durante la commemorazione del 25 aprile 1987.

libro, essendo la costruzione dei vari libri consapevole, oculata, differenziatissima, e obbedendo ogni libro a leggi proprie.

Se la convergenza di più lingue è frequente, ci sono queste importanti eccezioni: il dialettalismo integrale di *Al tràgol jért*, «raspato quasi con tenacia d'animale» (ancora Zanzotto); e le due sillogi *Le voci di Bardiaga*, ultima uscita (solo italiano) e l'ancora inedita *Sanjut de stran*, “Singhiozzi di strame” (solo dialetto)¹³. In questi due casi in particolare occorre chiedersi perché. Le ragioni apparenti di rispetto dei codici di registro e genere (l'uso dell'italiano delle *Voci di Bardiaga* sarebbe coerente con il canto civile; la vena dolorosamente privata e introversa di *Sanjut de stran* sarebbe versata nel dialetto, confidenziale eppure inaccessibile), se rispondono pure a qualche prassi, tuttavia non bastano, perché infrante in altri libri da Cecchinel stesso. Esempio più clamoroso: la poesia resistenziale di *Perché ancora* che ospita anche il dialetto, per felice istinto ma anche con verosimiglianza obiettiva. Dunque sembra più produttivo cercare le motivazioni della scelta linguistica in opzioni personali. Forse il desiderio di uscire da un microcosmo municipale con *Le voci di Bardiaga*, che si presenta spesso intonato a nobile letterarietà?. E, per converso, in *Sanjut de stran*, resoconto allucinato di un'esperienza depressiva vissuta dal poeta dentro il suo scabro territorio, forse l'istinto di restare difensivamente protetto e recluso nel cerchio della lingua più propria, più familiare e affettiva?

Si aggiunga una concomitante considerazione sulla cronologia effettiva dei libri, i cui tempi compositivi non sempre coincidono con quelli editoriali. In particolare (stando ai dati che mi ha fornito l'autore) segnalerei la stesura lenta e complicata delle due raccolte suddette: una prima forma delle *Voci di Bardiaga* risalirebbe alla seconda metà degli anni settanta, dunque sarebbe all'incirca contemporanea del dialettale *Al tràgol jért*; fu poi accantonata anche per gli scottanti contenuti (che detteranno la nota *Ad autogiustificazione*, mossa dal desiderio di evitare ogni fraintendimento anti-resistenziale), per essere ripresa negli anni novanta e finalmente conclusa ed edita di recente. Mentre *Sanjut de stran* (finora pubblicata sparsamente e solo in piccola parte) fu elaborata tra '89 e '98 circa, e poi messa da parte a causa della gravissima crisi personale dopo la malattia e la scomparsa della giovane figlia Silvia. Luciano Cecchinel ricorda che durante la protratta elaborazione delle *Voci di Bardiaga* era stato tentato – come in *Perché ancora* – di stendere in dialetto alcuni dei monologhi corsivi dei morti (quello al femminile e quello del contadino) ma i risultati non gli parvero del tutto soddisfacenti tanto da rinunciarvi.

Nel suo personalissimo tragitto poetico (sobrio, persino severo, tant'è alieno da clamori e da ogni ricerca di facile consenso), Cecchinel opera con il bilinguismo di base italiano-dialetto, aperto pure ad altri incroci. Il ruolo primario

¹³ Alcuni testi sono apparsi nell'*Annuario di poesia*, Milano, Crocetti, 2002, a cura di Guido Oldani; e nella rivista «In forma di parole» in due riprese (18, 3, 1998; 28, 1, 2008); e ora nella *plaquette* dal titolo *parlâr cròt* edita a cura di Matteo Vercesi, con nota critica di Alessandro Scarsella, Venezia, 24 settembre 2009, in occasione della giornata di studi di Mestre.

spetta forse al dialetto (sia pure, come annotava Zanzotto, «necessariamente un po' inventato»), un dialetto di area decisamente periferica, incolto, ossia privo di tradizione scritta, ma socialmente vivo e antropologicamente ben radicato: lingua non solo materna, affettiva, ctonia, ma anche adulta, solidale e fraterna, aperta a tutti gli usi, anche all'espressione civile, cioè alla più forte aspirazione comunicativa.

Sul punto cruciale del bilinguismo, Pier Vincenzo Mengaldo, tra i massimi studiosi dell'esperienza della poesia in dialetto, analista delle sue contraddizioni e dei suoi paradossi¹⁴, annota che in Zanzotto, al contrario che nello sperimentale Calzavara, «lingua e dialetto non s'intrecciano o sovrappongono, ma proprio occupano spazi diversi» (il dialetto si pone come modalità più affabile, e la lingua come forma più intorta e complessa)¹⁵. Non altrettanto accade in Cecchinel, che con riservata ma caparbia sperimentazione tende a impiegare il dialetto a tutto campo sfidandone la ristrettezza geografica e culturale e infrangendo alcuni paletti prudenziali. Il suo selvatico dialetto montano, in sintonia con un temperamento fantastico e con un'arrabbiata inclinazione espressionistica, che produce immagini violente e drammatiche da orgoglioso *trobar clus*, serie ossimoriche, continui estri analogici, si confà all'ispida testimonianza di *Al tràgol jért*, ma anche al canto civile dei morti, sempre anti-elegiaco, di *Perché ancora*, e all'espressione tormentata di *Sanjut de stran*, dove è piegato a rendere il disagio esistenziale, con accenti visionari e ossessivi e con tratti invettivali. Se nelle *Voci di Bardiaga* mancano gli ingredienti plurilinguistici a creare scarti e contrasti, è la tensione dello stile a inseguire, sul ciclo perpetuo della «sovrimpressione», la durezza del segno, producendo ossimori e distorsioni come, a campione, nei seguenti casi: «[...] brevi leggeri umori / nutrono il compunto bucaneve / carne e terrore suggono alla terra / i mirtilli [...]» (p. 17); «febbre il cane raspa / nell'ispido di grasse ortiche / [...] riporta, inadescate prede, / ossa corrose»; «furono sberleffi e strilli / da macchie di polpa / sanguinosa di mirtilli» (p. 23); «[...] Esca / il nostro sangue come da bufera / folta d'inverno per bosaglia / irto rosso di rosa» (p. 33); «aria sfinita annaspa / lungo vischioso di spelonca, / attaccaticci odori / sudano foschie (p. 37); «rochi echi di spelonca / mordono vuoto di pareti, / sconvolgono sfarfallii d'erbe, / contorcono vertigine di abeti» (p. 20). Spiccano i densi e sintetici sintagmi metaforici della tradizione lirica più tesa; e l'insistito espressionismo verbale deformante (talora abnormemente transitivo) che Contini qualificò come proprio dell'area settentrionale, e che infatti ricorda certe aspre condensazioni vociane e in particolare reboriane. Non diversamente, s'intende, si comporta il poeta in dialetto che con analoga potenza inventiva

¹⁴ Un altro autorevole competente di cui sarebbe interessante sentire il parere, Pietro Gibellini, grande esperto di Porta, Belli e Tessa, del quale si veda comunque la presentazione di questo volume alle pp. 3-5.

¹⁵ Nel densissimo saggio del '94, *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, raccolto ad apertura della *Tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

strazia, protesta e fantastica come nella lirica d'apertura *tai e dontura*: «lengua dà zendadura / che scaturida // tu zabortéa, tu pèrz la ziera, / tu te incanta e tu crida // che pò de òlta tu inpenis la boca / fa na ziespa madura // ma par farte calèfa straca / fa de 'n òs dur che dura».

Senza eccezioni, anche in presenza di un'unica lingua, l'intreccio già notato di voci e punti di vista genera narrazione, crea barbagli di personaggi e incide più storie nella storia.

L'«empatia» del poeta, subito riconosciuta da Zanzotto, provoca l'emotiva e passionale assunzione di responsabilità e di testimonianza per tutti (tutti i deboli e i travolti) peculiare della poesia di Cecchinel. Cui anche si può connettere con coerenza il ricorso drammatico (in senso proprio, da coro dei morti, da sacra rappresentazione) alle voci, strappate dal caos cieco della storia e della violenza. Importante allora ricordare che Cecchinel non solo è stato attivo per anni nell'amministrazione locale collaborando con gruppi impegnati nella salvaguardia economica e culturale del territorio e nella creazione di cooperative agricole; ma che anche ha lavorato sulla cultura contadina con numerosi interventi curando tra l'altro (1984) una raccolta di fiabe popolari dell'alto trevigiano¹⁶. Tutto ciò dà ulteriore spessore alla sua poesia, ne chiarisce meglio l'inquieta scrittura di movimento, alla ricerca di "tracce" perdute da sottrarre pietosamente all'oblio, la volontà di epos anche minimale, il recupero di lingua e cultura, l'accanimento dell'«archivista» di cui diceva Rueff e del solidale interprete di luoghi, paesaggi e tempi.

¹⁶ Luigi Marson, *Fiabe popolari venete raccolte nell'alto trevigiano*, Vittorio Veneto, De Bastiani, 1984.

PERDITA DEL PASSATO, CECITÀ NEL PRESENTE:
IL «TRÀGOL JÉRT» DI LUCIANO CECCHINEL

La verità poetica dell'opera *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino. Poesie venete 1972-1992* (Milano, Scheiwiller, 1999) di Luciano Cecchinel è nutrita da una verità esistenziale, vissuta, che ha la sua radice nella piega più profonda e rivelatrice di un'epoca. Mi riferisco a quel mutamento antropologico annunciato già da Pier Paolo Pasolini, tratteggiato da alcuni scrittori e poeti italiani, Ferdinando Camon e Andrea Zanzotto tra i veneti, e in seguito descritto nei suoi caratteri fondamentali da altri protagonisti della cultura europea, che hanno proposto diverse fortunate definizioni come quella di "non-luoghi" (Marc Augé), "vita liquida" (Zygmunt Baumann), "spazializzazione esistenziale" (Peter Sloterdijk). Oggi che "rivoluzione telematica" e "globalizzazione" costituiscono i termini di riferimento per circoscrivere le ultime conseguenze dell'impressionante accelerazione storica compiuta nel corso del XX secolo, non sempre si ricorda quel processo che ha determinato, a partire dagli anni sessanta del secolo scorso, «il più importante avvenimento della storia, dopo la nascita di Cristo» (Charles Péguy), vale a dire *la fine della civiltà contadina*. Non si è trattato soltanto di un mutamento di tecniche agricole o di alcune modalità dell'insediamento umano, bensì dell'interruzione del plurimillenario legame tra l'uomo e il suo ambiente, di forme di vita che sono naufragate trascinando con sé valori, comportamenti, miti, sensibilità, emozioni, lingue. Alcune di queste lingue (lingue minori, dialetti) hanno compiuto e stanno compiendo un faticoso processo di immigrazione in questo nuovo e diverso mondo attuale: come tutti gli immigrati, abbandonano gran parte della loro realtà e identità per adattarsi al nuovo ambiente. Altre lingue minori, altri dialetti non ce l'hanno fatta e non ce la faranno neppure a immigrare, si spegneranno con gli ultimi parlanti, che ne fanno uso oramai, a loro volta, soltanto per una parte sempre più esigua della sfera comunicativa.

Il fenomeno italiano e europeo della fine della civiltà contadina, di cui non è stata ancora presa in considerazione l'enorme importanza, rimane generalmente mascherato e fraintendibile a causa di una falsa continuità, anzi di un falso

rinnovamento del passato, legato soprattutto ai nuovi prodotti enogastronomici travestiti con i nomi e i colori propagandistici della tradizione. Imperversano, inoltre, con trionfale stolidità, le manifestazioni ove si gabella il recupero di una spesso del tutto inventata tradizione storica o folcloristica, per colmare un vuoto di memoria e di ideologia, producendo ovunque durante i weekend quelle *gardaland* e quelle *lasvegas* “de noantri” che tutti conosciamo. Se per molti è ormai chiaro che il lavoro dei campi avviene in perfetta omologia con tutti gli altri sistemi di produzione industriale, infatti, la pletora di prodotti “riconquistati alla tradizione” illude ancora molti che si tratti di un recupero o addirittura di un ritorno del passato (ovviamente non è vero: la “tradizione” dell’ultimo modello di *smart phone* e quella del formaggio d.o.p. che mettiamo in tavola è la stessa, vale a dire la logica *glocal* del mercato mondiale).

Se distinguere l’attuale produzione agroalimentare dalla ormai tramontata e irrecuperabile civiltà contadina è un esercizio che si può compiere, pur tra mille difficoltà, là dove il mutamento ha mantenuto continuità di insediamento umano, discernendo tra enogastronomia, agriturismo e *green packaging*, non c’è invece quasi più nulla da dire per quelle vaste aree che hanno subito la morte lenta e inesorabile dell’abbandono e dello spopolamento. Quello dello spopolamento è un fenomeno che riguarda soprattutto la realtà contadina delle zone montuose situate a un’altezza dal livello del mare non sufficiente per promuoverle a luoghi di soggiorno turistico, di attività alpinistiche o di esercizio sportivo da competizione. È accaduto su tutte le aree montane europee, con drammatica continuità, dai Pirenei agli Appennini, con una diffusa insistenza nei due versanti prealpini italiani, sloveni, austriaci, svizzeri e francesi. Sarebbe davvero interessante un lavoro comparatistico che affrontasse questo tema, nella prosa e nella poesia delle diverse lingue e delle molte parlate minori, per delineare un quadro realistico, ma anche simbolico (lo splendido *La pioggia gialla*, di Julio Llamazares, per esempio), di questa vicenda dolorosa e per certi aspetti tragica.

Evito i raffronti, che sarebbero rapsodici e inadeguati, non avendo davanti agli occhi il quadro completo, e tuttavia non esito a conferire al *Tràgol jért* di Luciano Cecchinel una posizione e un ruolo esemplari. Autorizza questa mia affermazione l’assoluta compiutezza dell’opera, la sua verità di senso e di lingua, l’originalità della fusione tra l’ispirazione poetica e l’universo simbolico rappresentato.

La lingua di questa poesia è totale incarnazione dei luoghi e dei temi di cui si fa singolare, somnessa e però nitida *voce*. Percepriamo la fatica del vivere, la presenza bruciante, emozionante dei fenomeni naturali, la perizia nella fabbricazione e nell’uso degli strumenti di lavoro, la conquista della dimensione affettiva nei gesti quotidiani. E però, nello stesso intrico di sterpaglie e di pietraie, negli stessi camminamenti, nelle arborescenze e negli arabeschi di gelo di questi versi potenti e magnifici, echeggia il risentimento, un senso di perdita impotente, la disperata richiesta di salvare con un’ultima speranza di empatia un mondo della memoria, che la memoria non riesce a preservare né a redimere.

C’è una terra pronta a riprendere il sopravvento sulla fatica dell’uomo, quella terra che, come sempre, ogni giorno inizia di nuovo a imboschire, marcire, con-

sumarsi nel fuoco e nel gelo. Ma non c'è più chi ogni giorno affronta il compito faticoso, ingrato, umanissimo di estirpare, dissodare, falciare, dare forma a questa terra, ricreare ogni giorno i legami difficili di una ostinata comunità.

Si può così guardare dentro un nucleo simbolico spaccato: dava un significato alla vita, questa continua guerra ogni giorno rinnovata (come ogni giorno era rinnovata l'alleanza) con la terra e i fenomeni atmosferici, dava un senso alle emozioni, sosteneva valori – oggi invece, nell'abbandono, sotto il segno di una rovina che si amplifica in cosmico cordoglio, il marcire e consumarsi delle cose, l'imboschire e la rovina dei coltivi diventa un processo che accomuna quegli stessi significati, quei valori e quelle emozioni che costituivano un "io" spaventato, attualmente, dal suo stesso dissolversi. Non c'è nostalgia, per il "mondo di ieri", che non troviamo ammantato di un'aura di domenicali dolcezze naturalistiche o di sciocchi richiami alla bontà del passato, ma proprio perché è detto il vero della sua durezza, della fatica inesausta, permette di comprendere dove incide il distacco. Detto diversamente: non c'è nulla che si possa recuperare con una passeggiata domenicale, con *mountain bike* o tenuta da *trekking*, nulla che possa rivivere con la sagra dei cesti e dei rastrelli o con la mostra dei formaggi. L'uomo, l'"io" poetico parla qui con la verità di quel mondo, con le forme linguistiche che ne costituiscono la geantropicità, da una condizione drammatica: quella di chi da quel mondo è stato espulso, scagliato via. Un "io" che non sa più come accettare la sofferenza, anche se la comprende. Che non sa dare un volto vicino e riconoscibile all'ingiustizia. In questo altro mondo attuale, dove è stato gettato, questo "io" si ferma sulla soglia della molteplicità delle scelte e della rapida intercambiabilità delle "cose". Non ne parla, ma percepiamo che sta là, su quella soglia, dove lo vediamo provenire da un buio ancora pieno di memoria e di senso, bloccato sul limitare di una fantasmagoria di luci e di suoni che, se pure mai menzionati, incombono.

Viene spontaneo, leggendo queste poesie, parlare di espressionismo. Si può aggiungere, per orientamento, che l'espressionismo è anche la cifra comune della maggior parte delle opere che riguardano questo tema, in Italia e in Europa. Nel caso di Cecchinel dovremo però affermare che i caratteri espressionistici appaiono prodotti dallo stesso processo ideativo-linguistico, come fenomeni "naturali", che non lasciano percepire alcuna postura intenzionale. Va aggiunto che vi sono inoltre apporti da altre, diverse tradizioni, così profondamente filtrate che concorrono a dare un respiro corale, una nota "popolare" (detto tra mille virgolette), come se questo idioma barbarico e raffinatissimo, che viene scritto per la prima volta, avesse alle spalle una lunga storia poetica. Le strutture composte di ogni singola poesia, secondo moduli largamente presenti nella poesia novecentesca, sono finemente e intensamente lavorate nella trama del verso e delle rime, o pseudorime, del "ricco e strano" tappeto allitterativo dove l'abbondanza dei monosillabi e delle tronche consonantiche affascina e avvince. Chi ha la fortuna di poter leggere e intendere, riproducendone i suoni, indovinando le felici invenzioni poetiche, non può fare a meno di lasciarsi torturare e commuovere da questi versi, dove a volte un respiro più leggero di desiderio e di affetti apre la mente nell'intimità di una segreta condivisione.

RAGIONI DELLA POESIA DI CECCHINEL

Per «ragioni della poesia di Cecchinel» ho inteso, con espressione forse troppo rigida, un insieme di motivazioni, intenzioni e impulsi che sembrano importanti almeno quanto i testi. Inscindibili dalla poesia, esse sono oggetto di scrupolosa attenzione da parte dell'autore che ci richiama sempre a ciò che ha mosso la sua "volontà di dire" o, forse meglio, il suo "dovere di dire"¹. Come ogni lettore di Cecchinel sa, abbiamo a che fare con una poesia non gratuita e profondamente motivata. Senza motivazioni concrete, reali, Cecchinel probabilmente non si perdonerebbe la scrittura lirica, che ha sempre ai suoi occhi un pericoloso (e mai del tutto cancellabile)² alone di narcisismo. I suoi libri più importanti sono tutti accompagnati da note precisissime che mostrano senza ammiccare né depistare le radici topografiche, storiche, antropologiche delle liriche. In tre libri su quattro compare anche, dopo l'apparato delle note, una breve prosa che funge da raccordo tra poesia e realtà: in *Lungo la traccia* si tratta della prosa *Come per un racconto*; in *Perché ancora*, di *Tra storia e poesia*; in *Le voci di Bardiaga*, di *Ad autogiustificazione*. Prose che, come le note, dobbiamo considerare parte integrante dell'opera in versi.

Solo nella prima raccolta, *Al tràgol jért*, non compare un testo in prosa, una *raza*, assimilabile a quelli citati. Ma si può affermare che attraverso le interviste, le presentazioni e gli incontri pubblici Cecchinel abbia costruito, oralmente, qualcosa

¹ Cfr. L. Cecchinel, *Tra poesia e storia*, in Id., *Perché ancora*, Note di Claude Mochard e Martin Rueff, con traduzioni in francese di M. Rueff, Vittorio Veneto, ISREV, 2005, p. 169: «In un periodo come l'attuale in cui si ripresentano interpretazioni e fatti che riprendono i peggiori temi di quel triste passato, *ho sentito come un dovere* ricordare le vicissitudini e i tragici destini di molti oppositori delle dittature fascista e nazista dei quali avevo appreso da vicino le storie» (qui e altrove, salvo diverse indicazioni, il corsivo è mio).

² Alimenta il dubbio lo stesso Cecchinel nell'intervista a Maurizio Casagrande: «può darsi poesia senza narcisismo?» (in M. Casagrande, *In un gorgo di fedeltà. Dialoghi con venti poeti italiani*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2005, p. 56).

di analogo, sempre premurandosi di contestualizzare nel più preciso dei modi il clima che ha generato questa sua prima opera in dialetto. I versi più antichi del *Tràgol* risalgono al '72: si collocano dunque nel pieno del quinquennio '70-75, durante il quale Cecchinèl è stato sindaco del suo paese, Revine-Lago, allora afflitto dall'emorragia dell'emigrazione. A proposito, Cecchinèl ha affermato:

Era il paese con più emigranti nella provincia. Mi ponevo drammaticamente il problema di quelli che per l'ultima volta andandosene calpestavano quella terra che avevano maledetto, già rimpiangendola. Nutrivo, forse ingenuamente, l'idea che l'agricoltura potesse convivere con l'industria, invece un sistema è stato travolto dall'altro³.

Non è improbabile che *Al tràgol jért* nasca, almeno in parte, come introversione della politica, forse anche come sfogo o implosione determinati dall'inanità della politica. Come se attraverso queste poesie in dialetto Cecchinèl avesse voluto celebrare, con una specie di *plazer* funebre⁴, un'antica civiltà nel momento in cui il suo crollo sembrava, anche a un amministratore armato di forte volontà, improcrastinabile. Del resto siamo proprio negli anni in cui Pasolini parla della mutazione antropologica che trova un potente correlativo oggettivo nella mutazione-devastazione dei paesaggi; Cecchinèl, in termini più generali, definisce lo stesso frangente, osservato in uno specchio locale, una «epocale congiuntura»⁵. Come ultima fiaccola, estremo testimone o «superstite»⁶ di quella civiltà, Cecchinèl sente il dovere di *tradere*, di tramandare traducendo quei segni antropologico-paesaggistici in poesia, correndo così il rischio di tradire, anche se per amore⁷. L'elegia ha parte in questa raccolta, soprattutto, come sappiamo, nella prima sezione, *Garnèi e fastuc*, ma si potrebbe congetturare che l'elegiaco fosse il tono dominante o primigenio, in un ipotetico *Ur-Tràgol*, poi circoscritto e ridotto a "retrotono" da una volontà poetica caparbia e persino rabbiosa a tratti, che vuole ricreare un mondo in via di estinzione facendolo rivivere per l'ultima volta in modo dinamico, energetico (ciò è solo apparentemente in contrasto con quello che dicevamo a proposito del *plazer* funebre). Di qui una certa oltranza espressiva, anche nella costante spinta metaforica, alla quale probabilmente si riferiva Zanzotto parlando di un dialetto «virato verso l'eccesso»⁸. La pura con-

³ Intervista a Cecchinèl uscita sul «Corriere del Veneto» del 5 maggio 2007.

⁴ Cui ben si attagliano i riscontri dei modi a catalogo, whitmaniani, indicati da Franco Brevini (*Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 378) e poi da Fabio Zinelli (nell'antologia, che include Cecchinèl, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Luca Sossella, 2005, p. 856).

⁵ In Casagrande, *In un gorgo di fedeltà*, cit., p. 57.

⁶ Matteo Vercesi, *Lungo la traccia della parola. Identità individuale e collettiva nella poesia di Luciano Cecchinèl*, in «Italianistica», XXXV, 3, settembre-dicembre 2006, p. 124.

⁷ Su questi temi verte quasi interamente l'intervista di Casagrande sopra citata.

⁸ A. Zanzotto, *Postfazione* a L. Cecchinèl, *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino. Poesie venete 1972-1992*, edizione riveduta e ampliata, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 177.

templazione di quei paesaggi è vietata a Cecchinel dalla consapevolezza, fondata anche su ricerche storiche, oltre che su un bagaglio di esperienze e racconti, che quei paesaggi pedemontani e montani sono stati modellati nei secoli da una fatica quasi disumana; una loro fruizione estetica comporterebbe, ce lo dice lo stesso autore, un insopportabile senso di colpa. Di fatto, nel *Tràgol*, non si dà paesaggio senza una profonda ed empatica comprensione del fattore umano che ha contribuito a determinarlo⁹ e non esiste in questa raccolta la possibilità di una contemplazione fine a se stessa, c'è però un intenso lirismo che può diventare violento quanto più il nucleo nevralgico della realtà resiste a essere recuperato e rappresentato; un lirismo che addirittura ferisce profondamente il poeta se è generato, come un vento morto, da oggetti e presenze che persistono, ma privati delle loro funzioni, come inebetiti segni di una civiltà in buona parte distrutta. La falce e il suo ricorrente «ultimo criđar» o «criđar ultimo», quasi fantasma, il truogolo incatramato (*Pastòz de làip*), «al faldin sbrindolà», i «roài ðe masiera», «i pra alti», «le lame stušade» (in *E i fila 'ncora i cric*), i «restèi sechi», le «ðerle rote», i «faldin rudenidi» (in *Croše crošat* e molti altri oggetti ancora in *La casèra rebandonađa*), sono emblemi di inutilità che richiamano gli strumenti spezzati, presàghi di calamità e minacce, del Fregio di Casa Marta a Castelfranco, attribuito a Giorgione. La lirica magia che promana da essi è un *Incantamènt par gñent* dal fascino velenoso, che comporta scissione dell'io tra colpevole contemplazione e impossibilità di agire.

Il Cecchinel che, di fronte alle ultime tracce della civiltà secolare delle Prealpi, compone i versi di *Al tràgol jért*, vive un dilemma: far parlare, come un antropologo o addirittura un archeologo, questi segni residui o assistere in silenzio alla loro completa defunzionalizzazione, che li trasformerà in enigmi. La colpa del narcisismo, il timore di un tradimento sono riscattati in questa raccolta – e nelle seguenti – dall'assimilazione dell'io a una memoria collettiva¹⁰ capace di risalire per decenni e secoli all'indietro (in *Incantamènt par gñent* si parla infatti di mani che hanno plasmato il paesaggio «in žènto e pò žènto e pò žènto ani»; e i *Senc sparpagnađi*, i segni sparpagliati nella montagna, «suđor e sangue i joža, / e àgre-me che tas / pauroše te cantói de sioli / ðe mili e pò mili àneme pasade»), e di parlare a nome di molte generazioni. In questo, come negli altri libri di Cecchinel,

⁹ Cfr. soprattutto la seconda parte di *Incantamènt par gñent*, dove i valligiani si assumono il ruolo di umili demiurghi del paesaggio, ai cui elementi hanno parlato «come che sol se pol dirge a 'n fiol mut» (v. 26), allevandoli.

¹⁰ Da questo punto di vista Cecchinel è, come attitudine, più vicino di quanto non possa sembrare a Rigoni Stern, sul quale Lorenzo Polato ha scritto: «La memoria [...] di Rigoni non ha mai un respiro esclusivamente autobiografico. Egli può infatti ricostruire il passato che sta prima della sua nascita perché è un narratore puro: colui che, secondo la ormai classica definizione di W. Benjamin, attinge alla memoria collettiva. [...] Egli si fa il portavoce, il depositario di storie affidate all'oralità e le salva, con la scrittura, dall'oblio» (L. Polato, *La "memoria" di Rigoni Stern*, in «Studi novecenteschi», XXVII, 60, dicembre 2000, p. 391). Sulla dinamica tra individualità e collettività nella prima raccolta di Cecchinel si veda Vercesi, *Lungo la traccia della parola*, cit., p. 124.

abbiamo dunque a che fare con una poesia non realistica ma strettamente legata al reale: lo dimostra il fatto che le liriche del *Tràgol jért* – oltre che la competenza geografica e culturale del loro autore – siano state valorizzate, come precisi riferiti lirico-geografici, in un volume scientifico intitolato *Il paesaggio dell'abbandono nelle Prealpi trevigiane orientali*¹¹.

Nella seconda raccolta, *Lungo la traccia* (Torino, Einaudi, 2005), Cecchinel cambia stile, registro, lingua (dal dialetto all'italiano) dando prova così di non essere poeta *unius libri*. Sbaglieremmo però a pensare che si tratti del libro di un altro poeta, perché, al di là delle apparenze, la coesione col *Tràgol jért* è forte; si tratta anzi, come ha giustamente rilevato Giovanna Ioli, in rapporto alla raccolta d'esordio, dell'«altra faccia della stessa medaglia»¹², referto lirico di un viaggio che il poeta ha intrapreso alla ricerca delle radici della propria famiglia negli Stati Uniti, dove il nonno materno Guglielmo Maldotti era emigrato. Anche in questo caso la poesia è per Cecchinel un tentativo estremo, sentito come un dovere, di andare alla ricerca di segni e tracce che stanno scomparendo, si stanno infuliginando. Si percepisce la necessità di riallacciare un nodo prima che i due ceppi della famiglia del poeta, quello americano e quello italiano, si divarichino troppo, diventando estranei l'uno all'altro, e ignari della loro storia comune¹³.

In *Lungo la traccia* Cecchinel è insomma alle prese con una vicenda da raccontare, e non con del materiale da sfruttare poeticamente dopo aver cancellato le tracce prosaiche di una storia troppo umana. (Da questo punto di vista la sua poetica è agli antipodi rispetto a quella montaliana delle «occasioni»). È proprio la *pietas* nei confronti di quelle oscure «vite perdute» (*madre perduta*, v. 18) a sostenere e a giustificare il canto. Si potrebbe dire che è un'epopea familiare, privata, quella rievocata da Cecchinel nella seconda raccolta, ma anche in questo caso si assiste invece a un allargamento della prospettiva che porta a vedere l'America dal basso, dalla polvere che accompagna gli *hobo*s, i *degos*, i *country singers*, gli immigrati e i lavoratori in genere lungo i loro accidentati cammini; cerca di attingere ancora una volta a una memoria collettiva l'io lirico che assume in sé molteplici storie e identità: «nuovo italiano / che fui hobo, coal miner, steel mill worker» (*si quaeris*, vv. 1-2). La prevalenza di un livello terreno dello sguardo, spesso confuso dalla polvere degli anni e delle distanze, da un girovagare smarrito («ubriaco delle mie suole», *incidente*, v. 3), trova riscontro nella sensazione, che si ha lungo tutta la raccolta, di una ricerca condotta da un rabdomante che picchia a terra col suo bastone¹⁴; oltre che nell'immagine reiterata del *setaccio*

¹¹ Ugo Mattana, *Il paesaggio dell'abbandono nelle Prealpi trevigiane orientali. Tra il Passo di San Boldo e la Sella di Fadalto*, Caselle di Sommacampagna, Cierre, 2006.

¹² G. Ioli, *Le poesie di Cecchinel*, in «Resine», XXIV, n. 115 (primo trimestre 2008), pp. 87-88.

¹³ Cfr. A. Zanzotto, *Lungo la traccia. Le poesie di Luciano Cecchinel*, in «Il Caffè illustrato», gennaio-febbraio 2007, p. 15: «Questo lavoro, meglio di altri, resta un esempio delle straordinarie capacità che ha Cecchinel di unire quanto tende invece a dissolversi».

¹⁴ La metafora del rabdomante è evocata anche da Idolina Landolfi su «Stilos» del settembre-ottobre 2005 («la parola, sorta di bastone rabdomantico»).

come filtro per i ricordi e per la ricerca di tracce della storia familiare (che si trova in *vene perdute*, v. 1, e in *banjo breakdown*, vv. 7-8: «ah, canta tintinnante setaccio / di sogni e ricordi»). Altro fenomeno ricorrente in *Lungo la traccia* è la «postura» dell'io lirico, in attesa o in auscultazione, muto e a volte perplesso, fermo come un cieco in mezzo al vorticare del tempo ipercinetico della modernità americana: «Sono un hobo solo / al mio fuoco semispento / cerco una mia ombra [...]» scrive Cecchinel in *dietro una mia ombra* (vv. 24-26), con una figurazione analoga a quella di alcune scene del *Tràgol jért*, dove anche troviamo un uomo solo che cerca di auscultare e risuscitare presenze, facendone parlare i segni¹⁵. E le «tracce qui, impronte ovunque» (di *suite appalachiana*), corrispondono ai *Senč sparpagnadì* che danno il titolo a una delle ultime poesie del *Tràgol*. Rilevante, e tipica di questo libro, sembra anche l'isotopia con cui si manifesta il momento dell'incerto affiorare della *traccia* che l'io lirico sta inseguendo: la nebulosa del ricordo che annuncia e vela quella traccia (un metaforico «afoso velo» in *junction to W. Va.*, v. 20; «tempo nebbioso» in *addio strada percorsa*, v. 22) è a volte rappresentata con lessico e immagini molto moderni, attinenti all'elettricità o ad altri fenomeni del mondo industriale: «e già non ci sei, ronzio che apparivi / e disparivi» (*acciaio elettrico*, 7-8); oppure «accese cicale, / Morse frenetico [...]» (*dietro una mia ombra*, vv. 10-11). In *vene perdute*, vv. 1-6, la vecchia immagine del pioniere cercatore d'oro è rivitalizzata dalla velocità con cui i ricordi appaiono e scompaiono, che fa venire in mente alcuni momenti frenetici degli sperimentali montaggi di David Lynch («di maglie tese è il mio setaccio: / in trasparire rapido, / quasi lampo di ghiaccio, / vi fremono voci e volti di schiuma / prima di ritornare a un alveo torbido / come a un'improvvisa distante bruma»). Questo ci dà l'occasione di parlare di un'altra costante della poesia di Cecchinel: come nel primo libro – è stato notato da Giovanni Turra, che a proposito ha parlato di «magismo»¹⁶ – la metafora e più spesso l'analogia fondono in un'unica realtà uomo e natura, in *Lungo la traccia* elemento naturale, umano e industriale si fondono ricreando liricamente l'*unicum* della realtà americana, dove sia la natura che la tecnica parlano una lingua ad alto voltaggio, attraverso analogie e metafore che fanno perno su elementi della civiltà industriale. Si vedano per esempio lo «[...] stridore / della fucina di cicale» e «[...] il cuore / acceso assordante

¹⁵ Cfr. *Mažarol*, III, vv. 1-13: «E lora mi / oltra i senč fuliscosi / de la me cesura imagađa / par na sfesa sol, smentegada, / fraže par đescregnar al tràgol jért, / par destrigar al troi ingateda... / [...] / inpize larin injažadi...»; *Sora 'l žendre de le me veje*, vv. 28-33: «Ah, žaboté 'ncora fulische incregnade / torno 'l rajo de le me maravee s-ciaride / fin che tremarà foc e calif / sora 'l žendre de le me veje! / Lu l'é sol al me fardèl poret / ma senza de lu no ò pi òci che vet»; *Pastòž de làip*, vv. 24-30: «Ma mi, sa fae lora qua / [...] / a vejar sòn de pež / e lune slaiđe / in tra nibie alte e cornaje?». E per restare in *Lungo la traccia* cfr. il finale di *wilderness*: «una mente arresa qua oltre il mare / è una mappa strana / di sogni senza colore / che subito sono nebbia / irrisa da fischi di sirena / e sordo sferragliare di rotaia / fra rotanti orbite di ore».

¹⁶ G. Turra, *Senč che gnesuni pi romài intènž. Poesia e dialetto in Luciano Cecchinel*, in «Quaderni Veneti», 33, 2001, p. 148.

altoforno» (in *vecchio dell'acciaio*, vv. 1-2 e 6-7); l'invocazione whitmaniana al «Signore delle ferriere / che fai zampillare il giorno / in scintille irose, / Signore delle miniere / che stilli gelide gocce di sudore» (in *ringraziamento*, vv. 4-8) e le «fumanti narici di luce» dei *diciottoruote* (in *chiuso il cerchio*, v. 19, forse con zoomorfismo carducciano; peraltro, in questa poesia, i primi versi «è così che un vecchio, / un nuovo uomo» richiamano «l'uomo nuovo» che nei *Canti Orfici* di Campana nasce dopo l'attraversamento della Pampa). Questi esempi, uniti a quelli che si potrebbero raccogliere dal *Tràgol jért*, fanno pensare che in poesia Cecchinel abbia una percezione quasi animistica della realtà, dove ancora una volta è l'energia dell'ispirazione a forzare i cardini arrugginiti di porte chiuse da tempo, a mettere in comunicazione àmbiti diversi del reale.

Attraversando *Lungo la traccia* arriviamo a toccare un'altra delle fondamentali motivazioni della poesia di Cecchinel, che ci fa transitare verso le più recenti raccolte *Perché ancora* e *Le voci di Bardiaga*, che potremmo anche definire, senza che sia da imputare alle intenzioni dell'autore una premeditata simmetria, il dittico della Resistenza. Nel poema americano si assiste, come abbiamo accennato, a un allargamento dell'io lirico che involve e illumina «vite perdute», nella duplice accezione di individui dall'anagrafe certa, ma di cui si stanno perdendo le tracce nella memoria (gli antenati e conoscenti della famiglia di Cecchinel, a partire da Bill Maldoth - Guglielmo Maldotti; Emma Della Giustina ecc.), e di tipi umani appartenenti alla grande famiglia dei reietti, *hoboes*, *degos*, minatori, prestatori d'opera, migranti in genere. Anche nei libri sulla Resistenza si assiste peraltro a una dialettica tra gruppi (politici, sociali – i resistenti sono spesso contadini per i quali il fascismo non è altro che una nuova e supplementare forma di oppressione, come ha giustamente notato Mouchard¹⁷ a proposito di *Perché ancora*) e individualità storicamente accertate. Ancora una volta Cecchinel lotta per togliere la fuliggine dai segni, dalle tracce, dalle lapidi. In *Perché ancora* si ricostruisce puntigliosamente, in una serie di brevi ritratti lirici, sulla base di ricerche e testimonianze, la morte di alcuni partigiani caduti nella zona delle Prealpi vittoriosi. L'autore vuole che il loro sacrificio rifulga ancora: la lirica è allora un modo per elevare il registro delle voci che parlano da quei corpi martoriati, per renderle incommestibili alle bocche dei politicanti della cosiddetta seconda Repubblica e alla loro retorica qualunque.

Perché ancora condivide inoltre col libro d'esordio il fantasma della colpa, o meglio del senso di colpa. La colpa che si sente affiorare di tanto in tanto in questo libro è quella di chi approfitta incoscientemente di una libertà che altri hanno conquistato col sacrificio della propria vita (il poeta lo assume su di sé, questo senso di colpa, anche quando la colpa è dei suoi contemporanei, che del resto non la avvertono). Di fronte al coraggio dei partigiani emerge la nostra miseria; e quasi per redimere se stesso e il proprio tempo, oltre che per onorare i morti,

¹⁷ Il terrore fascista, scrive Mouchard nella sua postfazione a *Perché ancora* («... Parola che sa di vento, resina e neve...», p. 117), «ricorre, spesso, a vecchie brutalità, quelle del dominio di classe o di caste».

Cecchinel affronta una specie di calvario lirico riattraversando (e coinvolgendo in questo *iter* anche il lettore empatico) la paura, le torture, la violenza e la morte vissute da quei partigiani. Dico calvario perché credo che la preghiera, e il tentativo di rivivere in prima persona (così si spiegano le attualizzazioni e l'assunzione di un *noi* collettivo, vedi la lirica *Noi, partijani partiroba*) quei martirii, rientri in una visione cristiana della Resistenza¹⁸. Non mi soffermo sulle peculiarità stilistiche di questo libro, nel quale Cecchinel affronta consapevolmente tutti i rischi del "grande stile"; vorrei però mettere in evidenza l'*incipit* del secondo testo di *Perché ancora*, che ci rende subito avvertiti del fatto che siamo di fronte a un libro di grande poesia: «Negre fa 'l scur / le vea gomitate la nòt / le pojane òe to pare» (*Da 'n žimitèrio a bas na montagna*). La violenta prolessi, addirittura anticipata da un paragone che sfiora la tautologia, e riesce per questo più carico di una forza da immaginario popolare, l'immagine scura e presaga, trasmette a questi versi una rara potenza.

Parlano in una prosodia alta anche i morti, giustiziati dai partigiani, de *Le voci di Bardiaga* (Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008), ultima raccolta, ad oggi, di Luciano Cecchinel. Ma a differenza che negli altri libri, qui i versi sembrano più viscosi, più lenti e densi. Molti di essi sono febbrili e allucinati, hanno sovrimpressioni di spiriti che si muovono nel sonno e nel fuoco; sono "deliranti" nell'accezione in cui Parise impiega l'aggettivo parlando delle *Furie* di Piovene¹⁹. Un'altra differenza, che potremmo anche intendere come evoluzione rispetto a *Perché ancora*, è il registro sublime dei recitativi che richiamano il teatro («*Fui malvagia o folle? / Per quale astro? Io dolcezza mi presi / fino a morso aspro di mostro...*», p. 26, corsivo nel testo). Probabilmente non è estraneo a questo clima l'Ungaretti del terzo tempo, del *Dolore* (*Giorno per giorno*, 9: «Inferocita terra, immane mare / Mi separa dal luogo della tomba / Dove ora si disperde / Il martoriato corpo...», cfr. con *Bardiaga*, p. 9: «Esangue immobile carezza, / sguardo lunare»), del *Recitativo di Palinuro* (vv. 10-12: «Ed, astuta amnesia, afoso sonno, / Da echi remoti inviperiva pace») o di *Dialogo, Variazioni sul tema della rosa*, 3: «*Mattutino risveglio / Nella realtà del sogno / Di un cuore che moriva / In torturante attesa*» (corsivo nel testo), soprattutto per la tendenza all'uso assoluto dei verbi, e all'iterazione di versi che si esauriscono in radenti sintagmi preposizionali («Per ombra e sole», p. 13; «in lunghi silenziosi geli», p. 17; «Per sfrontati paggi», «tra promiscue tenebre», p. 23; «Per evanescenti germogli», p. 25; «per polvere di sole», p. 29; «Tra incensi vani», p. 32; «Per lunga ebbra festa», p. 33; «per candenti silenzi di bosaglia», p. 37; «per incolmabili fessure», p. 38; «Per poca luce», «per ultimi respiri [...]», p. 43). Molte sono le giunture classico-sublimi che determinano un deciso innalzamento di registro rispetto alla lingua di *Lungo la traccia*, necessariamente

¹⁸ Non è forse un caso che il padre di Cecchinel sia stato vicecommissario e comandante di battaglia della Brigata Piave, una formazione "azzurra".

¹⁹ Cfr. G. Parise, *Un sogno improbabile*, in Id., *Quando la fantasia ballava il boogie*, a cura di S. Perrella, Milano, Adelphi, 2005, p. 35: «mai Piovene aveva raggiunto pagine così liriche e deliranti, così alte».

più moderna e con tratti “casual”. I versi introdotti dalla preposizione *per*, di moto per luogo o moto per luogo figurato, una costante nella poesia di Cecchinel, sono molti in questa raccolta, come si può notare dal campionario sopra raccolto. In tutti o quasi tutti i casi comunicano una inquieta-paziente trasmissione di umori e umanità da quei corpi alla natura circostante, una specie di osmosi tra uomo e natura, tra storia e paesaggio. Alla silenziosa voce proveniente da quei resti, che ha impregnato il paesaggio con la sua presenza funebre, il poeta presta orecchio e cuore, vincolato a una *pietas* che non divide i morti per colore e appartenenza.

Con *Le voci di Bardiaga* l'autore mette in luce del resto un'altra delle fondamentali ragioni (ne abbiamo parlato a proposito del *Tràgol jért*) che gli vietano una relazione idillica col suo paesaggio, indelebilmente marcato dal sangue della guerra civile. L'espressione più chiara del trauma subito dal paesaggio è nella poesia *Per sfrontati paggi*, dove un teschio – che, personificato, parla – viene estratto dalla spelonca e mostrato da un giovane in vena di scherzi macabri alle ragazze che lì intorno raccolgono mirtilli: si tratta di una variazione ben novecentesca sul celebre tema del Guercino, *Et in Arcadia ego*. Sebbene *Le voci di Bardiaga* contenga un certo potenziale *étonnant*, correlativo letterario dello «shock» che l'autore racconta di aver subito quando, insieme ad alcuni giovani compaesani, fece la scoperta dei morti nella spelonca, non bisogna dimenticare che il libro era stato in qualche modo “annunciato” da una poesia di *Perché ancora*, laddove un *noi* che esprime collettivamente la voce dei partigiani dice: «Tornar véder quei 'ndati / de oialtri che se là par coparne / e che fursi sol qua da 'n poc 'ndaré, / pensarghe pena de manco / che a chi che se ghe ol ben» (*Parché se riva su 'n zèi*, vv. 8-12). È così che vengono introdotti quelli “dell'altra parte”, i morti a cui si vuol bene appena un po' di meno che agli altri. Forse si vuol loro bene anche perché «[...] per la loro tomba / non c'è sentiero» (*Sulla montagna di Bardiaga*, vv. 12-13), e non c'è memoria, né autentica né “manipolata” dalla politica che abbia cura delle loro vite disperse. Sono grumi di esistenze che nemmeno il paesaggio è riuscito ad assimilare completamente, senza traumi; e una parte della «volontà – o dovere – di dire» che ha originato questo libro risiede appunto nelle motivazioni del paesaggio, che è quasi un personaggio del libro se non – appunto – una personificazione, una *persona* che esprime le misteriose storie di quei corpi, anime sconosciute che per rivelarsi (come ombre dantesche) hanno bisogno di parlare. Vale soltanto la pena di accennare che i fatti e le conseguenze della Resistenza sono ancora «poco commestibili» (parole di Zanzotto), a oltre 60 anni da quegli avvenimenti, per la gente delle Prealpi trevigiane. Anche in questo libro, dunque, Cecchinel ha dovuto lottare col pudore; ma se ha parlato, questa volta lo si deve anche alla profonda attrazione – umana, non estetica – e allo sgomento che egli prova di fronte agli ingorghi della storia (in *Lungo la traccia, occhi d'acqua*, v. 10, li chiama «imbuti d'ere»), ai frangenti in cui, come quello della Resistenza, ogni scelta, ogni parola e, ancor più drammaticamente, ogni segno marcato di una personalità possono determinare la fine violenta di una vita. Forse Cecchinel vuole avvertirci anche di questo, del fatto che fruiamo di una libertà che non abbiamo ottenuto e che non «paghiamo», almeno non in modi manifestamente violenti.

ASPETTI ANTROPOLOGICI DELL'OPERA
DI LUCIANO CECCHINEL

Il mondo contadino, in genere, con tutto il suo substrato è depositario di una cultura millenaria arricchitasi grazie all'apporto esperienziale di ogni individuo, trasmessa da una generazione all'altra oralmente e studiata dal folklore: soprattutto quello di area veneta, risulta essere uno dei più ricchi di tradizioni popolari¹: fiabe, leggende, proverbi, modi di dire, aforismi, espressioni idiomatiche, frutto di saggezza che esprime con testi brevi, in forma condensata, abbreviata, attraverso metafore o similitudini, con realismo spesso cinico, le norme del vivere civile e morale, un senso di rassegnazione nei confronti delle difficoltà e dei mali della vita e l'impossibilità di cambiare la situazione esistente. Luogo privilegiato per la trasmissione del sapere popolare è il filò²: nelle lunghe sere invernali uomini e donne, bambini e anziani, si riuniscono nella stalla e mentre svolgono ognuno un'attività diversa, (le donne in genere rammendano o filano, gli uomini preparano gli attrezzi per poter lavorare nei campi o intrecciano cesti di giunchi, i bambini giocano) si raccontano le ultime novità del paese, fiabe,

¹ Anche Calvino infatti osserva come «a fianco d'esse [Toscana e Sicilia], appena un passo indietro, per una coloritura di mondo fantastico sua propria, e per l'abbondanza e la qualità del materiale raccolto, sta Venezia, anzi tutta l'area dei dialetti veneti». Cfr. I. Calvino, *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, 1993, v. 1, p. XXXV.

² Cfr. A. Dolce - R. Dolce, *Tradizioni popolari della marca trevisana*, Treviso, Canova-Zoppelli, 1938, riedito nel 1992 da H. Kellermann, pp. 55-62; D. Coltro, *Stalle e piazze. El filò il teatro di paese e di parrocchia. Appendice: Cultura contadina veneta*, Verona, Bertani, 1979, pp. 10-40; *Fiabe venete scelte e tradotte da Dino Coltro*, presentate da Giorgio Saviane, Milano, Mondadori, 1987, pp. 14-17; D. Coltro, *Leggende e racconti popolari del Veneto. Alla riscoperta di un mondo misterioso e suggestivo attraverso la voce della fantasia popolare in una terra ricca di tradizioni e di folklore*, ricerca iconografica di Giulio Fefè, Roma, Newton Compton, 2007, pp. 41-45. Sulla pratica delle letture popolari e delle rinarrazioni dei testi da parte degli appartenenti ai ceti inferiori si veda il saggio di R. Schenda, *Le letture popolari e il loro significato per la narrativa orale in Europa*, in «La ricerca folklorica», 36, 1997, pp. 13-24, in part. pp. 17-18.

leggende, proverbi. A questo appuntamento serale, che si carica di una duplice valenza, economica e sociale allo stesso tempo³, si deve la trasmissione della memoria generazionale o meglio della memoria sociale, come si legge in Schenda⁴, in cui spesso gli elementi magici e meravigliosi, osceni o truculenti, abbondano e alcune volte si sostituiscono a una realtà fatta di miseria e di sofferenze, oppure offrono una forma di difesa dai “cattivi” che li soverchiano⁵, altre volte servono per spiegare o giustificare fatti reali altrimenti inspiegabili con l'intervento benefico o malefico, a seconda delle circostanze, di animali e personaggi fantastici come il basilisco, la Ređošega, il Barbažucon, il Mažarol, su cui avremo modo di tornare tra breve.

Se le opere letterarie si diffondono attraverso testi scritti, non cambiano nel corso del tempo e sono rivolte ai lettori, la tradizione folklorica si diffonde, come abbiamo accennato poco fa, oralmente, attraverso un mediatore/esecutore, ed è rivolta a un ascoltatore⁶: figure che nel filò assumono i connotati rispettivamente di un contafole o poeta e dei partecipanti al filò stesso. Il momento più atteso e magico di questa riunione serale è rappresentato proprio dai racconti dei contafole: uomini dotati di fantasia, memoria e capacità teatrali che partendo da temi/trame fissati dalla memoria generazionale – un «canovaccio di situazioni»⁷, come scrive Dino Coltro, che conserva il «tessuto fabulistico»⁸ – li arricchiscono modificandoli sulla base delle loro esperienze e degli interessi del gruppo sociale cui sono rivolti; in questo processo, che è ripetizione e creazione a un tempo, riescono ad “ammaliare” tutti i presenti suscitando forti emozioni. Mentre queste storie contadine, che talvolta possono assumere i tratti di una rappresentazione teatrale e durare anche più giorni, specie nelle fattorie capitalistiche dove c'è una manodopera bracciantile, sono rivolte a tutti ma soprattutto agli adulti, le fiabe brevi invece, che sottendono un fine didattico e moralistico, sono raccontate soprattutto dalle nonne mentre i bambini siedono attorno al focolare la domenica o nei filò di mezza estate⁹.

³ Cfr. Coltro, *Stalle e piazze*, cit., pp. 13-14: il filò ha valore economico perché negli incontri serali si lavora comunque; ha valore sociale perché «costituisce l'incontro di tutta la gente di una stessa corte o della contrada, e lì avviene lo scambio delle idee e del dialogo: è un setaccio degli avvenimenti presenti o passati, vivi nella memoria o fatti rivivere, per cui il filò diventa anche fonte e mezzo di comunicazione e di trasmissione della cultura orale». Id., *Leggende e racconti popolari*, cit., p. 43.

⁴ Schenda, *Le letture popolari*, cit., p. 17.

⁵ Cfr. Coltro, *Stalle e piazze*, cit., p. 215.

⁶ Cfr. in questo senso V.J.A. Propp, *Edipo alla luce del folclore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1975³, p. 149.

⁷ Quelle che in Propp sono le funzioni dei personaggi della fiaba: cfr. V.J.A. Propp, *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1966, pp. 25-89.

⁸ Coltro, *Stalle e piazze*, cit., p. 38.

⁹ Coltro, *Stalle e piazze*, cit.; Id., *Leggende e racconti popolari*, cit., pp. 43-45; pp. 17-21; *Fiabe venete*, cit., pp. 17-24.

Proprio delle tradizioni di questa civiltà e del suggestivo substrato di cui è portatrice, del quale si è fatto solo brevemente cenno, Cecchinel risulta cultore e studioso appassionato. Come si legge in un'intervista rilasciata a Franco Brevini¹⁰ il poeta, riferendosi al mondo contadino, si esprime in questi termini: «Era un mondo che l'intrinseca povertà rendeva sempre più precario di fronte all'incalzare di nuovi modelli economico-sociali. [...] E ho amato le tradizioni, alcune delle quali valevano per i giovani da vere prove di iniziazione [...]».

L'amore e l'attaccamento al proprio territorio¹¹, al mondo contadino e alla cultura più arcaica e genuina si estrinsecano in Cecchinel non solo attraverso il tentativo di salvaguardarne l'identità economica e culturale, l'eredità morale fatta di saggezza e virtù, ma anche attraverso la valorizzazione della cultura popolare tanto che può a diritto esserne considerato la memoria antropologica. Significativa in questo senso risulta la sua affermazione «Chi perda o ripudi la sua prima sostanza, è individualmente tarpato nella sua fucina affettiva e culturale e quindi vecchio di fronte a se medesimo»¹². In un periodo in cui si assiste alla tendenza a cancellare il dialetto e le tradizioni della civiltà contadina, la sua scelta di scrivere proprio in dialetto¹³ – «segnale di diversità antropologica», come scrive Brevini¹⁴, o «scelta di espressività a “schegge” (scaje)» secondo Munaro¹⁵ – e di parlare di quel mondo si configura come un'energica reazione tesa a difendere la conservazione della memoria generazionale promanante dalle credenze familiari e da quella civiltà caratterizzata da naturalezza, spontaneità, espressività e da potenti forme dell'immaginario¹⁶. Il poeta diviene così il mediatore di un patrimonio culturale istituzionalizzato, trasmesso oralmente di generazione in generazione; *auctor* ne è l'intera collettività che egli ascolta, fissa, trasferisce su carta attraverso una rielaborazione del tutto personale¹⁷. Partendo dalla memoria, che come

¹⁰ F. Brevini, *Cecchinel e i fantasmi del mondo contadino*, in «Corriere del Veneto», venerdì 4 aprile 2003, pp. 1, 12.

¹¹ In questo senso si legga quello che su di lui scrive I. Martinazzi, *Memoria popolare e identità culturale*, in «Confronto», 1991, 1, pp. 23-31, in part. pp. 25-27.

¹² Cfr. Luciano Cecchinel, *Alle radici del mondo rappresentativo. Mutazione sociale e travaglio individuale. Una via d'uscita tra ossimori e contraddizioni?*, in «Perinciso», I, 1, 1985, p. 3.

¹³ Sul rapporto del poeta con la scrittura dialettale si vedano le sue affermazioni in *Gli scrittori e la norma: interviste a Raffaello Baldini, Pierluigi Cappello, Luciano Cecchinel, Amedeo Giacomini e Ida Vallerugo*, a cura di Gabriella Gavagnin e Piero Dal Bon, con la collaborazione di Pietro Benzioni, Giulia Calligaro e Sebastiano Gatto, in «Quaderni d'Italia», 8/9, 2003-2004, pp. 123-132.

¹⁴ F. Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 361.

¹⁵ M. Munaro, *Sull'erta strada della poesia con Cecchinel*, in *Il potere l'urlo l'erta strada. Considerazioni su Luciano Caniato, Marco Munaro, Luciano Cecchinel*, con una piccola antologia, Conegliano, tip. Battivelli, 1994, pp. 47-53, in part. p. 47.

¹⁶ «È stata la presa di coscienza del suo incrinarsi a portarmi a vedere il mio dialetto sotto una luce di nuova subalternità e quindi a usarlo in senso di resistenza e anche di sfida rispetto ad altre parlate, più “civili” e levigate dalla pressione dei poli economico-culturali», da F. Brevini, *Cecchinel e i fantasmi del mondo contadino*, cit., p. 1.

¹⁷ Di parola che tende a conservare un'identità collettiva e che si fa al contempo memoria parla anche M. Vercesi, *Lungo la traccia delle parole - Identità individuale e collettiva nella poesia di Luciano*

scrive Cecchinel, è costituita dal «patrimonio affettivo e fantastico di ognuno [e] affonda le sue radici nel mondo dell'infanzia» – memoria quindi come storia di ogni singolo individuo – il poeta arriva a recuperare e far rivivere l'immaginario collettivo, o meglio la coscienza sovraindividuale portatrice di una parola del passato, prodotta dall'interazione di intere generazioni, ristabilendo, tra mito e realtà, l'identità culturale del suo territorio e dello stesso mondo contadino. Memoria come «garanzia di sopravvivenza»¹⁸ a cui va quindi riconosciuta una funzione prettamente sociale.

In primo luogo, nella presente indagine, si sono analizzati gli articoli poco conosciuti, perché pubblicati in riviste locali, che si sono rivelati però di grande importanza perché hanno permesso di ricostruire una personalità assai complessa e articolata, di capirne gli interessi, di coglierne i valori fondanti. Gli interessi per la storia locale lo portano infatti a scrivere l'articolo a due mani con Gabriella Da Rui e pubblicato nella rivista «Storiadentro» del 1979¹⁹, in cui viene esaminato, attraverso documenti originali quattrocenteschi, il rapporto dell'abbazia cistercense di Sanavalle con il territorio circostante nell'arco cronologico che va dal 1150 al 1400 circa. Di carattere socio-psicologico e concettualmente assai complesso un articolo pubblicato nella rivista «Perinciso», nel quale Cecchinel, sulla premessa che il patrimonio affettivo e fantastico di ognuno ha origine dall'infanzia, constata come nel corso della vita, di fronte a mutazioni epocali, esso possa venire offuscato o snaturato e debba essere decontaminato per poter tornare alla rappresentazione primigenia; di seguito egli rimarca come l'individuo venga così a trovarsi di fronte a un profondo travaglio interiore: chi tenta di mantenere in vita il passato carico di ricordi e tradizioni, vale a dire mantenere viva la giovinezza interiore, rischia di essere socialmente vecchio e di autoemarginarsi, d'altro canto chi allontana la rappresentazione primigenia è incapace di amare e di avere un passato, quindi è vecchio di fronte a se stesso: la soluzione, anche se acrobatica, potrebbe essere mantenere la mente con due compartimenti da utilizzare a seconda delle circostanze²⁰. Vengono poi degli articoli sul degrado ambientale e sul complicato rapporto tra cultura e territorio pubblicati rispettivamente nel 1988²¹ e nel 1991²² nella rivista «Confron-

Cecchinel, in «Italianistica», 3 (settembre-dicembre 2006), pp. 121-135, in part. pp. 126-127). Lo stesso Cecchinel nell'intervista rilasciata a Irina Possamai (*Intervista a Luciano Cecchinel*, in *D'Italie en France - Poètes et passeurs*, in «Leja», 6, 2005, pp. 149-157) sostiene «che quando un'identità entra in crisi tende ad annullarsi in quella collettiva, sia pur essa trapassata, l'“io” diventa un “noi” e dal travaglio personale emerge il travaglio di tutta una cultura con i suoi referenti anche più duri, scabri, a volte repellenti».

¹⁸ Cfr. G. Ioli, *Le poesie di Cecchinel*, in «Resine», XXIV, 115, 2008, p. 87.

¹⁹ L. Cecchinel - G. Da Rui, *Notizie sull'abbazia cistercense di Sanavalle, oggi servita, di Follina*, in «Storiadentro», 2, 1979, pp. 77-84.

²⁰ Cecchinel, *Alle radici del mondo rappresentativo*, cit., p. 3.

²¹ Id., *Cultura e territorio: problematiche di un'età di transizione*, in «Confronto», 1988, 1, pp. 33-39.

²² Id., *Marginalità come speranza o come anticipazione della fine?*, in «Confronto», 1991, 1, pp. 11-16.

to», tematiche che Cecchinel dimostra di sentire fortemente. Nel primo egli osserva come in seguito alle massicce trasformazioni dei centri storici e del territorio²³ dovute soprattutto a costruzioni disarmoniche o eccessive ci si trovi di fronte a due atteggiamenti contrapposti: da un lato c'è chi denigra tutto quello che è passato, la cultura, le tradizioni, gli edifici, a favore di un «modernismo compiaciuto»²⁴, dall'altro chi si rifugia in un «passatismo idillico» perché non si riconosce più nei posti in cui è cresciuto e prova una sensazione di disorientamento e straniamento. L'autore osserva come solo attraverso una nuova cultura che riuscisse a convivere con le altre «senza abdicare alle proprie radici»²⁵ si potrebbe arrivare a una soluzione. Nel secondo, dal titolo *Marginalità come speranza o come anticipazione della fine?*, affronta il problema della marginalità e delle varie forme di subalternità che ne possono conseguire (da quella contadina a quella degli immigrati con problemi di integrazione, a quella di chi aderendo a ideali di onestà e coerenza di principi viene rifiutato da maggioranze che si adattano a consuetudini opportunistiche) e osserva come negli ultimi anni la marginalità sociale sia divenuta anche marginalità culturale. Pur se alcuni individui, per fini esclusivamente politici, tentano un recupero di un passato che in precedenza avevano snobbato, quel recupero non si rivela sostanziale ma puramente oleografico perché non è teso a restituire agli oggetti materiali la loro autentica funzione d'uso²⁶. In questo senso si orienta anche la partecipazione al volume di Ugo Mattana, *Il paesaggio dell'abbandono nelle Prealpi trevigiane orientali*²⁷, con due testi, uno in dialetto, in cui affronta e descrive con grande efficacia ed espressività il travagliato rapporto tra presenza/assenza d'acqua e vita di montagna, l'altro in lingua, in cui ripercorre la storia delle teleferiche e il problema del trasporto della legna dai monti a valle ricorrendo alla memoria storica collettiva.

Gli interessi paremiologici lo vedono stendere tre articoli su proverbi e modi di dire della Vallata trevigiana che hanno visto la luce rispettivamente nel 1985²⁸, nel 1998²⁹ e nel 2001³⁰, il primo all'interno della rivista «Perinciso», gli altri due ne «Il Flaminio».

Nel primo, *La morte dei nostri proverbi*, giocando sulla duplice valenza del titolo, l'autore dopo una premessa in cui osserva come si stia assistendo a uno

²³ In diverse interviste Cecchinel ha affrontato il problema del degrado ambientale; si vedano: F. Citron, *Sempre più spaesati*, in «L'Azione», settembre 2003, p. 7; N. Breda, *Quando il paesaggio è poesia*, in «Carta», 18-24 gennaio 2008, inserto «Cartaqui Estnord», p. XI.

²⁴ Cecchinel, *Cultura e territorio*, cit., p. 34.

²⁵ *Ibid.*, p. 38.

²⁶ Cecchinel, *Marginalità come speranza*, cit., p. 15.

²⁷ Id., *Lame, fontanè e vene*, in U. Mattana, *Il paesaggio dell'abbandono nelle Prealpi trevigiane orientali. Tra il Passo di San Boldo e la Sella del Fadalto*, Caselle di Sommacampagna, Cierre, 2006, pp. 71-73; Id., *Le teleferiche*, in Mattana, *Il paesaggio dell'abbandono nelle Prealpi*, cit., pp. 73-77.

²⁸ Id., *La morte dei nostri proverbi*, in «Perinciso», I, 3, 1985, p. 3.

²⁹ Id., *I proverbi della vallata delle Prealpi Trevigiane e del vittoriese*, in «Il Flaminio», 11, 1998, pp. 41-55.

³⁰ Id., *Proverbi e modi di dire della Vallata delle Prealpi Trevigiane e del Vittoriese*, in «Il Flaminio», 13, 2001, pp. 9-30.

«snaturamento d'uso dei proverbi» dovuto allo «scollamento di rito e funzione» per cui essi, che assumono massima pregnanza «in regime connotativo pragmatico», se decodificati, vengono messi in discussione quando invece dovrebbero essere pronunciati in genere a conclusione di un discorso per avvalorarlo attraverso una perla di saggezza, passa ad analizzare il contenuto di una serie di proverbi che vertono appunto sulla morte. Nel secondo saggio, in cui, dopo una preliminare necessaria distinzione tra il proverbio «caratterizzato da maggiore pregnanza concettuale», dotato di autonomia semantica, e il modo di dire che può sussistere solo se affiancato a una situazione che gode di una propria autonomia concettuale, si sofferma ad analizzare alcuni aspetti caratteristici del sapere popolare, quali quelli stilistici, retorici e logici. L'autore, in particolare, osserva come proverbi e modi di dire utilizzati per dare risalto alla parte iniziale di un discorso in sé debole, abbiano in un primo momento riscosso successo oltre che per la loro funzione di «rinforzo discorsivo» anche «per la concretezza dei riferimenti da cui traevano origine»³¹, per decadere in un secondo momento, in seguito alla scomparsa di determinate attività e mestieri, pratiche o tradizioni dalla cui esistenza i proverbi stessi avevano tratto origine: un po' quello che avviene per le fiabe, il cui contenuto si dice sarebbe derivato per sedimentazione di riti di iniziazione abbandonati dopo il passaggio da un sistema di vita nomade a quello stanziale. In seguito alla frattura venutasi a creare tra il referente, l'oggetto, la realtà alla quale si fa riferimento, e il segno linguistico che tale referente, tale realtà rappresenta, l'autore osserva come anche i proverbi e i detti siano diventati in molti casi incomprensibili: alcuni di essi continuano a essere utilizzati in senso traslato, vere e proprie cristallizzazioni della saggezza popolare, secondo una capacità mimetica tipica della cultura contadina³², vale a dire come oggetti svuotati del loro contenuto. Nel momento in cui vengono pronunciati essi assumono così «una marcata connotazione gergale di disincantato cinismo, di resistenza agra e mordace alle nuove dilaganti mode culturali»³³. Nel terzo saggio, che si pone a continuazione del precedente, dopo una premessa in cui evidenzia come i proverbi siano frutto di un'elaborazione della realtà da parte della «filosofia popolare»³⁴, cerca di suddividerli e classificarli, sulla base dell'argomento, in determinati filoni tematici, anche se l'operazione non si rivela facile perché alcuni proverbi, oltre a proporre pariteticamente argomenti diversi, possono essere classificati «secondo il senso d'origine o secondo il loro senso d'uso»³⁵.

³¹ Id., *I proverbi della vallata delle Prealpi*, cit., p. 42.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Id., *Proverbi e modi di dire della Vallata delle Prealpi*, cit., p. 9. Il proverbio secondo Cecchinell deve essere inteso «come elemento della grande funzione interpretativa del mondo costruita dalla filosofia popolare [...] dal punto di vista del senso, rispetto ad un diritto di nascita, di natura concretamente denotativa, si impone progressivamente nei proverbi un diritto d'uso di natura spesso connotativa che ne privilegia la funzione allusiva e quindi intrinsecamente ironica» (p. 10).

³⁵ *Ibid.*

A riprova degli interessi folklorici di ambito fiabistico Cecchinel è il curatore assieme a Gabriella Da Rui e Giovanni Tonon del volume dal titolo *Fiabe popolari venete raccolte nell'alto Trevigiano*³⁶, in cui vengono presentate dieci fiabe in dialetto veneto estrapolate dal considerevole materiale manoscritto inedito dello studioso di storia e cultura locale, Luigi Marson³⁷. Il testo è preceduto da un'ampia prefazione in cui i curatori, dopo aver fatto un esauriente *excursus* sulle più importanti teorie fiabistiche, cercano di esaminare i testi pubblicati attraverso un'analisi interna che verte su una griglia di variabili, ai fini di individuare la tradizione veneta nel più ampio alveo della narrativa popolare europea e di cogliere il valore socio-pedagogico e gli elementi in comune con la fiabistica generale. L'esame delle fiabe dal punto di vista sociologico, storico e antropologico permette d'altro canto anche di individuare tutti quegli elementi necessari per identificare le culture subalterne, la loro autonomia o meno rispetto al territorio in cui sussistono³⁸.

Vanno considerati altri articoli pubblicati nella rivista «Perinciso»³⁹. Uno, pubblicato nel 1985, in cui l'autore analizzando la struttura degli *spirituals* osserva come le tematiche siano quelle della subalternità e della proiezione e come le musiche possano essere sconsolatamente lente negli *spirituals* di tenore esistenziale – e in quanto tali vicini ai *blues* – o ritmatamente frenetiche in quelli che cantano la vittoria sulle sopraffazioni nel riscatto ultraterreno. Alla fine dell'articolo pone in analogia il rapporto di subalternità-proiezione con le proiezioni delle coscienze subalterne del mondo contadino, che «prendono corpo nelle sembianze fantastiche di folletti, mostri e streghe» e «finiscono talvolta per assumere, [...] connotazioni apertamente tutorie, quando non addirittura revanchiste o vindici, come nel caso delle imprecazioni malauguranti l'incontro con l'essere temibile».

Un altro articolo pubblicato nel 1986⁴⁰ ha per oggetto il disastro della centrale nucleare di Cernobyl e vi vengono focalizzate alcune reazioni grottescamente condizionate, in chiave di spettrale machiavellismo, alla militanza in specifiche aree ideologiche.

³⁶ *Fiabe popolari venete raccolte nell'alto Trevigiano*, a cura di L. Marson; a cura di Luciano Cecchinel, Gabriella Da Rui, Giovanni Tonon, Vittorio Veneto, De Bastiani, 1984. L'ampia prefazione e una favola soltanto, *Cuthathendre (Cenerentola)* illustrata dall'incisore Valentino De Nardo vengono pubblicate in L. Cecchinel, G. Da Rui, G. Tonon, *La raccolta inedita di tradizioni popolari vittoriesi di Luigi Marson (1856-1914)*, in «Il Flaminio», 2, 1980, pp. 80-93.

³⁷ Su Luigi Marson si veda il profilo bibliografico in L. Cecchinel, G. Da Rui, S. Fava, G. Tonon, *La raccolta inedita di tradizioni popolari vittoriesi di Luigi Marson (1856-1914)*, in «Il Flaminio», 1, 1979, pp. 80-86. Non solo alcuni testi del Marson furono citati dal Pitrè nella *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia*, ma anche Manlio Dazzi si servì della sua raccolta di canti popolari e ne pubblicò alcuni nel quarto volume del *Fiore della lirica Veneziana* intitolato *La lirica popolare*.

³⁸ Cfr. Marson, *Fiabe popolari venete*, cit., p. 12.

³⁹ L. Cecchinel, *Considerazioni sulla struttura tematico-musicale degli spirituals*, in «Perinciso», I, 2, 1985, p. 2.

⁴⁰ Id., *Il segretario fiorentino e la pioggia dura*, in «Perinciso», II, 2, 1986, pp. 2-3.

Nella rivista «Confronto»⁴¹ compare nel 1992 un articolo sulle potenzialità civili della poesia non civile in cui l'autore constata come si riveli impresa piuttosto difficile comporre poesia dichiaratamente civile senza incorrere in malintesi marchiani o cadere nelle panie della retorica; d'altro canto, mentre dichiara come la pubblicazione di un libro di testi poetici sia sentita spesso dallo stesso autore come un atto velleitario, riconosce alla poesia una funzione sociologica in quanto nel suo esercizio, che cerca di «alleviare il senso di spaesamento e di solitudine che consegue al fatto di non voler rinunciare a una propria identità», si avvale anche del portato di discipline storiche o antropologiche⁴²; a ogni modo la poesia, che rimane, a suo avviso, «arte narcisistica per eccellenza, innesca processi di vero e proprio saccheggio dell'infanzia» e tende ad assolutizzare modi di vedere e sentire personali.

