

**Zeitschrift:** Quaderni grigionitaliani  
**Herausgeber:** Pro Grigioni Italiano  
**Band:** 55 (1986)  
**Heft:** 3

**Artikel:** Il motivo del ricordo ne "L'ultima radice" di Rinaldo Spadino  
**Autor:** Costa, Rico  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-43168>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

RICO COSTA\*

## Il motivo del ricordo ne «L'ultima radice» di Rinaldo Spadino

### INTRODUZIONE

Il motivo del ricordo costituisce una base comune alle opere di Rinaldo Spadino. Difatti, il motivo memoriale appare già in *Nebbia su Ginevra*<sup>1)</sup>, passando poi per quasi tutti i racconti, fino a *L'ultima radice* e *Tania*. Il trattamento di questo motivo varia molto: più superficiale sembra essere in *Nebbia su Ginevra*, mentre in *Tania* pare che sia interiorizzato nell'intimità del personaggio centrale. Più interessante a questo riguardo mi è parsa *L'ultima radice*, poiché i due motivi prediletti di Spadino (da una parte, l'esilio e la conseguente ricerca memorativa; dall'altra, il costante attaccamento alla propria terra) vi appaiono legati intimamente.

Mi è sembrato necessario esaminare quale posto occupa il motivo del ricordo in questo romanzo, vale a dire se abbia un valore psicologico, se si riferisca all'universo del

personaggio centrale, cercando di spiegarlo, oppure se questo motivo sia riducibile ad un mero strumento narrativo. Intendo quindi condurre la mia analisi intorno alla funzionalità del ricordo nel racconto di Renzo. Questo ci porterà a considerare i vari aspetti del ricordo. Anzitutto sarà necessario evocare la situazione-base dalla quale parte il romanzo, ossia la creazione di un personaggio esiliato e alienato. Così potremo vedere in che misura questa situazione-base della creazione ne influenza l'ulteriore svolgimento, vale a dire in che modo l'esilio condiziona sin dall'inizio il mondo del romanzo, e più precisamente il contenuto del ricordo. In un secondo tempo, potrà essere interessante osservare come nasce il ricordo, come appare nel mondo narrativo, come pure cercheremo di precisarne il contenuto. A questo punto, sarà necessario considerare il modo in cui il narratore, Renzo, si comporta e si definisce rispetto al proprio processo memorativo, se riesce a giustificare il contenuto di questo ripensamento. In un terzo momento, osserveremo come si organizza il contenuto del ricordo, in che modo il processo memorativo determina certe strutture del romanzo. Infine, ci interesseremo alla

\* Pubblichiamo questo lavoro di licenza presentato da Rico Costa all'università di Lonsanna.

<sup>1)</sup> Per le edizioni dei testi di Spadino, rimandiamo il lettore alle pagine seguenti.

tecnica mediante la quale vengono riferiti i ricordi: vedremo quindi come il ricordo si ripercuote sia sull'organizzazione formale del romanzo che su quella del mondo dei personaggi.

Tutto ciò dovrebbe permetterci di considerare più complessivamente *L'ultima radice*, cioè vedere quanto ne fa un romanzo: difatti, il ricordo dovrebbe svelarci quanto complessa sia l'elaborazione letteraria della materia prima usata dallo scrittore nella sua creazione. Il ricordo dovrebbe avere dunque un valore interpretativo, in quanto può definirsi sottomesso alla «ricerca di un significato»<sup>2)</sup>: ricordare è già interpretare, come lo è pure creare, mettere in scena un universo, da parte del romanziere.

#### PRIMA DEL RICORDO: L'ESILIO

*Les exilés s'en vont pensifs.  
Leur âme, hélas! n'est plus entière.  
Ils regardent l'ombre des ifs  
Sur les fosses du cimetière;  
L'un songe à l'Allemagne altière,  
L'autre au beau pays transalpin,  
L'autre à sa Pologne chérie.  
«On ne peut pas vivre sans pain,  
On ne peut pas non plus vivre sans la patrie».*

Victor HUGO, Châtiments, VII, XII

#### *L'esilio come situazione-base*

Il tema dell'esilio rispecchia una realtà sociale oggettiva: la povertà e l'isolamento di una terra non atta, per varie ragioni, a nutrire i propri figli, i quali sono costretti a emigrare. In un articolo apparso nell'«Almanacco del Grigioni Italiano» del 1972, Rinaldo Spadino manifesta le proprie preoccupazioni rispetto all'avvenire della Calanca, paragonabile a quello di molte altre valli alpine.

La nostra è una delle tante altre valli in cui le condizioni etniche, sociali, demografiche e geografiche giocano dei ruoli da non consentirci di perderci in miracolose utopie<sup>3)</sup>.

Il tema dell'esilio ricorre spesso nella letteratura della Svizzera italiana. Uno dei libri più significativi a questo proposito è stato senza dubbio, nell'ultimo decennio, *Il fondo del sacco*, di Plinio Martini<sup>4)</sup>. *L'ultima radice* si iscrive quindi in un contesto socio-letterario ben preciso, ciò che però non esclude una certa originalità di Spadino nel suo trattamento dei temi dell'esilio e del ricordo.

Ne *L'ultima radice* varie sono le allusioni all'emigrazione e alla morte lenta ma inesorabile del villaggio dove è nato e cresciuto Renzo:

Parlò di evacuare addirittura in massa quei siti ingrati che altro che sberle non sapevano dare.

Ma non facevano sul serio, sapevano benissimo che l'evacuazione era cominciata da tempo in due sensi: l'una forzata, l'altra naturale; i giovani via, i vecchi al cimitero<sup>5)</sup>. (p. 76)

<sup>2)</sup> I.M.L. Hunter, *La memoria*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 106.

<sup>3)</sup> R. Spadino, *Ricordi del 1951*, in «Almanacco del Grigioni Italiano», LIV (1972), p. 180.

<sup>4)</sup> Plinio Martini, *Il fondo del sacco*, Bellinzona, Casagrande, 1970.

<sup>5)</sup> Tutte le citazioni da *L'ultima radice* provengono dall'edizione Lugano, Pantarci, 1978. Pertanto indicheremo solo le rispettive pagine in cui figurano i brani citati. Inoltre, rispetteremo rigorosamente la lingua e la grafia di Spadino. Ci riferiamo alla nota dell'editore sul risvolto della copertina del libro: «La scrittura "personale" di Rinaldo Spadino è non canonica, non ortodossa. E questo libro ne è diretta ed esplicita dimostrazione. Volutamente l'editore — al contrario di quanto, forse impropriamente, è stato fatto per i primi due scritti di Spadino — non è intervenuto nella scrittura. Proprio per non falsare niente che sia strettamente inerente al "caso" Spadino».

Questo brano, scelto fra molti altri, parla anzitutto dell'emigrazione in quanto fatto socio-economico, che occorre differenziare dal concetto d'esilio, il cui significato è molto più ampio e qualifica pure un sentimento: l'allontanamento affettivo. Pertanto, l'esilio situa il racconto su due piani diversi: uno sincronico (villaggio *vs* mondo esterno), l'altro diacronico (passato *vs* presente). Questi due piani sono interdipendenti fra di loro: è difficile studiare lo spazio senza evocare il tempo, come pure il ricordo d'esilio congloba necessariamente la rievocazione dei luoghi. L'esilio è il motivo introduttore al racconto di Renzo (già nel capitolo I, questo personaggio è definito prevalentemente dalla sua situazione di esiliato) e così questo motivo reca con sé i due assi lungo i quali si organizza la narrazione: il tempo e lo spazio.

Ne *L'ultima radice*, l'esilio di Renzo ci viene riferito dallo stesso personaggio, che narra la propria vicenda. Assistiamo quindi ad una doppia messa in scena: ad un primo livello, c'è la messa in scena della storia di Renzo da parte dell'autore, e, ad un secondo livello, siamo in presenza di una messa in scena condotta dal personaggio-narratore, che non fa che esprimere le caratteristiche che gli sono state assegnate. Così ci tocca vedere quali sono gli elementi di questa costruzione, come si organizzano, che cosa implicano per lo svolgimento della narrazione.

La prima tappa dell'esilio di Renzo è costituita dall'entrata in collegio e continua poi, come un ingranaggio, in città, a Losanna. Appare chiaro il divario fra i due mondi — qui, sarebbero villaggio e collegio — in un dialogo fra Renzo e Santino, il compagno di studi, che gli dice:

«Se nei tuoi disegni ci fosse quello di tornare a coltivare tre campi magri, non saresti qui in questa scuola».

«Ciò che non m'impone di cancellare il passato, i luoghi della mia origine».

«Baggianate. Il passato che non serve dovrebbe fare la fine dell'orsacchiotto spelacchiato e svuotato della segatura».

Più che offendermi il suo cinismo mi sorprende. M'addolora.

«Ma tu non pensi mai a casa?».

«Non posso». (p. 92)

Più avanti prosegue Santino:

«Precisiamo: non *voglio* pensare a casa, a dentro le mura della palazzina; a fuori, perbacco, agli aranceti, alle ragazze, alla terra rossa, ai ragazzetti scalzi e vestiti di stracci, altro che se ci penso. Anzi, sto sforzandomi, disabituandomi a farlo».

(p. 93)

Interessante è osservare che, malgrado reazioni diverse, i due personaggi di Renzo e di Santino possono esser messi in parallelo. Pare quasi che il personaggio di Santino appaia solo in funzione dell'esemplificazione del motivo dell'esilio. Santino non è un personaggio autonomo, anzi non appare che in presenza di Renzo, mentre comunica con lui. A far da legame fra i due personaggi c'è, sin dall'inizio, la dialettica passato *vs* presente/terra d'origine *vs* mondo estraneo, instaurata dall'esilio.

Come possiamo osservare nell'ultima battuta di Santino, l'esilio introduce un'opposizione spazio-temporale implicita (in quanto l'esilio dev'essere inteso come una rottura). Di rilievo è il fatto che il personaggio di Santino risente quest'opposizione non tanto a livello psicologico (del resto, scarsi sono gli elementi psicologici), quanto piuttosto a livello sociale: il rifiuto del mondo paterno, come pure la fuga in America, nelle Ande, ci vengono presentati come atti sociali e non psicologici. Con la sua fuga da un mondo che giudica disumanizzato e ingiusto, Santino simboleggia la ricerca di un mondo migliore; è mosso da una fede che viene a contrastare con il conflitto creato dall'esilio.

Così il personaggio di Santino raffigura non solo il motivo dell'esilio, ma introduce anche un motivo socio-esistenziale nel romanzo. Bisogna quindi considerare Santino un personaggio-modello: è una figura parallela a quella di Renzo e, per di più, già preannuncia le opzioni fatte da Renzo; alle lettere di Santino, dal contenuto sociale, può

rispondere ora il manoscritto di Renzo. In questo senso, Santino preannuncia e giustifica sia il contenuto del racconto di Renzo, sia il manoscritto in quanto forma; difatti, Santino è il destinatario del messaggio: la narrazione è condotta pure in funzione di questo personaggio e il racconto di Renzo riprende le preoccupazioni sociali di Santino.

Durante l'esilio, i sentimenti di Renzo sono molto complessi, in parte contraddittori, tanto da impedirgli un felice adattamento sia alla vita del paese che a quella della città:

E nelle sequenze delle vacanze a casa, combattuto tra un irreversibile distanziarsi da cose una volta care che non mi dicono più niente, e un attaccamento a speranze impossibili dure a morire. Paese squilibrato dai giovani sfoltiti come una piantagione d'alberelli battuto dalla bufera; mortificato dai vecchi che accumulano anni su anni avviliti a guardare indietro nel tempo. (p.119)

Agli inizi stentai ad assimilare il modo di comportarsi della gente sulle strade, rigida inespessiva anonima, lo sguardo fisso in avanti che non vede niente, indaffarata, attenta solo a se stessa. Indifferente. Dovetti impormi un'autodisciplina per perdere l'abitudine di salutare appena con un muovere delle labbra o un cenno del capo le persone che incontravo sul marciapiedi. (p. 141)

Nel secondo brano appare chiaramente l'identificazione della città con un mondo disumanizzato, privo di sostanza. A impedire un felice adattamento alla città c'è sempre il richiamo del passato, del villaggio. Ad esempio, Renzo sente questo richiamo nelle venature del legno del tavolo portato dal paese:

Accarezzando il ripiano del tavolo, sotto le marcate venature del legno, sento lo scorrere del tempo, il susseguirsi delle generazioni delle quali io sono la barba dell'ultima radice. Eppure... (p. 141)

D'altronde, il mancato adattamento alla città traspare pure nella distanza presa di

fronte a Renzo-cittadino da Renzo-narratore, che ha ormai optato per il ritorno in paese:

Già tre anni qua; tante cose che dovrebbero farmi schifo, invece non ho neanche un sintomo di vergogna. (p. 141)

La distanza presa da Renzo rispetto alla città si situa quindi a un doppio livello: in un primo tempo, stando a Losanna, Renzo opera questo distanziamento in modo inconsciente, sentimentalmente si potrebbe dire; in un secondo tempo, giudicando *post rem* il proprio atteggiamento, Renzo se ne discosta coscientemente, nella sua narrazione, sottolineando la distanza temporale fra narratore e cittadino.

