

How to reference this article

Bedin, C. (2016). L'eroismo dimidiato: alcune riflessioni sull'autobiografismo ne *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern. *Italica Wratislaviensia*, 7, 17–32.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2016.07.01>

Cristiano Bedin
Istanbul University
cristiano.bedin@istanbul.edu.tr

L'EROISMO DIMIDIATO: ALCUNE RIFLESSIONI SULL'AUTOBIOGRAFISMO NE *IL SERGENTE NELLA NEVE* DI MARIO RIGONI STERN

THE HALVED HEROISM: SOME REFLECTIONS ON AUTOBIOGRAPHISM IN MARIO RIGONI STERN'S *IL SERGENTE NELLA NEVE*

Abstract: This article aims to analyse the image that the writer Mario Rigoni Stern wants to give of himself as a soldier abandoned to his fate during the disastrous Russian campaign of 1942–1943. Hence, this paper begins by mentioning the importance of autobiographism in neorealist literature after World War II. In the first part of the article, works by Paul Ricœur, Philippe Lejeune, Ivan Tassi, and Maria Anna Mariani will be considered in order to emphasise that, in autobiographical books, the writer “builds”, “transforms”, his or her own image according to a specific ideology. Following this premise, the analysis of *Il sergente nella neve*, according to the contemporary theories of autobiography, aims to highlight the image that the writer wants to give of himself as a soldier, an image simultaneously humanised and heroised. In fact, in his own humanity, Rigoni Stern's hero tragically takes on an epic dimension. Thus, it can be concluded that the inhuman effort of a man who is left alone in front of a hostile nature and a powerful enemy creates a new example of the epic hero. Furthermore, the self-image modelled in this text is presented as an individual who is fighting not only for his own survival, but also for the survival of his companions. He is a leader to follow and a reference point, a soldier who does not fight for a political cause, but for greater values, like friendship, love, or honour.

Keywords: Mario Rigoni Stern, World War II, autobiography, heroism, soldier

La Seconda guerra mondiale, la Resistenza e l'Olocausto furono per la letteratura italiana un grandissimo serbatoio di nuovi spunti che finirono col creare una nuova tendenza letteraria e cinematografica a cui fu dato il contestato nome di "neorealismo". Va sottolineato che il cinema e la letteratura neorealisti, anche se posti sotto un'etichetta comune, sono tra loro sensibilmente differenti, tanto che, come sostiene Giorgio Nisini, nel secondo dopoguerra si riscontra «da un lato una tradizione filmica dal respiro internazionale, ben circoscritta cronologicamente e caratterizzata da innovative scelte stilistiche; dall'altro una nebulosa narrativa dall'identità sfuggente, uno "pseudo-realismo" [...] dal basso profilo estetico, frequentemente accusato di schematicismo ideologico e di populismo» (Nisini, 2012, p. 73). Proprio questa eterogeneità tematica e stilistica della letteratura neorealista ha spesso portato i critici a negare il suo statuto di corrente¹. Pur senza entrare nel merito di tale dibattito, ci si limita in questo saggio a riportare quello che Italo Calvino scrive nella sua introduzione al *Sentiero dei nidi di ragno* nel 1964, quando il fervore del dopoguerra si era ormai da tempo spento:

L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. [...] L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare. (Calvino, 1964, p. vi)

¹ A questo proposito si rinvia, prima di tutto, all'inchiesta curata da Carlo Bo (1951). Sul neorealismo sono stati scritti numerosissimi contributi, si pensi agli interventi di M. Corti (1978), W. Siti (1980), E. De Michelis (1980), M. Zancan (1983) e di G. Falaschi (1976). Tra i più recenti studi va, senza dubbio, nominato il saggio di Giorgio Nisini (2012), in cui è dato uno spazio molto ampio al dibattito sul neorealismo a partire dalla pubblicazione dell'*Inchiesta*.

È interessante come Calvino veda nel neorealismo non una corrente letteraria o una scuola, ma “un insieme di voci”², un clima letterario, un insieme di immagini comuni che si crearono dopo la caduta di Mussolini e la sconfitta dei nazi-fascisti. Da questo entusiasmo nacquero molti dei prodotti migliori della letteratura italiana del Novecento: basti pensare, oltre al già citato romanzo calviniano, a *Primavera di Bellezza*, *Una questione privata* e *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio, a *Piccoli maestri* di Luigi Meneghello e, certamente, a *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Accanto a questi, che si possono annoverare tra le testimonianze autobiografiche o romanizzate della Resistenza e dell'Olocausto, si può collocare un eccezionale esempio della letteratura di guerra, *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern.