Di Cecchinèl è inoltre la postfazione alla riedizione nel 1992 del volume di Ada e Remo Dolce⁴³ dal titolo *Tradizioni popolari della marca trevisana*⁴⁴, che ha visto la luce la prima volta nel 1938 sotto l'egida del Partito Nazionale Fascista in occasione della prima mostra delle arti, costumi e tradizioni popolari della marca trevigiana: egli si interroga sul valore che può assumere ai giorni nostri l'operazione editoriale, valutando infine il lavoro dei curatori da un lato importante come fonte documentaristica, da un altro culturalmente fuorviante dato che presenta in modo smaccatamente idillico e quindi strumentalmente paludato la civiltà contadina, in un periodo in cui essa è presente come fatto di massa con tutti i suoi aspetti più penosi di ruvidità e costrizione.

Del 2006 è la prefazione al volume di Silvano Piccoli dal titolo *Le poesie di Gaio Valerio Catullo tradotte in dialetto trevigiano* (si tratta della traduzione delle poesie di Catullo nel dialetto di Villa di Villa, una frazione del comune di Cordignano)⁴⁵: Cecchinèl mette l'accento sulla scelta coraggiosa del codice, che, mentre viene ad annullare l'atteggiamento snobistico durato a lungo nei confronti «della cultura povera», dà luogo a un avvicinamento alla terra veneta della classicità di Catullo, che viene per così dire «rivenetizzata»; egli mette altresì in rilievo le particolari soluzioni semantiche e stilistiche messe in atto nel lavoro di traduzione di fronte alle frequenti difficoltà di rendere attraverso l'*humus* dialettale lo spirito di modi espressivi della cultura latina del tempo⁴⁶.

⁴¹ Id., *Potenzialità civili della poesia non civile*, in «Confronto», 1992, 3, pp. 59-62.

⁴² *Ibid.*, pp. 60-61.

⁴³ I coniugi Dolce di Cison, alla fine della seconda guerra mondiale, sono costretti a fuggire in America Latina, per sottrarsi alle vendette degli abitanti delle vallate che non consideravano decoroso il loro comportamento durante la guerra; cfr. in merito V. Pianca, *E una cartolina*, in *Tradizioni popolari della marca trevisana*, cit., p. VIII.

⁴⁴ Il volume descrive con dovizia di particolari le tradizioni venete: la prima edizione vede la luce nel 1938; la riedizione nel 1992 a opera dell'editore Kellermann, la ristampa nel 2004 sempre presso lo stesso editore.

⁴⁵ S. Piccoli, *Le poesie di Gaio Valerio Catullo tradotte in dialetto trevigiano. Introduzione di Luciano Cecchinèl*, Godega Sant'Urbano, De Bastiani, 2006.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 8.

Alla luce dell'attività pubblicistica e della produzione in versi di Cecchinel, si è inteso poi analizzare quali elementi della tradizione popolare e della memoria collettiva sono stati recuperati e il modo in cui sono stati interpretati nel linguaggio di Cecchinel poeta. Analizzando le diverse raccolte, sia quelle in lingua, sia quelle in dialetto, si è potuto osservare come vi abbia luogo un recupero, a vari livelli e in diversi modi, di usanze e tradizioni popolari, credenze e superstizioni, modi di dire, proverbi, aforismi e forme idiomatiche, del mondo animale e vegetale, per cui animali che i contadini considerano portatori di sventure, come l'alocco o il basilisco, e piante che gli allevatori ritengono benefiche o velenose per il bestiame, come il veratro, l'angelica o l'elleboro, vengono investiti di connotazioni allegoriche, al punto da farli assurgere, in molti casi, a personificazioni del Bene e del Male; infine si assiste alla ripresa di figure emblematiche, più o meno fantastiche, ben sedimentate nell'immaginario collettivo veneto quanto comunemente emergenti nella favolistica, nei proverbi e nei modi di dire, quali il Mažarol, la Redòsega, il Barbažucon. Nei suoi testi si rinviene quindi non solo una matrice paremiologica mutuata in forma diretta, nella forma originale o attraverso una rielaborazione/adattamento, ma anche una gnomica e idiomatica, anche se talvolta le formule utilizzate non vengono messe in rilievo, anzi sembrano quasi confondersi con le altre tipologie espressive, quasi fossero desemantizzate, pure sopravvivenze svuotate del loro originario significato ed usate in senso traslato⁴⁷. Gli elementi cui si è fatto cenno, se sono in certa misura presenti in tutte le raccolte, abbondano particolarmente in *Al tràgol jért*.

Molte sono le tradizioni ed usanze del folklore veneto riprese nelle poesie e di alcune si registrano anche più occorrenze. Si trovano infatti *panevin*⁴⁸, *carnevale*⁴⁹; da *Sanicolò*⁵⁰ prende il titolo una poesia; tra i giochi compare il girotondo⁵¹; «par rame vèce»⁵² ricorda l'antica consuetudine ormai abbandonata di appendere un ramo di abete sulle facciate delle abitazioni per indicare la presenza di prodotti agricoli da vendere, specialmente vino⁵³. Le ninne nanne che assieme a canti e filastrocche rivestono un posto importante nella cultura popolare⁵⁴, nelle

⁴⁷ Cecchinel, *I proverbi della vallata delle Prealpi*, pp. 42-43. In questo senso si veda anche Vercesi, *Lungo la traccia delle parole*, cit., p. 126.

⁴⁸ Id., *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino. Poesie venete 1972-1992*, edizione riveduta e ampliata, postfazione di A. Zanzotto, Milano, Scheiwiller All'insegna del pesce d'oro, 1999, pp. 8, 153.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁵¹ L. Cecchinel, *Lungo la traccia*, Torino, Einaudi, 2005, p. 21.

⁵² Id., *Al tràgol jért*, cit., p. 34.

⁵³ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁴ Si veda in merito il volume dedicato al mondo dell'infanzia contenente canti, ninne nanne, giochi, tratto dagli inediti di Luigi Marson. Materiale che il Marson stesso ha raccolto a Vittorio Veneto negli anni 1890-1892, dalla viva voce della madre e delle donne che lavoravano nella filanda e nell'osservatorio bacologico di proprietà della famiglia e proprio per i canti ha confrontato le varianti autoctone con le lezioni che si incontrano nelle altre zone della penisola. Cfr. L. Marson, *Ninne nanne, canti e giochi fanciulleschi dell'alto trevigiano*, Vittorio Veneto, De Bastiani, 1981.

composizioni di Cecchinel ricorrono più volte: c'è infatti «la nina nana ðe sonài» all'interno della poesia *Sanicolò*⁵⁵, «nina nana ðel calif», «nina nana ðe la nòna», «nina nana ðe la mama», «nina nana ðe na òlta» all'interno della poesia *Nina nana ðel vènt*⁵⁶, in cui l'intercalare «nina nana» in cinque strofe su sei riproduce volutamente nel testo l'andamento di una filastrocca; i termini «tinnenti nin-nananne» e «nenie» occorrono anche nella raccolta *Lungo la traccia* e vengono quasi a contrapporsi ai ritmi della musica *country*.

Non si può non soffermarsi sulle preghiere tipiche della religiosità popolare, a metà strada tra devozione e superstizione, di cui abbonda il mondo agricolo, che talvolta si trasformano in vere e proprie cantilene o filastrocche: si tratta di giaculatorie, brevissime invocazioni⁵⁷, fatte da anime semplici, che preferiscono rivolgersi a Dio, alla Madonna e ai Santi, per chiedere assistenza e protezione, non attraverso il cerimoniale sancito dalla Chiesa, ma elaborando formule elementari in dialetto, imbevute però di una fede sincera e spontanea, che talvolta può contenere aspetti di superstizione. Il mondo contadino aveva sviluppato numerose giaculatorie, brevissime invocazioni che si recitavano in caso di bisogno. Il *Si quaeris*, che diviene in Cecchinel il titolo di una poesia all'interno della raccolta *Lungo la traccia*⁵⁸, è appunto una preghiera popolare cristiana conosciuta generalmente come *I sequeri*, che deriva dalla formula *Si quaeris miracula*⁵⁹. Sant'Antonio, meglio conosciuto come il «santo de le ròbe pèrse»⁶⁰ o il «santo dei perduti»⁶¹, dalla schiera ecclesiastica viene esaltato come *Doctor evangelicus*, dalla schiera del popolo invece come santo taumaturgo e infine a lui si rivolgono tutti per chiedere la grazia che desiderano: i prelati in attesa di marito la realizzazione della loro aspettativa. Se si recitano tre volte i *Si quaeris miracula*, secondo una credenza diffusa ancora oggi, si ritrovano oggetti e animali smarriti⁶²: la formula è d'altro canto supportata anche dal proverbio che così recita: «Quando rea man non prende, canton di casa rende». In tutte le abitazioni dei contadini non mancava mai il quadro che lo ritraeva: si trattava di un quadro-altare davanti al quale venivano praticate le «celebrazioni» domestiche. Nel caso in cui venisse invocato per ritrovare una cosa perduta aveva luogo una vera e propria celebrazione: venivano accese le candele della *zèriòla* e un bambino inginocchiato su una sedia recitava ap-

⁵⁵ Cecchinel, *Al tràgol jért*, cit., pp. 41, 43.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 45-46.

⁵⁷ Si veda al riguardo D. Coltro, *Mondo contadino. Società e riti agrari del lunario veneto*, 2 v., Venezia, Arsenale, 1982, v. 1, pp. 257, 260.

⁵⁸ Cecchinel, *Lungo la traccia*, cit., p. 45.

⁵⁹ In origine è una preghiera di lode composta da fra Giuliano da Spira attorno al 1233, due anni dopo la morte del Santo, e inserita all'interno dell'*Officium rhythmicum S. Antonii*.

⁶⁰ Cecchinel, *Lungo la traccia*, cit., p. 21.

⁶¹ *Ibid.*, p. 45.

⁶² Coltro, *Mondo contadino*, cit., v. 1, p. 259. Si veda in questo senso anche Angela Nardo Cibebe, *Superstizioni bellunesi e cadorine*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», v. 4, 1885, p. 581.

punto *i sequert*⁶³. Tenere immaginette sacre o piccoli altari in casa per pregare i Santi è un'abitudine del mondo agricolo che si ritrova anche nella poesia *Cantar del pra*, in cui, all'interno di una «cašèra su sote 'l crùcol» si trova: «al / santin picà sora le pìere in tra inžènsi de / raše»⁶⁴: i Santi del giorno insieme al lunario sono infatti riferimenti insostituibili per interpretare i molteplici aspetti della vita contadina⁶⁵.

Non mancano nemmeno credenze popolari e superstizioni come quella della luna arrossata⁶⁶ e dell'alocco.

Quando la luna presenta una colorazione tendente al rosso è considerata «foriera di presagi nefasti»⁶⁷. Giova qui far cenno al ruolo centrale della luna nel mondo contadino: essa, come arcaica sopravvivenza, regola tutte le attività agricole e dall'attenta osservazione dei suoi benefici o malefici influssi dipendono le coltivazioni e gli animali⁶⁸. Quasi a confermare la sua importanza per il mondo rurale, in *Al tràgol jért* essa si fa presenza assidua ad accompagnare il poeta nel suo lungo peregrinare.

Due sono le occorrenze del termine alocco (loc) in *Al tràgol jért*⁶⁹ e due pure in *Perché ancora*⁷⁰: c'è chi ritiene che forse proprio il suo aspetto, l'atteggiamento severo, il canto lugubre e malinconico, le abitudini notturne, potrebbero avere acceso la fantasia popolare che sarebbe così arrivata a creare leggende, credenze superstiziose, secondo cui la visione e il canto di questo rapace notturno preannuncerebbero disgrazie, morte e rovine⁷¹; tutto ciò è sinteticamente esplicitato nel detto di matrice superstiziosa «la loc la chiama mòrti»⁷². In alcune zone montane fino a qualche tempo fa era invalsa anche la pratica di appendere questo rapace morto alla porta della stalla o della casa per allontanare il malocchio. Questa accezione negativa in realtà risale già all'epoca romana ed è poi passata a quella medioevale. Anche all'interno della raccolta *Al tràgol jért* sembra essere utilizzato nell'accezione negativa, visto che lo troviamo affiancato a personaggi (Mažarol, Barbažucon, Ređošega) e animali (basilisco) che nell'immaginario popolare sono connotati negativamente, come avremo modo di vedere a breve.

Anche proverbi, modi di dire e forme idiomatiche compaiono in modo più o meno diretto nei testi di Cecchinel: essi infatti, se non ricorrono nella formula originale, rimangono generalmente individuabili nelle rielaborazioni funzionali ai testi

⁶³ Cfr. D. Coltro, *Santi e contadini della tradizione orale veneta*, Sommacampagna, Cierre, 1994, p. 274; *Mondo contadino*, cit., v. 1, p. 259. Si veda in questo senso anche Nardo Cibebe, *Superstizioni bellunesi e cadorine*, cit., p. 581.

⁶⁴ Cecchinel, *Al tràgol jért*, cit., p. 22.

⁶⁵ Coltro, *Stalle e piazze*, cit., p. 228.

⁶⁶ Cecchinel, *Le voci di Bardiaga*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008, p. 48.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁸ *Fiabe venete*, cit., p. 33.

⁶⁹ Cecchinel, *Al tràgol jért*, cit., pp. 117, 133.

⁷⁰ Id., *Perché ancora*, note di Claude Mouchard e Martin Rueff, Vittorio Veneto, ISREV, 2005, pp. 37, 41.

⁷¹ *Ibid.*, p. 154.

⁷² Cfr. Cecchinel, *Proverbi e modi di dire*, cit., p. 15.

in cui vengono inseriti. A esempio, nella poesia *Croše Crosat*, sempre all'interno della raccolta *Al tràgol jért*, il poeta esausto immagina di bruciare se stesso e formula il suo auspicio riguardo ai presagi forniti dalla direzione del fumo: «cusì o che 'l vae su verso sera / o che 'l vae su verso matina no 'l ve portarà polènta e farina [...] / sol žèndre trist par la òstra caljera»⁷³; oppure all'interno della poesia *Scaje đe tràgol* in cui le nuvole tempestose e le saette invitate a star lontane vengono paragonate a «le fulishe e le fiantigole / đe 'n panevin mat sote 'l vènt»⁷⁴. Qui le citazioni di Cecchinel fanno riferimento alla pratica degli anziani di trarre presagi dal fumo che sale dal *panevin*: il falò che, dopo giorni di preparativi di sterpaglie e fascine di rami secchi, da parte di adulti e giovani della comunità, viene acceso la sera del 5 gennaio, mentre tutti si dispongono attorno consumando appunto pane e vino, da cui deriva la denominazione “panevin”, in trepida attesa di vedere che direzione prenderà il fumo, per cui dalla tradizione popolare è stato coniato il proverbio che nel Veneto orientale così recita: «se le fulishe le va a matina, ciol su 'l sac e va a farina; se le fulishe le va a sera pàn e polènta a pien caliera»⁷⁵. Analogo esempio si può cogliere, all'interno della raccolta *Perché ancora* nella poesia *Noi partijani partiroba*⁷⁶, dove degli oppressori si dice «de carne rabiada, malađa, morta i vea vivest»: si tratta dell'adattamento del proverbio «i dotori i vive de carne malađa, i avvocati de carne ostinađa e i preti de tute doi», conosciuto anche nella variante «i avvocati vive de carne rabiada, dotori de carne malađa e i preti de carne morta».

Diversi proverbi sull'acqua e sul vino trovano spazio nel breve testo in dialetto veneto, cui sopra si è fatto cenno, inserito all'interno del volume di Mattana⁷⁷; tra essi si ricordano: «l'acqua maéla sola la marzis i pai» (l'acqua da sola fa marcire i pali), conosciuto anche nella variante «l'acqua marcisse le pale del molin»; «a chi che no bef vin Dio ghe cioe anca l'acqua» (a chi non beve vino Dio tolga anche l'acqua); «ver la grópola sul stòmego» e la forma «fiasco drìo fiasco al te fea la grópola sul stòmego» (sedimentare la gromma nello stomaco), a sottolineare la comune abitudine nel mondo contadino di bere il vino perché dia sostegno fisico e lenisca così le fatiche della giornata⁷⁸.

Tra le formule idiomatiche si ricorda *Croše crosat*⁷⁹ da cui prende il titolo la già citata poesia: si tratta di una formula apotropaica, di scongiuro, dal carattere

⁷³ Id., *Al tràgol jért*, cit., p. 154.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁵ Dolce, *Tradizioni popolari della marca trevisana*, cit., pp. 34-35.

⁷⁶ Cecchinel, *Perché ancora*, cit., p. 89.

⁷⁷ Id., *Lame, fontanèi e vene*, in *Il paesaggio dell'abbandono*, cit., pp. 71-73.

⁷⁸ Cfr. anche Id., *Proverbi e modi di dire*, cit., pp. 28-29, da cui sono tratti alcuni dei proverbi riportati.

⁷⁹ Id., *Al tràgol jért*, cit., p. 153, p. 165. La formula viene ricordata anche da G. Turra, *Senè che gnesuni pi romài intènž*. *Poesia e dialetto in Luciano Cecchinel*, in «Quaderni Veneti», 33, 2001, pp. 143-171, in part. p. 147.

dichiaratamente superstizioso, seguita talvolta dall'espressione «mèrda de gat»⁸⁰, e integrata talaltra dall'atto di tracciare per terra con il piede o con un bacchetto delle croci; oppure il «girotondo incantà»⁸¹ della poesia *Co la to pore lengua*, in cui «incantà» viene a significare “inceppato”, derivato per senso da quello più immediato significante l'effetto di un incantesimo⁸².

Per quanto riguarda detti o modi di dire, diversi sono quelli che colpiscono il lettore per la loro forte espressività e pregnanza.

Nella poesia *Agrost* il poeta, per rendere l'idea della gente tesa a dominare il territorio profanandolo, ne utilizza due nello stesso verso: «cui sul butiro», che riprende la formula «végner su col cul sul butiro», che equivale a crescere nella bambagia, e «sgrinfe del diàul!»⁸³ che si rifà a una superstizione di ascendenza religiosa solitamente rivolta ai bambini quale deterrente perché non combinino marachelle e che è il corrispettivo de «al diàul al te ciapa co le so sgrinfe»: il diavolo morto nella fede e nell'anima afferra i peccatori nelle sue grinfie. Agli occhi del poeta i nuovi arrivati cresciuti nell'agiatezza e nel lusso hanno artigli come quelli del diavolo che tutto arraffano senza rispetto. Sempre in *Agrost*, nella strofa finale, si legge: «[...] ò da via par la Prusia»⁸⁴ che ricalca l'imprecazione di insofferenza «va in Prusia»⁸⁵, la cui origine, affatto incerta, si può riferire alle varie fasi d'emigrazione all'estero alla ricerca di lavoro delle genti venete.

Incontriamo poi l'espressione «bàter i senç», che significa battere i colpi della morte, «suonare l'agonia»⁸⁶, e si riferisce quindi alle campane che suonano a morto: nella poesia *Postèrno*⁸⁷ ricorre la formula nella sua completezza, «bat i senç del tèmp ndat»; in *Pastòz de làip*⁸⁸, invece, «senç» viene estrapolato dall'espressione più ampia: leggiamo infatti «i se sovien de i to senç de l'istà [...]»: «senç» in entrambi i casi viene comunque utilizzato nell'accezione di “rintocchi”.

Nella poesia *Al troi vècio del fien* ricorrono le espressioni «busnamènt cativo e mèstego / de spiriti e spiriti in traza»⁸⁹; «[...] 'ncora 'l busna / ma chi elo pò mai sto forèsto / che 'l se ostina 'ncora a no gner!»⁹⁰ e in *wilderness*⁹¹ «chiama il balbettio del fuoco»: nel mondo agricolo, secondo la tradizione, è molto diffusa la credenza popolare, esplicitata nella formula «al fogo 'l busna: al ciama foresti», secondo la quale il fuoco che brontola preannuncia l'arrivo di estranei⁹².

⁸⁰ Id., *Proverbi e modi di dire*, cit., p. 16.

⁸¹ Id., *Lungo la traccia*, cit., p. 21.

⁸² *Ibid.*, p. 60.

⁸³ Id., *Al tràgol jért*, cit., p. 83.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 161, 163.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 78-79.

⁹¹ Id., *Lungo la traccia*, cit., p. 41.

⁹² Id., *Al tràgol jért*, cit., pp. 162-163.

Nella penultima strofa della poesia *Sol la mòrt*, si legge che «[...] la mòrt maé-la / la pol dèš rivar dè far dret»⁹³, vale a dire che solo la morte può ora riuscire a fare diritto, in cui si riconosce l'espressione «dè far dret», il cui uso è ristretto alle zone circonvicine a Revine-Lago, specie montane, e che equivale a “fare dirittura”, “fare tutto diritto”, nella fattispecie a uguagliare rispetto a stacchi o scansioni determinati da un'epoca di scarti e cesure.

Nella poesia *Sopravvivenze*⁹⁴, all'interno della raccolta *Perché ancora*, si incontra l'espressione «Come si suole dire che il peggio capita ai migliori», che può essere avvicinata ai modi di dire «al pèdo no l'è mai mòrt», o per una sorta di ribaltamento, a quello «al piof senpre sul bagnà».

Nella raccolta *Le voci di Bardiaga* la formula «sagome di cenere»⁹⁵ ripropone la credenza diffusa nella zona, secondo cui le ombre dei morti che non hanno pace vagano per boschi e prati, credenza utilizzata in genere per spaventare i bambini, specie nelle giornate buie e nebbiose, così che intimoriti non si allontanano dalle abitazioni rischiando di perdersi⁹⁶.

Vi sono poi modi di dire di matrice religiosa quali «al sgarneleá le so corone»⁹⁷, che vale “snocciolare le sue corone (di rosario)” per pregare; «al tira dō anca i santi stasera»⁹⁸ che corrisponde a imprecare; o altre più comuni come «'ndar a rota de còl»⁹⁹, che equivale ad andare a velocità eccessiva, a rischio appunto di rompersi il collo.

Ci sono altresì elementi caratteristici della tradizione popolare che tornano, generalmente in chiave di contrasto o negazione, nelle raccolte in lingua: i referenti sono per lo più oggetti materiali e aspetti naturali. In questo senso si può leggere a esempio la contrapposizione all'interno della raccolta *Lungo la traccia* tra case di pietra grezza e case di legno, le prime tipiche dell'alto Veneto, le seconde degli Stati Uniti, segnatamente nelle poesie *nevermore*¹⁰⁰ e *ballata*¹⁰¹; nel testo intitolato *come vento australe* le autostrade sono contrapposte ad aspre montagne; far fieno, mungere e cagliare a ossessi menestrelli e guaiti di metallo; gozzuti e ossuti a obesi; così l'acquavite è contrapposta al whisky in *suite appalachiana*¹⁰², per fare solo alcuni esempi.

Fanno la loro comparsa, in accezione naturalmente negativa quando non ai limiti della superstizione, anche diverse piante considerate dannose nella tradizione popolare perché infestano, rendendoli rapidamente improduttivi, i terreni colti-

⁹³ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁴ *Id.*, *Perché ancora*, cit., p. 81.

⁹⁵ *Id.*, *Le voci di Bardiaga*, cit., p. 46.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁷ *Id.*, *Al tràgol jért*, cit., p. 106.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰⁰ *Id.*, *Lungo la traccia*, cit., p. 20.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 35-36.

vabili e i pascoli, o perché tossiche per gli animali: l'*agrost* (il veratro) a esempio, ricorre ben cinque volte¹⁰³ in *Al tràgol jért* e da esso prende anche il titolo un testo. In *Scaje de tràgol*¹⁰⁴ sono citati assieme alle *cavaréseghe* (le angeliche), *l'erba del diàul* (l'aconito), *lo sgarlasà* (l'ellevoro) e *la pežòla* (l'erica).

Nei testi di Cecchinel si incontrano pure personaggi bizzarri, più o meno fantastici, parte integrante dell'immaginario collettivo popolare, portatori dello *stupor fantasticus* della mitologia popolare veneta: compaiono infatti in fiabe¹⁰⁵ e proverbi, due generi della tradizione accomunati dal fatto di avere un'origine popolare e di essere tramandati oralmente e di avere uno scopo didattico e morale. Il mondo contadino è d'altro canto popolato da un gran numero di esseri soprannaturali dagli influssi benefici o malefici sull'uomo e sulle sue attività, per cui si potrebbe a ragione parlare di un "Olimpo": si tratta in molti casi di un retaggio antico, risalente ancora ai tempi eroici¹⁰⁶ ed entrato a far parte, in molteplici progressivi adattamenti, del folklore popolare. Il mondo rurale scorge segni, avvertimenti ovunque: la notte è considerata il regno di fantasmi, incantesimi, spiriti, folletti, streghe, tanto che un proverbio così recita: «l'é le fade che fa i laóri de nòt». Solo il suono dell'*Ave Maria* e il canto del gallo all'alba hanno il potere di far sparire tutte queste figure¹⁰⁷. E proprio dal Mažarol, un folletto molto conosciuto – lo troviamo infatti in area bellunese, veneziana, trevigiana, vicentina e veronese, ma tratti comuni si riscontrano anche nel Domovoi russo e nel Linchetto pisano, per citarne solo alcuni¹⁰⁸ –, deriva il titolo di una poesia di Cecchinel¹⁰⁹ e in lui il poeta stesso si identifica nel suo vagare smarrito all'interno del paese che non riconosce più; questa figura fantastica ricorre anche nella poesia *Agrost*¹¹⁰ e in *Incantamènt par gnent*¹¹¹. Il Mažarol¹¹², la cui prima attestazione

¹⁰³ Id., *Al tràgol jért*, cit., pp. 7, 67, 73, 81, 125.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁵ Come scrive Calvino, «[...] le fiabe sono vere. Sono, prese tutte insieme, nella loro ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nate in tempi remoti e serbate nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d'un destino [...]» (Calvino, *Fiabe italiane*, cit., v. 1, pp. XIV-XV).

¹⁰⁶ «Rivista delle tradizioni popolari italiane», giugno 1894, fasc. VII, p. 551.

¹⁰⁷ *Fiabe venete*, cit., pp. 33, 37; Coltro, *Leggende e racconti popolari*, cit., p. 31; Id., *Gnomi, anguane e basilischi. Esseri mitici e immaginari del Veneto, del Friuli-Veneto Giulia, del Trentino e dell'Alto Adige*, Caselle di Sommacampagna, Cierre, 2006, pp. 83-84.

¹⁰⁸ *Fiabe venete*, cit., p. 36; Coltro, *Leggende e racconti popolari*, cit., pp. 39-40.

¹⁰⁹ Cecchinel, *Al tràgol jért*, cit., p. 131.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 117.

¹¹² Nell'immaginario collettivo veneto oltre al Mažarol è molto conosciuto anche un altro folletto, il Salvanello: la distinzione tra i due non sempre è possibile perché talvolta gli attributi vengono scambiati tra l'uno e l'altro. Per approfondimenti si veda: M. Milani, *Streghe, morti ed esseri fantastici nel Veneto oggi*, 3, ed. riveduta e ampliata, Padova, Editoriale Programma, 1990, pp. 161-162; Coltro, *Gnomi, anguane e basilischi*, cit., pp. 49-55. Sull'etimologia del nome Mažarol/Massarol si veda A. Calvetti, *Comportamenti e attribuzioni del folletto attraverso l'etimo degli appellativi*, in «Lares», XLIX, 1983, pp. 621-633.

in un testo letterario si ha nel secondo prologo dell'ultima commedia del Ruzante, la *Vaccaria*¹¹³, e che è descritto ampiamente dalla Nardo Cibeles nel suo saggio sulle *Superstizioni bellunesi e cadorine*¹¹⁴, cambia gli attributi e le marachelle che combina a seconda delle zone in cui viene a trovarsi. Nel bellunese l'iconografia lo rappresenta generalmente tutto vestito di rosso, anche nel berretto¹¹⁵: agisce di notte combinando dispetti e scherzi, non sempre dannosi, un po' a tutti, e per questo desta molta inquietudine nell'immaginario popolare: aggroviglia i capelli delle fanciulle che al mattino non riescono più a pettinarsi, nelle stalle arruffa le criniere dei cavalli e le code delle mucche, mangia la panna, nasconde gli attrezzi da lavoro, riesce a ingannare le madri trasformandosi in bambino, talvolta munge le vacche di nascosto. Il dispetto che compie con più soddisfazione, a detta del popolo, è quello per cui chi di sera calpesta le sue impronte smarrisce la strada ed è costretto a vagare per tutta la notte¹¹⁶. Questo scherzo è altresì raccontato come deterrente ai bambini perché non si allontanino da casa sull'imbrunire. Nella poesia *Incantamènt par gñent*¹¹⁷ oltre al Mažarol incontriamo altre figure del folclore veneto, quali la Redòsega, il Barbažucon¹¹⁸, il basilisco e l'allocco (di quest'ultimo si è già fatto cenno in precedenza). La Redòsega¹¹⁹, che rientra nella categoria delle streghe (famiglia delle Befane)¹²⁰, presenta diverse varianti locali per quanto riguarda il nome: Redòdeša, Redòsola¹²¹, per citarne solo alcune; secondo certe tradizioni va identificata con la Befana¹²². Nelle Alpi venete le viene ascritto un carattere malefico ed è vista negativamente soprattutto dalle donne;

¹¹³ Viene attestato nella forma Mazzaruolo, cfr. Milani, *Streghe, morti ed esseri fantastici*, cit., p. 163.

¹¹⁴ Nardo Cibeles, *Superstizioni bellunesi e cadorine*, cit., pp. 575-592, in part. pp. 579-584.

¹¹⁵ Cfr. Milani, *Streghe, morti ed esseri fantastici*, cit., pp. 161-162: secondo alcuni racconti lo avrebbero visto vestito anche di verde o bianco. Si veda anche Coltro, *Gnomi, anguane e basilischi*, cit., pp. 44-46.

¹¹⁶ *Fiabe venete*, cit., p. 35; M. Lio, *Modi de dir. Modi de far. Dire e fare di un tempo fra Prealpi trevigiane e bellunesi; premessa di Dino Coltro*, Feltre, Agorà, 2005, pp. 86-87.

¹¹⁷ Cecchinell, *Al tràgol jért*, cit., p. 115-122.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹¹⁹ A Revine-Lago viene considerata la moglie del Mažarol.

¹²⁰ Sulle streghe in generale e sulla suddivisione in categorie si veda Coltro, *Leggende e racconti popolari*, cit., pp. 32-38; Id., *Gnomi, anguane e basilischi*, cit., pp. 88-95, 128-130. La tradizione popolare veneta è popolata non solo da esseri fantastici maschili, ma anche femminili, come le Fade, le Štrje e le Anguane: quest'ultime trovano il corrispettivo nel mondo celtico, soprattutto nelle lavandaie della notte, retaggio della tradizione bretone.

¹²¹ Cfr. Nardo Cibeles, *Superstizioni bellunesi e cadorine*, cit., pp. 588-592; R. Battaglia, *La "vecchia col fuso" e la filatura del lino nelle tradizioni popolari*, in «Ce fastu? Rivista della Società filologica friulana», 25-26 (1948-49), pp. 101-114, in part. pp. 102-104.

¹²² Tutte le tradizioni sono concordi nel descriverla come «femenona larga longa, co le gambe pelose e co 'n capelot de paia su la testa. La vien zo par el camin quando i tostatei i è cativi e la se li porta via soto al braz. La va anca par le stalle a la sera del Pan e Vin parchè quela sera no se pol star su a lavorar», Coltro, *Gnomi, anguane e basilischi*, cit., p. 128. Secondo alcune tradizioni la Redòsega, chiamata anche Donaza, Maràntega o Stria, arrivava la sera dell'Epifania al posto della Befana con un fuso in mano solo per i bambini che durante l'anno erano stati cattivi portando carbone, ossi e cenere.

nel bellunese, infatti, la sera del 5 gennaio entra in case e stalle con in mano il fuso di ferro con cui tesse e infilza le budella delle filatrici che trova intente a lavorare nella notte in cui vige l'interdizione della filatura, e proprio per timore d'incontrarla le donne lasciano stalle e abitazioni in anticipo. Questo controllo su tempi e modi della filatura ci riporta alle figure mitiche di Erodiade e Perchta¹²³.

Su questi spiriti della cultura popolare locale che ritroviamo in numerose fiabe, come quella che si legge in Bernoni¹²⁴, *De una burla fata dal Massariol*, oppure in Marson, *Amor de le tre naranže*¹²⁵, in cui protagonista è la strega, sono stati creati anche diversi modi di dire di sapore spiccatamente superstizioso: «Al par che l'apie zhapà su le zhàpeghe del mazharol» (Sembra che abbia calpestato le impronte del mazharol, detto che significa essere sfortunato, perseguitato da disgrazie); a «'ndar par la strada del mazharol, se 'l sènt rider»; e così «co tu é pers dal mazharol, òltete na mànega»¹²⁶; «Al par bevest su da le strighe» (sembra bevuto su dalle streghe) o «Quel sì-tu, al te fa véder le strighe!» (quello sì, ti fa vedere le streghe, si dice comunemente in riferimento a chi non lascia correre nulla)¹²⁷. Se nei detti sopra riportati si avverte chiaramente la paura d'incontrare questi spiriti, in altri essi vengono invocati, secondo quanto si legge negli scritti di Cecchinel, quasi «in funzione tutelare o vindice nei confronti di persone o entità culturali avverse, come a esempio in «che tu cate / ché 'l cate, egnarà 'l mažàrol», o le «strighe», o che «la redòsega la te / ghe fae la gambarèla»¹²⁸.

Il Barbažucon, figura ambivalente in quanto riunisce bontà e cattiveria, tradotto da Zanzotto nella formula «Zio Tonto»¹²⁹, viene invocato dagli adulti come deterrente per i bambini perché non facciano capricci¹³⁰. È il protagonista della «più semplice fiaba della tradizione popolare» a detta di Calvino¹³¹, che ha come centro d'origine il Veneto orientale anche se non mancano versioni nella Romagna e nel Lazio¹³². Più che di fiaba vera e propria si tratta di un racconto pedagogico al cui interno tornano molti elementi tipici della cultura materiale veneta: il Barbažucon si distingue dagli altri protagonisti delle fiabe perché non ha poteri magici ma in cambio della padella prestata a una bambina pretende una ricompensa¹³³ per poi cercare, ingannato, una vendetta a esito difforme in

¹²³ Si veda D. Perco, *Le Anguane: mogli, madri e lavandaie*, in «La ricerca folclorica», 36, 1997, pp. 71-81.

¹²⁴ D.G. Bernoni, *Leggende fantastiche popolari veneziane*, Venezia, Tipografia Fontana-Ottolini, 1873, pp. 22-24; Marson, *Fiabe popolari venete*, cit., pp. 52-53. Per approfondimenti sul Bernoni si veda quanto scrive Calvino, *Fiabe italiane*, cit., v. 1, p. XXXV.

¹²⁵ Marson, *Fiabe popolari venete*, cit., pp. 36-40.

¹²⁶ Cfr. Cecchinel, *Proverbi e modi di dire*, cit., p. 15.

¹²⁷ Per i due proverbi sulle streghe si veda Lio, *Modi de dir. Modi de far*, cit., pp. 87 e 90.

¹²⁸ Cecchinel, *Proverbi e modi di dire*, cit., p. 16.

¹²⁹ A. Zanzotto, *Lo zio Tonto*, Lisciani e Giunti editori, 1980.

¹³⁰ Coltro, *Gnomi, anguane e basilischi*, cit., pp. 131-137.

¹³¹ Calvino, *Fiabe italiane*, cit., v. 1, p. 49.

¹³² *Ibid.*, p. 63.

¹³³ Marson, *Fiabe popolari venete*, cit., pp. 65-68.

più varianti. Anche questa figura assieme alle altre ricorre in alcuni modi di dire, tra cui si ricorda: «parché i tošat no i piande o no i zhighè, basta 'l babau, al barbazucon e le strighe».

Il basilisco è un animale fantastico¹³⁴ e nell'immaginario locale corrisponde al drago della favolistica europea, che compare già nel mitologia classica. Come si legge in *Zoologia popolare veneta* della Nardo Cibebe¹³⁵ «esso uccide col soffio e con lo sguardo; dove striscia, dissecca l'erba, e dal gran veleno che ha, s'inaridiscono pure le piante intorno a cui passa, che per la sua influenza restano secche nette di aria. Esso ha le ali di uccello, la testa di serpente e la coda biforcata di pesce». Con il suo soffio e il suo sguardo riesce a ipnotizzare anche animali di grossa taglia e viene, al solito, chiamato in causa per scoraggiare bambini e talvolta anche adulti dal frequentare, sul calare del sole, luoghi isolati o sconosciuti. Compare nella fiaba *Conte Angelin d'amore* e in modi di dire come questo: «Al sufiéa fa 'n bagaliss» che corrisponde a «soffiava come un basilisco», riferito a persone che respirano affannosamente come dopo aver svolto uno sforzo o un'intensa attività fisica. Nella poesia *Mažarol* il basilisco e l'alocco sono gli unici compagni del poeta-mažarol nel suo vagare errabondo e spaesato tra le rovine del villaggio che ormai ai suoi occhi è diventato irriconoscibile.

Leggendo i testi di Cecchinèl è possibile cogliere altri elementi che riportano a quel mondo e che, con tutto il loro potenziale suggestivo, offrono altri spunti di riflessione, che però in questa sede non si possono affrontare.

A questo punto non resta che concludere osservando come il poeta, profondo conoscitore della tradizione nei suoi aspetti antropologici e linguistici e mediatore tra cultura orale e cultura scritta, venga a proporsi come un antropologo della memoria collettiva. Egli attraverso la poesia, che per certi aspetti è considerata antropologia dell'anima, esteriorizza e per così dire legittima una cultura secolare che ha interiorizzato nel corso della sua esistenza e soprattutto negli anni dell'infanzia. La poesia, che riunisce una duplice valenza, mitica e simbolica, e alla quale il poeta riconosce una dimensione sociologica – scrive infatti che è esercizio che permette di «alleviare il senso di spaesamento e di solitudine che consegue al fatto di non voler rinunciare alla propria identità»¹³⁶ –, diviene così lo strumento per riaffermare un'identità culturale che sta scomparendo, schiacciata dall'industrializzazione e dalla standardizzazione che investono tutti i settori, anche quello linguistico. Il dialetto, «lingua di fatica, di lavoro, che porta con sé una connotazione antropologica»¹³⁷ come dice lo stesso poeta nell'intervista rilasciata a Franco Brevini, rivive, attraverso la sua poesia mediante un processo antropologico, appunto come la cultura e come le radici della gente veneta.

¹³⁴ Si veda Coltro, *Gnomi, anguane e basilischi*, cit., pp. 122-125.

¹³⁵ Nardo Cibebe, *Zoologia popolare veneta*, cit., cap. IX, p. 9.

¹³⁶ Cecchinèl, *Potenzialità civili della poesia non civile*, cit., pp. 60-61.

¹³⁷ In questo senso si veda l'intervista rilasciata a M. Giancotti, *Cecchinèl. Critici e studiosi lo stanno scoprendo. La perdita della figlia. Le relazioni umane negate*, in «Corriere del Veneto», 5 maggio 2007, p. 18.

MATTEO VERCESI

IL PAESAGGIO MORALE
NELLA LIRICA DI LUCIANO CECCHINEL

Penso che ci siano due modi in cui un luogo è conosciuto ed amato, due modi che possono essere complementari ma allo stesso modo possono risultare contrari. Uno è vissuto, illetterato e inconscio, l'altro è appreso, letterato e conscio.
Seamus Heaney¹

I. LOCUS AMOENUS, LOCUS TERRIBILIS

In un'intervista rilasciata qualche anno addietro a Maurizio Casagrande, Luciano Cecchinel tracciava i contorni di un lacerante legame con il paesaggio, definendo le linee di uno scollamento che, rivelato da una poesia dai toni sostanzialmente anti-elegiaci, andava a generare un ritratto morale:

dopo il rispecchiamento egotico nella natura delle stagioni dell'infanzia e dell'adolescenza, la prima commisurazione con la vita associata mi ha progressivamente e in modo sofferto distaccato dal paesaggio con l'incrinamento della propensione contemplativa che in qualche modo scaturiva dall'impatto con "paesaggi interiori" poco contemplabili. E lo scontro con questi "paesaggi", perseguiti per senso del dovere, impoveriva l'idillio con l'altro paesaggio, idillio che nella terminologia invalsa in quegli anni sarebbe stato ben definibile come un "deliquio piccolo-borghese".

Nella natura suggestiva del mio territorio finì per sentire colpevole rispecchiare (ci sono anche due piccoli laghi) il livore di cui l'esercizio politico-amministrativo mi aveva intriso².

¹ Seamus Heaney, *Attenzioni. Precoccupations - prose scelte 1968-1978* (1980), intr. di M. Bacigalupo, trad. di P. Vagliono, Roma, Fazi, 1996, p. 152.

² Intervista di Maurizio Casagrande a Luciano Cecchinel, in «Tratti», primavera 2004, 65, Faenza, pp. 108-119; pubblicato successivamente all'interno di *In un gorgo di fedeltà. Dialoghi con venti poeti italiani*, a cura di M. Casagrande, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2005, pp. 53-64.

La lirica di Cecchinel affonda le proprie radici in uno scenario antropico oscillante tra disgregazione (è il richiamo alla terra veneta “contaminata” e babelica di Zanzotto, però con uno sfondo arcaico, oggettivamente e linguisticamente solido, di “fatica umana”) e volontà di preservazione memoriale. Una parola affannosamente alla ricerca del perimetro di una civiltà contadina ormai schiacciata da una devastazione industriale e sociale incontenibile, che pure si mostra pienamente – anche se violentemente – aderente al reale.

Il poeta afferma che l'esordiale predilezione per il dialetto è «scelta di un mondo prima che di un codice [...]. Il fatto che di quel mondo il dialetto fosse un connotato essenziale rendeva la scelta irrevocabile»³. *Al tràgol jért*⁴, prima opera, incarna quindi l'urgenza di conservazione di un contesto con i suoi rituali, i suoi volti, le sue parole, le arti e mestieri che lo connotano, i suoi luoghi. Clelia Pancotto sostiene che la raccolta è

la strada del lungo cantare di un cuore profondamente arcaico che soffre della morte dell'uomo dentro l'attuale civiltà rovinosa. *Al tràgol jért* – opera la cui ossatura è la nostra terra e la nostra gente antica, il suo fiato – non è un libro, è una casa: la casa del tempo umano [...] il cui respiro è il più vero perché il più vicino alle origini; è la casa dove creature, erbe, piante e animali, cielo e vento, ore del giorno e della notte, immersi in una densa atmosfera di relazioni sensitive, coesistono felicemente compenetrandosi⁵.

Non è poeta di compromesso, della facile e distesa relazione tra uomo e *physis*: il suo è un verbo urticante, disseminato in un territorio privo, sovente, di figure umane, che si erge a emblema della solitudine e che tratteggia una natura resa, nella duplice accezione di “presentata” – e rappresentata – e di “arresa”, “sconfitta”.

Come ha ben visto Giovanni Turra, la sua lirica in dialetto

nasce come testo vivo di una distruzione in atto, di un eccidio di sentimenti amori amicizie, di valori e speranze, dapprima lungamente contrastato e alla fine onnipotente e irresistibile⁶.

La parola tende a conservare, elevando, come Biagio Marin con Grado «specchio del cosmo», l'universo della sua vallata addossata alle Prealpi trevigiane a immagine di una identità che da individualissima e personale diviene collettiva: orizzonte entro cui l'esperienza dell'*auctor* diviene condivisibile, partecipata. Il

³ Franco Brevini, *Cecchinel, quei fantasmi del mondo contadino*, in «Corriere del Veneto», 4 aprile 2003, p. 12.

⁴ Luciano Cecchinel, *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino. Poesie venete 1972-1992*, ed. riveduta e ampliata, postfazione di A. Zanzotto, Milano, Scheiwiller, 1999.

⁵ Clelia Pancotto, in «Ambiente 2000», anno 2, 7-8, luglio-agosto 1988, p. 3.

⁶ Giovanni Turra, *Senè che gnesuni pi romài intènž. Poesia e dialetto in Luciano Cecchinel*, in «Quaderni Veneti», 33, 2001, p. 154.

verbo poetico non preclude e anzi, nel suo tortuoso e amaro divenire, nel suo solitario e agosciato definire e autodefinirsi, si fa esperire universale:

contro ogni estetica della nostalgia e del rifugio, Cecchinel ha dimostrato come il disagio dell'uomo contemporaneo non conosca eccezioni geografiche⁷.

La dicotomia creatasi tra *ordo naturalis* e un umano incapace di nominare un paesaggio inariditosi e resosi estraneo sotto il peso dell'industrializzazione fa scaturire il desiderio di una mappatura salvifica del proprio universo, con il fine di renderlo attingibile dalla comunità. Tracciando un confronto proprio con Marin, Zanzotto ha sostenuto che «il dialetto di Cecchinel [...] è rattratto e sull'orlo del collasso quanto l'altro è espanso; è un parlare che *non salva*; a differenza di quello di Marin, che tutto salva»⁸.

Ma questo incespicare della parola, questo radicale confronto con se stessa, con le proprie ragioni e il proprio esistere, l'incerto procedere lungo le «*Scaje de tràgol*», «le schegge di strada da strascino», consente all'fine di sottrarla al potere corruttore del tempo. Per Mario Rigoni Stern, in Cecchinel vive

il vero dono del poeta: testimoniare e rendere veri tempi e luoghi nella loro essenza storica. Quel suo dialetto, poi, sembra arrivato a noi da tempi che paiono remotissimi e che invece, almeno da parte mia, sono dell'infanzia⁹.

Egli sembra voler percorrere un cammino autoptico volto a rinvenire le marce di una cultura collettiva che sopravvive ormai soltanto in tracce e lacerti, occultati dalla volontaria dimenticanza della *societas*, dalla sua programmatica lontananza dalla tradizione, dal passato.

Il dialetto di Cecchinel è «segnale di diversità antropologica»¹⁰ che relega il lettore-ascoltatore nell'ambito dello "spaesamento", dell'*Unheimlichkeit*, della perdita di una Patria sempre meno riconoscibile. La marginalità linguistica dello strumento espressivo utilizzato – un dialetto estremamente conservativo –, che sembra apparentemente voler escludere una partecipazione di possibili uditori al mondo del poeta, implica una libera condivisione del desiderio di recupero di un autentico Paese: è il Veneto immerso in un'ancestrale mitologia affabulatoria, all'interno della quale si sanavano le fratture nel susseguirsi delle stagioni; il volto di un'Italia agreste – una ruralità, però, mai conciliativa e anzi, per larghi tratti

⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁸ *Postfazione*, in Cecchinel, *Al tràgol jért*, cit., p. 179. Precedentemente pubblicata ne «Il Belli», anno II, 3, giugno 1992, pp. 14-21.

⁹ Estratto da una lettera di Mario Rigoni Stern indirizzata a Luciano Cecchinel, datata 13 febbraio 1992, in Turra, *Senè che gnesuni pi romài intènz*, cit., p. 153.

¹⁰ Franco Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 361.

soverchiante l'uomo – che gradualmente è scomparsa. Lo scenario che si delinea è una *silva* intricata:

E lora mi
 oltra i senç fuliscosì
 ðe la me cesura imagada,
 par na sfoşa sol, smentegaða,
 fraže par descregnar al tràgol jert,
 par ðestrigar al troi ingatedà...¹¹,

dove la memoria si carica del dolore e del sentimento di umiliazione dei subalterni – contadini, emarginati e diseredati – che non hanno avuto la possibilità di dotarsi di “voce”. Gian Mario Villalta afferma che, in Cecchinel,

è incessante il lavoro di traduzione della “terra” in “terreno”, per la semina di una parola, per la delimitazione di un luogo del vivere meno assediato dalla necessità del qui ed ora, meno ossessionato da un “altrove” vicino e lontano, sentito come portatore di disgrazia e di morte – un altrove che è stillicidio di estraneità nelle cose, verso il quale provare pietà, a volte, spesso un oscuro risentimento.

Questa semina è faticosa, questa terra non è complice. È pronta a riprendere il sopravvento sulla fatica dell'uomo, imboschire, marcire, fuoco, gelo, rovina. Un lavoro che sembra aver perso ogni antica “naturalzza” per colpa di un “io” che non è più capace di accettare la sofferenza, anche se la comprende. Anzi, troppo comprende: l'ingiustizia, lo svuotamento del mondo, il suo riempirsi di “cose” rapidamente intercambiabili, il venire meno della “parola data”. Ecco, il dialetto, nella poesia di Cecchinel, è custode di questo passato, di questo scacco e di questa possibilità: mantenere una “parola data”¹².

Al tràgol jért rinsalda il patto tra terra e uomo nella dimensione del *labor*: dimensione dell'azione condotta all'estremo, che non consente contemplazioni riparatorie bensì una virulenta, sofferta meditazione sul drammatico transito della Storia. Esempio è la lirica *Al pèdo mistier che Cristo l'à inventà* (Il peggior mestiere che Cristo ha inventato):

Ingobì te la to stala,
 i to sòn in tra grun de carne e buaža
 e i òci fisi ðe le bestie e ðel stran
 che i stornis te 'n fun tut petadiž...
 sto qua l'è 'l pèdo mistier che Cristo l'à inventà¹³.

¹¹ «E allora io / oltre i segni fuliginosi / del mio recinto ammalato / per una fessura solo, dimenticata, / rovistato per disinfestare l'erta strada da strascino, / per districare il sentiero aggrovigliato...». Cecchinel, *Mažarol*, in *Al tràgol jért*, cit., p. 135.

¹² Gian Mario Villalta, *Annuario di Poesia*, Milano, Crocetti, 2002, p. 49.

¹³ «Ingobbito nella tua stalla, / i tuoi sonni tra cumuli di carne e sterco / e gli occhi fissi delle bestie e dello strame / che frastornano in un vapore tutto attaccaticcio... / questo è il peggior

Quella del poeta è una geografia frantumata, ove si attua una trasfigurazione: il *locus amoenus* diviene *locus terribilis*, attraverso la scansione di una lingua che non ha alcun tratto confortante, ove non si compie alcuna pacificazione; come detto, i suoi sono versi privi di speranza che non ricercano redenzione se non nella misura della “compassione”, della *pietas* verso la semplice presenza degli umili elementi, del tratteggio della filigrana di un mondo che svanisce. La lirica di Cecchinel è, soprattutto, parola di accettazione, e di ritorno a un’origine lontana:

Nelle sue liriche le immagini si susseguono come in una cantilena o litania evocatoria, infiniti tasselli di un mondo [...] in cui vita animale e vegetale si incastrano fino a confondersi con quella degli elementi e delle cose.

Tutto è scheggiato, comunque pervaso da un malessere che, di verso in verso, si fa più profondo, con evidenti segnali di disgregazione e di morte. In questo mondo il poeta cerca e proietta la propria identità e celebra contro il degrado... le origini della propria terra¹⁴.

Uno scenario abbandonato quello di *Al tràgol jért*, dove una natura umbratile pare coagularsi divenendo a tratti emblematica. Si veda la lirica *La casèra rebandonada* (La casera abbandonata):

La screcoléa de colpo
la casèra rebandonada
fa na musa masa cargada...
al se fa pi cèn al žinis-cio
su le laste ruciade,
l’èrla la proa a scanpar
su par pólvera de calzina,
na lantis, fa ’n insunio scaturì,
la sparis par na sfaša
maì cognosesta [...] ¹⁵.

Il senso dello svuotamento è pregnante; mancano presenze amiche, langue un codice condiviso e riconoscibile, rimane una natura da *post mortem*: un mondo minuto, freddo, ma con tracce di un qualcosa che sopravvive¹⁶. Il “paesaggio

mestiere che Cristo ha inventato» (*Al pèdo mistier che Cristo l’à inventà*, in *Al tràgol jért*, cit., p. 61).

¹⁴ Francesco Piga, *La poesia dialettale del Novecento*, Milano, Piccin Nuova Libreria - Vallardi, 1991, p. 36.

¹⁵ «Scricchiola improvvisamente / la casera abbandonata / come una treggia troppo caricata... / si fa più minuto il muschio / sulle lastre di pietra ruzzolate, / l’edera tenta di fuggire / su per polvere di calce, / una serpe, come un sogno atterrito, / sparisce per una fessura mai conosciuta» (*La casèra rebandonada*, in *Al tràgol jért*, cit., p. 123).

¹⁶ Il tema della sopravvivenza, della memoria offerta come dono ereditario, emblema di “resisten-

umano” appare profondamente cambiato negli ultimi decenni, e Cecchinel delinea i contorni di un mutamento epocale:

C’era fino a trent’anni orsono il rapporto quotidiano e sofferto con la natura e predominavano quali condizioni dello spirito il senso di sacrificio, la rassegnazione, la buonafede.

Sono queste condizioni interiori che, se non è corretto ascrivere *tout court* a insufficienza culturale, nemmeno si possono indicare come valori assoluti. Si tratta infatti di condizioni di spirito che finiscono spesso per culminare nel dogmatismo e nella superstizione: la semplice buonafede e lo spirito di sacrificio, privi di lati supporti culturali, sono le condizioni della facile turlupinatura. Se la buonafede poggia poi su un assetto dogmatico di massa, facendovi breccia si ottengono coinvolgimenti di massa e gli esiti possono essere – e lo sono talvolta stati – aberranti [...].

D’altra parte è insorta una tendenza al massimo dello sfruttamento del lavoro e nella sempre maggiore precarietà, là dove sia dipendente. Fra tante contraddizioni resta difficile o vano ogni tentativo di inquadramento logico della situazione¹⁷.

Le istanze democratiche progressivamente scompaiono e un’antropizzazione selvaggia deteriora la natura¹⁸. Il peso dell’esperienza politico-amministrativa, dello scacco al “vivere partecipato”, sembra aver lasciato segni inequivocabili nella prima produzione di Cecchinel, evidente soprattutto nell’innegabile attestazione di una dispersione dell’io nell’ambiente naturale, di un allontanamento dalla *communitas* per addentrarsi in una pervasiva solitudine: «Inbuà te ’n burigòt scur, / par lét an manèl de cane ðe biava / entro te ’n brènt / destirà ðó par tèra, / par tece tre bandòt raspaði su [...]. // Tu vea ’n nòme sbaljà: / tu te ciaméa Felíze [...]. // La jènt no la te perdonéa / ðe no oler ver bisonc de gnesun: / an pore can no l’ à ða far / ðe la so misèria la so braùra... / e in pi ða ciamarse Felíze»¹⁹.

za” contro i soprusi del potere, appare centrale nella produzione del poeta di Revine-Lago. Si veda la lirica *Sulle colline attorno a Győr*, datata 1976, contenuta nella plaquette *Testamenti*, Milano, En plein air, 1997, dedicata a György Dózsa, nobile ungherese «torturato a morte nel 1514 dall’aristocrazia feudale per aver capeggiato una sollevazione di contadini»; gli ultimi versi incarnano la speranza di un nuovo corso della storia, e il sole, elemento naturale primario, ne è il simbolo: «[...] Sentono i predoni / nelle rocche altere / l’ustione delle faville in gola, / vedono sguardi di terra / nel fumo che muore / come luce affilata di falce / accendersi, di ghiaccio, un nuovo sole».

¹⁷ Intervista rilasciata a Federico Citron, in «L’Azione», settembre 2003, p. 7.

¹⁸ Zanzotto delinea in tal modo il mutamento del paesaggio veneto: «L’aspetto più urtante, almeno visualmente, di come è cambiato il Veneto è proprio l’aggressione al paesaggio. Alla scomparsa del mondo agricolo ha corrisposto una proliferazione edilizia inconsulta e casuale, che ha dato luogo a una specie di città-giardino (ma sempre meno giardino e sempre più periferia di città), con un’erosione anche fisica del territorio attraverso diverse forme di degradazione macroscopica dell’ambiente [...]. Vivere in mezzo alla bruttezza non può non intaccare un certo tipo di sensibilità, ricca e vibrante, che ha caratterizzato la tradizione veneta, alimentando impensabili fenomeni regressivi al limite del disagio mentale» (A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, p. 28).

¹⁹ «Imbucato in un vicolo diroccato scuro, / per letto un fascio di canne di granturco / dentro un

Tutela del paesaggio significa, per il poeta, adottare una visione “umanistica” della realtà, creando equilibrio tra fattore ambientale e umano:

Se la democrazia è basata sul conseguimento del consenso, è da rilevare che in termini di interventi sul paesaggio ciò che era blasfemo trent’anni fa oggi appare spesso normale. Certo la democrazia va difesa di fronte al pericolo del suo venir meno ma non certo attraverso la santificazione geometrica di tutti i suoi portati. Essa può essere nobilitata ove si ammetta il senso dei livelli di competenza: in certe cose bisognerebbe saper accettare i pareri degli esperti del paesaggio o i pronunciamenti di enti tutori costituiti da esperti, non perché assolutizzino il loro modo di vedere, ma perché almeno esso vada in dinamica con una forza stabile e non per mutazioni funzionali ai periodi politici. E questi enti dovrebbero essere forti di una certa distanza e di una non facile accessibilità, un po’ come castelli kaffiani. Tale era in fondo, per varie e non tutte nobili ragioni, la vecchia Soprintendenza ai Monumenti, cui era stata delegata la tutela del paesaggio²⁰.

È sulle macerie di una dimora coperta ormai da muschi ed edere, sulla casera abbandonata, che si apriranno paesaggi altri, le sconfinare terre d’America che creano la tessitura della seconda raccolta: *Lungo la traccia*.

2. TERRE E GENTI D’AMERICA

Si tratta di un viaggio composito nei suoi significati ma più ancora di un pellegrinaggio vissuto “tornando” là nell’Ohio, che è il luogo di nascita della madre; singolarissimo caso di una bambina che, cresciuta in armonia col nuovo ambiente e pertanto renitente a un ritorno in Italia, finirà per restarvi, conservando però appassionatamente nascosto il caro imprinting infantile, soprattutto nella lingua, con sottintesi sensi di disagio mai venuti meno.

Cecchinel prende le vesti di un inusitato *bobò*, vagabondo che simbolicamente arranca su un vecchio carro lungo le vertiginose *highways*, che sono le nervature della nuova America, ma a ritroso per intercettare la “Vecchia Strada Nazionale”, reale vestigio e arcaica connotazione. Qui le presenze ottimisticamente dinamiche della strada maestra di Whitman, lungo la congerie di miriadi di impronte e passaggi avvenuti, si fanno sfocati spiriti fino a una via siderale, paritetica alla più vertiginosa delle *new american ways*, quella dello spazio: è un sogno americano a sfondo ironico che si dilata verso l’infinito ma che nemmeno l’arrivo sulla luna da parte di un cittadino dell’Ohio può avere saziato. D’altra parte un vago tintinno pascoliano è presente come un ammicco anche in questo risvolto. Chi non ricorda “Gli emigranti nella luna”?

tino / disteso per terra, / per tegami tre vasi di latta raccattati [...]. // Avevi un nome sbagliato: / ti chiamavi Felice [...]. // La gente non ti perdonava / di non voler aver bisogno di alcuno: / un povero cane non deve fare / della sua miseria la sua bravura... / e per di più chiamarsi Felice» (*Felize*, in *Al tràgol jért*, cit., pp. 71-72).

²⁰ Nadia Breda, *Uomini e paesaggi, contadini e linguaggi. Dialogo con Luciano Cecchinel sullo sfondo di laghi, montagne dell’abbandono, scienza e poesia*, in «Carta», anno X, 1, 18-24 gennaio 2008, p. XI.

Nel presente poemetto tra i vari temi ha risalto anche un sentimento bipolare nei confronti del vecchio sogno americano che, da una parte riabilitato, dall'altra viene tragicamente smentito da alcune delle figure più significative²¹.

Così Andrea Zanzotto evidenzia i temi della raccolta “americana” di Cecchinel. La prima lirica, *febbre* (la mancanza di maiuscole esordiali sembra voler condurre il lettore a una sorta di grado zero del parlato e a una realtà “umiliata”, letteralmente ricondotta a una terra da tracciare, da umanizzare), delinea la pionieristica avventura degli avi emigrati negli *States*, che sono attori di una memoria collettiva da garantire:

dal pulsare di un'oscurità roca
 rinviene, febbre, alla perduta traccia:
 con la tua lanterna fosca, ubriaca
 di vagolante conestoga, sbircia
 fra i fluidi diciottoruote d'America
 per una vecchia strada dietro la Grande Via²².

Il paesaggio post-industriale è forgiato sull'immaginario dell'America sconfinata, meta di vagabondaggi, di migrazioni, e, rispetto alla precedente opera, pullula di volti e di ricordi vividi:

uomini che da sempre
 aggrappati a vecchie valigie
 indossarono come un ultimo
 vestito il vivere e il morire,
 nei canti oscuri del pianeta
 con manciate d'occhi fasciarono
 utensili malati
 della stessa luce assetata [...] ²³.

Rolando Damiani ha osservato che «a immagini, ritmi, cenni Cecchinel imprime un'intensità quasi drammatica e un senso profondo, una luce e una lieve forza estatica, che riaffermano in tempi di facili contraffazioni l'idea di una poesia autentica e necessaria»²⁴. Il poeta concede digressioni nella cultura popolare

²¹ A. Zanzotto, nota introduttiva ai testi di *Lungo la traccia*, in «Yale Italian Poetry», Volumes V-VI, 2001-2002, New Haven, CT, USA, pp. 17-18.

²² L. Cecchinel, *febbre*, in *Lungo la traccia*, Torino, Einaudi, 2005, p. 5.

²³ *rilascio* (*ibid.*, p. 51).

²⁴ Rolando Damiani, *Lungo la traccia. I versi limpidi e il doppio sguardo di Luciano Cecchinel. Un'Odissea familiare, tra Emilia, Caporetto, Revine-Lago e l'America*, in «Il Gazzettino», 20 luglio 2005, p. 11.

americana, attingendo al repertorio del blues e del folk: «*Ohio State / Ohio State / dusty clouds of the fate / sparklin' clouds of the fate / oh Lawd, do I come too late...*»²⁵; altre volte si lascia andare alla riflessione amara sul tema del mancato, impossibile *nostos*: «e che poteva fare / di qua del grande mare / chi non poteva, chi sapeva di non poter tornare // forse tentare di riprendere / al baule del nulla / il segreto che sibilava / nell'oscurarsi della brace / e corrugava / le scorze di acero e betulla»²⁶, a suggellare un esilio perpetuo.

Il tono appare struggente quando l'uso del dialetto getta luce su una lingua madre che, in fondo, appare l'unica eredità concessa nel disgregamento individuale – sono le parole, affidate al poeta-testimone, pronunciate da una parente che delira e che è prossima alla fine, lontana dalla sua terra – e in quello collettivo, di un'italianità che per gli emigrati può ridursi esclusivamente, nei duri anni passati, a un dato micro o macroterritoriale, regionale se vogliamo e mai nazionale: il dialetto rappresenta il ritorno alle origini. Il poeta sembra volerci dire che sono esistite diverse emigrazioni, ognuna contraddistinta da un carico di valori, aspettative, sofferenze e realizzazioni peculiari; le varie realtà territoriali sono state e rappresentano ancora il cuore pulsante di un Paese che sovente dimentica il proprio passato, la propria storia. La traduzione del dialetto «significherebbe davvero “tradire” un viaggio verso le origini, delirante nella propria totale fedeltà alla “lingua di allora” (“*la lengua de lora*”)»²⁷. L'anziana donna emigrata che qui muore sembra essere stata dimenticata dalla sua lontana nazione:

de entro del bišo de sto mur spes
 – fursi “vui tornar, portéme a casa mea” –
 tu zighéa fa picada a 'n incregnamènt
 co la lengua de lora²⁸.

La morfologia d'oltre-Atlantico, intagliata su paesaggi lunari, lunghe strade e pendii, si carica di una malinconia intrisa di senso del distacco, di perdita; ma la sovrasta una parola che crea un tessuto memoriale ove si amalgamano voci diverse, annullando le distanze tra l'origine – Revine-Lago e l'Emilia del nonno materno – e l'approdo: gli *States*, e vivificando per sempre la storia di una stirpe.

²⁵ «Stato dell'Ohio / Stato dell'Ohio / nuvole polverose del fato / nuvole scintillanti del fato / oh, Signore, arrivo troppo tardi...» (*Ohio Blues*, in *Lungo la traccia*, cit., p. 17). La lirica, composta da quattro strofe, ricalca «dal punto di vista prosodico il testo della canzone *Little Chillen Blues* di Huddie Ledbetter, folksinger statunitense. Gli ultimi tre versi, pure metricamente innestati nei precedenti, riprendono liberamente il *leitmotiv* della canzone *Ain't Gonna Be Treated This Way* di Woodie Guthrie, altro folksinger nordamericano» (*Lungo la traccia*, cit.; *Note*, p. 59).

²⁶ *sapendo di non poter tornare* (*ibid.*, p. 25).

²⁷ Niva Lorenzini, nella sua lettura di *Lungo la traccia*, in «L'immaginazione», 221, 2006, pp. 47-49.

²⁸ «dentro il grigio di questo muro spesso / – forse “voglio tornare, portatemi a casa mia” – / urlavi come impigliata a un intrico / con la lingua di allora» (*co la to pore lengua – fuori dello Zanesville Hospital*, in *Lungo la traccia*, cit., p. 21).

3. POESIE PER LA RESISTENZA

La poesia come fonte documentaria, di fatti storici e interiori²⁹: questo rappresenta *Perché ancora*, sentita dall'autore raccolta più «politica che letteraria»³⁰, edita alla fine del 2005, in versione italiana e francese. Il titolo non è interrogativo, ma è formula aderente a un'esigenza: quella di un ricordo basato sulla giustizia, intesa come recupero dall'occultamento e messa in luce della complessità delle vicende che hanno costruito il momento storico della Resistenza in Italia e, nello specifico, nella terra del poeta.

Perché ancora è un'opera che non concepisce, come in passato era avvenuto, la Resistenza come «categoria dello spirito»³¹, ma la inserisce all'interno dell'ottica dell'incarnazione della storia in corpi vicende luoghi; qui il corpo – straziato, torturato, vilipeso, compianto – si fa di lirica in lirica il protagonista, scisso tra la sua resa in oggetto – materia disumanizzata su cui compiere i più crudeli misfatti – e l'ideale che dovrebbe concepirlo come la forma della più estesa dignità.

Si tratta di una ricostruzione morale sulla scia di Fenoglio, che vuole, dopo averla percorsa in tutte le sue espressioni, mitigare l'angosciosa violenza:

Perché qui occorre tornare
per coloro a cui gli occhi
si oscurarono a una rinata luce.

²⁹ «Come conciliare una poesia dedicata alla Resistenza e una poetica della suggestione? [...] C'è prima la sovrapposizione esterna: conciliare la poesia e la nota, il suggerimento e la descrizione, l'allusione e il racconto – il soprannome e il nome proprio. Ma non basta. Un secondo tipo di sovrapposizione riguarda la disposizione. Un'architettura segreta costruisce la raccolta: i martiri suggeriti dal poeta sono classificati e, camminando, il lettore scopre due principi di distribuzione. C'è prima l'alternarsi delle grafie [...]. Un secondo principio di composizione, narrativo, permette di distribuire i martiri in base alle modalità storiche [...]. Ma c'è soprattutto una sovrapposizione interna. È il terzo livello. Per definirlo, possiamo prendere in prestito da Bergson il titolo *Materia e Memoria*. Interna alla poesia, questa sovrapposizione corrisponde al passaggio dentro la storia stessa» (*Perché ancora*, note di C. Mouchard e M. Rueff, Vittorio Veneto, Istituto per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea del Vittoriese, 2005, p. 9).

³⁰ Parole di Luciano Cecchinell, pronunciate durante l'incontro a lui dedicato e intitolato: «*Tre percorsi attorno all'identità: la vecchia cultura, l'emigrazione, la Resistenza*», tenutosi il 2 maggio 2006 presso il Centro Regionale di Cultura-Biblioteca "Paola di Rosa Settembrini" di Mestre, nell'ambito del ciclo «*Le radici della parola. Lingua, dialetti e poesia nel Veneto contemporaneo*», ove l'autore ha ripercorso temi e stili della sua produzione lirica.

³¹ «Invece di un fenomeno storicamente e concretamente strutturato in un contesto ben preciso, ci si trova spesso di fronte a ricostruzioni dove la Resistenza diviene essenzialmente una categoria dello spirito. La comprensione del perché motivazioni e progetti nascano in un periodo piuttosto che in un altro, del perché scadenze ed energie per realizzarle siano abbondanti in certi momenti e sfinate e obsolescenti in altri, è possibile solo tenendo contemporaneamente presente la complessità e la variabilità del contesto. Chi si accosti alle vicende della Resistenza è indispensabile faccia lo sforzo costante di mettere a fuoco le interdipendenze fra la "guerra grossa" e i suoi effetti sulla società italiana, nella quale la Resistenza si iscrive come ulteriore, inconciliabile contraddizione». Santo Peli, *La Resistenza in Italia. Storia e critica*, Torino, Einaudi, 2004, p. 10.

Perché ancora
possano vincere anche i morti³².

All'interno della raccolta si configura un paesaggio oppresso, dove gli elementi naturalistici si trasformano in strumenti del martirio; uno scenario disumano intriso di violenza:

La corda da fieno
ti si spezzò sopra il collo
perché tu sputassi in faccia
a chi te la rimetteva
e mugolassi viva l'Italia,
una in cui colle corde non si strozzasse
un italiano da fieno
per farlo spaventapasseri
umano sospeso,
spaventauomini dell'Italia da fieno³³.

Qui l'uomo si tramuta in oggetto. Come ha affermato Idolina Landolfi, quelli di *Perché ancora* «sono versi di una terribile bellezza, che l'autore dedica a tutti e a ciascuno di questi individui sublimi, al loro coraggio e al loro straziante destino, ai luoghi del loro martirio, una natura radiosa, che la Storia spietata ha trasformato talvolta in tenebroso simbolo di morte»³⁴. Ma il peso di un'eredità civile, di un senso collettivo che permane nella natura, a tratti si staglia nella raccolta:

Ma 'l nostro, 'l vostro èser
al respira in tra i ran e le foje
đe faghèr e ðe brédol,
al sufia te tuti i ingatedamènt,
al buta te le frànbol e le jàsene
che le insangonéa pier e tèra
fa lora la traža borida³⁵.

Nell'ultima raccolta, *Le voci di Bardiaga*, Cecchinel cerca di dar voce ai morti rinvenuti in una spelonca nei boschi compresi fra il territorio trevigiano e quello bellunese; testimoni e vittime delle sanguinose faide che si consumarono fra par-

³² *Perché ancora*, cit., p. 17.

³³ *Spaventauomini* (*ibid.*, p. 53, dedicata «a Aldo Donadon [Attila], impiccato per tre volte dai tedeschi»).

³⁴ Idolina Landolfi, in «Stilos», anno VIII, 18, 12 settembre 2006, p. 15.

³⁵ «Ma il nostro, il vostro essere / respira tra i rami e le foglie / di faggio e di betulla, / soffia in tutti i grovigli, / germoglia nei lamponi e i mirtilli / che insanguinano pietre e terra / come allora la traccia scovata» (*Le parla agre le pier e, in Perché ancora*, cit., p. 107).

tigiani (ancora vivi in paese all'epoca della scoperta, alla metà degli anni sessanta) e fascisti, nel periodo compreso tra la fine della seconda guerra mondiale e l'immediato dopoguerra. Matteo Giancotti delinea in tal modo il senso dell'opera:

Percorre tutto il libro il senso di una violenza subita dalla natura prima che dagli uomini; sotto la montagna e i pascoli, la ferocia della storia ha seminato una morte cruenta, che imprime per sempre il segno della «contaminazione» su quei luoghi. Tra la natura e i morti si crea una sorta di dialogo muto, un giro di sguardi silenziosi che si interrogano a vicenda sull'assurdità di quella fine. Alberi e arbusti, vento e sole assistono alla sentenza e all'esecuzione; i condannati si rivolgono a loro con l'ultimo sguardo pieno di luce, che fino in fondo non crede alla morte³⁶.