A questo riguardo, molto significativa è la figura di Fausta, condannata anch'essa all'esilio; molto più semplice nel suo comportarsi di fronte al passato e al paese, si contrappone nettamente a Renzo, dai sentimenti complessi ed ancora fortemente attaccato alla vita del villaggio; quest'opposizione si manifesta particolarmente in un dialogo fra i due personaggi:

«Voglio telefonare a casa domani, alla posta, per sapere se la strada è franata nuovamente».

«Possibile che non sappia toglierti dalla testa quella valle bastarda?».

«Curiosità, nient'altro».

«Dovrebbe essere così. Sei solo ormai senza obblighi e legami col paese... Non pensarci più, fa come me, goditi e divertiti nel luogo dove ti trovi».

«Sicuro. Rompere i ponti col passato...». (p. 166)

D'altronde, Renzo prova difficoltà a conciliare l'impurezza relativa di Fausta con la schiettezza della valle:

Forse, inconsciamente, sento che tutto quanto sorte dallo stentato utero della valle, sia pure scabro e grezzo e rude, mi ributta se non è qualcosa di puro. (p. 167)

Così Fausta viene a far da controfigura a Ilaria, la ragazza amata da Renzo, simbolo dell'amore puro e dell'attaccamento al villaggio.

L'immagine forse più completa che Renzo ci dà degli anni trascorsi a Losanna è quella in cui raffronta le due donne da lui amate durante quel periodo, Fausta e Anna:

Anni spensierati trascorsi senza screzi alla mia tranquilla irresponsabilità. Non cozzò mai durante quattro anni con alcun rimorso la funambolesca situazione di districarmi tra l'Anna che metteva a nudo i propri sentimenti mantenendosi intatta e illibata, e la Fausta che si denudava come una modella la cui mira è unicamente quella di fare impazzire l'artista, senza poter svelare sentimenti che non c'erano: un bello scrigno vuoto.

L'una integrava l'altra, completandosi nella mia psiche, fondendosi in una sola anima e corpo [...].

Una bella doppia vita di distensiva ambiguità. (pp. 168-9)

Anna e Fausta costituiscono in qualche modo il simbolo della «doppia vita» condotta da Renzo a Losanna. Le due donne traducono l'esitare di Renzo fra i due mondi: la purezza e il calore valligiani, l'intrepidezza e la vacuità cittadine.

La differenza fra le due donne corrisponde allo scarto esistente fra vita agiata in città e «terzo mondo» (p. 8) valligiano: all'amore puro ma forse anche più complesso per Anna, come pure la vita poco impegnata socialmente in città appare più facile e spensierata della difesa del proprio angolo di terra. Le due donne, le due concezioni di vita non possono coesistere a lungo nella mente di Renzo.

In effetti, alla decisione di lasciare il mondo affaristico della città è parallela la rottura con Fausta; ogni volta che prova il bisogno di staccarsi dal mondo cittadino, Renzo cerca di rompere con Fausta.

In fondo, Renzo non si accontenta di una vita spensierata. Perfino dopo la morte della zia Bea, simbolo materno che lo lega alla valle, Renzo non dimentica i problemi che assillano il villaggio. Morta la zia, Renzo potrebbe rompere col passato senza coin-

volgere nessuno, però l'oblio non è cosa facile per lui:

Ora son veramente orfano. Quante volte l'ho pensato in queste ultime settimane: solo, libero senza più alcun legame.

Potrei buttare, ora, subito, la chiave di casa mia [...], rompere definitivamente col passato [...].

So cosa mi trattiene dal farlo. (p. 158)

Il rapporto dialettico fra città e villaggio, instaurato dall'esilio, tende quindi a risolversi in un attaccamento ferreo al paese e ciò determina buona parte del messaggio e dell'organizzazione stessa del racconto, steso da Renzo dopo la sua decisione di rimanere in valle.

L'esilio è un sentimento. Come ogni altro sentimento, l'esilio diventa un'interpretazione della realtà circostante. Ciò traspare soprattutto nella descrizione dei luoghi: le cose prendono valore quando ce ne troviamo lontani. Come abbiamo potuto osservare rispetto a Fausta e Anna, le descrizioni di luoghi e persone che troviamo ne *L'ultima radice* acquistano un valore che potremmo chiamare morale: intorno ai luoghi vengono polarizzati certi valori. Ciò traspare nelle prime due manifestazioni significative del ricordo nel romanzo. In un primo tempo, si narra quanto è avvenuto in città prima del ritorno di Renzo in paese: l'ambiente cittadino vi appare tetto, lugubre, noioso (ricordiamo il «malessere», a p. 11, che avvolge Renzo, il «panorama deperito» e il lago «grigio», «di cenere», a p. 17). D'altro canto, a p. 18, il mondo del paese viene rievocato come se potesse raccogliere tutti gli ideali di Renzo, tanto da contrapporsi all'ambiente cittadino.

Renzo identifica passato e presente con due luoghi diversi, che, siccome non trovano una felice sintesi nel narratore, assumono valori opposti nel suo sistema di valutazione della realtà e quindi nel suo racconto.

### *L'alienazione*

Il personaggio di Renzo è presentato alienato sia dal paese nativo che dalla città dove vive; quest'alienazione traspare nel continuo oscillare del personaggio fra diverse posizioni. Ricordiamo a questo punto il brano in cui Renzo parla di «una bella doppia vita di distensiva ambiguità» (p. 169); Renzo giunge quindi ad un livello di auto-alienazione, ossia un'alienazione fra sé e sé, che potrebbe essere definita anche come un esilio da se stesso. Ciò si fa manifesto nel capitolo I del romanzo, che si apre con una domanda: il narratore interroga se stesso sulla propria situazione. Appare chiaramente la divisione interna del personaggio: «Perché mi trovo qui? Solo?» (p. 11). Non potendosi più integrare in nessun tipo di società, Renzo perde ogni identità personale (possiamo dedurre quindi che l'identità individuale data dall'autore al personaggio è anzitutto un'identità socio-culturale). Il personaggio di Renzo appare spaccato in due entità, proprio come si trova straziato fra due poli affettivi:

All'altro Io [...], promisi che di febbraio mi sarei preso il mio mese di vacanza.  
(p. 18)

Il personaggio-narratore viene sottomesso interamente allo spazio (non solo geografico, ma, soprattutto, socio-culturale): ha poca consistenza psicologica, poiché non appena perde contatto con gli spazi socio-culturali cui è legato (positivamente o negativamente), perde ogni identità. Questo personaggio non potrà essere quindi il portavoce di sentimenti o lo strumento di una messa in scena di tipo psicologizzante, ma sarà incaricato di un altro tipo di messaggio. Per di più, il contenuto del racconto del personaggio-narratore sarà segnato da una struttura che dipenderà direttamente dalla posizione occupata dal narratore rispetto allo spazio e al tempo, dalla sua strettissima dipendenza dai luoghi, dagli spazi socio-culturali che conosce.

Ciò che ora possiamo ritenere è che la funzione affidata ai ricordi ne *L'ultima radice* è quella di assicurare non solo l'adatta-

mento esistenziale al presente, ma anche l'adattamento sociale. I ricordi contribuiscono quindi, secondo l'ottica de *L'ultima radice*, all'organizzazione dei sistemi sociali; per di più, sarà importante tener conto del fatto che questi sistemi sociali determinano, a livello narrativo, certe strutture.

Abbiamo visto che l'esilio si manifesta a quattro livelli. Più superficiale rispetto alla nostra analisi è l'aspetto socio-economico (ossia l'emigrazione come fatto socio-storico). Interessante risulta invece l'esilio in quanto rottura spazio-temporale, dalla quale dipende l'alienazione del personaggio. Da questa rottura deriva pure il contenuto del ricordo, che è basato su elementi spazio-temporali che si ritrovano di continuo nella narrazione, nella messa in scena del ricordo. Ad un terzo livello, l'esilio ha un significato simbolico, in quanto città e villaggio acquistano valori opposti, che si ripercuotono sull'organizzazione dei personaggi (ad esempio, Fausta e Anna); così l'esilio implica un sistema di valutazione determinato dalla rottura spazio-temporale. Infine, ad un livello più formale, l'esilio, polarizzando i valori secondo due luoghi rispettivi, suggerisce una struttura oppositiva, attorno alla quale si organizza il mondo del racconto.

L'esilio è quindi da considerare un motivo-base che già fissa uno schema strutturale e tematico. Il ricordo, che deriva direttamente da questo motivo primario, ne forma un'espressione più approfondita, in quanto «seule la distance purifie la réalité — la purifie de la volonté de puissance, de tout notre désir féroce de posséder et de dominer — [...], on n'atteint la distance qu'en voyant ce monde à travers le souvenir»<sup>6</sup>).

Con ciò Czeslaw Milosz sottolinea il fatto che il ricordo è distanza, vale a dire visione complessiva e organizzata. Sarà appunto nostro compito esaminare in che modo il motivo del ricordo riesce ad organizzare la materia narrativa del racconto di Renzo.

<sup>6</sup> Czeslaw Milosz, *En pleine lueur*, in «Corps écrit», 11 (1984), p. 3.

## IL PASSATO RICUPERATO

*Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti.*

Cesare PAVESE, *La luna e i falò*, cap. I

### *Il Selvatico*

Abbiamo potuto osservare che l'esilio conduce il personaggio di Renzo ad una doppia alienazione. Il personaggio-narratore è situato molto rapidamente in un'*impasse* rispetto al passato e, di conseguenza, rispetto ai luoghi che conosce (ricordiamo che abbiamo potuto già notare come il personaggio sia creato e presentato in strettissima dipendenza dallo spazio). A questo punto, giunta in un'*impasse*, la vicenda di Renzo ha bisogno dell'intervento di un elemento finora esterno alla narrazione, che possa dare nuova vita allo svolgimento del racconto.

Il Selvatico è il quarto personaggio introdotto nella narrazione. Primo per importanza è Renzo, il personaggio-base del romanzo, in quanto vi fa da narratore. In secondo luogo, il personaggio di Santino trova una sua giustificazione nella sua funzione di narratore del messaggio. Infine, Chevrat, il padrone di Renzo, assume un significato in quanto può essere interpretato come il simbolo del lavoro alienante, disumanizzato.

Benché la sua apparizione sembri piuttosto improvvisa ed ingiustificata, il personaggio del Selvatico non dev'essere trascurato. Anzi, è proprio questo personaggio che porta un nuovo elemento nella narrazione, che le permette di continuare. In questo senso, il Selvatico può essere considerato la figura vera e propria del ricordo. Difatti, nel romanzo, rari sono gli accenni a questo personaggio che vive appartato dalla vita del paese. Vi si accenna solo di sfuggita, senza

che intervengano elementi di particolare rilievo circa la sua funzione nel paese; questo personaggio è da situare quindi in rapporto diretto con il ricordo.

Il Selvatico compare in modo imponente e brusco nel mondo di Renzo, anche se la sua apparizione si trova legata — ma solo in modo sottile — a quanto precede immediatamente (Renzo difatti ricorda, a p. 21, la panchina vicina al focolare che, in casa della zia, veniva riservata agli ospiti notturni e infreddoliti). Sul piano narrativo, l'apparizione del Selvatico è altrettanto brusca: dà una via d'uscita all'intreccio, rimasto bloccato nel rifiuto globale di Renzo rispetto al passato. Mentre, all'inizio del romanzo, il personaggio-narratore ricorda semplicemente l'ultima fase del suo difficile esilio, il Selvatico introduce il ricordo come mezzo principale di espressione della narrazione nella parte I del romanzo; in questo senso, il personaggio del Selvatico è indispensabile al racconto, poiché vi fa da catalizzatore.

Pure da notare è il suo significato quale personaggio esemplare; in quanto si differenzia totalmente dagli altri, può essere ritenuto un modello antisociale, da intendere in senso positivo, poiché rifiuta ipocrisia e progresso, che, secondo lui, distruggono i valori più alti dell'umanità. Alla delusione di Renzo viene quindi a corrispondere la rassegnazione del Selvatico, che ha perso ormai ogni fiducia nei suoi consimili.

Il Selvatico dà a Renzo le chiavi della sua felicità, una felicità che può realizzarsi solo in seno al paese nativo:

«Ma prima ti dicevo dei ricordi... Non bisogna mai aggredirli i ricordi, bisogna farsi accarezzare, lasciarsi prendere. Allora, non come dici tu senza offendermi per niente, allora possono diventare una lanterna che ti rischiara il domani. Puoi sapere esattamente cosa vuoi. In galera non ho solo schiacciato pidocchi; ho avuto tutto il tempo, non solo di fantasticare vendette succose, ma principalmente di dar forma al passato e di non desiderare altro che si ripetesse. Aversì tutte le notti i campanacci delle vacche nelle orecchie, negli occhi le



code che scopano i tafani nel sole del pascolo verde. Madonna! E' stata una cosa che credetti mi facesse morire». (p. 27)

Per di più, il Selvatico viene a confermare il valore dell'impegno sociale di Renzo (il raggruppamento dei terreni), sostenendo questo progetto, vale a dire opponendosi al proprio atteggiamento abituale nei riguardi della vita del paese:

«A te posso dire qualche cosa», la voce è calda. «Mi sei simpatico. Mi sei piaciuto quando hai promosso il raggruppamento. Per votare sì, ti ricorderai, ho partecipato all'unica assemblea della mia esistenza. La terra dovete salvarla voi giovani, dovete conservarla. Lasciarla andare in gramigna sarebbe peccato mortale. E' l'unica cosa che vale la pena di conservare vedendo come va il mondo... Sempre più affamato e guasto».