Questo testo, pubblicato nel 1953 dopo una lunga e travagliata gestazione (Buzzi, 1985, pp. 22–23), è un'opera che per le sue particolarità appare abbastanza anomala nella produzione della letteratura del dopoguerra, dato che non appartiene a nessuna delle categorie tipiche delle opere che hanno come argomento principale le operazioni belliche della Seconda guerra mondiale. Come esposto da Asor Rosa, le scritture di guerra si possono distinguere in tre tipologie: rielaborazioni romanzesche di eventi bellici vissuti, memorie più o meno documentative e, infine, testi che usano la guerra come pretesto per una riflessione lirico-soggettiva (2009, p. 419). Pur essendo presenti nel *Sergente* pagine piene di lirismo, non si tratta di una prosa poetica, né di una biografia romanzata né tanto meno di un documentario. Certo è che in questo libro affiora con forza la voce dell'individuo che freme nel raccontare la sua esperienza di guerra in una maniera molto simile a quella riferita da Calvino. Ne deriva, quindi, che il *Sergente* è un testo con una fortissima componente autobiografica e per questo deve essere letto e analizzato

² «Il “neorealismo” non fu una scuola (Cerchiamo di dire le cose con esattezza). Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura. Senza la varietà di Italie sconosciute l'una all'altra – o che si supponevano sconosciute –, senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato ‘neorealismo’» (Calvino, 1964, p. VIII).

alla luce delle teorie contemporanee riguardanti l'autobiografia³. Infatti, anche se i primi recensori dell'opera⁴ lo hanno considerato come una narrazione di guerra priva di prosopopea e retorica (Asor Rosa, 2009, p. 419), non dobbiamo dimenticare che esso, appartenendo al genere della memorialistica e dell'autobiografia, non è immune dalle deformazioni e manipolazioni che l'autore e la memoria stessa operano sull'io narrante/personaggio; il protagonista de *Il sergente nella neve* – testimonianza carica di sentimento e passione indubbiamente genuini – è una costruzione creata da Rigoni Stern al fine di presentare una precisa immagine del “soldato italiano abbandonato nella steppa russa” come “nuovo eroe epico”. Non si tratta, certo, della retorica altisonante di molta letteratura del dopoguerra, soprattutto quella resistenziale, ma di una retorica sfumata, molto sottile, ben nascosta, che si sposa in maniera geniale al tema e al suo taglio “dialettale” e “popolare”. Questa retorica appare, del resto, essenziale per riscattare l'immagine stessa del soldato italiano che, pur non accettando i dettami del regime fascista, è costretto a combattere senza sapere per quale motivo e contro chi. Essa pone certamente le proprie basi sulla deformazione che subisce l'io reale nel momento in cui, rievocando gli avvenimenti del passato, diventa io narrante.

Proprio i meccanismi retorici che tendono a deformare e ricreare l'io dell'individuo scrivente sono alla base dello studio dell'autobio-

³ Tra i testi più importanti che studiano gli aspetti e le teorie dell'autobiografia, in questa sede, si vuole segnalare in particolare i lavori di Paul Ricœur (2004) e Philippe Lejeune (1986). In ambito italiano importante è il contributo di Ivan Tassi (2007).

⁴ Grande è stato il successo di pubblico e di critica al momento della comparsa del libro. Ne sono la prova i giudizi positivi di molti intellettuali dell'epoca, tra i quali si vedano: Carlo Bo («Il Rigoni è davvero un testimone puro», 1953, p. 1), Arnaldo Bocelli («elude il pericolo del grezzo documento con l'intensità di un ritmo narrativo che della rievocazione fa una continua invenzione, tanto più suggestiva, poeticamente, per quanto attinta a un'esperienza umanamente viva e vera», 1953), Giorgio Luti («Per noi il diario di Stern è più che una cronaca. Una parte della nostra vita passata vive davvero nella sola funzione che può giustificarla: così il “sergente” ha riscattato in sé tutto un lungo periodo, una pagina della nostra storia sfortunata», 1953), Italo Calvino («Una delle più belle testimonianze “spontanee”», 1953, p. 1). Inoltre, per quanto riguarda gli studi critici su Rigoni Stern, si faccia riferimento ai testi di Antonio Motta (1982) e Michele Buzzi (1985).