Poesia civile che si radica al territorio, poesia di appartenenza che rinsalda l'identità attraverso il sacrificio. La parola di Cecchinel apre la riflessione sul senso dell'essere uomini e sulla possibilità che la Storia non sia ciclica, ma consenta infine di superare l'orrore dei totalitarismi, della morte provocata e programmata. La letteratura è il luogo in cui si crea l'identità di un Paese, in cui si tramanda la sua memoria comune³⁷; tale consapevolezza sembra caricare di una profonda e tragica valenza etica l'intera sua produzione.

³⁶ Matteo Giancotti, recensione alla raccolta, in «Corriere del Veneto», 24 ottobre 2008, p. 19.

³⁷ Cfr. Ezio Raimondi, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Mondadori, 1998.

«TI TU LEVÉA 'L CORTÈL FA 'N SPERSÒRIO».
 REMINISCENZE ED ESORCISMI NELLA POESIA
 DI LUCIANO CECCHINEL

Luciano Cecchinel è poeta plurilingue: scrive nella parlata di Revine-Lago (alto trevigiano, al confine con il bellunese), in italiano (un italiano di ascendenza illustre, con frequenti tratti primonovecenteschi) e in inglese (i numerosi passaggi di *Lungo la traccia*¹ e, nella medesima raccolta, il componimento *Ohio Blues*). L'esordio è però in dialetto, fin dal titolo: *Al tràgol jért*². Esso resta, a oggi, l'unico suo libro edito interamente redatto in quella lingua. Di *Sanjut de stran*, l'altro lavoro in vernacolo e non ancora pubblicato in un volume autonomo, sono invece uscite su rivista alcune significative anticipazioni³.

Le tre sezioni di cui si compone *Al tràgol jért*, e cioè *Garnèi e fastuc* («Granelli e festuche»), *Calif* («Foschia») e *Fulische* («Fuliggine»), si susseguono secondo un disegno poematico che scandisce un'esperienza di attraversamento: «Sono partito dall'interno di una cultura contadina, vivendola in vari modi e momenti: prima in chiave contemplativa e dopo in chiave di consapevolizzazione virulenta, infine in chiave di disfacimento e rovinismo»⁴. Certo, la cultura contadina ha conosciuto in Italia, a partire dal secondo dopoguerra, una crescente emarginazione per il premere di nuovi e più aggressivi modelli, ma ciò che avrebbe negato in Cecchinel qualsiasi possibilità di rappresentare in chiave bucolica il

¹ L. Cecchinel, *Lungo la traccia*, Torino, Einaudi, 2005.

² Id., *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino. Poesie venete 1972-1992*, edizione riveduta e ampliata, *Postfazione* di A. Zanzotto, Milano, Scheiwiller, 1999.

³ Id., *Sanjut de stran. Singbiozzi di strame*, in *Cinque poeti in dialetto veneto: Andrea Zanzotto, Cesare Ruffato, Luciano Caniato, Luciano Cecchinel, Gian Mario Villalta*, «In forma di parole», XVIII, quarta serie, 3, 1998, pp. 143-175; e *Sanjut de stran (1989-1998)*, in *Poeti in terra veneta: Cesare Ruffato, Luciano Caniato, Carlo Rao, Luciano Cecchinel, Marco Munaro, Giovanni Turra, Alessandro Niero*, «In forma di parole», XXVIII, quarta serie, 1, 2008, pp. 168-225.

⁴ Da un'intervista inedita a L. Cecchinel, raccolta da chi scrive il 25 marzo 1998, in occasione del quarto appuntamento della manifestazione culturale «LEGGERLE. Cantieri poetici del Triveneto», tenutasi presso la libreria «Becco giallo» di Oderzo (TV).

mondo della montagna (l'abbiamo appreso con il recente *Le voci di Bardiaga*⁵) fu la scoperta, a opera del poeta stesso e di alcuni suoi amici⁶, di resti umani al fondo del *Bus del Boral*⁷. Si trattava delle terribili tracce di un'esecuzione di nazifascisti e probabili collaborazionisti, come ce n'erano tante a ridosso della seconda guerra mondiale⁸.

Ha annotato a *posteriori* Cecchinel: «L'afflato lirico o al più elegiaco si sdilinqua a quel punto spettralmente, tanto più che ogni sguardo [...] all'altra parte del crinale imponeva il vuoto arboreo sotto cui sprofondava l'orrido mistero»⁹. All'«esangue immobile carezza» dello «sguardo lunare», al «flusso interminabile dei prati», subentrarono allora «ammutato terrore» e «buia disseminazione»¹⁰. Al topos del *locus amoenus* si sostituì irrevocabilmente quello del *locus terribilis*, in cui «carne e terrore suggerono alla terra / i mirtilli, le fragole e i lamponi»¹¹.

Non avrebbe dunque potuto darsi una poesia meramente contemplativa; il che tuttavia non impedì, nel divenire della scrittura di Cecchinel, l'occorrenza talvolta insistita di slanci lirici autentici, se non addirittura patetici: «Ah, non c'è pace per voi, / povera gente senza onore»¹².

Pur asserendo che «ci sono epoche in cui non si può parlare di peccato veniale»¹³ (in *Perché ancora*, dedicato al martirio di tanti partigiani del Vittoriese, aveva così motivato: «Parché se riva su 'n žei / che no se pol no siélder, / cofà salvarse dal jaž o dal fogo»¹⁴), ne *Le voci di Bardiaga* la *pietas* e il suo indispensabile esercizio sono condotti con un procedimento affatto particolare, sulla base cioè della dichiarata discontinuità ideologica esistente tra l'autore, fervido sostenitore della Resistenza¹⁵, e le vittime del massacro:

⁵ L. Cecchinel, *Le voci di Bardiaga*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008.

⁶ «In un aprile degli anni Sessanta, durante una spedizione di ricerca di armi, ad alcuni giovani si designarono nel cerchio di luce della torcia elettrica dei resti umani» (*ibid.*, p. 53).

⁷ La spelunca del *Bus del Boral* è ubicata nei pressi di Bardiaga, toponimo indicante un settore che si estende parte nel Comune di Revine-Lago, in provincia di Treviso, parte in quello di Trichiana, in provincia di Belluno (*ibid.*, p. 59).

⁸ Questo relativo alle esecuzioni sommarie dei vinti a ridosso della guerra è un argomento controverso e mai prima d'ora dibattuto poeticamente. Rileva Zanzotto: «L'acuta sensibilità dell'autore, fervido sostenitore della Resistenza, vi si confronta nell'ambito di un discorso lirico teso sul filo di un rasoio affilatissimo, tanto più smanioso di approdare a una zona di franca, sovraideologica apertura-effabilità quanto più attratto e ricadente consecutivamente su se stesso» (A. Zanzotto, *Luciano Cecchinel 2009*, in *Omaggio a Luciano Cecchinel*, a cura di Alessandro Scarsella, Venezia, Clony, 2009, p. [5]).

⁹ *Le voci di Bardiaga*, cit., p. 59.

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 39.

¹³ «[...] epoche in cui ogni peccato è mortale ed ogni indifferenza delittuosa» (*ibid.*, p. 60).

¹⁴ «Perché si arriva su un ciglio / in cui non si può non scegliere, / come salvarsi dal ghiaccio o dal fuoco». Id., *Perché ancora*, Vittorio Veneto, Istituto per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea del Vittoriese (ISREV), 2005, p. 59.

¹⁵ «Ma suona oggi ben più infame che, all'interno di una giusta ricostruzione storica complessiva, si tenti di annullare il senso e il ruolo della Resistenza, passando in secondo piano i misfatti del regime

E c'è chi vide
 contorte sagome di cenere
 come affranti mendichi nella nebbia
 brancolare per segni in lunghi intrichi,
 reggersi alle ossee betulle,
 poi sparire in vorticoso frantume,
 anime del rimpianto,
 dell'ira, del dolore¹⁶.

La *pietas* è dunque il movente più forte, al punto da indurre il poeta alla catalogazione amorevole delle tracce dei tanti che furono travolti dagli sconvolgimenti della storia, sottraendoli così a un precipite oblio. Può trattarsi, come scrive Matteo Giancotti, «delle vite spezzate da ambo le parti durante gli anni della Resistenza»¹⁷; più in generale, la dedizione del poeta-archivista è riservata a tutti coloro che si assiepano nel dominio comune dell'aver sofferto:

dal fondi de la val
 de òlta fa 'n ciamar,
 an cantuzar de nine nane
 sì, era quei de lora,
 i vée sentisti
 e ere 'ndat incóntreghe
 ma con son stat
 in tel zércol de bianc
 no i ò catadi, no i era pi là...¹⁸

Se mai questi recuperi possono avere luogo, ciò non avviene secondo un procedimento razionale e un ordine cronologico, bensì, scrive ancora Giancotti, «per il febbrile trasporto che solo alla poesia, non alla storia, è concesso»¹⁹. Di qui, le violente attualizzazioni del passato e la con-fusione del piano senz'altro referenziale dei *realia* e di quello invece tutto analogico della poesia:

Ma 'l nostro, 'l vostro èser

fascista e, quasi irrilevante complemento, le sue responsabilità nell'immane carneficina, completa di genocidio razziale, del secondo conflitto mondiale» (*ibid.*, p. 169).

¹⁶ *Le voci di Bardiga*, cit., p. 46. A proposito di questo testo, avverte Cecchinel in una nota: «Era detto diffuso che nelle giornate nebbiose i morti della montagna si aggirassero in cerca di requie per boschi e pascoli. Questo veniva riferito a mo' di deterrente ai bambini perché non si avventurassero fuori delle casere quando la visibilità era ridotta e non corressero così il rischio di smarrirsi» (*ibid.*, p. 57).

¹⁷ M. Giancotti, *Ragioni della poesia di Cecchinel* (Abstract), in *Omaggio a Luciano Cecchinel*, cit., p. [8].

¹⁸ «dal fondo della valle / all'improvviso come un chiamare, / un canticchiare di nenie // sì, erano quelli di allora, / li avevo sentiti / ed ero andato loro incontro / ma quando sono stato / nel cerchio bianco / non li ho trovati, non erano più là...» (*Sanjut de stran 1989-1998*, cit., pp. 174-175).

¹⁹ Giancotti, *Ragioni della poesia di Cecchinel*, cit.

al respira in tra i ran e le foje
 de faghèr e de bréđol,
 al suffia te tuti i ingatedamènt,
 al buta te le frànbole e le jàsene
 che le insangonéa pier e tèra
 fa lora la traža borida²⁰.

Gli alberi, in contatto con un mondo limitrofo, esprimono quella che, nella grammatica della rappresentazione del sogno, è una procedura fondamentale, la compresenza cioè dello statuto doppio di vita e morte, di presente e passato²¹. Questo accrescimento della dimensione ontologica delle piante provoca un movimento rovesciato nei confronti del poeta che, anziché andare dal poeta verso la natura, investendola di significati simbolici o metaforici o psicologici, com'era ancora nei romantici e nei simbolisti, va dalla natura stessa e dal suo fremito verso il poeta.

Nel descrivere i luoghi intorno a sé, nello spazio del suo orizzonte visibile e vivibile, Cecchinèl ragiona sul senso del proprio essere lì e non altrove. E tuttavia, pur avvertendo il proprio ambiente con forza appassionata, quale forma d'identità cui non poter rinunciare senza essere cancellato dal piano della storia, vi sperimenta fin da giovanissimo (l'orrore del *Bus del Boral* ne è l'esempio preclaro) una devastante impossibilità di certezze. È questa la posizione fondamentale occupata dal poeta e costantemente ripetuta nella sua opera, in dialetto e in lingua: l'angoscia di camminare su un suolo cavo e pieno di agguati; il continuo avvertimento d'una regione dell'essere tanto più nascosta quanto più prossima a noi.

Paese

Paese rùspego de burigòt,
 de onbria umida e petadiza,
 ingatedamènt cròt
 de pòrteghi e cortivi
 fin a tariói alti stušadi,
 ndove che mi vae a scur,
 rùmola de la piera,
 ndove che fraže,
 žinis-cio de calžina,

²⁰ «Ma il nostro, il vostro essere / respira tra i rami e le foglie / di faggio e di betulla, / soffia in tutti i grovigli, / germoglia nei lamponi e i mirtilli / che insanguinano pietre e terra / come allora la traccia scovata» (*Perché ancora*, cit., p. 107).

²¹ Cfr. in merito S. Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 87-104. In questa direzione è peraltro possibile motivare la straordinaria evidenza de «le àgreme fise e i susuri del lenç» («le lacrime dense e i sussurri del legno», *Al tragòl jért*, cit., p. 18), con cui il poeta riscrive il celebre episodio dantesco di Pier delle Vigne: «Uomini fummo, e or siam fatti sterpi».

ndove che vae in žerca strac de uđor vèci,
 scròc, susuri, lumin...
 pèrs in tí, no pòse, no vui scanpar,
 inprésteme 'n ciaro, an ciaro sol
 te sto scur tèndro e fis,
 sol lèđer al me nàser
 te la to mòrt,
 al me morir tel to ultimo vèver,
 te la luna śmarida đe le piere,
 paese meo s-cèt de mašiere²².

Sospingendo il dato autobiografico sulla soglia dell'emblematicità, egli ha saputo saldare la propria vicenda personale con un processo storico ben più ampio, e cioè quell'unica inarginabile piena che a ben guardare furono, nel Novecento italiano, le due Guerre, il fascismo, l'emigrazione, lo smantellamento infine delle culture contadine. L'adesione solidaristica del poeta alla sua *chora* – da intendersi quasi come una “casa dell'essere”, concreta ancorché fatiscente e svuotata – s'impone dunque quale ineludibile *memento*. Il ricordo dei morti è perciò un dovere continuo, senza tregua ed evasioni:

Mi son l'ultimo vècio đe sto paese.
 In te la me mènt
 l'é poret al cuèrt de laste
 e 'l cođolà lis l'é 'n larin grant
 che 'l fogo 'ndat l'à asà croste
 đe žendre e đe fret²³.

Sul soggetto incombe insomma la medesima condanna alla rovina che incalza il suo mondo. Fissando gli occhi su quanto rimane di quella cosmogonia, il poeta si sente l'ultimo della stirpe («scodraž», “ultimo nato”²⁴), il predestinato a nominare e a evocare definitivamente gli arredi del proprio universo. In questa situazione di allarme, la poesia resta forse l'unica dimensione possibile di resistenza e sopravvivenza: «La mia poesia è dimessa, non mai dimissionaria. Una

²² «Paese scabro di vicoli diroccati, / di ombra umida e attaccaticcia, / groviglio malato / di portici e cortili / fino a piccoli altari alti spenti, / dove io vado al buio, / talpa della pietra, / dove rovisto, / muschio di calcina, / dove vado alla ricerca stanco di odori vecchi, / crocchi, sussurri, lumini... / perso in te, non posso, non voglio fuggire, / prestami una luce, una luce solo / in questa oscurità tenera e fitta, / solo leggere il mio nascere / nella tua morte, / il mio morire nel tuo ultimo vivere, / nella luna sbiadita delle pietre, / paese schietto di macerie» (*Al tràgol jért*, cit., pp. 101-102).

²³ «Io sono l'ultimo vecchio di questo paese. / Nella mia mente / è povero il tetto di lastre di pietra / e l'acciottolato liscio è un focolare grande / sul quale il fuoco trascorso ha lasciato croste / di cenere e di freddo» (*ibid.*, p. 141).

²⁴ *Ibid.*, p. 54 e n. 71.

rivendicazione etica, aperta all'invettiva – anche laddove questa è solo latente –, è sempre presente o rintracciabile»²⁵. E il dialetto consente a Cecchinel di recuperare al meglio non tanto il lato aurorale e idillico del proprio immaginario, quanto semmai la rappresentazione più fedelmente dolorosa della sua vicenda personale e di quella della sua comunità:

E cusita no i se mesteghèa, nò,
 parlar de na òlta, i to senç
 [...]
 E rabioso fa na saca tordesta
 che la ghe scanpa a man che òlta
 reòltete su i dènt
 de chi che te ciol senza olérte²⁶.

Ma il vilipendio più grande nei confronti del dialetto sembra essere stato perpetrato *in primis* dal poeta stesso, che arriva ad autoaccusarsi e a invocare su di sé l'ultima maledizione – non avere più parole:

e se pò te ò anca tordest
 fa na saca par al sagrilèjo ultimo,
 farte dir la to mòrt,
 ti reòltete su i me làveri
 col viscol del to èser
 sbrauroso e scuèrt...
 o, fa na maladizhion ultima
 àseme mut senzha de ti,
 co la braura s-cèta de chi che
 pitòst de domarse 'l se crèpa²⁷.

Comunque sia, Cecchinel sa sfruttare al meglio le potenzialità fonico-ritmiche della parlata di Revine-Lago, affidandosi alla capacità generativa di quei suoni: insiste sistematicamente sui nessi velare-vibrante e sulle dentali occlusive e fricative. Inoltre, i frequenti monosillabi in fitta successione e le tronche in consonante, speculari alla natura scheggiata dei suoi materiali, rendono bene l'angosciosa difficoltà dell'esistere e del dirsi:

²⁵ Da un'intervista inedita a L. Cecchinel, cit.

²⁶ «E così non si addomesticano, no, / parlare di una volta, i tuoi segni / [...] / E rabbioso come un virgulto ritorto / che sfugga a mani che stentano / rivòltati sui denti / di chi ti prende senza veramente volerti» (*Al tràgol jért*, cit., p. 88).

²⁷ «e se poi ti ho anche torto / come un viticcio per il sacrilegio ultimo, / farti dire la tua morte, / tu rivòltati sulle mie labbra / con la sferzata del tuo essere / spavaldo e scoperto... / o, come una maledizione ultima, / lasciami muto senza di te / con l'orgoglio schietto di chi / piuttosto che piegarsi si spezza» (*Sanjut de stran 1989-1998*, cit., pp. 174-175; si conservano le soluzioni ortografiche di questa edizione con l'eccezione della *š* sonora).

L'ultima macia de luna fa *lat fresc spandest*

A *stròz de lònc*
 valòi e *crèp*
 par *bòsc e prà*
 co quei 'ndati *qua su*

Te 'n *coat scur de fien e de stran*

Cađene *de òs la torz la nòt*²⁸

Su *đa i so nif de crep*

sioraz fa poje e i so sansèr fa còrż

co *gòs de gorghisia e bèc de jaż*

anca noi in ultima *scòrża e scaja*
 co òci *đa fret e đa scur*
 on raspà su a *stròz de scondon*

roba *restađa*²⁹.

Interviene anche l'impiego di un *enjambement* il più delle volte debole che, isolando a inizio verso relative attributive, complementi di specificazione, predicativi e simili, provoca uno sfasamento minimo di *melos* e *logos*, bastevole però a una pronuncia davvero allongata del mondo. Il poeta ne ottiene un ritmo continuamente franto (vi concorrono anche l'anastrofe e l'iperbato), che valorizza al meglio la tessitura irta e zigrinata del suo dialetto:

Anca *đoman la nòt*
 la *intajarà su par de là*
 al *so đugàtol de jaż...*

E *mael al peż al revèsa*
 i *braż scanadı dal scur*

²⁸ «L'ultima macchia di luna come latte fresco versato»; «Vagando lungo / valloni e dirupi // per boschi e prati / con quelli morti qui su»; «in un giaciglio scuro di fieno e di strame»; «Catene di ossa torce la notte» (*Al trágol jért*, cit., pp. 15, 57, 82, 89; il corsivo è di chi scrive).

²⁹ «Su dai loro nidi di rupe / signoracci come poiane e i loro sensali come corvi»; «con gozzi di ingordigia e becchi di ghiaccio»; «anche noi infine scorza e scheggia / con occhi da freddo e da buio» «abbiamo raccattato vagabondando di nascosto / roba rimasta» (*Perché ancora*, cit., p. 103; corsivo mio).

e 'l bulighéa in tra le batùde
stòrte inbriaghe

che 'l fogo 'ndat l'à asà croste
de žendre e de fret³⁰.

Allo scopo di rendere appieno l'espressivismo della parlata di Revine-Lago e di evitare possibili ambiguità, il poeta ha mobilitato un meticoloso e spiazzante apparato ortografico. L'alfabeto italiano è uno strumento imperfetto a realizzare sulla pagina suoni mai scritti prima, come ebbero a sperimentare Pasolini per «l'aga pì fres-cia» di Casarsa o Pierro per la «parlèta frisca» di Tursi. Alla fine, con la progressiva messa a punto di un proprio sistema autonomo, fonetico e grammaticale³¹, Cecchinèl è riuscito a darci i colori del dialetto delle sue valli, come preziosa e pienamente attestata coerenza linguistica: «ma ti cente, co i to color / e i to parfun insunadi, / tuti i to spin, i to spuntic»³². L'*auctor* letterario è diventato così anche *auctor* linguistico³³.

Restituito a una pronuncia più rude e pura, il dialetto diviene lo strumento del rituale di partecipazione e annullamento officiato dal poeta-stregone («stròlego stranbo e romit») si definisce Cecchinèl). Egli ricorre anche a voci idiomatiche, al fine di pronunciare scongiuri contro i propri incubi e le proprie ossessioni: in *Al tràgòl jèrt*, la poesia *Croše crošat* è basata su una tipica formula apotropaica, con cui, come avvertono le *Note al testo*³⁴, si accompagna il gesto di disegnare a terra, col piede o con uno stecco, delle croci³⁵. In *Sanjut de stran*, invece, è descritta una pratica di negromanzia:

trar tel fogo arte vèci [...]

i screcoléa, i scròca [...]

l'é fursi àneme che lontan le ciama
o che in tra de lore le se ciama
par na ultima òlta
fa par colpi de tos [...]

³⁰ «Anche domani la notte / intaglierà su per di là / il suo giocattolo di ghiaccio»; «e solitario il pino rovescia / le braccia spossate dall'oscurità»; «e si agita tra i battenti / storti ubriachi»; «il fuoco trascorso ha lasciato croste / di cenere e di freddo» (*Al tràgòl jèrt*, cit., pp. 42, 53, 78, 141).

³¹ Vi spiccano l'uso della <đ> e della <ž>, che rendono i suoni interdentali tipici della pedemontana trevigiana, rispettivamente <dh> e <zh>, e quello di <č> per la palatale in fine di parola e di <š> per la sibilante sonora.

³² «Ma tu tieniti con i tuoi colori / e i tuoi profumi raccolti / tutte le tue spine, i tuoi spuntioni» (*Sanjut de stran. Singhiozzi di strame*, cit., p. 174).

³³ Cfr. A. Zanzotto, *Postfazione a Al tràgòl jèrt*, cit., p. 183.

³⁴ *Ibid.*, p. 165.

³⁵ Ugualmente, stilemi religiosi superstiti quali *novena*, *rosario*, *vèndre trist*, *antània* («litania») appaiono desementizzati, pur se venati dall'eco nostalgica dell'antica devozione.

e sol par na ultima òlta,
 fa s-césene del cor, i crèpa i lenç
 par senç de fun che i se pèrz, i se scònz
 in tra stele forèste³⁶.

I morti sono evocati bruciando gli oggetti che possedevano in vita. L'efficacia di questa magia fonda sul concetto di contiguità, sebbene si tratti di una contiguità immaginata o anche solo del ricordo di essa³⁷. Allo stesso modo degli «arte vèci» di *Sanjut de stran* funzionano gli «utensili malati» di *Lungo la traccia*: martelli, picconi, pale, che impressero sulle mani degli emigrati «gli stampi dei manici», sui loro volti «le rughe», come «segni di puro splendore»³⁸.

Le *coniecturae* di Cecchinel, i suoi «sèst e vèrs stranbi» («gesti e versi strani»)³⁹, costituiscono il codice di una poetica catabasi che dischiude le porte alla Morte⁴⁰: «par far gner òlta d'io 'l fun de la zèra / sora i còs de le piere crepade / i nostri vèci òlta sote tèra, / onbrìe bislònghe e stralunade»⁴¹. A tal fine, il poeta e i suoi accoliti si danno alla macchia, come prima di loro i resistenti:

Noi savon sol che 'ndar
 par i troi fòra via e quei forèsti
 lontan fin a quel nibiošo del gnent:
 par che son in tanti e usadi a morir⁴².

Non impunemente ci s'inerpica «par i troi fòra via e quei forèsti»: sullo sfondo infatti è sempre un'immensa folla di trapassati⁴³, «gli affaticati per eccellenza»⁴⁴, anche se per loro si vuol sempre parlare di pace. Non irrigidite ancora in allegorie, non solubili nemmeno in mere individualità accidentali, le fantasime di Cecchinel mediano, come alle creature poetiche si addice, il particolare e l'universale, il singolo che ha nome e cognome («Tu vea 'n nòme šbaljà:

³⁶ «[...] buttare nel fuoco utensili vecchi [...] / crepitano, crocchiano [...] / forse sono anime che da lontano ti chiamano / o che tra loro si chiamano / per un'ultima volta / come per colpi di tosse [...] / e solo per un'ultima volta, / come schegge del cuore, si crepano i legni / per segni di fumo che si perdono, si nascondono / tra stelle estranee» (*Sanjut de stran 1989-1998*, cit., pp. 188-189).

³⁷ Cfr. S. Freud, *Totem e tabù* (1913), Milano, Garzanti, 1973, pp. 113 e ss.

³⁸ *Lungo la traccia*, cit., p. 51.

³⁹ *Al tràgol jért*, cit., p. 55.

⁴⁰ A questo proposito si rilevi che il *Bus del Boral* (vd. n. 7) è a tutti gli effetti un *accessus ad inferos*, reso connotativamente dal poeta con l'analogia del «camino / capovolto, contorto / e senza fumo» (*Le voci di Bardiaga*, cit., p. 31).

⁴¹ «per far venire dietro il fumo della sera / sopra le venature delle pietre screpolate / i nostri vecchi da sottoterra, / ombre bislunghe e stralunate» (*Al tràgol jért*, cit., pp. 82-83).

⁴² «Noi sappiamo solo andare / per i sentieri fuori mano e quelli forestieri / lontano fino a quello nebbioso del nulla: / perché siamo tanti e abituati a morire» (*Perché ancora*, cit., p. 109).

⁴³ «mili e pò mili àneme pasades» (*Al tràgol jért*, cit., p. 151).

⁴⁴ A. Zanzotto, *Postfazione*, cit., p. 170.

/ tu te ciaméa Feliže»⁴⁵) e l'idea, la categoria che tutti i singoli comprende e spiega. Intervengono in aggiunta, a provocare visioni, stati ansiosi e febbrili, sonno, fatica e ubriachezza. In questo, la familiarità con il buio onirico (*sòn, sònç, gatoi de sòn* ricorrono spesso nella produzione in dialetto) conferisce al poeta e ad altri come lui che girano la notte l'andatura del semivivo o del *sonànbol* («sonnambulo»). Al riguardo, sono rivelatori alcuni *loci* di *Sanjut de stran*:

i ciòchi i ghe ol ben a la nòt,
i gira ceti le strade
che no le finis de la sòn⁴⁶

paurosi fa de mal no justì
tuti quei che i é do de la soa
i va a stròzh come can foresti
co i òs che i bala e i picoléa⁴⁷

noi ghe olon ben al gnent
[...]
savon star co le piere cete
de quei che i 'ndati na òlta par tute⁴⁸.

Fatti manichini allucinati (le loro ossa ballano e pendono) ed errabondi «come cani forastici», ubriachi (*ciòchi*) e depressi (*quei che i é do de la soa e ghe ol ben al gnent*) attualizzano l'archetipo dello *hobo*⁴⁹, ispiratore di tanta parte dell'*epos* nordamericano: dalla narrativa (Twain, Caldwell, Steinbeck, Kerouac) alla canzone popolare (Woody Guthrie, Bob Dylan, Pete Seeger, Bruce Springsteen). In *Lungo la traccia*, il libro “americano” di Cecchinel, ai margini della strada e di se stesso è proprio il poeta, proiettato dall'asprezza rurale della Vallata di Revine-Lago al clangore metallico della Valle dell'Ohio River. Non sapendo «verso dove alzare il pollice»⁵⁰, egli assume per sé il nome di *hobo* e alcune sue plausibili riformulazioni: «sono un hobo solo», «sono solo un sonnambulo forastico», «sono il viandante spaurito / di un tempo nebbioso [...] cercatore triste»⁵¹.

⁴⁵ *Al tràgol jért*, cit., p. 71.

⁴⁶ «Gli ubriachi vogliono bene alla notte, / girano quieti le strade / interminabili del sonno» (*Sanjut de stran. Singhiozzi di strame*, cit., p. 172).

⁴⁷ «Paurosi come di mali ingiusti / tutti coloro che sono giù d'animo / vagabondano come cani forastici con le loro ossa che ballano e pendono» (*ibid.*, p. 158).

⁴⁸ «noi vogliamo bene al niente / [...] / sappiamo stare con le pietre quiete / di coloro che sono andati una volta per tutte» (*ibid.*, p. 166).

⁴⁹ «Hobo [...] significa semplicemente “vagabondo”, “spiantato”» (*Lungo la traccia*, cit., p. 57).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 33. È il gesto tipico dell'autostoppista, che rientra appunto nel campo semantico di “vagabondo”, “hobo”, “spiantato”, “*refoulé*”, “*deraciné*” e simili.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 6, 5, 33.

Nel recensire *Lungo la traccia*, Maurizio Cucchi ne ha parlato come di «un romanzo in versi»⁵², da ordinarsi lungo un tracciato che riporta il poeta negli Stati Uniti, dove agli inizi del Novecento emigrarono i suoi avi. Il poeta vi narra di un *discensus ad inferos* in terra d'America, verso la deriva di «gnesuolco» (“nessun luogo”), localizzabile forse, secondo l'interpretazione di Niva Lorenzini, «nello scarto che separa un qui instabile e impermanente da un altrove spogliato del fascino del mito»⁵³.

Il libro “americano” è dedicato «al sangue di coloro / che allora per sempre salutarono / casa, parenti e vicinale / affidando la pena a ignoti flutti»⁵⁴. È una «moltitudine dispersa» di «tante anime assonnate»⁵⁵. Il fine è quello di ricomporre i fili spezzati (*nodi mancati* è intitolata una sezione di *Lungo la traccia*) tra le due coste dell'Atlantico, per poter così lenire dolori e sensi di colpa legati a «un rapporto mai del tutto risolto nello sguardo da un continente all'altro»⁵⁶.

Lungo la traccia avrebbe quindi dovuto essere «un piccolo sortilegio di redenzione»⁵⁷, ma la scelta di allontanarsi dai vivi per schierarsi con i morti (l'avo Ildebrando Guglielmo Maldotti, sua moglie Anita Gerardini, Annie, loro figlia e «madre perduta e oscura» del poeta, e altri ancora, tra cui gli anarchici Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, destinatari del testo *acciaio elettrico*) non libera il poeta dall'angoscia di sentirsi comunque manchevole. Scrive infatti di sé quasi alla fine del libro: «io, penitente / senza colpa e assoluzione»⁵⁸. Troppo tardi è giunto nella valle dell'Ohio River, ove arde il «filamento incandescente» del suo «tempo oscuro»⁵⁹. Non resta che intonare il *mea culpa* di un blues ipnoticamente cadenzato in nenia, ma disposto, ancora una volta, alla *pietas* del recupero memoriale:

oh Lawd, do I come too late
 [...]
 and I'm there to weep and moan
 about my old folks gone...
 [...]
 no sad song can bring them back

⁵² M. Cucchi, in «Lo specchio» de «La Stampa», 25 giugno 2005, p. 106.

⁵³ N. Lorenzini, *Lungo la traccia*, in «L'immaginazione», n. 221, maggio 2006. Tutt'al contrario di Pavese, la mitologia americana di Cecchinel, com'è riportato in quarta di copertina, è «più percorsa dall'idea della mancanza e del ritorno che non da quella della fuga». È scritto infatti: «ed è così che ora / in mezzo agli sterpi e ai rovi / di questa mia casa straniera / do l'addio a un incanto»; e ancora: «sofferente, mai finito / sogno americano» (*Lungo la traccia*, cit., pp. 9, 39).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 10. «Ignoti flutti» pare ricalcato sul pascoliano «ignoti mari». Cfr. G. Pascoli, *Italy*, in *Poesie*, Milano, Garzanti, 1981, canto V, v. 22. A detta di alcuni critici e recensori, il carne consacrato dal poeta di Castelvecchio «all'Italia raminga» costituirebbe addirittura l'ipotesto di *Lungo la traccia*.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁶ *Ibid.*, quarta di copertina.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 49. Il verso è ricalcato ne *Le voci di Bardiaga*, cit., p. 23: «Io, nume di condanna e di tortura». Allo stesso modo, all'«inesausto male» di *Lungo la traccia*, cit., p. 6, fa eco, sempre come apposizione dell'io lirico, il «disorbitato male» de *Le voci*, cit., p. 23.

⁵⁹ *Lungo la traccia*, cit., p. 8.

no glad song can bring them back
along this long lost track...⁶⁰

In *Lungo la traccia* la compresenza di lingua, dialetto («no tu pol pi star gnesuloc»⁶¹) e inglese ben corrisponde al nostro babelico evo, e diviene, nel raccogliere e ribattere il *cursus* di una erranza senza confini, cassa di risonanza di tanta umanità ancor oggi in fuga.

S'è visto finora come l'intero *opus* di Cecchinel, in dialetto e in lingua (e persino in inglese), testimoni del tentativo di ridurre in una nassa di versi e forme più o meno regolari le reminiscenze improvvisate – vere e proprie accensioni mnestiche – che visitano il poeta di continuo:

ti tu levéa 'l cortèl fa 'n spersòrio
come par salvar al to zércol
de storia sbrindolada che 'ndéa.
[...]
Dès al to zércol no 'l fa pi paura.
L'è 'ndat romài in sbrindole de memoria⁶².

Queste «sbrindole de memoria» non si dispongono secondo un prima e un dopo, ma attuano forme di caotica compresenza. Di qui il recupero, nella produzione in dialetto soprattutto, della forma poemetto, che avrebbe proprio il fine di dare ordine e significato a una pluralità di frammenti. Il poeta perviene così a una struttura accumulativa composta di una congerie di lirici precipitati e logoi-schegge, di quanto insomma transita sotto la soglia della coscienza. La figura dominante nei poemetti di Cecchinel è pertanto l'*enumeratio*, e il modello per una precisione elencatoria che vuole sottrarsi alla pura descrizione potrebbe essere Walt Whitman⁶³:

La casèra su sote 'l crùcol, la porta de lenè
vèrta, la strisa de sol tel scur fresc, garnèi e
garnèi levađi che arz,
i restèi pođadı su la batuda, la manèra
piantada sul zoc, le scaje e i s-ciauž su la
mandra, al làip sut de piera dolža,

⁶⁰ «Oh, Signore, arrivo troppo tardi [...] e sono là a piangere e a lamentarmi / per la mia vecchia gente andata... [...] non c'è canzone triste che possa riportarli indietro / non c'è canzone lieta che possa riportarli indietro / lungo questa lunga traccia perduta...» (*ibid.*, p. 17).

⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

⁶² «E tu levavi il tuo coltello come un aspersione / quasi per salvare il tuo cerchio / di storia a brandelli che andava. // [...] // Adesso il tuo cerchio non fa più paura. / È andato ormai in brandelli di memoria» (*Al tràgol jért*, cit., p. 72).

⁶³ Circa l'assoluta rilevanza attribuita da Cecchinel al poeta americano, si considerino almeno *Addio strada percorsa, Suite appalachiana e A Walt Whitman*, e relative note (*Lungo la traccia*, cit., pp. 32, 35, 52).

i faldin picadî a la rama del pež, al furigar del vènt
in tra mèz, l'acqua che la sguataréa tel cođer⁶⁴.

La sintassi delle immagini e la rapinosa quanto arbitraria simultaneità associativa dispongono il tutto a un riferimento pittorico; un quadro della realtà distorto in una forma oscuramente aggressiva (gli esempi ne renderanno conto) anche verso l'osservatore:

i pra roša e bròša sote 'l žiel de žera, sora i
bòsc žendre đe castagnèr,
l'acqua želèste, blu, viola in contra le larghe đe
oro đe le canèle col primo ciaro e del paluc
sec e la biava

fièvere đe color
đa le invierade đe bòsc screcolòš⁶⁵.

Colorazioni fredde e cupe a un tempo, un sole lattescente che va vieppiù indebolendosi, la prefigurazione costante e ubiqua della morte autorizzano almeno un rimando alla corrente poetico-pittorica dell'espressionismo primo-novecentesco, italiano e non: da Rebora e vociani a Trakl e Benn, da Blok ed Esenin a Mandel'stam e József. Due esempi:

Al me can ghe par fursi đa strani
che rèste 'ndé che no l'é gnesuni
in tra 'l bòsc mòrt e 'l lac injažà
la sera pi biša đe i ultimi anì⁶⁶.

Cecchinel è inscrivibile nell'alveo della poesia espressionistica anche per il ricorso a taluni procedimenti che posseggono da oltre un secolo una grammatica propria: l'assolutizzazione del sostantivo (privato dell'articolo per accrescerne al massimo le potenzialità semantiche), le similitudini senza il «come» (cui nel dialetto di Revine corrispondono «fa» e «cofà»), le analogie violente, l'ellissi dei verbi copulativi *et cetera*:

⁶⁴ «La casera su sotto il cocuzzolo, la porta di legno aperta, la scia di sole nell'ombra fresca, granelli e granelli levati che ardonò, / i rastrelli appoggiati sullo stipite, la scure piantata sul ceppo, le schegge e i fuscilli sullo spiazzo, il truogolo asciutto di pietra dolce, / le falci appese al ramo dell'abete, il frugare del vento in mezzo, l'acqua che sciaгуatta nel bossolo per la cote» (*ibid.*, p. 21).

⁶⁵ «I prati rosa e brina sotto il cielo di cera, sopra i boschi di cenere e castagni / l'acqua celeste, azzurra, viola contro le distese d'oro delle cannelle alla prima luce e dell'erba di palude secca e del granoturco»; «febbri di colori / dalle vetrate di boschi scricchianti» (*ibid.*, pp. 15, 37).

⁶⁶ «Al mio cane sembra forse strano / che resti dove non c'è nessuno / tra il bosco morto e il lago ghiacciato / la sera più grigia degli ultimi anni» (*ibid.*, p. 27).

la montagna mare biša insonada,
 al sol, schirat rosat ingelà
 [...]
 la manèra stela de ardent
 i òs tirađi sache tordeste
 le vene venc⁶⁷.

Le medesime soluzioni sono presenti nella produzione in lingua:

ordinata catastrofe mi inghiottono
 cataste di ferraglie rugginose
 la città ferrovetroso,
 ortogonale ragno rattroppito,
 arranca contro la pianura⁶⁸.

serpe folgorata,
 sbiadisce la saetta
 alti anditi fumosi
 attaccaticci odori
 sudano foschie⁶⁹.

Quella di Cecchinèl è dunque una scrittura che procede per giustapposizioni e aggregazioni di sensazioni e immagini. I «senç sparpagnađi» liberati sbloccando «al cađenaž đur / del stàul stracolmo e orbo» («il catenaccio duro dello stabbio stracolmo e cieco») non riescono però a comporsi in unità, e gli utensili ormai inservibili divengono il traslato oggettivo dell'alienazione del poeta: *restèi*, *manèra*, *faldin*, «la carucola ondesta, al portante che 'l pica in calibro sul žei lònc de la jerta» («la carrucola lubrificata, il portante che pende in equilibrio sul ciglio lungo dell'erta»). La realtà è ingigantita con un'ottica macro che, insistendo per metonimia sui particolari, ottiene effetti deformanti di chiara matrice espressivista.

L'iperrealismo allucinatorio che investe le cose, e che la parola dialettale provvede a incrementare, si estremizza quando il poeta batte in ritirata e si rinferra in un *angulus* inaccessibile di «murate jerte e inferiađe» («mura ripide e ferriate»), in cui realizzare «al đes-ciorse ultimo» («l'estraniamento ultimo»). Egli biascia «senç che gnesuni pi romài intènž» («segni che nessuno più ormai intende»), investendo la parola del significato scritturale di *signum*. Ma il suo annunzio, per nulla lieto, si riduce a una cadenza martellante:

⁶⁷ «La montagna madre grigia assonnata, / il sole scoiattolo rossiccio gelato tra i rami senza una foglia, / [...] / la scure stella d'argento che cade sopra la radice»; «le ossa ridotte virgulti torti / le vene vimini» (*ibid.*, pp. 15-17, 67).

⁶⁸ *Lungo la traccia*, cit., p. 31.

⁶⁹ *Le voci di Bardiaga*, cit., p. 37.

mi, caról carolì de canàgola,
fae mamì de mi panevin⁷⁰.

L'insistenza allitterante-onomatopeica sulle sillabe *-ca- -ro- -ma- -mi-* (vi è sotteso forse il petrarchesco «di me medesimo meco mi vergogno») simula un balbettio che mima il moto di ripiegamento dell'io su se stesso, esibendo la prostrazione del poeta. Non per nulla Cecchinel si definisce «scodraž žòt žabot»⁷¹ “ultimo nato, zoppo e balbuziente”. Una balbuzie tuttavia mai doma, nei sussulti analogici e nelle paratattiche asprezze. Essa altro non è se non l'ostinato richiamo a un ordine del mondo millenario e a un'idea della persona superati e sommersi come dall'onda di un maremoto:

par che la casèra s'vodada
la é cativa
fa la maladižion
de na mare đrio 'ndar⁷².

Forme attonite s'accampano di getto e impongono il loro silenzio.

S'incide così nella pagina, con inedito strazio, l'immagine del presente che ci è toccato in sorte. Questi, ci scrive Cecchinel, sono «i tempi che son dati»: ovunque «scontri chiassosi» e «applausi di partite». Oggi *capire* vale “colpa”, *esser buoni* “perdizione”. Contro una «quiete che fa finire» meglio allora «anche poter morire»⁷³.

⁷⁰ «Io, tarlo parlato di collare / faccio da me stesso di me un grande fuoco» (*Al tràgol jért*, cit., p. 153).

⁷¹ *Ibid.*, p. 54.

⁷² «Perché la casera svuotata / è cattiva / come la maledizione / di una madre morente» (*ibid.*, pp. 125-126).

⁷³ *I tempi che son dati*, in *Perché ancora*, cit., p. 71.

MARCO BOSCARATO

«PAR CHI SETU?»: LA REALTÀ RICOMPOSTA
E LO SGUARDO AL CONFINE DEL POETA

Pastòz de làip, aqua lispoša
ndé che de sbris la se varda la luna
e mael al pež al revèsa
i braž scanadì dal scur.
Par chi setu?
Par la strašegna del cuèrt?
Da tant òcio insulso la smira
al to fondi fis.

Silenzioso e attento nell'osservazione di un barlume di luna riflesso dall'acqua fangosa: così si immagina Luciano Cecchinel nella poesia *Pastòz de làip*, dalla raccolta *Al tràgol jért*. La realtà sensibile, gli oggetti che gli si presentano di fronte, gli si rivelano, chiedono attenzione e presenza. La luna riflessa manifesta la sua apparenza visibile: non è la luna ma neppure è l'acqua che la riflette, non è l'occhio che la vede, non è la mente che la rappresenta. La luna e, con lei, la realtà delle cose, chiedono un riconoscimento: lo trovano nel poeta, grazie al barlume di luce della sua coscienza, perché la luna potrà trovare un nome e una forma apparente solo in chi di lei "si accorge", in chi vede, in chi è in grado di porre delle domande. In fondo, nella poesia, la luna e il mondo possono trovare il proprio riconoscimento oggettivo solo nella soggettività di qualcuno.

Come Sandro Penna, che vede fabbricarsi in lui "tutto il meriggio", seduto ed appoggiato ad "una chiesa senza nome"¹, Cecchinel sente che la realtà "naturale" gli parla, si esprime con una propria voce: è compito di chi la osserva, il "poeta", rivelarla, ascoltarla, esplorarne il senso.

¹ «Ero solo e seduto. La mia storia / appoggiavo a una chiesa senza nome. / Qualche figura entrò senza rumore, / senz'ombra sotto il cielo del meriggio. / Nude campane che la vostra storia / non raccontate mai con precisione. / In me si fabbricò tutto il meriggio / intorno ad una storia senza nome» (Sandro Penna, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1989-2000⁷, p. 159).

Par chi setu? Per chi sei? A chi ti rivolgi? Si gioca la partita del senso, giusto al confine tra noi e la realtà sensibile, che si rivela e si scopre, abbandona la sua olimpica indifferenza nell'attribuzione di un nome, si colora con tinte necessariamente nuove. Affinché il "nome" accada è necessario che la materia si perda, è necessario che si disgreghi per poi ricostruirsi attraverso le lettere del nome, mattoni di una nuova casa. Il presente scritto non vuole essere un intervento di critica letteraria, perché chi scrive non è un critico. Vuole essere un intervento di congetture, di idee, di "isomorfismi" suggeriti attorno a un tema di fatto inesauribile, quello della attribuzione di senso, che emerge in maniera particolarmente sensibile e vibrante nell'opera di Luciano Cecchinel.

In questo percorso si prenderà in esame particolarmente la raccolta *Al trà-gol jért*, in cui l'autore si confronta significativamente con il mondo interiore attraverso il paesaggio di natura e di memoria. La poesia di Cecchinel è forte, espressiva, capace di risuonare nel fondo dell'animo di chi la ascolta perché tocca corde universali. Ma in qualche senso qualsiasi uomo deve potersi dire poeta. Se un possibile significato della parola è quello dell'indagare la realtà naturale, potendola cogliere con i cinque sensi e cercando di dare ad essa un senso e una direzione, interrogandola, ascoltandola, trovando in essa il mondo interiore e tutto il colore del sentimento, allora il poeta che con la parola fa, costruisce, è prima di tutto un uomo, con il suo posto nel mondo.

E l'uomo altrettanto necessariamente è poeta: perché il suo posto nel mondo, nel confine che definisce il "se stesso" proprio grazie alla realtà che dal "se stesso" viene indagata (il riflesso nell'acqua di Cecchinel, le campane e la chiesa nel meriggio di Penna), non può non darsi, che egli lo voglia o no, nel momento stesso in cui egli alza lo sguardo su un paesaggio, ascolta un suono, odora un fiore. Ovvero, nel momento stesso in cui egli, soggettivamente, consapevolmente, esiste. Ogni uomo è artefice di una sua propria personale poesia. *Poiesis* è per Aristotele l'agire tecnico o produttivo, il fare, il creare: l'azione che trasforma.

Par chi setu? di Luciano Cecchinel altro non è se non il suono che fa il passo dell'uomo lungo il sentiero del suo cammino, sempre. Ognuno si pone queste domande, cerca di dare un senso alle cose, inventa per esse un nome nuovo. Necessariamente il nome deve essere nuovo, perché nasce da una materia non formata, decomposta. È sempre il risultato di una rottura del mondo e di una nuova costruzione, la soluzione di un momento creativo di "crisi", nel quale emerge il pericolo dell'indifferenziato ma senza il quale la poesia non potrebbe essere, come unica opportunità di dare al magma confuso dell'esistere una forma significativa. La natura di per sé non può dirci nulla se non la si decompone, rendendola assimilabile ai nostri sensi. Come il cibo che viene assorbito nel processo del nutrimento per darci vita, anche la natura ha bisogno di rendersi assimilabile ai nostri sensi, deve poter entrare in noi e diventare qualcosa "per" noi. Solo così possiamo conoscere e diventare noi stessi paesaggio, atmosfera, luce, intorno al tuogolo illuminato dalla luna di cui ci racconta Cecchinel.

Se chi racconta è capace di guardare, per restituire con immediatezza l'istante nel quale le cose diventano "per lui" collocandosi al confine della sua percezione,

illuminando la zona oscura del mondo innominato («Se il mondo fosse chiaro, l'arte non esisterebbe», secondo Albert Camus), affondando coraggiosamente nella propria soggettività, allora noi che ascoltiamo le sue parole diventiamo in grado di cogliere l'oggettività di quel momento: possiamo essere con lui mentre coglie la cifra chiara dell'istante che genera il racconto. Il racconto del poeta diventa un tempio che si fonda nuovamente dopo essere stato distrutto, un istante inafferrabile di creazione, significativo per chi scrive, per chi legge, per il mondo stesso che si costruisce e si riconosce, edificato con mattoni di poesia, con il "fare" che assimila e trasforma.

Par chi setu? è quindi la comprensione che mette in relazione, illuminando una scena che è inizialmente buia, indifferenziata, senza "nome". *Par chi setu?* è insieme domanda e risposta: domanda perché è il segno della presenza del domandante, è l'"io sono" di ciascuno, immerso nella incertezza dello sguardo confuso *in tra nìbie alte e cornaje* (tra nebbie alte e cornacchie) ma proveniente da un impulso irrinunciabile, da un "io" *picà a bar de stele* (impigliato a cespugli di stelle), costretto a volgere il proprio sguardo verso la comprensione del mondo in quanto parte della propria (contraddittoria) natura. Ma *par chi setu?* è anche una risposta, perché è segno del mondo che in quel preciso istante parla al poeta, chiedendo per sé una soluzione, una parola "riconoscente", domandandogli di farsi interprete di sé: la presenza del truogolo che riflette la luna nell'acqua torbida si mostra come un disegno nel grande quadro dell'esistenza solo se un "poeta" se ne accorge, ne riporta e riferisce la voce, solo se c'è qualcuno "per cui" poter essere.

Par chi setu? configura un istante di realtà nel quale soggettività e oggettività si fondono, escono dell'indifferenziato e tracciano insieme un segno che si fa evidente: non siamo su nessuno dei due versanti, ma siamo al confine. L'uomo-poeta, che incontra la realtà attraverso il percepire sensibile, illuminato dalla luce della coscienza, trova il versante oggettivo del mondo solo nel percorso soggettivo, nel divenire che si fa interiore. Il mondo accade nell'istante in cui avviene la scoperta del "nome nuovo", il segno del confine, che si annuncia attraverso la lingua del poeta: nella costruzione del meriggio di Sandro Penna, nell'indagare l'acqua limacciosa di Cecchinel.

Per la comprensione del mondo non è possibile seguire un percorso alternativo a questo e, altrettanto, non è possibile evitare di percorrerlo: nella ricerca di senso il poeta trova il carattere della stringente necessità, perché anche la sua identità si definisce continuamente nel rapportarsi, nel mettersi in relazione con le cose, al confine. Il poeta intimamente sa, pur non essendone in realtà consapevole nel momento in cui rivolge il suo pensiero alle cose, che anche la sua identità è nel mondo: si fa e si costruisce in un continuo equilibrio dinamico affidandosi al mondo, sciogliendosi in esso per potersi veramente trovare.

In molti luoghi dell'opera di Cecchinel si coglie questo anelito a raccontare e raccontarsi, questa lotta corpo a corpo con l'esistente dalla quale emerge il paesaggio interno-esterno con tutte le sue componenti sensibili. È una considerazione di qualità narrativa, di cui è certamente dotata l'indole dell'autore, ma anche

etica ed esistenziale: emerge il poeta che ha urgenza di conoscere e di conoscersi; emerge l'uomo. Nella sua prima raccolta, *Al tràgol jért*, sembra di trovarsi di fronte a un campo primaverile: si coglie un insistito florilegio di similitudini e di metafore, in un canto che diventa elegiaco, paradossalmente, anche grazie alla sofferta presenza della soggettività del poeta-uomo in ricerca. Nella poesia *Al troi vecio del fien* ha vigore ad esempio il confronto fra il paesaggio della memoria e quello del presente, intensamente vissuti nel confronto lacerante fra l'idillio del passato e la sua negazione nel presente, colori di un mondo solare e notturno sul foglio bianco dell'impressione sensibile, ripropostoci in parole vive: *Tut al par come lora. / La luna la revèsa / al so žendre umido / su pra, troi, cròde e bòsc, [...] indovine ancora i žimài đe i pež / a i tèrmen del žiel de là de la val.*

Indovine, indovino: emerge di soppiatto la soggettività che offre esistenza al bosco, vivo nel poeta che lo ricorda, vivo in noi che leggiamo.

In *Antània stranba: e mi? Fa sora la foja del brédol, / fa entro la guaž đe l'erba đe majo / sgrìsol lidier đe cor calt che se sveja*. Come è possibile raccontare di sé, di quello che accade dentro, se non diventando foglia di betulla, rugiada dell'erba di maggio, brivido leggero di un sole caldo che si sta svegliando?

Ancora, per raccontare un paese, *rùspego đe burigòt, / de onbria umiđa e petadiža, / ingatademènt cròt*, un paese che, già nel suo definirsi, intendiamo avere la qualità dello spazio interiore, come si potrà fare? Non c'è altra strada se non questa: *sol lèđer al me nàser / te la to mòrt / al me morir tel to ultimo viver, / te la luna smarida đe le piere, / paese meo sc-èt de masiere*. L'immaginazione di Cecchinel è spinta da una soggettività ansiosa di conoscere, ansiosa di essere, che si incolla al confine del mondo esterno, delle cose e ce lo ripropone schietto, vibrante, significativo. Ce lo ripropone perché lo inventa nuovo, ne definisce il confine. Confine, nel dialetto di Cecchinel, si dice *tèrmen*, termine. Termine è il nome, il nome nuovo da attribuire alle cose, ma anche il punto finale di un percorso; per un nuovo inizio. La capacità del poeta è proprio quella di assegnare in modo rigoroso "termini" per dare un nuovo nome e offrire una nuova storia all'esistente. Il poeta è necessariamente, in questo senso, un uomo di fede.

Non si intende che chi fa poesia debba credere nel Dio cristiano o in un Dio altro, potrebbe anche essere ateo. Ma il poeta deve essere capace di fede, di affidarsi: alla parola, al mondo, a se stesso. È un uomo in ricerca e la fede è imprescindibile dalla ricerca, perché presuppone la volontà di trovare da qualche parte un senso e di non sapere dove poterlo trovare se non nel mistero di ciò che ancora non ci è noto. Se così non fosse non ci sarebbe una forza "in movimento": la fede sarebbe conoscenza, oppure semplicemente non sarebbe.

La fede è qualità di forza in grado di "smuovere le montagne", e il poeta che racconta la realtà con fede effettivamente la illumina nel buio indiviso, crea un mondo, è in grado di portarlo all'interno della coscienza di chi vuole ascoltare la sua voce: è capace di entusiasmo, dell'essere appunto *en-theos*, in compagnia di una divinità senza nome che di per sé "illumina" il mondo di significato. L'uomo nell'entusiasmo vive la sua connaturata libertà, può creare, generare poesia. E lasciando spazio allo spirito creatore che si agita in lui, abbandonandosi obbe-

diente al suo impulso (obbediente: *ob - audire*, ascoltare, ma con un senso di movimento verso l'altro), offre una possibilità di relazione. In molti, moltissimi passi dell'opera di Luciano Cecchinel, si respira la gioia dell'aver veramente vissuto, della soggettività piena e totalmente partecipata, senza vincoli, in un gioco entusiasta di sentieri, riflessi argentei di luna, sole che nutre con il suo tepore una terra fortunata.

Per quanto sofferta e faticosa, per quanto difficile e tormentata, riusciamo a capire che la terra è fortunata, perché è viva. Più di una terra sofferente, ma viva, non possiamo sperare di abitare: questo forse ci racconta la poesia. Affidarsi al mondo con generosità cogliendo il vibrato dell'esistenza, è la nostra pelle, il nostro confine. La gioia e la disperazione assolute sono al di fuori di questo confine, sono le tensioni all'infinito al di là della pellicola che riusciamo a cogliere.

È proprio al confine, nel mondo della relazione, che si trova il colore, la vita, il senso: è dalla pelle verde del mondo che la natura ci dona i frutti della terra, non dalle ben più immense profondità telluriche o dalle smisurate altezze del cielo; è nel limite tra il giorno e la notte che l'atmosfera ci regala i più bei colori, lungo la distesa dell'orizzonte. Attorno a queste idee, di un mondo che parla nel poeta-uomo e di questi che si definisce nel mondo al confine, interrogandosi sul senso, si è cercato di portare alcune considerazioni, prendendo a prestito le molte occasioni della poesia di Cecchinel nelle quali la natura si fa realtà soggettiva, esprimendosi in forma vitale, oggettivamente densa di senso per chi la scrive e per chi la legge.

Ancora due ultime citazioni a supporto di quanto si è cercato di argomentare. La prima è di Massimo Scaligero²:

Il moderno indagatore del mondo fisico è generalmente in regola con i principi della metodologia e con la correlativa fenomenologia, ma ignora il principio stesso dei principi e di ogni fenomenologia: ignora il pensiero puro, cioè il fulcro di tutto il procedimento: non ha l'idea del tipo di forza che ogni volta, come normale atto intuitivo, nasce dal suo intimo per entrare nel mondo e che esige non esaurirsi nell'ulteriore analitica del regno delle quantità misurabili e nella correlativa dialettica, bensì rivelarsi come luce originaria delle cose, correlazione pensante l'essenza di esse.

Il pensiero ha il potere di entrare nel processo della materia, ove superi in se medesimo il limite che gliela fa apparire obiettiva e opposta: mentre essa sorge in lui unicamente come forma, luce, colore, ossia come contenuto interiore. Ove riesca meditativamente a cogliere il moto che si serve dei sottili processi cerebrali, ai fini della ricerca fisica, il pensiero realizza in sé il percorso trascendente delle forze che organizzano il mondo fisico: ripercorre in sé a ritroso il processo onde si forma la materia.

È nella forza inafferrabile che scaturisce dalla poesia, dal "fare poetico" che è così connaturato all'uomo, che si ritiene possibile intuire il "pensiero puro" di

² Massimo Scaligero, *Iside-Sophia. La dea ignota*, Roma, Mediterranee, 2003, p. 49.

cui parla Scaligero, che vivifica noi e le cose, ci illumina di “luce originaria”, ci fa e le fa conoscere.

Si chiuderà infine con le parole di un autore che, ben prima e certamente molto meglio di quanto è stato possibile fare in questo scritto, ha voluto dire di questo senso del “totalmente essere per”, del totalmente vivere nel soggetto, come unica possibilità di incontro della realtà oggettiva, che è sembrato così evidente nel lavoro di Cecchinel. Novalis fra il 1798 e il 1799 scriveva:

Il trattare la storia del mondo come storia dell'uomo, il trovare ovunque solo avvenimenti e rapporti umani, è diventata un'idea che continua a farsi strada e che si affaccia in forme nuove nelle epoche più diverse, e che sembra abbia sempre predominato grazie alla sua meravigliosa efficacia e alla capacità di persuasione.

Sembra anche che la casualità della natura si leghi spontaneamente all'idea della personalità umana, e che la natura riveli la maggiore disponibilità ad essere compresa se la si considera *come un essere umano* [il corsivo è nostro]. Per questo, dunque, la poesia è stata lo strumento preferito dei veri amici della natura e nelle poesie lo spirito della natura è riflesso di luce più chiara.

Quando si leggono o si ascoltano poesie vere sentiamo muoversi in noi un'intima comprensione della natura e, come il celeste corpo della natura, ci sentiamo fluttuare in essa e al tempo stesso al di sopra di essa³.

³ Novalis, *I discepoli di Sais*, a cura di Alberto Reale, Milano, Rusconi, 1998, p. 127.

CESPI DI MIRTILLI E ROSE SULLE ROVINE DELL'EGLOGA

*Solo un freddo tremore
[...]
sulle tracce del sentiero che muore.*

Non c'è solo, antica ma tipicamente moderna, l'avventura della parola che lambisce il territorio del silenzio. Anche il silenzio può cercare la parola di cui vestirsi. E a volte, come nelle *Voci di Bardiaga*¹, la trova e vi si fonde in un'unità salda di monomio, identità pulsante, distillazione ultima degli spasimi del tempo-storia, della passione biologica della materia. Cogliere questo nodo nell'ultima opera di Luciano Cecchinel è prima di tutto viatico di un'esperienza poetica di grande intensità, ma consente altresì di riconoscere tangenze e misurare distanze con la poesia e le poetiche che hanno posto le fondamenta della lirica moderna.

Sono la poesia post-baudelairiana e la poetica dell'"alchimie du verbe" di ascendenza rimbaudiana, con le sue tendenze analogiche, spersonalizzanti e astrattizzanti, il gusto per anomalie e straniamenti formali, lo scollamento tra significato e significante, la smania (intellettuale) d'assoluto. Qualunque cosa fosse questo assoluto o, con Mallarmé, *Néant*, la parola poetica è impegnata, nella lirica moderna (quella lirica moderna e alcuni suoi notevoli polloni seconducenteschi), in un corpo a corpo quasi mortale col silenzio, con l'indicibile foresta di simboli non della realtà ma del reale (nei termini di Lacan), sempre oltre la piena luce della coscienza, ma sottratto al buio dall'atto creativo che lo fonda al confine di una sfuggente penombra. Quella lirica moderna – disaminata nelle sue strutture nei memorabili studi di Hugo Friedrich e Leo Spitzer² – è dunque

¹ L. Cecchinel, *Le voci di Bardiaga*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008. D'ora in poi, per lo più, *Le voci*. Le citazioni, anche dei versi, faranno riferimento al numero di pagina.

² Hugo Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 2002³. Leo Spitzer, *Le*

vecchia di un secolo e sfocia dalle nostre parti, aduse ai miraggi armonici e agli equilibri formali classici e petrarchisti, costretta nella cappa di piombo di una buia stagione della storia, nelle diverse esperienze poetiche che è uso chiamare ermetismo.

Ebbene. In queste *Voci* ci si imbatte fin da subito (anzi, soprattutto subito, cioè nelle prime pagine) in una tensione linguistica e in alcuni tratti formali che potremmo a buon diritto considerare di ascendenza ermetica³ e che a tutta prima possono dare persino un'impressione di fossili di lingua poetica spinti alle ingombre e ricettive rive post-post-moderne dai flutti di un tempo a portata di memoria vissuta e familiare e ancor più sorprendenti in quanto deputati a sostanziare il respiro sociale e il saldo realismo del tema (sia pure da un singolare punto di vista) resistenziale⁴. Va da sé che con ciò non si suppone un influsso diretto degli autori propriamente ermetici sul nostro; il riferimento alla grammatica dell'ermetismo vale come può valere la consultazione di un campionario ideale, esaustivo per quantità e qualità dei prodotti esposti, in quanto «è solo con l'ermetismo che si ha in Italia [...] una vera e propria grammaticalizzazione delle proposte linguistiche del simbolismo»⁵. Volendo uscire dal facile prontuario della *koinè* ermetica e considerarli singolarmente, questi prodotti, i riferimenti sarebbero probabilmente altri, l'espressionismo di Rebora, l'Ungaretti di *Sentimento del Tempo*, ad esempio.

Ma sentiamo H. Friedrich, nel saggio citato:

Quando la poesia moderna si accosta a delle realtà – cose o uomini –, non le tratta descrittivamente, né col calore della familiarità nel vedere e sentire. Le porta nella sfera del non familiare, le estranea, le deforma. La poesia non vuole più essere misurata in base a ciò che comunemente si chiama realtà [...]. Dei tre possibili comportamenti della lirica – sentire, osservare, trasfigurare – nella poesia moderna è quest'ultimo che domina⁶.

Le voci, invece, sono poesia non solo ancorata ma pervasa di realtà, una poesia che pur avvertita della necessità di trasfigurarla, questa realtà atroce, lo può fare solo a partire da quei “sentire” e “osservare” pregni di umana passionalità. La poesia non li elimina né li eclissa: li assorbe in sé, li decanta⁷, approssimandoli

innovazioni sintattiche del simbolismo francese, in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 3-73.

³ Di riferimento la sinossi di P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento, Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131 e ss.

⁴ Infatti non è così oltranzista la lingua di *Perché ancora*, Vittorio Veneto, ISREV, 2005, l'altro libro a tema resistenziale di Cecchinel.

⁵ P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 151.

⁶ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, cit., pp. 14-15.

⁷ Nei termini della filosofia si potrebbe dire che il linguaggio poetico de *Le voci di Bardiaga* non svapora nella dimensione ontologica a detrimento e disprezzo della finitudine di quella ontica, ma cerca di assorbire quest'ultima stabilendosi come linguaggio di relazione (con il *tu*, con il *noi*, con il fenomenico) e di espiazione.

alla quiete inquieta di un silenzio ardente. Profondamente e rischiosamente “umanitaria” è questa stessa posizione della poesia – corrispondenza di sensi pietosi e amorosi filata nell'orrore memoriale collettivo – perché la realtà che qui le si impone è scomoda fino allo sconvolgente e minaccia di risucchiare e far deflagrare la mente liberando, come nugoli di pipistrelli (v. p. 39), la nemesi incontrollata di psicosi e ossessioni⁸.

La realtà in questione è l'eccidio (perpetrato da mano partigiana sul finire dell'ultima guerra o forse appena dopo) di un gruppo di persone i cui cadaveri furono abbandonati in un antro in uno scampolo di terra delle Prealpi trevigiane, detto Bardiaga, tra le province di Treviso e di Belluno. I resti vengono trovati accidentalmente negli anni sessanta da alcuni giovani alla ricerca di quelle armi che, paracadutate dagli alleati per i partigiani sulle alte vallate prealpine, sono state in parte nascoste e conservate a fine guerra nel timore di una reviviscenza del regime fascista⁹. Rinvencono ossa, parti di indumenti (tra cui quelli di una divisa fascista, la fibbia di un cinturone nazista), piccoli oggetti personali (come un pettine). Lo spazio chiuso nel cerchio della familiare quotidianità di vita ed escursioni del poeta di Revine-Lago è stravolto; sui suoi confini, che pure si levano a progressive e cangianti dilatazioni d'orizzonte, si ravviva¹⁰ la pressione di una scioccante scena primaria che lo tende e lo deforma a rischio di esplosione, come per un rilascio di vapori infetti da una crepa della terra e della memoria.

È, come spiega l'autore nell'*Autogiustificazione* in calce al libro, la fine spettrale della «rappresentazione bucolica del mondo della montagna che, pur tra tante fatiche e sudori, in me sopravviveva»¹¹ e l'inizio di un «ineludibile lavoro della mente che andava figurandosi la morte terribile di quelle persone»¹². *Le voci di Bardiaga* sono l'approdo di quel lavoro.

Il silenzio con cui si misura la loro parola è allora il silenzio del rimosso, non quello sublimato nella *manque à être* originaria che, in tante varianti autoriali, è lambito da poetiche che rivendicano il primato dello stile sui temi e gli oggetti¹³,

⁸ Cfr. la nota dell'autore (*Le voci di Bardiaga*, cit., p. 53): «L'eliminazione fisica di nemici o presunti tali [...] poteva essere causa [...] di turbamenti psichici al limite dell'allucinazione. Il vecchio cui il testo fa riferimento era solito a proposito dire: “Ghe n'è che i sènt che i li tira par i pié la nòt”». Ma il turbamento investe, a partire dal soggetto poetante, chiunque sappia e condivida una memoria che «dove la tocchi duole» (Seferis) ritenendo di non poter esimersi dal posare gli occhi sulla colpa e l'orrore.

⁹ Si veda sull'argomento anche la poesia *Sorelle di paura*, in *Perché ancora*, cit., p. 101 (e la nota di p. 165).

¹⁰ Questa pressione si somma a quella dei “crepitii, singhiozzi, grida di tortura” che la *Selvamadre* disvela dal “ruvido” della sua “stretta oscura”: le morti dei martiri partigiani per mano di “dottori di strazio e terrore”. *Selvamadre* è il titolo di una poesia di *Perché ancora*, cit., p. 39; da lì le citazioni, tranne l'ultima, dalla poesia *Speranze* (*ibid.*, p. 45).

¹¹ *Le voci di Bardiaga*, cit., p. 59.

¹² *Ibid.*

¹³ Cfr. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, cit., p. 158. Sarebbe inconcepibile, nella cornice simbolista e in generale modernista, lo stesso paratesto informativo che segue i versi, note che mettono a nudo fatti e cose e si preoccupano di sciogliere le sibilinità della poesia. La loro presenza

ma quello autodifensivo che come una rampicante è strisciato e ha avvolto l'irriducibilità, resistente alla significazione, dell'evento traumatico affondato nella memoria di una comunità. Un silenzio che proprio dall'occorrere di un altro evento (la scoperta e il disseppellimento dei resti) viene incrinato, lacerato («non a caso *Le voci* è un'opera attraversata dalle isotopie della *béance*: *fessure, cava, vuoto, incrinati...*¹⁴, e tesa sulla opposizione semantica *colmavi/incolmabili*)¹⁵, lasciando scoperti i nervi del trauma. Di fronte al trivio che gli si presenta in potenza a) rinnovato zoccolo di rimozione; b) irrigidimento dell'affiorante caos esistenziale ed assiologico nel delirio schizofrenico; c) progettualità etica ed estetica della parola poetica; imboccata la terza via, l'io autoriale si eclissa, ma non per far emergere una traccia di «ciò che le parole tradiscono» (Rella) al prezzo di annegare nel linguaggio, puntando piuttosto a prestare la voce a quella silenziosa «trascendenza del volto dell'altro» (Maldiney), meglio ancora, degli altri, a cui siamo tutti sospesi¹⁶ e puntando insomma sulla funzione intimamente dialogica e relazionale del linguaggio.

Come già in *Perché ancora*, sorta di tragica, inchiodante *Antologia di Spoon River* dedicata a «tutti i resistenti di cui meglio conoscevo le vicende»¹⁷ (il cui stesso puntiglio del catalogo è insieme etico e poetico) così qui, in maniera ancora più diretta, Cecchinell dà voce ai morti, sia pure quelli del fronte sbagliato (ma immaginando pure – e infragilendo con ciò uno dei più saldi statuti assiologici dell'io, che oppone liberticidi e paladini della libertà – immaginando che tra i giustiziati sia finito almeno un innocente, vittima di un clima diffuso di paura e di sospetto).

Così un conterraneo dell'autore delle *IX Egloghe* compone non delle egloghe sulla possibilità dell'egloga (e sulla confluenza di paesaggio e linguaggio), ma una sorta di bucolica in negativo, strutturata nei quadri di un poemetto tripartito. Perduta (e non da oggi) la stretta corrispondenza tra tema e forma metrica, cosa sopravvive della tradizione dell'egloga bucolica? L'ambientazione silvana, il rispecchiamento animo-paesaggio (ma qui il rapporto tradizionale è rovesciato, l'animo rispecchia il paesaggio e non viceversa), persino il tema dell'amore è basilare nelle *Voci* (è amore in morte, «in gola e fuori / gridarono amore / alle resine alle rose / e alle vette celesti degli abeti», p. 42, ma anche *ardore* rigenerante ed amore è quel porsi quale estremo di una corrispondenza di sensi pietosi e amorosi di cui s'è detto) come già nel protocollo virgiliano e nelle rivisitazioni umanistico-rinascimentali (dove si configura spesso come canto o lamento amo-

non è invece estranea alla prospettiva relazionale assunta dall'autore e dal soggetto lirico, prospettiva che questa lettura intende mettere in luce.

¹⁴ Non sarà peregrino ricordare che *caos* deriva da *χάος*, fenditura, apertura.

¹⁵ Questo punto è sfiorato anche più avanti.

¹⁶ Trascendenza la loro e pure immanenza ma non *désêtre*, dis-essere, perché questi «altri», morti, sono sepolti nella memoria o nel subconscio, quindi nell'esistenza dei vivi.

¹⁷ L. Cecchinell, *Tra storia e poesia*, in *Perché ancora*, cit., p. 171.

roso del pastore). Ma soprattutto resiste la «modalità enunciativa tendenzialmente drammatica (dialogica o monologica, in cui il regista lirico-narrante si eclissa dopo aver collocato la scena o presta la voce all'istanza oggettiva degli attanti)»¹⁸, e all'intera opera si può guardare, in fondo, come a un'egloga, costituita da un'introduzione, una serie di poesie amebee (che svolgerebbero a questo livello una funzione strofica) e una conclusione (al modo della VII virgiliana insomma). Inoltre le *Voci* portano il genere (o, se non altro, il modo o l'attitudine pastorale) ancora oltre rispetto a «quel principio di resistenza (alla Storia, agli affanni della vita, alla politica, alla crisi dell'umano) già in nuce nelle sue più significative manifestazioni, da Virgilio al Sannazaro»¹⁹. L'invasione è già avvenuta, il *locus amoenus* o *horridus*, oltre il «sentiero che muore» (p. 45), è compromesso, perciò la resistenza si capovolge in una relazione con l'alterità perturbatrice e perturbante che possa rifondare l'esperienza. Certo, si può essere d'accordo con Harold Tolver quando afferma che «Whether or not the texts examined here need all be considered "pastorals" is not as important finally as our discovering something in them through this lens that would be less noticeable through another»²⁰. Ma entriamo nello specifico della struttura tripartita.