«Ma Gusto, se non la coltiva più nessuno».  
«Più tardi, più tardi la coltiverete. Vedrete, la coltiverete la terra; e si mangerà le unghie chi l'avrà venduta, io lo so. La carne di capra verrà ancor buona da mangiare. Vedrete se verrà ancor buona la terra».  
(p. 25)

In questo capitolo di apertura vera e propria sul tema del ricordo, il personaggio del Selvatico assume dunque una doppia funzione: non è solo la figura del ricordo, ma viene pure ad incarnare le preoccupazioni attorno al destino della valle. Con ciò il Selvatico è da ritenere, con Santino, un personaggio-chiave nel racconto di Renzo: è il depositario dei due grandi motivi attorno ai quali si organizza il romanzo, ossia il ricordo e le preoccupazioni sociali per la valle.

Importante è la funzione del personaggio del Selvatico quale modello esistenziale. A questo riguardo, è significativo il fatto che il secondo momento in cui questo personaggio ha una funzione di rilievo è appunto quando si viene a sapere la sua morte, che corrisponde alla decisione di Renzo di rimanere in valle, definitivamente; facciamo seguire una parte del brano in cui Renzo comunica la sua decisione al prete del villaggio:

«Va là, ecco almeno un seguace del Selvatico, che Dio l'accolga nel Suo regno che fu un buon cristiano, almeno in quello». «E non è quel che più conta per voi preti?... No, non proprio un secondo Selvatico, ma un suo facsimile».  
(p. 245)

Il Selvatico è quindi un personaggio-modello — come pure lo è Santino —, che riaffiora solo ogni tanto nella narrazione, come per accennare alla via che Renzo seguirà, e che sparisce non appena il suo discepolo s'incammina nella via ritenuta giusta. Inoltre, quando si accenna al personaggio del Selvatico, lo si descrive sempre come un personaggio eccezionale, fuori della norma, e quest'eccezionalità del personaggio trova una sua perfetta realizzazione narrativa nell'originalità del suo nascere e del suo morire nel mondo del romanzo.

#### *Natura del ricordo*

Seguendo i consigli del Selvatico, Renzo incomincia a risalire i fili della propria memoria. Il ritorno tutto sommato ingenuo in valle, dominato da molto idealismo, viene completato ora da un rovistare più profondo nel groviglio dei ricordi. Ricordando, Renzo sente lo scorrere del tempo, ma solo rare volte lo sente a livello propriamente personale:

Una volta... Parlo di tempi *lontanissimi*, quando avevo vent'anni e stavo anch'io nel gruppo ad esaltarmi come un negro che canta alla schiavitù e alle fatiche della vita, sentendomi librato in altri mondi liberato dall'angoscia. Una volta... E dire che non ho ancora trent'anni.  
(p. 176)

Generalmente, Renzo non presenta le varie evoluzioni che ha attraversate, quanto piuttosto cerca di rievocare la sua progressiva separazione dalla valle, prova a definire quello che può rappresentare la valle per lui. Il rimpianto, la nostalgia — ma sono rari — non si riferiscono quasi mai al proprio io, ma si fissano sull'immagine del luogo cui è legato il ricordo. Quest'immagine spaziale

trova quindi un senso a se stante e non diventa significativa solo in funzione del posto che occupa come tappa nell'itinerario compiuto dal personaggio-narratore. Ad esempio, rivedendo la cappella, Renzo non descrive tanto il proprio passato in rapporto a quest'elemento spaziale, quanto piuttosto si sofferma a descriverne lo sgretolamento:

La campanella canterellava allegra.

Mira il tuo popolo  
Bella signora  
Che pien di giubilo  
Oggi ti onora...

Quanto spensierate quelle primavere puerili! Adesso è cambiato tutto. Alla chiesetta cadono a lembi i vestiti di dosso. (p. 203)

In questo brano, il tono usato dal narratore è quasi da relazione cronistica («Alla chiesetta cadono a lembi i vestiti di dosso»). Quest'aspetto cronistico traspare pure in molti altri brani; ad esempio:

(Ora la scuola è chiusa e la cappella del Calvario va diroccandosi). (p. 172)

La rievocazione dei cambiamenti si limita a brevi note, che danno più informazioni sul paesaggio architettonico-culturale del villaggio che non sul personaggio-narratore. Il ricordo viene ad esprimere non solo il legame esistente fra personaggio e ambiente, ma diventa anzitutto la descrizione dell'ambiente stesso. Il racconto memoriale condotto da Renzo non sembra essere quindi al servizio del personaggio-narratore, quanto piuttosto passa a funzionare come descrizione dell'evoluzione del mezzo ambiente cui appartiene questo personaggio. Perfino quando descrive l'ultima radice del larice sotto il quale incontrava Ilaria — e si tratta forse di uno degli oggetti più carichi d'affetto per lui —, il narratore si limita ad un accenno piuttosto breve, mirando più a sottolineare i cambiamenti di uno spazio che gli è caro che non a rimpiangere un passato ormai morto (bisogna notare che questa perdita sarà poi compensata in quanto Renzo raffronterà la propria situa-

zione a quella della radice che, malgrado i cambiamenti, resiste ostinatamente):

Ventitrè anni fa, in mezzo al verde, in questo stesso luogo, stavo baciando Ilaria col cuore gonfio di struggente nostalgia, che *sentiva* l'abbandono imminente di una vita soave. I nostri caldi abbracci, focosi e disperati percepivano già la morte, vi si ribellavano. Giù in basso il pascolo cantava la pienezza della stagione settembrina al suono dei campanacci e il boschetto espirava purezza. Solo il grosso larice isolato sulla balza sonnecchiava un po' affannoso. Ora non c'è più, l'ho notato un momento fa rischiarando il posto. E' stato stroncato alla base, non so, forse lo scarso terreno magro sul quale stava impiantato da secoli, non ha più retto il suo peso. E' rimasta sola quest'ultima radice, inamovibile, dura, grossa, bianca come lo stinco scarificato di un gigante. Senza di lei qui sarebbe roccia nuda. Chissà, forse alla sua base, dove è stata depennata dal tronco, ha magari già germogliato un'altra pianticella. (p. 218)

Interessante è notare il passaggio da un livello personale ad un livello più esterno. Ciò si ritrova in tutti i *flashes* de *L'ultima radice*, che finiscono sempre con l'evocare dati o fatti esterni al personaggio-narratore. Per di più, si può osservare in questo passo che la nostalgia per il proprio passato perduto è sommersa rapidamente dalla speranza che scaturisce dal probabile germoglio di una nuova pianta. E' dunque evidente il parallelo, creato dalla narrazione, fra valle e felicità, o almeno promessa di felicità.

In un racconto, esiste sempre un'interpretazione implicita, che è costituita dalla stessa messa in scena cui è sottomessa la materia narrativa, ossia dall'organizzazione del tessuto narrativo in discorso vero e proprio. A livello dei dialoghi, si fa palese una tendenza a mettere l'accento su aspetti più propriamente sociali, esterni ai personaggi, che non su aspetti più personali, affettivi, psicologici. Ciò appare in modo ovvio nella rievocazione della visita dello zio Carlo, residente a Zurigo, che è a suo modo una figura d'esilio:

«E tu Carlo intendi stabilirti qui quando andrai in pensione?».  
 «Oh Dio! chi ci pensa ancora?».  
 «Potresti aver deciso».  
 «Non ho famiglia e non v'è ragione che m'affretti. A suo tempo vedrò».  
 «I nostri paesi vanno male».  
 «Lo so, lo vedo sempre di più ogni volta che vengo».  
 «Ai monti si falcia già solo la metà».  
 «Sì, e in vent'anni sarà la volta del piano a inselvaticirsi».  
 «Dove andremo a finire?».  
 «Dai, non pensarci, la tua parte l'hai fatta e continui a farla. Fin troppo».  
 «Fa male dover vedere la roba dei poveri morti...».  
 «A tutti rincresce, ma nessuno può farci niente. Sarebbe come voler tentare di far scorrere in su la Calancasca». (pp. 79-80)

Questo dialogo non evoca tanto i rapporti affettivi di Renzo e Bea con lo zio Carlo, quanto piuttosto si riferisce ad una situazione socio-economica; partendo dall'individuo, questo dialogo si allarga in considerazioni più generali che riguardano il futuro più che incerto della valle.

Importante è aggiungere che la zia Bea viene a confondersi progressivamente — ancora più fortemente degli altri personaggi — con l'immagine che Renzo conserva della valle, tanto che gli interessi sociali di Renzo sembrano quasi assorbire la morte della zia, registrandola come una perdita supplementare, non solo affettivamente, ma anche demograficamente:

Il paese era ridotto così; e con la morte della zia veniva mutilato di un altro lembo di carne viva. (p. 157)

Lo stesso può dirsi del brano in cui viene rievocata, tra l'altro, la morte del Dolfo; anche se questo personaggio è di minor rilievo della zia, la sua morte acquista un significato quasi più sociale che umano: «Due funerali in una settimana nel paese sono troppo» (p. 139).

Il villaggio invade quindi totalmente il mondo dei personaggi. Alla fine del romanzo, il prete del villaggio cerca di definire il suo rapporto con la valle:

«Mi ci sono ormai incollato. Anzi il declino del paese, venuto oncia ad oncia, ha sempre collimato col mio declino. Io e il paese andiamo a braccetto, non potrei più abbandonarlo». (p. 246)

D'altronde, basta confrontare il rapporto fra Ilaria e Renzo, da una parte, con quello esistente fra Gori e Maddalena ne *Il fondo del sacco*<sup>4)</sup>, dall'altra, per accorgersi che il ricordo di Gori è condotto in relazione allo stesso personaggio-narratore, che ha più sostanza umana e affettiva di Renzo<sup>7)</sup>. Lo stesso potrebbe dirsi confrontando il trattamento del ricordo ne *L'ultima radice* con il posto occupato dal processo memorativo ne *La luna e i falò* di Cesare Pavese<sup>8)</sup>. Anguilla, il protagonista, vi compie una vera e propria ricerca del proprio passato, dei propri sentimenti. Ne *La luna e i falò*, il ricordo viene utilizzato non tanto come mezzo di espressione di un messaggio del quale il personaggio-narratore è il portavoce, quanto piuttosto serve ad un'autoricerca ed è un apporto prezioso alla definizione non solo del protagonista, ma anche del rapporto esistente fra uomo ed infanzia. Basta leggere il passo in cui appare Cinto, un bambino che vive alla Gaminella, un luogo caro ad Anguilla, per capire come, ne *La luna e i falò*, il ricordo viene incentrato sul personaggio-narratore, facendone il protagonista vero e proprio del romanzo:

Mi guardò sotto il sole, aveva in mano una pelle di coniglio secca, e chiudeva le palpebre magre per guadagnar tempo. Io mi fermai, lui continuava a batter gli occhi; il cane urlava e strappava il filo. Il ragazzo era scalzo, aveva una crosta sotto l'occhio, le spalle ossute e non muoveva la gamba. D'improvviso mi ricordai quante volte avevo avuto i geloni, le croste sulle ginocchia, le labbra spaccate. Mi ricordai che mettevo gli zoccoli soltanto d'inverno. Mi ricordai come la mamma Virgilia strappava la pelle ai conigli sventrati. Mossi la mano e feci un cenno<sup>9)</sup>.

7) P. Martini, *op. cit.*, pp. 115 sgg.

8) C. Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1984.

9) C. Pavese, *op. cit.*, p. 24.

— Ero un ragazzo come te, — gli dissi, — e stavo qui con Padrino, avevamo una capra <sup>10)</sup>.

*Io gli chiesi perché prima teneva chiusi gli occhi mentre io lo guardavo e le donne parlavano. Subito li richiuse, d'istinto, e negò di averlo fatto. Mi misi a ridere e dissi che facevo anch'io questo gioco quando ero ragazzo [sott. nostra] <sup>11)</sup>.*

Il personaggio di Renzo rimane molto più distante nei propri confronti durante la rievocazione del passato, non ricorda con la stessa carica affettiva di Gori e con la stessa volontà di riscoprire il mondo dell'infanzia di Anguilla. Difatti, pare quasi che Renzo non sia un personaggio al quale viene affidato il compito di tradurre sentimenti, ma bensì che Renzo nel passato possa esistere solo in quanto osservatore. In effetti, quando Renzo-narratore accenna ad un cambiamento che tocca Renzo-bambino, non si sofferma mai sulle reazioni di Renzo-bambino, ma finisce sempre per mettere questo cambiamento in relazione con i costumi, le usanze, il progresso, vale a dire, più generalmente, con lo spazio socio-culturale nel quale vive il personaggio-osservatore, incaricato anzitutto di testimoniare dell'evoluzione delle cose legate al luogo che è caro al narratore:

La sola rottura tra il passato e il presente l'ho avuta quando la zia Bea non ha più fatto il pane nel nostro forno e mi è mancato il *pipolino* fresco dalla crosta croccante. (p. 41)

Qui appare chiaramente il relativo distacco di Renzo-narratore di fronte a Renzo-bambino, come se volesse dare più importanza al fatto che la zia non segue più gli usi antichi (si potrebbe dire lo stesso della lettera di Danilo a proposito delle *vole* di carnevale, a pp. 57-59). Il narratore mirerebbe quindi a sottolineare più il progresso in sé che non le sue conseguenze sui singoli personaggi. In ogni modo, Renzo-narratore si accontenta di segnalare, di accennare ai

conflitti che lo turbano, senza mai seguire le proprie evoluzioni fino in fondo. Ciò è, tra l'altro, da assegnare alla tecnica adottata, ossia i *flashes*, che non permettono di seguire l'evolversi del personaggio, ma solo rischiarano qualche aspetto della vita, legato sempre, ne *L'ultima radice*, ad uno spazio ben definito.