grafia contemporanea e vengono analizzati alla luce di una complessa dialettica tra memoria e racconto. Certo è che l'autobiografia oltre ad essere il «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità» (Lejeune, 1986, p. 12) è anche e soprattutto «il racconto della memoria che un individuo ha della propria vita» (Mariani, 2012, p. 9) e perciò gli eventi in essa descritti sono già in partenza selezionati, censurati o deformati dagli effetti della memoria che agiscono in ogni io narrante. Ma ci sono altri e, forse, più importanti agenti che operano nella gestazione delle opere autobiografiche e memorialistiche, primo tra tutti il problema dell'identità. Avviene, infatti, che l'io scrivente finisca per annullare se stesso nel passaggio dell'io dal piano reale a quello della narrazione. Lo scrittore, quindi, perde nell'autobiografia il legame con la sua controparte letteraria e finisce per nascondersi dietro un "falso io" (Drong, 2001, pp. 89–90). Per questo motivo si può sostenere, con le parole di Anna Maria Mariani, che «il soggetto che scrive viene soppiantato da una controfigura, da un simulacro: l'io in carne e sangue perde progressivamente consistenza e al suo posto, sulla pagina risplende un'icona d'inchiostro» (Mariani, 2012, p. 14). Nel caso de *Il sergente nella neve* non si può parlare di una vera e propria controfigura letteraria, bensì di un io narrante manipolato atto a dare un'immagine particolare del soldato italiano. Rigoni Stern non intende dare di sé l'immagine del condottiero pieno di coraggio e di eroismo che combatte per la patria, ma quella di un soldato che si trova in una guerra non sua, davanti alla potenza del nemico e della natura e che si trova, quasi suo malgrado, a compiere gesta eroiche per salvare sé e i suoi uomini. È questo un eroismo dimidiato che, per contrasto, estremizza maggiormente la grandezza delle imprese compiute. L'autore, quindi, umanizzando il proprio io rende la sua lotta per la sopravvivenza ancor più eroica ed epica.

Questa operazione ha uno sviluppo progressivo, costruito secondo un climax che parte dalla quotidianità tranquilla della vita del caposaldo passando poi all'avanzata dei russi e alla disperata ritirata attraverso la steppa, fino alla conclusiva battaglia di Nikolajewka del 26 gennaio 1943. In particolare nel primo capitolo, *Il caposaldo*, la vicenda si svol-

ge in maniera più corale e l'io narrante svolge contemporaneamente la funzione di osservatore e di attore.

Quello del caposaldo è un microcosmo artificiale, costruito dai soldati di stanza al fronte e che eredita le fattezze delle terre lasciate⁵. In questo piccolo mondo posto in un equilibrio precario si svolgono le normali attività quotidiane, gesti e azioni ormai diventati ordinari: si leggono, infatti, frasi come: «Si stava bene nei nostri bunker» (Rigoni Stern, 1953, p. 5), «Era proprio bello sedersi su una sedia per scrivere alla ragazza, o radersi guardandosi nello specchio grande, o bere, alla sera, lo scioppo delle ciliege [*sic*] secche bollite nell'acqua di neve» (ibidem, p. 6), «La notte era come il giorno. Camminavamo sempre fuori dai camminamenti e andavamo da una vedetta all'altra» (ibidem, p. 7). Il ricordo e la memoria con cui prende forma il racconto offrono una "sola inquadratura", con immagini che non sono inutilmente poetiche, ma forti e taglienti e, per questo, fortemente evocative (Affinati, 2008, p. 134). Rigoni nella descrizione del campo usa tutte le risorse offerte dai sensi con un forte effetto realistico: «Quelli che avevano fatto gli ultimi turni dormivano. C'era un odore forte lì dentro: odore di caffè, di maglie e di mutande sporche che bollivano con i pidocchi, e di tante altre cose» (Rigoni Stern, 1953, p. 9). Come si può notare la forza espressiva del testo risiede proprio nell'essenzialità e nella concisione della narrazione e della descrizione, di una indubbia forza espressiva, delle piccole cose quotidiane. La stessa concisione è visibile nella rappresentazione del paesaggio umano, tratteggiato con tratti carichi di emotività⁶. Tra questi spicca il ritratto di Giuanin, personaggio che restò accanto a Rigoni Stern fino alla battaglia di Nikolajewka:

⁵ Cfr. «Mi pareva di essere al paese quando si va da una contrada all'altra per trovare un amico e far due chiacchiere all'osteria» (Rigoni Stern, 1953, p. 11).

⁶ Cfr. «Vi era un bel sole: tutto era chiaro e trasparente, solo nel cuore degli uomini era buio» (Rigoni Stern, 1953, p. 36). In questo e in altri passi del primo capitolo, come sostiene Eraldo Affinati, «Il paesaggio umano assorbe come una spugna quello naturale e lo restituisce in un rimbombo figurativo di forte spessore emotivo» (2008, p. 134).

Giuanin invece, ogni volta che gli capitavo a tiro, mi chiamava in disparte, mi strizzava l'occhio e sottovoce mi chiedeva: – Sargentmagiú, ghe rivarem a baita?

Perché lui era certo che io sapessi come sarebbe andata a finire la guerra, chi sarebbe restato vivo, chi morto e quando. Così io rispondevo con sicurezza: – Sì, Giuanin, ghe rivarem a baita [...]. (Rigoni Stern, 1953, p. 12)

«Ghe rivarem a baita?», questa frase dialettale che rivela in tutta la sua immediatezza la speranza di una fuga dalla guerra sarà un *refrain* ripetuto continuamente durante la narrazione e diventerà un patto stipulato con i propri compagni⁷, un imperativo che incita alla lotta per la sopravvivenza, una speranza che vive nel ricordo della propria casa lontana e tanto agognata. Ed è proprio il ricordo di ciò che si è lasciato ad essere elemento ricorrente nella narrazione. La casa, la famiglia e, soprattutto, “la ragazza” diventano immagini di un luogo lontano, ma comunque presente nella coscienza del soldato al fronte. Attraverso la dimensione del ricordo si realizzano all'interno del racconto continui passaggi spazio-temporali. Il ricordo della terra abbandonata a causa della guerra più volte irrompe nella narrazione e crea un collegamento tra la realtà spaziale del presente e quella del passato. Questi passaggi temporali intercorrono anche tra il momento della narrazione (il presente) e il momento degli avvenimenti (il passato), come si può notare nell'*incipit* dell'opera che accompagna il lettore in un viaggio temporale attraverso ricordi di tipo sensoriale.

