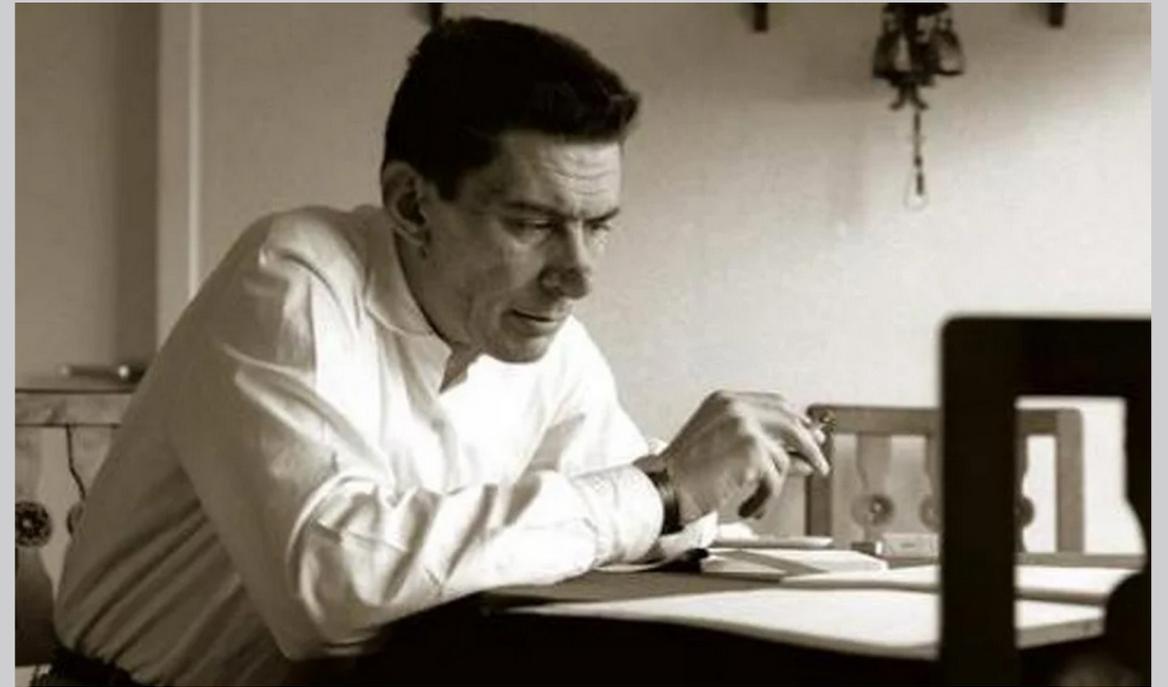


Beppe Fenoglio a Lecce



Atti del Seminario annuale MOD

Lecce, 23-24 marzo 2023

a cura di

Fabio Moliterni



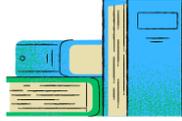
Università del Salento

Beppe Fenoglio a Lecce

Atti del Seminario annuale MOD
Lecce, 23-24 marzo 2023

MC 1

ISBN 978-88-8305-209-5



MEDIAZIONI
CRITICHE

1

BEPPE FENOGLIO A LECCE

Atti del Seminario annuale MOD

Lecce, 23-24 marzo 2023

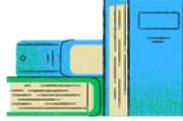
a cura di

FABIO MOLITERNI



UNIVERSITÀ DEL SALENTO

2024



MEDIAZIONI
CRITICHE

Mediazioni critiche
Collana di studi letterari

Collana Peer Reviewed diretta da Beatrice Stasi

La critica letteraria non ha più chi l'ascolti. Il panorama è mutato. Ma pensare che i testi parlino da soli è un'idea vecchia e ingenua.
(Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*)

La collana accoglie monografie, edizioni commentate, atti di convegno e miscellanee e riconosce il proprio tratto distintivo in un esercizio critico che ruoti intorno alla centralità del testo.

Direttrice

Beatrice Stasi (Università del Salento)

Direzione Editoriale

Marco Leone (Università del Salento)
Fabio Moliterni (Università del Salento)
Valter Leonardo Puccetti (Università del Salento)

Comitato Scientifico Internazionale

Francesco Bausi (Università degli studi di Firenze)
Clotilde Bertoni (Università di Palermo)
Valerio Cappozzo (University of Mississippi)
Maria Pia Ellero (Università della Basilicata)
Francesco Erspamer (Harvard University)
Valeria Giannetti (Paris III)
Claudio Gigante (Université libre de Bruxelles)
Marina Paino (Università di Catania)

Pierluigi Pellini (Università di Siena)
Uberto Motta (Universität Freiburg)
Stefano Prandi (Università della Svizzera italiana)
Beatrice Sica (University College of London)
Lucinda Spera (Università per Stranieri di Siena)
Massimiliano Tortora (Roma, La Sapienza)
Carmen Van den Bergh (Universitet Leiden)

Redazione: Davide Dobjani, Luca Mendrino, Rita Nicolì, Donatella Nisi

La pubblicazione online Open Access è senza costi per l'autore
La valutazione tra pari avviene secondo il metodo del doppio cieco

© 2024 Università del Salento

ISSN: xxxx-xxxx

ISBN: 978-88-8305-209-5

DOI: 10.1285/i9788883052095n1

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/mediazionericritiche>

Adi
Associazione degli Italianisti



MOD
Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Il volume è il frutto della collaborazione con la Fondazione Puglia, che ha stanziato un contributo per la realizzazione del Seminario MOD "Beppe Fenoglio a Lecce"

Indice

BEATRICE STASI, <i>Premessa</i>	p. 1
FABIO MOLITERNI, <i>Introduzione</i>	p. 3
CLELIA MARTIGNONI, <i>Fenoglio 2024: appunti e postille sulle questioni filologiche e interpretative</i>	p. 9
GIANCARLO ALFANO, <i>Percorsi dell'interpretazione. Fenoglio tra filologia e critica</i>	p. 33
ANTONIO LUCIO GIANNONE, <i>Tra filologia e critica: la monografia su Fenoglio di Gino Rizzo</i>	p. 43
PASQUALE GUARAGNELLA, <i>Sul Convegno fenogliano di Lecce del 1983</i>	p. 51
MARCO LEONE, « <i>Un Fenoglio alla prima guerra mondiale</i> » (1973): <i>un caso di filologia editoriale</i>	p. 63
DEBORA DE FAZIO, <i>Lingua e stile in Fenoglio</i>	p. 71
VERONICA PESCE, <i>Paesaggi fenogliani</i>	p. 85

NUNZIA PALMIERI, <i>Variazioni su Valdivilla. Beppe Fenoglio a un appuntamento mancato</i>	p. 99
TOMMASO POMILIO, <i>Nel cartone del cinema. Appunti sull'Urphänomen fenogliano</i>	p. 115
FRANCESCO DE NICOLA, <i>Fenoglio, l'invenzione della scrittura</i>	p. 137

Premessa

BEATRICE STASI
Università del Salento

Inaugurare la collana «Mediazioni critiche» con gli Atti di un Seminario organizzato dalla Società italiana per lo studio della modernità letteraria (MOD) consente di presentare questa nuova iniziativa editoriale alla comunità degli studiosi col prestigio conferitole dal carattere istituzionale del convegno stesso e dalla spiccata autorevolezza scientifica di tutti i relatori coinvolti.

Non solo. La pluralità degli approcci garantita dalla poliautorialità del volume illumina la ricchezza e la varietà delle forme che possono assumere le mediazioni critiche evocate programmaticamente dalla denominazione stessa della collana: dall'indissolubilità del binomio filologia-critica alla messa a fuoco delle strutture narrative, dall'attenzione alla ricerca linguistica in tutte le sue forme (anche in relazione all'esperienza traduttiva) a quella orientata verso la rappresentazione del paesaggio o la vocazione cinematografica della testualità, tra *spatial turn* e *visual studies*, la convergenza su un oggetto complesso come Fenoglio illumina e sperimenta la molteplicità dei percorsi di avvicinamento a un testo che l'esperienza critica consente di inventare ed esplorare. Lo stesso titolo del Seminario, poi, *Beppe Fenoglio a Lecce*, trova la sua motivazione in un esercizio citazionale che richiama un precedente convegno organizzato quarant'anni prima nella stessa sede (*Fenoglio a Lecce*), trasformando l'indicazione toponomastica nella rivendicazione non tanto di una continuità, quanto di una autoriflessività del lavoro critico. Non a caso nel corso del Seminario alcuni interventi hanno eletto come oggetto di analisi e di ricerca proprio i semi e i frutti della stagione critica fenogliana piantati e portati a maturazione da studiosi legati al territorio salentino come Gino Rizzo e Maria Corti, confermando il ruolo fondamentale e la responsabilità dei lettori professionali non solo nell'alimentare le letture dei propri colleghi, ma anche nell'orientare (e, ancor prima, motivare) quelle dei lettori *tout court*.

Se, come dice Lavagetto nella citazione epigrafica scelta per questa collana, «pensare che i testi parlino da soli è un'idea vecchia e ingenua», il titolo stesso del libello in cui questa considerazione, solo apparentemente ovvia, è inserita, *Eutanasia*

della critica, denunciava il frangente potenzialmente letale che, anche in questo caso alcuni decenni fa (2005), ne aveva suggerito se non imposto l'esplicitazione e che a maggior ragione, forse, si riconferma in tempi come i nostri caratterizzati in tutti gli ambiti da fenomeni di disintermediazione sempre più invasivi e pervasivi. In questo contesto, il nome della collana può ambire a illuminare l'impegno a proporre una consapevole strategia (difensiva e alternativa) di re-intermediazione in grado di rispondere anche per il lavoro critico a quelle esigenze di verifica dell'autorevolezza delle fonti e di garanzia delle informazioni che hanno fatto emergere il fenomeno anche in altri campi. In questa prospettiva, la modalità *open-access* e gratuita scelta per la collana intende offrire all'interno stesso delle maglie spesso pericolosamente ampie della rete una fruizione del testo letterario filtrata dal setaccio, sottile e rigenerante, della critica.