Il narratore si interessa molto di più a quanto avviene intorno al personaggio-osservatore che non al personaggio-osservatore stesso. Ciò si fa manifesto nel passo in cui viene descritta l'alluvione (cfr. pp. 75-76). Questa rievocazione non mira ad informarci sul rapporto esistente fra i personaggi di Renzo e Florenta (del resto, è l'unica apparizione di questo personaggio nella narrazione). L'attenzione del lettore va rivolta inevitabilmente all'alluvione in quanto catastrofe che colpisce la valle: questa rievocazione ha un senso solo come descrizione dell'ambiente valligiano e non come pittura dei personaggi. Vi appare quindi molto chiaramente la funzionalità dei personaggi rispetto alle preoccupazioni socio-storiche attorno alla valle.

La narrazione di Renzo non si limita però ad un mero elenco delle varie tappe dell'evoluzione della valle. In realtà, Renzo-narratore interpreta a volte in modo esplicito il passato e denuncia fatti o avvenimenti che prendono un nuovo valore nel mondo della narrazione. Riprendiamo un passo già citato in precedenza:

Parlò di evacuare addirittura in massa quei siti ingrati che altro che sberle non sapevano dare.

Ma non facevano sul serio, sapevano benissimo che l'evacuazione era cominciata da tempo in due sensi: l'una forzata, l'altra naturale; i giovani via, i vecchi al cimitero. (p. 76)

In questo brano, bisogna distinguere il livello del discorso riferito grazie a Renzo-osservatore da un livello più interpretativo, un commento che quasi si fa denuncia (rispettivamente le prime due e le ultime tre righe).

<sup>10)</sup> C. Pavese, *op. cit.*, p. 28.

<sup>11)</sup> C. Pavese, *op. cit.*, p. 29.

Cià può essere osservato in maniera ancora più chiara nel passo in cui Renzo rievoca la sua maestra friulana:

Un giorno le era scappato che noi «montanari» confrontati ai ragazzi italiani, «dall'intelletto pronto e vivace e spontaneo» eravamo «tardi, rigidi e introversi». Bel complimento se avessimo afferrato il senso. Tuttavia ne avevamo ugualmente intuito gli intendimenti spregiativi... (pp. 50-51)

Si potrebbe addirittura parlare di due livelli nella presentazione degli avvenimenti: ad un primo livello, Renzo-osservatore farebbe da testimone di quanto è avvenuto (ossia di un passato ricreato in funzione del messaggio narrativo); ad un secondo livello, Renzo-narratore giudica, interpreta questo passato, ordinandolo in seno al racconto.

Questo esame della natura del ricordo ci ha condotti dunque non solo a scorgere l'importanza riservata allo spazio e al tempo rispetto ai personaggi, ma a riconsiderare anche il ruolo imprescindibile del personaggio-narratore, che permette di introdurre due piani nel racconto, uno più terra terra (la testimonianza di Renzo-osservatore), l'altro più interpretativo (le prese di posizione di Renzo-narratore).

#### *Memoria individuale e memoria collettiva*

Benché il processo memoriale compiuto da Renzo abbia un'apparenza autobiografica (il narratore che racconta la propria vicenda), ci possiamo accorgere che la realtà è tutt'altra. Renzo-narratore non si fa tanto il portavoce del proprio personaggio, quanto piuttosto utilizza il proprio percorso esistenziale fittizio per toccare una realtà più generale, che non riguarda il solo individuo, ma un'intera collettività. Anche se prende come base un determinato personaggio, il ricordo, come viene espresso ne *L'ultima radice*, è in realtà collettivo: non si dipinge Renzo come protagonista, ma, partendo da lui, dalla realtà che vive — nel-

la finzione del romanzo —, il senso della narrazione si amplia; vi si ricrea un mondo di personaggi che formano un coro destinato a rappresentare e cantare il destino della valle; questo coro di personaggi viene diretto dal narratore, che dirige la rappresentazione in funzione di un messaggio ben perciso, che prende la forma di un inno di salvaguardia per la valle. E' quindi tempo di mettere seriamente in dubbio la funzione di Renzo quale protagonista del romanzo; farebbe piuttosto da strumento nella presentazione del protagonista vero e proprio, il villaggio.

Ciò nonostante, non bisogna dedurre che i personaggi siano del tutto accessori alla narrazione; anzi sono, come vedremo più avanti, la necessaria base ad una piena realizzazione del messaggio narrativo. In realtà, sembra che i personaggi abbiano continuamente bisogno di situarsi rispetto ad un ordine temporale che superi quello individuale, come se prendessero coscienza dello scorrere del tempo proiettando la loro singola realtà nella storia della comunità (ciò si fa evidente quando Renzo torna in valle per la prima volta dopo l'entrata in collegio e osserva, scandalizzato, le nuove case di vacanza, a p. 105).

Nella realtà trasmessaci da Renzo-narratore, lo spazio e la collettività hanno dunque un ruolo cospicuo e fanno da strumenti di misura nel presentare e giudicare personaggi, oggetti, sentimenti. In senso inverso, i personaggi — e più particolarmente Renzo — sono alla ricerca non di un'identità psicologica, come sarebbe il caso di Anguilla ne *La luna e i falò*, ma piuttosto di un'identità spaziale, che nasce in un determinato contesto socio-culturale, rispondendo a certi sistemi sociali e culturali.

L'atteggiamento di Renzo nei confronti di se stesso si allarga, passando da una crisi che potremmo chiamare romantica nel capitolo I (Renzo vi aspira idealisticamente a ritornare in paese) ad una coscienza storico-spaziale collettiva, che appare progressivamente lungo il racconto. In questo senso, il romanzo diventa, a suo modo, storico

— nella soggettività del narratore, mosso dagli interessi dell'autore —, senza però perdere, grazie alla presenza dei personaggi, le caratteristiche di una messa in scena vera e propria, vale a dire senza perdere quanto ne fa un romanzo.

Inoltre, è interessante vedere come l'importanza data alle testimonianze degli emigrati calanchini da Spadino nell'elaborazione delle sue opere viene a ritrovarsi nel predominio della collettività ne *L'ultima radice*.

### *Efficacia del ricordo*

Sarebbe ora forse opportuno esaminare in che modo Renzo si comporta rispetto al proprio ripensamento memoriale, come lo giudica. Nel capitolo precedente, abbiamo confermato la messa in dubbio della funzione di Renzo quale protagonista del romanzo, e abbiamo potuto osservare come la valle viene ad essere il centro del suo ripensamento.

Nel capitolo I della seconda parte del romanzo (intitolata «Il Risveglio»), Renzo esprime i propri dubbi in quanto all'efficacia del proprio percorso memorativo:

Selvatico, ti ho accontentato... La tua lanterna per illuminarmi il futuro, toccasana ineguagliabile, non riesce a rischiarare l'uscita dal labirinto in cui sto cacciato. Madonna... Tutto questo ripensamento non mi ha giovato a niente... O forse sì.

Almeno per convincermi di una verità: non ho mai preso gusto alla vita. Tutto il mio agire ha germogliato solamente erba senza sostanza, perché il sottobosco è privo di umus. (p. 185)

Renzo non nega completamente il valore curativo del ricordo, che gli ha permesso di prendere coscienza del proprio vuoto interiore. Però, quando Renzo giudica il contenuto personale del ricordo, ossia la propria vicenda, vediamo che non gli riconosce un significato e un valore rilevanti:

Tutti gli individui hanno una storia che meriterebbe di venire scritta. La mia è noiosa, aberrante, fitta di sconcezze. (p. 192)

Questa è un'altra prova che il significato pieno del ripensamento memoriale di Renzo non si rivela tanto in funzione del passato individuale — fittizio — del narratore, quanto piuttosto in relazione alla valle e alla rievocazione di questo luogo.

D'altronde, bisogna osservare che c'è riduzione valutativa nel giudizio di Renzo nei confronti del proprio percorso memorativo: mentre, quando decide di seguire i consigli del Selvatico, Renzo pensa che i ricordi gli diranno «con dolcezza e semplicità i brutti e i bei momenti di trentasei anni di pulsazioni personali» (p. 36), vediamo che l'interesse di questo processo memorativo si sposta dall'unità del personaggio, che ancora ci appare come protagonista nei primi capitoli del romanzo, ad un'unità più globale, quella della valle. Avremmo quindi due tempi nel romanzo: in un primo momento, ci sarebbe il rifiuto del tempo provato a livello del personaggio centrale; in un secondo tempo, apparirebbe il ricorso al ricordo collettivo, legato più all'ambiente in cui è racchiuso il personaggio che non al personaggio stesso. Ciò nonostante, Renzo conserva pur sempre una funzione di rilievo. Difatti, si può affermare che Renzo è il garante dell'unità dei ricordi; l'interiorità della valle (definita in opposizione al mondo esterno) trova una sua corrispondenza nell'interiorità del personaggio-narratore.

Inoltre, la presenza di un narratore-osservatore unico, permette di ridurre al minimo i problemi di coerenza fra personaggio, narratore e autore.

In definitiva, il ricordo trova una sua piena giustificazione di contenuto non proprio in relazione all'apparente protagonista, ma bensì in rapporto con il messaggio narrativo di cui Renzo si fa il portavoce. In questo senso, ne *L'ultima radice*, i personaggi non sono che meri strumenti ad arricchire un contenuto narrativo che li supera.

## RICORDO E PREOCCUPAZIONI SOCIALI

*La memoria conta veramente — per gli individui, per la collettività — solo se tiene insieme l'impronta del passato e il progetto del futuro, se permette di fare senza dimenticare quel che si voleva fare, e di essere senza smettere di diventare.*

Italo CALVINO, *Il fischio del merlo*, in «Corriere della Sera», 10 agosto 1975.

*Il villaggio nel ricordo:*

*La messa in forma nello spazio*

Abbiamo potuto osservare finora come lo spazio viene a determinare i personaggi. Importante è stato vedere che il ricordo si riferisce più alla valle, al paese, che non al narratore-osservatore. Ora ci tocca esaminare in che modo è messo in scena il vero protagonista del romanzo, ossia il villaggio.

Non dobbiamo dimenticare che Renzo trova la sua funzione nel processo memorativo come narratore e osservatore. Lo spazio viene dunque ricostruito in funzione di questo narratore. Per di più, occorre sottolineare a questo punto che il narratore si esprime mediante il ricordo. Viene scelto dunque un asse temporale lungo il quale il narratore rievoca un spazio ben definito, come pure la relazione che cerca di mantenere con questo spazio.

Rare sono le descrizioni puramente spaziali della valle. La rievocazione di Renzo non si ferma ad una mera descrizione spaziale, ma permette allo spazio di farsi narrativo (in quanto la narrazione è giustificata appunto da questo spazio che ne forma il contenuto essenziale).

La prospettiva determinata dal ricordo di Renzo introduce un rapporto diacronico fra i vari elementi spaziali che intervengono nella narrazione. L'evocazione dello spazio non si limita quindi alla semplice opposizione città *vs* villaggio, della quale abbia-

mo già parlato nel capitolo dedicato all'esilio. La prospettiva diacronica estende quest'opposizione al rapporto fra villaggio-nel-presente e villaggio-nel-passato. Questa distinzione pare essenziale per definire il tipo di relazione che Renzo cerca di ricuperare con la valle.

Renzo dichiara, proprio dopo la rievocazione dell'incontro con Priska, che «fra tante verità e bugie, l'ultima parola che le ho detto, contiene la più profonda verità, balzatasi su improvvisa dal groviglio di tanti sentimenti inafferrabili, sviscerati dai fumi dell'alcool. Amo il mio paese» (p. 229); bisogna precisare però che a precedere questa presa di coscienza affettiva, c'è una presa di coscienza temporale, del progresso. Nella sua visione, Renzo sembra identificare il villaggio con le tradizioni, come se la valle potesse garantire l'abolizione del tempo che scorre inesorabilmente. Ma il progresso non si ferma alle porte della città, anzi penetra dappertutto. Ad esempio, i mezzi informativi, sempre più rapidi e invadenti, adombrano la felicità della valle; ricordiamo i numerosi accenni agli avvenimenti internazionali, che vengono ad opporsi alla quiete valligiana:

Qui va bene anche la sorpresa del tempo; non ci si concede neanche più quella.