Ho ancora nel naso l'odore che faceva il grasso sul fucile mitragliatore arroventato. Ho ancora nelle orecchie e sin dentro il cervello il rumore della neve che crocchiava sotto le scarpe, gli sternuti e i colpi di tosse delle vedette russe, il suono delle erbe secche battute dal vento sulle rive del Don. Ho ancora negli occhi il quadrato di Cassiopea che mi stava sopra la testa tutte le notti e i pali di sostegno del bunker che mi stavano sopra la testa di giorno. (Rigoni Stern, 1953, p. 3)

⁷ Cfr. «‘Sargentmagiú ghe rivarem a baita?’ Quelle parole erano dentro di me, facevano parte della mia responsabilità e cercavo di rincorarmi parlando di ragazze e di sbornie» (Rigoni Stern, 1953, p. 27).

Come si può evincere da questo esempio, quello espresso dallo scrittore non è un passato concluso, lontano e finito, ma un passato che ha ancora riflessi nel presente e che si proietta nel futuro attraverso il ricordo e la memoria⁸. Molte, infatti, sono le prolessi che portano il tempo della narrazione su più piani, preannunciano la perdita di un compagno o l'incontro con il parente di un soldato morto. Si ricordi in particolare la descrizione dell'incontro, avvenuto dopo la fine della guerra, con il padre di uno dei suoi compagni di guerra, scomparso durante la ritirata:

Abbandonato sulla neve, a ridosso d'una scarpata al lato della pista, stava un portaordini del comando di compagnia. Si era lasciato andare sulla neve e ci guardava passare. Non ci disse nulla. Era desolato, e noi come lui. Molto tempo dopo, in Italia (e c'era il sole, il lago, alberi verdi, vino, ragazze che passeggiavano), venne il padre di questo alpino a chiedere notizie di suo figlio a noi pochi che eravamo rimasti. Nessuno sapeva dire niente o non voleva dire niente. Ci guardava duramente: – Ditemi qualche cosa, anche se è morto, tutto quello che potete ricordarvi, qualsiasi cosa –. Parlava a scatti, gesticolando, e per essere il padre di un alpino era vestito bene. – È dura la verità, – dissi io allora, – ma giacché lo volete vi dirò quello che so.

Mi ascoltò senza parlare, senza chiedermi nulla. – Ecco, – finii, – è così –. Mi prese sotto il braccio e mi portò in un'osteria. – Un litro e due bicchieri. Un altro litro.

Guardò il ritratto di Mussolini appeso alla parete e strinse i denti e i pugni. Non parlò e non pianse... Poi mi tese la mano e ritornò al suo paese. (Rigoni Stern, 1953, pp. 47–48)

Un altro esempio di prolessi è riscontrabile nella descrizione di Lombardi, collocata, invece, nelle prime pagine del libro:

Non posso ricordare il suo viso senza che si rinnovi in me un fremito. Alto taciturno e cupo. [...] Una notte, mentre mi trovavo da lui, venne una pattuglia russa, e le pallottole dei mitra sfiorarono l'orlo della trincea. Io, allora, abbassai il capo e guardai attraverso la feritoia. Lombardi, invece, stava ritto con tutto il petto fuori e non si muoveva di un filo. Io avevo paura per lui,

⁸ Cfr. il concetto di *passéité* espresso in Paul Ricœur (2004, pp. 9–21). In particolare, «il presente è in effetti implicato nel paradosso della presenza dell'assente, paradosso comune all'immaginazione dell'irreale e alla memoria dell'anteriore» (Ricœur, 2004, p. 9).

sentivo di arrossire per la vergogna. Una sera, poi, durante l'attacco dei russi, venne il sergente Minelli a dirmi che Lombardi era morto con una pallottola in fronte mentre fuori della trincea, ritto in piedi, sparava con un mitragliatore imbracciato. Ricordai allora com'era stato taciturno e il senso di soggezione che mi dava la sua presenza. Pareva che la morte fosse già in lui. (Rigoni Stern, 1953, p. 7)