Poesie – lampi di un discorso narrativo perduto nei borborigmi inarticolati di un «ammutito terrore» – folgorano nella prima parte al contempo l'emersa consapevolezza del macabro rinvenimento e il corpo *esangue*²¹ del genere bucolico, tranciandoli in un per sempre perduto «prima» (p. 9) e in un «ora» (p. 11) in cui anche «i mirtilli, le fragole e i lamponi» «carne e terrore suggono alla terra» (p. 17) e non più «spiriti placati» sussurranti nei boschi (p. 10) ma «rochi echi di spelonca / mordono vuoto di pareti / sconvolgono sfarfallii d'erbe, / contorcono vertigine di abeti» (p. 20).

¹⁸ Sul riuso dell'egloga nella poesia contemporanea mi permetto di segnalare il mio *Attualizzazioni novecentesche del genere bucolico. I casi di Zanzotto e Heaney*, intervento al "Seminario per la Scuola sulla Fortuna dei Classici" promosso a Vicenza dal Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca, Direzione Generale del Veneto, nel maggio 2003. Il testo, da cui è tratto il virgolettato, è consultabile all'indirizzo web http://www.tron.vi.it/ScuoleInRete/tron_schio/mediateca.nsf seguendo il percorso: autori>nassi; oppure: letterario>letteratura.

¹⁹ R. Nassi, *Attualizzazioni novecentesche del genere bucolico. I casi di Zanzotto e Heaney*, cit. «The reaction against the world that is too much with us is, after all, the keynote of what is most intimately associated with the name of pastoral in literature», ricordava Walter W. Greg, *Pastoral poetry and pastoral drama. A literary inquiry, with special reference to the pre-Restoration stage in England*, Londra, A.H. Bullen, 1906, p. 6. La reazione delle *Voci*, tramite quella che S. Heaney direbbe "the redress of poetry", è, *in primis*, contro la memoria corta, il silenzio colposo, la falsa coscienza (che nega o rimuove i fatti oscuri in seno alla Resistenza e, in un senso più generale ed esistenziale, la viva attualità dell'orrore passato, del grido della terra e della memoria collettiva) allignanti nel presente. In *Perché ancora* la falsa coscienza era invece quella coltivata da un frettoloso revisionismo e dalla strumentale "riabilitazione della parte avversa" (*Perché ancora*, cit., p. 167).

²⁰ H. Tolver, *Pastorals forms and Attitudes*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. VII.

²¹ Da notare che il termine *esangue* ha nel libro valore positivo, comparando solo nell'*incipit* («Esangue immobile carezza») entro la dimensione temporale e psicologica del *prima che*; prima, potremmo dire, della scoperta della verità perturbante del sangue versato.

Nell'anta centrale (in corsivo) ecco gli aliti delle voci dissepolte e rimemoranti delle vittime la cui richiesta: «Ci si dia voce e requie» asseconda il poeta; una serie di egloghe, in un caso nella forma, meglio, nell'anti-forma amebea (forma impossibile e franante infatti sui "versi assenti" del finale sospeso).

Solo dopo questa imperativa restituzione di voce, nella terza parte, ribadita la sussistenza («ancora», p. 38) e anzi perennità della ferita (umana, storica, memoriale e dell'immaginario) e dei fantasmi della psiche (singola e collettiva), la parola tenta giunture meno irte, nell'auspicata esorcizzazione dell'odio, e la lucidità nuova di una *pietas* dai tratti foscoliani che accosta alle «anime forti» bruciate sugli altari tra nugoli d'incenso e «fulgori di alloro» «anche le umili e le vili» per cui «prega muto / l'orrore della vita» (p. 40), anche se «per la loro tomba / non c'è sentiero» (p. 47) e nessun sole ne custodisce la memoria ma «silenzio viscido» «ed eterno e gelo» (p. 41)²². Le figure sono ora meno chiuse sicché, ad esempio, i «fradici denti» di p. 13 si profilano come «denti d'acqua» a p. 47 (ma andrebbero confrontati i paraggi testuali che oppongono una sintassi tesa su un ardito infinito latineggiante a una più piana paratassi). Infine, verso la chiusa (un "verso" sottoposto anche a spinte centripete), la voce lirico-narrante può conoscere cadenze più distese e persino movenze di ballata, «Sulla montagna di Bardiaga / sotto le crode di Bardiaga / c'è una spelunca di terrore» ecc. (*refrain* alle pp. 42 e 47). Può così risuonare ancora e ancora sulle labbra di «chi / non vide né sentì» (p. 48). Una liberazione stilistica, per così dire, che corrisponde allo sfiatare dell'animo gonfio d'angoscia del soggetto, come se si fosse data sepoltura ai corpi di anime fino ad ora condannate a un vorticoso pellegrinaggio senza pace o come se una biella del motore della storia, inceppata dalle ruggini del terrore e dell'oblio e lunga da *allora* all'ogni-tempo della psiche, si fosse finalmente sbloccata.

L'io, sul ciglio memoriale dell'odio e della follia umani, alla ricerca disperata di amore in «cava / buia disseminazione» (p. 9), può – al termine di questo itinerario di humus e sangue – vestire finalmente la propria individualità ritrovata, «ah, per loro, per *me* ugualmente / i cespugli e le erbe frusciano», ritornandogli a eco un amore gridato nella dissoluzione della morte «alle resine e alle rose / e alle vette celesti degli abeti» (p. 42, mio il corsivo) e la sanzione di «un nuovo limpido chiarore» (p. 43).

Ora, le soluzioni formali in tangenza di "poesia moderna" o "modernista" de *Le voci*, a partire dalla sintassi straniata e scarnificata, si assiepano, va ribadito, nella prima parte, contribuendo così anche sotto l'aspetto retorico-sintattico alla dinamica evolutiva della struttura tripartita, e rispondono all'estetica dell'ostinata e asciutta *pietas* dell'orrore, ai limiti dell'effabile; e a un movimento memoriale che è l'opposto di quello perseguito in tanta poesia dell'ermetismo e dintorni: non si

²² Ma già a p. 32 si noti l'attacco foscoliano «Né, anche a uguale lingua, un tribunale». E cfr., in *Perché ancora*, il lampante «Forse perché di lontano si fissa» (*Sfida*, p. 73).

tratta qui di una memoria «morbidamente sollecitata»²³, bensì di un'aggressione memoriale, di un ricordo che invade dall'esterno i confini dell'io (in una combaciante sovrapposizione di territorio psichico e fisico)²⁴, uncinandolo al ritorno compulsivo dei suoi *flash* (di parole-uncino, non a caso, si parlerà più avanti, essendo questi ritorni e *flash* memoriali ben supportati e, direi, più o meno consciamente confermati e moltiplicati, da invarianti formali e lessicali). Così l'ellissi di articoli, e conseguente assolutizzazione dei sostantivi («dissoluta vertigine / fumigano cornacchie», p. 11, «contorcono vertigine di abeti», p. 20); si noti come sia assolutizzato proprio il termine ricorsivo «vertigine» che rivela l'affiorare delirante della scena primaria, presenze della preposizione semplice al posto dell'articolata, l'uso “ermetico” o “animato” (Spitzer) delle preposizioni (in particolare *a*),

ma all'incrocio *di* sfinge irosa
 la parca oscura apposta
a ciechi morsi
 tra algidi sordi occhi di astri (p. 33)²⁵.

Non è il rimodellamento sfumante di fughe memoriali o immaginifiche ma l'essiccamento (nel lungo e tormentato «lavorio della mente»), l'ossificazione delle tracce memoriali in una quasi espressionistica ipotiposi.

C'è spazio pure per preziosismi verbali («a sconvertire l'alito del vento», p. 18), sollecitazioni del significato etimologico di un verbo accanto a quello più consueto o comunque polisemiche²⁶, con effetto, più che di indeterminazione, di sovradeterminazione straniante; «disorbitato male» (p. 23) attiva contemporaneamente i valori semantici di “uscito o portato fuori dalla sua orbita” (la bocca dell'antro in cui le ossa sono state rinvenute) e “fatto uscire dalle orbite; privato – per metonimia – degli occhi” (che appaiono nel verso precedente) (e magari anche l'antico “portato fuori misura, all'eccesso”)²⁷.

I frequenti astratti e falsi astratti²⁸ («prima che ammutito terrore / vorticasse», p. 9; «dissoluta vertigine / fumigano cornacchie», p. 11), non sono che l'altra fac-

²³ P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in appendice a V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1995⁴, p. 115. Da qui cito, ma il saggio, apparso dapprima in «Strumenti critici», 17, anno VI, febb. 1972, fasc. I, è confluito in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975.

²⁴ Dunque non si tratta neppure di un espressionismo di matrice soggettiva. Come si è detto sopra il paesaggio fa l'animo non viceversa.

²⁵ Corsivi miei. Si noti pure la diatesi inconsueta del verbo, privo del *si* riflessivo.

²⁶ Latinismi, preziosismi e attivazioni etimologiche incontrano il gusto per i preziosismi lessicali della poesia ermetica: «Più lucente là esorbita la stella / di passione», «discorrono cavalli forsennati» (M. Luzi, *Vino e oca*, in *Avvento Notturmo*, Firenze, Vallecchi, 1940).

²⁷ Si veda il lemma *disorbitare* in S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1961-2004.

²⁸ Gli «attanti astratti» di cui Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 141.

cia dell'impulso personificante («narici tumide di selva»²⁹, p. 14); «la mia morte impallidita / impietri nel sole», p. 23) ovvero, in ultima analisi, sempre infiorescenze formali dell'endiadi oggetto di questa poesia: «carne e terrore» (p. 17).

Sorprende soprattutto la compresenza ravvicinata e la sovrapposizione delle soluzioni. Prendiamo i versi di pagina 11:

Ora quando da intrisa
 bosaglia come da gonfi pallori
 dissoluta vertigine fumigano cornacchie
 sono uomini che salgono
 per soffi di voragine
 e altri uomini
 che incuneante spasimo
 ritrae al nudo
 stridore di giacigli.

Spuntiamo di seguito, un occhio al testo uno al nostro ideale campionario, la contrazione sintattica³⁰ («intrisa», ma non si dice di che cosa, acqua, umori, sangue; l'intero quadro poetico sviluppa una fusione metaforica tra due termini mediata dal verbo essere al v. 4); gli attanti astratti e l'assolutizzazione del sostantivo («gonfi pallori»; «dissoluta vertigine»; «incuneante spasimo»); la sovradeterminazione semantica e, nell'accostamento di concreto e astratto, la sollecitazione espressionistica del verbo («fumigano», «ritrae», ma anche l'aggettivo «dissoluta» ridesta e vibra del latino *dissolutum/dissolvere*); la mobilità della diatesi («fumigano», trattato come un transitivo); l'uso analogico dell'aggettivo³¹: «dissoluta vertigine», «nudo stridore»³²; la preposizione semplice anziché articolata («di giacigli»); il participio in funzione aggettivale («incuneante»)³³.

²⁹ Si cfr. con le «fumanti narici di luce» di *chiuso il cerchio* in L. Cecchinel, *Lungo la traccia*, Torino, Einaudi, 2005. All'animazione degli astratti e all'impulso personificante si può accostare un altro tratto retorico-grammaticale, la sostantivazione dell'aggettivo; i tipi: «nell'ispido di grasse ortiche» (p. 16), «in un ombroso molle e scuro» (p. 20) e «aria sfinita annaspa / lungo vischioso di spelonca» (p. 37, dove si associa proprio alla personificazione dell'elemento). Una consistente parte dell'armamentario stilistico qui rimarcato – ma non quello più propriamente ermetizzante che assurge solo ne *Le voci*, mi sembra, a tratto distintivo – ritroviamo nelle altre raccolte di Cecchinel in dosaggi diversi (personificazione, umanizzazione: «munte / le mani dell'ultima neve», *Agonia de primavera*, vv. 60-61, in L. Cecchinel, *Al tràgol jért*, Milano, Scheiwiller, 1999, p. 144, edizione riveduta e ampliata rispetto a quella I.S.Co., 1988; nominalizzazione: «Per il *ruvido* della tua stretta scura / alcuni sarebbero tornati / gli occhi verso il *morbido* / di un cielo senza paura», *Selvamadre*, in *Perché ancora*, cit., p. 39, vv. 8-12).

³⁰ Cfr. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, cit., pp. 166, 292 *et passim*.

³¹ In molti casi si tratta di un "aggettivo moralizzato".

³² Come l'ungarettiano «quiete nuda».

³³ Per questo e altri tratti caratteristici della lingua poetica del Rebora vociano d'obbligo il rimando a F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese, presentazione di G. Folena, Padova, Liviana, 1966, pp. 1-35.

Insomma le opzioni moderniste, virate a esprimere un personale sentimento del tempo come ferita immedicabile, diventano la grammatica poetica che permette all'io di "maneggiare" l'incandescenza dell'orrore svelato e del senso fulminato³⁴; e, in ultima analisi, la sintassi è scarnificata (e fissata qua e là in contorcimenti espressionistici) come letteralmente scarnificato è il corpo residuo e, metaforicamente, la vicenda umana di persone condannate per colpe vere o presunte al buio di una morte orribile³⁵. Lo impone insomma l'enormità e l'abnormità della realtà (specie nella fase del suo rivelarsi) e la difficoltà che l'io sconta – a differenza che in *Perché ancora* – a distendere e chiarificare il linguaggio su un vissuto di condivisione di valori etici prima ancora che ideologici³⁶. Impossibile distogliere gli occhi (anche dell'immaginazione, coi suoi atroci ricami di particolari allucinati) che vi si sono posati, perché vi entra implacabile, la realtà, germinando tormenti, ammutolimento e paralisi linguistica. In questo senso la necessità formale che sostiene *Le voci* è piuttosto sorella della lingua di un Paul Celan che lotta contro il proprio annichimento e la disperazione assoluta per non morire soffocata.

Una lingua, anche quella delle *Voci*, che lascia intravedere la coda di cometa di un pensiero che l'ha preceduta³⁷, fatto di travagli e ritorni ossessivi, frammenti scioccanti, e da cui è scaturita per sedimentazioni e raschi e lisciature, come lo sfinimento psichico ed esistenziale del suo soggetto si è infine levigato in diafanità sanguigne di luce placata.

Altri stilemi in vista di questa lingua poetica meritano di essere rilevati. Come la coppia fonicamente compatta³⁸: giustapposizioni nominali («legno e sogni», p. 9, «carne e terrore», p. 17), o aggettivo + nome («fradici denti», p. 13, «rochi echi», p. 20, «ardore amaro», p. 25, «assidua sanguisuga», p. 31), oppure verbo + nome («districa furie», p. 12, «assiderate dal silenzio» p. 39). Il fenomeno si iscrive nell'insistita disseminazione sonora che si estende facilmente al verso intero e alla strofa:

³⁴ Cfr. *Sensi*, in *Perché ancora*, cit., p. 61.

³⁵ Certo, è implicito, questa scarnita poesia non è meramente imitativa, non replica cioè la morte, bensì la trasfigura, scoperciandone il sepolcro e riparandola nella propria inesauribile essenziale vitalità. Assolutamente condivisibile dunque l'affermazione di Sebastiano Aglieco che «la parola riceve da questi morti il compito di affinarsi, di approfondirsi, di attraversarsi, di diventare "sublime", "alta", di non imitare la morte»; S. Aglieco, *Luciano Cecchinel. I seppellimenti della storia*, recensione a *Le voci di Bardiaga*, in <http://landmagazine.blogspot.com/2009/05/Luciano-Cecchinel-i-seppellimenti-della.html>.

³⁶ Diversa, e più facilmente specchiandosi in questo spazio sociale e memoriale di riconoscimento e condivisione, la posizione dell'io, e quindi della sua lingua, in *Perché ancora*, che gli consente anzi di rimarcare con l'invettiva la distanza da un fronte opposto di cultura fascista e inclinazioni revisioniste che «torna far véder i dènt» (p. 89): «A voi che sporcate il sangue / per coaguli di rabbia / [...] / oh, non lorderete / a vostro semblante / quanto è stato» (p. 43).

³⁷ Continuando a innervarla nel suo dinamismo verso una progressiva attenuazione.

³⁸ Anche ritmicamente compatta: «gelido inutile», p. 32, «pallida orbita», p. 39, con doppio movimento dattilico. Al ruolo delle parole sdruciole e della cellula dattilica si fa cenno poco più avanti.

prima che il cerchio pallido
 oscillante inscrivesse
 l'orrore profanato
 e sbrecciasse in calve cortecce
 l'enigma ortogonale
 di fronti dilavate (p. 14).

E ci ricorda che abbiamo a che fare con lo stesso poeta che nel puntinismo sonoro di *Al tràgol jért* ha saputo portare gli infrasuoni (connotativamente, dell'anima) alla soglia dell'udito: «e tel buligar ðe guaz ðe i troi»³⁹. Sempre calcolatissima, la gestione degli effetti fonici supporta l'individualità dell'anta centrale, caratterizzata da una maggior saturazione delle strofe con rime e similrime esposte. Basti un esempio⁴⁰:

Fui malvagia o folle?
Per quale astro?
Io dolcezza mi pRESI
fino a un morso aspro di mostro...
tenue fiato dell'OMBRA,
aspiro dalla valle
bacche e colori,
nella mia TENEBRA
no, non mi arRESI:
rivedo ebbra
polpa di cuORI
pulsare in torbido di sole.

Almeno di passata si può constatare la predilezione dell'autore per la corposità e l'impuntatura ritmica delle parole sdrucchiole – fraseggio ritmico del «tremore» e del «batticuore» – spesso rispondentisi a eco nelle strofe⁴¹:

Eppure così belli i pini:
per polvere di sole

³⁹ «E nel brulicare di rugiada dei sentieri» (*Incantamènt par gnent*, v. 29, in *Al tràgol jért*, cit., p. 116).

⁴⁰ Il corsivo è dell'autore e la strofa è a p. 26. Sono prese in considerazione solo le parole esposte.

⁴¹ Il corsivo è dell'autore. Le strofe sono a p. 29. Un altro esempio in cui le parole sdrucchiole costituiscono una sorta di anafora ritmica: «seppero le sue rughe / fradici denti / rodere dalla volta adunca», p. 13. Alla cadenza sdrucchiola del verso tutta una prassi versificatoria, da Chiabrera in poi, delega il compito di surrogare la rima (si pensi allo schema rimico delle strofe dell'ode *All'amica risanata*: aSaSddD – S indica l'uscita sdrucchiola – dove appunto le uscite sdrucchiole vengono trattate come se rimassero tutte tra loro). L'impiego dello stampo ritmico, naturalmente, qui è meno strutturato ma più impellente e proprio per questo rivelatore di un battito soggettivo e di un'istanza profonda.

*aghi lustri, colmo frusciare,
fresco di resina.
Ma la gente che spasima
per cose di un posto remoto
e chi pensa a una fine strana...*

*Laggiù, nell'ignaro lucore,
dove compagno io
non più di sempre quella volta ultima
avevo bevuto, parlato e bestemmato
d'altri era il vivere...*

La gabbia che vincola la macrotripartizione del libro alle soluzioni formali interne è forte, oltre che di intelaiature sonore, di ragioni retoriche e metriche.

Sul versante retorico-formale, le parole-uncino, che agganciano tra loro le egloghe centrali (una libera rivisitazione, se si vuole, del *mot tornat*), *ardore*, ad esempio, che rimbalza ravvicinato nelle poesie di pp. 24, 25 e 28 (e, si badi, di ardore nel disfacimento si tratta)⁴², assolvono alla funzione che nella prima e terza parte è affidata agli ancoraggi temporali (*prima-allora-ora-Quando-prima che-ora più non...* I parte; *Ma quando-Allora-Allora...* III parte) e ai connettivi logici e congiunzionali (*così-forse-E forse-Ma-E-Perché...* I parte; *Ma-E-E se...* III parte).

Simili agganci lessicali non mancano tuttavia anche nelle ante laterali. Sia di portata infratestuale, ovvero ritorni entro lo stesso *corpus* (I o III parte)⁴³, e specie nella terza parte dove le ripetizioni si fluidificano in movimenti circolari⁴⁴ (il già citato «Sulla montagna di Bardiaga» ecc. di p. 42 che ritorna con *variatio* anche a p. 47, così come «radente la nube, strisciante il vento» di p. 43 si intreccia a chiasmo su se stesso, «strisciante il vento, radente la nube», a p. 44); sia, come è logico aspettarsi stante la struttura sopra evidenziata, con gittata intertestuale, agganci tra la prima e la terza parte, legate dallo stesso, per quanto contraddetto e raggelato, impulso affabulatorio (*betulla-betulle*, p. 10 e p. 47, ma si veda l'esplicito e più esteso richiamo tematico; *fessure*, p. 9 e p. 38, con, nei paraggi, l'inserimento in una drastica opposizione semantica: *colmavi*, p. 9, *vs incolmabili*, p. 38)⁴⁵.

⁴² Altri esempi: *dio-Dio* (p. 30, p. 31), *lingua* (p. 31, p. 32) o, la *variatio*, «Eppure così belli i pini...»-«Eppure come là i pini e il cielo...» (p. 29 e p. 31 rispettivamente).

⁴³ I *pipistrelli* di p. 38 e p. 39.

⁴⁴ Circolarità che investe anche rime e ritorni fonici: «Solo un freddo *tremore* [...] sulle tracce del sentiero che *muore*», primo e ultimo verso della poesia-stanza di p. 45.

⁴⁵ L'anadiplosi "aggancia" persino i libri: l'«ultima traza» in chiusa a *Al tràgol jért* torna (oltre che nel titolo) come «perduta traccia» ad apertura del successivo *Lungo la traccia*, mentre le «voci» dell'ultima pagina di *Perché ancora* passano nel titolo *Le voci di Bardiaga*. Se si accetta l'equivalenza *tràgol*=*sentiero* ci sarebbe pure un legame anaforico tra *Al tràgol jért*, dove il termine compare nel titolo e nella prima poesia, e *Perché ancora*, che mostra «sentieri» nel secondo verso del libro.

Sul versante metrico, il pannello centrale disegna una libera successione di egloghe intessute di versi imparisillabi e di egloghe in versi parisillabi⁴⁶. strutturate in strofe di ugual numero di versi (tranne la terza e l'ultima), mentre in quelli laterali i più brevi quadri poetici sono intessuti sostanzialmente di imparisillabi (dal trisillabo all'endecasillabo)⁴⁷. Versi in apparenza parisillabi entro un contesto imparisillabico (e viceversa) sono in realtà facilmente "rientranti" rilevando la presenza di dialefi (o di rare dieresi)⁴⁸, altri, curiosamente, sembrerebbero rispondere all'abitudine del poeta a trattare come monosillabiche parole come *Dio, noi* anche in fine di verso e a nominare quest'ultimo, derogando alla posizione dell'ictus finale, in base al numero delle sillabe (come si fa per i versi piani) ascrivendolo così arbitrariamente a una categoria che non gli appartiene. «Ah, non c'è pace per voi», «Ma poiché il vostro ricordo è solo ormai», «chiuda su di voi», ad esempio, sarebbero gli unici parisillabi (un ottonario, un dodecasillabo e un senario) delle due strofe di p. 39. In realtà, nel personale ed eccentrico *scandere versus* dell'artefice, si tratta rispettivamente di un settenario, un endecasillabo e un quinario⁴⁹.

⁴⁶ Più precisamente la successione presenta lo schema: paris.limparis.limparis.lparis.limparis.limparis.limparis.limparis; ovvero un *pattern* chiasmico (e inclusivo) seguito da uno puramente ripetitivo.

⁴⁷ Resta "irriducibile", senario in un contesto di imparisillabi, «nell'ultimo raggio», a p. 45; e solo con un'improbabile dialefe «Per ultimi respiri li udirono» (p. 43) potrebbe diventare un endecasillabo. «Cui a me non bastò chiedere» (p. 30, contesto imparisillabico) è un settenario a prezzo di una ruvida sinalefe in linea tuttavia con le abitudini prosodiche del poeta; cfr. «buia disseminazione» (sett., p. 9) e «coglie il boscaiolo» (quin., p. 45), dove la *i*, trattata come vocalica, diventa il lasciapassare per ardite sineresi, o «sono ^ uomini che salgono» (sett., p. 11), «uomini davanti ad altri ^ uomini» (nov., p. 43), dove la semiconsonante non ostacola la sinalefe. Mi scrive a tal proposito Cecchinell: «A questa applicazione sono pervenuto tramite le mie esperienze dialettali che mi ponevano rispetto alla lingua (soprattutto in corrispondenza della preposizione articolata scomposta *de i* e di alcuni fenomeni di aferesi) in più frequente regime di sinalefi combinatorie di più vocali. E sulla scia di tale fenomeno ho mantenuto anche in lingua dei discutibili assemblaggi in un solo piede con una risulta sinergica di sinalefi e sineresi combinate». Quanto alle dimensioni, l'unico verso, se non erro, sicuramente eccedente la misura endecasillabica è a p. 29: «avevo bevuto, parlato e bestemmiato», di tredici sillabe. «Io quassù tra le stelle, chiamavo il dio» e «Ma poiché il vostro ricordo è solo ormai», a p. 30 e a p. 39, saranno endecasillabi "eccentrici", riconducibili entrambi al tic computazionale di cui si dice nelle righe successive. Molteplici e "liberi", infine, i profili accentuali dei versi.

⁴⁸ A dire il vero si tratta di dieresi rispetto alle consuetudini prosodiche dell'autore: in «Fuorviante bellezza ed ingiuriosa» (p. 33), *fuorviante* è quadrisillabo come vorrebbe la tradizione poetica italiana, ma per Cecchinell, che solitamente (non nelle ardite sineresi di cui alla nota precedente) riflette nel verso la sillabazione infraverbale della lingua parlata – italiano e dialetto – del nord, la parola è senz'altro trisillabica (cfr. il novenario «via da incomprensibile males», p. 32, con *via* monosillabico); se siamo dunque di fronte a un quadrisillabo è in deroga al *modus dicendi et operandi* del poeta che qui ha dieretizzato la parola. Compare una dieresi secondo l'autore anche in «È una chiesa obliata» (p. 40) e «nell'annuire dei narcisi» (p. 43), ma anche in questi casi di dieresi si può parlare solo in relazione all'*usus* autoriale giacché in *obliata* lo iato c'è anche nella lingua ed è normale nella metrica (anche se la *i* tende a diventare semiconsonantica) e l'etimo (lat. *adnūere*) conforta il quadrisillabismo di *annuire*.

⁴⁹ L'autore stesso mi ha confermato, oltre che la pertinenza della rigorosa divisione tra strofe di parisillabi e strofe di imparisillabi, la curiosa idiosincrasia, in questi casi, per il regolare computo sillabico. Rilevo che, anche laddove non si pone la questione di "far tornare i conti", per i nessi

La prassi di attivare lo stacco della dialefe, specie in presenza di incontri vocalici del tipo *v v*, con seconda vocale accentata⁵⁰ (così come il rilievo assegnato alla pausa di fine verso)⁵¹, è a tal punto radicata⁵² da poter essere a buon diritto annoverata tra i tratti distintivi di un "idioritmo", un personalissimo respiro versale. A scanso di equivoci, si sottolinea che questa prassi prosodica non costituisce necessariamente uno scarto rispetto al normale andamento ritmosillabico della frase (quale risulterebbe cioè in una modulazione *extra versus*), anzi sovente lo asseconda (lo accentua, talvolta) rilevandone iati, attacchi duri e pause sintattiche. Sempre spinge verso una *elocutio* emozionale, rallentata e drammatica (dantesca, si direbbe)⁵³ e uno *staccato* (si intende quale riflesso psicologico delle giunture in dialefe così come delle anastrofi sul piano retorico-sintattico)⁵⁴ che accentuano il procedere franto del verso e, assieme al sincopato del fraseggio dattilico, iconizzano sul versante ritmico e soprasedimentale l'isotopia della *béan-*

vocalici discendenti di fine verso il lettore, per coerenza, dovrebbe tener presente l'*usus* autoriale. «Avitato addio» (p. 31), «sudano foschie» (p. 37) e persino «dove compagno io» (p. 29), sarebbero, piuttosto che due senari e un settenario rispettivamente, tre pseudoquinari (l'ultimo, di conseguenza, con una dura sinalefe). Analogamente, e paradossalmente, il settenario «compianto hanno gli eroi» (p. 41) sarà invece uno pseudosettenario, con dialefe a rimarcare l'anastrofe. Succede lo stesso nelle altre raccolte; in *Perchè ancora*: «nell'abbandono dell'uomo, di Dio», in contesto parisillabico; anche nelle poesie in dialetto: «sol che i me vea portà via / e ela la spetea al scur la me onbrìa», in contesto imparisillabico, *et alii*.

⁵⁰ In grassetto si indica, anche più avanti, la vocale su cui cade l'accento. Si intende propriamente accento sintagmatico piuttosto che di parola. Sulla rilevanza della distinzione in funzione di una tassonomia degli incontri vocalici interverbali si veda A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore, 1993, p. 330. Questo tipo di incontro vocalico è trattato con dialefe tre volte su quattro e le dialefi di questo tipo superano (anche a considerare che ci sono versi che si prestano a letture, e di conseguenza etichettature, differenti) il 60% delle totali.

⁵¹ E, su un altro piano, il tic della sillabazione metrica "eccentrica" o "idiosincrasica".

⁵² «E niente ~ era meglio:» (p. 24), «Per quale ~ astro?» (p. 26), «le vostre ~ ossa» (p. 39) ecc. Per precisione va detto che nel tipo *v v* la prima vocale è *a*, *e*, oppure *o* mentre la *i* entra più spesso in sinalefe: «rochi ^ echi di spelonca» (sett., p. 20), «così per altri ^ ero» (sen., p. 28) ecc.; «torpidi ~ occhi di farfalle» (nov., p. 24) e «come tanti ~ istrici fuggitivi» (end., p. 26) fanno eccezione, due casi contro dieci.

⁵³ E foscoliana (la *o* di *ombre*, tra l'altro, come nel celebre «Antichissime ombre, e brancolando» dei *Sepolcri*, non entra mai in sinalefe, come spesso accade invece in poesia).

⁵⁴ Anche la natura dei confini intersensali corrobora quanto si va dicendo, essendoci quasi sempre coincidenza tra pausa di fine verso e confine sintagmatico. Il poeta si serve oculatamente di *enjambements* più forti per rilevare nella sospensione tonale la crudezza di sostantivi e aggettivi: «per fumo di camino carne / arsa dissetava ire» (p. 31); e, alla fine, per affidare con tremore la propria testimonianza ai destinatari ideali: «questo bisognerebbe, che anche chi / non vide né sentì sapesse» (p. 48); con la *a* di *anche* eccezionalmente in sinalefe (ma lo vuole la ritmosintassi prima che il metro giacché il sintagma, se si vuol evidenziare adeguatamente il *chi*, è monoaccentuale: l che anche chi l. Altrove nel testo tra *voc.* e *anche* c'è sempre dialefe: «E forse ~ anche dove», sett., p. 17; «Né, ~ anche a uguale lingua un tribunale», end., p. 32; «le loro ~ ossa se ~ anche nessuno», end., p. 42; «ove ~ anche il lamento», sett., p. 48; «che la luce è luce ~ anche di sangue», end., p. 48). Bisognerebbe poi dare all'*enjambement* quello che è dell'*enjambement* e all'anastrofe quel che è dell'anastrofe in casi come questo: «Là seppi che, fine velo, squarciato / il diritto si fa intrico di ghigni» (p. 29), che confermano la risonanza tra ordine metrico-prosodico e ordine retorico-sintattico.

ce che, come si è detto, attraversa e sostanzia il libro⁵⁵. Rilevare l'*usus* del poeta consente non solo di scegliere le soluzioni più congrue in taluni casi apparentemente accipiti, come:

ma a un colore ebbro di male

che, in contesto parisillabico, non sarà un ottonario (con sinalefi) ma un decasillabo con due dialefi del tipo v v e v v: «ma \checkmark a $\hat{}$ un colore \checkmark ebbro di male» (p. 28); ma anche di apprezzare il dominante rallentato emozionale ed elocutivo (col non raro conseguente rilievo di accenti opzionali⁵⁶) proprio nei casi in cui una normale (cioè in prosa) esecuzione comporterebbe una più rapida emissione (e un flusso ritmico più agglutinato con meno appoggi tonici)⁵⁷:

E forse \checkmark anche dove	(v v, sett., p. 17)
senza \checkmark ali e cestini!	(v v, sett., p. 25) ⁵⁸
che \checkmark era di neve pura	(v v, ott., p. 28)
avrebbe saputo \checkmark ove sostare	(v v vel v v, end., p. 44)

Più in generale la ripetizione non solo lessicale (favorita anche dalla compattezza del vocabolario⁵⁹ a cui le raccolte attingono) ma anche di cellule ritmiche, di grumi allitteranti (spesso vere e proprie ridistribuzioni anagrammatiche di un

⁵⁵ A conferma dell'affermazione di Mengaldo, che «a volte simili fenomeni microscopici, che ci mettono a contatto con la parte più interna e segreta dell'orecchio di un poeta, sono altrettanto e più sintomatici dei fenomeni macroscopici» (*Una costante eufonica nell'elaborazione dell'Orlando Furioso*, in «Lingua Nostra», XLII, Fasc. 2-3, 1981, p. 39). Il passo è citato anche in Menichetti, *Metrica italiana*, cit., p. 327. Straordinaria l'intensità patetica che proprio dalla *microscopica* dialefe (d'eccezione) pare stillare il settenario «gridarono \checkmark amore», a p. 42: «Essi seppero che non come altri / dovevano morire / e assorti in gola e fuori / gridarono \checkmark amore / alle resine \checkmark e alle rose / e alle vette celesti degli abeti».

⁵⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 331 e ss.

⁵⁷ In grassetto le vocali toniche; in grassetto e sottolineate le vocali con accento opzionale.

⁵⁸ Corsivo d'autore. Si noti come la dialefe isoli il ritmemo finale dell'adonio. Questo innesto ritmico in dialefe a clausola di versi di varia misura, dal settenario all'endecasillabo, conta almeno altre nove occorrenze (cfr. anche l'ultimo esempio in lista e il succitato decasillabo di p. 28) e rintocca tra le pause intersillabiche nei quinari del tipo «districa furie» (p. 12). Un disegno ritmico, che ingloba volentieri il fraseggio dattilico di parole sdrucciole, su cui la voce periodicamente torna e indugia. (In clausole senza «stacco» il profilo accentuale, ha varie gradazioni percettive: «lungo l'ancor tiepido sangue», p. 41, «via da incomprendibile male», p. 32, «boscaiglia come da gonfi pallori», p. 11, qui senza parola sdrucciola).

⁵⁹ La saturazione fonica ha un suo corrispettivo in effetti nella ricorrenza, entro le varie raccolte, di nuclei semicivolati da un insieme relativamente ristretto di lessemi: alcuni di quest'ultimi superano i confini dei libri, vere e proprie parole chiave della psicologia e della poetica dell'autore: *traccia*, *ombra*, *luce*, *luna*, *nuvola*, gli individui di una ristretta famiglia vegetale ecc., soprattutto l'aggettivo, fortemente connotato, *ultimo*. In una poesia così saldata all'evento questi ritorni, che stipano e chiudono l'universo lessicale, sono figura di una realtà ferrigna che avvolge il soggetto in una nebbia fitta (come nella fase «atmosferaica» del delirio) e che il soggetto, come un magnete, non smette, non può fare a meno, di avocare a sé a rischio di perdere di vista i confini della propria individualità.

drappello ossessivo di fonemi) è la firma stilistica del libro, all'origine, impostata com'è sul ritorno diffuso di un nucleo relativamente ristretto di elementi, di quel senso di chiusura e, persino a tratti, saturazione soffocante, che passa al lettore⁶⁰.

La sottocategoria dell'inclusione (o epanadiplosi) testuale (movimentata da *variationes* che spesso ne evidenziano tensioni e criticità concettuali) è anch'essa una delle nervature fondamentali nella trama stilistica e retorica dell'intero *corpus* poetico di Cecchinell⁶¹:

*Mentre sotto coltri di tenebra
altri entro stelle capovolte
bestemmiavano il dio cui basta chiedere
[...]
io, quassù tra le stelle, chiamavo il dio
cui a me non bastò chiedere*⁶².

Un'invariante dunque, fortemente rivelatrice di una condizione psichica ed esistenziale di *impasse*, ripiegata, per dirla con Sereni, sulle «traffitture del mondo che uno porta con sé». L'impressione è che se nelle precedenti raccolte i binari della ripetizione piegano i componimenti e il lavorio del pensiero in un movimento circolare ossessivo che del passato racchiude solo la perdita (*Al tràgol jért*, *Lungo la traccia*) o le ferite (*Perché ancora*), qui si intraveda una minima possibilità di movimento a spirale⁶³, veicolante dunque uno scarto in direzione

⁶⁰ La sinalefe accresce talvolta questo effetto di saturazione, amplificando e, direi, perturbando con il ribattere dell'accento fenomeni di eco paronomastica: «rochi ^ echi di spelonca» (sett., p. 20), «alti ^ anditi fumosi» (sett., p. 37).

⁶¹ Una casistica delle forme dell'inclusione nelle varie raccolte poetiche sarebbe molto istruttiva. Qui basti osservare la complessità crescente di questi *specimina* da *Al tràgol jért*, dalla ripetizione esatta di versi o sintagmi come il «fin su le stele» di *Sanicolò*, verso che sigilla la prima e l'ultima strofa della poesia, a «drìoghe le stele via là sóra Nàdegga», all'inizio di *Tóvena via là sote Nàdegga*, variato prima in «su da drìo 'l žendre postèrno de Nàdegga» nel cuore della poesia e infine, ultimo verso, in «da su sora i pra jerti de Nàdegga», al «tosatèl che no oléa gner grant» (fine prima strofa di *Al des-ciorse ultimo*) che diventa con parallelismo sintattico e chiasmo concettuale «vécio che no ol tornar tosatel» alla fine della poesia, perfetta immagine "bifronte" della separatezza irrimediabile dei tempi e delle età. L'opposizione è più sottile tra «Vivide braci nella cenere» (incipit) «braci braccate dalla cenere» (explicit) di *Confessioni* in *Perché ancora*. Dal punto di vista delle macrostrutture è lampante il caso di *Lungo la traccia* il cui testo conclusivo si intitola *chiuso il cerchio* e riprende motivi e lessemi (*conestoga, diciottoruote, lanterna* ecc.) della poesia d'apertura. Nondimeno in *Perché ancora* il sintagma «Questi sentieri» apre e chiude il libro.

⁶² Primi e ultimi versi del "monologo drammatico" in quattro strofe alle pp. 29-30. Corsivi dell'autore.

⁶³ In *Al tràgol jért* come in *Lungo la traccia* questo movimento che schiude il cerchio in spirale non è del tutto assente, ma piuttosto auspicato che realizzato, proiettato su un altrove celeste (e attenuato in un caso col dubitativo *forse* e nell'altro dallo slontanante «sempre più in là») in un ultimo levarsi dello sguardo: «E fursi te n'antro an de la fan / la me ultima traža / fa na fiantigoleta / la slusarà da in tra le stele»; «non trema più la sua lanterna / [...] / ma non si è spenta, / dondola lassù / fra le stelle

di «un nuovo limpido chiarore» ovvero di una sim-patia (secondo l'etimo) che incrina la sospensione autistica del soggetto tra un passato e un presente ugualmente escludenti, ma stringenti a morsa; in direzione, infine, del lungamente sospirato parlare dei morti (quasi l'avverarsi della profezia sereniana: «i morti parleranno»).

Queste la materia, le centine e le soluzioni strutturali di un livido, scabro osario montano, semicoperto da terra e muschi, la simmetria delle pareti laterali di sostegno, la volta centrale dove condensano vapori della terra di sotto. Ma a muoversi nel suo spazio, si ammutolisce, «radente la nube, strisciante il vento», in un batticuore di terrore e pietà, espiano un'esperienza di parola che coincide, lo si diceva all'esordio, con un'esperienza di silenzio. E che ha poco a che fare con la «semplice» pietà del ricordo.

Martin Rueff, nell'introduzione a *Perché ancora*, cita Mandel'stam: «Va bene, d'accordo: ma tutto questo appartiene a ieri. Ma io dico che questo ieri non è ancora venuto», e prosegue: «fare sorgere il presente della ferita nella tortura antica, ecco l'onore di un poeta»⁶⁴. Ma lì, in *Perché ancora*, i sommersi erano i difensori e martiri della libertà, l'identificazione – la corrispondenza d'amorosi sensi nello strazio – più facili. Con *Le voci*, non eclissando l'opposizione Noi/Loro di *Perché ancora* (il giudizio morale è chiaro: «errore», «colpa», «male») ma proseguendo sulla traccia di un'intuizione già lì depositata in una pagina vivida: «[...] qualcheđuni đe noi l'aràe pođest / èser stat da la òstra part / e qualcheđuni đe oialtri đà la nostra. / Pò tuti scaturidì un da quel'altro // Tornar véder quei 'ndati / đe oialtri che se là par coparne / [...] / pensarghe pena đe manco / che a chi che se ghe ol ben [...]»⁶⁵, l'animo del poeta pare lasciarsi inchiodare alle colpe e all'umanità di quelli che si sono collocati dall'altra parte ma che non sono, neppure essi, altro da noi.

Anche questa è la lezione dell'antiegloga (suo malgrado) e l'onore del suo poeta: nessuna proiezione più su un passato incorrotto o un futuro acquerellato d'utopia. Non c'è scampo. L'integrità dell'idillio non esiste. «I mirtilli le fragole e i lamponi» suggono il sangue della terra e «brevi leggeri umori / nutrirono il compunto bucanave» (p. 17). L'orrido dolore che ha lasciato traccia nelle ricostruzioni dei pubblici annali, nella suppurante memoria privata e familiare, nelle pieghe-piaghe dell'inconscio collettivo, sulla pelle e nel ventre oscuro del paesaggio, non può conoscere alcun oblio né cessare di traboccare nel presente. Il suo ieri non è ancora venuto, o meglio, non finisce di venire. Esige di essere, in ogni presente, vissuto nelle penombre della psiche⁶⁶, di farsi ancora oscuro ardore

tintinnanti del Midwest, / sempre più in là, / lucciola sopita / lontano dalle pallide / vagolanti tracce / sulla luna», citazioni tratte dalla pagina conclusiva di *Al tràgol jért* e *Lungo la traccia* rispettivamente.

⁶⁴ Martin Rueff, *L'onore di un poeta*, introduzione a *Perché ancora*, cit., p. 11. Martin Rueff, con Claude Mouchard, è anche l'autore della traduzione francese che compare a fronte.

⁶⁵ *Perché ancora*, cit., p. 59.

⁶⁶ Viverlo, in questo senso, è anche scongiurarne la ripetizione storica.

nelle nostre viscere e sublimarsi, tormentata conquista, nella tremula imperfetta catarsi della parola animata⁶⁷.

Non è nella natura dell'egloga, anche se in negativo come la nostra, ripiegarsi nella dimensione solipsistica⁶⁸; persino nei lamenti dei pastori abbandonati o non corrisposti chiama forte la dimensione dialogica e relazionale. Ed è questo il più grande significato che la lettura attraverso la lente del pastorale ci rivela.

Anche i carnefici sono i nostri altri. Anch'essi hanno bisogno del nostro perdono e del nostro amore. Perché da questi dipende forse anche la loro pace. E perché anche loro – nel dolore – sono noi, «tutti gli altri che noi siamo» se «sono altro / quando sono, i miei atti son più miei / se sono anche di tutti»⁶⁹.

⁶⁷ Una catarsi per niente egocentrica, semmai eccentrica, nutrita della relazione con l'altro. In una prospettiva intertestuale, anche una forma della ripetizione può essere indizio rivelatore di questa propensione eccentrica o trasmutabilità dell'io; «il cerchio pallido / oscillante» (della torcia) che ne *Le voci* iscrive «l'orrore profanato» è preceduto in *Lungo la traccia* dalla «torcia» che «un nuovo tempo di pattuglia» agita in faccia al poeta, il quale, dunque, abbagliato dalla luce, occupa lì la posizione che ne *Le voci* è dei morti.

⁶⁸ A differenza, ad es., dell'idillio leopardiano.

⁶⁹ Cfr. l'edizione bilingue spagnolo-inglese, O. Paz, *Piedra de sol*, in *The Collected Poems of Octavio Paz, 1957-1987*, a cura di Eliot Weinberger, New York, NY, New Directions, 1991. La traduzione è mia.

LUCIANO CECCHINEL: IL VIAGGIO, LA CIFRA

Alla prova della lettura le sillogi poetiche di Luciano Cecchinel mi danno tutte l'impressione del viaggio: un viaggio per precisare che si svolge non tanto entro uno spazio fisico geografico, che pure è esplicito in *Lungo la traccia*, la seconda delle sue sillogi, e in misura diversa è anche nella prima, quanto piuttosto nel deposito di memoria personale e di impressioni e sentimenti che danno vita alla sua prima opera appunto, *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino*, dove l'itinerario si compie nell'interiorità del poeta e dentro l'agglomerato di materia organica da lui visitata, in cui tutto, mondo creato e creature, si riducono e si addensano nella contrazione del tempo: esperienze di generazioni, persone, luoghi, oggetti, mondo arboreo ed animale. Viaggio dentro di sé perché lui stesso è inglobato nel magma e ne è prigioniero, ma non può fare a meno di chiedere e interrogare, conoscere, e ancora ritornare ai luoghi per chiedere ed interrogare. Ha però il privilegio di dire e di dire lucidamente e con forza, con il linguaggio che la stessa materia impone, né può essere altrimenti, a cominciare dal dialetto, quello veneto della parte più settentrionale della provincia di Treviso, segnatamente di Revine-Lago (nei pressi di Vittorio Veneto), e dal lessico e dalla promiscuità dei codici: linguaggio denso e materico, intenso ed allusivo, che si svolge frantumato e ricco, disarticolato eppure compatto, espressionistico. E ritmicamente saldo.

La complessità del linguaggio sembra originata dalla volontà di rendere giustizia a tutti i protagonisti della vita, ognuno per la propria ragione di dolore e di dignità, e di stringerli in unità coesa, e dal bisogno di ridare memoria ad un mondo umano che non c'è più e resiste solo negli oggetti usati, negli strumenti di lavoro, nelle case abbandonate, non più testimoni di vita ma di abbandono, deprivati del sentimento che li aveva fatti vivi e del senso del loro esistere. Di quel mondo resta il paesaggio, ed il poeta non può non ripercorrerlo, ritrovarsi nel tutto e sentirsene inesorabilmente coinvolto. Da qui la sua *pietas*, come raccogliendo su di sé e in sé i dolori del mondo, come un Cristo.

Nella contrazione del linguaggio leggiamo quindi un bisogno di sintesi unitaria (di memoria e di senso), mentre il poeta compie il suo viaggio nella storia delle genti venete costrette ad emigrare. L'idea del viaggio si esplicita d'altra parte nei titoli di alcune poesie, nella sintassi scorciata, mentre la dimensione lirica si fa narrazione: nelle scelte di lessico – gli incroci di stelle –, nelle fughe eccentriche dal campo semantico anche di una sola parola, un aggettivo, anticipando e dilatando, fondendo campi semantici inattesi, negli ossimori. Nel ritmo dell'enunciato.

A leggere più da vicino *L'erta strada da strascino* nella sua tripartizione, di *Granelli e festuche*, *Foschia* e *Fuliggine*, troviamo conferma continua della densità espressiva, a cominciare dal valore simbolico della narrazione e della rappresentazione, e dalla ricchezza del lessico, inarrivabile nella lingua nazionale, letteraria o standard che sia. Il poeta evoca il paesaggio subalpino delle Prealpi venete, tra Vittorio Veneto e Belluno, fatto di boschi, radure, teneri spiazzini verdi, casere, stabbi e pascoli in quota, paesi diroccati (e come non pensare a Bianca Dorato?), crinali ripidi, tracciati scivolosi di percorsi erti disegnati dalla fatica, piccoli animali selvatici (e qui ci fa ricordare Antonio Chiarello, il cantore di *Monfumo*) e minuscoli esseri ancora in seme, incredibili varietà di alberi, fiori ed uccelli ed erbe: mondo di lavoro, quello rude del taglialegna, di neve e gelo, sotto nuvole che passano e cieli stellati o sotto il lume della luna. E noi con il poeta ci muoviamo tra odori di fiori, di fieno e di fumo, il canto ritmato della falce – altro simbolo – in avvallamenti lontani. Nella prevalenza di oggetti e di cose indicati nella loro fisicità la presenza umana pare più rada ed evanescente, come in dissolvenza: parte appunto di un mondo di mille e mille anime che non c'è più; restano le cose e quindi i nomi delle cose in sequenza, come in *Cantar del bòsc* e in *Cantar del pra*: ora accompagnati da un aggettivo predicativo, ora seguiti ed espansioni relative (che, ... che ...): la casera, la porta, i rastrelli, la scure, il truogolo, le falci, l'acqua, ecc.; al sol, i pra. L'acqua zeleste, le case, la canpana, i càrpen, al scur, al fun, la radis, le nosèle, la masièra ecc. Ogni elemento nella sua cornice poetica, a costituire insieme l'universo.

Più fitte ed esplicite sono le presenze umane della seconda e della terza parte della raccolta, *Foschia* e *Fuliggine*, pur restando il libro significativo di un percorso autobiografico di chi si affaccia ai luoghi – solo – per ascoltarli e non cessa di interrogarli, come irretito dal loro fascino, anzi vinto dal sentimento dell'appartenenza. «Ma serrata è la porta e si è inceppato il lisciscendi» (p. 100). Il segno di una sparizione antropologica è anche segno di una mancata risposta alla richiesta di senso sul piano esistenziale.

Nel discorso poetico infatti alcuni oggetti continuamente riproposti assumono valore particolare di costanti simboliche: travi, ballatoi, la credenza, il lume rotto, la porta, imposte, cardini cigolanti e serrature, falce, rastrelli, il truogolo vuoto, e nel mondo vegetale festuche e veratri; ed anche lo strame; e ancora il vino e la sua ebbrezza, fuliggine e nebbia; ricorrono con frequenza alcuni aggettivi: così l'aggettivo malato: malata è la serratura della porta, malato il grande occhio del sole carico di valenza espressionistica.

La poesia di *Al tràgol jért* autorizza dunque ad una duplice interpretazione, quella simbolico-esistenziale autobiografica e quella di testimonianza antropologica di un mutamento ormai avvenuto ed irreversibile, con implicita la denuncia della sorte dell'emigrante che si troverà senza patria lontano (v. *Lungo la traccia*). «Non è solo per la neve» infatti che se ne sono andati; è stato il richiamo nel temporale di un mondo lontano tra chiarore di lampi e brontolio di terre sconosciute, con un balenare di immagini che rimandano come antecedente prossimo al Pascoli.

Nel testo risuona anche la protesta religiosa del poeta per quel mondo di umili che pure avevano accettato con semplicità nella vita ogni durezza, e ne chiede ragione a Dio: *Padrone alto delle terre* (p. 107). Ma sua è anche la protesta contro i tanti bruchi e lumaconi ingordi che infestano il presente (*Agrost*).

In questa funzione di fare memoria del mondo andato da cui proviene, Luciano Cecchinel ci lascia nella prima raccolta due componimenti di ampio respiro, veri poemetti, che ne sintetizzano la storia ed hanno, il primo in particolare, la misura dell'epopea: *Incantesimo inutile* (p. 115) è contrassegnato da momenti di ridondanza apparentemente barocca, tanto densa è la percezione delle cose e intensa la volontà di dire; *Mažarol* è poemetto tripartito di taglio autobiografico.

In *Lungo la traccia* il viaggio si compie entro gli spazi del Nord America percorsi dagli avi migranti: il poeta si muove per interrogare e per capire in un mondo di tracce e impronte, ed è un continuo andare senza sapere dove: un'immersione in un mondo insieme estraneo e proprio, avendo il cuore di qua e di là, come un emigrante per recuperare il mondo dei suoi emigranti, attese, aspirazioni e sogni e capire se stesso: perciò la silloge in italiano, con ageminazioni in dialetto, e in inglese.

Perché ancora è silloge che riannoda Cecchinel al Veneto e nella memoria del padre partigiano dà testimonianza polilingue alla Resistenza, e insieme compie il viaggio teso alla liberazione dell'orrore del vivere. La sua *pietas* si volge all'ambito dell'impegno civile. Ma è nelle *Voci di Bardiaga* che il suo viaggio ha compimento, in italiano. È un ritorno al paesaggio della prima raccolta, per fermarsi davanti ad una spelonca in quota, temuta e deserta. Il suo però non è un ritorno al mondo lirico elegiaco del *Tràgol jért*, ma l'evocazione drammatica di morti di parte avversa, giustiziati alla fine del secondo conflitto mondiale, e ritrovati ridotti a poche ossa, tracce di abiti, un cinturone, un pettine, i segni di una presenza femminile, affiorati tra sassi.

Viaggio nell'io profondo è ancora questo di Cecchinel, che si trova a pensare le ragioni "altrui", e a dare voce poetica come in un contrappunto al "lamento" di chi era stato giustiziato.

Ed è ancora la *pietas* la cifra del suo viaggio: per tutte le creature, eroi e vittime, giustiziati e giustizieri, che non significa la cancellazione della condanna, precisa l'autore in una nota a parte. Il linguaggio fatto più sobrio e misurato guadagna in intensità, avvalendosi ancora di fughe semantiche eccentriche e coinvolgenti. Netta è la distinzione stilistica tra la voce descrittiva narrante, intensa, e quella del "lamento" amaro dei morti. Da un lato ancora linguaggio

di cose accompagnate da una aggettivazione di alta concentrazione sintattica e funzioni linguistiche rovesciate («in un ombroso molle oscuro»: molle = sostantivo); dall'altro un linguaggio teso di confessione nella resa dei conti e nella condanna; una condanna per sempre, non raggiunta da alcuna preghiera dei vivi né consolazione di fiori.

Il fitto dialogo di intensa resa drammatica testimonia l'orrore della vita, ed è fortemente coeso, da leggere di un fiato, anche se gli inviti alla riflessione sui messaggi poetici interni sono tanti ed accattivanti. Ed ha efficienza drammaturgica notevole. La conclusione: «questo bisognerebbe che anche chi / non vide né sentì sapesse, / che la luce è luce anche di sangue».

PER UNA POETICA DELL'ALTROVE.
 «LUNGO LA TRACCIA» DI LUCIANO CECCHINEL

Il libro di Luciano Cecchinel parte dall'esigenza di rintracciare un percorso. Ma il viaggio, in *Lungo la traccia* (Torino, Einaudi, 2005), non si svolge per curiosità esplorativa, né si limita alla ricerca malinconica di un'immagine che ripaghi il vuoto della madre venuta a mancare prima di realizzare il sogno di tornare alla sua terra natia. Il percorso americano di Cecchinel si fonda sul vuoto del desiderio inavverato, cerca la propria forza in questo vuoto, risale da questo fondo oscuro per *raccogliere* (p. 51, «per questo venni e lo raccolsi») un senso di questa distanza che, infine, si rivelerà *impercorsibile*: «sempre più in là», «lucchiola sopita [...] sulla luna» (p. 54 – in chiusura della raccolta). È la storia di Orfeo, e forse la storia di ogni poeta compiuto, che lascia lo spazio normalmente abitato per l'ignoto.

È chiaro sin dall'inizio il tono malinconico, ma per Cecchinel il progetto della poesia non si compie nel recupero di un mondo perduto, quanto nel ripercorrere una strada fatta, per poter appartenere a un mondo estraneo e di cui pur si sente parte essenziale: «sono solo [...] / sulla traccia di un mio, di un tuo passato» (p. 5). Si tratta in effetti di stringere quello spazio – tempo che separa il poeta da un tempo e uno spazio a cui lo lega solo un desiderio irrisolto. Di quello *sfinito sogno*, quella *storia sfinita*, rimane una «strada percorsa» (p. 33). Su questa strada si svolge la struttura narrativa del libro, ma questa strada non è che un «detrito di vertiginoso sogno».

Lo scarto tra il tempo presente e la realtà del passato è evidente dall'inizio del percorso. La separazione di questi due termini – il poeta vivente e la madre bambina – è uno strappo violento, un'esperienza di inevitabile frammentazione. La poesia diventa essa stessa logica ricostruttiva, pulsazione viva di un senso, ricerca di un volto incrinatosi, vestigia simultaneamente del soggetto e di qualcosa che pur essendo *altro* è parte essenziale dell'io. Le figure della memoria *s'incrinano* sotto il peso *effaçant* del tempo, ma la scrittura è essa stessa tesa verso la vita, proiezione, ritorno. Essenzialmente *spettrale*, la parola poetica insegue una presenza,

una traccia come il battito vivente di un ricordo. La poesia, simultaneamente epifania ed assenza, traccia e nega la propria presenza.

Cecchinel ricerca nel passato *assorto*, smaterializzato, una figura che pure sembra *incrinarsi* (p. 41), dissiparsi come in un *sogno* (p. 41) in *cenere uguale* (p. 41). La traccia da seguire è una *mappa senza parole* (p. 6), luogo di disorientamento, segno quasi illeggibile ma ancora *vivo*. E quell'ombra *strappata dal vento* (quell'ombra che è un passato vissuto e filtrato dall'immaginario materno, un passato allo stesso tempo proprio e altrui) è *una mappa*, unico indizio, seppur illeggibile, di una strada da percorrere:

seguo una mia ombra,
mappa senza parole
strappata dal vento (p. 6)

Vanità dei segni dunque, se non fosse per il valore che questi comunicano al di là del loro essere e non essere leggibili, nella loro capacità di annullare quel *déjointement* attraverso una presenza, sia pur oscura, illeggibile. C'è qualcosa che va *oltre*:

ma tu non sei tutto quanto è qui:
come un profumo di pianto
qualcosa di invisibile è lungo di te.

Da un mondo di segni, di significazioni illusorie, malintesi, dirupi e aporie, il poeta si sposta verso la riscoperta di una memoria *oltre* la propria, di una memoria *altra*, come valore essenziale della poesia.

In apertura della raccolta, quasi una preghiera: «dal pulsare di un'oscurità roca / rinviene» (p. 5). Un'invocazione questa che richiama dalla terra una storia ai confini del campo espressivo, in un mondo dove il significante si affida a una voce senza corpo. La ricerca poetica di Cecchinel si svolge in una dimensione che si vuole essenzialmente presente, ma dipende da una traccia che innanzitutto rivela la discrepanza tra quello che resta (il visibile) e il suo senso (percepibile eppure in costante movimento). La tensione spirituale di un desiderio impossibile si realizza in poesia, si traduce in *inesausto male* (p. 6).

L'io è legato alla memoria di un *desiderio* che è ancora *filo incandescente*, custode di un'identità più profonda e più autentica di quella provveduta da qualsiasi immagine visibile:

e perché non vi svelate,
voi, sembianze assortite,
che mi tremolate
tutte accanto
in abbagliato fissare?
sono un hobo solo,

al mio fuoco semispento
cerco una mia ombra, brandello
strappato dal vento
dentro il vuoto
di colline, di pianure
che confinano col cielo
con l'ignoto (p. 6).

Rinunciando a sostare in territorio conosciuto, il percorso di questa poesia si confronta con il *vuoto*. Da questo *qui* (*vuoto di colline, di pianure*) si rivela un senso di disgregazione (*brandello strappato dal vento*) un passo nell'*ignoto*, da cui emerge un senso d'inquietudine. *Lungo la traccia* riconosce che dalla storia *risale* (come non pensare ad Orfeo?) un elemento inscindibile del presente, una chiave che sola permette la decodificazione, *il senso*, del mondo in cui l'io vive. L'io è egli stesso vestigia di un *altro*.

Dietro quella parola *fisica* che caratterizza la poesia di Cecchinell, appare chiaro un processo di smaterializzazione che *sfigura* il volto del significante e che testimonia l'impossibilità dell'oggettività pura. «Come un ansioso cieco / tastavo con mano furtiva», «sfogliavo come un libro rubato, / [...] l'intonaco scrostato» (p. 31). Il ruolo della poesia, è quella di ritrovare un volto divenuto irricognoscibile, di ristabilire un territorio *com-une* (di comunanza e reciprocità, di differenza e unità) in cui potersi leggere, in cui poter *riconoscere*¹ – in un libro *altro* – una storia propria, una figura che riveli *a tastoni* un significato presente nel cuore di un legame insolubile.

La funzione della figura non rientra esclusivamente nel cerchio temporale della memoria personale. La figura è il recupero spettrale di una forma assente, restaurazione *spirituale* che rapporta il poeta a una vita mancata non per poter riviverla, ma per accedere più pienamente al senso della storia. Questo percorso *impercorsibile* stratifica i tempi e ricerca una sospensione temporale sia pur solo poetica, che possa permettere l'emergere di un condizionale passato. Il campo visibile in cui *ritrovarsi* esprime il desiderio di una presenza fenomenologica dell'altro, della costituzione di un rapporto dicibile in cui la presenza possa essere trattenuta e ripetibile. La traccia *confina con l'ignoto*, ma riproduce il desiderio di questa duplicazione ontologica, in cui un'immagine possa sollevarsi, rendersi visibile. Il confronto tra la terra concreta in cui si svolge il viaggio e il senso spirituale del viaggio ristabilisce il legame di una memoria che fa parte di un luogo-tempo inaccessibile se non per quel *qualcosa di invisibile*:

¹ Un criterio, proprio alla poesia, di "riconoscibilità", di "co-presenza" simbolica di significati distanti è discusso nell'opera filosofica (e implicitamente in quella poetica) di Michel Deguy.

ma com'è? come fu?
lo steccato, il filo spinato, i pali [...]

PRIVATE PROPERTY forbidden to [...]

ed io, la mano in alto
ed il fazzoletto afflosciato
come un colombo
sbattuto, capovolto
sui vitrei cieli
di un tempo andato (p. 32).

È ovvia la forza sconvolgente di questa parola poetica che coinvolge anche il *tu* lettore, come anche l'umiltà di un io *sbattuto* che si presenta *afflosciato*, un *colombo capovolto*. La citazione in inglese di un cartello che marca un territorio proibito, così come la scelta della figurazione spaziale del verso, rende più forte l'estraneità di quel mondo assoluto e impenetrabile. Il discorso biografico rileva il valore reale di quel *filo spinato* che separa l'è dal *fu*, separazione attuale, decisiva, da cui tutto il libro acquisisce un senso doloroso della vita come *tempo andato*.

Ma nonostante la mancanza di un incontro, nonostante quel *filo spinato*, il poeta racconta attraverso questo paesaggio d'oltreoceano la storia di un *altrove*. Infatti è proprio attraverso l'immagine concreta che Cecchinel rivela la profondità della separazione (e quindi la tenace inscindibilità dell'unione) tra segno e senso. L'immaginario che si costituisce, quello spazio della metamorfosi in cui la parola poetica riconosce la propria identità, è allo stesso tempo individuale e comune, inscindibile dalla propria percezione e allo stesso tempo termine concreto che fa parte di un paesaggio oggettivo. È questo *far parte di* che conduce *oltre*, che riattiva il senso della traccia e allo stesso tempo rivela il vuoto da cui risale.

In *Ecografie della televisione*, Derrida scrive: «La logica spettrale è *de facto* una logica decostruttiva. Essa è l'elemento della *hantise* nel quale la decostruzione trova il suo luogo più ospitale, nel cuore del presente vivente, nella pulsazione più viva del filosofico»². Nella logica paradossale della poesia, il passato ritorna indefinitamente, si ri-presenta in una dimensione fantasmatica, senza spazio e senza tempo, all'intersezione tra il simbolico e l'immaginario. *Lo spettro*, il volto spirituale e incorporeo di una presenza-assenza, si configura temporalmente in una tripla intersezione tra quello che è, quello che è *stato*, e quello che *sarebbe potuto essere* (condizionale passato che però ancora si proietta sul futuro nella forma di un desiderio incompiuto). In *Lungo la traccia*, le immagini che problematizzano questa intersezione sono come un punto inafferrabile, manifesto elusivo di un *filamento incandescente* (p. 8) che vibra tra il presente, l'assente, e l'inaccessibile:

² J. Derrida, *Ecografie della televisione*, traduzione di B. Stiegler, Milano, Raffaello Cortina, 1997, p. 132.

e già non ci sei, ronzio che apparivi
e disparivi,
come un sogno sbarrato (p. 44).

Energia inesausta (p. 44), *vite perdute che si fanno incandescenti in stelle* (p. 13), attraversano il paesaggio, distillano un sogno perduto. Una consapevolezza interiore diventa ragione poetica: «Forse là era deciso / che per i morti e i vivi / io venissi a scostare il velo» (p. 9).

Si intensifica un senso di alienazione dall'immagine come da *nascosto pianto*, un *esalato lamento* di cui rimane *un livido*, e la sensazione *lancinante* (p. 44) di una presenza nascosta che si definisce nell'ineffabilità del tempo. La traccia emerge in *un'essenza nebbiosa* (p. 42), è «il lume che abbandona / le mute griglie di una cella angusta» (p. 44), il respiro di *un'anima che si libera*³. Ma confrontare la traccia significa entrare nel territorio approssimativo, privo di contorni concreti, riflesso in figure che interrogano il senso e la possibilità del senso nella scrittura. La traccia è un resto, vestigia che custodisce una molteplicità di riferimenti, tutti avvolti nel silenzio, nell'evanescenza, nella rapidità di un trasparire vago. L'esperienza del confronto con questa traccia, è un'esperienza che si apre sull'enigma, su figure immerse nel fumo, che sono illusione, «silenzio senza tracce» (p. 18)⁴:

io porto lo sguardo come una preghiera
per queste sfatate strade
e non so se mai si scioglierà
come da un afoso velo
il mistero avaro che in esse risiede (p. 31).

Sono *nodi mancati*, come commenta lo stesso titolo della penultima sezione del libro, misteri di *corrispondenze*, di supreme indeterminazioni⁵ penetrate dal desiderio di passare entro il contorno di una definizione. Si tratta, come direbbe Kant, di «rendere concettuale il sensibile»⁶, di dare un volto riconoscibile a quel *mistero avaro* dietro il *velo*. La poesia interroga quel *mistero* in quanto custode di

³ È un'espressione di Dino Campana, in una lettera a Prezzolini, datata 6 gennaio 1914, in cui il poeta commenta la propria poesia intitolata «La chimera». La lettera è pubblicata in *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931* (con documenti inediti e rari), a cura di Gabriel Cacho Millet, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, p. 56.

⁴ In *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Lacan discute il processo di *effacement* del soggetto in rapporto alla visibilità dell'inconscio (Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 1964).

⁵ L'espressione «estrema indeterminazione» riprende Maurice Blanchot, in *L'espace littéraire* (Paris, Gallimard, 1955, p. 107): «l'esprit est le passage, en l'oeuvre de la suprême indetermination à l'extrême déterminé».

⁶ Cfr. Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule*, Paris, Seuil, 1987, p. 34.

un'alterità che riporta, in questa stessa mancanza di segni, il ricordo di un segno. La poesia diviene traccia di un *altrove* e di un *altro*⁷:

di maglie tese è il mio setaccio:
[...]
troppo larghe le brecce (p. 18).

Si tratta di stringere quella distanza che *ci* separa, di riprendere il filo che ci lega in una dimensione nuova. È una ricostruzione paradossale che vorrebbe *tras*-formare la traccia in un *luogo* abitabile. Ma la traccia è essa stessa passaggio, il *meta-*, l'*ana-* della forma.

La traccia è la figura della dislocazione, lo spettro appunto, la forma che, *par excellence*, ritiene *lo spirito* di qualcosa altrimenti assente: «un sussurro silenzioso / come fuoco di stella / nella cieca vertigine del cielo» (p. 9). In *La Signification et le Sens*⁸ (1964) Lévinas spiega che la traccia rivela provenendo da un altrove che non è altrove: è sempre dietro la traccia. Anche Cecchinel coglie il senso della ricerca poetica non in una ricerca empirica, ma nella ricerca di una coerenza interiore, di un *nodo* in cui il senso si lega a *quel che resta* in maniera irrinunciabile, in uno spazio *a-* parte in cui le condizioni temporali che distinguono il vivente dal vissuto allentano la loro ineluttabile autorità.

La traccia, pur non essendo segno, è una figura costitutiva che custodisce e quindi rivela la struttura interna del significato della vita, del viaggio, di ogni affetto e di ogni continuità. Come *una voce rimasta errante dietro caligine lontana* (p. 29), la traccia – *quasi lampo di ghiaccio* (p. 18) – non è in sé né segno né senso, ma rinchiude in sé sia il segno che il senso di ogni formazione di senso:

i loro spenti nomi,
inutilmente li trattiene
tu, coltre avida d'America:
il loro spirito è nella carezza
della luce che di là viene,
non, non nella ruvida brezza
della sera che già è altrove (p. 49).

⁷ Per una discussione del concetto di “traccia” in Blanchot e Derrida è interessante il saggio di Michael Newman, *The Trace of Trauma: blindness, testimony and the gaze in Blanchot and Derrida*, in Carolyn Bailey Gill (ed.), Maurice Blanchot, *The Demand of Writing (Warwick Studies in European Philosophy)*, New York, Routledge, 1996, pp. 153-172. Commentando Derrida, Newman spiega: «If revelation reveals the light, the condition of phenomenality, the catastrophe which is its originary supplement intimates the “outside”, the other. For Derrida it is the alterity of the trace, that is of the other that would disturb or disrupt any notion of the mark [...] as visible and present origin or phenomenon. [...] All marks must bear the trace of the other, must be *in memoriam*».

⁸ Emmanuel Lévinas, *La Signification et le Sens*, in *Humanisme de l'Autre Homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, pp. 17-63.

Il senso si rivela in un *di là* che *viene*. Quel *di là* è la condizione *sine qua non* della presenza: il *senso* risale da una formazione triangolare che oltre al soggetto e al qui (della *ruvida brezza*, di un tempo ineluttabilmente *già altrove*) prevede un terzo termine costituente, l'*altro*. *Spirito, carezza, luce*: la poesia ri(n)-traccia una modalità di presenza, allo stesso tempo materiale e astratta.

Su questa strada, il poeta trova un modo di rapportarsi all'assenza. Il percorso, in questa logica poetica paradossale, si sposta dal finito all'infinito (in un'inevitabile ripresa di ricordo leopardiano). Il passaggio nota la riscoperta dell'immaginazione, come valore essenziale della poesia. Consapevolezza di un *altrove*, quindi, *come un profumo di pianto* (p. 33), espressione analogica che in quel *come* traccia il *trait-d'union* dal presente all'assente, materializzazione e al medesimo tempo astrazione stessa della strada da percorrere. Appunto, incanto e disincanto, durata e discontinuità: *sofferente mai finito / sogno* (p. 39): «L'exercice poétique», scrive Michel Deguy, «désenchante le réalisme magique des métamorphoses; réenchante un "monde" en possibilités»⁹.

Oscillazione della memoria tra stratificazioni di tempo, passaggio dal ricordo all'immaginario, dal suono al silenzio, la voce di un canto paradossalmente *incorpora* lo *sfinarsi* del tempo nell'assenza, si rende visibile rimanendo essenzialmente passaggio. Il canto ri-presenta il senso da un *oltre*, una *luce di limpida rugiada*:

e ancora lieve
laggiù, oltre la fine
lontana di una strada
dissolta in scie di neve,
luce di limpida rugiada,
voce di cantilena che va e viene (pp. 10-11)

Ai limiti del visibile, il canto – come la poesia – *disincanta* l'immaginario: ma in sè è *una voce in fuga* (p. 19), appunto, come lo sottolineano gli incipit di ogni verso: *e ancora / laggiù / lontana / dissolta / luce*. Traccia di un tempo vissuto, questa *tenera assidua cantilena* (p. 13) è una presenza/assenza, e quindi, figurazione dello spettro, evidenza attraverso cui passa l'enigma del senso, desiderio stesso di accedere l'inaccessibile, e figurazione di una conoscenza *in altro modo* impossibile. Quella *luce* si colloca in, *viene* da, un *altrove* indistinto, un universo di proiezioni, desideri di mancata realizzazione, immagini che sono anche sogno, trasposizioni di un inconsapevole *altro* sulla storia di un viaggio a ritroso:

madre perduta

lontana oscura madre
per lungo latte

⁹ Michel Deguy, *Arrêts fréquents*, Paris, A.-M. Métailié, 1990, p. 16.

di strane cantilene
 in me come in mancato grembo
 quante vite fuggite
 nell'assonnato limbo
 di tante altre tinnenti ninnenanne

dietro a te, madre
 che ora torni da oceani di bruma.