I perfezionisti tecnici un giorno preterranno di dirci in anticipo quando dovremo morire... (p. 20)

Il progresso invadente si ripercuote anche sull'immagine che Renzo conserva del villaggio; a molte riprese, Renzo parla dei cambiamenti interni al paese, che lentamente muore, invaso da case di vacanza:

La *Monda* del Pietro Massera, venduta a un Germanico, venni schiaffeggiato da un prefabbricato verniciato uniformemente come una bara [...]. Uno scempio che mi forzò a un'immediata considerazione delle nostre strutture. (p. 105)

Il sostantivo «scempio» testimonia in modo ovvio la negatività data dal narratore ai cambiamenti interni al paese. Anche rifiutando il mondo affaristico della città, Ren-

zo è costretto ad accettare questi mutamenti, e ciò non senza difficoltà.

Renzo considera il progresso un'alienazione che distoglie l'individuo da se stesso; al nucleo familiare si contrappone l'esteriorità del progresso:

La televisione, le prime televisioni, che meravigliosi aggeggi del diversivo, stupefacente occhio casalingo sul mondo, risultante poi una vera affossatrice della comunicabilità familiare. (p. 104)

Renzo cerca qualcosa di fisso, d'immutabile, come se nel voler conservare la propria identità paragonasse ogni cambiamento, ogni novità ad un «estremo esilio», nello stesso senso in cui Gir, ne *La vecchia alberata*, intende la mutevolezza di ogni cosa:

Vedevamo cadere ad una ad una le gallerie conosciute da decenni, le tettoie, le case ed i nascondigli dove dormivamo e vegliavamo. E lo sterminio continuerà, finché, arrivate un giorno le folle giovanili con la potenza di un uragano, schianteranno anche l'ultima nicchia in cui ci piaceva nasconderci.

E questo nostro salto nell'estremo esilio, nella estrema inconsuetudine, sarà l'ultimo balzo nel grande vuoto <sup>12)</sup>.

Il progresso viene a disturbare l'armonia di un ambiente conosciuto, nel quale sembra che nulla possa cambiare; e questo stesso ambiente — fisso, immutabile — si ritrova nelle parole dello zio Carlo, emigrato a Zurigo:

«Questo, Bea: non so se riuscirei più ad adattarmi al nostro ambiente chiuso e ristretto». (p. 80)

La vita del villaggio-nel-passato appare fissa, racchiusa entro schemi morali molto rigidi (quali il lavoro nei campi o le manifestazioni religiose), tanto che gli abitanti rifiutano ogni mutamento:

Dopo Pasqua mi ruppi la gamba. Proprio il giorno della messa in suffragio del Dado.

<sup>12)</sup> P. Gir, *La sfilata dei lampioncini*, Bellinzona-Lugano, Grassi, 1960, p. 59.

Dio l'aveva fatto morire a Parigi, provando misericordia per quel framassone d'un Alfonso, che viveva in stato di perenne agitazione, paventando che il fratello gli capitasse in casa all'improvviso a rovinargli un'esistenza insignificante, ma senza scosse. (p. 61)

La vita del villaggio è regolata da un ciclo rituale che viene forzato sempre di più dalla violenza del progresso che sovverte le strutture morali e sociali che disciplinano la vita del paese; questa rottura traspare molto chiaramente nel discorso che Renzo rivolge a Priska dopo il loro confronto nella baita:

«C'era una volta decenni fa, tre o quattro decenni fa, tanto lontani da sembrare secoli, un paese felice che non sapeva di esserlo. La sua gente vi viveva duramente [...]. Agli uomini toccava emigrare. Ma tutto era equilibrato, intonato alla semplicità. La sera i giovani cantavano intorno al fuoco [...]. I vecchi fumavano la pipa raccontando le storie incredibili dei loro vagabondare in Francia.

Rispettavano le tradizioni e la religione, temevano Dio [...]. Vivevano con intensità gli avvenimenti del proprio ambiente e non guardavano quelli che sconvolgevano il mondo al di là delle montagne che delimitano la valle. Era la vita che si confondeva con l'ambiente naturale... C'era una volta questo paese... Ora non c'è più. Dopo la guerra i tentacoli del progresso si protessero sulle sue case arraffando i giovani e lasciando ai vecchi le beatitudini delle prestazioni sociali e i televisori [...]. Non si sentono più né risate aperte, in questo paese, né pianti di bambini, né canti, e la messa è sempre *bassa* [...]. E il prete, dopo ogni funerale, la notte si rivolta nel letto, inquieto, sognandosi un battesimo, una prima comunione, uno spozalizio». (p. 228)

I tempi verbali adoperati in questo brano traducono in maniera chiara i tre ritmi e toni successivi della storia del villaggio: alla continuità ciclica dell'imperfetto che descrive il villaggio-nel-passato, la cui vita è retta dall'armonia («C'era una volta...»), fa seguito la repentinità del progresso che



viene a turbare l'equilibrio passato. Tutto finisce nel presente, del tutto negativo («più», «né»), che sbocca in una visione in cui domina la morte («ogni funerale»). Renzo vuole, o meglio, si sente il dovere di reagire appunto contro questa negazione totale, contro la morte imperante. Perciò si sente condotto a ricreare un ciclo di vita dominato dalla natura («la vita [...] si confondeva con l'ambiente naturale») e decide di fondare una famiglia che si iscriva nella continuità, nella circolarità della valle.

Pare legittimo parlare di circolarità rispetto alla visione che ci è data della valle, poiché geograficamente la valle è presentata chiusa, ben delimitata («il mondo al di là delle montagne che delimitano la valle» è visto come qualcosa di vago, di indeterminato, del tutto esterno). D'altronde, il progresso viene evocato in un modo altrettanto indefinito, viene paragonato ad una forza che distrugge le abitudini del piccolo mondo valligiano.

### *Tempo, spazio e narrazione*

A questo punto, possiamo osservare che la problematica presentata ne *L'ultima radice* è legata tanto allo spazio quanto al tempo. Difatti, il personaggio di Renzo ha la funzione di tradurre non solo un problema spaziale, ma anche un problema temporale. Prima, abbiamo potuto osservare che il ricordo è nel contempo la forma di espressione delle preoccupazioni sociali per la valle e la loro causa, in quanto questo ripensamento rappresenta una presa di coscienza. Ed è precisamente questa lotta contro lo scorrere del tempo che è alla base del manoscritto di Renzo:

Una copia di questo manoscritto la tengo per me. La seppellirò sul fondo di un baule per riesumarla fra trenta o quarant'anni. Di questo mondo affetto dalla febbre progressiva dell'evoluzione, saprò allora, quante cose saranno cambiate, cancellate, se

sarò ancora vivo; se sarò tra i più, saranno i miei figli (se saprò attecchirne) a tracciarne i grafici differenziali.

Dove stiamo andando? (p. 7)

In questo brano, Renzo privilegia dunque l'aspetto temporale del suo manoscritto, in cui l'interesse per la storia del mondo (espresso genericamente) prevale sulla volontà di tracciare il profilo della propria esistenza fittizia.

La lotta contro il progresso costituisce la base del manoscritto di Renzo, nello stesso modo in cui forma la linea direttrice dell'esistenza del personaggio di Santino.

Interessante è osservare che la prospettiva memoriale determina una struttura che si oppone al concetto di progresso: nel racconto memoriale, il punto di partenza e il punto d'arrivo sono lo stesso. Il processo memorativo permette di racchiudere il passato in una circolarità, in qualcosa di fisso, di circoscritto, così esattamente come ci è presentata la valle e la vita che vi si conduceva. Nel tentativo di recuperare la circolarità della vita in valle, il narratore è immerso a sua volta in una circolarità, che è quella del proprio ricordo.

Ci troviamo di fronte a due tipi di circolarità, una a livello contenutistico (il modo in cui è descritto il villaggio-nel-passato), l'altra ad un livello più formale (la circolarità del racconto memoriale).

A introdurre nel romanzo questi due tipi di circolarità è precisamente il personaggio del Selvatico, che, come abbiamo visto nel capitolo che gli è dedicato, introduce sia la forma memorativa che un ideale di vita perduto. E' necessario ribadire qui che il personaggio del Selvatico può essere considerato il garante sia del contenuto del messaggio del romanzo (la rievocazione e la volontà di salvaguardare un modello di vita legato ad uno spazio), sia della forma, della struttura più adatta ad esprimere questo contenuto (il processo memorativo).

*Ricordo e avvenire: il mito del villaggio*

Considerato dall'esterno, dalla città, il villaggio ha confermato il proprio valore nell'opinione di Renzo. Nel contempo, il villaggio prende una nuova dimensione: ormai uscito dalla circolarità di quest'ambiente ristretto, nel quale da bambino si sentiva soffocare (cfr. p. 47: «*miserere e requiem* tritati in un latino malconcio e tranquugliati malamente da me al pari di quel cucchiainaccio d'olio di merluzzo di tutte le merende [...]. Il mio mondo piatto non mi piaceva più»), Renzo adulto, alienato, sente la necessità di far ritorno a questa circolarità molto rassicurante. Il villaggio diventa così il luogo dove è possibile mantenere rapporti umani con gli altri, in opposizione al mondo della città (cfr. p. 141: «gente [...] rigida inespressiva anonima [...]. Indifferente»). In questo senso, al di là delle considerazioni sociali, lo spazio valligiano diventa un'atmosfera, nella quale Renzo potrà recuperare «l'altro Io» (p. 18), ossia una propria unità. Il villaggio diventa quindi sinonimo di personalità, di antialienazione.

Il villaggio prende una dimensione affettiva in quanto, nella narrazione di Renzo, lo spazio è dato a conoscere anzitutto attraverso i personaggi, tanto che Renzo afferma la stretta interdipendenza esistente fra luoghi e personaggi:

(Essere costretti a distanziarci dai luoghi cari, comporta un certo distacco anche dalle persone amate che colà vivono; è un amalgama inscindibile [...]). (p. 144)

La valle non ci è presentata come qualcosa di fisso, d'immobile, anzi appare ora serena (ad esempio, quando Renzo se l'immagina a Losanna) ora dura, aspra (quando gli elementi naturali vi si scatenano). La valle non è descritta in modo oggettivo; la sua presentazione è condotta sempre affettivamente. Di conseguenza, lo spazio si fa affettivo, animato com'è dai personaggi del romanzo. Si instaura quindi un rapporto

di interdipendenza fra spazio e personaggi: mentre prima abbiamo evocato la spazialità dei personaggi, ora vediamo che nella narrazione lo spazio è personalizzato, in quanto lo conosciamo solo attraverso il mondo dei personaggi, che ne formano la trama organizzativa.

Si può osservare che la carica affettiva che determina l'evocazione del villaggio nel ricordo di Renzo produce una certa idealizzazione di questo spazio. Il villaggio diventa il simbolo degli ideali di Renzo, tanto che si può notare una fusione fra i due enti narrativi: l'alienazione di Renzo ci è presentata parallela al declino della valle; tutti e due si uniscono in una stessa speranza, grazie alla quale Renzo può trovare una nuova ragione di vivere, aiutando la valle a sopravvivere:

Amo la mia gente, con essa voglio restare e finora non ho mai avuto la necessità né il coraggio di confessarlo nemmeno a me stesso.

La nostra terra offre con generosità il suo grembo a chi l'ama e io l'amo e voglio farla vivere proprio perché sta per morire. (p. 263)

Per trovare una soluzione alla problematica dialettica città *vs* villaggio (in cui la vita in città viene a simboleggiare la morte dell'individuo, mentre la vita in paese fa prendere coscienza della morte della valle), Renzo deve rivolgersi al futuro, che apre varie possibilità.

Renzo prova però difficoltà a conciliare il mondo rimasto intatto nel proprio ricordo con la realtà sottomessa alla mutevolezza. Mentre da una parte abbiamo osservato che il ricordo è una presa di coscienza dei cambiamenti avvenuti in valle e che in questo senso spinge Renzo ad agire, in futuro, a favore di questo luogo che gli è caro, abbiamo notato, d'altra parte, che il ricordo introduce strutturalmente una doppia circolarità (spaziale e memorativa). Ora, questa doppia circolarità appare evidentemente chiusa ad ogni nuova possibilità; il futuro non può trovarci posto che difficilmente, in quanto la circolarità traduce

il bisogno di qualcosa che sia rassicurante, circoscritto nettamente.

Il passo compiuto da Renzo alla fine del romanzo appare quindi come una volontà di ritorno alle proprie origini. Per il personaggio di Renzo, l'avvenire viene ad identificarsi con il passato ricreato, modellato dal ricordo. La ricerca compiuta da Renzo sbocca sulla volontà di recuperare un mito creato dal ricordo affettivo di un passato caro al personaggio alienato.

Questo mito è molto complesso: è un mito legato ad un luogo, uno spazio, che viene captato attraverso il passato, il quale è rielaborato dal ricordo, che a sua volta si fissa e si organizza nella scrittura. Queste varie trasposizioni aprono la via ad una serie di ideali: la felicità, l'onestà, la religione, il lavoro valorizzante, ecc., vengono considerati, tramite questo mito, qualità esclusive del villaggio. Il mito del villaggio permette così a Renzo di iscriversi nella circolarità e, nel contempo, di trascenderla, in quanto la ricerca di questo mito viene ad opporsi alla morte e al progresso.