Questo è uno dei tanti ritratti che popolano il *Sergente*, disegnato con un tagliente realismo attraverso tratti veloci ed essenziali, e che hanno la funzione di creare l'immagine del soldato/eroe ombroso che sfida la morte senza paura, perché porta già la morte dentro. Inoltre bisogna aggiungere che quello di eroicizzare i propri compagni – siano essi normali soldati o comandanti – è anche un espediente retorico funzionale all'eroizzazione del narratore. Infatti, come sostiene Michail Bachtin nella sua analisi dell'eroe e del narratore nell'autobiografia: «Raccontando la mia vita, i cui eroi per me sono gli altri, passo dopo passo mi intreccio nella sua struttura formale [...], assumo la posizione dell'eroe [...]. Così il narratore diventa eroe» (2000, p. 139). Questo effetto, che sarà presente in tutto il libro, porterà alla progressiva eroizzazione del narratore che da osservatore diventa vero e proprio agente della narrazione man mano che ci si avvicina al momento della ritirata. Ormai rimasto solo al comando della sua divisione e cosciente della sua responsabilità nei confronti dei compagni⁹, il sergente Rigoni si pone al centro della narrazione della ritirata, ribadendo la sua individualità di uomo e soldato. Ora l'eroe è solo davanti alla potenza del nemico e può così darsi a un estremo atto di ribellione e protesta.

Ero solo. Dalla trincea sentivo i passi degli alpini che si allontanavano. [...] Erano vuote le tane, vuote, vuote di tutto e io ero come le tane. Ero solo sulla trincea e guardavo nella notte buia. Non pensavo a nulla. Stringevo forte il mitragliatore. Premetti il grilletto, sparai tutto il caricatore; ne sparai un altro e piangevo mentre sparavo. (Rigoni Stern, 1953, pp. 43–44)

⁹ Cfr. “[...] sentivo tutta la responsabilità che mi gravava addosso. Se un rumore o una cosa qualsiasi avesse fatto notare che noi stavamo per abbandonare il caposaldo, chi sarebbe ritornato a baita?” (Rigoni Stern, 1953, p. 7).

È da questo pianto purificatore, alla cui base stanno “l’Italia calpestate”, l’orgoglio ferito, la presa di coscienza dell’“ingiustizia della storia” e dell’inganno della retorica nazionale fascista (Affinati, 2008, p. 136), che il soldato Rigoni comincia la sua marcia verso la salvezza, scontrandosi con la natura ostile e il nemico imminente. Nel secondo capitolo del romanzo, *La sacca*, che ha come tema la ritirata italiana dal fronte del Don, si riscontra un innalzamento della tensione narrativa che dà ancora più spessore alle imprese disperate dei soldati italiani e in particolare al suo protagonista, il sergente Rigoni Stern. Ai soldati non resta che camminare in silenzio sfidando la potenza del freddo e del gelo nell’immensità della steppa.

Si andava con la testa bassa, uno dietro l’altro, muti come ombre. Era freddo, molto freddo [...]. Si levò il vento. Dapprima quasi insensibile, poi forte sino a diventare tempesta. Veniva libero, immenso, dalla steppa senza limiti. Nel buio freddo trovava noi, povere piccole cose sperdute, ci scuoteva, ci faceva barcollare. [...] Un passo dietro l’altro, un passo dietro l’altro, un passo dietro l’altro. Pareva di dover sprofondare con la faccia dentro la neve e soffocare con due coltelli piantati sotto le ascelle. Ma quando finisce? [...] Chiudevo gli occhi ma camminavo. (Rigoni Stern, 1953, pp. 46–47)

Si ricordi che Michail Bachtin, ponendo alla base della coscienza biografica di tipo eroico-avventuroso la volontà di diventare eroe e di avere una funzione nel mondo, insieme alla consapevolezza dell’importanza della propria impresa (2000, pp. 140–144), sostiene che «l’eroe biografico del primo tipo [eroico-avventuroso] possiede anche suoi criteri specifici dei valori e delle virtù biografiche: il coraggio, l’onore, la magnanimità, la generosità, ecc.» (Bachtin, 2000, p. 144). In base a questo, va detto che l’eroe rigoniano rappresenta questo profilo biografico in maniera smorzata. Infatti, la potenza eroica della figura del sergente sta proprio nel fatto di rappresentarsi come un uomo che si trova a realizzare imprese eroiche perché le condizioni storiche glielo hanno imposto e, allo stesso tempo, che comprende l’importanza della propria esperienza tanto da sentire il bisogno di raccontarla. È, per altro, indubbio che non ci sia retorica nella narrazione, ma appare anche il desiderio del narratore di creare di sé e dei suoi compagni più vicini un’immagine

di integrità morale che è necessaria a riscattare l'immagine di un soldato umiliato dalle vicissitudini storiche. Più volte Rigoni Stern disapprova il comportamento poco eroico degli "imboscati", degli alti ufficiali e di alcuni commilitoni che tentano di fuggire dalle proprie responsabilità.