Introduzione

FABIO MOLITERNI
Università del Salento

Il volume che qui si presenta inaugura la collana di studi «Mediazioni critiche», diretta dall'amica e collega Beatrice Stasi. Raccoglie gli Atti di un Convegno nazionale che rientrava nel ciclo di Seminari annuali organizzati dalla Mod - Società italiana per lo studio della modernità letteraria: tra il 23 e il 24 marzo del 2023, l'Università del Salento ha accolto esperti dell'opera di Fenoglio, studiosi e studiose provenienti da vari Atenei italiani come Giancarlo Alfano (Università "Federico II" di Napoli), Debora de Fazio (Università della Basilicata), Antonio Lucio Giannone (Università del Salento), Pasquale Guaragnella (Università "Aldo Moro" di Bari), Marco Leone (Università del Salento), Clelia Martignoni (Università di Pavia), Nunzia Palmieri (Università di Bergamo), Veronica Pesce (Università di Genova), Tommaso Pomilio (Università "La Sapienza" di Roma), ai quali si è aggiunto un fenogliano di lungo corso come Francesco De Nicola dell'Università di Genova. Il Seminario intendeva rileggere da nuove prospettive critiche l'opera di Beppe Fenoglio (1922-1963), di cui nel 2023 ricorreva il sessantesimo anniversario della morte. È stata l'occasione anche per rendere omaggio all'intenso lavoro critico, di carattere filologico, che due insigni storici della lingua e italianisti come Maria Corti (1915-2002) e Gino Rizzo (1943-2005), entrambi legati al Salento per ragioni anagrafiche o affettive, hanno dedicato all'autore del *Partigiano Johnny*. Maria Corti e Gino Rizzo, infatti, sono stati tra i protagonisti della riscoperta e della risistemazione editoriale e filologica del corpus di scritti editi e inediti di Fenoglio: un lavoro pluriennale, che ha portato nel 1978 all'edizione critica delle opere fenogliane coordinata da Maria Corti, la quale era stata docente all'Università di Lecce nei primi anni Sessanta. Gino Rizzo, per molto tempo docente di Letteratura italiana presso l'Ateneo salentino, fu l'artefice di un Convegno che si tenne a Lecce nel 1983 e che riuscì a fare il punto sulle questioni non soltanto filologiche ancora aperte riguardanti i romanzi di Fenoglio.

È ora merito di Clelia Martignoni l'aver allestito un «tentativo di bilancio» datato 2024, ricostruendo – nel suo magistrale e autorevole intervento che apre questo volume – l'itinerario complesso del percorso intellettuale e della storia

editoriale e filologica che si è svolta intorno all'opera fenogliana. L'«enigma-Fenoglio» interessa per Martignoni la «situazione di narratore involontariamente postumo», l'«incompiutezza» come condizione che lega o affratella l'autore langarolo ai grandi scrittori della modernità novecentesca, da Kafka a Tozzi («altro solitario provinciale»), da Gadda a Musil. Martignoni esamina le tappe fondative che nel corso del tempo hanno costellato il lavoro critico e filologico rivolto a Fenoglio, dai ritrovamenti di Lorenzo Mondo (1968) ai saggi sulle questioni testuali e interpretative pubblicati negli anni Ottanta da Gian Luigi Beccaria (1984) e da Eduardo Saccone (1988), procedendo a un'analisi accurata e a tutto tondo delle tre edizioni complessive delle sue *Opere*, filologicamente combattute ancora oggi: dalle stampe procurate da Dante Isella (*Romanzi e racconti*, 1992, 2002) e da Gabriele Pedullà (*Il libro di Johnny*, 2015), alla pionieristica curatela di Maria Corti e Maria Antonietta Grignani (*Opere*, 1978).

È proprio a partire da una formulazione di Maria Corti relativa alle opere di Fenoglio da intendere come un unico, intricato e incompiuto *continuum* narrativo, che prendono le mosse le relazioni sulla scrittura narrativa fenogliana, dagli esordi ai *Ventitre giorni della città di Alba* fino a *Una questione privata*, passando per il grande progetto del *Partigiano Johnny*. Gli interventi di Giancarlo Alfano e Nunzia Palmieri insistono sul binomio filologia-critica nel dare conto delle questioni ecdotiche ancora oggi irrisolte, delle variazioni stilistiche e di struttura compositiva tra i diversi momenti dell'opera di Fenoglio, ma tentando di presentarli come circolarmente attraversati da un comune progetto discorsivo. Che è costituito per Alfano dalla volontà di rappresentare il soggetto nel suo rapporto con la scelta, con «l'attraversamento delle prove»: «che è quanto a dire rappresentare la dimensione problematica della vita autentica, [...] il definirsi di una condizione esistenziale caratterizzata da un rapporto profondo con la morte».

Ma appunto la maturazione di questa dimensione, insieme storica ed esistenziale, epica, civile e quasi metafisica, non fa registrare in Fenoglio risultanze testuali lineari: vive invece in una mobile e dinamica architettura narrativa di tipo iterativo e circolare, «*in fieri*» (ancora Martignoni), e Palmieri ne individua il luogo archetipale nel corpo a corpo con la vicenda di Valdivilla, nel punto in cui il 24 febbraio 1945 caddero in battaglia centosettantotto partigiani a causa di una controimboscata dei fascisti. Valdivilla è lo spazio che apre e chiude la parabola di narratore di Fenoglio, attraversa tutta la sua scrittura, dai racconti come *L'erba brilla al sole* fino al *Partigiano*. Per chi, come Fenoglio, in quell'occasione si salvò ma perse alcuni dei suoi amici partigiani (Dario Scaglione, nome di battaglia Tarzan),

Valdivilla rappresenta «l'appuntamento mancato con la morte», che sola può aprire lo spazio della scrittura, da intendere come «materia senziente della Langa».

Sulla morfologia di questo paesaggio, e in particolare sulle modalità rappresentative adottate da Fenoglio per restituire nella sua scrittura lo spazio dell'epopea partigiana, in termini di sguardo, o meglio, di «inquadratur[e]» cinestetiche e dinamiche, si concentra l'intervento di Pesce: «chi guarda il paesaggio non è un soggetto statico, in attitudine contemplante, bensì un soggetto in moto continuo, in marcia sulle colline o in fuga dai fascisti». Questa dinamicità interna alla natura provoca effetti non pacificati nel rapporto con lo spazio circostante: «la lotta del partigiano, dunque, è anche una lotta contro il paesaggio. Johnny e Milton si trovano davanti, come in un duello, un paesaggio che si dimostra avversario degno e leale, con cui il combattimento è morale ed equo (in un implicito confronto asimmetrico con il nemico storico)».

Se scrivere della guerra significa per Fenoglio scrivere anche del paesaggio, Pomilio presenta una ricognizione intorno alla dominante cinematografica in atto nella testualità fenogliana. L'immagine in movimento non si presenta solo come alimento per il «romanzo di formazione» che coinvolge un immaginario (anche) generazionale; non interessa soltanto il piano delle strutture narrative e dei rimandi citazionali (espliciti oppure impliciti), ma coinvolge appunto «l'avventuramento dello sguardo, nell'intensità del suo frammentare, ricomporre, nella dinamica d'una "inquadratura" indissolubilmente oculare e linguistica, ipnotica e sempre in processo».

Sull'assetto linguistico della sua opera, dagli esordi a *La malora*, da *Primavera di bellezza* fino a *Una questione privata*, si sofferma Francesco De Nicola, che ricostruisce un possibile itinerario stilistico di Fenoglio, di uno «scrittore quasi a caccia di un suo linguaggio del tutto originale», anche grazie al precoce attraversamento in qualità di traduttore di opere anglosassoni: un linguaggio «segnato da neologismi fantasiosi o da vocaboli ricercati e dal ripetuto uso, di derivazione inglese, del participio presente in sostituzione della frase relativa».

De Fazio offre una fotografia del lessico fenogliano che emerge dallo spoglio di un repertorio come il Grande Dizionario della Lingua italiana. Se in questo caso il peso della componente di origine anglosassone e, più in generale, delle lingue straniere, è di fatto desultoria, se non irrilevante, a emergere è il funzionamento della componente di matrice dialettale nella scrittura di Fenoglio: «il dialettalismo, potremmo dire, grandeggia nella sua "essenzialità oggettiva" e funge da elemento "inedito" che porta "nella direzione della lingua italiana inusitata" (non in un italiano abbassato, quindi) e mira ad allontanarsi dalla "naturalità della matrice

italiana [...] nella quale [Fenoglio] sente medietà espressiva”, in funzione quindi di una maggiore incisività ed efficacia comunicativa». È ancora nella direzione di una lingua in movimento che convergono altri fenomeni lessicali eterogenei fra loro, che De Fazio individua ad esempio nei «meccanismi derivativi dell’italiano (a largo, larghissimo raggio) messi in campo per realizzare audaci creazioni lessicali, così come sviluppi semantici inattesi», nella «continua alternanza tra parole e costruzioni di natura espressiva (ma anche popolare e gergale) e strutture dotte: un’alternanza che [...] contribuisce alla ricchezza e al movimento della scrittura».

La sezione dedicata agli studi fenoglianici di Gino Rizzo si arricchisce di un puntuale e accurato intervento di Antonio Lucio Giannone, il quale ricostruisce i lavori dell’italianista salentino a partire dal primo saggio pubblicato nel 1970 su «L’Albero», la rivista diretta da Donato Valli e Oreste Macrì e fondata da Girolamo Comi (che nel 1948 aveva dato vita all’Accademia salentina, a cui prese parte una giovane Maria Corti). Giannone si sofferma sull’impegno critico e filologico di Rizzo che gli consentì di recuperare una serie cospicua di racconti inediti, «completando così, in un ideale trittico [...], l’esame dei principali filoni dello scrittore: il ciclo “partigiano”, il ciclo “paesano-langarolo” e appunto il ciclo “parentale”». Il contributo di Marco Leone si rivolge all’analisi dell’edizione di *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, che Rizzo pubblicò per Einaudi nel 1973, in occasione del decennale della morte dello scrittore abnese, e che è stata poi riproposta, sempre da Einaudi, nel 2014 con un’introduzione di Gabriele Pedullà. L’edizione di *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* è secondo Leone un tipico esempio di filologia editoriale e d’autore, ma anche di «filologia delle strutture, per l’attenzione che riserva agli aspetti configurativi dei progetti narrativi, e di filologia dell’esecuzione, per il fatto che il curatore si sostituisce all’autore nel ripristinarne le reliquie testuali». Riprendendo il titolo del volume di Rizzo, *Fenoglio tra filologia e critica* (1976), Leone individua una caratteristica fondamentale della metodologia del suo Maestro, il quale a sua volta metteva a frutto l’insegnamento dei due grandi magisteri, distinti ma complementari, di Mario Marti e di Maria Corti, e cioè il nesso tra accertamento testuale e interpretazione critica: «in questo senso, la buona filologia non si riduce mai a meccanico tecnicismo ed è sempre accompagnata dall’illuminazione critica, ai fini di una comprensione integrale dell’opera letteraria». Che è, in fondo, l’orientamento che aveva guidato Rizzo nell’organizzazione del Convegno tenutosi a Lecce alla fine di novembre del 1983 (*Fenoglio a Lecce*, a cura di Gino Rizzo, Firenze, Olschki, 1984), dal quale idealmente ha preso le mosse questo Seminario, e intorno al quale interviene Pasquale Guaragnella.

Dalle relazioni di Giovanni Falaschi, Marck Pietralunga e Eduardo Saccone sul rapporto di Fenoglio con altri scrittori, classici o contemporanei, dalla Bibbia a Omero, da Hemingway a Faulkner, Guaragnella sposta l'attenzione sui contributi che in quell'occasione approfondivano certi aspetti narratologici della sua opera (prima della Tavola rotonda conclusiva dedicata ancora alle questioni filologiche del "cantiere-Fenoglio").