Secondo l'ottica de *L'ultima radice*, la montagna merita di sopravvivere non per la vita aspra che vi si deve condurre, ma precisamente per il mito che le dev'essere legato. Ad un livello più generale, potrebbe essere interessante esaminare quale posto occupa *L'ultima radice* (che mette in scena il difficile ricupero del mito della montagna) fra l'opera di uno Zoppi (che può essere considerata l'affermazione di tale mito) e quella di Giovanni Orelli (che mette seriamente in dubbio la sua sopravvivenza nel mondo moderno).

Per Renzo, il futuro appartiene dunque al mondo dell'interiorità, in quanto lottare per il futuro equivale ad un ritorno alle proprie origini, ad un mito che nasce dagli ideali che sono propri del personaggio-narratore, tale come viene creato. Il mito del villaggio conduce Renzo ad allontanarsi dalla realtà dei fatti e lo spinge ad un certo idealismo, grazie al quale i problemi che assillano la valle sembrano facili da risolvere. Questo mito è quindi sinonimo di supera-

mento dei limiti entro i quali è racchiusa la vita reale. Con ciò si può affermare che la nostalgia applicata al personaggio di Renzo non è fonte di dolore, non è un male, ma diventa anzi una forza positiva capace di superare il passato proiettandolo nel futuro, che a sua volta viene idealizzato nell'interiorità dei desideri più intimi del narratore.

La lotta per il villaggio sembra assumere ora le caratteristiche di una vocazione vera e propria, tanto che Renzo, in un dialogo col parroco del paese, parla del proprio attaccamento al villaggio come se questo legame fosse mistico, e raffronta la propria fede nel villaggio, nel suo mito — una fede che quasi è devozione — alla credenza del prete in Dio:

«Una spiegazione? Non gliela so dare... Sa dirmi lei perché si è fatto prete invece che macchinista?».

«Dove metti la vocazione. La vocazione, ragazzo mio, è tutt'altra cosa. E' la chiamata di Dio».

«E allora con me sarà la chiamata del paese».

«T'auguro che duri».

«E se anche dovessi rimanere solo, amen, è una prospettiva che non mi disturba».

«Va là, ecco almeno un seguace del Selvatico, che Dio l'accolga nel Suo regno che fu un buon cristiano almeno in quello».

«E non è quel che più conta per voi preti?...

No, non proprio un secondo Selvatico, ma un suo facsimile».

«Che strano essere quel Selvatico».

(p. 245)

Ora, seguendo il modello di vita proposto dal Selvatico, Renzo si dà come esempio esistenziale:

«Non si sa mai... Quattro o cinque giovani che seguissero il mio esempio in ogni villaggio, e la valle sarebbe salva. Non tutti a coltivare la terra, ma a fare il falegname, il muratore e altro. Non è la nostra gente che è povera, è la valle che è appiedata, impoverita dei suoi figli che l'hanno abbandonata perché l'amano di un amore troppo vergognoso per viverci dentro».

(p. 264)

Il personaggio di Renzo non si limita dunque alle funzioni di osservatore e di narratore, ma trova anche un suo significato nella propria esemplarità, che fa del romanzo una proposta esistenziale, una rappresentazione dell'adeguamento ideale fra uomo ed ambiente.

In tale contesto, si può giustificare la breve apparizione del personaggio di Nildo, alla fine del romanzo. E' un personaggio che ha valore di controesempio e che non fa che confermare la validità dell'opzione esistenziale rappresentata dal personaggio di Renzo:

«E' vero che tu non parti più?».

«Chi te l'ha detto?» [...].

«Io non ce la farei».

Scuote il capo come chi sta di fronte a un fatto inconcepibile, ma il suo sguardo ombroso ha un fugace lampo di luminosità che gli distende la fronte bassa.

«Neanche a inchiodarmi», aggiunge.

*Non si sa mai*, mi dico, rifacendomi a una frase della lettera all'Anna.

Continua a scuotere il capo perplesso.

«Però se solo un paio focessero come te, sarebbe già tutto un altro ambiente, immagino».

(p. 268)

#### *Narratore-osservatore e autore*

Ora che abbiamo definito più precisamente il soggetto del ricordo di Renzo, ossia la valle, la ricerca del mito del villaggio, bisogna ricordare che questo mito viene inserito ed espresso nell'ambito di un romanzo, di una creazione, di una messa in scena (ed abbiamo visto in che misura personaggi come il Selvatico, Renzo e Santino siano creati in funzione della difesa di questo mito). Il mito tende a rendere morale lo spazio, che così diventa simbolo delle tradizioni, di un certo modo di vivere. Pertanto ci troviamo in presenza più di un paesaggio culturale che non di un paesaggio naturale.

Lo spazio mitico verso il quale tende la narrazione di Renzo sembra dover esser

messo in relazione con un modello culturale che non si situa a livello propriamente narratologico, quanto piuttosto deriverebbe dalla *Weltanschauung* dell'autore, che è alla base della creazione narrativa.

Non si vuole però indagare sul rapporto psichico che intercorre fra autore e personaggio-narratore o sulle precise vicende autobiografiche di Spadino, anche se pare che la tematica espressa ne *L'ultima radice* sia da ricondurre, a livello extraletterario, alla concezione di vita di Spadino. La nostra riflessione è da intendere proprio nel senso dato da Segre all'opera letteraria, quando scrive che «è il risultato (il coronamento) non solo di uno sfondo creativo, ma anche dell'esperienza umana dell'autore»<sup>13</sup>).

A proposito della narrativa di Spadino, Guido Luzzatto ha parlato perfino di «una invenzione più vera del vero»<sup>14</sup>); è certo, ne *L'ultima radice*, che la forma pseudo-autobiografica scelta per il racconto di Renzo favorisce quest'intromissione della realtà extranarrativa nella tematica del romanzo; per via di quello che potremmo chiamare autobiografia finta, l'io narrante si trova, più che in altri casi, in relazione stretta con la coscienza dell'autore, che non può che riferirsi, positivamente o negativamente, alla propria esperienza per poter trasportare una certa realtà nell'universo che ha creato. In tale direzione vanno le osservazioni di Fernando Zappa nella sua recensione al romanzo:

Ciò che più meraviglia in questo scrittore, obbligato ad una estenuante immobilità su una sedia a rotelle fin dall'infanzia, è quella sua straordinaria facoltà di immedesimarsi in un personaggio sano e forte padrone dei suoi movimenti e spostamenti da un luogo all'altro, che sa descrivere con l'evidenza di chi ci è stato, di chi ha vissuto una vita normale. Ciò non è eviden-

<sup>13</sup>) C. Segre, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 29.

<sup>14</sup>) G.L. Luzzatto, *Rinaldo Spadino in casa*, in «Almanacco del Grigioni Italiano», LVIII (1976), p. 31.

temente solo frutto della fantasia, ma di lunghi e frequenti colloqui con i suoi compaesani emigranti. *Questo nuovo romanzo, di cui il protagonista è proprio lui...* [sott. nostra] <sup>15)</sup>.

Secondo Zappa, la sostanza del processo memorativo di Renzo emana dunque dalla stessa esperienza esistenziale dell'autore, e il recensore va ancora oltre: Spadino sarebbe lo stesso protagonista dell'opera.

E' vero che numerosi sono i punti comuni fra il narratore-osservatore Renzo e l'autore Spadino. A volte, perfino sembra che sia l'autore ad intervenire direttamente nel racconto:

E' incalcolabile il male e il danno cagionato dagli scrittori disprezzando i *mestieranti* della terra, umiliandoli ai più infimi ranghi dei gradini della scala sociale. I cafoni, i bifolchi considerati alla pari con le bestie che governano, è un abito mentale inculcato nell'opinione generale da penne anche famose. Cose che m'adombrano di rabbia impotente. (p. 263)

La stessa tematica, lo stesso messaggio de *L'ultima radice* trovano una loro corrispondenza non solo nelle opere narrative di Spadino, ma sono paralleli anche ai suoi interventi extraletterari:

Anche quando i nostri giovani si apprestano a gettarsi nella marea cittadina, partendo, ostentano una spavalderia che mal cela la violenza che impongono al loro io, perché nei loro occhi porteranno sempre un pezzetto del nostro cielo, in cuore sentiranno sempre la sottile nostalgia delle cose di casa, dal sano tepore della stufa di sasso, a una cantata in coro, sul monte, attorno al fuoco.

Sono cose fatte di nulla che acquistano valore solo quando si sa di averle perse <sup>3)</sup>.

Questa presa di posizione esistenziale di Spadino traspare a vari livelli ne *L'ultima radice*: ovviamente nella scelta del ricordo quale mezzo di trasposizione e di espressione della realtà, come pure nella definizione spaziale dei personaggi o nell'esem-

plarità del personaggio di Renzo. Pare innegabile il fatto che *L'ultima radice*, come, del resto, tutta la narrativa di Spadino, abbia uno sfondo sociale e esistenziale che deriva direttamente dall'atteggiamento esistenziale dello scrittore.

Molti sono quindi gli elementi che militano a favore di una piena aderenza fra scrittore e opera. Contrariamente a quanto afferma Zappa nel già citato articolo, ci sembra difficile poter affermare che protagonista del romanzo sia proprio (ma in modo indiretto) l'autore. Nel capitolo 3, abbiamo potuto osservare come la stessa valle possa essere ritenuta la protagonista vera e propria del racconto.

D'altronde, ci pare che la funzione di Renzo-narratore rechi con sé anche un certo allargamento del messaggio narrativo. Difatti, non è l'autore, handicappato, chiuso da sempre nel proprio paese, che prende la parola a favore della valle, ma bensì un narratore, Renzo, che ha viaggiato, che è sano e robusto. Il narratore può assurgere così a vero e proprio modello esistenziale. Inoltre, questo personaggio permette di condensare l'esemplarità della presa di coscienza, in quanto viene creato proprio in funzione di quest'esemplificazione; il personaggio ci viene mostrato solo nelle tappe più decisive di un cammino diretto verso l'autocoscienza.

A questo punto, sarebbe del tutto errato parlare de *L'ultima radice* come di una testimonianza autobiografica, anche se non mancano punti di riscontro fra lo scrittore e gli elementi della sua creazione. Anche se la materia memoriale de *L'ultima radice* deriva in buona parte dai ricordi dell'autore e degli emigranti calanchini, dobbiamo distinguere due piani: da una parte, quello della sovrastruttura (vale a dire della materia prima, extraletteraria, rielaborata nell'ambito del racconto); dall'altra, il piano della creazione, che implica una certa organizzazione, una strutturazione della materia prima, in vista della produzione del messaggio affidato alla narrazione.

In definitiva, l'autore appartiene al mondo

<sup>15)</sup> F. Zappa, «*L'ultima radice di Rinaldo Spadino*, in «Cenobio», XXVIII 1979), p. 211.

della realtà dei fatti, mentre il narratore fa parte del mondo della creazione. Nel capitolo seguente, cercheremo precisamente di vedere secondo quale criterio si organizzano i ricordi nella narrazione condotta dal personaggio di Renzo.

## IL RICORDO COME STRUTTURA

*Un'ora che poi è diventata importante, un'ora brutta o un'ora bella, nel ricordo la si mette insieme alle altre che l'hanno preceduta, si dice «ho fatto questo, e poi quest'altro» per rendersi conto che si sono fatte delle cose che magari non dicono niente, ma che nel ricordo vengono messe in luce perché si preparava quell'altro fatto che doveva cambiare tutto; «mai più m'immaginavo» diciamo adesso, e così adesso cominciamo a immaginare.*

Anna FELDER, *Tra dove piove e non piove*, cap. 20

*L'opposizione esterno/interno:  
luoghi e personaggi*

Ne *L'ultima radice*, il racconto incomincia a cose già avvenute, inizia cioè quando è ormai concluso il corso degli eventi che formano la materia della narrazione. Ciò conduce ad un'inversione temporale, vale a dire ad un *flash-back*. Nella scrittura si fissa il ricordo; c'è dunque messa in scena del ricordo, che deve subire vari processi, quali stilizzazione, organizzazione e integrazione nell'unità del romanzo.

I *flashes* sorreggono l'opposizione esterno/interno partendo dalla raffigurazione di due luoghi — la città, grigia e simbolica di un progresso distruttore, e il villaggio, idillico e conservatore di un passato mitico —, che formano in qualche modo i motivi-base di quest'opposizione. Pare però che questo contrasto acquisti maggior complessità se lo si riferisce al mondo dei personaggi. In quest'ottica, è necessario riconsiderare il ruolo dei personaggi, il loro inserimento in questa struttura oppositiva. Abbiamo affermato nei capitoli precedenti che esiste

un parallelo fra spazio e personaggi, in quanto i dialoghi dei personaggi hanno per funzione di presentare lo spazio. Ma, al di là di quest'interdipendenza fra personaggi e luoghi, sembra che i personaggi non possano essere classificati così facilmente come gli elementi spaziali e temporali messi in contrasto nel racconto.