E quelli della sussistenza, dei magazzini e del genio di retrovia ai lati della pista ci guardavano passare e ridevano. Sì! Porca naia, ridevano. "Ma questa volta si muoveranno anche loro. Se vogliono arrivare a baita si muoveranno!" Questo pensavo mentre li guardavo affaccendarsi attorno alle loro macchine che portavano le scartoffie e i bagagli dei loro ufficiali e chissà che diavolo. [...] "Disincantatevi, imboscati, è giunta l'ora anche per voi di lasciare le ragazze delle isbe, le macchine da scrivere e tutti gli altri accidenti che il diavolo se li pigli. Imparerete a sparare con il fucile, venite con noi se volete; per noi, ne abbiamo abbastanza". (Rigoni Stern, 1953, p. 57)

Lo stesso tenente venuto al comando dell'unità di Rigoni rappresenta un'immagine negativa di soldato, tanto che gli alpini del reggimento non danno importanza «né ai suoi gesti né alle sue parole» (ibidem, p. 70), essi si affidano a Rigoni perché egli è come loro, un soldato che non sa dove sta andando e a cui interessa solamente quanto sia lontana la sua "baita". Il tenente è un simbolo di antieroisimo che non conosce la compassione, abusa del suo potere nei confronti degli altri soldati e della popolazione locale e alla fine perde il suo battaglione lasciandolo solo. Questo personaggio si contrappone al protagonista, il quale, al contrario, si sente responsabile dei propri uomini e cerca di guidarli sani e salvi in questa impresa disperata. Questo saldo legame tra Rigoni e i suoi uomini si legge chiaramente dopo la morte del tenente e l'arrivo di un nuovo ufficiale.

A comandare il mio plotone mandano un ufficiale che ha la fama di iettatore. Entra nell'isba, si pianta in mezzo con le mani in tasca e comanda. [...] Ha due occhi cattivi e duri, ed è alto e rigido. Comanda. Ma i miei uomini hanno più buon senso di lui, non rispondono nulla, non dicono nulla, e continuano a fare come hanno sempre fatto da quando mi trovo con loro. "Domattina, – penso, – vado dal capitano e, se non basta, dal maggiore e dal colonello. Non voglio questo ufficiale nel mio plotone. Sono più che sufficiente io [...]". (Rigoni Stern, 1953, p. 70)

Questa è l'immagine di sé che il narratore vuole lasciare: un soldato che rispetta i propri uomini e sa quindi guadagnarsi il loro rispetto; ma soprattutto ne riconosce il coraggio e la forza d'animo in battaglia e non li vede come sottoposti, bensì come amici che condividono lo stesso destino in quell'impresa insensata e mostruosa. L'affetto del narratore nei confronti dei propri uomini è visibile nell'encomio funebre, di grandissima potenza retorico-espressiva che conclude la narrazione degli avvenimenti della battaglia di Nokolajewka.

Questo è stato il 26 gennaio 1943. I miei più cari amici mi hanno lasciato in quel giorno.

Di Rino, rimasto ferito durante il primo attacco, non sono riuscito a sapere nulla di preciso. Sua madre è viva solo per aspettarlo. [...] Anche Raul mi ha lasciato quel giorno. [...] Era su un carro armato e nel saltar giù per andare ancora avanti, verso baita ancora un po', prese una raffica e morì sulla neve. [...] E anche Giuanin è morto. Ecco Giuanin, ci sei arrivato a baita. Ci arriveremo tutti. Giuanin è morto portandomi le munizioni per la pesante quando ero giù al paese e sparavo. [...] Anche il cappellano del battaglione è morto: "Buon Natale, ragazzi, e pace". È morto per andare a prendere un ferito mentre sparavano. [...] E anche il capitano è morto. Il contrabbandiere di Valstagna. Aveva il petto passato da parte a parte. [...] E soldati del mio plotone e del mio caposaldo, quanti sono morti quel giorno? E anche il generale Martinat è morto quel giorno. [...] E anche il colonello Calbo che era così bravo con i suoi artiglieri della diciannove e della venti. E anche il sergente Minelli era ferito lì nella neve: – El me s'cet, – diceva e piangeva, – el me s'cet Giuanin, troppo pochi siamo arrivati a baita, dopo tutto. Nemmeno Moreschi è ritornato. [...] E neanche Pintossi, il vecchio cacciatore, è arrivato a baita a cacciare i cotorni. [...] E tanti e tanti altri dormono nei campi di grano e di papaveri e tra le erbe fiorite della steppa assieme ai vecchi delle leggende di Gogol e Gorky. E quei pochi che siamo rimasti dove siamo ora? (Rigoni Stern, 1953, pp. 114–116)

Questo è il momento culminante della narrazione: qui la prosa rigoniana si esprime in tutta la sua forza emotiva data dalla semplicità e dalla brevità di frasi che suonano come sentenze da tramandare ai posteri e che riferiscono esempi di coraggio e di dedizione. È palese che Rigoni Stern voglia presentare i propri compagni come un esempio di nuovo eroismo: i personaggi de *Il sergente nella neve* sono eroi non perché possiedano forze sovrumane, ma perché agiscono e soffrono per

compiere il loro dovere; non muoiono per la patria, ma per assicurare la sopravvivenza propria e quella dei loro compagni. In questo il narratore, "eroicizzando gli altri, edificando un pantheon degli eroi", entra anche lui a farne parte e in tal modo modella la sua immagine. Egli stesso si eroizza in quanto parte di questa lotta per la sopravvivenza: «la percezione organica di sé nell'umanità della storia, alla quale si partecipa e nella quale si cresce, radicando e concependo in essa le proprie opere e i propri giorni, ecco il momento eroico del valore biografico» (Bachtin, 2000, p. 141).