Passa in rassegna i contributi di Roberto Bigazzi, Maria Antonietta Grignani (sul «punto di vista» e sulle sue modalità narrative: «che configurano volta a volta diverse fisionomie di autore implicito»), Elisabetta Soletti, Gian Luigi Beccaria, e mette in evidenza ancora una volta come il binomio filologia-critica si presentasse – e si presenti ancora oggi – come l'indispensabile indirizzo di metodo per affrontare, nella sua dinamica e processuale integralità, l'opera di Fenoglio: «il Convegno di Lecce [...] mostrò che quello che stava particolarmente a cuore ai relatori, pur così diversi tra loro per formazione e orientamento, era la pratica concreta della critica testuale, pervenendo quegli studiosi a significative acquisizioni interpretative».

La critica come *mediazione* fra passato e presente, tra il testo letterario e i suoi lettori, tra l'opera e i tempi attuali: come lavoro sul testo in grado di enucleare quei significati che ne possono legittimare la sopravvivenza e tramandarlo al futuro, al di qua di ogni mero descrittivismo e di un filologismo troppo spesso inerte e senza respiro. È compito del critico letterario, lo ricordava un grande italianista come Romano Luperini, vivere il proprio lavoro in una dimensione allegorica e sociale: «dimostra[re] che un testo dotato di un significato storico puntuale significa anche altro e che questo altro è attuale e ci riguarda. Il critico cerca il significato per noi di un testo, non scrive per sé, si rivolge a una collettività di cui fa parte». È quanto è avvenuto, mi sembra, anche grazie all'attiva partecipazione degli studenti e delle studentesse dell'Università del Salento, in questo Seminario leccese del 2023, dedicato a Beppe Fenoglio e alla sua attualità.

Desidero ringraziare il dott. Davide Dobjani per la cura redazionale del volume.

Fenoglio 2024: appunti e postille sulle questioni filologiche e interpretative

CLELIA MARTIGNONI
Università di Pavia

1. *Enigmaticità di Fenoglio*

L'enigmaticità del lavoro di Fenoglio non può che in qualche misura persistere, nonostante le molteplici edizioni, a causa di alcuni incontestabili elementi di fondo. Proprio sulla delicata questione del *Partigiano Johnny*, incompiuto, anzi interrotto e sacrificato dall'autore (vedremo come e perché), anche la ricostruzione attentissima operata da Dante Isella, e il suo restauro testuale, condotto tra l'acribia del sommo filologo e il desiderio di leggibilità – restauro il migliore possibile, diciamolo *si licet* sulla traccia leibniziana – lasciano residue zone d'ombra, che discendono da irrimediabili elementi di fondo. Ossia: la morte crudamente precoce, che tronca il lavoro nel vivo del periodo creativo (elaborati i *Frammenti di romanzo*, o *L'imboscata* secondo il titolo di Isella; e *Una questione privata* uscita subito postuma); il groviglio dei materiali già probabilmente entrati in una fatale *impasse* da un momento-chiave ben ricostruibile (il 1958-1959, in cui dal «libro grosso» in magmatica lavorazione stacca, forse avventatamente, *Primavera di bellezza* edita per Garzanti nel '59); la non completezza delle carte; lo stentato successo editoriale, che forse ne condiziona alcune scelte non da poco (come l'edizione precoce di *Primavera di bellezza?*).

Tra le singolarità di Fenoglio, solitario e orgoglioso nella sua Alba, gentile e ruvido (così lo ricordava Pietro Chiodi), Dante Isella coglie alcuni punti decisivi nelle prime righe della breve *Premessa* (quattro pagine) a *Romanzi e racconti*¹. Nel suo «strano destino (perché proprio da esso – anticipa Isella – occorre partire)», segnato da una «rara vocazione di scrittore, integra, assoluta», «molto, del moltissimo che gli riuscì a scrivere» è uscito postumo, «sulle carte ritrovate dopo la morte» (p. IX). Più fatti decisivi sono messi a fuoco in questa frase: il condizionamento che la biografia «avara» di Fenoglio ha prodotto sulle vicende della scrittura; l'«assolutezza» della «vocazione» letteraria – che fa il paio, voglio aggiungere, con l'assolutezza etica della

¹ Cfr. BEPPE FENOGLIO, *Romanzi e racconti*, a cura di DANTE ISELLA, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992; 2002² (nuova ed. accresciuta).

condizione partigiana, fatto essenziale, non solo fenogliano, di cui si riparlerà; la situazione di narratore involontariamente postumo.

Quest'ultimo dato accresce l'enigma-Fenoglio, come succede sempre o quasi per gli scrittori detentori, per loro volontà o meno, di molta opera postuma, non giovatasi delle cure finali. Sulle vicende difformi e varie delle edizioni postume, dove non di rado interagisce l'incompiutezza, c'è una vasta fenomenologia (e bibliografia critica) che tocca epoche, spazi, casi dissimili. Qui bastino minimi cenni al volo, dentro opere della modernità novecentesca. Kafka è un esempio preclaro: muore quarantunenne (1883-1924) circa alla stessa età del provinciale Fenoglio, anch'egli avendo edito pochissimo in vita e avendo espressamente destinato alla distruzione ciò che lasciava, spesso non compiuto. Fu data alle stampe da altri anche la maggior parte dell'opera di Rimbaud (che in vita pubblicò solo *Une saison en enfer*): un'esperienza ben diversa, non meno folgorante. Uscì dopo la morte anche gran parte del lavoro di un altro solitario provinciale, il senese Federigo Tozzi (1883-1920). E dopo la morte si resero noti anche parecchi testi (incompiuti, come del resto quasi tutto il lavoro edito in vita) del longevo Gadda. L'incompiutezza tocca anche variamente l'opera straordinaria di Musil, di Proust, di Joyce. Ognuna di queste complicate storie ha richiesto pazienti e singoli accertamenti filologici, editoriali e critici. Ed è non meno noto come incompiutezza e/o divulgazione postuma riguardino al pari eccelsi capolavori musicali e artistici.

La situazione di Fenoglio ha però una sua amara specificità: non solo Fenoglio muore molto giovane, ma finché è in vita la sua «sorte editoriale» (Isella, *ibidem*) conosce aspri rifiuti, incomprensioni, scarsissima fortuna.

Fumatore accanito, a oltranza, quasi preda di un'ossessione-compulsione («scrivere e fumare»: questa la sua aspirazione), Fenoglio scompare dopo una dura malattia il 18 febbraio del 1963, nel «pieno dei quarant'anni» (secondo le memorabili parole di Italo Calvino)². Lascia un lavoro *in fieri*, di decifrabilità complicata per gli studiosi che ci hanno poi messo le mani: materiali abbondanti, caotici, confusi, lacunosi (anche a causa di dispersioni non quantificabili: alcune carte furono forse distrutte dall'autore, e altre furono smarrite per strana incuria o distrazione dopo un trasloco nel 1957 in Alba da piazza Rossetti a via delle Langhe, alla chiusura della macelleria paterna)³.

² Fenoglio era nato ad Alba il 1 marzo del '22 e la morte si situa appena prima del compimento dei quarantun anni. La citazione da Calvino proviene naturalmente dalla bellissima *Prefazione* alla nuova edizione (1964) del *Sentiero dei nidi di ragno*.

³ I vecchi Fenoglio con il figlio Beppe (che si sposa solo nel '60) si trasferirono allora in corso Langhe, e moltissimo materiale di lavoro con quaderni, taccuini, e lettere fu lasciato nella soffitta della vecchia casa di Piazza Rossetti, poi sgombrata disordinatamente da estranei (riemersero per caso molti anni

Fenoglio ha riscritto e rimescolato i blocchi del suo lavoro tra più disegni di narrazione “resistenziale” interconnessi, dando vita come si accennava tra 1957 e 1958 a quel «libro grosso» un po’ misterioso di cui scrive a Italo Calvino nel ’57 e a Livio Garzanti nel ’58⁴, discutendone poi parecchio con Garzanti per arrivare a un’edizione del «primo libro» in forma accettabile per autore ed editore (compromesso di non semplice definizione, a causa della scarsa comprensione di Garzanti e di ciò che pare un eccesso di condiscendenza da parte di Fenoglio). Il libro era *Primavera di bellezza*, a stampa nel ’59, ricavata dal complesso cantiere resistenziale (la «cavalcata 1943-1945») con un drastico mutamento di progetto intervenuto a sorpresa nel 1958⁵.

Per gli studiosi che si sono addentrati più o meno a lungo tra le carte di Alba, la definizione dell’opera fenogliana nel suo insieme si è presentata laboriosa e problematica. Ne sono derivate infatti più edizioni, importanti e impegnative, e anche cronologie divergenti del percorso creativo dell’autore. Se ora si è concordi nel riconoscere la posteriorità del *Partigiano* rispetto ai primi testi editi in vita (*I ventitre giorni della città di Alba*, *La malora*), altre questioni restano in qualche modo sospese. Per quanto sia stato articolato di volta in volta dai vari curatori, e spesso riassunto dagli studiosi, il controverso percorso domanda anche qui una ricapitolazione, magari puntando su alcuni dettagli più trascurati, e cercando di accompagnare il più possibile filologia con critica.

2. Partendo non a caso da un punto intermedio del percorso fenogliano

Per il mio tentativo di bilancio 2024 – con scelta un po’ inconsueta, sul delicato crinale del provvisorio e dello sperimentale che ben si addice al nostro autore – prendo l’avvio da un punto intermedio del complicato viaggio che editoria, critica e

dopo in scatoloni e sacchi lettere e quaderni, frammisti ai conti della macelleria, tra cui gli *Appunti partigiani*). La singolare vicenda è rievocata da Luca Bufano nell’*Introduzione* al volume a sua cura, Beppe Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 9-11.

⁴ Così a Calvino, 21 gennaio 1957: «Sto effettivamente lavorando a un nuovo libro. Un romanzo propriamente non è, ma certo è un *libro grosso* (alludo allo spessore). Non ne ho ancora terminato la prima stesura e mi ci vorrà certamente un sacco di tempo per averne la definitiva. Il libro abbraccia il quinquennio 1940-45», *Lettere*, p. 162 (corsivo mio). Calvino risponde attentissimo dopo pochi giorni, il 24 gennaio: «ottima notizia il libro grosso. Fallo pure con calma, ti aspettiamo» (ivi, p. 166; le *Lettere* di Calvino, a ottima cura di LUCA BARANELLI, sono nell’edizione “Meridiani” 2000). Il 19 aprile ’58, il rigoroso Fenoglio così scrive a Livio Garzanti che (su indicazione di Pietro Citati, a sua volta informato da Pietro Chiodi, amico di Fenoglio e già suo docente di filosofia al liceo di Alba) gli aveva chiesto notizie di uno scritto narrativo che sapeva in elaborazione: «Senza prometterLe nulla, dati certi miei preesistenti mezzi impegni (di natura spiccatamente morale), Le anticipo che il libro verrà pronto per fine prossimo maggio» (p. 168).

⁵ I dati saranno precisati meglio nel seguito dell’articolo. Ma si veda molto in generale su questo punto la *Premessa* di Isella, p. XI.

filologia hanno compiuto da decenni attraverso la sua opera, studiatissima ma ancora in parte indecifrabile. Come si diceva anche o soprattutto per le avverse vicende biografiche, *in primis* per la scomparsa precoce con molto lavoro in corso dagli esiti imprevedibili: non si sa (per parlare del *Partigiano Johnny*) quanto accantonato o se destinato a quali riprese. Ma sul suo tavolo erano anche i racconti langhigiani o langaroli, spesso di altissima qualità, che una scrittrice sofisticata e di difficile contentatura come Anna Banti non esitava a definire tra i maggiori del Novecento.