Il canto che ritorna passa *al volo*, come un fantasma, si trasfigura eccedendo le parentesi della propria esistenza. Presenza e negazione: da qui il carattere mistico di questa poesia solo in apparenza *fisica*. La figura materna, «pegno di suoni ignari» (p. 19), è l'inconscio, in quanto discorso dell'altro¹⁰, presenza che trascende i sensi, *sussurro silenzioso*. Il canto, in un «trasparire rapido / quasi lampo di ghiaccio», riporta a un tempo e uno spazio che non è più, e da cui risale una presenza di «voci e volti di schiuma» (p. 18). Il senso si rivela «entro fumo strano» (p. 31) «quasi svanente fuoco d'artificio» (p. 31), precisa il poeta, in un luogo *altro*, che ricorda *Les filles du feu* di Nerval, e *La notte* di Campana.

Ricerca inquieta di un *luogo* abitabile, la poesia si mostra con il volto di una sterminata desolazione:

una mente arresa qua oltre il mare
 è una mappa strana
 di sogni senza colore
 che subito sono nebbia
 irrisa da fischi di sirena
 e sordo sferragliare di rotaia
 fra rotanti orbite di ore (p. 41).

La sproporzione ontologica tra il desiderio di *coincidenza* e la mancanza di un incontro tra la *mappa* e la strada percorsa rimanda perpetuamente a un mondo diverso, appunto, *altrove*. Allora il senso e il non-senso del viaggio convivono nell'incanto, in cui la dimensione della morte è rovesciata in una struttura *abitabile*.

Il percorso di Cecchinel *lungo la traccia* racconta di una scissione temporale irrimediabile. In un linguaggio veristico che ricorda Walt Whitman, il poeta *s-copre* un'America segnata dal deserto di spazi sterminati, sproporzionati rispetto alla vita umana, marcati da vite vissute alla mercé di materialismo, alcolismo, obesità, di *solitudini urlate in silenzio* (cfr. p. 45). Incompatibilità tra sogno e realtà, scontro di una storia che non coincide con la propria *storia*, di un presente

¹⁰ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 16.

ormai quasi scisso dal suo passato al punto di non serbarne più che una traccia memoriale irrecuperabile:

ora avviso
per vetro infranto
tutto l'affetto e il vuoto,
di colpo sento
l'addio incredibile (p. 9)

Il ritorno irrisolto della madre solo ora si rivela nella pienezza del disincanto, eppure il poeta continua, *ostinato*, continua, «cercatore triste [...] dietro la lieve cantilena» (p. 33), «viandante spaurito / di un tempo nebbioso».

La traiettoria della poesia si sposta dal disincanto terrestre a un *altrove* ancora testimone di quel *bisbiglio svanito per un soffio improvviso* (p. 33):

e così impronte strane
ti trascini smarrita luna
sopra cumuli di colline
e praterie accatastate
come pelli di bufalo
fino alle balzanti catene
e oltre, fino alle morenti
e deliranti sequoie

eppure sei la luna
che ha illuminato la via oscura
di acciaierie e miniere
da dove allora
per la mano invisibile
degos e degos e sei stata
fondo giallo di whiskey
allo strascicato guaító d'acciaio,
pallido orlo d'acquavite
al lamento oscillante del violino

luna ebra, luna vagante,
scorrono ancora le tue trecce
come di salice lucente
in mezzo alle colline,
restano le tue lacrime furtive
lungo sperdute tracce
accecate da erbe come crine,
quasi blu, quasi vive
come il tuo pascolo tremante
di impronte fuggitive (p. 36).

La luna custodisce il senso di quel che sulla terra è ormai *un tempo nebbioso* (p. 33), tutt'altro che vivo, raffreddato in un tempo postumo in cui il segno del *prima* si è già perso. Sulla luna il viaggio è un gesto interminabile. Riaprire il passato – restituirlo al futuro –, significa redimere ciò che nella sua essenziale caducità è insalvabile.

Sulla luna “l'oggetto” (che è il segno dietro la traccia, la figura dietro l'ombra) si apre all'ambiguità, accetta di essere un oggetto *indeciso*, esitante. Tutto quello che nel mondo era rimasto indecifrabile, interiorità senza riscontro figurato, si rovescia su un mondo *altro*. La luna è lo spazio dell'evocazione, il contatto con l'immaginario, e l'abbandono all'ignoto.

Tematizzazione di un gesto sospeso e incapace di compiersi, la luna apre lo spazio dell'incanto, dove nulla può concludersi. Qui la poesia ripensa l'esperienza, il vissuto, il tempo, e protegge quella pulsazione ulteriore, quel battito né soggettivo né oggettivo che sta alla radice di questo percorso *lungo la traccia*. Spostato sulla luna, lo sguardo *in-determina*, disfa il visibile e gioca sulle formazioni interne del senso, restituendo alla traccia la sua poesia. La luce *non si è spenta* (p. 54): ha sorpassato i limiti, la frammentazione di una vita individuale, *oltre il cerchio, lassù, fra le stelle tintinnanti* che riecheggiano la cantilena di un tempo, *sempre più in là*, dove il passato si restituisce al presente.

«LE VOCI DI BARDIAGA» O L'«ANCOR TIEPIDO SANGUE»
DI PAROLE PERDUTE

*Le voci di Bardiaga*¹ si ispirano al ritrovamento, in una spelonca situata nei pressi del paese natale dell'autore, dei cadaveri di probabili fascisti, nazisti e collaborazionisti giustiziati da partigiani. È lo stesso Luciano Cecchinel, nell'*Autogiustificazione* con cui si chiude il volume, a offrirne una suggestiva chiave interpretativa nello «shock» scaturito dalla macabra quanto inaspettata scoperta e nel «senso di contaminazione che investì la rappresentazione bucolica [...] della montagna» al punto da imporre, a ogni nuovo «sguardo» rivolto al paesaggio, la percezione del «vuoto arboreo sotto cui sprofondava» quell'«orrido mistero» (p. 59). Un «mistero», a ben vedere, «orrido» per la sua stessa trasparenza, trattandosi del venire a contatto con la «morte semplice» (a dirla con Antonio Porta): con quella morte assolutamente insensata, ingiustificata, che finisce per accomunare i destini di uomini appartenuti a schieramenti opposti.

Lette sullo sfondo dell'intera esperienza poetica di Luciano Cecchinel, *Le voci di Bardiaga* affrontano il tema della Resistenza da una prospettiva diversa da quella adottata dallo stesso autore, qualche anno prima, per commemorarne i martiri: in *Perché ancora*², infatti, si verifica l'identificazione di chi dice «io» con il personaggio-martire di volta in volta evocato sulla pagina: un'identificazione provocata non soltanto su una base puramente patetica, *patetica*, ma in quanto autentica espressione di una forma di *pietas* che trova fondamento nella comunanza ideologica esistente tra l'autore e le vittime della Resistenza, da cui può scaturire un sincero *compatire*, in un certo senso moralmente, eticamente giustificato. Per questo particolare tipo d'immediata, immeditata empatia, in *Perché*

¹ L. Cecchinel, *Le voci di Bardiaga*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008 (= da questo momento in poi VB).

² Id., *Perché ancora*, note di C. Mouchard e M. Rueff, Vittorio Veneto, Istituto per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea del Vittoriese, 2005.

ancora il linguaggio del trauma finisce per embricarsi con quello dell'elegia, fino quasi a confondersi con esso. Dal momento che il *remoto guardare* di Cecchinel vi si situa in un punto di osservazione certo cronologicamente distante dalla tragedia evocata, ma disposto su una linea di continuità storica e ideologica che dei martiri della Resistenza *giustifica*, per così dire, la celebrazione poetica. Nella poesia rivolta a Mario Pasi (p. 45), per esempio –

Guardare oggi, così lontano,
entro i tuoi occhi
di adolescente – come scrutare
in un *destino* – una *speranza*
sconfinata.

– una «speranza» mancata, frustrata dalla storia, pare accomunare il «destino» dell'io lirico di Cecchinel a quello della vittima della Resistenza. Il protagonista della lirica, infatti, patisce e muore *con* il martire nel medesimo istante in cui il suo linguaggio si rivela sbilanciato verso una dimensione ipotetica che si sa *in partenza* essere irreali: quella che restituisce, fittiziamente («come»), al defunto un diverso «destino», avverandone la «speranza» adolescenziale in un'illusione tanto più intensa quanto più distante dal *vero*: «una speranza sconfinata».

D'altro lato, in *Perché ancora* l'autore si mostra consapevole di appartenere a una storia elaborata da un punto di vista unilaterale: in quanto tale, quella storia ha conferito un senso, una *funzione* (tra l'altro esemplare) a un morire che, però, non tollera alcuna motivazione, trattandosi di una «morte semplice», estranea alla più lieve ipotesi di recupero verbale, di redenzione espressiva. In *Perché ancora*, dunque, Luciano Cecchinel si trova nella situazione, consapevolmente precaria, di dover restituire ai martiri della Resistenza – a Ermando Grava, per esempio, «torturato a morte dai fascisti» (p. 49) – quel briciolo di umanità che qualsiasi atto pubblico di commemorazione, primo tra tutti la poesia, è destinato a cancellare, a *sacrificare*, ancora una volta:

Oggi noi ti vestiamo
a festa della tua paura,
della nostra miseria,
martire di *uno scempio*
che rifacciamo,
che non volevi.

Le *Voci di Bardiaga* costituiscono, in un certo senso, il vero e proprio *negativo* di *Perché ancora*: il negativo fotografico di quella vicenda poetica, l'altra faccia del dolore. Nelle *Voci di Bardiaga*, infatti, agli occhi di chi subisce il trauma della macabra scoperta, le tracce costituite dai resti dei giustiziati di parte nazifascista, compongono una scrittura seconda, indecifrabile quanto indelebile, protratta per contaminazione da un capo all'altro del libro e trascorrente quasi in sovrim-

pressione sopra il «flusso / interminabile dei prati»: sopra un paesaggio lirico, cioè – come ha ben rilevato Andrea Zanzotto – di parole e di cose percepite «entro la curvatura deformante, eppure moltiplicante, dell'“aver sofferto”, ed entro il senso dell'essere (stati) morti insieme coi morti»³.

E dicono che urlavi
 ma dove? dove?
 Signore aiutami,
 mi portano a morire...⁴

Ma l'ennesimo esercizio di questo metodo «particolarissimo di segnalare l'intensità-impossibilità della partecipazione, della *pietas*»⁵, vi viene consapevolmente condotto sulla base della dichiarata *discontinuità ideologica* esistente tra l'autore e le vittime del massacro. Ne consegue un incremento parossistico del grado di «empatia», di quell'«empatia» individuata dallo stesso Zanzotto come uno dei tratti caratterizzanti della scrittura di Cecchinel già a partire da *Al tràgol jért*.

Il linguaggio di *Al tràgol jért*⁶, rappresenta una varietà individuata ormai quasi scomparsa del Veneto, la parlata locale di Revine-Lago: una lingua, dunque, ricostruita ortograficamente, morfologicamente e sintatticamente con archeologica perizia. La codificazione scritta di questa parlata è avvertita dallo stesso autore come atto sacrilego, come eresia; la stessa grafia impiegata (costellata da una folta serie di diacritici e di accenti) sembra quasi metaforizzarvi la difficoltà – l'impossibilità – a convertire l'oralità dialettale in una lingua scritta. È una lingua, dunque, *remota*, perduta nella diacronia: ma è di un «essere remoto» che è tipico della natura di quei luoghi – avverte Zanzotto nella *Postfazione* della seconda edizione del libro⁷ – i quali sussistono come pure e semplici allusioni a un paesaggio e a una cultura di cui non esiste quasi più traccia. Il dialetto lirico di Cecchinel costituisce, dunque, uno sprofondamento materiale, una catabasi verso una terra e un linguaggio sepolti, irrimediabilmente *perduti*.

È coltissimo l'utilizzo di questa lingua remota in *Al tràgol jért*: da un lato per l'operazione di ricostruzione linguistica e per l'uso metricamente esatto del

³ A. Zanzotto, *Saggio sulla poesia di Cecchinel. «Al tràgol jért», «Il Belli», II, 3, 1992, p. 14; il saggio, riferito alla prima edizione di Luciano Cecchinel, *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino*, Pederobba, Isco, 1988, sarà ripubblicato con il titolo *Postfazione* in calce alla seconda edizione: *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino. Poesie venete 1972-1992*, ed. riveduta e ampliata, Milano, Scheiwiller, 1999, pp. 167-187.*

⁴ VB, p. 25.

⁵ A. Zanzotto, *Postfazione*, cit., p. 20.

⁶ Prima edizione: *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino*, Pederobba, Isco, 1988; quindi: *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino. Poesie venete 1972-1992*, ed. riveduta e ampliata, Milano, Scheiwiller, 1999.

⁷ *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino*, cit.

verso; d'altro lato perché il dialetto di Cecchinel non solamente fa affiorare dai *tràgoi jérti*, dagli aspri e sofferti sentieri della memoria territoriale e linguistica, una dimensione antropologica “che più non si sa”, ma anche perché in questa operazione Cecchinel si appella a un'intera tradizione poetica: a una tradizione facente capo a Campana, a Rimbaud, a Trakl, a Whitman, a Lorca, a Gatto, dunque fortemente caratterizzata in senso espressionistico, per la qualità *visionaria*, se non meramente *visiva*, comunque intensamente percettiva, degli esiti contenutistici ed espressivi.

Tipico della scrittura di Cecchinel risulta, infatti, il ricorso a perifrasi di tipo analogico che insistono su aspetti sensibili di un paesaggio *materialmente* percepito:

Debole è il profumo della rosa selvatica
[...]
Sottile come i suoi aghi il sapore
della bacca azzurra del ginepro⁸.

Ma questa «lingua irta, arbustiva»⁹, non rappresenta soltanto il frutto di un'operazione di ricostruzione linguistica: quella «curvatura deformante», quasi visionaria, che pertiene all'«essere remoto» del dialetto impiegato dall'autore, viene infatti posta al servizio di un *soffrire insieme* alle persone, ai luoghi, alle stesse parole che sono andate perdute; persone, parole, paesaggi che nella poesia di Cecchinel si susseguono proprio perché nuovamente chiamati a rivivere liricamente – o, meglio, a *fungere*, in senso quasi leopardiano – l'accadere della loro scomparsa, l'evento irreparabile della loro perdita:

Debole è il profumo della rosa selvatica
[...]
che solo le narici che il ghiaccio ha disseccato
possono sentire.
Sottile come i suoi aghi il sapore
della bacca azzurra del ginepro
[...]
che solo i denti che la fame ha legato
possono assaporare¹⁰.

Questo metodo «particolarissimo di segnalare l'intensità-impossibilità della partecipazione, della *pietas*»¹¹, nelle *Voci di Bardiaga* acquista una risonanza del

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ Gian Maria Villalta, *Annuario di Poesia*, Milano, Crocetti, 2002, p. 49.

¹⁰ L. Cecchinel, *Al tràgol jért*, cit., p. 11.

¹¹ A. Zanzotto, *Postfazione* a L. Cecchinel, *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino*, cit., p. 184.

tutto singolare. La rappresentazione poetica del paesaggio vi risulta «contaminata», «deformata» e «moltiplicata» per l'«aver sofferto» in prima persona, il *percipiens* lirico, la tragedia subita dagli avversari: a tal punto che il teatro dell'esecuzione di quelli (lo «*sbocco dissanguato di spelonca*», la spelonca del *Bus del Boral* in cui furono rinvenuti i cadaveri dei giustiziati) giunge nelle *Voci* a incarnare la *figura* del loro stesso destino, dell'essere essi precipitati in una dimensione situata al di fuori di ogni ipotesi di *ratio* illuminante, di ogni possibilità di comprensione («i cespugli e le erbe frusciano / ma non capiscono»), di recupero memoriale e storico:

*Odore fradicio di muschi e strami
mi negò nell'immensa sera
il lampo breve
di un'ancor cruda primavera*¹².

Da un lato, dunque, in *Le voci di Bardiaga* la percezione del trauma contamina ogni altra percezione, anche la più apparentemente innocente: si può anzi affermare che la rappresentazione del paesaggio, della spelonca e dell'intrico di vegetazione che l'avvolge, coincida *in toto* con la stessa rappresentazione del trauma:

carne e terrore suggono alla terra
i mirtilli, le fragole e i lamponi¹³.

D'altro lato, l'insistenza con cui le strutture formali (metriche, retoriche, sintattiche, lessicali) risultano testualmente sollecitate, nelle *Voci*, induce a ritenere che sia proprio attraverso la *forma* che Cecchinell intenda circoscrivere il trauma: alla forma del linguaggio utilizzato – la forma dell'espressione – e a quella della rappresentazione effettuata – diciamo, con Hjelmslev, la forma del contenuto. Tale sforzo di geometrizzazione si manifesta, primariamente, nell'enfaticizzazione degli aspetti *iconici* delle *res* che compongono la rappresentazione lirica:

[...] uomini
che *incuneante* spasimo
ritrae al nudo
stridore dei giacigli¹⁴.

[...]
rodere dalla *volta* adunca

¹² VB, p. 25.

¹³ VB, p. 17.

¹⁴ VB, p. 11.

obliquo intrico
di resti d'ossa e vesti¹⁵.

Prima che il *cerchio* pallido
oscillante *inscrivesse*
l'orrore profanato
e sbrecciasse in calve cortecce
l'enigma *ortogonale*
di fronti dilavate¹⁶.

Anche al livello della forma dell'espressione si registra un medesimo tentativo di una geometrizzazione retorico-sintattica del trauma, perseguita attraverso la riduzione del suo potenziale di invasività ad alcune modalità testuali dominanti di propagazione e di «contaminazione». Tra queste, spicca la figura dell'*allitterazione*, di preferenza giocata su consonanti continue, specie tra le fricative («fessure di *fenili*»; «sono uomini che salgono / per soffi»; «aveva voluto / non *vigile*»): una figura spesso interessante parole a immediato contatto («tra le *flebili foglie di betulla*»; «calve cortecce») o collocate tra la fine di un verso e l'inizio del successivo, quasi le stesse «*righe mozze*» costituenti le liriche raccolte in queste *Voci* rappresentassero l'esito di atti atroci e sanguinolenti, e al «flusso interminabile» del suono protratto per artificio fosse delegato il compito di suturare quelle violente lacerazioni («Per ombra e sole / seppero le *sue rughe*»; «*libertà / lampante di narcisi*»).

Ma l'intera architettura del libro di poesia, a una lettura approfondita, risulta solida, razionale: una vera e propria struttura di *contenimento* del materiale traumatico dilagante al livello della *fabula*. Il libro, infatti, si divide in tre sezioni, che si succedono come altrettante stazioni di un piccolo *Bildungsroman*, nel corso del quale l'io lirico attraversa, in primo luogo, la fase della percezione dello *shock*; poi, nella sezione centrale, una fase finalizzata (a dirla con Jacques Lacan) alla rappresentazione del «tempo per comprendere»; da ultimo, la fase in cui l'io lirico perviene a un giudizio minimo, enunciato in una forma embrionale e minato dal dubbio, sull'accaduto.

La prima sezione comprende liriche che con più immediatezza rappresentano la scena del trauma del ritrovamento e della disseminazione buia di quello *shock* nelle più riposte pieghe del paesaggio.

Quando ancora sciamava
la condanna a narici tumide
di selva¹⁷.

¹⁵ VB, p. 13.

¹⁶ VB, p. 14.

¹⁷ VB, p. 14.

L'effetto lirico dei testi raccolti in questa prima sezione è dato precisamente dall'urto tra la contemplazione di una natura contaminata dalla morte e l'impossibilità, per la voce dell'io lirico, di trascendere la straziata voce di quella stessa natura. Nella seconda sezione (la più caratterizzata in senso "narrativo"), ai resti stessi delle vittime del massacro – divenuti parte inerte, ormai, della natura circostante – viene restituita una *possibilità di parola*. Essi, in questo modo, narrano il momento culminante della propria esperienza esistenziale: ma nel corso di questi brevi e lancinanti racconti, a ben vedere, quelle voci paiono farsi sempre più anonime, piuttosto che individualizzarsi, limitandosi a ribadire la verità, espressa già nella prima sezione, di una natura e di un linguaggio per sempre contaminati dalla violenza e dalla morte:

Per sfrontati paggi,
sbocco dissanguato di spelonca,
emersi al chiaro dei vivi
e per *ustione di raggi*
furono sberleffi e strilli
da macchie di *polpa*
sanguinosa di mirtilli.
[...]
vedevo *assieparsi* a tribunale
occhi a perdizione¹⁸.

Al termine del breve *Bildungsroman* articolato nelle tre sezioni che compongono *Le voci di Bardiaga*, su quel trauma liricamente circoscritto – su quell'«enigma ortogonale / di fronti dilavate» – si accampano luminosi quanto sofferiti indizi di una rinnovata coscienza poetica e critica: se «la luce è luce anche di sangue», di quel sangue si nutre la stessa poesia di Cecchinel come di parole e di esistenze perdute:

forse chi è audace
ha visto luce fino a non vedere
o solo ha uno sguardo breve¹⁹.

Dal momento che il discorso storico è un sapere totalizzante e unilateralmente codificato, scritto com'è con la «lingua» della «colpa inalienabile», non con «quella immane», tragicamente umana, quella *morte semplice* che «s'incepò in bocca / come arma in crampi di gelo» (p. 31). Per essa, gli avversari giustiziati seppero pur gridare «amore / alle resine e alle rose / e alle vette celesti degli abeti» (p. 42). È la stessa *ratio* della Storia, agli occhi dell'autore di queste *Voci*, a

¹⁸ VB, p. 23.

¹⁹ VB, p. 35.

perdere il proprio senso, confrontandosi con quel «caso» da cui ha avuto origine un destino tragicamente e radicalmente umano.

Per poca luce
li videro le valli
andare condannati,
uomini davanti ad altri uomini,
per ultimi respiri li udirono
radente la nube, strisciante il vento...
ah, per loro, per me ugualmente
i cespugli e le erbe frusciano
ma non capiscono
o tutto dall'inizio seppero...
e già maledire l'errore,
il tradimento, il caso e col pensiero
che altro poteva, potrebbe essere
inseguire un maggio pietoso
nell'annuire dei narcisi
a un nuovo limpido chiarore²⁰.

Resta il «flusso» inenarrabile dei «prati», fradicio di sangue e di terrore, a mormorare ciò che la Storia non dice: cioè il «pensiero», conquistato dall'io lirico di queste *Voci*, «che altro poteva, potrebbe essere», sotto il cielo di Bardiaga.

²⁰ VB, p. 43.

SENTIERI ETICI E CUSTODIRE NEL CANTO

I. APPARTENENZA ED ESTRANEITÀ

Ogni nuova poesia, mentre aggiunge un episodio alla storia della scrittura poetica, ne rimette in causa l'esistenza pregressa e la sua gamma di possibilità future. Una duplice percezione inaugura e rende peculiare la dizione poetica stagliandosi in una irrisolta alternanza di appartenenza e di estraneità, a inveramento dell'ambigua matrice sottesa a ciascun tratto della fenomenologia del familiare. Tra rischio d'estinzione e speranza di palingenesi, l'eventualità del salto nel buio incombe anche qualora il poetare abbia scelto di affidarsi alla materia e ai percorsi attuativi più collaudati: pur senza abbandonare l'alveo/alvo del paesaggio psicofisico, in cui necessariamente avviene «la materializzazione della nostra soggettività»¹, né le basilari scansioni espressive che hanno tenuto a battesimo la sua presa di parola, l'istanza poetante di Cecchinel non tralascerà occasione per eguagliare il suo portatore ad «un sonnambulo forastico» che avanza barcollando fra le tenebre, munito soltanto di un'ossimorica, quasi inservibile «lanterna fosca»².

Il *già-da-sempre-così* e le concomitanti sanzioni del proprio e dell'altrui, del noto e dell'ignoto mostreranno senza infingimenti, specie in *Perché ancora* e ne *Le voci di Bardiaga*, la precarietà su cui si fondano, denunciando il carattere illusorio di qualsiasi agnizione rassicurante. L'iscrizione del trauma, tanto più potente quanto

¹ Così Jan Hendrik Van den Berg, *Fenomenologia e psichiatria* [1955] (tr. it. di Elena Spagnol), Milano, Bompiani, 1961, p. 40, che aggiungeva: «Chi vuol descrivere un uomo deve analizzare il "paesaggio" in cui egli manifesta, spiega e rivela se stesso» (*ibid.*).

² Luciano Cecchinel, *Febbre*, vv. 10 e 3, in *Lungo la traccia*, Torino, Einaudi, 2005, p. 5. Che la qualificazione autodefinitoria occorra in apertura del libro "statunitense" nulla toglie, crediamo, alla sua pertinenza complessiva. Le immagini della soggettività direttamente assunte, raffigurate o soltanto alluse nelle successive raccolte di Cecchinel, così come in più punti di quella esordiale, non si distanziano da questo davvero *minimo* denominatore comune.

meno giustificato dalle circostanze ambientali apparentemente immutate, si sovrappone alla trascrizione lirica dell'osservato, ne scompagina il disegno e la misura per conferire al canto la gravità di accenti del tragico. Ma del tragico, come d'altronde del godimento, non si dà vera *langue*. L'uno e l'altro consistono infatti al di fuori di un codice, eccedono le scene, comunque allestite, che, ospitandoli, intenderebbero addomesticarli e darne contezza. Esperienze estreme, visioni senza oggetto che a motivo del loro differire dalle forme convenute del discorso *fanno nodo* e soprattutto violano e talora espressionisticamente violentano i requisiti di trasparenza e di linearità dell'eloquio naturale. Esperienze che rasentano il grido, elettivamente fruendo delle latitudini del non-ancora, dei supplementi di senso che l'imprecisato e l'inarticolato da sempre hanno in serbo. Di questa estraneità la poesia è veicolo per eccellenza, in quanto polarizzata da un'oltranza precategoriale che piega alle esigenze patemiche del ritmo la sintassi dell'accadere verbale, traendo partito dal denso alone di risonanze e di implicazioni ma altresì dai silenzi e dai balbettii che oggettivamente precedono, in vario modo determinandoli, gli approdi all'esplicitzza dichiarativa.

2. LE MUSE DELL'ONESTÀ

Alla luce di quanto siamo venuti tratteggiando, non parrebbe del tutto azzardato chiedersi se nella poesia di Cecchinel le muse svolgano ancora una funzione e, se sì, in quali recessi si nascondano queste entità ormai avvolte, a torto o a ragione, da una spessa cortina di sospetti e di assortite degnazioni.

Alla prima parte della domanda v'è più d'un motivo per rispondere in maniera affermativa, quantunque solo a patto di accordarsi sul significato da assegnare alla presenza musaica nella poesia contemporanea. Abituandosi cioè a scorgerla all'opera in ciò che, per brevità, indicheremo come le interferenze dell'inaudito o dell'indeterminato, ossia in un vasto repertorio di salienze *altrimenti logiche*, e tuttavia – si badi – per nulla straordinarie, i cui ripetuti, quotidiani affioramenti indiziari contrastano con l'abituale estrinsecarsi enunciativo, egualmente insidiando le strutture basilari e le sovrastrutture di un argomentare in sé compiuto: una sconfessione non conclamata eppure radicale al punto da rendere indispensabile il ricorso, a sua volta altrimenti veritativo, alle potenzialità sfinitizzanti del parlare in versi, alla trasfigurazione del canto.

La constatazione della persistente *musaicità* dell'odierna poesia, del suo dipendere da un momento-movimento ispiratore, non si risolverà dunque nell'esclusivo riconoscimento di un primato da assegnare alla «voce della lingua», secondo l'identificazione d'altronde inoppugnabile avanzata da Iosif Brodskij³, ma anche e a maggior ragione nell'indicare l'ampiezza semanticamente probante di uno scarto.

³ Sven Birkerts, *Intervista con Iosif Brodskij* [1988] (tr. it. di Lilla Maione), Roma, Minimum Fax, 1996, p. 36. Il poeta russo soggiungeva quindi: «È molto più elementare di come la sto mettendo. È in sostanza la reazione a quello che si sente, a quello che si legge».

Termine, quest'ultimo, forse con intempestiva premura liquidatoria estromesso dai ludi critici tardonovecenteschi, eppure non affatto superfluo, specie se impiegato a contrassegnare l'irruzione, artisticamente costitutiva, di *qualcosa* rispetto al quale non si danno strumenti affidabili, idonei cioè ad una restituzione nitida e al riparo da fraintendimenti. A volerne tentare una cursoria definizione "di servizio", si direbbe che la poesia, da sempre e pressoché per intero, soggiorna in questa imprecisione, nell'intensivo sfruttamento della *improprietas* che il finalismo della comunicazione ordinaria s'incarica con ogni mezzo di occultare e proscrivere. Accantonate le logiche eminentemente transitive di un dire modellato su di un'obiettiva ripetizione dei *realia*, la polisemia (che all'improprietà del figurale consegue) dischiude infatti uno spiraglio verso l'indefinito che sarebbe senz'altro controproducente ignorare.

L'altra parte del quesito di partenza induce a ribadire che la materia prima di cui si nutre la parola poetica è d'ordine prettamente residuale, poiché concerne ciò che *comunque esiste*, all'esterno delle livellanti coordinate del verificabile e malgrado la loro notoria pressione omologante. In piena coerenza posturale rispetto agli «istituti lirici tradizionali»⁴, tale genetica extraterritorialità rappresenta anche lo spazio privilegiato nel quale dimorano le muse discrete del poeta di Revine-Lago e da dove esse obliquamente trasmettono i loro dettami. Spazio per definizione angusto e fortemente stratificato, quindi tra i più difficili da cartografare soprattutto laddove si consideri che, coll'avvicinarsi delle stagioni storiche e letterarie, esso è divenuto sempre più simile a un'arida striscia di terreno incolto, parte di quella esigua «ultima contrada delle parole» già intravista da Rilke in una lirica abbozzata nel 1914⁵. Per produrre qualche frutto questi campi dell'immaginario richiedono l'incessante lavoro dell'attenzione, «perché – come ha dichiarato Zanzotto a proposito della difficile propedeutica all'esercizio poetico – basta un niente per distrarsi»⁶: per ricadere nelle trappole del luogo comune, provenga esso dalla lingua standard o da quella letteraria, e nell'inerzia ripetitiva di un parlare pago delle proprie sonorità reali e ideali.

È dunque di un'attenzione durevole, disancorata dal culto di una referenzialità ristretta e precisabile che si avverte la necessità; di una vigilanza che funga da contrappeso volitivo alla gratuità dell'ispirazione e che in primo luogo sappia resistere alle innumerevoli lusinghe diversive correlate alla supremazia esercitata dal principio d'individuazione. Così da tradursi, come accade con variabile intensità in ogni segmento dell'opera di Cecchinèl, nelle pratiche di una soggettività senziente-

⁴ L'espressione si ricava dallo studio di Clelia Martignoni, *Le plurime tracce della poesia di Luciano Cecchinèl*, in «Strumenti critici», n.s., XXII, 1, 2007, p. 119, dove è impiegata per segnalare il solido presupposto poetologico che consentirà le successive contaminazioni (linguistiche, tematiche ed intertestuali) operate da Cecchinèl nella silloge einaudiana del 2005.

⁵ Rainer Maria Rilke, «*Abbandonato sulle montagne del cuore*», v. 2, *Poesie sparse* (tr. it. di Giacomo Cacciapaglia e Andreina Lavagetto), in *Poesie*, II (1908-1926), a cura di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, p. 239.

⁶ Andrea Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, intervista a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Roma, Nottetempo, 2007, p. 18.

e-poetante che, riconosciuta l'indifferibile esigenza di custodire la dimora del linguaggio, direttamente sperimentata nella sua heideggeriana coincidenza con la dimora dell'essere, adempia questo compito imparando a trasfondersi in *altro* da sé⁷. Adempimento che, in pari tempo, sembra disporsi a raccogliere l'auspicio patrocinato da Saba in un suo scritto risalente a un secolo fa, nel corso del quale il poeta triestino, dopo essersi domandato che cosa restasse da fare ai poeti del 1911, per tutta risposta sceglieva di appellarsi ad un elementare quanto irrinunciabile principio di onestà: «Ai poeti resta da fare la poesia onesta»⁸. Parole senza dubbio impegnative, in linea con un interrogativo con ogni evidenza destinato a una perenne attualità proprio perché perennemente a rischio d'essere disatteso. A suffragarne la pregnanza valga rammentare la posizione di Derrida, quando sosteneva che, «à peine accomplies, l'essence éthique commence à se dissoudre»⁹, ossia a riproporsi nella sua pervasiva, non scalfibile immanenza.

3. L'ASCOLTO E L'INAUDITO

Non diversamente dalla verità, anche l'origine, come sappiamo sin da un celebre detto di Eraclito al quale saranno da accostare le altrettanto note variazioni di Nietzsche intorno alla coppia conflittuale maschera-profondità, ama nascondersi. In maniera pressoché esclusiva, origine e verità *si producono* – trattandosi ogni volta di derivazioni piuttosto che di mere datità – nei termini di una costruzione, di un artificio euristico e finzionale. In poesia così come nelle scienze esatte. Per questo non v'è modo di cogliere l'origine o la verità di una parola poetica se non in chiave ermeneutica, vale a dire *mediante* l'ascolto che le viene tributato: un ascolto, è appena il caso di puntualizzare, che non sarà mai del tutto immune dalle deformazioni situazionali e dalle imponderabili interferenze che sogliono accompagnare la decodificazione di qualsiasi messaggio.

Condizione e indubbio condizionamento ai quali, naturalmente, neppure alla poesia di Cecchinel è dato sfuggire. Né, al riguardo, servirà consacrare come dirimente l'ausilio fornito dalla *vis adnotandi* che fittamente correda il suo poetare. Questa ragguardevole – e talora malintesa – propensione autoglossatoria si attesta infatti ad un livello diverso e, per la precisione, «al di sotto del piano connotativo», secondo quanto osservato dall'autore stesso in una sua nota¹⁰, perciò in una di-

⁷ Riprendiamo qui un citatissimo passaggio di Martin Heidegger, *Lettera sull'Umanismo* [1947], a cura di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 1995, p. 31: «Il linguaggio è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'uomo. I pensatori e i poeti sono i custodi di questa dimora».

⁸ Umberto Saba, *Quello che resta da fare ai poeti* [1911], in *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001, p. 674, che poco oltre caratterizzava il poeta onesto come colui che, agli antipodi del modello dannunziano, «fa versi per il sincero bisogno di aiutare col ritmo l'espressione della sua passione» (*ibid.*, p. 675).

⁹ Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 197.

¹⁰ Luciano Cecchinel, *Note*, in *Lungo la traccia*, cit., p. 62.

mensionalità soltanto adiacente a quella ove l'impulso lirico materializza il proprio mondo: un mondo, per statuto, ulteriore. Cosicché dall'insieme degli interventi peritestuali cecchinelliani non conseguiranno chiarimenti davvero definitivi circa la genesi dei suoi testi creativi, peraltro mai dettata da un'evidenza meramente fattuale: anche qui, e senza possibile rimedio, il detto sta al fatto in sé come alla sua scomparsa, preludente a una ridecrizione ontologica che coniuga latente e manifesto, sprofondamento e ascensione. Pertanto, non servirà affannarsi per *risalire a monte*, muovendo alla ricerca di una mitica o mitobiografica scaturigine del lavoro poetico di Cecchinel, dal momento che il bastoncello del raddomante parrebbe essere l'unico strumento davvero efficace in imprese siffatte. Ma critica e raddomanzia, a rigore, non hanno né dovrebbero avere molto a che spartire.

Nell'occuparsi *criticamente* di poesia, saranno allora anzitutto in questione le possibilità di un ascolto e la curvatura relazionale che esso assume nell'elaborare le proprie costruzioni congetturali, affette dagli inevitabili limiti interni e prospettici ai quali poc' anzi abbiamo accennato. Senza dimenticare, con T.S. Eliot, che la critica, naturalmente, non scopre mai che cosa sia la poesia, nel senso che non giunge a una sua appropriata definizione; né so – proseguiva l'autore di *The Waste Land* – di che utilità sarebbe tale definizione, una volta trovata. Né la critica potrà mai giungere a una valutazione conclusiva della poesia¹¹.

Il resoconto critico registrerà perciò i flussi, i percorsi e le deviazioni della corrente del canto e altresì i detriti, le scorie – in sintesi: la realtà dell'inaudito – che essa nello scendere a valle, verso il bacino della ricezione, intercetta e trascina con sé e che nel suo procedere trasforma, conferendo rilievo percettivo alla loro umbratile esistenza. Che, sia detto di passata, nella cangiante e disseminata topografia del bosco, tra le più consentanee all'*imagery* di Cecchinel, addiuvine a una sintesi efficace.

In lingua o nell'arcaico dialetto dell'alto trevigiano, la poesia di Cecchinel non rinuncia a significare, quindi accetta ancora di farsi carico delle gravose responsabilità, di chiara valenza comunitaria, legate ad una capillare ricerca di consonanze, al rinvenimento e alla salvaguardia lirica (che in nulla differisce da una ri-animazione) di residue ancorché minime promesse di senso. Sin da subito e necessariamente, il suo agire poetico si snoda lungo un percorso proibitivo (poco importa se *tràgol* o *highway*), solo a costo di un faticoso travaglio, di «calcanè e calcanè che lo baleghèa, che lo à / balegà» [«di calcagni e calcagni che lo calpestando, che lo hanno / calpestato»]¹², reso pervio al transito dell'uomo. O all'accadere del transitorio *sic et simpliciter*, accolto in tutta la sua inquietante qualità esemplare. Poiché il

¹¹ Thomas S. Eliot, *L'uso della poesia e l'uso della critica* [1933], in *Opere 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1991, pp. 1095-1096.

¹² Luciano Cecchinel, *Cantar del pra*, vv. 29-30, in *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino. Poesie venete 1972-1992*, ed. riveduta e ampliata. Postfazione di Andrea Zanzotto, Milano, All'Insegna del Pesce d'oro, 1999, p. 23. Qui e in seguito vengono riprodotte tra quadre le *approssimazioni* italiane fornite dall'autore.

poetare è in grado di *sporgeri-verso* l'assoluto unicamente lavorando all'intensificazione delle caduche parvenze di ciò che passa, magari trasportato su una treggia per le «olte straoltade»¹³ di un sentiero boschivo, senza smarrire la consapevolezza che «la storia degli uomini è un attimo tra due passi di un viandante»¹⁴.

Da segnalazioni siffatte non si è certamente autorizzati a dedurre gli elementi di un'esplicita pianificazione tematica o di una calcolata programmazione dei *dicenda*; il riscontro intende solo evidenziare l'orientamento di una prassi compositiva nativamente aliena dal crampo di uno sperimentalismo autoreferenziale ma non dalla volontà di sperimentarsi con l'urgere di quanto, tra storia e cronaca, tra natura e cultura, resta interdetto, perlopiù arrestandosi alla soglia dell'esprimibile. E che può accedere a forme di vita nel ricordo, *ogni volta daccapo ricom-pitato*, di un canto pieno che convoca attorno a sé, al difficile perpetuarsi del proprio sogno totalizzante, una gamma ampia e variegata di risorse linguistiche, di *paroles* ma, altresì, di *langues*, con escursioni che toccano e coinvolgono la diacronia antropologica dell'esperienza all'incrocio di ontogenesi e filogenesi. Tra le numerose riprove adducibili, basterà menzionare questa avvolgente sequenza endecasillabica tratta dal secondo movimento di *Incantamènt par gnent*, protratta immersione anamnesticamente di un io metastorico e collettivo:

senza mai destracarse o lamentarse
 co ste man che no se pol pi contar
 piere e taje on ciot su pian su le spale
 e ghe on dit e dit co i òci e le man
 come che sol se pol dirghe a 'n fiol mut
 e le on slevađe su te le cune
 đe i pra segađi e đe i bòsc descregnadi
 – cusì l'è gnest i tèrmen, le masiere,
 i codolà, le cort e le casere
 e le tiede, i pòrteghi e le andreone –
 co piere che le se cen on fat
 co man che no se pol pi nò contar
 senza mai destracarse o lamentarse
 in zènto e pò zènto e pò zènto ani¹⁵.

¹³ *Dolža la jàšena*, v. 9 (*ibid.*, p. 49: *Dolce il mirtillo*: «svolte stravolte»).

¹⁴ Franz Kafka, *Confessioni e diari*, ed. it. a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 710.

¹⁵ Luciano Cecchinell, *Incantamènt par gnent*, II, vv. 22-35, in *Al tràgol jért*, cit., pp. 118-119 (*Incantesimo inutile*: «senza mai riposarci o lamentarci / con queste mani che non si possono più contare / pietre e tronchi abbiamo sollevato piano sulle spalle / e abbiamo loro parlato con gli occhi e le mani / come solo si può parlare a un figlio muto / e li abbiamo allevati su sulle culle / dei prati sfalcitati e dei boschi ripuliti / – così sono venuti i confini, i cumuli, / gli acciottolati, i letamai e le casere / e le tettoie, i portici e gli androni – / con pietre che si tengono unite abbiamo fatto / con mani che non si possono più, no, contare / senza mai riposarci o lamentarci / in cento e poi cento e poi cento anni»).

4. IL «PATHOS» DEL VIVENTE

Ostacolato e fatto oggetto di dislocazioni di non piccolo momento, ma non abolito né tantomeno rinnegato, il fluire del canto, nelle quattro principali raccolte di Cecchinel, trova nel *pathos* la sua primigenia forza motrice. Affermazione che andrà correttamente contestualizzata attraverso il pieno ripristino della qualificazione aurorale del termine, che da questa energia del sentire e dalle sue complesse ramificazioni fa dipendere le possibilità stesse dell'avventura conoscitiva. Un *pathos* che implica la profonda partecipazione dell'enunciatore lirico al mutevole e mai interamente decifrato né decifrabile spettacolo del vivente, così da impregnarsi di un'immediata rilevanza etica. E che dunque sarebbe erroneo e soprattutto depistante scambiare per un'inerte inclinazione alla fuga nel sentimentalismo o al nostalgico risarcimento di ferite e drammi sentiti immedicabili, in quanto saputi consustanziali alla sigla ontologica dell'esserci, nella sofferta e insondata interezza della sua latitudine.

Il contesto etico ove questi flussi di canto inscrivono le loro sinuose traiettorie coincide, *mutatis mutandis*, con quello a suo tempo delineato da Adorno parlando della problematica sopravvivenza del poetare dopo Auschwitz, un'affermazione celeberrima che suona estremo recupero e disperato aggiornamento delle ricorrenti postulazioni – da Platone a Hegel – intorno alla vanità e alla morte dell'arte. Il quesito concerne dunque, in estrema sintesi, l'antichissima *quaestio* delle divaricazioni e dei punti di possibile contatto tra il vero e il bello: non si è dunque troppo lontani neppure da un'altra domanda capitale, quella rilanciata da Heidegger nel leggere Hölderlin e vertente sul ruolo spettante ai poeti in un tempo di povertà. Un tempo, insistervi non risulti superfluo, che non sembra mostrare alcun segno di cedimento e a caratterizzare il quale continua a valere quel «guerra è sempre» pronunciato quasi di passata (come è destino dell'ineluttabile) da Mordo Nahum, un personaggio de *La tregua* di Primo Levi; talché, condividere il sospetto avanzato da Delfini intorno al fatto che «la fine del mondo può essere già avvenuta»¹⁶, anche ad un rapido sguardo sull'oggi finirà per perdere qualsiasi connotazione faceta o paranoide.

Alla meditata introiezione di tali recise postulazioni di fondo si riconduce, con ogni probabilità, l'opzione del titolo apposto alla raccolta del 2005, *Perché ancora* e, in particolare, la sua declinazione assertivo-responsiva, ovvero ancora fiduciosa, malgrado le laceranti apparenze di segno contrario, in una persistente utilità dello scavo memoriale e della sua trasfigurazione lirica allo scopo di conseguire, se non la redenzione, *sentita e saputa* impossibile, almeno l'immagine eloquente di un *hic et nunc* in balia dell'effimero poiché in larga misura disertato

¹⁶ I rimandi sono a Primo Levi, *La tregua* [1963], Torino, Einaudi, 1975, p. 58, e ad Antonio Delfini, *Premessa a Poesie della fine del mondo*, Milano, Feltrinelli, 1961, ora in *Poesie della fine del mondo e Poesie escluse*, a cura di Daniele Garbuglia, introduzione di Giorgio Agamben, Macerata, Quodlibet, 1995, p. 5.

dal dono di ideali, e ancor prima di significati elementari, umanamente condizionali.

Entro questo orizzonte, la spinta primigenia e universalizzante del *pathos* permette a Cecchinel di emancipare il movimento del dire poetico dalla pletora di distinzioni fenomeniche e categoriali che guidano e quasi regolarmente ostacolano l'itinerario conoscitivo e le occorrenze espressive della soggettività. Prestar voce – la propria, che in quest'offerta si dis-incarna, cessando di essere soltanto tale – a chi (nonché, sarebbe pertinente aggiungere, *a quanto*) non l'ha mai posseduta ovvero a chi è stata definitivamente tolta con la violenza, è il sentimento-guida e forse l'autentica *intentio* di uno scrivere capace di farsi canto segnatamente nella misura in cui rifiuta di uniformarsi alle leggi di un'armonia convenzionale, finalizzata a tacitare le tracimazioni e lo stridente contrappunto del negativo.

Alla compiutezza autosufficiente di un canto immemore e dispiegato, così come all'ottenimento di un *continuum* che con la sua compattezza surroghi e riscatti esornativamente la precarietà dell'esperienza, Cecchinel antepone la propria fedeltà etica a una *quête* segnata ad ogni tappa del suo articolarsi dall'immanenza dell'interminabile, poiché percorsa dall'insistita e per definizione inappagante ripresa dei suoi *temptamina*. A dettarne gli obiettivi è una simpatetica attitudine percettiva che s'estende, quasi senza soluzione di continuità, dall'uomo al paesaggio, dall'umile attrezzo dell'uso quotidiano alle più sofisticate e complesse costruzioni materiali o intellettuali, costantemente sorretta dall'intensità di una *pietas* creaturale che non ha molti eguali nel panorama lirico contemporaneo.

È tuttavia al livello dei significanti, del loro calibrato e al contempo spaesante amalgamarsi, che meglio si scorgono gli indizi di un diverso persistere delle seduzioni del canto, rifunzionalizzate dalle opzioni di un *fare versi* subordinato a necessità che trascendono lo spazio di stretta pertinenza individuale, per divenire offerta di voce e di esistenza, concreta aspirazione ad un approdo corale. Offerta quantomai sensibile alla cruciale inerenza dell'«essere-con» che, secondo un pensatore come Jean-Luc Nancy, tuttora rappresenta una prerogativa peculiare e insostituibile della comunicazione letteraria. Stato di cose che non esclude e anzi, a guardar bene, doverosamente fa leva sul ricorso a pronunce scabre e a fonie disadorne e antimelodiche, giacché anche grazie al loro rimarchevole contributo la parola di Cecchinel può mantener viva la propria sfida alle limitazioni che la stereotipia espressiva incontra nel rapportarsi alle realtà provenienti da regioni dell'esperienza non assistite dal razionale conforto garantito da evidenze immediate: ardue ma preziose realtà, proprio a motivo della naturale, non riducibile oltranza logica e semantica di cui sono depositarie.

RECITAZIONE E INTERPRETAZIONE DEI TESTI POETICI.
«LUNGO LA TRACCIA» DEGLI EMIGRATI VENETI

1. Una delle attuali tendenze dell'interpretazione letteraria è quella di vedere il testo nella pluralità delle dinamiche espressive e comunicative, attraverso approcci critici molteplici, focalizzati da un lato sull'ottica comparativo-intertestuale e, dall'altro, sulla riscoperta della auroralità pre-verbale (orale, visiva) della parola letteraria. Senza affrontare ora un'area teorico-pragmatica ricca di estensioni e di implicazioni, intendiamo semplicemente riferirci ad un percorso sperimentale compiuto, dal 1998 al 2008, all'Università "Ca' Foscari" di Venezia (Ca' Dolfin, Auditorium Santa Margherita, Teatro Santa Marta). Si tratta di dodici *recital* che, motivati dall'istanza di verificare la funzione ermeneutica di un "recitare" in cui i fattori verbali si connettono ai fattori orali, gestuali, scenici, musicali, visivi, si sono svolti all'interno dell'insegnamento di Letteratura italiana, tenuto in quegli anni dal sottoscritto, ai Corsi di laurea LICA0 e LISAO della Facoltà di Lingue e Letterature straniere. I mezzi sono stati tutt'altro che istituzionali, ma affidati, per la parte dei testi in lingua veneta, alla disponibilità volontaria del "Gruppo attoriale di Mogliano Veneto" diretto da Riccardo Mangano, e composto da Barbara Tascia, Michela Manente, Adriano Spolaor, Alessandro Ragazzo, Francesco Crosato; gruppo che si è impegnato nei *recital* dedicati a Noventa, Zanzotto, Marin, Calzavara, Pasutto, a cui ora si aggiunge il *recital* dedicato a Cecchinel. Questo nucleo veneto è stato preceduto, negli anni, dalla proiezione di un filmato su Roberto Benigni che interpreta Dante; da un *recital* di Maria Pia Colonnello dedicato a Verga, Svevo, D'Annunzio; da un *recital*-spettacolo dedicato a "L'immagine della donna nella poesia di Montale" del Laboratorio "Novamusica" diretto da Giovanni Mancuso, con musiche originali di Giovanni Mancuso. Ed è stato affiancato da un *recital*-presentazione dedicato alla scrittrice salernitana Albarosa Sisca, con la partecipazione dell'attrice Marta Richeldi; e da due *recital*-presentazione dedicati allo scrittore veneziano Giulio Ghirardi: uno dei quali con la partecipazione del grande e compianto Mario Valgoi; ed un altro con la partecipazione degli attori Camilla Nicolai e Giulio Nerici. Un altro *recital*-presentazione è stato dedicato ai

poeti veneziani Giulio Dario Ghezzi, Roberto Lamantea, Dario Magnanini, con la collaborazione degli attori del teatro “A l’Avogaria”, fondato da Giovanni Poli.

Questa serie di apprezzate esperienze ha aperto interrogativi ermeneutici in diverse direzioni. La tipologia del recital, privilegiando il gestuale, il visivo, il sonoro sul verbale si inserisce nella crisi informatico-virtuale della cultura scritta e nella interconnessa crisi della lettura; implica tuttavia possibilità non passivamente omologate alla crisi medesima, ma propositivamente alternative; pone, quindi, sollecitanti interrogativi circa le nozioni di pre-comprensione, impatto, approccio, permettendo di esperire la necessaria gradualità percettivo-interpretativa di un testo letterario, il quale, assunto nella dinamica sincronica del recital *perde* e *acquista* quanto a potenzialità espressivo-comunicative; e ciò rinvia a livelli ulteriori di assorbimento, approfondimento, assimilazione, interpretazione, di cui l’esperienza del recital costituisce un *input* vivente e partecipato. In quest’ambito si colloca anche il problema della ricezione delle lingue letterarie regionali. I recital in lingua veneta sono stati presentati a studenti in parte non-veneti i quali sono rimasti estranei a diversi fenomeni lessicali e semantici. Se i testi in lingua veneta implicano una selezione ricettivo-percettiva sul versante della “letteralità” lessicale e semantica, forse che i testi in lingua nazionale non presentano ugualmente problemi di impatto, e necessità di successivo scandaglio? L’esperienza orale-visivo-scenico-musicale di un testo letterario mentre ne dimostra la duttilità espressivo-comunicativa, rinvia tangibilmente al tempo ermeneutico, alla stratificata approssimazione verso la inesauribile complessità del linguaggio poetico. (P.L.)

2. Dopo aver portato in scena per l’Università “Ca’ Foscari” di Venezia e altre associazioni ed enti culturali, tributi dedicati ai maggiori poeti veneti quali Giacomo Noventa (2004), Biagio Marin (2005), Andrea Zanzotto (2006), Ernesto Calzavara (2007) e Romano Pascutto (2008), il Circolo Attoriale “Altinate”¹ di Mogliano Veneto (TV), con le voci di Francesco Crosato, Michela Manente, Adriano Spolaor, Barbara Tasca e la collaborazione artistica di Francesco Pinzoni, ha proposto a conclusione dell’incontro critico “Luciano Cecchin. Venti anni dopo l’*Erta strada*”, le più belle poesie dell’autore dalla recente raccolta *Lungo la traccia*.

Lo spettacolo si apre con un solenne richiamo biblico, tratto dal libro dell’Eso-
do² e si snoda lungo il percorso poetico, rappresentato oltre che dai testi di *Lungo la traccia* anche da versi di Giovanni Pascoli tratti dal poemetto *Italy*³, e lungo un percorso narrativo che introduce alle liriche, spesso con intarsi non meno lirici

¹ Il Circolo Attoriale “Altinate”, composto da voci recitanti che si alternano, nasce in seno alla Compagnia Altinate di Mogliano Veneto (TV) e ai suoi laboratori teatrali diretti dal maestro Riccardo Mangano.

² «Non contristate e non affliggete il forestiero, poiché anche voi siete stati forestieri nella terra d’Egitto» (*Esodo*, 22,21).

³ Giovanni Pascoli, *Italy*, in *Poesie*, Milano, Garzanti, 1981, canto II, XIII, vv. 124-133, p. 389.

ispirati sia alle note presenti in calce alla silloge⁴, sia al saggio *A catàr fortuna*⁵ di Ulderico Bernardi che, con Cecchinel, sembra virtualmente dialogare.

Il *recital* è accompagnato da un intreccio di musiche *country*, *blues* e *folk rock*⁶, a cui si aggiungono altri contributi musicali dal repertorio patriottico americano⁷, ed è arricchito da immagini assemblate in un video che mostrano gli emigranti italiani di inizio Novecento in partenza per l'America, testimonianza di quel fenomeno di espatrio italiano suggerito dal testo stesso di *Lungo la traccia*⁸.

Per quanto concerne più nello specifico l'opera che ha ispirato il *recital* (opera che si presenta quasi completamente in lingua italiana, a parte brevi escursioni nel dialetto trevigiano, che il Circolo ha preparato con l'autore, e l'emergere frequente di un inglese di emigrazione), i versi trattano di «un viaggio-pellegrinaggio in un'America che non esiste più o che forse – come si legge nella quarta di copertina del libro – non è mai esistita», sulla scia delle tracce di un avo emigrato negli Stati Uniti nei primi anni del Novecento, antenato dello stesso Cecchinel, che le ha percorse fisicamente oltre che mentalmente anche in vece della madre nata nello stato dell'Ohio da emigrati emiliano-veneti.

Forse anche per quest'opera possono valere le parole critiche di Andrea Zanzotto che, nella postfazione alla riedizione di *Al tràgol jért*, indica come lo spirito che domina in quel libro sia soprattutto una «coinvolgente *pietas* nei confronti delle immense sofferenze che l'uomo ha dovuto affrontare ogni giorno nel lavoro, nella realtà di una vita che quasi sempre è stata soltanto lotta per la più misera sopravvivenza»⁹. «L'autore – scrive ancora Zanzotto – si presenta come colui che vuole riassorbire in se stesso, e farsene carico, quello che c'è stato di maligno, di crudo, nella millenaria quotidianità umana, cercando di darle un senso»¹⁰ e – aggiungiamo noi – ritrovando soprattutto nella ricerca linguistica, ivi compreso il dialetto, conservato nella sua più rude e quasi defatigante purezza, il linguaggio che consente di comunicare con quel mondo lontano.

⁴ Le note sono dell'autore e compaiono in Luciano Cecchinel, *Lungo la traccia*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 55-67.

⁵ Ulderico Bernardi, *A catàr fortuna. Storie venete d'Australia e del Brasile*, Vicenza, Neri Pozza, 1994.

⁶ Ad esempio alcuni brani *folk rock* del cantautore e musicista statunitense John Denver. Altri motivi più liricamente sinfonici sono stati tratti dalla colonna sonora del film del 2000, *The Mexican*, di Gore Verbinski.

⁷ Il *recital* si apre con la canzone *Thunderbird* di Hans Zimmer, colonna sonora del celebre film del 1991 *Thelma & Louise* di Ridley Scott, che introduce la grande forza del viaggio per la libertà.

⁸ Alcune fotografie di familiari del contributo video ci sono state gentilmente concesse dallo stesso Luciano Cecchinel; altre sono immagini di emigranti e di famiglie venete all'epoca della narrazione dei fatti. Gli spezzoni di film sono tratti da *Nuovomondo* di Emanuele Crialese, pellicola del 2006 sulla storia di un viaggio nel Nuovo Mondo, agli albori del XX secolo, che trasforma gli uomini.

⁹ Luciano Cecchinel, *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino. Poesie venete 1972-1992*, Milano, Scheiwiller, 1999, postfazione di A. Zanzotto, p. 170.

¹⁰ *Ibid.*, p. 173.

Per apprendere i suoni della parlata locale utilizzata, appartenente alla variante alto-trevigiana ma altrimenti definibile anche basso-bellunese, e capire adeguatamente alcuni ermetici versi della raccolta alla ricerca dei suoi profondi significati semantici-tematici-ideologici, il Circolo aveva incontrato il poeta Cechinel nella sua dimora a Revine-Lago e il colloquio intervenuto è stato fondamentale per confezionare il copione e prepararsi al *recital*.

Quello che ne è risultato è anche uno spettacolo di contemplazione perché non mancano i momenti in cui la bellezza come tale si fa in primo piano ad esigerla, a ritrovarsi in essa. Ma ben più che contemplare, gli attori sulla scena inseguono, e in questo viaggio sono inseguiti, da qualche dissolvenza che lascia il campo aperto a molteplici interpretazioni quanto molteplici sono, come per riflessi in specchi allineati, i corsi e i ricorsi di significato, quasi a operare un sortilegio di redenzione per l'autore e lo spettatore.

La recitazione restituisce intatta la ricchezza dei fonemi e la precisione del lessico (che identifica con accurata precisione piante, animali e arnesi da lavoro), svelando qualcosa in più dello stretto susseguirsi dei versi.

Fra sogni, suggestioni letterarie e *folk*, si snoda una poesia di paesaggi e suoni, anche di canzoni e immagini, il tutto filtrato dalla memoria e dalla nostalgia, in un inanellarsi lento di declamazioni a doppio sbocco: l'uno della narrazione in prosa e l'altro della recitazione poetica, completate da una scenografia volutamente spoglia per dare maggior risalto agli elementi teatrali, non da ultimo lo sfondo in cui dominano le fotografie di coloro che si decisero per il viaggio nel Nuovo Mondo.

Il *recital*, sempre riprendendo le indicazioni presenti nel libro, riproduce una sorta di «grafico emotivo di una ricerca interiore, sempre in bilico tra il perdersi e il trovarsi. Una ricerca di senso nella sequenza caotica delle esperienze, particolarmente rivelatrice perché l'occhio e l'orecchio di chi è diventato straniero, agli altri e a se stesso, sono forse più acuti nel cogliere i pochi segni, le tracce appunto, di una possibile consistenza nelle cose, fra le persone, fra le pieghe della storia».

Tre i momenti del *recital*, tra le pause degli attori.

Sulle tracce di quest'epopea tutta familiare, il Circolo attoriale "Altinate" si è incamminato concretamente, ripercorrendo a ritroso con l'autore il viaggio-pellegrinaggio dell'autore e identificandosi a varie riprese nel doloroso stupore che fu il clima duro degli "spaesati" nei primi decenni del Novecento.

Ripercorse le tracce, riuniti i punti e scavata la memoria, il cerchio si chiude nel momento stesso della restituzione scenica, nel saluto finale che conclude il viaggio teatrale, a rappacificare le anime dei vivi e dei morti nell'estinzione dei sensi di colpa di chi resta e di chi non c'è più: Byesville 1984 - Revine-Lago 2000¹¹. (M.M.)

¹¹ Le due date ricordano il viaggio reale dell'autore in America e la composizione del libro.

ALESSANDRA PELLIZZARI

«SBRÌNDOLE DE MEMORIA»
INTORNO ALLA «DOPPIA LINGUA» PURAMENTE ASPRA
DI LUCIANO CECCHINEL

Friedrich Nietzsche, che non era tanto tenero con i poeti, quanto indulgente con la poesia, scriveva che il poeta conduce i suoi pensieri sul carro del ritmo perché questi non sanno andare a piedi. Se così stanno le cose, il dialetto è una scommessa perduta a cui guardiamo con affetto e fastidio, di pensieri appiedati che invano arrancano dietro il “poetante”, là dove sognamo di trovare l’identità di essere e linguaggio. In nome di questa identità, Martin Heidegger asserirà che il parlare puro è la poesia, ecco perché essa non rappresenta, nomina, dunque chiama la prossimità, la dimensione dell’Altro allocata nel cuore dell’assenza.

Qui, il significante di questo parlare puro, come dimensione iniziale dell’essere, rinvia in perpetuo ad un altro significante che scompare, punto di arresto del senso. Nel dialetto questo punto – dubitativo, questo rendere grazie – è la “pace della sera”:

[...] e de entro in casèra
sote l’ocio cet del zèrcol del lat
inbarlumì òa le fiamme e òal fun
bušnamènt cativo e mèstego
de spiriti e spiriti in traža¹.

Se nel divenire della forma di poesia si tratta di intendere un discorso al di là del discorso del soggetto, nel dialetto c’è la volontà di uscire dalla lingua per il conforto delle parole. Non dimentichiamo che l’etimo prevalente di dialetto è *diàlogos* e che questo conforto sta in ciò che Heidegger chiama lo “stanzarsi”.

¹ «[...] e dentro in casa / sotto l’occhio quieto del cerchio di latte / abbagliato dalle fiamme e dal fumo / brontolio cattivo e mansueto / di spiriti e spiriti in traccia» (*Al tràgol jért. L’erta strada da strascino*, Milano, Scheiwiller, 1999, edizione riveduta e ampliata, p. 76).

Lo stare del “dire” all’origine, come creazione o, se si preferisce, illusione. Di più, questo conforto appare reale ma non è innocente, è piuttosto un buco (un *trou*, come vorrebbe Jacques Lacan, per introdurre il *refoulement*, la rimozione a orlo che si organizza contro l’angoscia del reale) insaziabile nella sua materna illusione.

Un buco grazie al quale tutti i fraintendimenti sono possibili come effetto di parola. Esso consente il privilegio dell’angoscia come esperienza esistenziale (Zanzotto), l’attraversamento del niente, come rigore che si fa esperienza domestica. Sintonia di parole e nomi che acquieta nello stesso movimento con il quale la lingua poetica diviene, ancora Heidegger, “dono lontano” o, più semplicemente, dolorosa esperienza tra ciò che è espresso e il dire originario del pensiero.

Inbuà te 'n burigòt scur,
par lèt an manèl de cane ðe biava
entro te 'n brènt
destirà dó par tèra,
par tece tre bandòt raspaði su,
col to vestì negro ða festa...
an còrż strac, despiumà ða la tenpesta [...]²

[...] tu vea 'n nòme sbaljà:
tu te ciaméa Felìze³.

[...] e ti tu levéa 'l cortèl fa 'n spersòrio
come par salvar al to zércol
de storia sbrindolada che 'ndéa.

[...] ðès al to zércol no 'l fa pi paura.
L'è 'ndat romài in sbrindole ðe memoria⁴.

Nel dialetto la simbolizzazione appare come un passaggio dall’essere all’essere delle cose, riconoscenza, identità ritrovata (Zanzotto), come avvenimento che viene e si fa riconoscere, certezza sensibile, ma come certezza è il contrario di quel prodotto della manifestazione del desiderio rinchiuso nella lingua, infatti, non conosciamo il reale se non come avversità, è il «des-ciorse ultimo» (estraniamiento ultimo) di Cecchinel.

² «Imbucato in un vicolo diroccato scuro, / per letto un fascio di canne di granturco / dentro un tino / disteso per terra, / per tegami tre vasi di latta raccattati, / col tuo vestito nero da festa... un corvo stanco, spennacchiato dalla grandine» (*Al tràgol jért*, cit., p. 71).

³ «avevi un nome sbagliato: / ti chiamavi Felice».

⁴ «e tu levavi il tuo coltello come un aspersorio / quasi per salvare il tuo cerchio / di storia a brandelli che andava. [...] Adesso il tuo cerchio non fa più paura. / È andato ormai in brandelli di memoria» (*Al tràgol jért*, cit., p. 72).

Per altri versi. Il dialetto ha l'indole di *res*, un'indole che lo spinge alla *realitas*, cruda e grossolana eppure viva, come, ritornando ancora una volta ad Heidegger, «la pietra lungo la via, la zolla nel campo». La poesia è ascolto – in buona sostanza, concordanza della conoscenza con l'essere del vivere – nel dialetto diviene desiderio, trasforma il poeta nell'Altro «pellegrino / sonnambulo forastico», «sul zèi del gnent», «co la to pore lengua», sui pascoli estatici dell'*ek-sistenza*.

In questo divenire l'Altro il dire è esperienza vissuta e insieme sua fine, perché l'essere della verità nell'opera svanisce senza che essa s'installi nel mondo, il fiore del dialetto non ha i frutti della lingua, è piuttosto la terra, la *res* che diviene *substantzia*. Aggiungiamo, solo così il dialetto è stupore, vale a dire *realitas*. In gioco, però, c'è anche la verità che la poesia costruisce tessendo il simbolico con l'immaginario. La scelta del dialetto è un rifiuto, spesso inconsapevole quanto ostinato, di quella negazione della negazione che permette al poeta il ritorno alle sorgenti del significante, al “vocato” (Zanzotto).

co la lengua de lora,
le so parole che le scanpéa
fa fior de radicèla
che no i fea pi radis
e i te soléa indrio te la mènt
tornada tosatèla
fa te 'n girotondo incantà⁵.

In questa ottica nel dialetto le stelle sono reali, sono un costruito, ma lontane dalla lingua come casa dell'essere (Heidegger).

Tanti ani 'ndrio su la strada par Tóvena
mi e 'n pore tosat de crochèra
drioghe le stele via là sora Nàdega,
lumin alti e deboi de zera⁶.

Agli eroi e ai poeti spetta di affrontare la rottura del simbolico che si rivela anteriore alla parola e che la parola cuce al testo (Starobinski). In questo contesto il testo tessuto diviene analogia, come il reale nella fenomenologia dell'analisi appare senza fessure, ma estraneo alla parola che lo evoca:

⁵ «con la lingua di allora, / le sue parole che se ne fuggivano / come pappi di tarassaco / che non facevano più radici / e ti volavano indietro nella mente / ridiventata bambina / come in un girotondo inceppato» (*Lungo la traccia*, Torino, Einaudi, 2005, p. 21).

⁶ «Tanti anni addietro sulla strada per Tovenà / io e povero un ragazzo di crocevia / al seguito delle stelle via là sopra Nadege, / lumin alti e deboli di cera» (*Al tràgol jért*, cit., p. 33).

E se più sperduta preghiera
ormai non vaga
fino a lassù
ove anche il lamento
della falce ammutì
e una luna arrossata trema
su diafane danze di gelo,
questo bisognerebbe che anche chi
non vide né sentì sapesse,
che la luce è luce anche di sangue⁷.

Usando le parole di Lacan, nella poesia si trovano cose che non si sono cercate, formule topiche, che già Aristotele intuisce essere un momento supremo dell'estetica poetante. Questa fatica del vivere il niente, che non esiste e che la retorica inverte come scienza delle figure, trova una traccia nel dialetto che maternamente ci mostra il mondo esterno, in altri termini, il brivido della lingua è contenuto nel ciò che desideriamo eretto sul fondo supposto come assente. Come dire, il reale si mostra sempre come impossibile. Per la poesia non c'è "panorama", alla lettera, tutt'al più l'esperienza del corpo significante, questo Altro come Altro del linguaggio, come luogo in cui si dispiega il desiderio.

⁷ *Le voci di Bardiaga*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008, p. 48.

LUCIANO CECCHINEL: IL POETA E LE TRACCE.
ALCUNE OSSERVAZIONI

«Tracce qui, impronte ovunque» (*Lungo la traccia*, p. 35)

1. Nel 1979, in *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, un saggio destinato a diventare un classico¹, e sul quale è tornato nel più recente *Il filo e le tracce, vero, falso, finto*², Carlo Ginzburg formulò un'ipotesi di tipo archeologico: «forse l'idea stessa di narrazione (distinta dall'incantesimo, dallo scongiuro o dall'invozione) nacque per la prima volta in una società di cacciatori, dall'esperienza della decifrazione delle tracce»: «il cacciatore sarebbe stato il primo a “raccontare una storia” perché era il solo in grado di leggere, nelle tracce mute (se non impercettibili) lasciate dalla preda, una serie coerente di eventi». Che l'attività di leggere le tracce e di indovinare l'ordine logico il più verosimile dell'evento che le ha potute produrre abbia dato nascita all'arte del racconto costituisce un'ipotesi feconda di grande valore epistemologico e antropologico. Grande il suo merito nell'impiantare l'arte narrativa nella profondità della selva, congiungendo arte e natura, corpo e logos. Lo stesso Calvino ebbe modo di dire la sua convinzione che tale ipotesi s'incontra con l'arte dello scrivere³.

Ma che la narrativa sia l'unica forma, l'unico atto di linguaggio nel quale l'arte delle tracce possa evolvere, è davvero una “tutt'altra storia”. Si può ipotizzare al

¹ Apparso nel collettivo *Crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Torino, Einaudi, 1979, pp. 59-106, *Spie* si è poi collocato nel volume *Miti, emblemi, spie (Morfologia e storia)*, Torino, Einaudi, PBE, 1986, 1992, 2000, pp. 158-209 (pp. 166 e 167).

² *Il filo e le tracce, vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

³ Italo Calvino, *L'orecchio, il cacciatore, il pettegolo*, apparso una prima volta in «la Repubblica» (20-21 gennaio 1980), ora, *Saggi, II, Immagini e teorie*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2031-2037. Cfr. anche *La conoscenza pulviscolare in Stendhal*, in *Saggi, 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, I, pp. 942-958. Su Calvino e Ginzburg, cfr. Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2010, p. 385.

contrario che il poeta sia anch'egli uomo "di tracce" e affermare che l'opera di Luciano Cecchinel lo dimostra in modo assai convincente⁴. Non lo ignora Carlo Ginzburg quando torna all'opposizione aristotelica fra poesia e storia alla fine della prefazione del *Filo e le tracce*:

Gli storici, scrisse Aristotele (*Poetica*, 51 b), parlano di quello che è stato (del vero), i poeti di quello che avrebbe potuto essere (del possibile). Ma naturalmente il vero è un punto d'arrivo, non un punto di partenza. Gli storici (e, in modo diverso, i poeti)⁵ fanno per mestiere qualcosa che è parte della vita di tutti: districare l'intreccio di vero, falso, finto che è la trama del nostro stare al mondo⁶.

Resta dunque una triplice differenza: il narratore e il poeta divergono nella lettura delle tracce, nella scrittura che ne deriva e nella modalità logica di questa scrittura. Queste distinzioni potrebbero aiutare a situare la singolarità del dettato di Cecchinel.