Come i suoi compagni, l'eroe rigoniano assume una dimensione tragicamente epica proprio nella sua umanità. È un uomo che soffre, che ha paura della guerra che nei momenti più difficili vorrebbe «far[si] piccolo da poter[si] cacciare in un buco da topo» (Rigoni Stern, 1953, p. 90), che è stremato dal freddo e dalla fatica tanto da pensare «ora mi butto sulla neve e non mi alzo più, è finita» (ibidem, p. 46). È proprio lo sforzo disumano di un uomo che viene lasciato solo di fronte a una natura ostile e un nemico troppo potente a renderlo un nuovo esempio di eroe epico, un capo da seguire e un punto di riferimento, un soldato impeccabile che non combatte per una causa politica ma per un bene più grande, sia esso l'amicizia, l'amore o l'onore. L'eroe è tale perché comprende l'inutilità della guerra, prova ribrezzo davanti agli orrori che essa produce, mostra compassione e stima non solo verso i suoi compagni, ma anche verso i nemici.

Passando per un villaggio vediamo dei cadaveri davanti agli usci delle isbe. Sono donne e ragazzi. Forse sorpresi così nel sonno perché sono in camicia. Le gambe e le braccia nude sono più bianche della neve, sembrano gigli su un altare. Una donna è nuda sulla neve e vicino la neve è rossa. Non voglio guardare ma loro ci sono anche se io non guardo. Una giovane è con le braccia aperte, e ha sul viso un lino bianco. Ma perché questo? Chi è stato? (Rigoni Stern, 1953, p. 95)

L'eroe disprezza quello che lo fa grande, la guerra, e si sente, perciò, un estraneo nella realtà che lo circonda e in cui è costretto ad agire. Rigoni sembra non creare vittime, spara ma non fa parola di chi colpisce e se colpisce non uccide. Questa sembra una forma di censura che

lo scrittore apporta alla memoria, una forma di vergogna, un meccanismo dell'oblio che contribuisce «alla guarigione della memoria ferita» (Ricoeur, 2004, p. 111)¹⁰.

A conclusione di questa analisi si può esprimere che l'immagine che Rigoni Stern vuole dare di se stesso in qualità di soldato al fronte, per molti aspetti, è contemporaneamente umanizzata ed eroicizzata. In particolare l'eroe presente ne *Il Sergente nella neve* assume caratteristiche epiche proprio in relazione alla propria dimensione tragicamente umana, tanto che lo sforzo disumano compiuto da un uomo rimasto solo davanti ad una natura ostile e un nemico potente è l'elemento che lo rende un nuovo esempio di eroe epico. L'immagine eroica creata da Rigoni Stern è, in ogni caso, lontana dalla prosopopea di alcune opere neorealiste: quello rigoniano è, pertanto, un eroismo dimidiato, dove la componente umana ha un'importanza fondamentale.

Accanto a questi aspetti un altro elemento che eroicizza il protagonista di questo testo è la sua integrità morale: l'io modellato dallo scrittore viene presentato come un uomo che non si batte solo per la propria sopravvivenza, ma anche per quella dei suoi compagni, un capo da seguire e un punto di riferimento, un soldato impeccabile che non combatte per un'ideologia ma per difendere i propri cari e il proprio onore. Anche se *Il sergente nella neve* è certamente la testimonianza genuina di un'esperienza tragicamente vissuta, è indubbio che la figura del protagonista de *Il sergente nella neve* è una figura manipolata, atta a dare un'immagine particolare del soldato trovatosi a combattere in uno dei momenti più tragici della Seconda guerra mondiale. Tale manipolazione, oltre a presentare un nuovo modello eroico, ha lo scopo evidente di esorcizzare il trauma del passato e ristabilire la propria dignità di uomo, in uno dei momenti più disumani della storia del Novecento.

¹⁰ È palese la presenza ne *Il sergente nella neve* della "memoria ferita". Essa secondo Ricoeur è infatti intrinsecamente legata al trauma della guerra. "Non esiste alcuna comunità che non sia nata da un rapporto assimilabile senza esitazione alla guerra. [...] Ciò che per gli uni fu gloria, fu umiliazione per gli altri, e alla celebrazione di una parte corrisponde l'esecrazione dell'altra: in questo modo negli archivi della memoria collettiva sono immagazzinate ferite non tutte simboliche" (Ricoeur, 2004, p. 72).