Il testo da cui parto, *Fenoglio. I testi, l'opera* di Eduardo Saccone (uno dei più lucidi interpreti di Fenoglio, scomparso nel 2008), è degli anni Ottanta (per la precisione esce nell'88, ma i singoli saggi sono editi tra '80 e '86, e inseriti nel libro circa immutati)⁶. Ossia, per chiarirci rispetto alle edizioni fenogliane in atto: quando Saccone scriveva era apparsa da qualche anno (1978) con grande risonanza l'edizione critica complessiva delle *Opere* diretta da Maria Corti (ben tre volumi per cinque tomi), curata per i singoli testi da un'*équipe* di allieve e colleghi quasi tutti dell'Università di Pavia⁷. Essa seguiva di un decennio la rivelazione benemerita ma filologicamente imperfetta del *Partigiano Johnny*, a cura di Lorenzo Mondo (1968), che portò alla luce un capolavoro sconosciuto di fascino sconcertante. Nell'88 era assente la già ricordata edizione di *Romanzi e racconti* di Dante Isella in un solo volume, che per molti, inclusa chi scrive, ma non per tutti, raggiunge per rigore e per agio di lettura la migliore soluzione possibile del problema (1992, 2001). Cui seguirà (2015) la proposta editoriale di Gabriele Pedullà, inscrivibile a pieno titolo nel nuovo millennio di cui porta i segni, che nuovamente induce a riflettere sulle incertezze già note: *Il libro di Johnny* (altro titolo spurio per un autore le cui opere maggiori neppure sono dotate di titoli originali)⁸.

Dunque: quattro Fenoglio tra 1968 e 2015, sempre per Einaudi, con tagli e impostazioni dissimili, anche in aperto conflitto. E quattro diversissimi *Partigiani*. Con quali intenti e con quali risultati? A prima vista parrebbe che le quattro restituzioni del testo (e almeno in due casi delle opere connesse) si esautorino e si smentiscano a vicenda: così accade in effetti per il pionieristico e isolato *Partigiano* di

⁶ Cfr. EDUARDO SACCONI, *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988. Nel libro, molto coerente, entrano numerosi saggi di cui l'*Avvertenza* iniziale specifica appunto le date.

⁷ Cfr. BEPPE FENOGLIO, *Opere*, edizione critica diretta da Maria Corti, Torino, Einaudi, 1978. Vol. I, t. I: *Ur Partigiano Johnny*, a cura di JOHN MEDDEMME, traduzione a fronte di Bruce Merry. Vol. I, t. II: *Il partigiano Johnny*, a cura di MARIA ANTONIETTA GRIGNANI. Vol. I, t. III: *Primavera di bellezza, Frammenti di romanzo, Una questione privata*, a cura di M.A. GRIGNANI. Vol. III: *Racconti della guerra civile, La paga del sabato, I ventitre giorni della città di Alba, La malora, Un giorno di fuoco*, a cura di PIERA TOMASONI. Vol. IV: *Racconti sparsi editi e inediti, Quaderno Bonalumi, Diario, Testi teatrali, Progetto di sceneggiatura cinematografica, Favole*, a cura di PIERA TOMASONI; *Epigrammi*, a cura di CARLA MARIA SANFILIPPO.

⁸ Cfr. BEPPE FENOGLIO, *Il libro di Johnny*, a cura di GABRIELE PEDULLÀ, Torino, Einaudi, 2015.

Lorenzo Mondo, che ha aperto la serie. In realtà, a meglio vedere, nonostante le costruzioni testuali siano radicalmente dissimili, e la cronologia dell'edizione Corti-Grignani sia inconciliabili con le altre, l'editore mette a disposizione dei lettori i plurimi Fenoglio e i plurimi *Partigiani* con spregiudicatezza liberale, idonea alla fluidità dell'oggi, in quanto in parte riescono a convivere: l'integralità dei testi nell'edizione Corti, incluso l' *Ur Partigiano* lacunoso in inglese, URPJ, non cessa di essere un vantaggio; la proposta rigorosa e qualificatissima di Isella si raccomanda da sé, sia per l'indubbia sapienza filologica sia per l'accessibilità della lettura del *Partigiano*; mentre la proposta larga e smarginata di Pedullà, che insegue il sogno impossibile di ritornare al progetto presunto dell'autore (incoraggiato dagli inviti in questo senso formulati pochi anni prima da Roberto Bigazzi)⁹ sembra aprirne ad altre potenziali e liberamente variate.

C'è parecchio su cui ragionare, come si tenterà di fare, sia pure in forma il più possibile aperta e dialogante, intrecciando al massimo la complessità filologica con la complessità critica che non le è inferiore¹⁰. Del resto, tra filologia e critica non possono che orientarsi tuttora *bon gré mal gré* molti degli interpreti oggi più efficaci di Fenoglio (Giancarlo Alfano, Alberto Casadei, Tommaso Pomilio, Nunzia Palmieri e altri), e lo fecero doverosamente prima di loro Bigazzi e Saccone.

Per ovvie ragioni temporali le riflessioni di Saccone, cui mi fa piacere ritornare, sono incomplete e parziali, però molto sollecitanti. Permettono infatti di cogliere dal vivo di un complicato processo ancora *in fieri* alcuni dei termini principali del caso Fenoglio, come li poteva valutare allora uno studioso raffinato e privo di pregiudizi. Saccone ha posizioni nitide ed equilibrate, individua e analizza molti aspetti cruciali della fisionomia narrativa e testuale di Fenoglio, e sottolinea con forza la necessità

⁹ Roberto Bigazzi, tra i protagonisti delle ricerche fenogliane, dagli anni Ottanta agli ultimissimi tempi, nella sua importante monografia complessiva (R. BIGAZZI, *Fenoglio*, Roma, Salerno, 2011), al capitolo III, *La formazione del «Partigiano»*, par. 2, *Invito alla lettura del «Partigiano» originario*, scrive con provocatoria intelligenza: «un lettore filologicamente avvertito o anche semplicemente post-moderno, deve avere la libertà di scegliersi il suo *Partigiano*», e delinea una sua proposta, eclettica e contaminata al massimo, di ricomposizione testuale idealmente vicina al presunto progetto fenogliano d'origine. L'invito di Bigazzi anticipa almeno nel principio, con ovvie divergenze, la soluzione intrapresa da Gabriele Pedullà nel 2015 con *Il libro di Johnny*.

¹⁰ Il rapporto filologia-critica è oggetto di pungenti riflessioni contro la filologia (come si sa ben poco amata...) da parte di Roberto Bigazzi. Nella *Premessa* del suo *Fenoglio*, cit., Bigazzi commenta che sarebbe soprattutto la filologia fenogliana ad avere bisogno della critica, e le rimprovera di ridursi su posizioni formalistiche, linguistiche, stilistiche, adottando una visione metastorica e astratta dell'epica e del "grande stile", senza curarsi dei contatti con la storia e con le ragioni narrative del testo («Quando [...] i modi del raccontare e il rapporto con la storia sono trascurati, la nostra letteratura sembra vivere nel vuoto, paga del suo lessico e della sua sintassi»). Questi in sintesi gli interventi più antichi di Bigazzi: R. BIGAZZI, *La cronologia dei «Partigiani»*, «Studi e problemi di critica testuale», 21, 1980; poi raccolto nel primo importante volume: ID., *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno, 1983, pp. 119-158; cui segue, completamente rielaborato e con nuovi materiali, l'appena citato *Fenoglio*, 2011.

di integrare tra loro i vari livelli del discorso. La *Prefazione* (pp. VII-XIII) mette in luce la criticità del caso, e illustra alcune ambivalenze/oscillazioni intime di uno scrittore molto inquieto e del suo lavoro. Uno dei primi punti introdotti è proprio la difficoltà testuale che grava su Fenoglio: un «viluppo», i cui «confini» appaiono incerti, se non «indecibili» (percezione forse accresciuta dalla ricchezza, dalla molteplicità, dalla programmatica irrisolutezza, con cui nell'edizione Corti-Grignani sono restituiti molti materiali).

È di Fenoglio, scrive Saccone, l'appartenenza a un «mondo eroico, cioè preistorico», meglio definito dalla nozione di «grande stile» dell'intenso *La guerra e gli asfodeli* di Gian Luigi Beccaria (1984)¹¹. Il «grande stile», che si proietta con «ribollente maestà e classicismo» (Beccaria) verso un'unità arcaica e primordiale, connota il *Partigiano Johnny*, o in generale il cantiere del cosiddetto «libro grosso» (di cui si dirà); e non forse tutto Fenoglio, ed esprime l'«assolutezza dell'epica», «modo antifigurativo – precisa Beccaria – che *non riproduce* gesti, avvenimenti, ma è gesto, avvenimento, e presenta azioni, movimenti quotidiani, con astrazione e concentrazione applicata anche a piccoli dettagli» (corsivi a testo)¹². Chiave di lettura fondante in Beccaria, l'epica, congiunta *naturaliter* a guerra e a Resistenza, domina con costanza nella ricezione di Fenoglio nonostante i registri e modi difformi della sua carriera¹³. La linea epica è ampiamente ripresa, riarticolata, ridiscussa da quasi

¹¹ Cfr. GIAN LUIGI BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Milano, Serra e Riva, 1984 (poi Torino, Aragno 2013; oggi Macerata, Quodlibet, 2024), che si avvale del noto saggio dell'83 pubblicato su «Sigma», XVI, 2-3 (in un numero dedicato a un'inchiesta critica su *Grande stile e poesia del Novecento*). Cfr. inoltre il bellissimo capitolo fenogliano (*Il tempo grande: Beppe Fenoglio*) in G.L. BECCARIA, *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 102-159.

¹² Probabilmente con memoria del testo di ALAIN BADIOU, *L'être et l'événement* (1988), che, sensibile al recupero dell'universalità filosofica e dell'etica, mette al cento tre concetti di fondo della tradizione: l'essere, il soggetto e la verità.