Il narratore tenta di ordinare le tracce, di configurare una narrazione portatrice dell'ordine necessario: va direttamente verso il significato della traccia, verso il *quid* di cui la traccia è il *tracciato*. Al contrario, il poeta incurante della cronologia è l'artista della *concordantia temporum* fosse essa dolorosa e oscura: tratta il passato come se fosse ancora presente e il presente come se fosse già passato. Mandel'stam scriveva: «va bene, d'accordo: ma tutto questo appartiene a ieri. Ma io dico che questo ieri non è ancora venuto». Se ieri non è ancora venuto, poeta è colui che sa farlo sorgere nel presente. *Il poeta non si accontenta di testimoniare delle tracce: rinviene le tracce nella sensibilità del presente. In una parola, mentre il narratore tratta la traccia come vera, il poeta la tratta come possibilità*. Ecco la traccia del poeta: è materialità (il poeta Cecchinel passa un tempo notevole a distinguere le tracce e si ricollega così all'arte antica della caccia, arte codificata in trattati dall'antichità fino ad oggi e che dedica ampie trattazioni alla lettura delle tracce, Caproni se ne ricorda nel *Conte di Kevenhüller* – «Dovunque / col cuore che mi scoppiava, / non scorsi la più piccola traccia»⁷); è segno aperto (la traccia per il poeta è come l'oracolo per il filosofo: non dice, non nasconde, significa – *sémainei*); è possibilità, vita aperta, sorgente alla quale andare a bere. La

⁴ Cfr. con le relative sigle abbreviative adottate: *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino. Poesie venete 1972-1992* (A.T.J.), postfazione di Andrea Zanzotto, Milano, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, 1999; *Perché ancora, Pourquoi encore* (P.A.), edizione bilingue, note di Claude Mouchard e Martin Rueff, Vittorio Veneto, Istituto per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea del Vittoriese, 2005; *Lungo la traccia* (L.L.T.), Torino, Einaudi, 2005; *Le voci di Bardiaga* (V.B.), Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008; *Sanjut de stran* (S.D.S.), Venezia, Marsilio, 2011 (ringrazio Luciano Cecchinel per avermi consentito di prendere visione della sua ultima raccolta ancora in bozze).

⁵ Ginzburg dedicherà due pagine di un saggio ad Andrea Zanzotto (*Il filo e le tracce, vero, falso, finto*, cit., pp. 268-269).

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ Giorgio Caproni, *Il conte di Kevenhüller*, in *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, 1998, p. 550.

traccia di Cecchinel è come la scheggia rotta di Dante: *de la scheggia rotta usciva insieme / parole e sangue* (Dante, *Inf.*, XII, vv. 43-44). Parola e sangue. Sarebbe poi doveroso indicare il ritorno di queste immagini in vari luoghi dell'opera di Cecchinel. E penso soprattutto a *Dolce il mirtillo* nell'*Erta strada di trascino* – e «piangono le pietre e le piante» (p. 50) e alle *pietre insanguinate* di *Perché ancora* nella poesia *Parlano stanche le pietre* (p. 107).

2. Ora, se questa poetica delle tracce è stata individuata da vari commentatori⁸, e penso soprattutto allo studio di intensa sinteticità di Clelia Martignoni, bisogna sottolineare che è proprio la traccia che permette di indicare la coerenza di un'opera poetica breve e densa, dolorosa e ariosa, compatta come la pietra e fremente come il bosco d'argento, schiva e discreta come il sorriso giovanile del poeta, potente e determinata come il suo percorso poetico. La traccia non è solo il tema di un poeta dalla sensibilità rara, non è solo la pratica di un poeta dalla tecnica notevole: segna il destino d'una poetica devota alla memoria viva di uomini morti per la libertà di tutti. Fosse la traccia un motivo, sarebbe oggetto prediletto di letture professionali. Ma la traccia è impegno nel contempo morale e poetico.

*Perché qui occorre tornare
per coloro cui gli occhi
si oscurarono a una rinata luce.
Perché ancora
possano vincere anche i morti* (P.A., p. 17).

Rinvenire la traccia è la condizione della vittoria dei morti, *perché ancora il senso fosse fulminato* (*ibid.*, p. 61). Deposito nello spazio, la traccia garantisce una *concordantia temporum*.

Esercizio di alta fedeltà, e perciò presente ai suoi lettori come appello o meglio come ingiunzione, la poesia di Cecchinel onora i defunti tentando di ridare voce a quelli che hanno taciuto per sempre (si pensa a Verlaine – *les chères voix qui se sont tues*). Si può ricongiungere la sua poetica all'arte antica della prosopopea o personificazione tramite la quale il poeta rende viva la voce e il viso dei defunti – *evocatio umbrarum*. Questa poetica ha trovato nelle *Voci di Bardiaga* il suo capolavoro. Ma è del tutto confermata dall'ultimo *Sanjut da stran*:

noi senza voze *noi senza voce*
ve vardon fis *vi guardiamo fissamente* (p. 63)

⁸ Si veda soprattutto Clelia Martignoni, *Le plurime tracce della poesia di Luciano Cecchinel*, in «Strumenti critici», XXII, 1, 2007, pp. 111-122.

Forse la grandezza della poetica di Cecchinèl nasce proprio dalla potenza con la quale riesce ad articolare la presenza della voce *nella* traccia. E si ricordi che Aristotele definiva la voce umana come voce articolata (*Politica*, 1253 a 10-18), *phonè enarthros*, o *engrammatos* (voce scritta) secondo il *Peri Ermeneia*. La scrittura è traccia articolata nella voce. Che il poeta ci perdoni se riconduciamo la sua invenzione a una formula dialettica: *Cecchinèl sa dare voce alla traccia e dare traccia alla voce*. Cos'è poi un verso poetico se non una traccia di voce, una traccia vociante (nel senso etimologico: *vociferante, portatrice di voce*)? *Il poeta ha trovato la sua definizione: il verso è l'erta strada da strascino – immagine che segna la poesia di Cecchinèl dalla prima raccolta all'ultima*⁹. *Non stupisce se la lingua chiama "traccia" (o "track") un pezzo musicale*¹⁰. *Poeta chi scrive lungo la traccia*.

3. Cosa hanno in comune *Al tràgol jért. L'erta strada da trascino. Poesie venete*, (1972-1992), la raccolta d'esordio in dialetto veneto dedicata al mondo contadino delle montagne venete, al profumo della rosa selvatica, al fiocco del susino, alla macchia di luna "come latte fresco versato", insidiati dal vento e dalla foschia, dalle nevi e dalle solitudini e il mondo americano di *Lungo la traccia*, raccolta di un «viaggio-pellegrinaggio in un'America che non esiste più, o che forse non è mai esistita, seguendo le tracce di un avo emigrato negli Stati Uniti nei primi anni del Novecento?». E cosa hanno in comune queste due raccolte paesaggistiche con il dittico della memoria formato da *Perché ancora*, libro dedicato alle vittime dei nazi-fascisti e da *Le voci di Bardiaga*, che dà voce ai resti umani scoperti dal poeta adolescente in una spelonca mentre con alcuni compagni andava alla ricerca di armi dei partigiani in mezzo alle Prealpi che guardano sul lago di Revine, tra la provincia di Treviso e quella di Belluno?

La traccia. Perché la traccia è prima di tutto segno lasciato sul paesaggio (e Cecchinèl è certo poeta della natura che si riallaccia alla tradizione di Pascoli, di un Pascoli riletto da Zanzotto). La foresta di Cecchinèl non è solo un «tempio» di «colonne viventi / che un mormorar confuso di parole riversano» come la strofa famosa di Baudelaire: è un palinsesto di sovrimpressioni dove si sovrappongono tracce vegetali, tracce animali, tracce umane e tracce di guerra. La natura non è il rifugio degli uomini. Può essere la causa della loro perdita (quando la nevicata svela le tracce dei partigiani o quando fa cadere Giuseppe Castelli; *P.A.*, p. 75).

3.1. *L'erta strada da trascino* va letta come il libro delle tracce che la natura lascia nella natura, ma anche di quelle che l'attività degli uomini lascia sulla natura. Si tratta della strada che l'attività degli uomini traccia nella foresta per

⁹ *S.D.S.*, p. 61: *si saron fòra*.

¹⁰ La musica è onnipresente in *L.T.* «motivo country», p. 10, «Ohio blues», p. 17, «ballata», p. 24, «banjo breakdown», p. 43.

trascinare gli alberi tagliati – geroglifici strani, calligrafia dove l'uomo è l'artista e l'albero un potente pennarello. *Signatura rerum* e si pensa subito all'antica tradizione rinascimentale¹¹. Il nono libro del trattato di Paracelso *Von den naturlichen Dingen* s'intitola *De Signatura rerum naturalium*¹². Per Paracelso, ogni cosa porta un segno che manifesta le sue qualità invisibili – «*nichts ist ohne Zeigen*». «Ogni cosa, piante, semenze, pietre, radici svelano nelle loro qualità, forme, figure (*Gestalten*), quello che si trova dentro di loro». Vengono tutte rivelate tramite la loro forma. Paracelso intravede così la possibilità di una nuova scienza (*Kunst Signata*): «la signatura è la scienza tramite la quale si trova tutto quello che è nascosto e, privi di questa arte, non si può fare niente di profondo». Per Paracelso bisogna precisare da dove provengono i *signata*, chi è stato il loro *signatore* e quanti sono¹³. Se l'uomo è il *signator* principale, non è certo l'unico e la natura stessa è grande segnatrice. Ma il linguaggio fornitore di innumerevoli signature appartiene solo all'uomo, il solo a essere capace di dare alle cose il loro giusto nome – *die rechten Namen*. Il linguaggio del poeta Cecchinel ritrova l'antica tradizione di Paracelso: il dettato poetico risponde alle signature naturali. O si pensi al libro di Jacob Böhme, anche esso *De Signatura Rerum*:

Solo perché la comprensione risiede nell'impronta (*signatura*), è permessa all'uomo l'immagine della maggior virtù, di conoscere se stesso e l'essenza delle essenze, giacché dalla forma esterna di tutte le creature, dai loro desideri, dal loro linguaggio si può comprendere lo spirito nascosto, avendo la Natura largito a ciascuna cosa il suo linguaggio secondo l'Essenza e la forma. Il linguaggio si origina fuori dall'essenza e si manifesta con la voce nelle creature animate e nelle altre con l'odore, le qualità e l'aspetto¹⁴.

Basterebbe indicare due testi per entrare nel mondo delle tracce dell'*Erta strada da trascino*: «No i se mesteghèa, nò, i to senç» (Non si addomesticano, no, i tuoi segni), poesia dei segni della natura, delle firme: «parlar de na òlta, i to senç» / «parlare di una volta, i tuoi segni» (p. 87). Ma andrebbe letto con cura il miracolo di suggestioni rappresentato da *Senç sparpagnadi* (pp. 150-152):

Sti senç qua sparpagnadi
tèrmen de nèole sbrindolade
risadi tel lenç, te la piera
e te la tèra,

Questi segni sparpagliati,
confini di nuvole a brandelli
graffiati nel legno, nella pietra
e nella terra,

¹¹ Questa tradizione fu ricordata da Michel Foucault nelle pagine celebri di *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966. Foucault sottolinea quanto l'universo delle somiglianze è un universo di «signature», pp. 41-45. Cfr. a questo proposito Enzo Melandri, *Note in margine all'episteme di Foucault*, in «Lingua e stile», V, 1970, pp. 145-156.

¹² Paracelso, *Bücher und Schriften*, Basilea, Johannes Huser editore, 1859 (rist. Hildesheim, New York, Olms).

¹³ Cfr. Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Milano, Bollati Boringhieri, 2008.

¹⁴ Jacob Böhme, *Della impronta delle cose (De Signatura Rerum, I, § 16)*, Milano, Sebastiani, s.d.

tap e crepe e sfesè e roje
 dontađi su co sache,
 međegađi co raše,
 ingalivađi co teraž,
 sudor e sangue i joža
 e àgreme che tas
 pauroše te cantói đe sioli
 de milí e pò milí àneme pasade
 te le žendađure đe jenaro,
 te le bisighe đe lujo,
 žendre đe onbrie sote lisie đe luna.
 Fa na žigala oltada via ore e ore
 tu à criđa ti, martèl,
 sul faldin žegà e inruđenì.
 Ma le cavaréseghe e i agrost
 i đondoléa fisi, ranč grasi
 su le telarine sporche đe i pra.

intacchi e crepe e fessure e solchi
 giuntati alla meglio con virgulti,
 medicati con resine,
 uguagliati con terriccio,
 sudore e sangue stillano
 e lacrime silenziose
 pudiche in canti di assiti
 di mille e poi mille anime passate
 nelle ragadi brucianti di gennaio,
 nelle vesciche di luglio,
 cenere di ombre sotto liscive di luna.
 Come una cicala impazzita ore e ore
 hai gridato, martello,
 sulla falce spuntata e arrugginita.
 Ma le angeliche e i veratri
 dondolano fitti, ragni grassi
 sulle ragnatele sporche dei prati.

Cos'è una traccia se non un segno naturale? La natura si può allora dividere in due livelli: la superficie dove il segno lascia la sua traccia (cielo, legno, pietra, terra, prati) e la traccia che lascia. Ma mentre il segno congiunge significante e significato a favore di quest'ultimo, la traccia, nella sua materialità resiste e interroga. Ecco perché il poeta Cecchinel è nello stesso tempo un classico e un moderno: come un classico guarda alla natura come a una maestra, ma come un moderno riconosce di non capire i suoi segnali. A differenza del segno (per forza intenzionale: lasciare un segno corrisponde sempre alla volontà di *fare segno*, di fare senso di volere dire), la traccia non è tanto il lascito di una intenzione significativa quanto il segnale di una presenza, dell'evento di una presenza: qualcosa è successo, qualcuno è stato qui. I segni sono «sarpagnadi»: sono ovunque e ci offrono frasi incomplete di geroglifici provocatori, trasformandoci tutti in interpreti più o meno inquieti, più o meno esperti. Sono «intacchi e crepe e fessure» o «cenere»: depositi comunque o incisioni. Come il poeta delle *Georgiche*, Cecchinel tende a vedere l'attività dell'uomo come un sudore salvifico che renderà giustizia alla natura. Ma la natura di Cecchinel non aspetta i segni dell'arte, produce l'arte delle sue tracce¹⁵. Dalla sua prima raccolta, Cecchinel ha saputo far ascoltare una voce singolare, capace di riannodare un filo che avanguardie e ermetismi avevano tagliato per motivi diversi: il filo che lega bellezza naturale e bellezza artistica. Sembrava che la bellezza naturale fosse uscita dalla poesia per sposarsi col kitsch pubblicitario¹⁶: Cecchinel ha saputo rimpatriarla nelle terre della poesia.

¹⁵ Cfr. Hans Blumenberg, *L'imitation de la nature*, in *L'imitation de la nature et autres essais esthétiques*, Paris, Herman, 2010, pp. 37-90.

¹⁶ Rimane tuttora valida la diagnosi di Adorno nella sua *Teoria Estetica*.

3.2. In *Lungo la traccia*, la traccia fa titolo, disegna un “racconto” ad un tempo intimo e collettivo (pp. 69-70), programma una poetica. Ma soprattutto – e non credo che questo punto sia stato sottolineato a sufficienza – crea la coerenza stessa della raccolta: è la traccia ad aprirla ed a chiuderla.

“Febbre”, il primo componimento della raccolta, si apre su questi versi:

dal pulsare di un'oscurità roca
rinviene, febbre, alla perduta traccia:
con la tua lanterna fosca, ubriaca
di vagolante conestoga, sbircia
fra i fluidi diciottoruote d'America
per una vecchia strada dietro la Grande Via.

Il poeta diventa un “conestoga” come il narratore del *Voyage au bout de la nuit* si faceva Bardamu: mezzo di trasporto (ovvero *metafora*). Riviene alla perduta traccia per seguirla. Così, *l'incipit*. Ma così la clausola dell'ultima poesia, “Chiuso il cerchio”:

è così che un vecchio,
un nuovo uomo
se ne può partire
chiuso il cerchio
per sangue redento
di errante italiano,
nordamericano...

Il cerchio della raccolta rimanda ad un cerchio metafisico di redenzione dove ritornare sulla traccia è fare tornare il primo che lasciò la traccia. Un accento whitmaniano scuote il componimento e ogni elemento della prima poesia viene ripetuto come calmato, messo in ordine¹⁷:

ora il conestoga non barcolla più,
non trema più la sua lanterna
fra le vostre fumanti narici di luce...

Non trema più, ma

¹⁷ Su Whitman, la cui traccia pervade la raccolta intera, cfr. il componimento a lui tematicamente dedicato – «a Walt Whitman» (p. 52). Cfr. anche *S.D.S.*, la seconda poesia del libro, «La voze del castegnèr cròt», anch'essa dedicata a Walt Whitman, e p. 118: «lucorì come le luccioline rimaste». Uno studio del lascito di Whitman nella poesia italiana del Novecento è sicuramente un programma tanto necessario quanto ambizioso. Si partirebbe dal capolavoro di Pavese, *Lavorare stanca* (1936), per finire con Cecchinel. Non andrebbe dimenticato Bertolucci – cfr. il suo *Viene da lui il mio verso libero*, in «Corriere della Sera», 2 febbraio 1992.

Non si è spenta
dondola lassù
tra le stelle tintinnanti del Midwest,
sempre più in là,
luciolina sopita
lontano della pallide
vagolanti tracce sulla luna.

Fissare una luce antica per farla brillare in un'intensità ritrovata mentre vagolano le tracce sulla luna: questa immagine del fare poesia rimanda alla lanterna di Diogene con la quale il cinico cercava uomini ma, soprattutto, a un motivo dantesco ripreso da Pasolini: la lucciola – «vede lucciole giù per la valle» (*Inf.*, XXVI, 29). Lucciola, traccia fosforescente¹⁸.

Ed è così che si va proprio *Lungo la traccia*: si risale dal presente al passato in un viaggio che è nello stesso tempo spaziale e temporale: «tracce qui, impronte ovunque» (p. 35).

3.3. Con *Perché ancora* (2005) e *Le voci di Bardiaga* (2008), il lettore viene messo di fronte a un dittico nel contempo poetico ed etico-politico delle tracce della seconda guerra mondiale. In *Perché ancora* si tratta di ridare voce, con impeto compassionevole e identificatorio, alle tracce dei partigiani in un momento storico in cui la loro memoria viene oltraggiata¹⁹. Con *Le voci di Bardiaga* si tratta di ritrovare le voci di nemici giustiziati senza giustizia da quelli celebrati in *Perché ancora*²⁰. Operazione delicata, anzi delicatissima, che necessita da parte del poeta di una nota di «autogiustificazione» per evitare che questa specie di «oratorio» «possa essere strumentalmente rivolto contro la Resistenza, lotta armata che fra poche altre considero giusta quanto inevitabile nella storia del nostro paese» (*V.B.*, p. 59).

Del buon uso delle tracce: dare la voce alle vittime di un eccidio perpetrato dai partigiani non significa certo equiparare i morti, da una parte perché le morti come le vite sono incommensurabili, dall'altra perché non va dimenticato quanto fosse siderale la distanza che separava un partigiano da un fascista in termini di obiettivi politici, di immaginario sociale, di valori umani.

¹⁸ Ha giustamente attirato l'attenzione sul motivo dantesco e la sua ripresa pasoliniana Georges Didi-Hüberman in *Come le lucciole. Sopravvivenza delle lucciole*, Milano, Bollati Boringhieri, 2011. Ma le sue letture di Pasolini e di Giorgio Agamben sono troppo grossolane per convincere. Tornano le lucciole in *V.B.*, p. 19 e p. 27: «lucciole rapide sciamanti» e «luciolina smarrita».

¹⁹ Cfr. a questo proposito oltre le salubri puntualizzazioni di Sergio Luzzato, *La crisi dell'antifascismo* (Torino, Einaudi, 2004), la meditazione storico-politica di Valerio Romelli, *L'odio per i partigiani, come e perché contrastarlo* (Napoli, Cronopio, 2007).

²⁰ Cfr. in questo volume di atti, Francesco Carbognin, «*Le voci di Bardiaga*» o l'«*ancor tiepido sangue di parole perdute*», pp. 131-138. La raccolta vi risulta costruita come negativo della precedente. Questa differenza verteva in *primis* sull'ethos del poeta passato dall'empatia all'«intensa impossibilità del compattare». La formula è bella oltre che giustissima. E cfr. a questo proposito *infra* anche l'intervento di Roberto Nassi, *Cespi di mirtilli e rose sulle rovine dell'egloga*, pp. 99-115.

Se si parte dall'idea che tutte le morti si equivalgono si nega che la vita abbia un valore e la morte un significato.

Il dittico della memoria è un memoriale di tracce: la loro temporalità è proprio rinchiusa nel titolo *Perché ancora*. La traccia è proprio quello che è ancora nella sua fragilità materiale e richiede di essere rianimato ancora per essere tracciante (fra le tematiche che andranno studiate nella poesia di Cecchinel, c'è proprio la fragilità – *A.T.J.*, p. 47 – *I profumi e i sussurri diversi*). Nello stesso tempo, è l'incontro delle tracce, «obliquo intrico / di resti d'ossa e vesti» fra «mirtilli fragole e lamponi» a rendere necessaria la prosopopea delle *Voci di Bardiaga*.

In *Perché ancora*, il commento di «Tema sulla Resistenza» è ricco d'insegnamenti. Si tratta d'un testo metapoetico a proposito di una ragazza che deve scrivere a scuola un tema sulla Resistenza. È dedicato a Federico Grava (Deri), «scomparso a Mauthausen». La bimba evoca il cimitero dove lo zio partigiano «dorme» (eufemismo intollerabile: perché non si tratta di un sonno e perché non si tratta di un dormiente)²¹:

[...] ma sulla sua lapide
caduto per la libertà della patria
e poi solo dei puntini...
chissà quando, dove, forse
peggio di una bestia, lontano
dalla mamma, dai ricordi di bambino.

Per quei puntini tuo zio non è,
in quel cimitero.
Fu in un luogo il cui nome era destino...
sì, peggio di una bestia, lontano
dalla mamma, dai ricordi di bambino.
Ma di più tu ora sei,
sarai segno di lui
di cui non si trovò traccia oltre quel nome (*P.A.*, p. 33).

Il commento a fine volume spiega che di Federico Grava, a guerra finita, «non si trovò più traccia» (*P.A.*, p. 147). Ma la poesia si chiude su un'equivalenza più significativa ancora: «di cui non si trovò traccia oltre quel nome». Ovvero il nome è la traccia del senza traccia, la traccia che ricalca l'orma sparita. Dove la traccia non c'è più, il poeta deposita un nome. Ora questo verso rimanda necessariamente a quello famoso del Petrarca «né di sé m'ha lasciato altro che 'l nome», *Canzoniere* (sonetto 291). Per Petrarca come per Cecchinel, si tratta di

²¹ Si sa come Rimbaud ribalta questo luogo comune nel *Dormeur du val*: «Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine, / Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit».

corpi spariti senza altra traccia che il nome. La poetica di Petrarca trova qui una delle sue fonti più feconde. Si annodano per sempre poesia, assenza e nominazione. Il nome di Laura diventa il cosmo dove alloggiare la poesia. Il poeta rovescia così il verso di Du Bellay: mentre il poeta francese intendeva «remplir d'un beau nom» ce «grand espace vide» (sonetto CLXXXIX), Cecchinel vuole riempire il vuoto del nome con una poesia. È il poema a riempire i puntini lasciati dalla morte. Baudelaire ancora: «toutes les inscriptions gravées sur la mémoire inconsciente reparurent comme par l'effet d'une encre sympathique».

Nel 1933, W. Benjamin compone una breve osservazione dedicata all'amore platonico:

L'essenza e il tipo di un amore si definiscono il più strettamente possibile col destino che riservano al nome. Il matrimonio toglie a una donna il suo primo cognome per sostituirci il cognome del marito, ma (e questo vale quasi per ogni approccio sessuale) non lascia il nome indenne. Lo avviluppa e lo sforma con nomignoli affettuosi che fanno sì che il nome venga sepolto per anni, a volta per decine di anni. Al matrimonio così inteso si oppone l'amore platonico ed è così e solo così – nel destino del nome e non nel destino dei corpi – che l'amore platonico può trovare il suo significato autentico, il suo unico significato davvero importante: come l'amore che non sacrifica il nome per espriare il piacere, ma che ama l'amata nel suo nome, la possiede nel suo nome e nel suo nome la adora. Mantenere e proteggere nella sua integrità il nome dell'amata: ecco l'unica cosa che esprime la tensione, l'inclinazione verso il lontano che si chiama amore platonico. Per questo tipo d'amore, la presenza dell'amata esce dal suo nome come l'irradiazione da un fuoco ardente. Ed è da questo fuoco ardente che esce l'opera dell'innamorato²².

Ora se si vuole ricordare dalle *Tesi sulla storia*, si sa che Benjamin attribuisce alla storia la vocazione di redimere il passato dell'umanità. Così il destino della poesia è di salvare l'amata nel suo nome. Benjamin è formale: salvare l'amata nel nome e non, come precisa in *Sul linguaggio in generale e sul linguaggio in particolare*, «tramite il nome»:

Nel regno del linguaggio, il nome ha un unico significato: quello di essere a un livello incomparabile l'essenza più intima del linguaggio stesso. Attraverso il nome non viene più comunicato niente, ma è il linguaggio che comunica se stesso e in un modo assoluto. Nel nome l'essenza spirituale che si comunica è il linguaggio²³.

Così, mentre la vocazione della storia è di redimere il passato dell'umanità, il destino della poesia è di salvare l'amata nel suo nome. Con Cecchinel questi due obiettivi concordano. Poeta è quello che ridà un nome a chi è sparito senza

²² Walter Benjamin, in «Neue Schweitzer Rundschau», 232, 11, 1929.

²³ *Sur le langage en général et sur le langage humain*, in W. Benjamin, *Œuvres I*, Paris, Folio Essais, 2000, pp. 142-165, e soprattutto pp. 147-148; cfr. Gianni Carchia, *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 77-88.

lasciare una traccia. Ed è proprio in questa stessa poesia dedicata a Federico Grava che Cecchinel detta: *Fu in un luogo il cui nome era destino...*

Si potrebbe allora rileggere la totalità di *Perché ancora* come un tentativo disperato nel contempo storico e poetico di ritracciare i nomi o nominare le tracce. Le poesie sono le scritture ultime di questo lapidario tragico²⁴, moderno martirologio che non è altro che una nuova *Antologia di Spoon River*. Ad ogni tomba una poesia come traccia di un nome: Ildebrando Maldotti, nonno materno, Franz Jägerstätter, Federico Grava (Deri), Mario Pasi (Montagna), Edoardo Braido (Vulcano), Giovanni Turchetto (Zambo), Ermando Grava (Rosa), Aldo Donadon (Attila), Ugo Costella, Claudio Ceschin (Caio), Guido Boscaroto (Selve), Bruno Centazzo (Leone), Giovanni Da Re (Bibi), Felice De Martin (Vinci), Domenico Salvador (Tobia), Antonio Gobbatto (Sernaglia o Tonino), Giuseppe (Claudio) e Luigi (Tiberio) Agosti, Giovanni De Polo (Nino), Giuseppe Castelli (Deciso), Giorgio Varazosvili (Monti), Giovanni Morandin (Barba), Antonio Adami (Toni), Giobatta Bitto (Pagnòca), Oddone Saccone (Astorre), Attilio Tonon (Bianco) – e uno studio speciale andrebbe dedicato alla questione del “nome di battaglia” che si davano fra partigiani. Una forma di “apriti Sesamo” pronunciato dall’interno delle caverne.

Una delle ultime poesie, “Commemorazioni” (p. 95), è dedicata al padre, non nominato: si tratta di un bellissimo componimento dove il figlio evoca la salita del padre sul Golgota e la sua caduta per «il sasso del partigiano / bambino»²⁵.

Nel nome del padre non nominato si consuma la tragedia ed è il figlio a testimoniare²⁶.

3.4. Si è accennato alla distanza speculare che separa *Le voci di Bardiaga* da *Perché ancora*. Questa distanza reale è altrettanto immaginaria e simbolica e riguarda anche l’universo linguistico: al legame traccia/nome di *Perché ancora* risponde il legame traccia/voce di *Le voci di Bardiaga*. *Perché ancora* è una forma di lapidario, le *Voci* una specie di oratorio²⁷. E con l’oratorio le *Voci* condividono tanti spunti da permettere una valida ipotesi ermeneutica: l’oratorio è un’opera presentata in forma narrativa ma senza rappresentazione scenica; è stato creato per voci, coro o orchestra con la presenza di un narratore. È composto di tre parti con recitativi, aria e cori. Il suo argomento è spesso religioso – basti pensare a Bach, a Händel, a Haydn e rimane in un certo senso legato alla preghiera («ma da

²⁴ Per questa problematica rimando al bellissimo libro di Amando Petrucci, *Le scritture ultime*, Torino, Einaudi, 1995.

²⁵ Sul Golgota, cfr. la citazione di Zanzotto all’inizio del libro (*P.A.*, p. 15). In maniera più generale, rimando al bel libro che Jean-Claude Mathieu ha dedicato al rapporto fra «scritture» e poesia: *Ecrire, inscrire: images d’inscriptions, mirages d’écriture*, Paris, José Corti, 2010. Ma Mathieu non si sofferma sulle *scritture ultime*.

²⁶ Cfr. Giuseppe Cecchinel, *Ricordi di vita partigiana nella brigata “Piave” e contributo alla Resistenza del paese di Lago*, Treviso, Marton, 1977.

²⁷ Ma torna l’immagine del lapidario nel verso seguente: «in un sepolcro senza nome» (p. 33). Cfr. anche pp. 40 e 41.

là prega muto / l'orrore della vita », *V.B.*, p. 40), malgrado un legame costante con la musica profana. Ora questo è sufficiente per imbastire una lettura delle *Voci*.

Un narratore evoca l'incontro nella «selvamadre» con la spelonca dove furono giustiziati repubblichini, nazisti e collaborazionisti (pp. 9-21): si tratta d'una parte introduttiva che mette in scena il poeta in una natura vissuta nel contempo come *locus amoenus* e come cripta che nasconde e indica l'eccidio. La natura ama nascondersi secondo il motto eraclitiano²⁸; ma nel nostro caso il suo segreto è quello degli uomini. Si costruisce l'opposizione fra il mondo della superficie, alla luce del sole, e il mondo sottoterra, del celato da obliare. Il poeta assume la funzione di voce narrante e la tonalità ricorda il recitativo.

La seconda parte “libera” le voci di Bardiaga (pp. 23-33). Si tratta della parte più apertamente lirica dell'oratorio. Il poeta restituisce la voce delle vittime prima di morire. La tonalità è spesso quella della preghiera.

*Assediata da acerbe prove
vidi aureole di petali cadere
livido Corpus Domini
senza ali e cestini!*

E dicono che urlavi
ma dove? Dove?
Signore aiutami,
mi portano a morire... (p. 25).

Oppure:

io, quassù tra le stelle, chiamavo il dio
cui a me non bastò chiedere (p. 30)²⁹.

Nella terza parte, torna il recitativo del poeta di fronte al doppio mistero della natura e degli uomini: della natura e della storia (pp. 33-48). Tornano le opposizioni simboliche della superficie e della profondità, del silenzio e dell'urlo, del presente e del passato. Si ripete proprio come un coro un componimento che funge da legenda – la legenda di Bardiaga:

Sulla montagna di Bardiaga
sotto le croce di Bardiaga
c'è una spelonca di terrore
e là giacciono sventurati
rosi da denti d'acqua.

²⁸ Cfr. il commento di Hannah Arendt, *La vita della mente*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 217-242.

²⁹ Cfr. anche p. 31.

Non trovarono essi
morendo il sole
né hanno
ristoro da perduti sassi.

Perché su una coltre
di cieche pietre giacciono
e per la loro tomba
non c'è sentiero (p. 47: ma cfr. p. 42).

L'oratorio si chiude su una «sperduta preghiera» e una lezione che tende a riprendere in chiave profana (e in un certo senso profanatrice) il motivo della lux divina:

Bisognerebbe che anche chi
non vide né senti sapesse
che la luce è luce anche di sangue (p. 48).

Ma lo sapevamo:

Non è tempo di riti
tra le brume angeliche e i fumidi
fiati degli alberi e dei prati (p. 18).

Non mancano certo le allusioni alle tracce e al paradigma indiziario nelle *Voci di Bardiaga*. Nella prima parte del libro, bisogna seguire i sussurri «di spiriti placati / a intrecciati argenti di nube / e di betulla» (p. 10), «a filo d'erba il sibilare / della sentenza corta» (p. 31). Bisogna *vociferare* questi «resti di ossa e di vesti» (p. 13) fra «cespi di rose e mirtilli e luna» (p. 27).

Ora più non si impreca
se lasciata la traccia
febrile il cane raspa
nell'ispido di grasse ortiche
né si riporta, inadescate prede,
ossa corrose.

Non è il cane filosofico di Platone, tanto amato da Rabelais, che rompe le ossa del significato – si tratta del segugio, il cane di pista che rintraccia le orme della storia fra «mirtilli, fragole e lamponi». Scoperto «l'antro senza ombre» (p. 23), il poeta fa risalire le voci del passato segnato dal «disorbitato male». La necessità è legata al fatto che il tempo cancella le tracce:

Perché, ladro di vite e amore,

per un incontro senza tracce
avevo distillato essenze d'odio:
per un buio ticchettò di gocce,
lento saldo d'onore
oltre un muschioso sbavante ciglio (p. 24).

Il poeta incontra la figura del boscaiolo:

Solo un freddo tremore
coglie il boscaiolo
nell'ultimo raggio
dell'ombroso crinale,
rapido il batticuore il forestiero
sulle tracce del sentiero che muore (p. 45).

Ora, come il verso di *Perché ancora* non poteva non evocare il Petrarca, queste tracce del sentiero che muore sull'ombroso crinale non possono non rimandare alla «selva oscura» dove «la diritta via era smarrita». È se l'opposizione fra *Perché ancora* e *Le voci di Bardiaga* fosse riconducibile all'opposizione fra Petrarca e Dante? Tale ipotesi convincerà se è in grado di incontrare la nostra interrogazione al riguardo delle tracce. Difatti, la struttura simbolica e enunciativa delle *Voci* è dantesca. Andare per grotte (*Inf.* XIV, 114, XVI, 130, XIX, 24, XXI, 110, XXII, 27, XXXI, 114, XXXII, 25, XXXIV, 9 e 77), abissi (*Inf.* IV, 8, 24, XI, 5, XXXIV, 100) o spelonca (*Inf.* XX, 49), scendere fra i morti per *evocarli* e *fare corrispondere l'evocazione delle voci con la vocazione del poeta*: la voce narrante delle *Voci* segue il percorso del poeta della *Commedia*. Ma questo parallelo fa capire la singolarità, ovvero la triste modernità del paradigma indiziario nelle *Voci*.

Mentre l'universo della *Commedia* è sostenuto da un prodigioso codice allegorico che fa della natura un libro di segni e signature e del poeta un ermeneuta in grado di decifrarli; mentre le voci della *Commedia*, nella loro lontananza posso essere ricuperate, ridette e rese intelligibili alla nostra considerazione e per la nostra meditazione, la natura delle *Voci* di Cecchinè è tanto bella quanto inintelligibile, i suoi segni muti e come vietati alla nostra ricerca e le voci del passato come ammutolite. Il *sentiero muore*. L'allegoria è sbarrata. L'oratorio delle *Voci di Bardiaga* è una *Commedia* impossibile. Il rintracciare delle voci si rivela nella sua impossibilità ed è proprio questa impossibilità a nutrire una forma altissima di lirismo. Si potrebbe rimandare alla poetica di Celan o di Beckett: anche in questo caso si tratta di inventare una poesia all'altezza dell'evento.

Andrebbero indicate tutte le figure di questa impossibilità in una raccolta la cui prima parola è «esangue»: mutismo, accecamento, sordità. È «l'ammuto terrore» dell'alba «timida» (p. 9), è il «nudo stridore dei giacigli» (p. 11), sono le «furie nodose» (p. 12), il «vuoto di pareti» (p. 20), gli «evanescenti germogli»

(p. 25), «la lucciola smarrita» (p. 27)³⁰, la «paura muta» (p. 29), il «sepolcro senza nome», la «luce trasparente e debole», i «ciechi morsi» (p. 33), i «candenti silenzi di boscaglia» (p. 37) o ancora il «silenzio assiderante» (p. 39) o «viscido» (p. 41) dove «prega muto l'orrore della vita» (p. 40) in un «vuoto nero» (p. 44).

La natura copre come un sigillo indifferente e sono poi uomini a rivelare quanto celato («e bozzoli incrinati / coprirono le madri i bimbi», p. 19). Il poeta dà la formula di questo silenzio in una poesia importante:

*Come nel cielo ingorgo
di voluttuose acacie
cede vertiginoso il fiore,
in un letargo
di tracce e ardore
piombava la mia arte truce.*

*Perché, ladro di vita e amore,
per un incontro senza tracce
avevo distillato essenze d'odio:
per un buio ticchettio di gocce
lento saldo d'onore
oltre un muschioso sbavante ciglio (p. 24).*

Incontro senza tracce perché non c'è più incontro là dove la natura impedisce al poeta boscaiolo di rintracciare il suono delle voci smarrite nella gola nera della spelonca: «per la loro tomba / non c'è sentiero».

Le voci di Bardiaga: l'oratorio del «letargo di tracce» o l'«arte truce» delle tracce.

3.5. Nell'attesa di una più ampia trattazione si farà l'ipotesi che *Sanjut de stran* si possa leggere come una specie di *Al tràgol jért* passato attraverso il prisma del lirismo sbarrato delle *Voci di Bardiaga*. Se si ritorna a descrivere la natura e i costumi di un mondo in via di sparizione come nella prima raccolta, lo si fa dal fondo del «crepaccio della notte», della «spelonca scura».

Raccolta di silenzi e di segni muti come in «de na jènt che la tas», di natura enigmatica che obbliga a cercare le tracce nel cielo come i vecchi aruspici – a «snašar l'aria in traža» per un «žiel inorbì». Una delle più alte realizzazioni della raccolta conferma l'ipotesi di un mondo diventato inintelligibile: «al Signor al recama e noi vedon i grop». «Al giorno d'oggi i «segni» sono «stregati e solitari» – e al poeta non rimane che questa illeggibilità del mondo³¹. Si ritrova ormai davanti a «segni di fumo che si perdono, si nascondono / tra stelle estranee».

³⁰ Dove due parole provenienti da Dante sono messe in relazione.

³¹ Cito, rovesciandolo, il titolo di Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna, Il Mulino, 1991.

A confermare come *Sanjut de stran* sia il risultato di un ritorno al mondo di *Al tràgol jért* rivisto con gli «occhi tristi»³² di *Le voci di Bardiaga*, è la sesta sezione, potentissima, della raccolta: «scur da lus», «buio da luce». Il «crepaccio della notte» rimanda necessariamente alla spelonca dei giustiziati e l'universalità del dramma viene confermata in queste poesie metafisiche ispirate al sole nero della tragedia. Il poeta si avvicina alla poetica di Celan e andrebbero paragonati la famosa poesia «Singbarer Rest» col «cantar restà»³³. Profondo conoscitore della fauna come della flora, Cecchinel trova l'immagine più giusta: quella della talpa. L'animale era teatrale (*Hamlet*) e fu kafkiano. Con Cecchinel diventa poetico:

a tèra, radis e scur

par che i è 'ncora in tanti
che no ol capir:
bièse de tèra le rùmole
co i so òci fati
sfese scaturide
no le pol pi, nò,
tornar fòra te i vespèr
oltadì via de la lus³⁴

Con il poeta talpa, si consuma il sogno delle tracce. Ora, «tel gargat del scur», «la luce di sangue» sulla quale si chiudeva *Le voci di Bardiaga*, è diventata «al chiaro scur de la mòrt» e non rimangono altre tracce oltre queste poesie o il «cantuzàr stuf de i cric». Al «eh bien dansez maintenant» di La Fontaine risponde un «eh bien chantez maintenant» rivolto al popolo delle talpe confrontato al buio delle tracce.

un cri-cri più vicino
nei brividi della guazza
dell'estate che si lascia andare
e altri più deboli lontano
come un tremolare allo stremo
di vite intristite

sembrerebbe un verso solitario (an vèrs malusol)
e tutti gli altri
echi dispersi di quello, malato
e invece se ci si muove
sono tanti e quello di prima

³² Cfr. «occhi così», *P.A.*, p. 79 e «co òci tristi», *S.D.S.*, p. 27.

³³ Paul Celan, *Atemwende* (*Gesamt Ausgabe*, vol. II, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, p. 36).

³⁴ *Sanjut de stran*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 122.

pare l'eco di quello di adesso
 e così ognuno dell'altro
 come un passarsi parola
 fitto, lungo e quieto,
 un piangere senza fine della terra
 così noi, tanti, stanchi
 in brividi d'ombra:
 un grande tremolare ci tiene insieme,
 anche nel nostro tacere,
 uno con l'altro, vicino e lontano,
 come il canticchiare mesto dei grilli³⁵.

Andrebbe letta questa poesia alla luce del sogno whitmaniano dell'*adesiveness* – questa forza di fraternità e di coalizione. Ma mentre per Whitman il poeta doveva contribuire alla creazione di un nuovo popolo animato con l'*adesiveness* attraverso il canto epico della libertà, Cecchinel riporta il sogno ad un «grande tremolare [che] ci tiene insieme» espresso dal «canticchiare mesto dei grilli».

Una delle conseguenze di questo lirismo sbarrato è l'interrogarsi del poeta sulla lingua, sulle «lengue lingere», «lingue canaglie» e sulla possibilità della poesia nel mezzo di queste lingue³⁶. Mentre Dante assegnava al poeta il compito di trovare la pantera profumata della lingua nuova nel *De vulgari eloquentia*, il poeta dialettale misura la fine di questa caccia in una Babele globalizzata alla quale oppone il suo tacere di grillo.

4. La traccia detta la sua poetica di suggerimenti ermetici (perché è più segno di quanto sia indice) e di rimandi storici (perché è più segnale di quanto sia sintomo). Detta anche la sua lingua. Si è potuta lodare l'arte dialettale di Cecchinel. Ma cosa sono le parole del dialetto se non le tracce di un mondo che non è tanto da conservare o da salvare con una pulsione museale³⁷, quanto da riabitare e da reinventare con impeto poetico?³⁸ La traccia poetica non deve essere solo vera: deve nutrire il possibile, fosse impensabile.

³⁵ *Ibid.*, pp. 147-148.

³⁶ Questa preoccupazione è molto presente nella plaquette *Parlar cròt* (a cura di Matteo Vercesi, con una nota di Alessandro Scarsella, Venezia, L'artigiana, 2009).

³⁷ Cfr. il saggio di Federica Benedetti, *Aspetti antropologici dell'opera di Luciano Cecchinel*, pubblicato nel presente volume, pp. 47-64.

³⁸ Oltre gli studi ormai classici di Zanzotto (*A.T.J.*, pp. 169-186) e di Franco Brevini, *Le parole perdute*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 378-380, rimando al bellissimo saggio di Giovanni Turra, *Senç che gnesuni pi romài intènç. Poesia e dialetto in Luciano Cecchinel*, in «Quaderni Veneti», 33, giugno 2001, pp. 143-171.

*Perché qui occorre tornare
per coloro cui gli occhi
si oscurarono a una rinata luce.
Perché ancora
possano vincere anche i morti (P.A., p. 17).*

Nella più profonda spelonca, nel crepaccio più angusto, la poesia di Cecchinel è sempre associata a un senso di possibilità e di apertura del tempo³⁹. La sua lettura concede una speranza precisa anche se non si lascia afferrare con facilità. Quando si leggono le sue poesie emerge una certezza – ma allora il torpore quotidiano si può vincere? L'inerzia dei giorni, il ritmo nuovo di un poeta permette di mutarla in possibilità? Con Cecchinel degli spazi nuovi si aprono, striati di velocità, forati di traiettorie.

Una volta identificato il tema della traccia come filo che permette di collegare tra di loro questi libri di poesia, una volta delineata l'economia delle tracce in ciascuno di loro, bisognerebbe passare, se si vuole usare il lessico di Panofsky, dall'iconografia all'iconologia – ovvero cercare una chiave interpretativa di questo motivo che non è solo un motivo, di questa immagine che non è solo un'immagine, di questa metafora che è ben più che una metafora. Tre domande permetterebbero di introdurre al discorso delle tracce nella poetica di Cecchinel per superare il livello descrittivo del nostro studio.

4.1. La prima riguarda il lavoro del poeta: cosa sono le tracce per Cecchinel, come si presentano, come le rappresenta? Si potrebbe sostenere che la traccia non è né *sul* paesaggio, né *dietro* il paesaggio: è *dentro* il paesaggio, è *il paesaggio diventato dentro*. Ora la poetica delle tracce permette di superare l'anfibologia indicata da Montale in una poesia famosa:

Dagli albori del secolo si discute
Se la poesia sia dentro o fuori.
Dapprima vinse il dentro, poi contrattaccò duramente
Il fuori e dopo anni si addivenne a un forfait
Che non potrà durare perché il fuori
È armato fino ai denti⁴⁰.

Ora la traccia non è solo dentro o fuori. È il dentro del fuori (come una cicatrice) e il fuori del dentro (come un segno visibile). È proprio questa ambiguità della traccia, questa fragilità che consente di farne una soluzione alla difficoltà indicata da Montale.

³⁹ Ha insistito su questo aspetto Claude Mouchard nella sua importante postfazione a *Perché ancora*, cit., pp. 112-133.

⁴⁰ Da *Quaderno di quattro anni*, in Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, p. 604.

Non esiterei a dire che il rapporto fra essere dentro e essere dietro il paesaggio segna la differenza di due poetiche: la poetica di Zanzotto, poetica delle sovrimpressioni fra quello che c'è in primo piano e quello che c'è dietro – è una poetica alla Poussin se si vuole ricordare l'arte con la quale il pittore dispone i piani; e la poetica di Cecchinél, che è certo una poetica della sovrimpressioni, ma in senso diverso da quella di Zanzotto. Questa differenza deve essere riportata allo statuto, alla sintassi e alla semantica delle tracce.

Una lettura stilistica d'ispirazione spitzeriana potrebbe confermare la nostra ipotesi. Fra tutti gli stili caratteristici della poetica di Cecchinél, uno sembra potrebbe fungere da vero «*Standpunkt*»: la valenza che dà al sistema di preposizioni «fra»/ «tra»/ «per». Sono le preposizioni del dentro e del fuori, del fuori del dentro e del dentro del fuori⁴¹.

Le voci di Bardiaga potrebbe offrire un bel campo di lavoro: raccolta di «fessure» e di «obliquo intrico», raccolta di «crepe» e di «cigli», raccolta di «fra», di «tra» e di «per». Ma si ricordi anche «Entro le pietre di Treblinka» di *Perché ancora* (p. 35).

4.2. La seconda domanda (affine alla prima) riguarda il rapporto fra poesia e storia degli uomini. Questa storia è quella con la quale Cecchinél si confronta senza timore. Bisogna ritornare sull'affermazione di Ginzburg per capire quanto il discorso delle tracce sia determinante per lo storico. Lo è anche per il poeta. La domanda diventa: cos'è l'operazione poetica di Cecchinél? Si tratta di conservare la traccia in quanto traccia o si tratta di trasformare la traccia in poesia e dunque di complicare il suo rapporto con la storia?

La domanda, si sa, ha anche forti ripercussioni filosofiche – la filosofia della traccia è ormai associata a due libri del filosofo francese Jacques Derrida, nella *Grammatologia* e nella *Scrittura e la Differenza*, tutti e due libri del 1967. Per Derrida l'opposizione della voce e della scrittura corrisponde alla metafisica della presenza denunciata da Heidegger come un'incapacità del pensiero occidentale a pensare l'Essere in quanto temporalità. Si elogia la vivacità della voce e si condanna (Platone e Rousseau) la scrittura ma non si capisce che la voce non è possibile senza una traccia che ne liberi il significato. Questa traccia anteriore alla differenza fra vocalità e scrittura, Derrida la chiama «architrace»⁴²; «osso incorroso dalla scritta d'oro» (V.B., p. 24).

Anche qui, il rapporto con Zanzotto è determinante. È proprio il rapporto con la traccia che comanda la poetica delle note di Cecchinél e il suo rapporto col nome proprio. Mentre Zanzotto affida alla poesia il compito di superare la singolarità dell'evento attraverso l'universalità del dettato, Cecchinél esige che

⁴¹ Cfr. *Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese*, in Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959.

⁴² Cfr. *L'archi-trace* in Rodolphe Gasché, *Le tain du miroir. Derrida et la philosophie de la réflexion*, Paris, Galilée, 1995, pp. 181-187.

la poesia sia riportata all'accaduto: per questo accompagna ogni suo testo di note ermeneutiche che permettono al lettore di capire l'evento preciso al quale il testo si è ispirato. Una poetica delle note di Cecchinel è indispensabile.

Lo si sa, commentatori importanti hanno insistito su quanto l'operazione di Cecchinel sia complessa nella sua duplicità: da una parte poetizza l'accaduto, lo trasforma, non lo lascia alla sua prosaicità (perché crede nella poesia), dall'altra spiega, descrive, racconta, dimostra. Operazione singolare – che potrebbe essere interpretata in modo contraddittorio: indica una debolezza o una forza della poesia? Una debolezza perché la poesia deve essere completata con un commento? Una forza perché la poesia impone un'altra comunicazione, più alta, ma meno diretta? Questo campo definisce l'interpretazione della dimensione ermetica della poesia di Cecchinel.

4.3. Ma c'è di più. Poesia della traccia, poesia e storia della traccia. Si alza una terza domanda: come scrivere la traccia? Dico: non solo cos'è la traccia per Cecchinel, bensì cos'è la traccia di Cecchinel per noi?

Avendo, nella memoria, quanto vi è di più fosco, e attorno a sé quanto vi è di più malsicuro, la poesia di Cecchinel, come quella di Celan, rimane massimamente memore della propria tradizione. Certo, non può più parlare il linguaggio che qualche orecchio proclive sembra ancora attendersi da essa. Il suo linguaggio si è fatto più sobrio, più attento ai fatti, più scrupoloso; ma non per questo diffida del bello. Fidarsi del bello e tentare di essere vera. Pertanto, se mi è concesso di usare un'espressione nell'ambito della visualità, si tratta di un linguaggio, certo "più grigio", ma che non esclude lampi di luce e forti contrasti. Andrebbe ricordato che l'universo spesso in bianco e nero di Cecchinel è in più passi striato d'argento – «fra verde e argento in tremore» (*P.A.*, p. 65).

Questo linguaggio desidera vedere la propria musicalità situata in un luogo dove essa ha ancora qualcosa da spartire con quella "melodiosità" che deve, pur tenendo conto dei turbamenti che essi non mancano di provocare, andare a risonare assieme o accanto agli eventi più orrendi. Pure nella totale, irrinunciabile poliedricità dell'espressione, ciò che preme a questo linguaggio è di essere preciso. Esso insieme poetizza e nomina, trasfigura e instaura. Anche in questo senso la poesia di Cecchinel cerca di delimitare il campo del reale e del possibile.

Queste tre domande definiscono un triplice programma di studio della poetica di Cecchinel: semiotica (e stilistica), poetica e ermeneutica della traccia.

5. Mi sia concesso di concludere in un modo tanto privato quanto lapidario. In una lettera a Hans Bender scritta a Parigi il 18 maggio 1960, Paul Celan fa una doppia constatazione: «viviamo sotto cieli oscuri, e di uomini ce n'è pochi. Proprio per questo ci sono anche così poche poesie».

Incontrando Luciano Cecchinel, ho incontrato uno di questi pochi uomini. Dedicandomi a tradurre le sue poesie in francese, lungo le sue tracce, ho scoper-

to delle poesie rare. Sono poesie per il nostro tempo. Poesie di tracce vive e di scheggia rotta (Dante ancora).

Mi sia concesso citare una poesia che andrebbe commentata in particolare come tutte, più di tutte.

Si trova in *Lungo la traccia* e s'intitola «vene perdute»:

di maglie tese è il mio setaccio:
in trasparire rapido,
quasi lampo di ghiaccio,
vi fremono voci e volti di schiuma
prima di ritornare a un alveo torbido
come a un'improvvisa distante bruma

troppo larghe le brecce
per un errore
ammaestrato a un silenzio senza tracce
dal tempo e dal dolore (p. 18).

ALESSANDRO SCARSELLA

LA PAROLA SCOSCESA.
INTRODUZIONE ALLA POESIA DI LUCIANO CECCHINEL

RITRATTO PRELIMINARE

Riprendere le mosse dalla pubblicazione di *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino*, presso Vanni Scheiwiller, nel 1999, ha significato soppesare l'originalità che ha contraddistinto l'ultimo decennio del poeta Luciano Cecchinel. Come ebbe a osservare Andrea Zanzotto nella postfazione di quella che poteva essere ancora ritenuta "opera prima", a sorprendente complemento del sottotitolo *poesie venete 1972-1992 - edizione riveduta e ampliata*, erano in essa «presenti i caratteri della migliore maturità [...] prorompente empatia di una forza fantastica rara»¹. A ben vedere, seguendo il successivo cammino del poeta-viandante di Revine-Lago (paese dove è nato nel 1947, dove risiede e di cui è stato sindaco), lo scritto di Zanzotto, pur risalente al 1992, rivelava la duplice natura di quel libro: aurorale e testamentaria. *Testamenti* è il titolo di una plaquette del '97 mentre le due raccolte, quella eponima (1988) e *Senç* (1990 = *Segni*, nella grafia del dialetto delle Prealpi trevigiane), confluivano nella nuova edizione, immettendo Cecchinel nel *main stream* della poesia contemporanea. L'autore raccoglieva così il prodotto del consenso che, a partire dalla fine degli anni ottanta, si era creato intorno alla qualità delle sue cose e con gli interventi più rilevanti di Franco Brevini, di Franco Loi e di Elettra Bedon.

L'erta strada della poesia avrebbe previsto per il poeta l'uscita consecutiva di tre volumi, tutti destinati a modificarne progressivamente la collocazione (comunque derivata dalla grande lettura di Zanzotto) e a irrobustirla in seno al canone della contemporaneità.

¹ Andrea Zanzotto, *Postfazione*, in Luciano Cecchinel, *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino*, Milano, All'insegna del Pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, 1999, p. 173.

Lungo la traccia (2005) sembrava infatti proporre quasi un autore nuovo, disceso dai sentieri collinari, in direzione delle ulteriori radici familiari dell'emigrazione transatlantica. Tuttavia si riconosce ancora il coesistere in Cecchinel delle due anime scisse della poesia italiana del Novecento: il verso libero da una parte, le forme chiuse e cantabili dall'altra: Campana e Pascoli; lungo la traccia altresì di E.A. Poe e di Whitman, nella fattispecie, considerato l'orizzonte nordamericano di intimo riferimento intertestuale e il suo assoggettarsi a una possente anglofonia di seconda mano.

Con *Perché ancora* (2005) si assiste, in luogo della sovrapposizione polifonico-idiomatica, al ritorno prepotente alla bilingualità – intesa come stato d'animo, da non confondere con la strategia comunicativa che definisce il bilinguismo². Se le poesie di *Al tràgol jért* erano «soltanto approssimativamente»³ tradotte in italiano, la traduzione a fronte di Martin Rueff ha adesso il compito di rilanciare alla lingua francese, ora dalla lingua italiana ora dal dialetto, testo a fronte, lo stesso principio di assolutezza del testo poetico e, contemporaneamente, di dipendenza da quei percorsi interpretativi che impongono il passaggio obbligato nella zona d'ombra della traduzione. Conchiusa nel “melograno di lingue” dell'Europa (metafora di Zanzotto)⁴ la lingua della poesia di Cecchinel ribadisce qui la sua essenza transitiva e reversibile.

Lo spunto offerto da ciascun tragico biografema sepolcrale dà adito a un composto sintattico che necessita di apparato, di precisazione, di interpretazione, di autogiustificazione a complemento di un'idea di poesia che ammette la propria insufficienza senza cessare di essere se stessa. Il *trobar clus* che rimanda per esplicito alla lezione di Pound, accolta nella contraddizione insanabile tra valore poetico eccelso e contenuto politico inaccettabile.

Poeta di versificazione e non di parola, Cecchinel accoglie sporadicamente versi monoverbali, come «ammutilirone», «sconfinata» e «disperata», «irremovibile» e dove l'uso dei prefissi di privazione è un segnale indicativo del processo di agglutinazione delle antitesi che costituiscono la rete del “parlare malato”⁵ di Cecchinel. C'è anche un «Tornavano», ma il titolo della poesia è *Loro*⁶, quindi il verbo richiama il soggetto plurale della poesia civile raccordandosi al celebre verso di Saba «Ritorneranno»⁷: in entrambi i casi la ciclicità innocente dell'eterno ritorno risulterà abbattuta dalla violenza del dolore e dalla follia del fatto compiuto.

² Cfr. Renzo Titone, *La personalità bilingue*, Milano, Bompiani, 1996, pp. 9-12.

³ L. Cecchinel, *Al tràgol jért*, cit., p. 158.

⁴ Cfr. la conferenza veneziana del 1995, *Europa, melograno di lingue*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1347-1365.

⁵ Titolo della plaquette stampata in occasione del convegno di Mestre del 2009, con testi che sarebbero confluiti nell'attuale e ultima raccolta *Sanjut de stran*, edita da Marsilio.

⁶ *Perché ancora / Pourquoi encore*, Vittorio Veneto, Istituto per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea del Vittorinese, 2005, p. 87.

⁷ Il verso di Saba, all'origine del titolo del romanzo “etico” di Giani Stuparich (1941); cfr. *Il borgo*, in Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2004, p. 326.

Ai motivi della raccolta trilingue italo-dialettale-francese si riannoda il frutto successivo di Cecchinel, *Le voci di Bardiaga* (2008), poema suddiviso in trentotto frammenti lirici e dedicato all'*autre côté* della guerra di Resistenza. Le voci, questa volta esclusivamente italofone, sono quelle delle vittime di una strage partigiana. Non si tratta di facile revisionismo in versi, dal momento che il sangue dei vinti appare al poeta-medium, mediatore sotto vari aspetti – tra oralità e scrittura, tra spazio e tempo, tra bene e male –, il quale parla per conto dei morti ammazzati, come una macchia sulla natura e sulla storia, secondo l'enunciato della precedente silloge indirizzata ai martiri dell'antifascismo. Riaprendo le ferite del passato prossimo Cecchinel spezza una lancia a favore della pace, compiendo un gesto antico come quello di Enea che piega l'arbusto sanguinante da cui fuoriesce il lamento di Polidoro. Poesia cimiteriale, realismo lirico ed espressionismo ontologico sono le possibili analogie del comprendere suggerite dagli itinerari verso il cuore di un'esperienza della parola isolata, sebbene di spessore desueto, nel quadro della letteratura di un'epoca di carenza e sulla scena di un paesaggio culturale veneto in evidente dissoluzione.

L'ultima raccolta *Sanjut de stran. Singhiozzi di strame* (con prefazione di Cesare Segre, 2011), si riallaccia sotto vari aspetti al libro d'esordio, sia nella selezione del codice dialettale assolutizzato, sia nella chiave di lettura di un paesaggio culturale devastato, che Segre riepiloga in quattro momenti: ispirazione ecologica, disagio acuito dalla nevrosi, identificazione metamorfica del poeta con l'elemento naturale, sentimento di dimenticanza e vano sforzo di ricordare. Facendo anche riferimento agli esiti critici del convegno di Mestre del 2009, Segre fuga ogni residuo dubbio sulla legittimità di tanto impegno ermeneutico:

Dicendo qualcosa di queste composizioni, non posso ambire all'originalità, data la perspicacia di chi mi ha preceduto, e ha individuato vari punti fermi. Quello che vorrei ottenere (scendendo anche sul terreno dell'analisi di singoli testi) è di convincere i lettori che con Cecchinel siamo al livello più alto della poesia. In più, vorrei mostrare che, se si riesce a sottrarsi alla magia della sua invenzione, restano altrettanto potenti nella sua poesia i valori formali. Grande artista, ma anche grande artefice⁸.

CRONOLOGIA ESSENZIALE FINO AL 2011

Luciano Cecchinel è nato a Revine-Lago (tv), ove attualmente risiede, il 15 giugno 1947.

Mio padre Giuseppe – ricorda Cecchinel in uno scritto autobiografico inedito – è nato nel 1918 ed è morto nel 1987, a 68 anni, dopo che nel 1967, a 49 anni, era stato moribondo per mesi in seguito ad un infarto del miocardio. Ha combattuto in Albania, Kossovo, Macedonia e Grecia, facendo varie campagne al fronte, anche se non sarebbe dovuto esservi perché or-

⁸ Cesare Segre, *Prefazione*, in *Sanjut de stran*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 10.

fano di guerra. Suo padre, pure Giuseppe, infatti era caduto dopo la rotta di Caporetto il 12 dicembre del 1917 (per malattia contratta, sta scritto sul monumento ai caduti di Lago), e al figlio è stato imposto lo stesso nome perché nato dopo la morte del padre. Un fratello di mio padre, Pietro, di alcuni anni più vecchio, era nato con gravi handicap ed è stato assistito in casa fino alla maggiore età; aggravatosi è stato ricoverato all'Istituto Gris di Mogliano Veneto, dove è deceduto nel 1961, una settimana prima della madre, mia nonna, Clementina Da Riva. Mio padre è stato fra i fondatori della Brigata Piave (avendo avuto la fortuna di essere in licenza l'8 settembre del '43), formazione autonoma o badogliana (fazzoletto azzurro). Vi militavano molti marxisti ma i quadri di comando erano in netta maggioranza di cultura cattolica. Fu vicecommissario della brigata e comandante di uno dei tre battaglioni di cui era composta.

Mia madre fu staffetta partigiana e riconosciuta partigiana a fine guerra, fatta eccezione di un ispettore fascista del Provveditorato che, dopo aver fatto sparire dall'incarceramento di mio padre le campagne di guerra che davano punteggio – cosa di cui egli si accorse appena in tempo per costringere a rimediare – le negò sottobanco il punteggio di partigiana, giustificando la cosa, quando il misfatto emerse, con la motivazione che la legge diceva «chi ha fatto il partigiano», non «la partigiana»; e questo fu cruciale perché risultasse solo idonea e non vincitrice di concorso, cosa che sarebbe capitata anche a mio padre se non si fosse accorto per tempo del sopruso che aveva riguardato lui.

La madre del poeta, Annie Maldotti, era nata negli Stati Uniti a Cambridge (Ohio) il 24 settembre 1922. Ricordate nel poscritto *Come per un racconto* pubblicato in calce a *Lungo la traccia*, le vicende della famiglia materna prendono le mosse dalla partenza dall'Emilia di Ildebrando Guglielmo Maldotti per l'America nel 1905 e il suo ritorno in Italia prima dello scoppio della prima guerra mondiale, alla quale partecipò servendo la patria nelle retrovie. Uno dei quattro fratelli di Ildebrando, Joe, inquadrato nell'esercito americano, sarà ferito gravemente sul fronte francese. Tuttavia Caporetto avrà conseguenze anche per i Maldotti, dal momento che dopo la rotta la famiglia di Gaetano Gerardini, padre di un figlio e sei figlie, fra cui Anita e Antonietta, si trasferisce da Revine-Lago in Emilia, in provincia di Piacenza, nei pressi del monastero di Bobbio. È là che avviene l'incontro di Ildebrando con Anita. Di regioni diverse, i due si esprimono tra loro in lingua italiana e non in dialetto. Dal matrimonio americano nascerà Annie. Alcuni anni dopo la crisi del 1929, la famiglia tornerà in Italia per stabilirsi in Veneto, a Lago, paese d'origine di Anita Gerardini. Annie era quasi adolescente e parlava solo l'inglese.

Gli Stati Uniti sono stati per me a lungo una proiezione rarefatta sulle ninne nanne di mia madre, sui suoi racconti e su quelli dei miei nonni, sulle lettere grondanti nostalgia e disperazione della parte della famiglia rimasta oltreoceano. La casa dei miei nonni materni – per inciso sequestrata nei secondi anni '30 dalle autorità fasciste che vi avevano altresì fatto affiggere un grande cartello con la scritta “Sudditi nemici” – era un po' una “little America”⁹.

⁹ Irina Possamai, *Intervista a Luciano Cecchinel*, in *D'Italie en France - Poètes et passeurs*, Marie-José Tramuta (ed.), in «Leja», 6, 2005, pp. 149-157.

Mia madre era viva quando è uscito *Lungo la traccia* ma ormai in fase avanzata del morbo di Alzheimer, che si era manifestato nei suoi primi sintomi già negli ultimi anni '90 (fra le ultime cose che ricordò ci furono i versetti iniziali del secondo inno d'America *My country 'tis of thee / sweet land of liberty*). L'abbiamo assistita in casa, io e i miei fratelli Clementina e Roberto, con l'aiuto fondamentale di Adele Fava, una cugina "familiare" che ha vissuto con noi dal 1961, fino alla morte, avvenuta nel 2008¹⁰.

Nato dunque in una famiglia politicamente impegnata¹¹, Cecchinel manifesterà negli anni della formazione interessi sociali che lo rendono presente nella vita del suo territorio, oltre che in qualità di insegnante, come amministratore:

Ho fatto le medie e il liceo classico a Vittorio Veneto (maturità nel 1966), l'Università a Padova (laurea in Lettere nel novembre del 1971). Negli anni di università ho frequentato solo, da pendolare, per tre giorni alla settimana il primo anno; il secondo e una parte del terzo ho insegnato alla scuola media di Follina. Sempre durante l'Università sono stato eletto sindaco di Revine-Lago nel giugno del 1970: l'impegno è durato fino alla tarda estate del 1975. Dopo la laurea ho insegnato per quattro anni a San Pietro di Feletto e poi sempre a Tarzo, paese limitrofo al mio alla cui scuola convergono anche gli alunni del mio comune.

La mia militanza politica è stata "partiticamente" abbastanza rarefatta: ho militato nella sinistra DC dal '69 al '75, data che ha segnato la mia uscita da quel contesto. Il mio impegno si è spostato da allora all'interno della CISL nel settore scuola e soprattutto in quello agricolo, dove con amici contadini e colleghi insegnanti ho lavorato per la costituzione di cooperative agricole, fino all'inizio degli anni '90.

Nel giugno 1974 sposa Danila Casagrande, insegnante alla scuola elementare. Dal loro matrimonio nasceranno due figlie, Silvia e Chiara. È in questa fase che matura l'attenzione di Cecchinel per la cultura popolare e, in particolare, per quella contadina. È stato fra i curatori della pubblicazione *Fiabe popolari venete raccolte nell'alto trevigiano*, manoscritto inedito di Luigi Marson (1984), e ha scritto per varie riviste articoli sulle culture subalterne, divenendo altresì redattore della rivista politico-culturale «Confronto». Nel 1984 compie un viaggio negli Stati Uniti, Ohio, per vedere i luoghi natali della madre (che lo accompagna all'aeroporto) e incontrare i parenti e conoscenti «rimasti in terra d'America»¹², in particolare quelli non ancora venuti in Italia.

La sua attività poetica è rimasta volutamente incognita fino alla pubblicazione della raccolta di poesie in dialetto veneto *Al tràgol jért* (Pederobba, I.S.Co., 1988), cui sono seguiti *Senè* (Conegliano, El Levante por el Poniente, 1990), la plaquette *Testamenti* (Milano, "en plein", 1997, con un disegno di Vittorio Schweiger) e *Sanjut de stran* (all'interno di «In Forma di Parole», 1998).

¹⁰ Luciano Cecchinel, *Ricordi autobiografici* (inedito).

¹¹ Cfr. anche Giuseppe Cecchinel, *Ricordi di vita partigiana nella brigata Piave e contributo alla Resistenza del paese di Lago*, Treviso, Marton, 1977.

¹² *Lungo la traccia*, Torino, Einaudi, 2005, p. 70.

Dieci anni prima della scomparsa della madre, Cecchinel affronta la malattia («1998, data che ha segnato l'inizio di una tragedia familiare e con essa una cesura esistenziale»¹³) e la perdita della sua figlia maggiore:

La malattia di Silvia – un sarcoma a piccole cellule di tipo desmoide al retroperitoneo, forma rara di cui erano censiti dalla letteratura medica mondiale solo alcune centinaia di casi – ha manifestato i primi sintomi a fine 1997 per essere diagnosticato dopo un'operazione, che si sperava fosse per altro, nel gennaio del 1998. È deceduta dopo quattro operazioni e varie pesanti terapie il 16 aprile del 2001 (ma l'ultima ricaduta, quella che non lasciava speranza, era avvenuta all'inizio di settembre del 2000). Silvia era nata il 4 gennaio del 1977: si è ammalata quindi a vent'anni ed è morta a ventiquattro. La sorella Chiara è nata il 23 febbraio del 1987, poco più di due mesi prima della morte di mio padre. Quando si è ammalata Silvia aveva 10 anni, quando è morta 14.

Chiara si è laureata in Lettere nel 2010 e attualmente studia Letterature Comparate a Parigi¹⁴.

Una riedizione riveduta e ampliata de *Al tràgol jért* usciva nel 1999 presso l'editore Scheiwiller, con postfazione di Andrea Zanzotto. La “più tremenda delle prove” si accompagna a una crisi d'identità e di obbiettivi. Tre giorni prima della morte, Silvia accusa il padre di essersi «costruito degli ideali kantiani irraggiungibili» e tali da aver coinvolto la famiglia nello stato di tensione ideologica che aveva accompagnato la sua presenza nel sociale¹⁵. Si tratta di una cesura di lutto non solo esistenziale, ma di una parentesi di silenzio del poeta che si rompe dopo quattro anni con le due raccolte *Lungo la traccia* (Torino, Einaudi, 2005), che peraltro era già ultimata nel 1998, e *Perché ancora / Pourquoi encore* (Vittorio Veneto, Istituto per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea del Vittorinese, 2005) con traduzione di M. Rueff e note dello stesso Rueff e di C. Mouchard. Si tratta di una raccolta pure in gran parte scritta anteriormente al 1998 e sistemata in occasione del 60° Anniversario della Liberazione su richiesta del citato istituto. Completamente in lingua *Le voci di Bardiaga* (Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008). Il 24 settembre 2009 ha luogo a Mestre, Centro Candiani, per iniziativa dell'Università “Ca' Foscari” e in collaborazione con il Comune di Venezia, il convegno internazionale *Omaggio a Luciano Cecchinel, poeta dell'emigrazione veneta negli Stati Uniti d'America*. Le relazioni presentate in quell'occasione, talora profondamente modificate, sono raccolte nel presente volume. L'ultima fatica, *Sanjut de stran. Singhiozzi di strame* (con prefazione di Cesare Segre, Venezia, Marsilio, 2011).

¹³ Nota ai testi, in *Sanjut de stran. Singhiozzi di strame*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 159.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cfr. l'intervista rilasciata a Casagrande nel 2004 sulla rivista faentina «Tratti» (65, 2004, 108-119) e ripubblicata nel volume *In un gorgo di fedeltà - Dialoghi con venti poeti italiani*, a cura di Maurizio Casagrande, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2005, pp. 53-64.

LINEE DI UNA RICEZIONE FAVOREVOLE

Le *Testimonianze* di Mario Rigoni Stern, Massimo Cacciari, Andrea Zanzotto che aprono il volume intendono riepilogare l'esito affermativo della ricezione di Cecchinel che guadagnava già nel 1990, come accennato, l'attenzione di Brevini. Il critico associava, secondo una tendenza costante degli scritti critici sul poeta di Revine-Lago, a una valutazione esplicitamente positiva – «uno dei migliori autori dell'ultima generazione» – degli spunti descrittivi finalizzati a tradurre a beneficio del lettore la complessità linguistica e strutturale di *Al tràgol jért* letto nella prima edizione del 1988.

Nella rustica varietà veneta parlata a Revine-Lago, nelle Prealpi Trevigiane, al confine col Bellunese, scrive, non senza una ricerca arcaizzante, che corrisponde a un bisogno di resistenza all'erosione culturale diffuso tra gli ultimi dialettali, Luciano Cecchinel, uno dei migliori autori dell'ultima generazione. L'unica raccolta finora pubblicata, *Al tràgol jért*, rivela un poeta dai tratti perfettamente formati. Il libro ci conduce in un mondo appartato e selvoso (si veda la ricchezza del repertorio fitonomico dialettale), magmatico e germinante, sullo sfondo di una civiltà contadino-pastorale avviata per gli erti sentieri della sua millenaria fatica quotidiana.