BIBLIOGRAFIA

- Affinati, E. (2008). Mario Rigoni Stern e le ragioni dell'uomo. In M. Rigoni Stern, *Il sergente nella neve* (pp. 131–139). Torino: Einaudi.
- Asor Rosa, A. (2009). *Storia europea della letteratura italiana* (vol. 3). Torino: Einaudi.
- Bachtin, M. (2000). *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (a cura di C. Strada Janovič). Torino: Einaudi.
- Bo, C. (a cura di). (1951). *Inchiesta sul neorealismo*. Torino: ERI.
- Bo, C. (1953, maggio 10). Il sergente nella neve di Mario Rigoni Stern. *La Fiera Letteraria*, n. 19, 1–2.
- Bocelli, A. (1953, giugno 20). I «Gettoni» e il sergente. *Il Mondo*, s.i.p.
- Buzzi, M. (1985). *Invito alla lettura di Rigoni Stern*. Milano: Mursia.
- Calvino, I. (1953, settembre). Gli scrittori e la guerra. *Notiziario Einaudi*, II, 9, 1.
- Calvino, I. (1993). Introduzione [1964]. In Idem, *Il sentiero dei nidi di ragno* (pp. V–XXV). Milano: Mondadori.
- Corti, M. (1978). *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino: Einaudi.
- De Michelis, C. (1980). *Alle origini del neorealismo. Aspetti del romanzo italiano negli anni Trenta*. Cosenza: Lerici.
- Drong, L. (2001). *Mask and Icons. Subjectivity in Post-Nietzschean Autobiography*. Frankfurt am Main–Berlin: Peter Lang & Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- Falaschi, G. (1976). *La Resistenza armata nella letteratura italiana*. Torino: Einaudi.
- Lejeune, P. (1986). *Il patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino.
- Luti, G. (1953, settembre 4). Il sergente nella neve. *Il Popolo*, s.i.p.
- Mariani, M.A. (2012). *Sull'autobiografia contemporanea*. Roma: Carocci.
- Motta, A. (1982). *Mario Rigoni Stern*. Firenze: La nuova Italia.
- Nisini, G. (2012). *Il neorealismo italiano. Scritture, immagini e società*. Roma: Giulio Perrone Editore.
- Ricœur, P. (2004). *Ricordare, dimenticare, perdonare* (trad. di N. Salomon). Bologna: Il Mulino.
- Rigoni Stern, M. (1953). *Il sergente nella neve*. Torino: Einaudi. (Le citazioni presenti nel testo sono state tratte dalla riedizione del 2008).
- Siti, W. (1980). *Il neorealismo nella poesia italiana (1941–1956)*. Torino: Einaudi.

Tassi, I. (2007). *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*. Bari: Laterza.

Zancan, M. (1983). Tra vero e bello, tra documento e arte. In G. Tinazzi, M. Zancan (a cura), *Cinema e letteratura del neorealismo* (pp. 39–77). Venezia: Marsilio.

Riassunto: In questo articolo si vuole analizzare essenzialmente l'immagine che lo scrittore vicentino Mario Rigoni Stern vuole dare di sé in quanto soldato abbandonato al proprio destino durante la disastrosa campagna di Russia del 1942–1943. Si intende, quindi, iniziare accennando all'importanza dell'autobiografismo nella letteratura neorealista del secondo dopoguerra. In particolare in questa prima parte si considereranno soprattutto i lavori di Paul Ricœur, Philippe Lejeune, Ivan Tassi e Maria Anna Mariani al fine di sottolineare come nell'autobiografia l'io scrivente finisce per “costruire”, “trasformare” e “rimodellare” l'io narrante secondo una precisa ideologia. A questa premessa seguirà l'analisi de *Il sergente nella neve* secondo le teorie dell'autobiografismo contemporaneo allo scopo di mettere in luce l'immagine che di sé vuole dare lo scrittore in quanto soldato al fronte: un'immagine allo stesso tempo umanizzata ed eroicizzata. Infatti, proprio nella sua umanità l'eroe rigoniano assume una dimensione tragicamente epica. Si arriva, quindi, alla conclusione che è proprio lo sforzo disumano di un uomo, lasciato solo di fronte ad una natura ostile e un nemico troppo potente, a renderlo un nuovo esempio di eroe epico. Inoltre l'io modellato in questo testo ci viene presentato come un individuo che non si batte solo per la propria sopravvivenza, ma anche per quella dei suoi compagni: un capo da seguire e un punto di riferimento, un soldato impeccabile che non combatte per una causa politica ma per un bene più grande, sia esso l'amicizia, l'amore o l'onore.

Parole chiave: Mario Rigoni Stern, Seconda guerra mondiale, autobiografia, eroismo, soldato