I personaggi più esterni alla narrazione sono senza dubbio Chevrat e il rettore del collegio. Le loro apparizioni sono brevissime: la descrizione di Chevrat si riduce ad una mera caricatura, emblematica del mondo disumanizzato del lavoro, mentre il rettore del collegio appare del tutto negativo, in quanto impedisce a Renzo di tornare in paese per il funerale d'Ilaria. Questi due personaggi ignorano o negano la validità del ritorno di Renzo alla circolarità del villaggio.

Ad un secondo grado, siamo in presenza di due personaggi che, per ragioni diverse, si trovano racchiusi nell'ambiente paesano, ma che però non ne fanno parte: l'atteggiamento della maestra friulana nei confronti degli alunni del villaggio è piuttosto acerbo, come pure quello di Pniska, nella parte II del romanzo, è molto critico e contrasta con le posizioni difese da Renzo. Questi due personaggi raffigurano dunque l'intrusione di un'esteriorità negativa nella circolarità del paese.

Tre sono gli altri personaggi che sono presentati esterni al paese: al collegio, Padre Pierre fa da contrasto al rettore, in quanto, malgrado la sua esteriorità al villaggio, permette a Renzo di ritrovare una certa intimità; anche se rimane relativamente estraneo alla problematica spazio-temporale del racconto, Padre Pierre può essere considerato un personaggio piuttosto positivo (la sua lontananza dal mondo paesano e conservatore viene compensata dalla sua intimità con Renzo). In ambiente più strettamente cittadino e lavorativo, Marcel simboleggia un atteggiamento positivo per Renzo, indicandogli in qualche modo, con il suo ritiro dal mondo affaristico, la via da seguire. Santino può essere considerato an-

che lui un modello per Renzo, ma, fra i personaggi che non hanno legami col paese, è quello che forse più si avvicina all'interiorità. Difatti, la presa di decisione finale di Renzo sembra rispondere alla fuga di Santino dal collegio. Nella lettera introduttiva al manoscritto, sono numerosi gli elementi che permettono di raffrontare l'atteggiamento del narratore a quello del compagno di studi:

La terra non appartiene all'uomo, è l'uomo che appartiene alla terra ed ogni volta che vi sputa sopra, imbratta se stesso.  
Beato te che nelle «tue» Ande ne stai fuori [...].  
Leggilo. Vedrai che parlo anche un po' di te. Scusami. Scrivimi sempre notizie consolanti, come per l'avvenire spero di fare io dal mio angolo di terzo mondo.  
(pp. 7-8)

Anche se l'ambiente cui appartengono è diverso, i due personaggi hanno la stessa volontà di lottare per i medesimi principi vitali, mossi come sono da simili preoccupazioni sociali. In definitiva, Santino è da considerare un personaggio prettamente positivo del romanzo.

Ora passiamo ad esaminare i personaggi la cui identità dovrebbe essere radicata nel villaggio. Più esterno al mondo conservatore del paese è il personaggio di Fausta, che vuole assolutamente rompere ogni relazione col suo luogo d'origine. Pertanto infrange i limiti dell'interiorità, volendo raggiungere

il mondo esterno (abbiamo segnalato prima che, in senso inverso, Priska e la maestra friulana rompono la circolarità della vita paesana, poiché la loro exteriorità non può che negare questa circolarità). Benché Nildo non cerchi apertamente di allontanarsi dal paese, anche il suo atteggiamento può essere definito negativo (abbiamo già evocato la sua funzione di controesempio rispetto a Renzo).

Abbiamo poi un gruppo di personaggi piuttosto difficili da situare: lo zio Carlo, emigrato a Zurigo, non sembra essere definito in modo negativo; lo stesso può dirsi del Dolfo, la cui funzione si riduce a quella di semplice attore. In quanto al padre e alla madre di Renzo, la loro presenza si limita ad un brevissimo accenno nel capitolo III (p. 40).

Molto più vicino all'idealizzazione del villaggio è invece il prete, «ormai incollato» (p. 246) nel paese. Poi, tre figure femminili — Anna, Ilaria e Bea — simboleggiano per Renzo l'attaccamento al villaggio; ancora più positivo appare infine il personaggio del Selvatico, che, molto legato al paese, fa da guida e da modello a Renzo. Vediamo dunque che gli atteggiamenti rappresentati dai personaggi sono molto vari. Pare però che si possano semplificare queste diverse posizioni. I personaggi più rilevanti potrebbero essere inclusi in quattro gruppi differenti, che potremmo esemplificare mediante lo schema seguente:

	<i>Personaggi paesani</i>	<i>Personaggi non paesani</i>
<i>Personaggi positivi (modelli):</i> difendono o almeno preservano il mito del paese	Selvatico Bea Ilaria Anna il prete	Santino Marcel Padre Pierre
<i>Personaggi negativi (controesempi):</i> si oppongono al mito del villaggio	Fausta Nildo	Chevrat il rettore del collegio Priska la maestra friulana

I personaggi negativi sono tutti più o meno dichiaratamente esclusi dal mondo narrativo:

I giorni di tribolazione sul monte non esistono più. Neanche la Priska. Lontanissimi anche Chevrat, le speculazioni, gli inquilini sfruttati, le cene di *lavoro* festaiole. (p. 250)

Spintono giù [Fausta], facendole saltare due o tre scalini, addosso al *muro* in grigioverde. E mi volto di spalle. Sono fuori dai gangheri, ma soddisfatto.

«Mascalzone», grida in tono di stizza rabberciata. «Non voglio più aver niente a che fare con te, mai più». (p. 253)

Gli altri personaggi negativi sono evacuati più discretamente dal racconto: le loro apparizioni sono piuttosto brevi (pensiamo a Nildo o alla maestra friulana), generalmente si riducono a qualche riga; sono personaggi di minor rilievo.

Invece, i personaggi positivi vengono ricordati di continuo:

Ilaria perdonami... Perdonami, perdonami... E di che, Dio buono. Tu sei morta... e resterai sempre viva dentro di me come la *virgo intacta*; la mia *icona* trasparente da pensare con dolcezza o supplicare... Ma non sei più la vita, non sei la *carne* che spinge sfrenata e istintiva come una bestia... Non ho abiurato il tuo spirito... (p. 115)

Io tuttalpiù dovrei piangere su me stesso, sulle mie meschinità in palese contraddizione con tutto quanto [la zia Bea] mi ha inculcato. (p. 155)

«No, non proprio un secondo Selvatico, ma un suo facsimile». (p. 245)

Dall'ultimo finestrone del campanile volto a sud, vedo anche casa mia... Vedo anche te Santino, quando mi accompagnasti via per l'ultima volta dall'*appartamento* di *San Damiano*, sorridendomi col cuore che sanguinava. Ti vedo, ed ora mi stai sorridendo davvero, felicitazioni per la strizzata data ai panni della mia esistenza. (p. 268-269)

Inoltre, possiamo constatare che i personaggi — sia quelli negativi che quelli positivi — si ripartiscono indifferentemente fra mondo esterno e mondo interno. I personaggi permettono quindi di temperare l'opposizione interno/esterno, rendendola più complessa.

Abbiamo da una parte un gruppo di personaggi (Fausta, Nildo) che cercano di uscire dal mondo interno, che li soffoca; in senso contrario, personaggi come Marcel e Santino tendono ad avvicinarsi al mondo interno, anche se sono esterni al villaggio. Questi personaggi fanno quindi da modulatori all'opposizione interno/esterno. Avremmo pertanto due livelli di opposizione: uno, più superficiale, situato sul piano spazio-temporale (città *vs* villaggio e progresso *vs* passato); l'altro, più complesso, animato dai personaggi, che permettono di evitare una opposizione troppo schematica e generica. L'opposizione interno/esterno è pienamente funzionale nel racconto, in quanto si ripercuote anche sul mondo dei personaggi, che però ne approfondiscono il significato; si tratta di un'opposizione interna alla narrazione e il ruolo dei personaggi non va sottovalutato, poiché sono classificabili in questa struttura e nel contempo la superano, facendovi da modulatori.

A prima vista, non ci sono personaggi centrali all'interno del racconto, poiché tutti sono i figuranti di una rappresentazione; però, quelli più rilevanti sono coloro che hanno una funzione narrativa ben precisa: Renzo, che è il narratore-osservatore; il Selvatico, che è l'agente introduttore della problematica e della sua espressione; Santino, che fa da destinatario al messaggio.

Bisogna osservare che tutti e tre possono essere considerati modelli positivi. I personaggi detentori del messaggio sono scelti dunque in una stessa prospettiva; il racconto non mette in scena profondi antagonismi fra i personaggi: hanno il soprav-



vento fin dall'inizio i personaggi esemplari. Inoltre, il posto occupato da Renzo quale narratore è proprio significativo: l'interiorità del narratore (nel capitolo intitolato *Narratore-osservatore e autore*, abbiamo osservato in che misura proceda dall'interiorità dell'autore) si erge a universo autonomo, segnato da un giudizio di valore decisivo per la realtà del racconto e la sua organizzazione.

### *Struttura e unità*

In questo capitolo, abbiamo potuto osservare quanto estesa sia la diversità degli elementi che compongono il racconto (sia i *flashes* che le varie posizioni rappresentate dai personaggi). A questo punto, sembra necessario ribadire il primato dell'io narrante quale fattore di unità fra tutti questi elementi: il narratore è il garante dell'unità, non solo a livello formale, ma anche a livello contenutistico. Tutto viene filtrato dagli occhi, dal pensiero, dalla scrittura dell'io narrante, in vista dell'esemplificazione e della giustificazione di una presa di coscienza e di decisione.

Il racconto mette in scena un mondo di contrasti, dialettico. E' appunto l'io del narratore-osservatore che permette di risolvere questi contrasti, queste contraddizioni. Difatti, questo personaggio ritrova, alla fine, una propria unità nel recuperare «l'altro Io»: basta osservare, nell'ultimo capitolo, i possessivi messi in rilievo (p. 269: «i miei rintocchi festosi»; p. 270: «la mia Anna»). Ora tutto tende ad unirsi nella rinnovata coscienza di Renzo. La felicità, l'equilibrio di Renzo corrispondono al ritorno in valle. Andare in città è un'azione che implica dispersione e alienazione a se stesso, alla propria identità e unità.

Così, la stessa sostanza del narratore-osservatore è dominata dall'opposizione interno/

esterno già evocata prima: trasferirsi dal mondo cittadino — o, più globalmente, estraneo — al mondo del paese, implica il passare dall'esteriorità dell'apparenza all'interiorità del proprio essere. A causare il ritiro solitario in valle, c'è la progressiva presa di coscienza, da parte di Renzo, dell'isolamento della valle. I due destini sono così paralleli da confondersi in un'unità perfetta.

D'altronde, il ritorno in paese permette di racchiudere il racconto in una struttura circolare: il ricordo parte dalla rievocazione del villaggio nel passato, per poi descrivere la vita condotta nel mondo esterno, mentre il presente narrativo si situa in ambiente paesano. Lo stesso può dirsi del personaggio-narratore, la cui unità è ancora integra quando viene descritto da bambino, mentre nel mondo estraneo viene repressa progressivamente da elementi che instaurano un rapporto dialettico nella mente di Renzo; tutto viene risolto infine con l'unità finale, alla quale giunge il narratore nel tornare in paese. Inoltre, si ritrova questa struttura chiusa a livello del nucleo familiare: si parte dall'intimità dei rapporti fra Renzo e la zia Bea (p. 40: «Per me il mio papà e la mia mamma era la zia Bea»), per arrivare finalmente al desiderio di fondare una nuova famiglia con Anna, dopo essere passati per il distacco dalla famiglia, dal nucleo, al quale Renzo è stato costretto nell'allontanarsi dal villaggio.

Il racconto trova quindi un'unità proprio in questa struttura chiusa, circolare, rassicurante. In questa struttura, la funzione del motivo del ricordo sembra essere determinante: conduce il narratore a chiudere il cerchio, in quanto dall'ombra del passato nasce l'immagine di un futuro mitico, che non può esistere se non come corollario di questo passato invadente. In definitiva, il narratore non è da considerare un mero pretesto narrativo, quanto piuttosto costituisce un fattore di unità strutturale.

## CONCLUSIONE

*Il ricordo è la radice. Un uomo senza ricordi è una canna al vento, una pianta il cui suolo è stato raschiato via dalla bufera.*  
Paolo GIR, *Il ricordo*, in *La sfilata dei lampioncini*

Prima da fare il bilancio generale dell'analisi, sarà forse utile tornare sui risultati più importanti cui è giunta la nostra indagine.

In un primo momento, è stato importante osservare le basi della messa in scena compiuta dallo scrittore. Tema introduttivo al romanzo è l'esilio, che instaura una strettissima interdipendenza fra ricordo e luoghi. Ciò traspare in modo evidente nei personaggi, che sono importanti rivelatori dell'elaborazione cui è sottomessa la materia narrativa. Sin dall'inizio del romanzo, i personaggi sono definiti dalla problematica spazio-temporale retta dal motivo dell'esilio. Difatti, i personaggi simboleggiano vari atteggiamenti: mentre Santino è la figura della speranza, Fausta può essere considerata il simbolo della perdizione, dello smarrimento.