Quel mondo, che l'autore sa condannato, è oggetto di tutta una serie di proiezioni, tra immedesimazioni e sensi di colpa. A tratti si avverte la lettura di Zanzotto, che non è neppure geograficamente troppo distante e si è misurato con gli stessi paesaggi boschivi – siamo sempre nella valle del Soligo.

La figura dominante nei testi di Cecchinel, che alterna le quartine rimate al verso libero, sfruttando le ricche risorse consonantiche del suo dialetto, è l'*enumeratio*. Il modello per una precisione elencatoria, che vuole sottrarsi alla pura descrizione, sembra essere il Whitman di *Leaves of grass*. Il groviglio dei vegetali, il loro protendersi irto, sottolineato da un dialetto dalle frequenti tronche in consonante, si accampano in un paesaggio di ghiacci e vetri: *Ma mur fa spontói i sbraga instes dreti / sta coltrina ðe ori e ðe jaž / e i strisa la sòn de i poret / pi de i rust drioghe i spàresi a marž* (“Ma muri come spuntoni lacerano ugualmente diritti / questa cortina di ori e di ghiacci / e graffiano il sonno dei poveri / più del pungitopo dietro gli asparagi le braccia”, *Agrost*, “Veratro”).

La sua è una poesia in cui la tensione espressionista... viene controllata da un'ispirazione che resta sostanzialmente lirica. La realtà è osservata con un'ottica ravvicinata, macro, che insistendo metonimicamente sui particolari ottiene effetti deformanti. Ma i «senç sparpagnadi» (“segni sparpagliati”), liberati sbloccando «al cadenaž ður / ðel stàul stracolmo e orbo» (“il catenaccio duro / dello stabbio stracolmo e cieco”), non riescono a comporsi in un ordine, mentre intorno spira – il riferimento è sempre a *Croşe croşat*, titolo apotropico dell'ultima poesia – «an siròc malsan» (“uno scirocco malsano”): scenari dunque psicologici, alludenti a una condizione assolutamente moderna, come accadeva per i paesaggi invernali di Bertolino¹⁶, che mi sembra l'autore più vicino al giovane poeta trevigiano.

¹⁶ Del piemontese Remigio Bertolino, poeta *d'envern*, cfr. il recente *Versi scelti 1976-2009*, introduzione di Giorgio Barberi Squarotti, Novi Ligure, Puntoacapo, 2010. Ma forse un riferimento anteriore potrebbe, per i paesaggi di Cecchinel, spettare alle stagioni morte evocate nei paesaggi del Nord-Est del friulano Paolo Venchieredo (Paolo Zuccheri), *L'alba spacca la collina*, Milano, Fiumara, 1954, in cui oltre all'opzione dialettale è l'assenza in Cecchinel di tracce di sentimentalismo-vitalismo a fare la differenza.

La raccolta è costruita secondo un disegno poematico, che scandisce un'esperienza di attraversamento. La prima delle tre sezioni che la costituiscono, *Garnèi e fastuc* ("Granelli e festuche"), tratteggia una condizione edenica, adolescenziale, giovanile, dalla quale l'io poetante si distacca attraverso una presa di coscienza, consegnata a *Calif* ("Foschia"), in cui trema «l'ultimo chiaro / de 'n tèn p scur romài pèrs» ("l'ultimo chiarore / di un tempo ormai perduto"). La cultura contadina conosce una crescente emarginazione dietro il preme di nuovi, aggressivi modelli, che tuttavia innescano anche un processo di resistenza e sfida, in cui il dialetto acquista toni di asprezza e virulenza. Nella sezione conclusiva, *Fulische* ("Fuligine"), si registra un incupimento, conseguente a un tracollo che conduce a una sorta di accanimento masochistico sulla propria amarezza. I confini tra io e noi sono meno netti: sul soggetto incombe la medesima condanna al disfacimento, alla rovina, che incalzano il suo mondo¹⁷.

Le ascendenze dell'espressionismo tedesco (mediato da Campana e da Reborà), le suggestioni perduranti del verso libero di Whitman e di Pavese coesistente con forme tradizionali rimate (quartine) e con il gusto estraniante dell'enumerazione, la sottesa influenza di Zanzotto, il carattere narrativo e iniziatico del macrotesto, sono tutti elementi che si ritroveranno all'interno di successive letture, a partire dal lungo intervento pubblicato dallo stesso Zanzotto nel 1992 e confluito successivamente nel paratesto della seconda edizione di *Al tràgol jért*: la sede della rivista «Il Belli» rappresenta l'ulteriore possibilità di maggiore visibilità nazionale per Cecchinel, sebbene in ambito specializzato in dialettalismo, sulla cui fama graverà e grava ancora l'ipoteca restrittiva di un bacino di ricezione quasi esclusivamente veneto della sua poesia.

La conferma di questa pericolosa incombenza riguardante gli usi del dialetto e i limiti della legittimazione della poesia in dialetto si tocca tuttora con mano, quando si traggono le conclusioni da dibattiti e scaramucce che hanno periodicamente luogo sui media a proposito della situazione generale della poesia. Sia concessa l'apertura della seguente parentesi provocata da uno scritto di Alfonso Berardinelli e dalla correlativa e concorrenziale analisi di Alberto Asor Rosa, allo scopo altresì di ricontestualizzare la posizione di Cecchinel:

Siamo sempre lì. Il guaio e l'alienazione della non-lettura nascono dal fatto che si ragiona per generi e categorie generali, non per autori o, meglio ancora, per singoli libri e singoli testi. Quando si tratta di qualità dei testi poetici, per non fare danno bisogna essere spietati: questa strofa meglio toglierla, questo finale è sbagliato, perché questo verso finisce qui? La tecnica è tutto, quando si sa che cosa dire o non dire. Come ai tempi di Saba, resta da fare «la poesia onesta» perché, comunque, non può essercene altra. In poesia, in qualsiasi arte, in ogni forma di pensiero critico, solo l'onestà è geniale. I migliori lettori di poesia, i più severi e selvatici sono quasi sempre i poeti. Quelli che lo sono, volevo dire. In Italia, oggi come mezzo secolo fa, una decina o poco più¹⁸.

¹⁷ Franco Brevini, *Le parole perdute*, Torino, Einaudi 1990, pp. 378-380.

¹⁸ Alfonso Berardinelli, *Manca la passione d'essere letti*, in «Corriere della Sera», 14 luglio 2011, p. 39.

Chiamando in causa direttamente le responsabilità della critica storico-tematica, rivalutando il punto di vista pragmatico della critica della poesia esercitata da poeti, quindi con adeguata coscienza tecnica, considerati come lettori non tanto privilegiati, quanto dotati degli strumenti necessari a evitare la caduta nel generico, evitando infine di nominare i dieci nomi designati, Berardinelli passa idealmente la mano ai poeti stessi, latori di quell'onestà predicata da Saba e da ritenere il miglior deterrente alla crisi patente della qualità poetica. A metà strada tra recensione e raccordo polemico al dibattito ospitato sul «Corriere della Sera» nell'estate del 2011, però senza riferimento a Berardinelli, per non domandare né ammettere replica, la carrellata distingueva le successive generazioni del Novecento, indicando otto poeti viventi della quinta generazione e quattro della prima del duemila (totale dodici):

mi chiedo se nell'infinito (mostruoso?) universo attuale della comunicazione, essi segnano un punto fermo per attaccarmici: per sapere che io ci sono, perché un altro c'è. Pare a me che, allo stato attuale delle cose, non si possa né chiedere né proporre ai poeti più di questo. Se mai, – chi può, – aiutarli a farlo: perché se smettessero di farlo, sarebbe davvero un'irrimediabile perdita. Sulle colonne del Corriere della Sera (10 luglio) Paolo Di Stefano ha aperto la discussione su sorti, modalità e fortuna della nostra poesia contemporanea. Per la verità, si tratta di una "questione" che, di scadenza in scadenza, si ripresenta da diversi decenni: ossia da quando, – visibilmente e, secondo me, comprensibilmente, – la poesia ha perso il primato nei confronti della narrativa. Da quando? Almeno dagli anni '60-70; ma, forse, scendendo più in profondità, dal momento in cui, – negli anni del neorealismo e dell'"impegno", – fu denunciato (anche con pessimi modi) il prezzo d'impoliticità e di desistenza, che la poesia, – intendo niente di meno che quella dei Montale, degli Ungaretti, dei Quasimodo, del giovane Luzi, – aveva pagato per starsene tranquilla sul proprio trono. La stagione dei Fortini, dei Pasolini, dei Sereni, dei Bertolucci, dei Raboni, dei Giudici, dei Zanzotto, è già diversa: tutta impegnata, con le dovute e spesso straordinarie differenze del caso, a dimostrare che lo spazio della poesia era ancora aperto, che la poesia, – per dirla molto rozzamente, – era ancora "utile" agli uomini. Chiederci se ci siano riusciti è una domanda vana. Evidentemente ci sono riusciti per alcuni, e per altri no. Ma è sempre così che accade. Quel che è certo è che anche quella generazione è finita: generazione con strumenti tecnici perfetti e un'apertura intellettuale fuori del comune. Quel che segue è più sperimentale e più individualistico: la poesia non è cosa da "società di massa". Più che un rapporto conflittuale univoco ci sono oggi molti conflitti separati e autonomi, ognuno dei quali si risolve con una proposta di linguaggio diversa. Ma il quadro, – io, prima di qualsiasi valutazione, insisterei soprattutto su questo, – resta ricco, anzi ricchissimo. Facendo magari un po' forza alle date di nascita, talvolta lontane fra loro, si potrebbe elencare: De Angelis, Cucchi, Cavalli, Valduga, Viviani, Magrelli, D'Elia, Resta... Su Repubblica (13 luglio 2011), Enzo Golino, con la consueta precisione, informa che la collana mondadoriana dello "Specchio", in occasione del proprio quarantennale, pubblica quattro giovani poeti, più o meno sub-30, che si aggiungono al già nutritissimo elenco: Bernini, Ponso, Pellegatta e Carabba. Che c'è allora da lamentarsi? Il fatto è che si insiste molto sulla scarsa presenza mondana dei poeti: non vengono né apprezzati né utilizzati come editorialisti, funzionari editoriali, uomini pubblici. Ma se in questo consistesse la loro fortuna? Ripeto: la società di massa non ama, non può amare la poesia. È un male? Forse ai poeti, e alla poesia, è capitato

in sorte in questo momento un altro destino, certo non più spregevole né meno apprezzabile dell'altro¹⁹.

Valeva la pena di trascrivere il lungo brano. Se per Berardinelli il canone della contemporaneità poetica dovrebbe essere costruito dai poeti stessi, come è sempre in verità avvenuto, Asor recupera con noncurante naturalezza il predominio del critico-consigliere editoriale nella formulazione di giudizi di valore, contrapponendo nondimeno all'“Annuario di Poesia” fondato da Giorgio Manacorda, reputato affidabile da Berardinelli, le risultanze ultime della collana “Lo Specchio”.

Risalta tra i nomi citati l'assenza di riferimenti alla poesia in dialetto e ai suoi poeti. Solo Milo De Angelis tra quelli citati da Asor ha scritto qualcosa in dialetto lombardo²⁰. Ci si domanda in quale misura l'omissione evidenziata in Asor non si possa verificare anche all'interno della logica alternativa pensata da Berardinelli. Oppure quella rinascita della poesia in dialetto che era stata la novità più stimolante della poesia italiana degli anni ottanta²¹, va vista a distanza come un fuoco di paglia tenuto a malapena vivo da un interesse filologico-accademico, talora giustificato dal circuito virtuoso che la promozione dei dialetti suscita in seno ai rispettivi territori? Con questa domanda si intende mettere in dubbio la reale penetrazione dei valori della poesia dialettale nella concezione condivisa del fenomeno letteratura. Chi scrive ed esprime il dubbio, ritiene urgente un tipo di chiarimento che può essere solo sfiorato nel solco dell'analisi di un caso letterario come quello rappresentato da Cecchinel, ma che non può essere più a lungo differito dal momento che in gioco si mette la sussistenza, attraverso e forse oltre la frontiera della poesia, del dialetto come bene sociale.

Piace comunque segnalare la convergenza dell'appello alla virtù di sabiana estrazione, da parte di Berardinelli, con l'analogo raccordo suggerito da Filippo Secchieri nello scritto dedicato a Cecchinel, poeta della Musa dell'Onestà. Sul contributo del compianto critico ferrarese (scomparso prematuramente il 26 marzo 2011) si tornerà in seguito. A questo punto si può solo aggiungere che la ricerca di una parola onesta e autentica andrebbe compiuta *anche* all'interno della produzione poetica in dialetto, senza preclusioni pericolose nella misura in cui tagliano fuori aspetti che rischiano di risultare determinanti in avvenire, essendo ontologicamente il dialetto connesso al codice lingua italiana e alle incertezze della sua futura esistenza.

¹⁹ Alberto Asor Rosa, *Se basta una poesia a ridarci le parole*, in «la Repubblica», 19 luglio 2011, p. 56.

²⁰ In “Distante un padre”, segnatamente nella sezione “Terre gialle, 7 poesie in dialetto” (Milo De Angelis, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2008).

²¹ Cfr. Emanuela Tandello, *Il 'disegno profondo' della poesia. Poetry in the 1980s*, in *Italian Poetry since 1956*, edited by Peter Hainsworth and Emanuela Tandello. Supplement to «The Italianist», 1995, pp. 29-42 (pp. 41-42 in particolare).

Chiudendo questa lunga parentesi, si torni allo studio di Zanzotto su *Al tràgol jért*. Zanzotto accompagnerà regolarmente alla lettura “esplicativa” di Cecchinel, per la prima raccolta (1988) come anche in successivi interventi, la manifestazione di un giudizio positivo senza riserve. In questo Zanzotto appare, come detto, preceduto nel tempo dall’intervento Brevini. In ragione di quanto asserito pocanzi, occorre sottolineare due volte la bontà di un testo di poesia in dialetto, perché poesia e perché in dialetto – l’idiosincrasia sempre latente nei confronti del dialetto va quindi presupposta come un dato sistemico:

Questa prima raccolta di poesie di Luciano Cecchinel colpisce profondamente, specie in rapporto al momento attuale in cui la letteratura dei vari dialetti sta arricchendosi come manifestazione poetica, e perfino debordando in rapporto all’ormai scarsa presenza del teatro dialettale e alla quasi inesistente produzione in prosa.

Molte dunque sono ora le opere poetiche uscite in dialetto, anzi nei vari dialetti italiani, e anche nel Veneto ne sono apparse numerose e ben degne di considerazione.

Ma il libro di Luciano Cecchinel fa veramente spicco: si è di fronte alla netta affermazione di una personalità che non si esita a dire fin dall’inizio “violentemente” caratterizzata. È raro che un’opera prima, anche se non di un giovanissimo, presenti i caratteri della migliore maturità. *Al tràgol jért* ha infatti un suo respiro che viene dal profondo, e, in esso, si verifica una singolare convergenza, per quel che riguarda i temi, tra il quadro del passato anche remoto e le sue proiezioni nel presente, mediate da una particolare disposizione psicologica individuale, da una storia interiore che è vocata a un discorso di avvicinamento a questo passato proprio perché sentito, in qualche modo, come remoto²².

L’empatia, qualità del rapporto di Cecchinel con l’ambiente, da Zanzotto sottolineata, sussiste altresì tra Zanzotto, lettore d’eccezione, e Cecchinel manifestandosi nella reciproca contiguità dei territori d’appartenenza e quindi nella condivisione di epifenomeni linguistici e culturali osservabili direttamente da entrambi nella valle del Soligo. Più a monte Cecchinel, già in pianura Zanzotto²³, il quale aveva con *Filò* (1976) intrapreso un primo saggio di poesia in «vecio parlar», accompagnato da una «Nota ai testi» alquanto dubbiosa sull’efficacia dell’interazione lingua-dialetto, laddove entrambi i codici messi in gioco nella condizione di semi-diglossia caratteristica della tradizione italiana, sia l’egemone sia il subalterno, appaiono declinanti²⁴. Estemporanea, ma regolare, la dedizione al dialetto di Zanzotto era emersa già nel tessuto plurilinguistico di *La Beltà* (1968) e di *Pasque*

²² Andrea Zanzotto, *Postfazione*, in Luciano Cecchinel, *Al tràgol jért*, cit., p. 169.

²³ Recensendo anni dopo la seconda raccolta di Cecchinel, Zanzotto preciserà: «dato che più o meno i luoghi geografici e mentali sono gli stessi, mostra delle consonanze col mio lavoro poetico, ma – ciò sia ribadito – senza alcuna diminuzione dell’originalità, davvero primaria in questo autore» (Andrea Zanzotto, *Lungo la traccia. Le poesie di Luciano Cecchinel*, in «Il Caffè illustrato», gennaio-febbraio 2007, pp. 12-15).

²⁴ *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 539-544. L’attenzione già stereoscopica, ma non ancora preoccupata, all’interfaccia linguistico-dialettale, si manifesta nella lezione redatta nel 1960 da Zanzotto, *Lingua e dialetto*, inedito fino alla sua inclusione in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1101-1103.

(1973). Lo sperimentalismo di Zanzotto assume in questa fase la citazione in dialetto nel composto di lessemi (latino, inglese, francese, in particolare, ebraico ecc.) e di grafemi che ne contrassegna la cifra. La riscoperta del linguaggio primigenio di «L'Elegia in Petèl», non sfuggita a Fellini nelle sue potenzialità evocative e iconografiche²⁵, diviene la chiave di volta per una più diretta e consistente, quasi parallela, produzione in dialetto. Intraducibile rispetto al dialetto, nondimeno il *petèl* si propone necessariamente in dialetto²⁶. Se in *Il Galateo in Bosco* (1978) e in *Fosfeni* (1983) l'uso del dialetto permarrà all'interno di un costruito polifonico, in *Idioma* (1986) si riaffermano le riprese, come sezioni autonome della raccolta, da *Filò* e da *Mistieroi* (1979), a *Meteo* (1996), definito dall'autore «specimen di lavori in corso»²⁷. Lascia infine il segno la «Nota ortografica» che Zanzotto pospone ai testi di *Filò*²⁸, contemperando le specificità fonetiche con la destinazione all'immenso pubblico italiano e straniero provocata dall'innesto nel film di Fellini.

Ma, secondo la consapevolezza di queste premesse inerenti alla propria opera, oltre a percepire e comprendere la sostanza materiale della lingua e della poesia di Cecchinèl, Zanzotto dimostra di saperne giustificare, da lettore non più empatico bensì attento ai dati oggettivi di uno stile, la confluenza nell'alveo di risorse che solo la tradizione dialettale maggiore (e questo non è un ossimoro) può offrire. Biagio Marin, per l'aderenza ossessiva dei frammenti verbali a un luogo geografico e mentale delimitato:

Viene naturale il confronto con Marin, che ci ha lasciato un poema praticamente infinito, in cui quasi non si possono apprezzare i singoli messaggi perché non è che un'ininterrotta variazione di parole-ondicelle che vanno e che vengono sempre “in” uno stesso luogo geografico e mitico, fatto di minime realtà, anche foniche, tutte coinvolte in “miniesplosioni”, in piena identificazione coi rumori-suoni del mare, della terra, degli animali e delle gole umane, senza soluzione di continuità. Marin è in uno spazio “infinito ma limitato” dove regna sovrano il dialetto in quanto suono che si riproduce sorgivo, in un moto senza limiti, ma pari a se stesso, che non può essere né esplosione né implosione.

Così Marin sa dirci molto della fatica dei pescatori, della loro vita e della propria vita, ma di più si incanta sulla bellezza del dialetto usato dagli stessi pescatori, che poi è anche il suo: dio vivente, che “solo in sé side”, ma non collassa...

Il dialetto di Cecchinèl, ben diversamente, è rattratto e sull'orlo del collasso quanto l'altro è espanso; è un parlare che non salva; a differenza di quello di Marin, che tutto

²⁵ *Ibid.*, pp. 314-317 e la nota di Zanzotto sulla personalità infantile e privata del *petèl* (pp. 352-353); per la lettera di invito di Federico Fellini a scrivere i testi in veneto e in *petèl* per alcune sequenze del *Casanova*, cfr. la lettera del luglio del 1976 (*ibid.*, p. 465).

²⁶ Sul *petèl* cfr. Pietro Gibellini, “*Filò* e dintorni”, in *Andrea Zanzotto tra Soligo e Laguna di Venezia*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, pp. 161-168 (p. 166 in particolare).

²⁷ *Ibid.*, p. 861.

²⁸ *Ibid.*, p. 545. Dispositivo non previsto per il «dialetto in *xés*» come lo definisce Zanzotto (*Una esperienza in comune nel dialetto*, in «In Forma di Parole», XVIII, 3, 1998, p. 20), veneto comune o *koinè*; vd. per esempio «Sta lingua», in Fernando Bandini, *Santi di dicembre*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 68-69.

salva. L'asprezza e insieme la "rifluente tristezza" di Cecchinel hanno la loro sede ideale di consonanza nella radicalizzazione del lessico e nella stretta "sintassi", in cui il gioco delle tronche in consonante, tipiche della sua zona, fa sentire al meglio il suo peso quasi di ansito – di esclamazione soffocata, si vorrebbe dire²⁹.

Accanto a Marin, tra le esperienze modello dal punto di vista linguistico ed estetico, inseparabili, quella di Albino Pierro per la convergenza di poesia e filologia nell'invenzione di una lingua noventianamente privata e marinianamente personale, laddove si aspiri a ricostruire il codice di una collettività personale e di una personalità collettiva in varie accezioni marginali:

La possibile agrammaticalità del dialetto, intesa come tolleranza di pullulanti errori (vagabondaggi da una norma che pure esiste, perché esso è continuamente creato dal gruppo) viene qui utilizzata nella sua più viva forma; nel caso di Cecchinel non è constatabile certo un eccesso di tali vagabondaggi, anzi egli ci dà il "profumo" del dialetto delle sue valli come preziosa e pienamente attestata coerenza anche linguistica, così che l'auctor letterario diventa, come nel caso di Pierro, poeta ugualmente "garante e creatore di lingua", auctor linguistico³⁰.

Ampio, sulla scorta di un patrimonio tanto consistente di qualità, il rilievo dedicato a Cecchinel nella monografia tutta veneta di Elettra Bedon, che colloca l'autore in cronologia, dopo Sandro Zanotto, Ernesto Calzavara e Cesare Ruffato, accanto a Luigi Bressan, Luciano Caniato e Gian Mario Villalta. Il plusvalore costituito dall'originalità e dai risultati estetici conseguiti da Cecchinel viene acquisito dalla Bedon, ricalcando oltre che le parole di Zanotto, quelle di Marco Munaro:

Luciano Cecchinel – nonostante il numero non grande di poesie pubblicate – si è imposto sin dall'inizio come capace di poesia non soltanto di valore, ma anche di prepotente bellezza³¹.

Si dimostra in tal senso l'efficacia del viatico di Zanotto, tale infatti da sottrarre dalle insidie della collocazione regionale e regionalistica proposta dalla Bedon. Quest'ultima, del tutto immemore delle indicazioni salienti dell'opera di Manlio Dazzi, *Il fiore della lirica veneziana*³², escludeva dal proprio raggio di interesse, peraltro assai meritorio, il poeta che secondo Zanotto sarebbe il

²⁹ Andrea Zanzotto, *Postfazione*, in Luciano Cecchinel, *Al tràgol jért*, cit., pp. 178-179.

³⁰ *Ibid.*, pp. 182-183.

³¹ Elettra Bedon, *Il filo di Arianna. Letteratura contemporanea in lingua veneta*, Ravenna, Longo, 1999, p. 108. Cfr. Marco Munaro, *Sull'erta strada della poesia con Cecchinel*, in *Il potere, l'urlo, l'erta strada. Considerazioni di e su Luciano Caniato, Marco Munaro, Luciano Cecchinel. Con una piccola antologia*, Conegliano, Battivelli, 1994, pp. 47-53.

³² Soprattutto del terzo volume, caratterizzato da una più vasta e inclusiva articolazione della giurisdizione linguistica veneto-veneziana (*Ottocento e Novecento*, Venezia, Neri Pozza, 1959).

più vicino a Cecchinel, ossia Biagio Marin – gradese, quindi voce proveniente da un'area regionale amministrativamente aliena dal Veneto così concepito³³. Lo si ribadisca: regionalismo e poesia in dialetto non sono vasi comunicanti. Si tratta, in altri termini, della contrapposizione avanzata con la pubblicazione del numero di «In Forma di Parole» dedicato, per la prima volta, nel 1998 alla poesia dialettale con “Cinque poeti in dialetto veneto”, in ordine decrescente d'età: Andrea Zanzotto (1921), Cesare Ruffato (1924), Luciano Caniato (1946), Luciano Cecchinel (1947), Gian Mario Villalta (1959). La priorità conferita al Veneto si spiega nel ventaglio di personalità poetiche di statura e generazione diverse, nonché localmente distinte.

Dei cinque poeti invitati da Gianni Scalia, solo Cecchinel aveva esordito come poeta in dialetto e con una raccolta. Per gli altri, in proporzione con la durata esistenziale del rispettivo curriculum, il dialetto si era proposto quale approdo successivo in alternativa alla lingua. Nella sua nota di presentazione propria e degli altri poeti, Zanzotto ricostruisce la personale pratica in dialetto ricordando la sua occasionale militanza con il solighese e con il veneto-veneziano. Tuttavia, rispetto alla lezione del 1960, Zanzotto sottolinea la criticità dello stato della duplice cultura linguistica, in dialetto e in italiano, concludendo:

Il mio discorso poetico, peraltro, si conserva soprattutto in italiano, specie nell'attuale angoscia per le note minacce che pesano oggi sulla nostra lingua, e ciò senza che si riduca il mio contributo alla parte dialettale³⁴.

Posteriori a *Filò* e a *Idioma*, i testi pubblicati su «In Forma di Parole» saranno accolti quindi da Zanzotto tra gli inediti del Meridiano e ripubblicati successivamente³⁵. Cecchinel da parte sua amplierà in seguito la propria sezione *Sanjut de stran* nell'omonima raccolta uscita nel 2011. I nove componimenti di diversa lunghezza sono stati tutti riproposti con lievi varianti metriche e strutturali. Nella postilla di accompagnamento del 2011 Cecchinel avvisa che i testi risalgono parte alla fine degli anni settanta, parte al periodo 1989 e il 1998, i primi quindi contemporaneamente, i secondi posteriormente alla prima edizione di *Al tragòl jért*. *Stran* = strame, erba secca falciata con le erbe del campo, pastura del bestiame e letto della stalla, è lemma ricorrente in *Al tragòl jért*, già a partire dai versi incipitari:

³³ Il non accettare l'estensione della *koinè* veneta oltre i confini amministrativi della regione, induce la Bedon alla seguente precisazione, del tutto superflua, a proposito di Gian Mario Villalta: «Il dialetto di Villalta è quello di un paese [Visinale] in provincia di Pordenone, al confine tra il Friuli e il Veneto, ma è della parlata di quest'ultima regione che più risente» (*ibid.*, p. 112).

³⁴ *Una esperienza in comune nel dialetto*, in «In Forma di Parole», cit., pp. 17-23 (23).

³⁵ «2 novembre» e, in *Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori, 2001: «Apocolocintosi» (pp. 105-109) e «Parché che no posse dirghe VIDISON» (pp. 114-115); quindi in *Conglomerati*, Milano, Mondadori, 2009: *Silenzio dei mercatini 2* (pp. 25-27); *Inizio 2000* con incipit (7 versi in dialetto) e inserimento interno (12 versi; pp. 30-32, p. 30); *In te le peste da distrabion* (pp. 67-69); *Candelete* (p. 74); infine *La toseta* (non tradotto in italiano, giacché nel più comprensibile dialetto veneziano, p. 75).

Scaje de tràgol le é ste qua,
 stran e teraž tenpradi
 dal fret, dal calt e da la son,
 suti, misiadi, ruciolosi.

Schegge di strada da strascino sono queste,
 strame e terriccio temprati
 dal freddo, dal caldo e dal sonno,
 asciutti, mescolati, sdruciolevoli³⁶.

Lo strame lampeggiante di sangue; lo strame dei valloni sul quale rotolano e saltano i tronchi; lo strame sollevato in aria dal vento, lo strame vagabondo dei cortili; lo strame che sembra fissarti nella stalla come le bestie; lo strame dei giacigli delle casere; lo strame che non è solo occhiuto, ma anche nasuto e che genera dalle narici lo spirito folletto; lo strame che con il legno e le pietre fa parte del credo religioso delle valli «sperdute e scure»; lo strame che con greppi, fuscilli e schegge fa parte del dire delle montagne; lo strame che con le suole delle scarpe snocciola un rosario «sommesso e fitto»; lo strame lampeggiante di fuochi obliqui; lo strame lucente³⁷. Anche però lo strame come correlativo oggettivo e allegoria sociale dei reietti (*scodraz*), dei soggetti resi marginali dall'inclemenza della storia. In posizione preferibilmente in chiusura di verso, lo *stran* non è pertanto un elemento esclusivamente d'obbligo ambientale, bensì uno dei protagonisti della natura animata delle erte strade da strascino e del cammino intrapreso dal poeta tra il 1977 e il 1998. Dei testi immessi nella raccolta *Sanjut de stran*, uno soltanto risulterà drammaticamente datato dopo il '98, giacché in qualche modo legato alla scomparsa della figlia Silvia³⁸. *Sanjut de stran* rappresenta quindi a ben vedere il secondo libro di poesia di Cecchinel, rimasto nel cassetto nella sua interezza per oltre quel decennio in cui Cecchinel travalicava con tre nuove raccolte la dimensione del dialetto. Non messa da parte, un'esperienza tanto radicale e assoluta del dialetto sarebbe stata bensì introiettata in tre grandi affreschi lirici, fortemente impegnativi dal punto di vista sia umano-personale, sia storico-civile. Il più ampio, sebbene non più intenso, respiro tematico dei tre poemi determinerà l'aspirazione a una totalità d'espressione che includa e trascenda la dicotomia lingua-dialetto.

³⁶ *Al tragòl jért*, cit., p. 7.

³⁷ *Ibid.*, rispettivamente, «Scaje de tràgol», p. 7; «Cantar del bòsc», pp. 16, 18; «Nina nana del vènt», p. 46; «Al pèdo mistier che Cristo l'à inventà», p. 61; «Agrost», pp. 82, 84; «Paron alt de le tère», p. 107; «Incantamènt par gnet», pp. 119, 121; «Mažarol», pp. 132, 135.

³⁸ «al zimitèrio», in *Sanjut de stran. Singhiozzi di strame*, cit.

IL SECONDO PASSO: TUTTE LE LINGUE DI LUCIANO CECCHINEL

Con riferimento al profilo globale dell'autore, Tiziano Zanato insiste (nel suo intervento di apertura dei lavori) sulla radice autobiografica del trilinguismo di Cecchinel, poeta dialettale, italiano, americano. Il plurilinguismo di Cecchinel non approda comunque a soluzioni sperimentali e tiene presente un tipo d'organizzazione metrica complessa osservabile sia in Montale, sia in Robert Frost. Sulla matrice americana e "materna" della fonte d'ispirazione, nella recensione di *Lungo la traccia* (2005), Zanzotto individuava la tematizzazione dello scarto tra dialetto e quella lingua italiana, esportata e rinnegata dagli emigrati, divenuta ora meta della *peregrinatio* transatlantica del poeta e oggetto originario della *quest*:

È da notare che le radici riccamente dialettali dell'autore, superate da un viaggio nella lingua italiana con una forte sfrangiatura inglese, danno luogo a un reale compenso di riuscita espressiva, che è del tutto particolare. Si tratta di un viaggio composito nei suoi significati ma più ancora di un pellegrinaggio vissuto "tornando" là nell'Ohio, che è il luogo di nascita della madre; singolarissimo caso di una bambina che, cresciuta in armonia col nuovo ambiente e pertanto renitente a un ritorno in Italia, finirà per restarvi, conservando però appassionatamente nascosto il caro imprinting infantile, soprattutto nella lingua, con sottintesi sensi di disagio mai venuti meno³⁹.

Giova non dimenticare che, a proposito della poesia in dialetto di Zanzotto, Stefano Agosti aveva colto in una situazione di diglossia, quindi di subalternità conseguente a una rimozione coattiva, la necessità di riesumazione del dialetto. La figura materna in Cecchinel si associa a un'esperienza di sofferto bilinguismo che esclude tuttavia il dialetto, ponendo come poli in conflitto due lingue, l'italiano e l'inglese. Lo stesso conflitto conferisce struttura al poema, ammettendo la presenza del dialetto come:

la lingua dell'oralità e delle pulsioni, anteriore alla metafora paterna e al grande processo di simbolizzazione (di rimozione) che le è inerente e che dà nascita ad un altro linguaggio, o al Linguaggio senza più: il linguaggio articolato in opposizioni e differenze – della comunicazione e dello scambio, della legge e dell'ordine simbolico, del culturale e del sociale⁴⁰.

Il manifestarsi del dialetto sotto forma di *petèl* (ninnenanne e cantilene infantili) e delirio (episodio della morte della zia Antonietta «folle di nostalgia»)⁴¹,

³⁹ Zanzotto, *Lungo la traccia. Le poesie di Luciano Cecchinel*, cit., pp. 12-15.

⁴⁰ *Diglossia e poesia: Filò di Andrea Zanzotto*, in Stefano Agosti, *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Milano, Bompiani, 1995, p. 56.

⁴¹ «Avrebbe dovuto essere accompagnata in Italia nel settembre del '71 ma si ammalò gravemente a giugno e a luglio morì dopo aver delirato per giorni in dialetto veneto fra la disperazione dei con-

è un elemento unificante la prima alla seconda raccolta⁴². Per Annie Maldotti madre di Cecchinel, figlia di emigrati ritornanti, la lingua pre-originaria restò invece l'inglese, con la conseguenza di spostare sul dialetto della nonna Clementina Da Riva e di Giuseppe Cecchinel, padre di Luciano, e del suo paese, prima che sull'italiano, la funzione autoritaria e razionalizzatrice del simbolico. Il senso di colpa (anzi «duplice senso di colpa») confessato dall'autore a proposito della sua dedizione a conservare il dialetto appare come un sintomo di questo processo⁴³.

Ancora Zanzotto nella sua recensione insiste sull'anomalia di Cecchinel, autore e lettore colto, quindi aperto alle malizie più raffinate dell'intertestualità (che qui implica Whitman, Steinbeck, parole e suoni del *country*), ma fornito di affettività notevole e umano spessore. Per questo Cecchinel riesce a contemperare la semplicità di un itinere, che ha la madre come origine, e la complessità del sotto-testo:

Bisognerebbe fare un'analisi sillaba per sillaba perché questa poesia è "densa" come di rado avviene; probabilmente un'analisi che guardi alle parole sotto le parole ne scoprirebbe moltissime⁴⁴.

La latenza del sottotesto è il sintomo della irriducibilità che rende altresì essenziale alla strategia del poeta la prassi del ricorso a note paratestuali: Zanzotto raccomanda una «lettura attenta delle note, spesso assolutamente necessarie, anche per capire quali tinte avevano i gerghi degli immigrati»⁴⁵.

giunti che non riuscivano a capirla» (*Lungo la traccia*, cit., p. 70; l'episodio risulta elaborato in «co lo to pore lengua – fuori dello Zanesville Hospital», *ibid.*, pp. 21-22).

⁴² «Il dialetto si configura necessariamente, ben oltre il registro della disseminazione rovinista, come lingua del delirio: in situazione di delirio, infatti, si parla la "prima lingua"», precisa Cecchinel a proposito di *Al tragòl jért* (Luciano Cecchinel, *Primo tentativo di autoesame*, 2011, inedito).

⁴³ «Ha quindi luogo un tentativo di estraniamento finale, che fa eco alla protasi e che è caratterizzato da un duplice senso di colpa. L'intento di partenza, che era anche quello di riportare ad integra vita un mondo in disfacimento, ha portato a raffigurare una cultura tradendola nella sua verità, una verità oltre tutto discreta e silenziosa. Questo anche perché nell'operazione hanno interferito le vicende personali, che da quel mondo partivano e che da esso si sono divaricate. La seconda ragione di scrupolo è collegata alla coscienza che l'operazione ha portato in qualche modo ad intingere la penna nel sudore e nel sangue altrui» (*ibid.*). Il motivo della colpa ricorre nelle interviste rilasciate dal poeta a Casagrande e a Giancotti (rispettivamente *In un gorgo di fedeltà - Dialoghi con venti poeti italiani*, cit., pp. 53-64, e Matteo Giancotti, *Cecchinel. Critici e studiosi lo stanno scoprendo: la perdita della figlia, le relazioni umane degradate*, in «Corriere della Sera - Corriere del Veneto», 5 maggio 2007, p. 18). Secondo Casagrande il senso di colpa del poeta *io, penitente* (*Lungo la traccia*, cit., p. 49) troverebbe perdono: «Ed è così che Cecchinel, già "penitente senza colpa e assoluzione", può entrare nella dimensione di una riconciliazione con i trapassati, passando necessariamente per una conciliazione con se stesso e con quella terra lontana» (Maurizio Casagrande, *Un "Canzoniere" veneto: Al tragòl jért. Per una visione d'insieme sulla produzione di Luciano Cecchinel*, in «La Battana», XXXVII, 138, 2000, pp. 12-23).

⁴⁴ *Lungo la traccia. Le poesie di Luciano Cecchinel*, cit., p. 12.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

In questo itinerario l'autore cerca di captare presenze trascorse lungo una linea di famiglia di emigrati in America attraverso un'evanescente traccia che viene perseguita ai limiti della sovrapposizione nell'ansiosa ricerca dell'assoluzione da una non-colpa: una immane distanza spazio-temporale da risalire come un destino di risarcimento. In questo percorso si infiltrano molti dei leit-motiv della cultura popolare nordamericana e naturalmente, sullo sfondo, della grande letteratura. È da notare che le radici riccamente dialettali dell'autore, superate da un viaggio nella lingua italiana con una forte sfrangiatura inglese, danno luogo a un reale compenso di riuscita espressiva, che è del tutto particolare⁴⁶.

Nelle altre recensioni per il prototipo relativo al tema dell'emigrazione e alla copresenza di dialetto di lingua inglese, il rimando spetta generalmente a Pascoli⁴⁷. Altre letture si soffermano piuttosto sull'essenza narrativa di *Lungo la traccia*:

Ciò per dire che il libro sta fuori dalla struttura poetica corrente oggi da noi, ma anche ieri, in un paese prevalentemente lirico, dove esistono sì poeti «narrativi», da Pascoli a Gozzano a Pavese a Sanguineti a Zanzotto, però come fenomeni singolari e in singoli esercizi, mentre questo di Cecchinel è un racconto organico e ciascuna poesia è un capitolo del racconto che procede nel rispetto della cronologia⁴⁸.

Lo stesso Portinari indica nell'autore dall'identità poliglotta e quasi pseudonima o eteronima alla maniera di Pessoa, un tipo di organizzazione tecnica del discorso poetico che riconduce a Jahier, a Gatto, a Zanzotto. Rispetto al relativo isolamento in cui sembra maturare la poesia di *Al tragòl jért* la critica sembra ora avere buon gioco nella ricerca delle fonti e delle affinità. Alle precedenti, Silvana Tamiozzo aggiunge anche l'influenza di Attilio Bertolucci e convergenze venete con Rigoni Stern e Giocondo Pillonetto⁴⁹. L'articolazione di racconto in versi di *Lungo la traccia* preciserebbe, secondo Tamiozzo, la sua natura di romanzo familiare e a ben vedere a giusta ragione. Se infatti *Al tragòl jért* significava l'immersione in un mondo e in un modo ereditati per parte paterna, questa volta è la ricerca della madre a guidare i passi del viandante sui luoghi perturbanti della sua prenatalità. Polifonia e intertestualità rappresentano dunque, secondo quanto osserva Niva Lorenzini (menzionando Pavese quale precedente per l'uso dell'inglese in poesia italiana), un fatto che esula dalla situazione sociolinguistica diglotta affrontata dal poeta, implicando connotazioni determinanti lo spettro formale del testo:

⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁷ Cfr. Rolando Damiani, *Lungo la traccia. I versi limpidi e il doppio sguardo di Luciano Cecchinel*, in «Il Gazzettino», 20 luglio 2005, p. 11: «Vi predomina un italiano di alta tradizione novecentesca, contiguo a insorgenze dialettali e inserti in inglese (un po' alla maniera della pascoliana *Italy*)».

⁴⁸ Folco Portinari, in «L'Unità», 5 agosto 2006, p. 23.

⁴⁹ *Lungo la traccia*, in «Quaderni Veneti», 42, 2006, pp. 179-184. Su Giocondo Pillonetto (1910-1981), poeta di Sernaglia della Battaglia e cantore dell'emigrazione veneta, cfr. della stessa Silvana Tamiozzo, *La poesia interrotta di Giocondo Pillonetto: Penultima fiaba. Poesie (1935-1981)*, in «Quaderni Veneti», 36, 2002, pp. 117-127.

Accanto, altre tonalità, in un testo aperto a una particolare polifonia, non determinata solo dal bilinguismo della lingua e del dialetto, o dell'italo-americano. Ne è un esempio, tra l'altro, la scelta della rima o della cadenzata assonanza, che sfiora ogni volta i confini dell'oralità e della trasgressione grammaticale, e consente di fondere nel "rito amaro" origine e approdo, elegia e registrazione dell'istante⁵⁰.

Secondo Matteo Vercesi, tuttavia, in questo bilanciamento di pulsioni antitetice vanno riscontrate le stimate di una tradizione veneta di forte responsabilizzazione sociale del poeta:

Il poeta percorre una nascosta, sotterranea ed umbratile vena di una "linea" definita inizialmente antidrammatica; se la poesia veneta, almeno prima di Zanzotto, può essere racchiusa entro le generali coordinate che racchiudono la fiducia nella possibilità comunicativa, o, come nell'esempio di Diego Valeri, di «un accordo sensitivo e sensuale fra l'io e la natura» – pur nella separazione concettuale ed esperienziale tra "natura-rifugio" e "realtà negativa" –, il poeta di Revine-Lago sembra voler percorrere un cammino autoptico volto a rinvenire le macerie di una cultura collettiva⁵¹.

Il richiamo a Diego Valeri e alle sue forme chiuse e cantabili, a garanzia di un equilibrio che riaggancia il poeta al sentimento della comunità, diviene il correttivo alla disgregazione del tessuto verbale e alla conseguente assunzione di un pensiero negativo. Nel lungo articolo pubblicato su «Strumenti critici», Clelia Martignoni individua il sostrato dialogico della narrazione poetica di Cecchinel e ne sottolinea la funzione generativa:

È abbondante il ricorso alla modalità dell'allocuzione drammatico-lirica e intensamente emotiva, con un mobile linguaggio del tu che individua entità dissimili: dalle figure parentali, ai luoghi, a elementi naturali, oggetti, aspetti salienti del paese e del viaggio. E si disegna subito dalle prime liriche una serie di apparizioni-immagini destinate a continui ritorni, altrettanti nodi simbolici del doppio percorso⁵².

Al di là però dei dati di personalità e della predisposizione autobiografica all'ascolto delle voci dei vivi e dei morti, va colta in Cecchinel la lavorazione di materiali e tropi della poesia del Novecento acquisita come sistema di alternative evolutosi dal verso libero a Sereni, a Zanzotto:

⁵⁰ Niva Lorenzini, *Lungo la traccia*, in «L'immaginazione», 221, 2006, pp. 47-49.

⁵¹ Matteo Vercesi, *Lungo la traccia delle parole. Identità individuale e collettiva nella poesia di Luciano Cecchinel*, in «Italianistica», 3, 2006, pp. 121-135.

⁵² Clelia Martignoni, *Le plurime tracce della poesia di Luciano Cecchinel*, in «Strumenti critici», XXII, 1, 2007, pp. 111-122.

Si aggiunga il continuo sentimento del viaggio, altra struttura chiave dell'opera, che fa di *Lungo la traccia* una poesia «di movimento», carattere condiviso con molta grande poesia qui esplicitamente evocata: americana *in primis*, da Whitman agli autori della non meno amata *beat generation*. Ma noi pensiamo pure (e non importa se l'autore stesso ci abbia pensato e quanto), all'indietro, al nostro *maudit* Campana, alle sue visioni orfiche, itineranti e lampeggianti, al suo simbolismo e cromatismo, alla sua seduttiva dissoluzione in suoni; per restare nel primo Novecento, all'espressionista e ruvido Clemente Rebora, e al popolareggiante e movimentato Jahier; ma anche al franto e nervoso Sereni, e a tutte le acquisizioni antilineari e fratturate della poesia secondo-novecentesca. Senza dimenticare naturalmente il continuo riferimento al maestro e conterraneo Zanzotto, e gli specifici riferimenti agli itinerari del Montello, «sovrimpressi» nel territorio condiviso e familiare⁵³.

Anche in tal senso la seconda raccolta si riallaccia alla prima e aiuta a comprenderne i procedimenti probabilmente oscurati dalla violenza e vistosità dell'espressione dialettale, in particolare evidenziando una capacità di amalgama di segmenti tematici, soluzioni metriche e spunti sintagmatici provenienti da zone distinte del canone, che spazia dalla tradizione popolare all'underground. Si pensi a «Sanicolò», dove la magia contadina della notte (5 dicembre) in cui San Nicola da Bari porterebbe i doni ai bambini si incrocia con una iconografia alla Chagall, non senza inconsci richiami a suggestioni metafisico-fiabesche della musica rock anni settanta. Il «frazzar de pas de pèza»⁵⁴, non può non ricordare il testo velenoso di una canzone delle Orme, gruppo rock-progressive di Mestre, contrada metropolitana smarritasi ai confini di antichissimi insediamenti agricoli, in cui si parla di sonnambulismo, di folletti gelosi e dell'uomo di pezza che invoca il suo sarto-Dio (*Gioco di bimba*, 1972). Lo stesso eclettismo tendente alla decostruzione Cecchinel lo dimostra quando si confronta con un *topos* di leopardiana matrice e connesso all'architettura di una retorica della temporalità dalle solide fondamenta. In «Al di de festa» se ne prevede tuttavia una rielaborazione sorprendente da parte di Cecchinel che ne sfida la topica descrivendo il giorno di festa, non la sua inevitabile sera. «L'é 'l sol toseta, ien fòra»⁵⁵, è la formula con cui il poeta invita la fanciulla a seguirlo nel giorno di festa, ma il sole che apre la prima quartina, chiude la sestina finale del breve componimento, composto di tre strofe, con il suo profumo *débol*, «pallidetto» come vuole il madrigale di Giambattista Marino. La frantumazione dell'idillio come tema e come *format* poetico leopardiano, sembra vissuta da Cecchinel come un trauma irreversibile. Tuttavia, per comprendere il leopardismo criptico di Cecchinel, occorre collocare questo tentativo d'infrazione apparentemente innocente, sia all'interno del macrotesto di *Al tràgol jért* (una *Commedia* che inizia in Paradiso e finisce con l'Inferno), sia rapportandolo, quasi in termini parodistici, alla riscrittura della *Sera del dì di festa* da parte, tra gli altri, di Aldo Capasso (*L'uomo alla giovinetta – nel giorno*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Al tràgol jért*, cit., p. 42.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 29.

festivo)⁵⁶, Nico Naldini (*Domenia di not*, 1945)⁵⁷ e in particolar modo di Andrea Zanzotto (*Sere del dì di festa*, 1993)⁵⁸.

Presente come termine *ad quem* congiunto della poesia sia italiana sia veneta, Zanzotto è il riferimento d'obbligo nel bilancio interpretativo pubblicato da Clelia Martignoni nel presente volume (*Attraversare la poesia di Luciano Cecchinel*). Martignoni rileva l'incidenza delle figure di Scheiwiller e di Segre⁵⁹ nell'affermazione editoriale di Cecchinel, quindi quella decisiva di Zanzotto nella sua ricezione. Conosciuto personalmente da Cecchinel solo alla fine degli anni ottanta, osserva Martignoni⁶⁰, Zanzotto incarna il medesimo radicamento nelle valli alto-trevigiane e anticipa, come si è già accennato, l'esperienza di scrittura poetica in dialetto del primo Cecchinel. In tal senso occorre indicare la priorità nella formazione della poesia di Cecchinel della lettura della prima raccolta zanzottiana *Dietro il paesaggio* (1951), mentre la produzione dialettale di Zanzotto procede da *Filò* (1976, 1981) con un tipo di approccio alla *koinë* differenziato da quello di Cecchinel, indissolubile dalla parlata della sua valle. Anche la successiva sovrapposizione di passato e presente e di momenti della memoria storica esplicitatasi in *Il Galateo in bosco* (1978), incoraggerà la ricognizione prospettica avviata da Cecchinel nelle raccolte di taglio politico-civile, ma situate negli stessi boschi, nelle stesse valli⁶¹.

⁵⁶ Aldo Capasso, *Il paese senza tempo ed altri poemi*, Milano, La Prora, 1934, pp. 77-78.

⁵⁷ Dalla raccolta *Seris par un frut*, Casarsa, Edizioni dell'Academiuta, 1948; cfr. anche la glossa di Gilberto Lonardi, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 118-119.

⁵⁸ Compreso parzialmente tra gli inediti di *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 865-868, seguite dal breve (*Su tracce notturne leopardi che*), che sarà espunto dalla ripubblicazione delle *Sere in Sovrimpressioni*, cit., pp. 21-32.

⁵⁹ Al quale si deve aggiungere anche, per la pubblicazione di *Lungo la traccia* presso la "Collezione di poesia" Einaudi, l'intervento di Mario Rigoni Stern.

⁶⁰ Cfr. sulla decorrenza cronologica dell'amicizia di Cecchinel con Zanzotto, anche l'intervista a Maurizio Casagrande, *In un gorgo di fedeltà - Dialoghi con venti poeti italiani*, cit.: «Il destino volle che lo conoscessi direttamente nel giugno del 1988 al premio letterario "Città di Thiene", quindi assai più distante di quanto è il mio paese dal suo. Quattro mesi più tardi, appuntamento per me terrificante, seppi per esteso cosa pensava del mio lavoro (di cui mi aveva peraltro fatto pervenire da una comune conoscente un giudizio lusinghiero) quando nella mia Vallata mi presentò *Al trāgol jert e*, fatto vieppiù inibitorio, di fronte a una grande folla. La mia soggezione, al di là di ogni introversione o timidezza rimase ad ogni modo un grande limite nel rapporto con lui, come doveva essere per uno che l'aveva conosciuto attraverso i suoi scritti, talvolta tanto difficili ma proprio perché così profondi, quasi per uno scavo senza fine. Egli mi voleva amico ed io con forse sfrontata sincerità gli dicevo che mai lo sarei potuto essere, nel senso normale, "in disgrazia" del suo soverchiante livello; mi replicava, affabilmente quanto inutilmente, che anch'io ero un poeta. Ma la vita mi attendeva al varco con la più tremenda delle prove e lui, con la sensibilità del grande poeta, fu vicino a me e a mia figlia Silvia come altri amici veri, più di altri amici meno veri: non potei più non riconoscerlo amico, mi riconobbi suo amico». Cfr. anche L. Cecchinel, *Il mio rapporto con lui*, in «L'immaginazione», 230, 2007, p. 24.

⁶¹ Cfr. anche la rapida, ma significativa annotazione in Clelia Martignoni, *Nel cerchio di Sovrimpressioni: per l'inedito "Lacustri"* (2001), in *Andrea Zanzotto tra Soligo e Laguna di Venezia*, cit., p. 18. Significativamente Zanzotto inserirà in *Conglomerati* (cit., pp. 93-106), nella sottosezione "Lacustri", due componimenti dedicati a Silvia, figlia di Luciano Cecchinel.

Martignoni riprende comunque legittimamente le mosse dal primo passo della ricezione di Cecchinel, ossia dall'articolo pubblicato da Andrea Zanzotto sul «Belli» nel 1992. Questo intervento si ricollega, nella valorizzazione della componente più pura e quasi sacrificale della poesia di *Al trågol jért*, alle posizioni polemiche assunte da Zanzotto nei confronti di una catastrofe ambientale e culturale che si sarebbe abbattuta quasi inavvertitamente nel nostro paese sul finire degli anni ottanta. Con la conseguenza di imporre una percezione lucidamente stravolta delle sedimentazioni e trasformazioni del paesaggio in conglomerati di materia e di senso. Lo strame stesso è materiale di natura commista e conglomerata. Interessante la ricorrenza del lemma «conglomerato» per due volte nell'articolo di Zanzotto e la prominente paratestuale che il termine avrebbe ottenuto a distanza nella raccolta del 2009⁶².

Una comune geografia della percezione, in cui spaesamento e animismo sembrano sovrapporsi nell'esplorazione palmo a palmo del territorio, si pone quindi all'origine, secondo la ricostruzione di Martignoni di un dialogo non del tutto a senso unico tra il poeta più anziano e laureato e quello più giovane ed emergente. Nella terza fase della sua poesia, Cecchinel sembra quasi inconsciamente trarre spunto dalle indicazioni programmatiche di *Il Galateo in bosco*, relative alla coscienza di un paesaggio stratificato in cui risultano osservabili al poeta i tre periodi della tragedia del Novecento: Prima guerra mondiale, Seconda guerra mondiale, guerra "civile" per quanto non dichiarata, ma latente nella sua violenza tra fine secolo e inizio Duemila. Zanzotto sembra da parte sua non ritenere trascurabile la metafora del *conglomerato*, quale appare nella sua presentazione stesa nel 1992 e, più recentemente, a improntare la raccolta del 2009. La consentaneità delle fonti d'ispirazione sembra dunque aver dato luogo a un'interazione tra la scrittura dei due poeti, sebbene debba necessariamente attirare l'attenzione la capacità di sviluppo, in base a un'angolazione sensibilmente diversa, anche generazionalmente, da cui descrivere le sedimentazioni ed estrarre i depositi dal terreno, e condizionata da metafore ossessive e fattori biografici irriducibili ai materiali dell'immaginario condivisi.

Il tipo di elaborazione proposta da Cecchinel in *Perché ancora*, consisterà nella visualizzazione e ricostruzione stratigrafica dei contenuti spazio-temporali della memoria storica, quale al poeta risultano osservabili in sovrapposizione, attraverso grafismi, intrecci di voci, sovrapposizione di piani e ritmi narrativi. Qui il sentiero di Cecchinel si separa da quello di Zanzotto in virtù dei modelli stessi individuati da Zanzotto al primo apparire dei versi del poeta di Revine-Lago. Espressionismo sociale e politicità, sono i presupposti che tendono a conferire motivazione e profilo narrativo alla poesia di Cecchinel e a fornirgli unitarietà. Laddove, forse occorre ricordarlo, la concezione postsimbolista e surrealista della metafora estende *ab origine* l'ampiezza della formula e la plusvalenza della parola nella poesia di Zanzotto.

⁶² Andrea Zanzotto, *Conglomerati*, cit.

La polifonia predominante in *Lungo la traccia* quasi annienta, ricapitolando, la soggettività in prosopopea, mentre il contatto con livelli della cultura popolare, poesia beat, blues, musica folk e country, distinguono ulteriormente le fonti di Cecchinel da quelle di Zanzotto. La puntualità nell'annotare i propri testi fa di Cecchinel l'etnografo di se stesso, mentre come osserva Martignoni, Zanzotto non rinuncia alla cripticità.

IL CONTESTO PSICO-SOCIALE E LA SCELTA DELLE FORME DEL CONTENUTO

Lo studio di Federica Benedetti, *Aspetti antropologici dell'opera di Luciano Cecchinel*, illumina in primo luogo la zona grigia della bibliografia di Cecchinel, costituita da ricerche, scritti e interventi di carattere antropologico e linguistico, pubblicazioni su riviste locali ma improntate a un notevole impegno scientifico. Quel momento dell'attività di Cecchinel in verità restituisce, anticipandole, certe forme del contenuto caratterizzanti la sua poesia nel riuso mediatore della trasmissione orale determinata dalla ferma volontà di resistenza onesta e ragionevole ai processi apparentemente indolori della secolarizzazione. La Benedetti presceglie opportunamente come guida preliminare delle parole di Cecchinel che valgono, nel contempo, come espressione di uno stato d'animo e come attestazione di poetica: «Chi perda o ripudi la sua prima sostanza, è individualmente tarpato nella sua fucina affettiva e culturale e quindi vecchio di fronte a se medesimo» (*Alle radici del mondo rappresentativo. Mutazione sociale e travaglio individuale. Una via d'uscita tra ossimori e contraddizioni?*, in «Perinciso», I, 1, 1985, p. 3). Di poetica, nella misura in cui risulterà sempre impossibile creare una secessione linguistica definitiva dalle strutture di una lingua primigenia appresa durante l'infanzia e portatrice di identità. Contrassegni identitari vanno quindi considerati gli idioletti e i proverbi trasposti nella poesia di Cecchinel come residui di una parola altrui che tuttavia risuona nell'intimo come i rintocchi di una campana a morto: «bàter i senç». Nello sgomento che si accompagna a questo ascolto interiore non si manifesta terrore della morte, bensì orrore a contatto con la senilità intesa come condizione di abbandono, di mancanza irreparabile e sentimento di scissione in atto dell'anima dal corpo.

Le attente conclusioni della Benedetti convergono con le analisi di quella parte della critica (Munaro, Casagrande, Turra, Vercesi) più orientate sull'estrazione regionale della posizione di Cecchinel, enucleando lo sviluppo ora gnomico ora parodistico della matrice paremiologica, secondo un procedimento che tende talora all'occultamento della formula originaria, alla desemantizzazione del proverbio, al suo divenire frase fatta o idioletto. Il poeta-filologo finge in questi casi di esprimersi come l'uomo-massa, che parla male sia la lingua sia il dialetto, ignorando l'etimo delle parole che usa. Si tratta di una componente polifonica che unifica a ben guardare l'intera opera di Cecchinel e tutte le sue raccolte, dimostrando l'inseparabilità della produzione in lingua e in dialetto, nonché l'assenza di un codice prioritario di autotraduzione, intesa quale operazione che

fissa i rapporti di diglossia funzionalmente al contesto logico e affettivo e all'effetto estetico complessivo.

Lemmi indicanti cose perdute e realtà divenute invisibili sono sì riutilizzati in chiave contrastiva e polemica, anche quando, come in *Lungo la traccia*, il confronto tra passato e presente non si arresta alle finalità elegiache, ma indica la continuità di un cammino che non è più l'erta strada pedemontana, ma la piana ma non meno malinconica autostrada. Effetti particolari questi del «sentimento bipolare nei confronti del vecchio sogno americano»⁶³, seguendo l'acuta annotazione di Zanzotto, da ricondurre tuttavia a un'attitudine più generale del poeta. Secondo il saggio di Edda Serra (*La cifra, il viaggio*) il motivo del viaggio funge da sintassi per una poesia a struttura narrativa e dove le sequenze di oggetti, elencati ed enumerati, accompagnati dall'aggettivo predicativo o destinati a espandersi spazialmente in una proposizione relativa, tracciano i *termini*, intesi quali confini. Conforme l'annotazione di Marco Boscarato («*Par chi setu?*»: *la realtà ricomposta e lo sguardo al confine del poeta*). Boscarato si sofferma su un verso che ripiega con piena evidenza su l'emistichio di *Filò*: «Chi sétu ti? Chi?»⁶⁴, in cui il poeta interroga la terra sconvolta dal terremoto. Domande al trivio della modernità, tra Leopardi, Nietzsche e Heidegger⁶⁵. Ma oltre la convergenza innegabile, diversi appaiono il trattamento della materia e le modalità di oggettivazione. Si avverte che c'è qualcosa oltre il confine della natura-paesaggio e della realtà-oggetto, ma quel qualcosa non si vede e quanto si sente è soltanto di essere sul *limes* e il resto è fango, fumo e strame.

La carenza di significati appare acquisita congiuntamente così dai luoghi (*topoi*) come dai tropi, da cui il discorso di Cecchinè risultava materialmente indissolubile, sebbene egli sottolinei la vacuità, il cinismo e la rassegnazione che ne accompagna il riaffiorare nel linguaggio quotidiano dove (e il criterio vale nei contesti dell'italiano regionale nel suo complesso) coesistono spaesamento, marginalità, infine quella funzione descrittiva, di matrice giornalistico-mediatica, che crede illusoriamente di penetrare nel tragico quotidiano rievocando un proverbio o una frase fatta. Distaccate dal grembo culturale che le aveva partorite e nutrite, in verità quelle forme del contenuto aspirano al riscatto nell'esplicita tendenza alla personificazione e all'allegoresi osservabile nel riuso del materiale folklorico e tradizionale. Di questo aspetto, che apre inavvertitamente alla componente potenzialmente narrativa, quindi poetica, della poesia di Cecchinè, la Benedetti documenta puntualmente le fonti auspicandone un progressivo ampliamento. Tuttavia, ancora una volta, i procedimenti di riappropriazione di temi e di motivi preesistenti coinvolgono inevitabilmente la soggettività del poeta che prima si sottopone, poi abdica alla scomoda e sgradita servitù. Si tratta del ruolo

⁶³ Andrea Zanzotto, *Nota introduttiva a Lungo la traccia*, in «Yale Italian Poetry», V-VI, 2001-2002, pp. 17-18.

⁶⁴ *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 522.

⁶⁵ Cfr. Karl Löwith, *Saggi su Heidegger*, Torino, Einaudi, 1974, p. 131.

già esercitato dal *maz̄arol* e in genere dallo spirito folletto nelle comunità rurali del tempo che fu. In tal senso Cecchinel recupera quell'accezione della voce poetica come spirito e *duende*, secondo una definizione di García Lorca aderente alla simbiosi tra poesia e inconscio collettivo, ma non senza riferimenti specifici ai diritti di sopravvivenza di un'anima territoriale, di un paesaggio culturale, di un patrimonio condiviso di natura sovraindividuale di cui il poeta raccoglie il peso come un'eredità⁶⁶.

Una poesia che nasce con queste premesse non può non essere altresì l'unica forma di poesia civile consentita giacché adeguata al principio di onestà intellettuale, alleviando «il senso di spaesamento e di solitudine che consegue al fatto di non voler rinunciare a una propria identità». Quando scrive queste parole Cecchinel (1992) riconosce l'impellenza di un confronto diretto con la storia contemporanea che impronerà le due raccolte *Perché ancora* e *Le voci di Bardiaga*, seppure la prima gestazione della seconda risalga alla fine degli anni '70. Si è qui alla vigilia di quella svolta politica in cui, giunte a maturazione le contraddizioni irrisolte di una democrazia fragile nei suoi presupposti, la cultura si sarebbe divaricata dalla sensibilità politica configurando revisionismi strumentali e oltraggi al senso della memoria storica, secondo un copione più violento alle periferie del paese e ai margini della società civile, piuttosto che nei suoi epicentri amministrativi. Di fronte a questa situazione il poeta avrà il compito di ricucire (suggestione zanzottiana, da *Idioma*) il passato remoto al passato prossimo, non senza gettare uno sguardo di compassione sul presente. La poesia diviene civile per un gesto quasi irrazionale di militanza democratica: non più un atto di conseguenza logica quindi, bensì emotiva, uno scatto di nervi che insorge tematizzando senilità, disagio e spaesamento.

Poeta, lo si è già visto, e narratore confinante con i distretti di Zanzotto e di Cecchinel, nel suo contributo Gian Mario Villalta (*Perdita del passato, cecità nel presente*), collega la poetica di *Al tragòl jert* al tramonto ineluttabile e tragico della civiltà contadina. Si tratta di un fenomeno di orizzonti ben più ampi della ridefinizione socio-tecnologica della cultura rurale, dal momento che implica una mutazione antropologica. Allo spopolamento delle campagne e delle valli e all'esperienza dell'emigrazione corrisponde una resistenza interiore, sovente inconscia, affascinata dalle lingue morte di microcosmi (efficace definizione di Magris) il cui equilibrio risulta scivolato prima sulle pendenze della secolarizzazione, per precipitare poi rovinosamente nel pantano della post-modernità. Se l'espressionismo è l'atteggiamento dominante nell'elaborazione dell'avvenuta, insanabile frattura con la tradizione, gli effetti dello spaesamento innescano un

⁶⁶ Cfr. Federico García Lorca, *Il Duende teoria e gioco*, a cura di Valentí Gomez y Oliver, Roma, Semar, 1996. Intrigante, in tal senso, per l'elemento epico soggiacente il rapporto del poeta con il gruppo, lo spunto di Francesca Latini riferito a *Lungo la traccia*: «Nella tradizione del romancero, ci si propone di narrare le gesta della stirpe, ma pure di trovare una ragione alla propria natura poetica» (in «Semicerchio», 32, 2005, p. 111).

tipo di ricerca formale sorprendente solo per chi non ha esperienza di espressione dialettale e del conservatorismo inerente a una concezione della letteratura che mal si incrocia con lo sperimentalismo. Si tratta anche secondo Villalta della facoltà, da parte di Cecchinell, di mediare il parlato all'interno di strutture fonosimboliche che costituiscono lo standard della poesia del Novecento. Coerenza metrica e uso della rime e pseudorime esaltano la figura dell'allitterazione, altresì favorita dall'abbondanza dei monosillabi e delle tronche consonantiche che improntano la morfologia del revinese.

Una precisazione di autocommento dell'autore, conferma le ipotesi di Villalta:

La lingua è quella che sentivo parlare e parlavo da adolescente e che parla ancora qualche vecchio. La scelta si radica nella volontà di resistenza all'erosione culturale e quindi anche linguistica. Nella direzione retrospettiva si è sedimentato anche un certo compiacimento arcaistico, alimentato certamente anche dal personale senso di colpa che derivava da un senso dell'allontanamento vissuto a tratti come tradimento⁶⁷.

Il territorio in cui vivo è ad ogni modo linea di confine linguistico fra Trevigiano e Bellunese ed è quest'ultima l'area in cui la parlata è conservata abbastanza vicina a quello che era l'"Antico Trivigiano".

La volontà di essere fedele all'"autentico antico" mi ha indotto a limitare al massimo la violenza della rima e della metrica sulla lingua del parlato nonché ad evitare l'uso dei termini astratti, calati nel dialetto come superstrato ad opera soprattutto della catechesi religiosa.

In alcuni testi si è fatto più torto che in altri alla lingua parlata agendo per sequenze di tipo paradigmatico: l'operazione compositiva condotta attraverso allineamenti per asindeto di immagini e sensazioni è rimasta infatti vicina al piano della selezione; questo in alcuni casi allo scopo di dare l'impressione di un recupero culturale faticoso che ha luogo per spezzoni di memoria, ma in altri anche al fine di dare l'impressione, opposta, di un affioramento spontaneo e senza soluzione di continuità⁶⁸.

Non è tuttavia casuale che l'esordio di Cecchinell abbia luogo tra la fine degli anni settanta e quella del decennio successivo, in concomitanza con l'esaurimento delle motivazioni ricostruttive caratterizzanti un Dopoguerra ormai cronologicamente e idealmente morto. Indirettamente la poesia di protesta di Cecchinell si indirizza alla crisi della democrazia, vieppiù dilagante al cospetto della "caduta" di quel Muro sotto la cui ombra sinistra l'Europa sembrava aver imbastito un'identità fondata su diritti umani e democrazia. Se c'è un poema che per essere compreso va ricordato all'eredità dolorosamente "tematica" della Shoah questo è *Al tràgol jért*. Mi riferisco alla parte finale, l'autodafé che il poeta si infligge in *Crośe crośat*:

fae mamì de mi panevin:
de sudor, de agrème e sange

⁶⁷ *Primo tentativo di autoesegesi*, cit. (vd. precedente nota n. 42).

⁶⁸ *Ibid.*

mea la é la rašia pi vera [...]

faccio da me stesso di me un grande fuoco:
di sudore, di lacrime e sangue
mia è l'eresia più vera⁶⁹.

Colpevolezza di eresia nel recupero della “lingua salvata” è il canovaccio che rimanda a Elias Canetti, autore paradossalmente radicato in una cultura tanto apolide quanto ostinatamente europea. L'Europa dell'Est ha vissuto in anticipo, con il genocidio delle minoranze e il socialismo reale, la distruzione di un microcosmo in cui ebraismo e ruralità coesistevano entro un'omogeneità di valori umani e di pietà. La nuvola di fumo in cui disperdendosi sopravvive disseminandosi l'anima del poeta, rammenta i paragrafi finali dell'*Ultimo dei giusti* (1959) di André Schwarz-Bart: «Sorte uguale toccò ai milioni che passarono dallo stato di Luftmensch a quello di Luft»⁷⁰. Peccato che altri uomini di fumo, più simili invece al Perelà di Aldo Palazzeschi, comunicatore, demagogo, tiranno e oligarca, abbiano invece svuotato, a dispetto di tanto sacrificio, la democrazia nata il 2 giugno del 1946 rendendola una parodia di se stessa. Si apre qui il terzo tempo della poesia di Cecchinel. L'onestà del poeta, lungo la linea del Nord-Est tracciata da Saba a Noventa, gli imporrà infatti la rilettura sotto forma di anamnesi di quei Fatti d'Italia su cui tacere significa rimuovere.

EMBLEMI, GEROGLIFICI E TOTEM VENETI

La volontà progettuale, quasi sotto forma di dovere etico, si lascia intendere in Cecchinel, come spiega Matteo Giancotti, *Ragioni della poesia di Cecchinel*, accogliendone le attestazioni di poetica esplicita. Ma alla coscienza operativa dell'intellettuale si aggiungono la propensione per l'epicedio e per quel gusto dell'emblema e della profezia presenti nell'immaginario delle Prealpi venete, da Giorgione a Pierio Valeriano. Geroglifici, imprese morali, enigmi possono riportare in seno alla realtà attraversando un sentiero solo apparentemente deviante. Per questo l'io lirico assume nelle prime raccolte una postura ermeneutica che predilige l'ascolto come deterrente dello spaesamento e anticamera della comprensione. Tecnica cinematografica del montaggio e attenzione alla cultura subalterna e *pop*, si commistionano con forme di mentalità magica soggiacenti. Contenendo uno sforzo di interpretazione, concentrato sull'eziologia della crisi e che individua nell'oblio dei messaggi umani della Resistenza una delle cause dello sbandamento culturale generale, Cecchinel riscopre lo stile “alto” e rinno-

⁶⁹ *Al tràgol jért*, cit., pp. 153-154.

⁷⁰ André Schwarz-Bart, *L'ultimo dei giusti*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 304.

va moduli biblico-liturgici e registri della preghiera. D'altra parte il classicismo latente nella sintesi del linguaggio poetico di Cecchinel, con echi carducciani corretti dal simbolismo di Dino Campana, sembra aver libero campo nella grande elegia di *Le voci di Bardiaga*, sulla scorta della lezione dell'Ungaretti del *Dolore*, da cogliere non solo nel ricorso al chiasmo e all'assolutizzazione delle forme verbali, ma anche e di più nell'apertura a una meditazione profonda e senza scopo di giudizio ideologico.

Secondo Francesco Carbonegnin («*Le voci di Bardiaga*» o l'«*ancor tiepido sangue*» di parole perdute) è la predisposizione narrativa a conferire l'assetto fortemente simmetrico al poema, dal piano fonosimbolico al macrotesto suddiviso in tre parti: il trauma, la ricostruzione dei fatti, il giudizio umano.

Veramente *Al tragòl jért* e *Le voci di Bardiaga* sembrano essere uno di quei palazzi rinascimentali di Feltre e di Belluno, che stagliano le loro facciate geometriche davanti al paesaggio verde e pedemontano. I capitelli e fregi, costituiti da racemi vegetali e fogliami che li decorano, sono stati ereditati dagli antichi che li avevano forse visti sui sentieri da strascino e che ad essi avevano attribuito un senso geroglifico giunto nel Rinascimento già perduto. Cecchinel, uomo antico, li riconosce e ne avverte il segreto.