¹³ Si veda in generale sul tema il denso MASSIMO FUSILLO, *Fra epica e romanzo*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. II: *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 5-34. Fusillo parte dalla definizione di Hegel del romanzo, «moderna epopea borghese», precisando che essa «riprende temi comuni al pensiero estetico tedesco», poi tratta della *Teoria del romanzo* di Lukács, e passa alla genealogia «rovesciata» di Bachtin che non lega il romanzo a condizioni sociali e alla nascita della borghesia, ma ne cerca piuttosto la genesi, in «prospettiva metastoricistica» e plurale, in forme marginali e ibride dell'antichità. Fusillo ricorda anche l'aspirazione di Flaubert (1852, in una lettera a Louise Colet) verso «un libro sul nulla» (molto influente aggiungo nella modernità novecentesca): qui Flaubert commenta che la «forma» letteraria nella sua evoluzione «più sapiente si attenua», e «abbandona l'epica per il romanzo». Nella modernità un caso esemplare di «epica enciclopedica» è ravvisato da Fusillo in *Moby Dick* dalla particolare valenza americana, con afflato trascendentale, universalistico, simbolico. L'aspirazione a enciclopedismo epico in quanto «totalità» sta anche nell'*Ulysses* joyciano (come da ripetute dichiarazioni d'autore), ma il testo, tra le opere-chiave del Modernismo, è sperimentale, frammentario, polifonico, esplosivo. All'«epica ritrovata» si può ascrivere invece *Guerra e pace* grazie all'organicità fluente e ininterrotta, all'«infinita gioia del narrare», alla contemplazione tranquilla. Fusillo riserva un rapidissimo cenno anche a Fenoglio, «che epicizza la Resistenza attraverso un linguaggio assoluto e distanziante» (p. 33). Per dedicarsi nell'ultimo paragrafo, *Affreschi postmoderni*, a opere cardine del nuovo clima culturale: come, oltre al grande film *America oggi* di Robert Altman, il romanzo *Underworld* di Don DeLillo (1997), che, pur mettendo al centro «la

tutti gli studiosi in tempi anche molto recenti (avendo conosciuto la produzione critica su Fenoglio un importante incremento, tanto più con il centenario della nascita, 2022, che ha dato vita a non poche celebrazioni, forse un po' disperse e poco organiche).

Saccone invita però a non limitare la decifrazione di Fenoglio alla prospettiva epica, ma a considerare con altrettanta attenzione l'«oscuro fuoco che la genera e le dà senso». Mette in rilievo perciò, soffermandosi sul *Partigiano*, i contrasti palesi e sofferenti di colui che in Fenoglio è il protagonista «assoluto», Johnny: specie quella «passione – e [...] tensione – oscillante, per usare parole dello stesso autore, tra sentimentalismo e snobismo». Tra questi poli – precisa Saccone – si svolge instabilmente la varia «vicenda del desiderio fenogliano» («desiderio» alla René Girard, sotteso a ogni narrazione), e si fonda la storia non lineare e non sovrapponibile del partigiano che fu in vita Fenoglio e della sua scrittura partigiana, alla ricerca costante del «risarcimento, forse impossibile, di una perdita, di una “loss”», dell'«acquisto – il riacquisto – di una forse mai posseduta plenitudine». «Plenitudine» infranta, corrotta, “infettata” (forte metafora fenogliana ripresa di frequente dai suoi interpreti) dall'intollerabile fascismo, poiché fu quello per Johnny – scrive Saccone – la micidiale causa storica del disastro (in modo analogo, aggiunge, a come è percepita dal personaggio del capitano inglese Keany la rovinosa caduta dell'Impero britannico). Un «desiderio» – secondo Saccone – «radicato in un'assenza che lo dannava – rivolto sempre a un passato perduto, lontano, a un futuro intaccato a priori, illusorio: desiderio allora e sempre di altro, di altro, e di essere altro» (come dei mitici inglesi del periodo elisabettiano, o del magnanimo puritano Cromwell, o della sapienza eroica di Lawrence d'Arabia, o del disperato romanticismo dell'Heatcliffe di *Cime tempestose*). Saccone aggiunge che la tensione verso l'assoluto e verso una dimensione diversa si coglie non solo nell'area partigiana e in *Una questione privata*, ma anche in alcuni racconti delle Langhe come *Un giorno di fuoco* e *La novella dell'apprendista esattore* (quest'ultimo, nell'edizione Isella, *L'esattore*), che definisce «straordinari», perché fanno esplodere nella misura quotidiana-paesana una «rivolta assurda», un'«alternativa», «un'altra esistenza».

frammentarietà del soggetto, del tempo, della storia» priva della caratteristica tensione utopica modernistica, e dotata delle tipiche strategie narrative plurali e iper-stratificate dell'epoca, sembra alludere in tutt'altro voltaggio a certe rappresentazioni epiche dell'origine. Si veda ora l'interessante riflessione a più voci e in più ambiti sul riemergere del dispositivo epico nel secondo Novecento e nella contemporaneità: FRANCESCO DE CRISTOFARO (a cura), *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, Pisa, Pacini (“I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta”), 2017. Cfr. in particolare le pagine introduttive di DE CRISTOFARO, *Nella valle perturbante*, e il quadro di CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Modo epico e modo romanzesco nel sistema narrativo contemporaneo*. TIRINANZI DE MEDICI, con GIANCARLO ALFANO e PAOLO ZUBLENA, è tra i curatori dell'omaggio a Fenoglio, *Fenoglio ventitré. Nuove prospettive fenogliane*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 19, 2023.

Caduto il particolare *mix* di “sentimentalismo” e “snobismo” che caratterizza Johnny, il nuovo tentativo narrativo di Fenoglio, ben più circoscritto, è *Frammenti di romanzo* (reintitolato da Isella *L'imboscata*), non a caso dominato da «ferocia mortale e mortifera». Infine, in *Una questione privata*, la ricerca perpetua non cessa, ma si fa «paradossale», «senza speranza»: è «la catastrofe cui è destinato il desiderio fenogliano, se è esposto [...] alla logica dell'“arido vero”».

Osserva Saccone che a Johnny – guidato contrastivamente, come scrisse Fenoglio della propria scrittura, da «a deep distrust and a deeper faith», profonda sfiducia e fede più profonda¹⁴ – si addice al meglio la condizione del partigiano: «mestiere perfetto: assoluto e diverso», che aspira a dare allo straordinario una durata: «un assunto impossibile, un'utopia»; che infine lascia Johnny senza pace, senza speranza, dolorosamente “separato”, diviso. Beppe Fenoglio, quasi un «morto vivente» dopo la militanza partigiana, nel breve tempo che gli resta da vivere fa nascere la sua scrittura «sulle ceneri della vita».

Mi scuso della ripresa analitica del libro, che parrà singolare, ma che è suscitata come anticipavo da un intento duplice, sottostante più in generale al mio discorso:

1) mostrare che i nuclei fenogliani lì analizzati – in quel giro cruciale di tempo, a una svolta editoriale e filologica di massimo rilievo, a lavori dunque fervidissimi ma incompiuti – sono tutti vitali per l'intelligenza dello scrittore (tentativo all'incirca infinito, date le ragioni specifiche che, pur note, si cercherà in qualche modo di riconsiderare). Balzano infatti con chiarezza dalla *Prefazione* e dall'intero libro campi di interrogazione critica, complanari, compresenti, interconnessi, tuttora molto attivi (l'epos fenogliano e le sue declinazioni interne; il discusso rapporto della narrazione con gli elementi biografici, oppure con la cronaca storica e con l'intenzione di cronaca dello scrittore, ma anche con il romanzo di formazione; il linguaggio gremito di incredibili contaminazioni – è di Saccone com'è noto il felice conio di «fenglese» –¹⁵; la tensione assolutizzante e i suoi amari crolli; la ricerca costante di

¹⁴ È questa la formula che Fenoglio inserisce nella scheda autobiografica stesa per il repertorio di Accrocca: cfr. ELIO FILIPPO ACCROCCA, *Ritratti su misura*, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960, p. 181 (in citazione più ampia: «Scrivo per un'infinità di motivi. Per vocazione, anche per continuare un rapporto che un avvenimento e le convenzioni della vita hanno reso altrimenti impossibile, anche per giustificare i miei sedici anni di studi non coronati da laurea, anche per spirito agonistico, anche per restituirmi sensazioni passate; per un'infinità di ragioni, insomma. [...] La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti. Scrivo with a deep distrust and a deeper faith»). Saccone (p. 83) suggerisce la possibile derivazione della frase di Fenoglio da una analoga – «a profound distrust of himself, a still profouder faith» – riferita a T.E. Lawrence da E.M Forster in un articolo del 1935 (poi rifluito in E.M. FORSTER, *Abinger Harvest*, London, Edward Arnold, 1936, pp. 139-144). Cfr. anche E. SACCONI, *Le guerre di Fenoglio*, in *Beppe Fenoglio oggi*, a cura di GIOVANNA IOLI, introduzione di G.L. Beccaria, Milano, Mursia, 1991, p. 73.

¹⁵ A p. 60 e seguenti del libro. Rinvio anche a un brillante scritto di FLAVIO SANTI, *La guerra delle parole del partigiano Johnny*, online nel magazine Treccani del 3 aprile 2018

dimensioni “altre”; la totalità insita anche nella passione amorosa; la contesa con la morte, l’incombenza della morte, la «disponibilità» alla morte; le asprezze e miserie della vita dopo la guerra; l’illusione, lo scacco, il disinganno, la fiducia con la disperazione; l’anglofilia: le sue ragioni ideali e le sue delusioni; le influenze degli scrittori inglesi).

2) sottolineare con quanta necessità il lettore sottile che è Saccone rilevi che il discorso interpretativo non può affatto prescindere dalla *quaestio* cronologica e testuale, e che i due piani sono del tutto interdipendenti. Chiudendo con il suo libro, che ci ha introdotto nel problema con autorevolezza e al contempo con involontaria provvisorietà, va detto che l’autore fa grandi lodi all’edizione critica “monumentale” del 1978 voluta e diretta da Maria Corti, «eccezionale e benemerita», ricchissima di testi sconosciuti di varie tipologie recuperati con acribia e molto lavoro dall’inesplorato archivio albese. Senza però poter condividere le convinzioni di fondo su cui l’edizione è costruita, in sostanza la ridefinizione cronologica del percorso di Fenoglio, anzi dissentendone vivacemente.

Anche dopo molti anni, sebbene ora alcuni studiosi tendano a lasciare con garbo sullo sfondo il vessato problema e le molte *querelles*¹⁶, occorre pur sempre tornare ai nodi centrali della questione, anzi con precisione e consapevolezza accresciute, per apprenderne anche altro e per non interrompere il prezioso legame filologia-critica, sin troppo messo in discussione. Anche perché la storia letteraria di Fenoglio non cessa di conservare i suoi caratteri enigmatici, e perché ancora la fragilità e l’instabilità del presente tendono per conto loro a disperdere e diluire la memoria storica e le informazioni necessarie.

Una postilla (qui laterale, ma nient’affatto laterale) sul fatto sfiorato sopra del «fenglese», e più estensivamente dell’intreccio italiano-inglese in Fenoglio, che è sì un’operazione tecnica e stilistica (e come tale è stata benissimo studiata), ma che è anche altro, poiché sorretto da parte dell’autore e fin dall’estrosa adolescenza, da fervida profondità ideale e idealistica, essa pure «assoluta». Lo attesta, dall’interno di un’intima vicinanza, Pietro Chiodi, il filosofo che fu suo giovane docente al Liceo Govone di Alba e suo amico sino alla prematura scomparsa. Studioso di Kant, di

(https://www.treccani.it/magazine/linguaitaliana/articoli/percorsi/percorsi_141html), che cita altre denominazioni possibili, più o meno calzanti e strambe (itanglese, itangliano, italie, inglesiano), e, sulla base dei precedenti illustri studi sul linguaggio, ben noti (Beccaria, Soletti, Isella, Mengaldo, Grignani), traccia una scheda linguistica breve e densa, molto fruibile anche didatticamente.