Per di più, la spazialità dei personaggi è stata confermata ampiamente nel capitolo 3, in cui l'analisi delle apparizioni — sono prevalentemente dialoghi — dei personaggi ha rivelato che questi personaggi servono anzitutto a descrivere lo stesso ambiente cui appartengono. Di conseguenza, i personaggi non hanno una propria problematica, ma sono creati proprio in funzione della problematica centrale del racconto, ossia le preoccupazioni sociali per la valle. Il ricordo narrativo fa nascere i personaggi in funzione del messaggio centrale del romanzo; il racconto di Renzo mette veramente in scena questi personaggi: mediante il loro studio, si sono fatti sensibili gli elementi della finzione narrativa.

Inoltre, abbiamo notato che i personaggi adempiono altre funzioni: grazie a loro, lo spazio si fa affettivo e mitico; per di più, i personaggi fanno anche da modulatori

al racconto, in quanto permettono di temperare opposizioni che sboccherebbero in schematismi troppo rigidi e riduttivi.

Più che di personaggi, sarebbe stato forse più opportuno parlare di figure letterarie, poiché non racchiudono una sostanza essenziale alla tematica, anche se ne facilitano l'espressione e la comprensione, mettendone in risalto i tratti più salienti.

Peculiare è, ovviamente, la posizione del narratore, che, pure lui, viene creato e definito in funzione della situazione-base del romanzo, ossia l'esilio, che introduce nella sua narrazione un sistema di valutazione della realtà: l'esilio è presentato come una rottura, che separa nettamente un luogo ideale, che appartiene al passato, da un mondo alienante. Oltre il semplice ricordo d'esilio, si è voluto vedere come nasce il ricordo narrativo vero e proprio; si è osservato che colui che si trova alla base del ricordo nel romanzo è il personaggio del Selvatico. Questo personaggio dev'essere considerato il catalizzatore sia del contenuto che dell'organizzazione del racconto di Renzo, in quanto introduce il motivo del ricordo quale mezzo di espressione di un pensiero, come pure già annuncia un motivo sociale quale tema di fondo, quale filo conduttore della narrazione. Dal personaggio del Selvatico nascono quindi le linee direttrici del racconto: ricordo e preoccupazioni sociali.

Analizzando la sostanza del ricordo di Renzo, abbiamo potuto accorgerci che quasi tutto viene ricondotto alla problematica sociale intorno alla valle. D'altronde, questa preminenza del motivo sociale nel contenuto del racconto memoriale ci ha permesso di svelare le caratteristiche del rapporto fra Renzo-narratore e Renzo-osservatore: non c'è relazione affettiva fra questi due enti narrativi, non si assiste ad un'evoluzione del personaggio di Renzo, se non nel suo rapporto con la valle. Questo personaggio-chiave del romanzo sembra dunque essere un personaggio prettamente strumentale, la cui complessità non è però da tralasciare. Difatti, le manifestazioni di que-

sto personaggio sono da situare a due livelli: più superficiali sono gli elementi cronistici portati da Renzo-osservatore, mentre più significative si fanno le denunce del narratore, che trapelano ogni tanto nella narrazione.

Nei capitoli dedicati ai rapporti fra memoria individuale e memoria collettiva e all'efficacia del ricordo, si è cercato di dimostrare che Renzo non ha molto valore quale protagonista. Il centro d'interesse del romanzo è quindi da cercare a livello tematico, nelle considerazioni attorno alla valle. Esaminando l'organizzazione di tale contenuto, abbiamo potuto osservare che viene retto da una circolarità (opposta al progresso), che procede direttamente dal motivo memoriale. Il ricordo fa nascere quindi il mito del villaggio, della montagna, e, in rapporto con questo mito, Renzo adempie una nuova funzione, quella di personaggio esemplare.

E' stato quindi necessario vedere che relazione intercorre fra personaggio esemplare ed autore; si situano rispettivamente a due livelli: da una parte, il livello della creazione, dell'elaborazione narrativa, e, dall'altra, quello della realtà storica.

Rivelatori della creazione, dell'elaborazione artistica, sono i *flashes*, che svelano ampiamente la messa in forma strutturale della finzione narrativa nella quale viene inserito il personaggio di Renzo: dietro all'apparente mosaico, traspare una certa unità strutturale, una certa linearità; la scrittura narrativa viene così a riorganizzare le strutture del ricordo.

E' ora necessario cercare di dare una risposta alla domanda posta nell'introduzione alla nostra analisi: è il ricordo un motivo prettamente strumentale rispetto al messaggio sociale del romanzo?

Sia lo studio del personaggio del Selvatico che l'analisi dei *flashes* hanno confermato l'uso del ricordo quale mezzo di espressione di questo messaggio. Il ricordo ha un'importanza formale, in quanto organizza un passato fittizio, che però si ispira ad una realtà facilmente circoscrivibile. Il ricordo,

messo in forma, permette quindi di sottolineare le costanti tematiche del racconto (valle, progresso...). Il ricordo costringe così il contenuto ad adattarsi a certe forme dettate dal processo memorativo.

Di conseguenza, il ricordo ha una doppia funzione strutturale: è lo strumento di espressione del contenuto e, per di più, lo organizza, gli dà una forma precisa; da una parte, mette in scena il conflitto subito da Renzo, intessendo una fitta rete di opposizioni (proprio nel senso determinato dall'esilio quale rottura); dall'altra, il percorso memorativo permette di racchiudere l'intero romanzo in una circolarità che gli dà maggiore unità. Principale garante di quest'unità è lo stesso narratore, in quanto determina l'asse lungo il quale si organizza la struttura oppositiva (ossia lega fra di loro i vari elementi opposti), come pure si iscrive completamente nella circolarità, sia tematica che formale, del proprio processo memoriale.

I due motivi che più spesso ricorrono nell'opera di Spadino sono dunque legati strettamente fra di sé, ne *L'ultima radice*: senza il peso del passato, non potrebbe nascere l'attaccamento alla valle; in senso inverso, il ricordo non esiste che in funzione delle preoccupazioni sociali per la valle. Spadino fa compiere a Renzo un percorso fortemente stilizzato dalla scrittura: il ricordo messo in forma permette di interiorizzare le preoccupazioni extraletterarie di Spadino per la valle nel corpo narrativo del racconto. Il ricordo permette quindi anche di affinare e relativizzare l'intervento dell'autore nel corpo narrativo.

Bisogna osservare che quest'interiorizzazione creativa è rintracciabile lungo tutto l'itinerario letterario di Spadino: il ricordo — l'elaborazione di questo motivo — è il principale elemento che segna il salto di qualità dal suo primo al suo secondo romanzo; ne *L'ultima radice*, il motivo memoriale è ormai più complesso e viene ad intrecciarsi col motivo sociale; ora, il motivo del ricordo non si limita più, come era il caso in *Nebbia su Ginevra*, a meri

accenni, isolati quasi del tutto dal motivo di fondo della narrazione. L'interiorizzazione creativa si fa più intensa ancora nell'ultimo romanzo, *Tania*, in cui appaiono personaggi molto più sostanziosi di prima. Spadino si è manifestato sempre su due piani interdipendenti per lui: la letteratura fa sempre parte della storia dei fatti, come pure la storia, la realtà extraletteraria viene ripresa sempre nelle opere dello scrittore calanchino. Cercando l'unità strutturale de *L'ultima radice* mediante il motivo memo-

riale, abbiamo toccato il legame fra base socio-storica ed elaborazione letteraria di questa base: l'elaborazione letteraria è complessa, anche se questo romanzo rimane pur sempre attaccato alla base reale dalla quale nasce. Anzi, l'elaborazione del motivo del ricordo nel romanzo lascia trasparire ancora meglio quanto sia fondamentale il messaggio sociale di Spadino, uno scrittore che ha saputo prendere una certa distanza rispetto all'unica realtà — disperante — che ha conosciuto: è questo uno dei suoi maggiori meriti.

#### EDIZIONI DELLE OPERE DI RINALDO SPADINO

- *Nebbia su Ginevra*, Lugano, Pantarei, 1974.
- *Buon dì Signor Dottore e altri racconti*, Poschiavo, Pro Grigioni Italiano, 1976 (2<sup>a</sup> ed. riveduta e arricchita di due nuovi racconti: *Buon dì Signor Dottore*, Locarno, Pedrazzini, 1979).

- *L'ultima radice*, Lugano, Pantarei, 1978.
- *Tania*, Locarno, Pedrazzini, 1981.

#### ARTICOLI SU RINALDO SPADINO

Lo spoglio delle annate 1965-1985 dei «Quaderni Grigionitaliani», dell'«Almanacco del Grigioni Italiano» e di «Cenobio» ha dato i seguenti risultati (gli articoli sono ordinati cronologicamente):

LUZZATTO, Guido L., *Rinaldo Spadino in casa*, in «Almanacco del Grigioni Italiano», LVIII (1976), p. 31.

[Anonimo], *Festeggiato e onorato Rinaldo Spadino*, in «Quaderni Grigionitaliani», XLVII (1978), p. 72.

ZAPPA, Fernando, «*L'ultima radice*» di *Rinaldo Spadino*, in «Cenobio», XXVIII (1979), p. 211.

[Anonimo], *Rinaldo Spadino: «L'ultima radice»*, in «Quaderni Grigionitaliani», XLVIII (1979), pp. 74-75.

TONELLA, Guido, *Omaggio alla Calanca e a Rinaldo Spadino*, in «Almanacco del Grigioni Italiano», LXIII (1981), pp. 136-137.

[Anonimo], *Rinaldo Spadino (1925-1982) in memoriam*, in «Cenobio», XXXI (1982), pp. 378-379.

[Anonimo], *E' morto Rinaldo Spadino*, in *Quaderni Grigionitaliani*, LI (1982), pp. 279-280.

[Anonimo], *Ricordo di Rinaldo Spadino*, in «Quaderni Grigionitaliani», LI (1982) p. 372.

Inoltre, occorre segnalare le introduzioni di: CAGLIO, Luigi, a *Buon dì Signor Dottore*, Locarno, Pedrazzini, 1979.

ZAPPA, Fernando, a *Tania*, Locarno, Pedrazzini, 1981.

## BIBLIOGRAFIA

- ALQUIE, Ferdinand, *Le désir d'éternité*, Paris, PUF, 1976 (1<sup>a</sup> edizione: 1943)
- BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, 1932
- BARTHES, Roland, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in BARTHES, Roland et al., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 5-46 (trad. dal francese di L. Del Grosso Destrieri e P. Fabbri) (1<sup>a</sup> ed.: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in «Communications», n. 8, 1966)
- BOURNEUF, Roland, *L'organisation de l'espace dans le roman*, in «Etudes Littéraires» (Québec), III, avril 1970, pp. 77-94
- BRIDOUX, André, *Le souvenir*, Paris, PUF, 1970 (1<sup>a</sup> ed.: 1953)
- GIR, Paolo, *La sfilata dei lampioncini*, Bellinzona-Lugano, Grassi, 1960
- HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in «Littérature» (Paris, Larousse), n. 6, mai 1972, pp. 86-110
- HUNTER, Ian M.L., *La memoria*, Milano, Feltrinelli, 1983 (trad. dall'inglese di G. Belforte) (1<sup>a</sup> ed.: *Memory: Facts and Fallacies*, Harmondsworth Middlesex, Penguin, 1957)
- LUZZATTO, Guido L., *Rinaldo Spadino in casa*, in «Almanacco del Grigioni Italiano», LVIII (1976), p. 31.
- MARCHESE, Angelo, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1978
- MARCHESE, Angelo, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983
- MARTINI, Plinio, *Il fondo del sacco*, Bellinzona, Casagrande, 1970
- MILOSZ, Czeslaw, *En pleine lueur*, in «Corps écrit», n. 11 (1984), pp. 3-4 (trad. dal polacco di K. Jelenski)
- PAVESE, Cesare, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1984 (1<sup>a</sup> ed.: 1950)
- REYMOND, Claudine, *I temi dell'America e del ritorno in patria ne «Il fondo del sacco» di Martini e ne «La luna e i falò» di Pavese*, in «Etudes de Lettres», n. 4, 1984, pp. 29-43
- SEGRE, Cesare, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969
- SPADINO, Rinaldo, *Ricordi del 1951*, in «Almanacco del Grigioni Italiano», LIV (1972), pp. 178-180
- TODOROV, Tzvetan, *Le categorie del racconto letterario*, in BARTHES, Roland et al., *L'analisi strutturale del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 227-270 (trad. dal francese di L. Del Grosso Destrieri e P. Fabbri) (1<sup>a</sup> ed.: *Les catégories du récit littéraire*, in «Communications», n. 8, 1966)
- VAILLANCOURT, Dan, *Is the Battle with Alienation the «Raison d'Etre» of Twentieth-Century Protagonists?* in TYMIE-NIECKA, Anna-Teresa ed., *The Philosophical Reflection of Man in Literature*, Dordrecht-London-Boston, Reidel, 1982
- ZAPPA, Fernando, *«L'ultima radice di Rinaldo Spadino»*, in «Cenobio», XXVIII (1979), p. 211