Seguendo l'interpretazione di sintesi di Matteo Vercesi (*Il paesaggio morale nella lirica di Luciano Cecchinel*) l'approdo alla poesia civile delle due raccolte, rispettivamente del 2005 e del 2009, si pone come terzo passo della poesia di Cecchinel. Crisi generale della democrazia e antropizzazione dell'ambiente naturale unite a una personale esperienza politico-amministrativa del poeta nell'ente locale complessivamente deludente, si affiancavano nelle prime due raccolte all'intento di una secessione privata e solitaria. Seguendo il pensiero onnipresente di Zanzotto, anche Vercesi individua l'adesione di Cecchinel a un microcosmo inteso quale localizzazione materiale o cronotopo (volendo utilizzare la terminologia relativa ai fatti più prettamente letterari), resistente alla secolarizzazione e impregnato di senso del sacro. Tuttavia, a differenza di Biagio Marin, la parola poetica sfugge in Cecchinel alla ricostituzione dell'armonia microcosmica e si alimenta di dubbi, di disappunto, di quel "livore" che Cecchinel stesso ascrive a una partecipazione incompiuta alla vita politica e vieppiù dolorosa se commisurata all'impotenza di preservare il paesaggio dalla trasformazione indotta da ideologie dello sfruttamento illimitato e del consumo a ruota libera. Dopo Zanzotto, l'altro più giovane poeta del Nord-Est, Gian Mario Villalta, accompagna Cecchinel in considerazioni amare: «Questa semina è faticosa, questa terra non è complice», scrive infatti Villalta nel 2002. L'asserzione sembra rinviare ai versi composti da Raffaele Carrieri nel 1945:

Invano il gallo si leva a cantare,
 Invano il giorno si leva sul gallo.
 Invano si muove la foglia,
 Invano l'occhio vede la foglia
 Aprirsi come una mano.

Invano la mano del fabbro
 Batte sul ferro il martello.
 Invano il ferro diventa falce
 Se la falce non taglia il mannello.
 Invano la spiga si alza a guardare
 Il treno che brucia sul ponte,
 Il ponte cadere nel fiume:
 La spiga di questa mattina
 È una spiga che non sarà pane⁷¹.

Una nenia popolare, una “cantilena o litania evocatoria” di estrazione popolare che martella nel cervello divenendo a poco a poco lamento e poi *planctus*, quindi spiritual e blues. Il paesaggio di *Al tràgol jért* è quello di un dopoguerra, ancora del dopoguerra di Carrieri o della *waste land* di ogni dopoguerra; un dopoguerra però di una guerra che non c’è mai stata oppure che non è mai finita. Lo stesso Vercesi attira l’attenzione su *La casèra rebandonada* (*La casera abbandonata*). Nella lirica di Cecchinél si mostra l’affinità con l’analogo edificio abbandonato, divenuta desueta la sua funzione logistica di riferimento nel territorio, quale è descritto in un poemetto di Sandro Zanotto, *Un rubinetto a Porto Buso*⁷². Entrambe le case morte sono quanto resta, a Novecento concluso, di quella montaliana Casa dei Doganieri dove, forse per la prima volta, la poesia italiana aveva dichiarato resa ammettendo che i conti non sarebbero più tornati. Non a caso anche quella di Zanotto è la *caseta morta de te finanse*, avamposto frontaliero di una legge svanita nel nulla. Insieme alla lingua e al materiale, Cecchinél e Zanotto condividono i registri correlati del rancore e della follia. Mentre, provenendo dal surrealismo Sandro Zanotto, propendeva per atteggiamenti nichilistici, indulgendo nella satira e simpatizzando al massimo per l’ideologia anarchica, in Cecchinél prevale un senso di responsabilità che l’avrebbe portato a interrogarsi e a mettersi ulteriormente in discussione.

La rimozione dell’esperienza dell’emigrazione come esperienza, sebbene diversificata, unitaria anche sul piano identitario, induce Cecchinél a rileggere la propria genealogia sotto la forma di un viaggio americano. La riscoperta di un sacrificio anteriore a quello della seconda guerra mondiale riporta invece il poeta-viandante sui sentieri più famigliari ma con una coscienza nuova verso altri sacrificati che prendono la parola come nel cimitero di Spoon River. Qui il precedente di Romano Pascutto, protagonista della stagione sociale e antifascista della poesia veneta, può rivendicare la sua pertinenza. Ma rispetto a Pascutto, in cui il compianto si attenua nella riconoscenza e nella fiducia nella comunità rinata nuova dopo la guerra, si affaccia un elemento nuovo e perturbante sotto-

⁷¹ Raffaele Carrieri, *Poesie scelte*, Milano, Mondadori, 1976, p. 32.

⁷² Porto Buso (Bufo nella grafia di Zanotto) è zona lagunare, tra terra e acqua, non pedemontana. Sandro Zanotto, *Insoniare de aque*, Abano Terme, Piovan, 1986, pp. 34-35.

lineato a dovere da Vercesi, che indica nel corpo il vero protagonista delle storie di Cecchinel: tortura, strazio, vilipendio, compianto. Correlativamente emerge una forte risonanza evangelica come l'imperativo di riaprire un ciclo conclusosi prima nel sangue, dopo nell'oblio:

Ormai interrati, nuovo destino
 questi sentieri e compianto
 per nomi e lamenti
 a confondere smemorati e mentitori.

Perché qui occorre tornare
 per coloro a cui gli occhi
 si oscurarono a una rinata luce.
 Perché ancora
 possano vincere anche i morti⁷³.

La sentenza di Luca (9, 60): «Lascia che i morti seppelliscano i loro morti; tu va' e annunzia il regno di Dio», risulta rovesciata, facendo seguito alla parafrasi del *Prologo* di Giovanni: «la luce splende nelle tenebre, ma le tenebre non l'hanno accolta». Per questo è necessario ripartire da zero, ossia dal momento in cui il discepolo dubbioso domanda a Cristo se, prima di seguirlo, possa seppellire il proprio padre e Cristo ne risolve l'incertezza additandogli un cammino diverso.

Con le parole di Cecchinel, Giovanni Turra («*Ti tu levéa 'l cortèl fa 'n sper-sòrio*». *Reminiscenze ed esorcismi nella poesia di Luciano Cecchinel*) ne definisce l'esperienza di *attraversamento*: «Sono partito dall'interno di una cultura contadina, vivendola in vari modi e momenti: prima in chiave contemplativa e dopo in chiave di consapevolizzazione virulenta, infine in chiave di disfacimento e rovinismo». Secondo Turra in qualche modo il punto di vista distorto della prima raccolta in dialetto riscontra la propria matrice genetica nella memoria storica familiare e nella personale rivelazione della violenza annidata nei sottosuoli del territorio che non è più luogo ameno e innocente, ma superficie ferita dalla strage.

In *Le voci di Bardiaga*, si legge il verso «come affranti mendichi nella nebbia»⁷⁴. «Mendico», lemma colto per mendicante, rinvia alla chiusa dei *Sepolcri* di Foscolo. *Le voci di Bardiaga* («quest'opera breve e perfetta»⁷⁵) sono i *Sepolcri* di Cecchinel. La lirica si apre con l'inciso «E c'è chi vide», che non può non scivolare sul foscoliano «Un dì vedrete», che introduce l'immagine di Omero mendico

⁷³ Cecchinel, in *Perché ancora*, cit., p. 17.

⁷⁴ *Le voci di Bardiaga*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008, p. 46.

⁷⁵ Rolando Damiani, *Un'alta emozione poetica nella Resistenza di Cecchinel*, in «Il Gazzettino», 7 novembre 2008, p. 23.

(*Dei Sepolcri*, vv. 279-280) e poeta ombra tra le ombre⁷⁶. Il rapporto tra la poesia dell'area dialettale veneta e la poesia cimiteriale risale, come accennato, a Pascutto. Ma in Cecchinel il raccordo è involontario e sintomatico, radicato come appare a motivazioni autobiografiche e a una *parole* costruita su una fonologia particolare. Mentre il paesaggio diviene scenario onirico prevalgono, secondo le puntuali annotazioni di Turra, i nessi velare-vibrante e le dentali occlusive e fricative. Cecchinel sottomette le potenzialità fonico-ritmiche della parlata di Revine-Lago consegnando il dettato dell'inconscio alla facoltà generativa di quei suoni. Inoltre, i frequenti monosillabi in fitta successione e le tronche in consonante, divengono correlativi speculari alla natura scheggiata dei materiali visivi; l'*enjambement* il più delle volte debole, l'anastrofe e l'iperbato, completano il quadro delle figure ricorrenti. Il rapporto con il codice dialetto è, conclude Turra, lo stesso di Pasolini, Noventa, Marin: inventarsi una lingua letteraria dal nulla per poter sopravvivere. Espressionismo e regressione al pensiero magico caratterizzano la ricerca delle tracce di una presenza umana, attraverso oggetti divenuti feticci e totem. La poesia di Cecchinel segue un percorso diverso da quello intrapreso dall'emigrante. L'emigrazione è infatti l'opzione esistenziale che ha sottratto parte della comunità all'esperienza diretta della crisi della civiltà europea: «moltitudine dispersa».

Volgo disperso manzoniano, reminiscenze di una concezione classica e scolastica della poesia, che risorgono in un momento di crisi del canone e di allontanamento della scuola dalla poesia – «tante anime assonnate» (ancora da *Lungo la traccia*). L'intertestualità rientra nell'ambito del plurilinguismo acquisito come dato obbiettivo e interpretazione linguistica di una perversione culturale in pieno atto. L'espressione ripropone la qualità traumatica della parola, riconoscibile in una «struttura accumulativa composta di una congerie di lirici precipitati e logoi-schegge», scrive bene Turra, laddove prevalgono l'assolutizzazione del sostantivo (privato dell'articolo per accrescerne al massimo le potenzialità semantiche), le similitudini senza il «come» (cui nel dialetto di Revine corrispondono «fa» e «cofà»), le analogie violente, l'ellissi dei verbi copulativi. Il riferimento a Celan sembra d'obbligo, mentre in questa direzione è peraltro possibile motivare la straordinaria evidenza de «le àgreme fise e i susuri del lenç» («le lacrime dense e i sussurri del legno»⁷⁷, con cui il poeta riscrive il celebre episodio dantesco di Pier delle Vigne: «Uomini fummo, e or siam fatti sterpi»).

In un lessico poetico che rifiuta concetti e termini astratti, rintracciare il giunto formale che ricollega Cecchinel alla poesia moderna e a certi moduli codificati nella scuola ermetica, implica come osserva Roberto Nassi (*Cespi di mirtilli e rose sulle rovine dell'egloga*) il reperimento dei contrassegni di discontinuità e di frattura

⁷⁶ Per l'origine del luogo foscoliano e dell'iconografia letteraria del "sacro vate" che interroga le tombe, cfr. Raffaella Bertazzoli, *Treccani foscoliani. Tra sacro e profano*, Verona, Fiorini, 2008, pp. 88-91.

⁷⁷ *Al tragòl jért*, cit., p. 18.

dello stile di Cecchinel nella costruzione del suo ragionamento e nei confronti della maniera moderna⁷⁸. Le distanze prese da Cecchinel nei confronti dell'ermetismo e dello sperimentalismo, ricordano l'allontanamento prudente di un autore legato alla terra come Seamus Heaney dal modernismo⁷⁹. Ancora la lingua di Cecchinel si rivela, nella sua identità polimorfa, congeniale a interpretazioni tendenti a forzare la struttura del significante della poesia in un metadiscorso che contamina poesia, critica e conoscenza. Si tratta di un esercizio non condiviso da chi scrive ma evidentemente autorizzato dal testo e quindi stimolante. Si veda l'elaborazione del concetto di traccia da Lévinas a Cecchinel nello studio di Francesca Seaman (*Per una poetica dell'altrove*. «Lungo la traccia» di Luciano Cecchinel). La stessa poetica dello spazio che rapportava “in diacronia” Cecchinel con Zanzotto, connette ora innegabilmente, “in sincronia”, i sentieri da strascino dei boschi di Cecchinel alle passeggiate alpine di Heidegger, non disgiunte da esercizi in verso⁸⁰. Si veda anche l'impianto del saggio di Alessandra Pellizzari, «*Sbrindole de memoria*»: intorno alla «doppia lingua» puramente aspra di Luciano Cecchinel, giustificato del resto a monte da un precoce intervento di Zanzotto, che intuiva il legame tra concezione della parola in Lacan e gli *holzwege* di Heidegger⁸¹. Questo taglio è assolutamente congeniale alla spazializzazione di *Al tràgol jért*, in misura assai minore in *Lungo la traccia* e nella susseguente poesia civile, politica, comunque a chiave morale di Cecchinel. Dagli oggetti creati dalla mano dell'uomo, contemplati alla maniera di Heidegger con lo sguardo del contadino e dell'artigiano rurale, non come quelli del visitatore domenicale al museo del lavoro agricolo, Cecchinel trapassa ai soggetti, alle presenze, alle “voci”. Altrimenti versi come i seguenti potrebbero entrare in una silloge heideggeriana come *Pensiero e poesia*, laddove crollatone il pensiero ne avanzi qualcosa di vera poesia:

Solo un freddo tremore
 coglie il boscaiolo
 nell'ultimo raggio
 dell'ombroso crinale,

⁷⁸ Per un'adeguata riformulazione dei concetti di norma e scarto, riletti all'interno della strategia metadiscorsiva della poesia del Novecento nel rapporto tra testo e macrotesto incardinato nel profilo metrico (quindi non solo come dialettica tradizione/innovazione), vd. il saggio di metodologia di Stefano Pastore, *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo Novecento*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.

⁷⁹ Conseguente la consanguineità della poesia di Cecchinel e di Heaney, nella ricerca di una prospettiva irradiante da oggetti sottratti alle ragnatele del museo contadino. Cfr. soprattutto la prima parte di *Seeing Things* (1991): *Il bastone di frassino, Il forcone, Una cesta di castagne* ecc. (*Veder cose*, a cura di Gilberto Sacerdoti, Milano, Mondadori, 1997).

⁸⁰ Cfr. Martin Heidegger, *Pensiero e poesia*, introduzione, traduzione e commento di Armando Rigobello, Roma, Armando, 1977.

⁸¹ Cfr. *Nei paraggi di Lacan* (1979), in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1211-1216 (1216).

rapido batticuore il forestiero
sulle tracce del sentiero che muore⁸².

Aprondo il proprio intervento, con considerazioni generali sullo statuto del testo poetico, conteso tra simile e dissimile, identità e alterità, Filippo Secchieri (*Sentieri etici e custodire nel canto*) ribadisce la centralità e l'antioriorità in Cecchinel del paesaggio "psicofisico". Si tratta di una premessa che rinvia tuttavia a una matrice congiuntamente espressionista dal punto di vista estetico e fenomenologica da quello filosofico ed ermeneutico. Nella percezione di un paesaggio come durata che lo manifesta apparentemente intatto sebbene contraddistinto da intime ferite storiche, si individua il filo conduttore delle tre raccolte *Lungo la traccia*, *Perché ancora*, *Le voci di Bardiaga*, teso tra i due estremi del "godimento" e del "tragico", esperienze non soggette a precodifica, bensì irrompenti nel cuore dell'itinerario poetico come "muse" caratterizzate da incertezza e illogicità sempre in attrito con l'andamento argomentativo del ragionamento in versi e con le sue motivazioni di partenza.

Anche qui Cecchinel è prossimo a una delle dimensioni caratteristiche della poesia del Novecento: l'ispirazione come scarto e come errore. La voce della lingua poetica di cui riferisce Iosif Brodskij, la contrada della parola di Rilke o la terra desolata di T.S. Eliot sono metafore che si commisurano nondimeno a confronto con la tradizione e con il canone. Ancora una volta e anche secondo Secchieri, Zanzotto appare quale latore di una sintesi tra posizioni contrastanti che richiama in causa, in ultima analisi, l'onestà della posizione del poeta. Se il raccordo con Umberto Saba rimanda a un contesto linguistico familiare ma non inattuale nella poesia del Nord-Est (vedi, come già ricordato, il Noventa lettore di Saba)⁸³, il medesimo principio risulta sostenuto da Derrida, allargando il quadro a tutto l'interfaccia poesia-interpretazione e alla responsabilità condivisa dai poeti e dai critici lettori di poesia. Anche la necessità da parte di Cecchinel di circoscrivere la propria opera attraverso l'autocommento e la glossa, colloca il poeta nella condizione della poesia quale *essere-con* (Nancy) e dopo (e forse oltre) l'*essere-essere*. Il paradigma del sentiero e della strada, ai cui margini cose e parole esistono per evocazione del poeta-viandante, maturato in *Al tragòl jért*, diviene quindi fondativo nella natura assoluta e sovraindividuale dei suoi esiti e crea l'iniziazione all'anamnesi che guiderà i successivi passi di sonnambulo a occhi aperti di Cecchinel nelle raccolte seguenti.

Dalla componente narrativa della poesia di Cecchinel, rilevata come una costante stilistica nei precedenti saggi raccolti in questo volume, prende le mosse anche la lettura di Martin Rueff (*Luciano Cecchinel: il poeta e le tracce. Alcune osservazioni*)

⁸² *Le voci di Bardiaga*, cit., p. 45.

⁸³ Secondo Noventa, delle «tre corone» del Novecento, Saba, Montale e Ungaretti, Saba «è quello dei tre che più si avvicina alla poesia» (Giacomo Noventa, *«Nulla di nuovo» e altri scritti*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 91).

collegandosi alle comuni radici ermeneutiche del racconto e della poesia, forme di interpretazione che esprimono un rapporto con la realtà distinto nelle due categorie del verosimile e del possibile⁸⁴. Suggerito dal metodo di Carlo Ginzburg e dalle origini cinegetiche dell'arte della narrazione, il taglio ermeneutico pone a fondamento della poesia narrativa pratiche della comunicazione di notevole estensione antropologica, coincidendo a ben vedere con la percezione indiziaria del paesaggio rappresentata in Cecchinel. Le tracce divengono metafore in relazione all'equivocità del loro statuto che può ascriverle ora al dominio della natura, ora alla presenza antropica e alla produzione culturale. Riconoscere tale duplicità implica l'aver restituito il linguaggio alla dimensione materiale di provenienza. Il ravvicinamento della poesia al racconto comporta da parte della critica il non fermarsi davanti all'irriducibilità delle rispettive strutture del testo poetico da una parte e narrativo dall'altra. Solo sforzandosi di assumere questo punto di vista è possibile comprendere l'affermazione, altrimenti criptica, di Georges Simenon relativa al concetto di atmosfera nel romanzo come "clima poetico" e al proprio tentativo

di fare con la prosa, con il romanzo, ciò che generalmente viene fatto con la poesia. Voglio dire che ho tentato di andare oltre le idee concrete e spiegabili e di esplorare l'uomo, non con il suono delle parole come hanno tentato di fare alcuni romanzi poetici dell'inizio del secolo.

Non posso spiegarmi tecnicamente ma... cerco di mettere nei miei romanzi un certo messaggio che forse in realtà non esiste. Capisce cosa voglio dire? Qualche giorno fa ho letto che T.S. Eliot, che ammiro molto, ha scritto che la poesia è necessaria nei lavori teatrali con un certo tipo di storia e non in altri con un altro tipo di storia, che ciò dipende dall'argomento trattato. Non è il mio parere. Ritengo che si può avere lo stesso messaggio da trasmettere con qualsiasi argomento. Se la visione che abbiamo dell'universo è di una certa qualità, metteremo necessariamente della poesia in tutto. Ma sono probabilmente il solo a pensare che c'è qualcosa di questo genere nei miei libri⁸⁵.

Si tratta di una concezione più ampia della funzione della letteratura che emerge solo se si rinuncia a conferire priorità ai procedimenti nella conoscenza dei testi letterari e mettendo tra parentesi l'autoreferenzialità della poesia. Non a caso nuove prospettive d'analisi letteraria sono sorte sul tronco di studi filosofici e cosiddetti "culturali" che sarebbe un errore considerare esclusivamente contestualisti o contentutistici. Occorre comunque saper riconoscere la forma dell'utensile letterario se si intende metterlo al centro di un processo gnoseologico.

⁸⁴ Martin Rueff, *Les nouvelles variations belliqueuses*, in «Italies», 13, 2009, pp. 155-178. Rueff applica a Cecchinel e De Signoribus la definizione di «poeti di guerra in tempo di pace».

⁸⁵ Georges Simenon, *L'età del romanzo*, Roma, Lucarini, 1990, p. 49. Nell'intervista del 1967 Simenon fa riferimento a posizioni espresse da T.S. Eliot sul teatro in poesia e sulla poesia nel teatro, in attrito all'idea perdurante di una poesia "pura", sia prima che dopo la seconda guerra mondiale (*Possibilità di un teatro di poesia*, in T.S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 81-91. Cfr. anche Stefano Colangelo, *Metrica come composizione*, Bologna, Gedit, 2002, p. 12.

Retaggio classicista, prosopopea quale tradizione di mascherificazione funebre che dà presenza ai defunti, animismo di matrice simbolista corretto da sovrimpressioni natura-cultura, passato-presente convergenti con la lezione di Zanzotto, questi sono i tratti salienti della ricerca di Cecchinel. Una scienza più antica della semiotica sovrintende tuttavia al rinvenimento dei segnali da parte del poeta: la “signatura” rinascimentale dedita alla comprensione delle forme della natura e del linguaggio attraverso loro stesse. Il metodo non giunge all’approdo metafisico, bensì al pensiero naturalistico-oggettivo di Paracelso e al romanticismo di Novalis (vd. la chiusa della lettura di Boscarato). Con la differenza che la natura di Cecchinel, deturpata da una violenza che primariamente nasce da se stessa e quindi dall’uomo, genera solo favole nere e di terrore, come l’uomo di pezza, in cui desolazione e cultura underground si mescolavano generando un nuovo e sinistro sentimento del sublime.

Per riassumere questa attitudine occorre però andare a ritroso oltrepassando la modernità, recedere dall’arbitrarietà al nominalismo. Per questo Cecchinel, poeta di epigrafi⁸⁶, sarebbe più vicino a Gregorio Nazianzeno che a E.L. Masters, se una poetica delle note esplicative indirizzate al lettore (vd. ancora il saggio di Nassi) non portasse alla luce la storicità del testo e la relazionalità della funzione dell’io lirico. Per questo in Cecchinel si conferisce regolarmente un plusvalore al sistema di preposizioni «fra» / «tra» / «per». Sono le preposizioni-traccia del dentro e del fuori, del fuori del dentro e del dentro del fuori. Zanzotto, conclude Rueff, procede dal concreto all’astratto, Cecchinel dall’astratto al concreto.

Sotto il segno di Zanzotto (scomparso quando era ancora in corso la correzione delle bozze di questi atti, il 18 ottobre 2011) non poteva non chiudersi questo tentativo di sintesi delle distinte e talora quasi inconciliabili chiavi di lettura offerte dall’opera ancora *in progress* come quella di Cecchinel ma fortemente marcata e a giudicare dalla ricorsività che collega l’ultima raccolta *Sanjut de stran* alla prima, chiudendo una parentesi di operosità di ben trent’anni. Non si è inteso sopravvalutare né, in genere, valutare il corpus poetico di Cecchinel. Non era questo l’obbiettivo, bensì leggerne i testi e proporre degli esercizi critici non esclusivamente descrittivi, ma che ne raccogliessero le provocazioni, mettendo alla prova la credibilità stessa della critica. Il giudizio di valore risulta implicito, laddove i testi si rivelano duttili, passibili di osservazione da punti di vista eterogenei e rievocati con accezioni terminologiche talora in reciproco conflitto. Se si ritiene Cecchinel meritevole di essere posto al vertice della poesia contemporanea, quindi come un astro che brilla di luce propria e non di luce riflessa, la grandezza di Zanzotto non ne risulterà diminuita, costituendo il poeta di Pieve di Soligo un fenomeno di longevità e di generosità intellettuale senza pari. L’indissolubilità della poesia dalla saggistica, fa del resto di Zanzotto

⁸⁶ Occorrerà in altra sede fare tesoro delle indicazioni relative alla *Linea epigrammatica*, così definita da Stefano Pastore, *La frammentazione*, cit., come compromesso tra frammentazione e continuità e con raccordo, tra gli altri, alla struttura di *Meteo* (1996).

un maestro, rendendo praticamente inesauribile la sua lezione. La capacità di Cecchinel di ritagliare per sé un campo tematico distinto da quello totale della poesia di Zanzotto, originale e a sua volta inimitabile, va cercata nella coscienza autobiografica del poeta e nella sua soggettività aperta al dialogo con il lettore attraverso una partitura sintatticamente leggibile, semanticamente accessibile, ma mai complice. Con il suo stile refrattario all'oscurità, in cui l'estraniamento sembra nascere elusivamente dalla natura delle cose e delle parole, Cecchinel evita il passaggio allo sperimentalismo assunto come anticamera della post-modernità e del relativismo globale, intraprendendo una militanza poetica che non prevede sfumature di incertezza, che non siano quelle suggerite dalla *pietas* conseguente alla conoscenza dei fatti. La forza di Cecchinel risiede infatti nella sua verità di uomo.

NOTA SULLA TRASCRIZIONE DEL DIALETTO NELLA POESIA DI CECCHINEL

Sebbene l'ortografia di Cecchinel segua generalmente quella della lingua italiana, il dialetto in uso nella Vallata delle Prealpi Trevigiane, in modo particolare a Revine-Lago, comporta dei problemi di resa il più possibile fedele e di indicazioni al lettore relative all'identità dell'atto verbale e di esecuzione nella corretta pronuncia. Attenendosi a norme costanti, nel corso del tempo la trascrizione fonetica risulterà semplificata rispetto alle precedenti (forse più precise) soluzioni proposte da Cecchinel, soprattutto per indicare la pronuncia delle interdentali. In entrambe le edizioni di *Al tràgol jért* (1988-1999) i suoni interdentali sono stati trascritti coi grafemi “ž” e “đ”. Nelle pubblicazioni occasionali o su rivista essi sono stati resi in modi diversificati, a seconda delle disponibilità tipografiche. Nell'ultima raccolta *Sanjut de stran* (2011), per rendere meno ostica la lettura del dialetto, dato che in esso la pronuncia della “z” non esiste, l'autore ha fatto ricorso al normale grafema “z” per la spirante interdentale sorda, la cui pronuncia è corrispondente a quella della “ζ” (zheta) dell'alfabeto greco; per quanto concerne la spirante interdentale sonora, più o meno corrispondente al “th” della lingua inglese, si è usato a differenza di quanto fatto in precedenza, solo il grafema “d”, anche se non del tutto corrispondente a quel suono, decadendo infatti a dentale in alcune combinazioni fonetiche.

Gli accenti tonici sono di norma segnati su quei vocaboli che, per ragioni etimologiche o di trascrizione fonetica, risultano totalmente o notevolmente diversi dal corrispondente italiano. Sulla “e” e sulla “o” compare in generale solo l'accento grave, a indicare la pronuncia aperta; la “e” e la “o” non accentate vanno pronunciate chiuse.

I vocaboli troncati in consonante, tanto frequenti quanto naturali nel Veneto nord-orientale (*valon, mandrol*), risultano accentati, oltre a dove dettato dal criterio sovraespuesto, solo quando sono piani (*tràgol, méđol*).

Non essendo presenti nel testo le doppie, giacché esse non vengono pronunciate nell'uso del dialetto, e ponendosi di conseguenza il problema di ovviare

alla possibile confusione di “s” sorda e “s” sonora, Cecchinel ha fatto ricorso per quest’ultimo fonema al carattere “ṣ” o alla “s sghemba”. La “j” compare per lo più in corrispondenza di nessi italiani come “go-”, “ge-”, “gi-”, “le-”, “li-”, “ghi-”, in inizio di parola e “-gli-”, “-ghi-”, “-chi-”, “-ll-”, “-zz-” all’interno delle parole e seguiti da vocale. Il nesso “s-c” designa l’incontro di “s” sorda e “c” dolce. La “c” palatale, ove compare quale ultima consonante di termine troncato e quindi senza il seguito delle vocali “e” e “i” che in italiano le conferiscono peculiarità fonetica, è rappresentata con il carattere “ç”; il segno “c” in fine di parola designa la pronuncia sorda.

ALESSANDRO SCARSELLA

BIBLIOGRAFIA DI LUCIANO CECCHINEL

POESIE IN VOLUME E PLAQUETTES

1. *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino 1982-1984*, Pederobba, I.S.Co., 1988
122 p. 12 × 19 cm
2. *Senè*, Conegliano, El levante por el poniente, 1990
30 p. 12 × 16 cm (Centoversi)
3. *Testamenti*, con un disegno di Vittorio Schweiger, Milano, "en plein", 1997
10 p. 12 × 16 (plaquette impressa in 120 copie)
4. *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino. Poesie venete 1972-1992*, edizione riveduta e ampliata. Postfazione di Andrea Zanzotto, Milano, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, 1999
192 p. 12 × 17 cm (Bilancia, 7)
5. *Lungo la traccia*, Torino, Giulio Einaudi, 2005
74 p. 10 × 18 cm (Collezione di poesia, 336)
6. *Perché ancora - Pourquoi encore*, note di Claude Mouchard e Martin Rueff, Vittorio Veneto, Istituto per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea del Vittoriese, 2005
173 p. 14 × 18 cm
7. *Parole residue (1989-2005)*, poesie di Luciano Cecchinel e un'incisione di Giordano Perelli, Casette d'Ete (AP), La Luna, Quaderni delle Grafiche Fioroni, 2006
[12] p. 23 × 30 cm (Pensiero 39)
8. *Sul limite*, una poesia di Luciano Cecchinel e un'acquaforte di Giordano Perelli, Fano, Nuove Carte, 2007
[4] p. 13,5 × 29 cm (tiratura in 99 esemplari)

9. *Le voci di Bardiaga*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008
60 p. 13 × 20 cm (La porta delle lingue, 13)
10. *parlar cròt (parlare malato)*¹, a cura di Matteo Vercesi, nota critica di Alessandro Scarsella, Venezia, Tipografia L'Artigiana, 2009
20 p. 10 × 15 cm (in copertina acquaforte di Luigi Marcon; impresso in 120 copie)
11. *Sanjut de stran*², prefazione di Cesare Segre, Venezia, Marsilio, 2011
160 p. 13 × 18 cm (Biblioteca Novecento)

POESIE SPARSE

- Sanjut de stran*, in «In Forma di Parole», XVIII, 3, 1998, pp. 140-175.
(*Cinque poeti in dialetto veneto: Andrea Zanzotto, Cesare Ruffato, Luciano Caniato, Luciano Cecchinel, Gian Mario Villalta*)
- Sanjut de stran (1989-1998)*³. *Perché ancora (1998-2005). Parole residue (1989-2005)*, in «In Forma di Parole», XXVIII, 1, 2008, pp. 167-225.
(*Poeti in terra veneta: Cesare Ruffato, Luciano Caniato, Carlo Rao, Luciano Cecchinel, Marco Munaro, Giovanni Turra, Alessandro Niero*)
- Poesie inedite*⁴, in «Diverse lingue», V, 7, 1990, pp. 159-162.
- Poeti italiani*, in «Pagine», II, 3, 1991, pp. 18-19⁵.
- Da Lungo la traccia*⁶, in «Yale Italian Poetry», V-VI, 2001-2002, nota di Andrea Zanzotto, pp. 17-35.
- Poesie 1991-1996*⁷, in *Annuario di poesia 2002*, a cura di Guido Oldani, Milano, Crocetti, 2002, con nota introduttiva di Gian Mario Villalta, pp. 49-59.

¹ Come in *Lungo la traccia* (2005), spiccano i titoli in minuscolo, qui anche nel titolo di raccolta, quale unica concessione del Cecchinel al linguaggio dell'avanguardia, atteggiamento che ricorda l'idiosincrasia per la punteggiatura in certa prosa narrativa di Giuseppe Berto.

² Vedi nota precedente: come in *Lungo la traccia* (2005), titoli dei componimenti in raccolta tutti in minuscolo meno il titolo.

³ Per la genesi della raccolta del 2011, cfr. Matteo Vercesi, *Sanjut de stran di Luciano Cecchinel*, in «Letteratura e dialetti», 4, 2011, pp. 109-121.

⁴ Tre poemetti confluiti in *Senç* (1990). Cfr. sezione precedente.

⁵ Cinque poesie, di cui inedite: «i me insuni desfadi» («i miei sogni disfatti») e «fa lac de luna» («come laghi di luna»).

⁶ *Febbre, Dietro una mia ombra, Dentro una piccola luce, Co la to pore lengua, Ballata, Suite appalachiana, Millenovecentocinque, Si quaeris, Sopra il pendio degli Alleghery, Rilascio, Chiuso il cerchio* (qui titoli in maiuscolo), vd. note 1 e 2.

⁷ «Rituài de larin» («Rituali di focolare»): *dal fondi del coat, brusar lenc vèci, squasi par na ròba robada, le fulische scure, sgrisoì de lus, e pura, cusita l'è sto mal, fa 'l fun de 'n fogo sofegà, sònc de zendre, al scur mestegà* (vd. *Sanjut de stran*, precedente sezione n. 11).

*Prendesti Cristo a diritto*⁸, in «ClanDestino», 3, 2002, nota introduttiva di Davide Rondoni, pp. 21-28.

Motivo country, Madre perduta, Ohio blues, Vene perdute, Vecchio dell'acciaio, Ringraziamento, in «Atelier», VIII, 2003, con una nota di Marco Munaro, *Lungo la traccia*, pp. 48-52.

30 ans de poésie italienne, in «PO&SIE», 109 (Paris, Belin, 2004), a cura di M. Rueff e Ph. Di Meo, nota e traduzione di Philippe Di Meo, pp. 209-302⁹.

Perché ancora - Sã att åter, traduzioni di Gustav Sjöberg, in «Cartaditalia. Rivista di cultura italiana contemporanea dell'Istituto Italiano di Cultura Carlo Maurilio di Stoccolma», 2, 2009, pp. 42-61, con nota di M. Rueff, *Perché ancora / possano vincere anche i morti*; poscritto dell'autore: *Tra storia e poesia* (pp. 60-61).

Appalachian Suite (from *Lungo la Traccia*), traduzione di Francesca Seaman, in «Atlanta Review», XVII, 2, 2011, pp. 63-64.

Altri componimenti poetici di Cecchinel risultano pubblicati sulle riviste: «Periferie» e «Poesia»; due testi nell'antologia di poesia neodialettale *Via Terra*, a cura di A. Serrao (Udine, Campanotto, 1992); un testo, in *Il pensiero dominante - Poesia italiana 1970-2000*, a cura di F. Loi e D. de Rondoni (Milano, Garzanti, 2001); nei volumi: *Dialect Poetry of Northern and Central Italy*, testo trilingue curato da L. Bonaffini e A. Serrao (New York, Legas, 2001); *Parola plurale*, a cura di G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciacci, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli e P. Zublena (Roma, Sossella, 2005); *Cinquanta poesie per Biagio Marin*, a cura di A. De Simone (Pisa-Roma, Serra Editore, 2009).

Luciano Cecchinel è stato inserito nella trasmissione televisiva, a cura di F. Brevini e G. Paltenghi, *L'immagine e la maschera* (Lugano, RTSI, 1991).

⁸ *Da 'n zhimitèrio a bas na montagna, Obiezione di morte, Libertà/Svobóda, Confessioni, Commemorazioni* (vd. *Perché ancora*, n. 6 della sezione precedente).

⁹ Cinque poesie, tre provenienti da *Parole residue* (*Gocce d'aurora, Canzone predestinata*), due successivamente confluite in *Perché ancora* (*Nel bosco dei faggi, Fra verde e argento in tremore*), una inedita: *Dans le bois des hêtres, Parmi le vert et l'argent en tremblement, Gouttes d'aurore, évocation, Chanson prédestinée*.

SCRITTI VARI E COLLABORAZIONI¹⁰

Luigi Marson, *Fiabe popolari venete raccolte nell'alto Trevigiano*, a cura di Luciano Cecchinel, Gabriella Da Rui, Giovanni Tonon, Vittorio Veneto, De Bastiani, 1984.

Tradizioni popolari della Marca trevisana (1938), raccolte da Ada e Remo Dolce; postfazione di Luciano Cecchinel e cartolina di Vittorino Pianca, Vittorio Veneto, Kellermann, 1992 (edizione in anastatica).

Il potere, l'urlo, l'erta strada. Considerazioni di e su Luciano Caniato, Marco Munaro, Luciano Cecchinel. Con una piccola antologia, Conegliano, Battivelli, 1994¹¹.

Silvano Piccoli, *Le poesie di Gaio Valerio Catullo tradotte in dialetto trevigiano*, introduzione di Luciano Cecchinel, Vittorio Veneto, De Bastiani, 2006.

La "dama bizzarra", i nuovi paesaggi e altre cose. *Intervista ad Andrea Zanzotto*, in *I novanta di Zanzotto. Studi incontri, lettere. Immagini*, in «Autografo», 46, XIX, 2011, pp. 191-196.

CRONOLOGIA DEGLI SCRITTI SU LUCIANO CECCHINEL

1988

Vittorino Pianca, in «L'azione», 26 giugno 1988, p. 36.

Clelia Pancotto, in «Ambiente 2000», II, 7-8, 1988, p. 3.

1989

Luciano Caniato, in «Eidos», 4, 1989, p. 103.

Marisa Restello, in «Federscuola CISL Treviso», XII, 5, 1989, p. 7.

1990

Roberto Barbolini, in «Panorama», 28 ottobre 1990, p. 127.

Franco Brevini, *Le parole perdute*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 378-380.

1991

Francesco Piga, *La poesia dialettale del Novecento*, Padova-Milano, Piccin-Vallardi, 1991, p. 36.

1992

Andrea Zanzotto, in *Via Terra*, a cura di Achille Serrao, Udine, Campanotto, 1992, p. 98.

Id., in «Il Belli», II, 3, giugno 1992, pp. 14-21.

¹⁰ Per una documentazione completa dell'attività saggistica di Cecchinel si rimanda all'articolo di Federica Benedetti, *Aspetti antropologici dell'opera di Luciano Cecchinel*, alle pp. 47-64 del presente volume.

¹¹ Di Cecchinel il saggio *Contro il dilagante potere del nulla. Considerazioni sulla poesia di Luciano Caniato*, pp. 7-15 e scelta antologica dalla prima edizione di *Al tràgol jért e da Senc*.

1993

Maurizia Rossella, in «Il Mattino di Padova», 1° agosto 1993.

Sandra Pettrignani, in «Panorama», 20 agosto 1993, p. 93.

Franco Loi, in «Il Sole 24 Ore», 28 novembre 1993, p. 20.

1994

Marco Munaro, in *Il potere, l'urlo, l'erta strada. Considerazioni di e su Luciano Caniato, Marco Munaro, Luciano Cecchinel. Con una piccola antologia*, Conegliano, Battivelli, 1994, pp. 47-53.

1995

Elvira Fantin, in «L'Azione», 24 dicembre 1995, p. 13.

1997

Franco Brevini, *La poesia dialettale*, in *Storia generale della letteratura italiana*, XIII, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 1997, p. 479.

1998

Franco Trifuoggi, in «L'impegno», XVIII, 3, 1998, p. 4.

Andrea Zanzotto, in «In Forma di Parole», IV, 3, 1998, pp. 22-23.

1999

Marco Goldin, in «La Tribuna di Treviso», 15 agosto 1999, p. 21.

Elettra Bedon, *Il filo di Arianna - Letteratura contemporanea in lingua veneta*, Ravenna, Longo, 1999, pp. 103-108.

2000

Mario Stefani, in «Il Gazzettino», 29 febbraio 2000, p. 21.

Renzo Franzin, in «La Tribuna di Treviso», 17 agosto 2000, p. 34.

Franco Trifuoggi, in «L'impegno», XX, 5, 2000, p. 6.

Maurizio Casagrande, in «La Battana», XXXVII, 138, 2000, pp. 12-23.

2001

Giovanni Turra, in «Quaderni Veneti», 33, 2001, pp. 143-171.

Elettra Bedon, in *Dialect poetry of Northern and Central Italy*, edited by Luigi Bonaffini and Achille Serrao, Brooklyn, NY, Legas, 2001, pp. 324-325.

Flavio Santi, in «Autografo», 43, 2001, p. 30.

2002

Andrea Zanzotto, in «Yale Italian Poetry», V-VI, 2001-2002, pp. 17-18.

Gian Mario Villalta, *Annuario di Poesia*, Milano, Crocetti, 2002, p. 49.

Niva Lorenzini, *Le parole esposte*, Milano, Crocetti, 2002, p. 145.

Mario Dal Bello, in «Città nuova», XLVI, 19, 2002, p. 58.

Davide Rondoni, in «ClanDestino», XV, III, 2002, p. 21.

2003

Franco Brevini, in «Corriere del Veneto», 4 aprile 2003, p. 12.

2004

- Franco Brevini, in «Corriere del Veneto», 22 giugno 2004, p. 12.
 Philippe Di Meo, in «Po&sie», 109, 2004, p. 299.

2005

- Maurizio Cucchi, in «Lo Specchio» de «La Stampa», 25 giugno 2005, p. 106.
 Marco Munaro, in «Altro Verso», III, 8, 2005, pp. 54-55.
 Isabella Panfido, in «Corriere del Veneto», 21 aprile 2005, p. 14.
 Rolando Damiani, in «Il Gazzettino», 20 luglio 2005, p. 17.
 Maria Simonetta Tisato, in «Il Momento», XXXVI, 379, 2005, p. 17.
 Marco Munaro, in «Poesia», XVIII, 197, 2005, p. 70.
 Idolina Landolfi, in «Stilos», 27, 2005, p. 17.
 Francesca Latini, in «Semicerchio», 32, 2005, p. 111.
 Giorgio Luzzi, in «L'Indice dei libri del mese», II, 11, 2005, p. 16.
 Pasquale Di Palmo, in «Letture», LX, 622, 2005, pp. 42-43.
 Fabio Zinelli, *Parola plurale*, Roma, Sossella, 2005, pp. 855-857.
 Giovanna Dal Bon, in «Corriere del Veneto», 1° dicembre 2005, p. 17.

2006

- Silvana Tamiozzo Goldmann, in «Quaderni Veneti», 42, 2006, pp. 179-184.
 Ugo Mattana, *Il paesaggio dell'abbandono nelle Prealpi trevigiane orientali. Tra il passo di San Boldo e la Sella di Fadalto*, Caselle di Sommacampagna, Cierre, 2006, pp. 43-45.
 Niva Lorenzini, in «L'immaginazione», 221, 2006, pp. 47-49.
 Folco Portinari, in «L'Unità», 5 agosto 2006, p. 23.
 Idolina Landolfi, in «Stilos», VIII, 18, 12 settembre 2006, p. 15.
 Emanuela Da Ros, [Intervista ad A. Zanzotto], in «Corriere del Veneto», 8 ottobre 2006, p. 11.
 Francesca Latini, in «Semicerchio», 35, 2006, pp. 128-129.
 Nelvia Di Monte, in «Periferie», XI, 40, 2006, pp. 27-28.
 Matteo Vercesi, in «Italianistica», 3, 2006, pp. 121-135.
 Gigi Corazzol, *Pensieri da un motorino*, in «Quaderni di storiAmestre», Mestre 2006, pp. 113-116.
 Paolo Febbraro - Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia 2006*, Roma, Castelvechi, 2006, pp. 233-235.

2007

- Martin Rueff, *Poesia italiana. Dossier*, réalisé par Martin Rueff e Jean-Patrice Courtois, in «Le nouveau recueil», 81, 2006-2007, pp. 66-67 e 84-85.
 Clelia Martignoni, in «Strumenti critici», XXII, 1, 2007, pp. 111-122.
 Patrick Kéchichian, in «Le Monde - Littératures», 19 janvier 2007, p. 2.
 Andrea Zanzotto, in «Il Caffè illustrato», 34, 2007, pp. 12-15.
 Lorenzo Tomasin, in «Corriere del Veneto», 1° maggio 2007, p. 12.
 Matteo Giancotti, in «Corriere del Veneto», 5 maggio 2007, p. 18.
 Emanuela Da Ros, *L'intervista - Zanzotto*, in «Corriere del Veneto», 27 giugno 2007, p. 2.

2008

- Clelia Martignoni / Silvana Tamiozzo Goldmann¹², in *Andrea Zanzotto tra Soligo e Laguna di Venezia*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, pp. 18, 49.
- Maurizio Casagrande, in «Pagine», XVIII, 54, 2008, p. 44.
- Anna Renda (Andrea Zanzotto), in «Il Gazzettino», 8 agosto 2008, p. 18.
- Giovanna Ioli, in «Resine», XXIV, 115, 2008, pp. 87-88.
- Nadia Breda, *Uomini e paesaggi, contadini e linguaggi. Dialogo con Luciano Cecchinel sullo sfondo di laghi, montagne dell'abbandono, scienza e poesia*, in «Carta», X, 1, 2008, p. XI.
- Andrea Zanzotto, in «Corriere del Veneto», 8 ottobre 2008, p. 19.
- Matteo Giancotti, in «Corriere del Veneto», 24 ottobre 2008, p. 19.
- Rolando Damiani, in «Il Gazzettino», 7 novembre 2008, p. 23.
- Andrea Zanzotto, in «Il Gazzettino», 24 dicembre 2008, p. 25.
- Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale. Conversazioni*, a cura di Paolo Cattelan, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 42, 67, 92.

2009

- Sebastiano Aglieco, *Luciano Cecchinel. I seppellimenti della storia*, recensione a *Le Voci di Bardiaga*, <http://landmagazine.blogspot.com/2009/05/Luciano-Cecchinel-i-seppellimenti-della.html>.
- Pasquale Di Palmo, in «Letture», 64, 654, 2009, p. 41.
- Andrea Zanzotto, in «Il Corriere della Sera», 28 febbraio 2009, p. 49.
- Franco Bottacini, in «L'Arena», 8 marzo 2009, p. 55 (anche «Il giornale di Vicenza» e «Brescia Oggi»).
- Andrea Zanzotto, in «L'Espresso», 16 aprile 2009, p. 116.
- Anna De Simone, *Cinquanta poesie per Biagio Marin*, in «Quaderni del Centro Studi Biagio Marin», 2, 2009, p. 34.
- Elvira Fantin, in «L'Azione», 26 aprile 2009, p. 14.
- Silvia De Marchi, in «L'immaginazione», 246, 2009, pp. 48-49.
- Francesca Latini, in «Semicerchio», 40, 2009, pp. 88-89.
- Martin Rueff, in «Cartaditalia. Rivista di cultura italiana contemporanea dell'Istituto Italiano di Cultura Carlo Maurilio di Stoccolma», 2, 2009, pp. 42-43.
- Gabriele Scalessa, in *Per Muzio. Studi in onore di Muzio Mazzocchi Alemanni*, a cura di Franco Onorati, Roma, Il Cubo, 2009, pp. 233-242¹³.
- Franco Trifuoggi, in «L'impegno», XXIX, 3, 2009, p. 4.
- Alessandro Scarsella, *Tutte le lingue di un poeta veneto*, in «Candiani News», 7, 2009, p. 3.
- Alessandro Scarsella (a cura di), *Omaggio a Luciano Cecchinel*, Venezia, Clony, 2009.
- Antonio Menegon, in «La Tribuna di Treviso», 22 settembre 2009, p. 36.
- P.M., in «Corriere del Veneto», 23 settembre 2009, p. 12.
- s.n., in «Il Gazzettino», 24 settembre 2009, p. 16.
- s.n., in «Il Gazzettino», 24 settembre 2009, p. XIX.
- s.n., in «E Polis», 24 settembre, 2009, p. 19.
- Martin Rueff, in «Italies», 13, 2009, pp. 155-178.

¹² Cfr. rispettivamente gli articoli: *Nel cerchio di Sovrimpressioni: per l'inedito Lacustri*, pp. 11-22, e *Il fertilissimo stupore e la corrente di energia: A. Zanzotto e le prose «Sull'Altropiano»*, pp. 35-50.

¹³ *Il tragol e la traccia*.

2010

Matteo Vercesi, in «Humanitas», 4-5, 2010, pp. 842-843.

Franco Loi, in «Soglie», XII, 1, 2010, p. 35.

Pietro Gibellini, in «Letteratura e dialetti», 3, 2010, p. 177.

Vitaliano Trevisan, *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 115.

Silvia De Marchi, *Intervista ad Andrea Zanzotto su Conglomerati (Mondadori)*, in «Stephen Dedalus Rivista Online», 30 maggio 2010.

Patrizia Valduga, in «Corriere del Veneto», 14 agosto 2010, p. 13.

2011

Maurizio Casagrande, *Le voci di Bardiaga*, in «Capoverso», 21, 2011, pp. 112-114.

Matteo Vercesi, *Sanjut de stran di Luciano Cecchinel*, in «Letteratura e dialetti», 4, 2011, pp. 109-121.

Sergio Frigo, in «Il Gazzettino», 23 dicembre 2011, p. 27.

2012

Matteo Giancotti, in «Corriere del Veneto», 1° aprile 2012, p. 21.

Nicolò Menniti-Ippolito, in «La Tribuna», 1° aprile 2012, p. 48 («Corriere delle Alpi», p. 26; «La Nuova Venezia», p. 47; «Il Mattino di Padova», p. 47).

Antonio Menegon, in «La Tribuna», 11 aprile 2012, pp. 42-43.

ACCADDE AL CANDIANI

Il 24 settembre 2009 presso il Centro Candiani di Mestre ha avuto luogo una giornata di studi che era stata a lungo meditata. Avevo conosciuto personalmente Cecchinel nel 2003 durante una lunga telefonata, con la quale rifiutava con dolorante cortesia il mio invito a parlare alla Biblioteca Marciana. Un'occasione pubblica che non si confaceva al suo stato d'animo. Il contatto era stato sollecitato da Vanni Scheiwiller che aveva vergato il nome del poeta di Revine-Lago come ultimo, cronologicamente, nell'elenco dei "suoi" autori del Nord Est in un biglietto fattomi pervenire attraverso Monica Farnetti. Stavamo preparando la mostra e il convegno dedicato a "Le Venezie di Vanni Scheiwiller", manifestazione che realizzammo a Venezia e a San Donà con notevoli risultati. Tuttavia l'assenza di Cecchinel creò generale rammarico e, da parte mia, la promessa a me stesso di un recupero. Oltrepassato solo nel tempo il lutto insuperabile determinato dalla scomparsa della figlia Silvia (ricordata in due liriche dell'ultimo libro di Zanzotto, *Conglomerati*), il poeta tornava come un sopravvissuto, ma prepotentemente sulla scena con due raccolte, *Lungo la traccia* e *Perché ancora*, entrambe pubblicate nel 2005. Per una serie di circostanze, compreso il mio difficile, per quanto fortemente voluto, passaggio dai ruoli della Marciana all'Università Ca' Foscari, l'idea di presentare le opere di Cecchinel a Venezia rimase ancora per un certo tempo solo un proposito sulla carta. Nel frattempo usciva *Le voci di Bardiaga* (2008), poema in cui la poesia in lingua italiana di Cecchinel toccava più alte vette.

I tempi erano maturi. Intorno all'opera di Cecchinel si stava creando unanime consenso. Marco Presotto, Tiziano Zanato, Pietro Gibellini, Ricciarda Ricorda, Ilaria Crotti, Rolando Damiani, Gilberto Pizzamiglio hanno in diversa misura creato le condizioni perché fossero conseguiti gli obiettivi scientifici e culturali connessi all'interesse per Cecchinel, fornendo i suggerimenti e le idee che hanno portato a buon fine l'intrapresa e il presente volume alla pubblicazione.

Ringrazio il Comune di Venezia e Massimo Cacciari, quindi il Centro Culturale Candiani per aver ospitato e sostenuto la manifestazione, in particolare il

direttore Roberto Ellero e, per la grande disponibilità in ogni fase di attuazione del progetto, la signora Elisabetta Da Lio. Ringrazio Matteo Vercesi per aver tenuto nella fase preparatoria i contatti tra Venezia e Revine-Lago. Per la stessa funzione mediatrice e per le ricerche svolte, spetta analoga gratitudine a Federica Benedetti.

Si ringraziano infinitamente gli attori Maria Pia Colonnello e Fabio Sartor, per aver letto in una sala gremita e silenziosa brani da *Perché ancora* e da *Le voci di Bardiaga*. Infine il gruppo teatrale “Altinate” di Mogliano Veneto (Francesco Crosato, Michela Manente, Francesco Pinzoni, Adriano Spolaor e Barbara Tascia), protagonista indimenticato dell’atto unico basato su *Lungo la traccia* che chiuse a notte inoltrata un convegno iniziato al mattino. Da ultimo, nell’atto di licenziare questo libro prodotto di una volontà collettiva, il pensiero non può non andare a Filippo Secchieri, impareggiabile sia come critico ed esegeta della poesia, sia come amico fraterno. A chi non c’è più spetta la mia personale dedica.

Venezia-Roma 10 aprile 2012

INDICE DEI NOMI

- Adami, Antonio (Toni) 165
 Adorno, Theodor W. 145, 160n
 Agamben, Giorgio 145n, 159n, 162n
 Aglieco, Sebastiano 107n
 Agosti, Giuseppe (Claudio) 165
 Agosti, Luigi (Tiberio) 165
 Agosti, Stefano 80n, 192
 Alighieri, Dante vd. Dante
 Antonio da Padova (santo) 56
 Arendt, Hannah 166
 Ariosto, Ludovico 112n (*Orlando Furioso*)
 Aristotele 94, 155, 158
 Asor Rosa, Alberto 184, 186
 Augé, Marc 35
- Bach, Johann Sebastian 165
 Bacigalupo, Massimo 65
 Bailey Gill, Carolyn 126n
 Baioni, Giuliano 141n
 Baldini, Raffaello 49n
 Bandini, Fernando 106n, 188n
 Barberi Squarotti, Giorgio 183n
 Barenghi, Mario 155n
 Barile, Laura 141n
 Battaglia, Raffaello 62n
 Battaglia, Salvatore 105n
 Baudelaire, Charles 99 (*poesia post-baudelairiana*), 158, 164
 Baumann, Zygmunt 35
 Beckett, Samuel 168
 Bedon, Elettra 177, 189, 190n
 Belli, Giuseppe Gioachino 33n
 Belpoliti, Marco 155n
 Bender, Hans 174
- Benedetti, Federica 171n, 199, 200, 224
 Benigni, Roberto 147
 Benjamin, Walter 41n, 164
 Benn, Gottfried 89
 Benzoni, Pietro 49n
 Berardinelli, Alfonso 27n, 184-186
 Berg, Jan Hendrik Van den 139n
 Bergson, Henri 74
 Bernardi, Ulderico 149
 Bernini, Fabrizio 185
 Bernoni, Domenico Giuseppe 63
 Bertazzoli, Raffaella 207
 Bertolino, Remigio 183
 Bertolucci, Attilio 161n, 185, 194
 Birkerts, Sven 140n
 Bitto, Giobatta (Pagnòca) 165
 Blanchot, Maurice 125n, 126n
 Bloch, Marc 13
 Blok, Aleksandr 89
 Blumenberg, Hans 160n, 169n
 Böhme, Jacob 159
 Bompiani, Ginevra 141n
 Boscarato, Marco 200, 211
 Boscaroto, Guido (Selve) 165
 Braidò, Edoardo (Vulcano) 165
 Bravo, Gian Luigi 48n
 Breda, Marzio 70n
 Breda, Nadia 51n, 71n
 Bressan, Luigi 189
 Brevini, Franco 40n, 49, 64, 66n, 171n, 177, 183, 184n, 187
 Brodskij, Iosif 140, 209
- Cacciapaglia, Giacomo 141n

- Cacciari, Massimo 183, 223
 Cacho Millet, Gabriel 125n
 Caldwell, Erskine 86
 Calligaro, Giulia 49n
 Calvetti, Anselmo 61n
 Calvino, Italo 47n, 61, 63n, 155
 Calzavara, Ernesto 33, 147, 148, 189
 Camon, Ferdinando 35
 Campana, Dino 28, 44, 125, 128, 134, 178, 184, 196, 204
 Camus, Albert 95
 Canetti, Elias 203
 Caniato, Luciano 49n, 77n, 189, 190
 Capasso, Aldo 196-197
 Cappello, Pierluigi 49n
 Caproni, Giorgio 156
 Carabba, Carlo 185
 Carbognin, Francesco 28n, 162n, 204
 Carchia, Gianni 164n
 Carducci, Giosue 44 (*zoomorfismo carduciano*)
 Carrieri, Raffaele 204-205
 Casagrande, Danila 181
 Casagrande, Maurizio 39n, 40n, 65, 182n, 193n, 197n, 199
 Castelli, Giuseppe (Deciso) 165
 Castelli, Giuseppe 158
 Catullo, Gaio Valerio 54
 Cavalli, Patrizia 185
 Cecchinell, Chiara 181, 182
 Cecchinell, Giuseppe 31n, 165n, 179, 180, 181
 Cecchinell, Pietro 180
 Cecchinell, Silvia 32, 181, 182, 191, 197n, 223
 Celan, Paul 107, 168, 170, 174
 Céline, Louis-Ferdinand 161 (*Voyage au bout de la nuit*)
 Centazzo, Bruno (Leone) 165
 Ceschin, Claudio (Caio) 165
 Chagall, Marc 196
 Chiabrera, Gabriello 108n
 Chiarello, Antonio 118
 Citron, Federico 70n
 Colangelo, Stefano 210n
 Colonnello, Maria Pia 147, 224
 Coltro, Dino 47n, 48, 56n, 57n, 61n, 62n, 63n
 Comisso Giovanni 12
 Contini, Gianfranco 27, 29, 33
 Costella, Ugo 165
 Crialese, Emanuele 149
 Cristo 68, 117
 Crosato, Francesco 147, 148, 224
 Crotti, Ilaria 223
 Cucchi, Maurizio 87, 185
 D'Annunzio, Gabriele 105n, 147
 D'Elia, Gianni 185
 Da Lio, Elisabetta 224
 Da Re, Giovanni (Bibi) 165
 Da Riva, Clementina 180
 Da Rui, Gabriella 50, 53n
 Dal Bianco, Stefano 27n, 178n
 Dal Bon, Piero 49n
 Damiani, Rolando 72, 194n, 206, 223
 Dante 22, 30, 111 (*elocutio dantesca*), 147, 157, 162 (*motivo dantesco*), 168 (*struttura simbolica dantesca*), 174, 207 (*episodio dantesco*)
 Dazzi, Manlio 53n, 189
 De Angelis, Milo 185, 186
 De Martin, Felice (Vinci) 165
 De Polo, Giovanni (Nino) 165
 De Signoribus, Eugenio 210n
 Deguy, Michel 29, 123, 125n, 127n
 Delfini, Antonio 145
 Della Casa, Giovanni 26
 Della Giustina, Emma 44
 Denardo, Valentino 53n
 Denver, John 149n
 Derrida, Jacques 124, 126n, 142, 173, 209
 Di Ciaccia, Antonio 125n
 Di Stefano, Paolo 185
 Didi-Hüberman, Georges 162n
 Diogene 162
 Dolce, Ada e Remo 47n, 54n, 58n
 Donadon, Aldo (Attila) 75n, 165
 Dorato, Bianca 118
 Dózsa, György 70n
 Du Bellay, Joachim 164
 Dylan, Bob 86
 Eliot, Thomas Stearns 143, 209, 210
 Ellero, Roberto 224
 Eraclito 142, 166 (*motto eraclitiano*)
 Esenin, Sergej 28, 89
 Farnetti, Monica 223
 Fava, Adele 181
 Fava, Stefania 53n
 Fefè, Giulio 47n
 Fellini, Federico 188
 Folena, Gianfranco 106n
 Fortini, Franco 185
 Foscolo, Ugo 104 (*tratti foscoliani*), 108n (*All'amica risanata*), 111n (*elocutio foscoliana*), 206-207
 Foucault, Michel 159n
 Freud, Sigmund 85n

INDICE DEI NOMI

- Friedrich, Hugo 99, 100n, 101n, 106n
 Frost, Robert 21, 192
- Garbuglia, Daniele 145n
 García Lorca, Federico 134, 201
 Gargani, Aldo 155n
 Gasché, Rodolphe 173n
 Gatto, Alfonso 134, 194
 Gatto, Sebastiano 49n
 Gavagnin, Gabriella 49n
 Gerardini, Anita (nonna) 87, 180
 Gerardini, Antonietta (zia) 180, 192
 Gerardini, Gaetano (bisnonno) 180
 Ghezzi, Giulio Dario 148
 Ghirardi, Giulio 147
 Giacomini, Amedeo 49n
 Giancotti, Matteo 64n, 76, 79, 193n, 203
 Gibellini, Pietro 33n, 188n, 223
 Ginzburg, Carlo 155, 156, 173, 210
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 41, 203
 Giovanni (santo evangelista) 206
 Giudici, Giovanni 185
 Giuliano da Spira 56n
 Gobbato, Antonio (Sernaglia o Tonino) 165
 Golino, Enzo 185
 Gomez y Oliver, Valentí 201n
 Gozzano, Guido 194
 Grava, Ermando (Rosa) 132, 165
 Grava, Federico (Deri) 163, 165
 Greg, Walter W. 103n
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 46
 Guthrie, Woody 73n, 86
- Hainsworth, Peter 186n
 Händel, Georg Friedrich 165
 Haydn, Franz Joseph 165
 Heaney, Seamus 65, 103n, 208
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 145
 Heidegger, Martin 142, 145, 151, 153, 200, 208
 Hjelmslev, Louis 135
 Hölderlin, Friedrich 145
- Ioli, Giovanna 42, 50
- Jägerstätter, Franz 165
 Jahier, Piero 194, 196
 József, Attila 89
- Kafka, Franz 144, 170 (*animale kafkiano*)
 Kellermann, H. (editore) 47n, 54n
 Kerouac, Jack 86
- La Fontaine, Jean de 170
 Lacan, Jacques 99, 125n, 128n, 136, 152, 154, 208
 Lamantea, Roberto 148
 Landolfi, Idolina 42n, 75
 Latini, Francesca 201n
 Lavagetto, Andreina 141n
 Le Orme, 196
 Ledbetter, Huddie 31, 73n
 Leopardi, Giacomo 22 (*leopardiana matrice*), 196, 200
 Levi, Primo 145
 Lévinas, Emmanuel 125, 126, 208
 Lévi-Strauss, Claude 48n
 Lio, Mariano 62n
 Llamazares, Julio 36
 Loi, Franco 177
 Lonardi, Gilberto 197n
 Lorenzini, Niva 73n, 87, 194, 195n
 Löwith, Karl 200
 Luca (santo evangelista) 206
 Luzi, Mario 105n, 185
 Luzzato, Sergio 162n
 Lynch, David 43
- Magnanini, Dario 148
 Magrelli, Valerio 185
 Magris, Claudio 201
 Maione, Lilla 140n
 Maldiney, Henri 102
 Maldotti, Annie 180, 181
 Maldotti, Giuseppe 26
 Maldotti, Guglielmo (Bill Maldoth) 26, 42, 44
 Maldotti, Ildebrando Guglielmo 87, 165, 180
 Maldotti, Joe 180
 Mallarmé, Stéphane 99
 Manacorda, Giorgio 186
 Mancuso, Giovanni 147
 Mandel'stam, Osip 89, 114, 156
 Manente, Michela 147, 148, 224
 Mangano, Riccardo 147
 Manzoni, Alessandro 207 (*volgo disperso manzoniano*)
 Marin, Biagio 16, 66, 147, 148, 188, 189, 204, 207
 Marino, Giambattista 196
 Marson, Luigi 34n, 53n, 55n, 63n, 181
 Martignoni, Clelia 141n, 157, 195, 197, 198, 199
 Martinazzi, Italo 49n
 Masters, Edgar Lee 102, 165 (*Antologia di Spoon River*), 211
 Mathieu, Jean-Claude 165n

- Mattana, Ugo 42n, 51
 Melandri, Enzo 159n
 Meneghello, Luigi 17, 22, 25n
 Mengaldo, Pier Vincenzo 22, 33, 100n, 105n,
 106n, 112n
 Menichetti, Aldo 111n, 112n
 Milani, Marisa 61n, 62n
 Montale, Eugenio 23, 42 (*poetica montaliana*),
 105n, 106n, 147, 172, 185, 192, 209n
 Morandini, Giovanni (Barba) 165
 Mouchard, Claude 29n, 31, 39n, 44, 57n, 74n,
 114n, 131n, 155, 156n, 172n, 182
 Munaro, Marco 49n, 77n, 189n, 199
- Naldini, Nico 197
 Nancy, Jean-Luc 146, 209
 Nardo Cibebe, Angela 56n, 57n, 62, 64
 Nassi, Roberto 162n, 207, 211
 Nazianzeno, Gregorio 211
 Nerici, Giulio 147
 Nerval, Gérard de 128
 Newman, Michael 126n
 Nicola da Bari (santo) 196
 Nicolai, Camilla 147
 Niero, Alessandro 77n
 Nietzsche, Friedrich 142, 151, 200
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 98, 211
 Noventa, Giacomo 147, 148, 203, 207, 209
- Omero 206
 Orfeo 121, 123
- Palazzeschi, Aldo 203
 Pancotto, Clelia 66
 Panofsky, Erwin 172
 Paracelso (Philipp Theophrast Bombast von
 Hohenheim) 159, 211
 Parise, Goffredo 45
 Pascoli, Giovanni 87n, 119, 148, 158, 178,
 194
 Pascutto, Romano 147, 148, 205, 207
 Pasi, Mario (Montagna) 132, 165
 Pasolini, Pier Paolo 16, 22, 35, 84, 162, 185,
 207
 Pastore, Stefano 208n, 211n
 Pavese, Cesare 106n, 161n, 184, 194
 Paz, Octavio 115n
 Péguy, Charles 35
 Pelì, Santo 74n
 Pellegatta, Alberto 185
 Pellizzari, Alessandra 208
 Penna, Sandro 93, 94, 95
 Perco, Daniela 63n
- Perrella, Silvio 45n
 Pessoa, Fernando 194
 Petrarca, Francesco 163, 164, 168
 Petrucci, Amando 165n
 Pianca, Vittorino 54n
 Piccoli, Silvio 54n
 Pier delle Vigne 80n, 207
 Pierro, Albino 84, 189
 Piga, Francesco 69n
 Pillonetto, Giocondo 194
 Pinzoni, Francesco 148, 224
 Piovene, Guido 45
 Pittrè, Giuseppe 53n
 Pizzamiglio, Gilberto 188n, 223
 Platone 145, 164 (*amore platonico*), 167, 173
 Pocar, Ervino 144n
 Poe, Edgar Allan 178
 Polato, Lorenzo 41n
 Poli, Giovanni 148
 Ponso, Andrea 185
 Porta, Antonio 131
 Porta, Carlo 33n
 Portinari, Folco 26, 31, 194
 Possamai, Irina 50n, 180n
 Pound, Ezra 178
 Poussin, Nicolas 173
 Presotto, Marco 223
 Prezzolini Giuseppe 125n
 Propp, Vladimir J.A. 48n
- Quasimodo, Salvatore 185
- Rabelais, François 167
 Raboni, Giovanni 185
 Ragazzo, Alessandro 147
 Raimondi, Ezio 76n
 Reale, Alberto 98n
 Reborà, Clemente 33 (*condensazioni reboria-*
ne), 89, 100, 106n, 184, 196
 Rella, Franco 102
 Resta, Agostino 185
 Richeldi, Marta 147
 Ricorda, Ricciarda 223
 Rigobello, Armando 208n
 Rigoni Stern, Mario 41n, 67, 183, 194, 197n
 Rilke, Rainer Maria 141, 209
 Rimbaud, Arthur 28, 99 (*ascendenza rimbau-*
diana), 134, 163n
 Romelli, Valerio 162n
 Rousseau, Jean-Jacques 173
 Rueff, Martin 28, 29, 31, 34, 39n, 57n, 74n,
 114n, 131n, 155, 156n, 178, 182, 209,
 210n, 211

INDICE DEI NOMI

- Ruffato, Cesare 77n, 189, 190
 Ruzante (Angelo Beolco) 62
- Saba, Umberto 106n, 142, 178, 184, 185, 178, 203, 209
 Sacco, Nicola 87
 Saccone, Oddone (Astorre) 165
 Sacerdoti, Gilberto 208n
 Salvador, Domenico (Tobia) 165
 Sanguineti, Edoardo 194
 Sannazaro, Iacopo 103
 Sartor, Fabio 224
 Saviane, Giorgio 47n
 Scalia, Gianni 190
 Scaligero, Massimo 97, 98
 Scarsella, Alessandro 1, 3, 32n, 78n, 171n
 Scheiwiller, Vanni 177, 197, 223
 Schenda, Rudolf 47n, 48n
 Schwarz-Bart, André 203
 Seaman, Francesca 208
 Secchieri, Filippo 186, 209, 224
 Seeger, Pete 86
 Seferis, Giorgos 101n
 Segre, Cesare 25, 179, 182n, 197
 Sereni, Vittorio 80n, 105n, 113, 185, 195, 196
 Serra, Edda 200
 Shakespeare, William 170 (*Hamlet*)
 Simenon, Georges 210
 Sisca, Albarosa 147
 Sloterdijk, Peter 35
 Spagnol, Elena 139n
 Spitzer, Leo 99, 100n, 105, 173n
 Spolaor, Adriano 147, 148, 224
 Springsteen, Bruce 86
 Stara, Arrigo 142n, 178n
 Starobinski, Jean 153
 Steinbeck, John 86, 193
 Stendhal (Henry Beyle) 155
 Strada Janovic, Clara 48n
 Stuparich, Gian 178n
 Svevo, Italo 147
- Tamiozzo, Silvana 194
 Tandello, Emanuela 186n
 Tasca, Barbara 147, 148, 224
 Tessa, Delio 33n
 Titone, Renzo 178n
 Toliver, Harold 103
 Tonon, Attilio (Bianco) 165
 Tonon, Giovanni 53n
 Trakl, Georg 28, 89, 134
 Tramuta, Marie-José 180n
 Turchetto, Giovanni (Zambo) 165
- Turoldo, David Maria 17, 25n
 Turra, Giovanni 43, 58n, 66n, 67n, 77n, 171n, 199, 206, 207
 Twain, Mark 86
- Ungaretti, Giuseppe 45, 100, 106n, 185, 204, 209n
- Vaglioni, Piero 65n
 Valduga, Patrizia 185
 Valeri, Diego 195
 Valeriano, Pierio 203
 Valgoi, Mario 147
 Vallerugo, Ida 49n
 Vanzetti, Bartolomeo 87
 Varazosvili, Giorgio (Monti) 165
 Venchieredo, Paolo (Paolo Zuccheri) 183n
 Verbinski, Gore 149
 Vercesi, Matteo 6, 40n, 49n, 55, 32n, 171n, 195, 199, 204, 205, 206, 224
 Verga, Giovanni 147
 Verlaine, Paul 157
 Villalta, Gianmario 27n, 68, 77n, 134, 178n, 189, 190, 201, 202, 204
 Virgilio Marone, Publio 102 (*protocollo virgiliano*), 103, 160 (*Georgiche*)
 Viviani, Cesare 185
 Volpi, Franco 142n
- Weinberger, Eliot 115n
 Whitman, Walt 28, 31, 40n (*modi whitmaniani*), 44 (*invocazione whitmaniana*), 88, 128, 134, 161n, 171, 178, 183, 184, 193, 196
- Zanato, Tiziano 30, 192, 223
 Zanutto, Sandro 189, 205
 Zanzotto, Andrea 1, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 40, 42, 46, 55n, 63n, 66n, 67, 70, 72, 77n, 78n, 84n, 85n, 102 (*autore delle IX Egloghe*), 103n, 133, 134n, 141, 143n, 147, 148, 149, 152, 153, 155, 156n, 158, 171n, 173, 177, 178, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195 (*suggestione zanzottiana*), 196, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 208, 209, 211, 212, 223
- Zimmer, Hans 149
 Zinelli, Fabio 40n
 Zotti, Nicolò 26, 27

Stampato da
Logo s.r.l., Borgoricco (PD)
per conto di Marsilio Editori® in Venezia

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% del volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.
Le riproduzioni per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO (www.aidro.org).

EDIZIONE

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ANNO

2012 2013 2014 2015 2016