¹⁶ È il caso ad esempio dell’avvertenza dei curatori che accompagna il recente *La forza dell’attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, a cura di VALTER BOGGIONE, EDOARDO BORRA, Savigliano, L’artistica Editrice, 2016. Meno irenico ma non meno equilibrato ALBERTO CASADEI, *Ritratto da Fenoglio di scrittore* (Pisa, ETS, 2015) che in un’analoga avvertenza precisa di ricorrere di norma all’ed. Isella e ove necessario all’ed. Corti. Su qualche eccesso nella forzatura di dati testuali inoppugnabili, cfr. *ivi*, pp. 33-34.

Kierkegaard, dell'esistenzialismo, traduttore di Heidegger, autore di *Banditi*, un ottimo diario di guerra del '45-'46¹⁷, Chiodi scrive, nell'originale ritratto «civile» del 1965:

Fenoglio, fin dagli anni del ginnasio [...], si era immerso, come un pesce si immerge nell'acqua, nel mondo della letteratura inglese, nella vita, nel costume, nella lingua, particolarmente dell'Inghilterra elisabettiana e rivoluzionaria: viveva in questo mondo, fantasticamente ma fermamente rivissuto, per cercarvi la propria "formazione", in una lontananza metafisica dallo squallido fascismo provinciale che lo circonda. [...]. L'immedesimazione di Fenoglio col mondo dell'Inghilterra rivoluzionaria non era per lui un'evasione da ingenuo provinciale, come qualcuno ha creduto. [...]. Fenoglio andava alla ricerca di un modello umano, di una «formazione», di uno stile diverso da quello che il «fascismo» gli offriva¹⁸.

Più in generale, nel pensiero di Chiodi e nella sua adesione partigiana circolano con rilievo categorie e visioni etico-politiche condivise con l'allievo (forse a lui trasmesse, come anche dovette accadere nel rapporto di Fenoglio con Leonardo Cocito e con altri compagni)¹⁹. In un recente scritto su Chiodi (comparso sul «Mulino») Matteo Cavalleri scrive che la sua «scelta di resistere e la scelta per una filosofia critica *erano* mosse dalla stessa pulsione di verità»²⁰, con richiamo evidente al ricordo di Nicola Abbagnano, maestro di Chiodi («Si è dedicato alla filosofia per la stessa ragione per la quale, durante la lotta di Resistenza, fu partigiano combattente: per difendere la libertà e la dignità dell'uomo»). Come si vede siamo davanti, per Fenoglio e per

¹⁷ Cfr. PIETRO CHIODI, *Banditi*, Alba, Anpi, 1946; poi Cuneo, Panfilo, 1961; quindi per Einaudi, dal 1975, con prefazione di G.L. Beccaria. Chiodi, aderente a Giustizia e Libertà, e l'amico Leonardo Cocito (comunista, lui pure professore di Lettere al Liceo Govone), furono tra i primi a organizzare la Resistenza nella zona di Alba e di Bra. Nel '44 i due con altri partigiani sono bloccati durante un rastrellamento dalle SS italiane vicino a Bra. Cocito e gli altri sono subito impiccati, Chiodi è deportato a Bolzano, poi a Innsbruck, da dove fortunatamente scappa per rientrare nel '45 e riprendere la lotta.

¹⁸ Cfr. P. CHIODI, *Fenoglio, scrittore civile*, «La Cultura», III, gennaio 1965, pp. 1-7; raccolto anche in B. FENOGLIO, *Lettere 1940-1962*, a cura di LUCA BUFANO, Torino, Einaudi, 2002, 2022².

¹⁹ Cfr. ancora da P. CHIODI, *Fenoglio, scrittore civile*: «In alcune pagine scopertamente autobiografiche di *Primavera di bellezza*, Fenoglio ha rievocato quegli anni di liceo, i suoi compagni, i suoi giovanissimi professori. Forse se il romanzo non fosse stato troncato subito dopo l'8 settembre 1943, il lettore avrebbe potuto cogliere molti segreti del futuro Fenoglio, oltreché nella morte di Cocito, in quella di alcuni giovanissimi studenti, Scagliola, allievo ufficiale dei carabinieri che doveva morire col petto squarciato nel primo assalto per la conquista di Alba; e Ballerini, timido collezionista di edizioni rare, fulminato in combattimento a Pocapaglia a fianco di Cocito; e Aimo, catturato in combattimento e fatto morire con altri tre compagni sotto le rotaie del trenino di Borgo San Dalmazzo».

²⁰ Cfr. MATTEO CAVALLERI, *Pietro Chiodi – Profilo*, «Il Mulino», settembre 2020, 1-5 (<https://www.rivistailmulino.it/isni/9153>).

Chiodi, al tema etico della «scelta» partigiana, essenziale per entrambi come uomini, scrittori e combattenti. Il tema è delineato da Claudio Pavone nel suo capitale saggio *La guerra civile*, 1991, che si giovò del frequente ausilio di testi letterari e memoriali di resistenti e partigiani (tra cui Fenoglio, Chiodi, Nuto Revelli, Emanuele Artom, Luigi Meneghello, Italo Calvino...), utilizzati alla stregua di documenti storici²¹. La «necessità» della «scelta» partigiana e della «guerra civile», la «moralità della Resistenza» erano state anticipate da Pavone prima del libro del 1991 in studi del decennio precedente, ma erano tensioni radicate già prima nel vivo della Resistenza stessa e in particolare in certe sue aree (non a caso la ricerca che poi approda al libro fu suggerito a Pavone dall'azionista intransigente e idealista che fu Ferruccio Parri): così leggiamo con chiarezza in Chiodi, così attesta nei suoi libri Fenoglio narratore, e così testimoniano molti altri. Torneremo sul tema.

3. *Dati a confronto*

Lorenzo Mondo, pubblicando *Il partigiano Johnny* nel 1968, lo estrae dalle carte di Alba, attribuendogli il titolo che gli è rimasto, e sottoponendo il testo a un montaggio sommario tra le due redazioni disponibili.

L'inatteso romanzo resistenziale risveglia l'interesse sullo scrittore, scontroso, defilato, un po' dimenticato, che a fronte dell'impegno di scrittura ininterrotto in vita aveva visto l'uscita di soli tre libri – sono dati beninteso notissimi... –: 1952, *I ventitre giorni della città di Alba*, Einaudi, “I Gettoni”; 1954, *La malora*, sempre per Einaudi, “I Gettoni”, con quel duro risvolto di Vittorini che, mentre lo accoglie nella sua collana sperimentale, segnala il rischio che il giovane narratore e altri della sua generazione ricadano in attardati manierismi regionali e dialettali di gusto verista; 1959, *Primavera di bellezza*, Garzanti (dopo lungo patteggiamento con l'editore) con un risvolto brillante di Pietro Citati. Del resto il bizzarro risvolto di Vittorini (dettato forse dall'intento militante di discussione?) non è l'unico guaio capitato a Fenoglio, così disattento alle relazioni letterarie da non essere informato neppure delle ottuse condanne che sull'«Unità», tra agosto e ottobre '52, da parte di critici e giornalisti di parte comunista, avevano duramente investito il ritratto partigiano dei *Ventitre giorni...*, anticonvenzionale e spregiudicato, cercato nel “basso”. L'autorevole Carlo Salinari, fraintendendone il significato, era arrivato a parlare non solo di un «cattivo

²¹ Cfr. CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

libro», ma addirittura di una «cattiva azione». Sull'infelice uscita di Salinari spicca lo sdegnoso dissenso in una recensione del 1952 di Anna Banti²².

In verità, all'uscita nel '68 del *Partigiano Johnny*, il terreno era preparato perché pochi anni prima *Una questione privata*, già a cura di Mondo, aveva catturato l'adesione commossa e super-qualificata di Italo Calvino. Nella *Prefazione* del 1964 al rinnovato *Sentiero...*, Calvino fa di *Una questione privata*, con l'acume scintillante di cui brilla l'intero testo, uno dei centri del suo discorso su Resistenza e Neorealismo:

E fu il più solitario di tutti che riuscì a fare il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più se l'aspettava, Beppe Fenoglio, e arrivò a scriverlo e nemmeno a finirlo [...]; e morì prima di vederlo pubblicato, nel pieno dei quarant'anni. Il libro che la nostra generazione voleva fare, adesso c'è, e il nostro lavoro ha un coronamento e un senso, e solo ora, grazie a Fenoglio, possiamo dire che una stagione è compiuta [...].

Del *Partigiano* non possono non interessarsi anche i filologi, attratti dall'universo incognito delle carte albesi. L'edizione suscita subito le radicali critiche di Maria Corti, che dal '68 in numerosi interventi sia in riviste scientifiche sia in quotidiani

²² Anna Banti commenta sprezzantemente il maldestro episodio in una recensione su «Paragone»: «ci tocca vedere come, fra gli ultimi "Gettoni" freschi di stampa, l'unico valido e sincero, *I ventitré giorni della città di Alba* di Beppe Fenoglio, venga coperto di obbrobrio da chi ci può insegnare, beato lui, quello che *debbono* leggere gli operai e i contadini». E più avanti: «Se la memoria ci serve, il libro del Fenoglio è stato definito, fra l'altro, "una cattiva azione": cfr. A. BANTI, *Scuola o accademia?*, «Paragone», 34, ottobre 1952, pp. 77-78, poi raccolto in EADEM, *Opinioni*, Milano, Il saggiatore, 1961, pp. 149-152 (ma lo si legge anche in *Beppe Fenoglio*, a cura di GABRIELE PEDULLÀ, «L'illuminista», 40-41-42, dicembre 2014, che ha allestito una ricca *Antologia della critica fenogliana*, pp. 175-176, cui si ricorrerà molto spesso). Dopo la morte di Fenoglio, Anna Banti racconta in *Fenoglio rivisitato*, «L'Approdo letterario», n. 31, luglio-settembre 1965, pp. 85-90: «Ricevetti da Fenoglio una cartolina dove non era un cenno di ringraziamento ma solo la domanda: "Chi ha detto che i *Ventitré giorni* sono una cattiva azione?". Naturalmente non risposi, ma mi divertì l'eccezionale ingenuità di un giovane a cui non era passato per la testa di tener dietro alle sorti del suo primo lavoro. Un caso piuttosto singolare, anche allora». Analogamente intenso anche il suo *Ricordo di Beppe Fenoglio* che da «Settimo giorno» del 26 febbraio '63, ritroviamo sempre nell'«*Illuminista*», pp. 295-297. Dopo l'uscita della *Malora*, Anna Banti pubblica su «Paragone», n. 70, ottobre 1955, «uno dei più sorprendenti racconti degli anni Cinquanta», *Un giorno di fuoco*. E, appena postumo, il bellissimo *Ma il mio amore è Paco*, ivi, 150, giugno 1962. Per *Primavera di bellezza*, uscito dal cantiere del «libro grosso» dopo faticosi accordi e compromessi con Livio Garzanti, tra le recensioni più empatiche è la sua (A. BANTI, *Nuove stagioni di Pasolini e Fenoglio*, «Paragone», 114, giugno 1959, ora anche nell'«*Illuminista*», pp. 252-256), troppo intelligente per non ricordarla. Anna Banti registra qui la lontananza dall'esperienza della *Malora* e dal cimento con il dialetto: l'iniziale «rammarico di non riconoscere uno scrittore prediletto» cede dopo le prime pagine, e subentra l'ammirazione per «l'accento severo, conciso, iracondo, del nuovo Fenoglio», per il «chiuso furore» e la «voce giusta per esprimerlo», cioè un «italiano acuminato, di una rovente efficienza, persino elegante: di quella eleganza che è la civetteria dei condannati a morte». Banti termina «azzardando» un caustico riferimento alla prosa di «alcuni scrittori settentrionali» (sono Gadda e Contini), cui pure è toccato di rintracciare nella loro ricerca espressiva «la parola dalle sue origini», di «svilupparla» «dall'etimo, filologicamente», e così «modellarla».

comincia a segnalare l'improprietà²³. Lorenzo Mondo – non filologo, ma critico raffinato ed esperto²⁴ aveva accompagnato il testo con una noticina per dare almeno qualche orientamento di base su datazione e genesi. Mondo collegava subito a ragione il *Partigiano* a *Primavera di bellezza*, e accennava alla presenza, tra i materiali di Alba, di due stesure successive del *Partigiano* (quelle da lui mescolate avventurosamente). Ecco l'*incipit* della nota, certo non perfetto, ma neppure del tutto lontano dai fatti accertati dopo anni:

Il libro che pubblichiamo, nelle originarie intenzioni di Beppe Fenoglio, costituiva parte integrante di quello uscito, nel 1959, col titolo *Primavera di Bellezza*, ed a quel tempo era già tutto scritto.

Maria Corti avanza combattivamente tutt'altra ipotesi sui tempi compositivi: il *Partigiano* sarebbe «la prima opera di Fenoglio [...], una affascinante stesura a caldo, di poco posteriore alla vicenda della guerra partigiana. La materia è ancora incandescente, abbondano i motivi autobiografici allo stato puro». Al contrario, il bellissimo racconto *I ventitre giorni della città di Alba*, che Corti ritiene derivato anni dopo (1952) dal cosiddetto “serbatoio” del *Partigiano*, rivelerebbe maggiore maturità e distacco. Così in un sintetico e breve intervento sul «Giorno» del 1969, dopo un esame delle carte conservate ad Alba presso la moglie:

²³ I primi scritti sparsi di Maria Corti su Fenoglio (anni Sessanta-Settanta), a cominciare dal famoso *Partigiano capovolto* del '68 («Strumenti critici», 7, ottobre 1968), sono presenti nella già cit. *Antologia della critica fenogliana* (nella sezione III, *L'inizio della discussione. Sugli inediti e la cronologia (1968-1970)*), raccolta molto utilmente in *Beppe Fenoglio*, a cura di GABRIELE PEDULLÀ, 2014. Ma le mie citazioni provengono in questo caso dal *Trittico fenogliano* che Maria Corti ha inserito in EAD., *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969. Si veda inoltre il libro unitario: M. CORTI, *Beppe Fenoglio. Storia di un continuum narrativo*, Padova, Liviana, 1980. Da completare con EAD., «*Il partigiano Johnny*» di Beppe Fenoglio, in *Letteratura italiana, Le Opere*, IV, *Il Novecento*, t. II, *La ricerca letteraria*, a cura di A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1996, pp. 811–834.

²⁴ *Una questione privata* fu aggregata da Lorenzo Mondo, a quanto pare all'ultimo momento, in coda ai bellissimi ma dissimili racconti appena postumi di *Un giorno di fuoco*, Garzanti, 1963. Nelle edizioni Garzanti, *Una questione privata*, sempre con *Un giorno di fuoco*, è però anteposta dal '65, anche a titolo, al blocco dei racconti della Langa; e dall'81 appare a sé. Dall'86 è edita a sé anche da Einaudi. È ancora Mondo a pubblicare nel 1994 *Appunti partigiani 1944-1945*, abbozzo di romanzo giovanile incompiuto di grande rilievo, emerso fortuitamente per la quasi incredibile circostanza di cui si è detto *supra* (cfr. n. 3) che sta tra le bislacche particolarità di Fenoglio, come la stupefacente distrazione verso il proprio lavoro, rilevata con simpatia da Anna Banti (cfr. *supra*, n. 19). Sull'abbozzo *Appunti partigiani* (firmato solo “Beppe”, e steso su quattro taccuini-registri di conto della macelleria paterna, con l'intestazione a stampa: “Macelleria Fenoglio Amilcare, piazza Rossetti, Alba”) si sofferma incisivamente, analizzandone la tipologia rispetto alla cronaca e ai romanzi della maturità, ROBERTO BIGAZZI in *Fenoglio*, cit., 2011, nel cap. *Storie di guerra e di Langa. Come raccontare la guerra civile*.

Appena tornato dalla guerra partigiana, Fenoglio prese furiosamente a scrivere [...]: nacque così una vasta opera, una specie di cronaca a sfondo autobiografico. [...] Da questa affascinante stesura a caldo Fenoglio ha estratto successivamente dei blocchi narrativi o sequenze o microracconti, che hanno avuto ciascuno nuova elaborazione formale e sono in parte diventati le opere a stampa²⁵.

Va ricordato a questo punto che negli studi fenogliani fu per primo l'autorevole Eugenio Corsini – amico e conterraneo di Fenoglio, filologo classico molto fine, studioso della *Bibbia* e dell'*Apocalisse*²⁶ – a sollevare in un articolo del 1970 valide obiezioni di fondo sugli interventi di Maria Corti preliminari all'edizione. Corsini si fonda sulle lettere allora inedite tra Fenoglio e Calvino del 1956-1958, e attinge a dati d'archivio. Per la prima volta emerge nel suo saggio il dirimente riferimento di Fenoglio (inizio del 1957) all'impresa del cosiddetto «libro grosso» allora sul suo tavolo. Fenoglio scrive a Calvino, 21 gennaio '57: «Un romanzo propriamente non è, ma certo è un libro grosso (alludo allo spessore). Non ne ho ancora terminato la prima stesura [...]. il libro abbraccia il quinquennio 1940-1945»²⁷. Altre informazioni, settembre '58, danno come terminata una prima parte del «libro grosso»: «Ho finito il primo volume (titolo provvisorio *Primavera di bellezza*)», e testimoniano la decisione (disattesa almeno in parte, aggiungo purtroppo) di «buttarmi subito a capofitto nella redazione del seguito».

Comunque poi vada, le parole di Fenoglio sono indubitabili: è chiara l'allusione alla complessa narrazione in corso sulle vicende partigiane di Johnny e dintorni. Corsini riporta anche alcune date concomitanti (1956-1957), «scritte di pugno dallo scrittore», sui dattiloscritti fenogliani e sulle cartelle che li contengono, «segnalatimi gentilmente dalla vedova»²⁸. Così riassume l'«altro fatto di capitale importanza» affiorato dalle sue indagini:

²⁵ Cito qui da MARIA CORTI, *Non c'era per lui un'ultima stesura* («Il Giorno», 19 febbraio 1969), ripreso in *Beppe Fenoglio*, a cura di GABRIELE PEDULLÀ, «L'illuminista», cit., pp. 538-539.

²⁶ Suo appropriato parere è che Fenoglio sia approdato alla lettura biblica attraverso Milton. Cfr. EUGENIO CORSINI, *Paesaggio e natura in Fenoglio*, in *Beppe Fenoglio oggi*, a cura di GIOVANNA IOLI, cit., 1991, pp. 26-30.

²⁷ Cfr. EUGENIO CORSINI, *Ricerche sul fondo Fenoglio*, «Sigma», 26, 1970, pp. 3-17. Cito dalla riproposizione del testo in *Beppe Fenoglio*, a cura di GABRIELE PEDULLÀ, «L'illuminista», cit., pp. 540-551: 547-548 (per un refuso si legge che il testo sarebbe edito su «Prisma», anziché sulla torinese «Sigma», del cui comitato redazionale faceva parte Corsini). Come si vede bene, l'antologia critica dell'«*Illuminista*» ha il grande merito di ripresentare anche i primi e più rari pezzi, seguiti da una serie di pareri e testimonianze inediti (Affinati, Alfano, Casadei, Cordelli, Jossa, Pecoraro, Raffaelli, Tucci).

²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 548-550. Le datazioni riportate da Corsini sono contestate da Grignani nell'edizione critica, ma riprese come determinanti dagli studiosi successivi che ripercorrono analiticamente la cronologia dei *Partigiani*: in particolare Saccone e Bigazzi negli anni Ottanta; e accreditate da Isella con grande merito nell'esemplare *Itinerario fenogliano* dell'edizione 1992. Ricordo anche che della

Primavera di bellezza e quello che attualmente è *Il partigiano Johnny* costituivano, nelle intenzioni di Fenoglio e nella stesura a cui era giunto nel 1958, le due parti di un'unica opera realizzata dapprima organicamente in un lasso di tempo relativamente breve, anche se poi circostanze pratiche non ancora del tutto ben chiare hanno dato alle due parti fisionomia e destini diversi (p. 548)²⁹.

La datazione arretrata sostenuta da Maria Corti per la «grande cronaca» del *Partigiano* è ripresa e argomentata callidamente dalle curatrici nelle fitte *Note al testo* di *Opere* 1978, in particolare da Maria Antonietta Grignani, responsabile dell'edizione del *Partigiano*, di *Primavera di bellezza* e di *Una questione privata*. Facendo retrocedere l'epopea partigiana di Johnny all'immediato dopoguerra, e giudicandola un caotico deposito-serbatoio cronachistico, il processo evolutivo di Fenoglio avrebbe questo particolare tracciato: Fenoglio avrebbe attinto alla «grande cronaca» – tumultuosa, inventiva, plurilinguistica e pluristilistica, mescidata al massimo, colma di anglicismi e di neologismi – negli anni successivi per rielaborazioni più depurate e vigili, attenuandone l'oltranza, dai *Ventitre giorni* sino al capolavoro *Una questione privata*.

Sono stati molti gli interventi anche sui giornali (dotati allora di collaboratori di altissima qualità), perlopiù perplessi davanti a un'edizione che era da tempo attesa e annunciata. Giovanni Raboni, in un acuto pezzo del '78 appena anteriore all'edizione Corti, si augura che anche il lettore non specialistico possa accrescerne la «familiarità» con Fenoglio, e «trarne argomento e profitto», in una visione critica rinnovata³⁰. E che l'edizione agisca anche su questioni di fondo non chiarite a

Cronologia dei «Partigiani» Bigazzi e Saccone discussero con Maria Corti e Maria Antonietta Grignani nella tavola rotonda omonima del convegno *Fenoglio a Lecce* del 25-26 novembre 1983 (i cui Atti sono stati raccolti a cura di G. RIZZO, Firenze, Olschki, 1984: per la tavola rotonda, cfr. ivi, pp. 223-240).

²⁹ Notevole anche il cenno, pur cauto e rapido, riservato da Corsini alla funzione idealistica dell'inglese di Fenoglio: per cui rinvio a quanto si è già accennato *supra*, attraverso la testimonianza di Pietro Chiodi (cfr. *supra* nn. 17 e 18). Così leggiamo in Corsini: «se è vero che il rapporto di Fenoglio con l'inglese è da spiegare con valore stilistico [questo il parere di Maria Corti], si potrebbe aggiungere che il fenomeno, più che legato “genericamente al moto di influssi della letteratura americana sui nostri scrittori” [Maria Corti], aveva piuttosto ragioni intrinseche e profonde nella familiarità dello scrittore con «un periodo della letteratura inglese ben preciso: quello degli elisabettiani e di Cromwell», ivi, p. 550. Già Chiodi, nel citato *Fenoglio, scrittore civile*, faceva riferimento a Cromwell, al suo esercito, all'intimità con la Bibbia (perlopiù estranea alla tradizione italiana): «Più volte [Fenoglio] mi disse che da adolescente aveva spesso sognato di essere un soldato dell'esercito di Cromwell, “con la Bibbia nello zaino e il fucile a tracolla”. E di questo bisognerà tener conto per intendere sia il rigore della sua scrittura che il rigore della sua morte; “rigore” che fu ad un tempo civile e religioso».

³⁰ Cfr. GIOVANNI RABONI, *Così la sua grandezza diventerà più familiare*, «Tuttolibri-La Stampa», 24 giugno 1978 (vedilo anche in *Beppe Fenoglio*, «L'illuminista», pp. 613-615). Lo scritto di Raboni è preceduto da un bellissimo profilo di Norberto Bobbio, del 1977 (ivi, pp. 611-613), di tutt'altro taglio e ispirazione (che ricordo qui solo per la contiguità cronologica), che mette in luce la grandezza anticonvenzionale del *Partigiano Johnny* come per sempre memorabile narrazione della Resistenza: tra orrore, rivolta morale, azioni brutali, con il sentimento della morte onnipresente, «sempre incombente», a uguagliare tutti senza distinzioni di parti e di ruolo sociale. Ecco le amare e realistiche

sufficienza: come tenere insieme, anche per lettori «non graduati» (scrive con ironia Raboni)³¹, le diverse esperienze di lavoro dello scrittore: l'«oltranza stilistica», «introversa» e «anglobarocca», del *Partigiano* e di *Una questione privata*, con la «passione alla verità» dei racconti langaroli e «rusticani»? Raboni arriva a richieste acutamente radicali, fittiziamente «ingenua», cui forse ora è possibile rispondere con minore imbarazzo:

le domande di fondo alle quali, nei prossimi tempi, bisognerebbe cercare di rispondere, sono [...] proprio le più dirette, le più “ingenua”: che scrittore è stato Fenoglio? Da dove vengono e [...] in quale direzione vanno il fascino e la singolarità dei suoi libri?

Nella contesa che si è andata disegnando allora tra un prodotto editoriale anche rivolto al lettore comune e un'officina solo filologica, molti lettori e critici respingono talora con crudezza l'ipotesi Corti-Grignani, arrivando a rimpiangere la leggibilità pur fallace dell'edizione Mondo, e ad accusare la filologia di avere reso un pessimo servizio a Fenoglio, condannandolo alla non leggibilità³².

Il problema è in effetti arduo da individuare e dirimere, poiché l'editore critico ha davanti un cantiere testuale intricatissimo, tra molte riscritture parziali e redazioni multiple variamente incomplete, con numerose perdite e/o distruzioni di materiali, e, quanto alla tecnica compositiva dello scrittore, con frequenti ritorni e riprese rielaborate di nuclei identici o affini. Rispetto alle attese di chi aveva riconosciuto la forza del capolavoro in *Una questione privata* e poi nel *Partigiano Johnny*, l'edizione critica di Maria Corti ed *équipe* consegna con acribia e rigore più redazioni successive di uno stesso testo, trascritte conservativamente dalle carte d'archivio, e allineate l'una dopo l'altra. I criteri dell'edizione rinviano di fatto, ma senza prese di posizione esplicite, a ciò che accade nei metodi, nella teoria e nella prassi, della *critique génétique*, che non privilegia alcuna redazione d'autore, neppure, ove esista, l'ultima volontà d'autore, riconoscendo a tutte pari dignità e autorevolezza. Simili edizioni sono destinate però agli addetti ai lavori, e non possono non mettere in crisi i lettori, anche attrezzati.

conclusioni di Bobbio: nell'«universo della guerriglia [...] diventa naturale la morte più innaturale»; e: «In quanto naturale e prevista, questa morte è anche quasi sempre illacrimata» (p. 613).

³¹ Ivi, p. 613.

³² Un pungente esempio di questa insoddisfazione è l'intervento sulla «Repubblica» del 30 agosto 1978 di ALFREDO GIULIANI, *Se il Partigiano Johnny spara contro i lettori*, che giudica l'edizione «destinata a sgomentare e ad allontanare da sé il comune lettore» (poi, con il titolo *Fatiche filologiche per leggere Fenoglio*, in ID., *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 77-8: 77; ma lo si legge anche in *Beppe Fenoglio*, «L'illuminista», cit., pp. 615-619).

Su questo punto è di grande interesse quanto scrive Maria Antonietta Grignani in un intervento fenoglianiano recente³³. Grignani puntualizza «l'impossibilità – allo stato attuale dei documenti di archivio – di datare con certezza la cronologia dei singoli stadi del cantiere di lavoro che ha edizioni e interpretazioni varie ed è noto dal 1968 come *Il partigiano Johnny*». E aggiunge, sul rapporto specifico tra i racconti dei *Ventitre giorni* e il cantiere del *Partigiano*:

Un confronto tra passi o episodi dei *Ventitre giorni* e capitoli degli stratificati tentativi del *Partigiano* continua a essere comunque proficuo e significativo, ma non univoco sul versante genetico. L'ipotesi di Maria Corti era che quel cantiere così espanso e più volte riaperto nelle prove del *Partigiano* precedesse la messa a punto dei racconti: il che non si può provare con criteri certi. Che un racconto o meglio una sua scheggia non sia la riduzione e rielaborazione di capitoli o passi o immagini del *Partigiano*, così come lo leggiamo nelle due o meglio [...] tre parziali stesure che restano, mi pare verosimile.

Ma preferisce spostare l'attenzione sui dissimili statuti narrativi di romanzo e racconto, e lasciare elegantemente nell'incertezza la questione cronologica³⁴, rivendicando però un legame con la *critique génétique* (cui prima mi riferivo), e l'ammirevole decisione di pubblicare a sé l'*Ur Partigiano*:

È stata, questa, un'edizione di intenzione che si definirebbe “genetica”, per quanto la *critique génétique* francese sia arrivata da noi dopo. Quell'edizione [...] non era destinata al lettore comune, che si aspetta un bel romanzo unitario da leggere senza affanni: i filologi talora sopravvalutano la pazienza critica del pubblico, ma non sono totalmente sprovveduti. Dei tentativi “partigiani” a struttura romanzesca proponeva nei primi tre tomi del volume primo innanzi tutto i nove capitoli, alcuni dei quali molto lunghi, di ciò che abbiamo chiamato

³³ Cfr. M. A. GRIGNANI, *Fenoglio allora e ancora*, «Giornale di storia della lingua italiana», online, II/I, 2023 (al link <http://www.serena.unina.it/index.php/gisli/article/view/10550>).

³⁴ Vale la pena di riportare integralmente il parere cauto e dubitativo della studiosa, che sulla datazione alta del *Partigiano* si appella all'opinione di Maria Corti: «Per la datazione [Maria Corti] pensò a un momento poco distante dall'effettiva esperienza partigiana dell'autore perché, dal confronto tra le stesure e i racconti, evinceva una maggiore vicinanza di episodi, nomi di persona e toponimi di tali stesure di “romanzo” alla realtà biografica, ai nomi dei co-protagonisti e ai fatti storici. Il che resta vero. Altri studiosi, invece, ipotizzarono una datazione a ridosso di *Primavera di bellezza*, quasi che il cosiddetto *Partigiano* così come lo abbiamo letto fosse continuazione di *Primavera di bellezza*. Il tutto in nemmeno due anni nella realtà biografico-produttivo-lavorativa di Fenoglio, che pure aveva un impiego quotidiano extra-letterario? I *Partigiani* e le due *Primavere*, le note sui fogli del secondo *Partigiano* in vista non della prima ma della stesura seconda di *Primavera di bellezza*?».

Ur Partigiano Johnny, in un inglese più o meno creativo intrecciato con un sottostante italiano. Indi in sequenza genetica le due stesure parziali dei *Partigiani* delle quali nessuna comincia con il cap. I [...], in rastremazione di misura, di scelte tematiche, di lingua e titolazione dei segmenti narrativi (numerici nella prima e poi invece tematico-stagionali, questi ultimi, a pensarci bene, in asse con qualsiasi tipo reale di *maquis*).

Nell'edizione Corti-Grignani il ricorso alle redazioni plurime allineate – diciamo appunto à *la critique génétique* – riguarda tutti e tre i testi connessi alla vicenda partigiana e al «libro grosso»: il *Partigiano* (PJ), *Primavera di bellezza* (PdB), e *Una questione privata* (QP), più precisamente: due per il *Partigiano* (PJI, PJ2), oltre alla prima lacunosa in inglese (UrPJ: nel t. I, a cura di Meddemmen, con la traduzione non poco contestata di Merry); due per *Primavera di bellezza* (Pdb1 e Pdb2); e tre per *Una questione privata* (QP1, QP2, QP3). È abbastanza evidente il disagio pratico (forse pure conoscitivo, a meno di collazioni e analisi) del lettore e dello studioso anche «graduato» (per riprendere la simpatica metafora di Raboni)³⁵. Oltre al punto delicato della cronologia (da tempo dato per risolto a favore della posteriorità del *Partigiano Johnny*)³⁶, è la stessa leggibilità dei testi, in più redazioni come in una preziosa e rara edizione genetica, a costituire una difficoltà.

Il nuovo testo del *Partigiano* offerto da Dante Isella, di felice leggibilità, è però accolto da alcuni con riserve, perché a sua volta accusato di avere operato una contaminazione tra le due redazioni. La ricostruzione di Isella, ineccepibile sui dati nello stringente e limpido *Itinerario fenogliano*³⁷, può lasciare qualche residua zona d'ombra sull'incompiuto *Partigiano Johnny*. In un punto della *Premessa* Isella chiarisce come meglio non si potrebbe la duplice e incontestabile esigenza di editore critico che l'ha guidato per il restauro del *Partigiano*:

³⁵ Cfr. G. RABONI, *Così la sua grandezza diventerà più familiare*, cit., dall'«Illuminista», p. 613 (vedi *supra*, n. 30).

³⁶ Anche nel *Fenoglio*, cit., nonostante la simpatia mostrata per «l'entusiasmo» di Maria Corti e la sua «magnanima impresa [...] che ha reso giustizia alla ricchezza del lavoro dello scrittore», Bigazzi riconosce nel nucleo partigiano di Johnny la natura di un «grande progetto storico degli anni '50 e non di scartafaccio-serbatoio nell'ambito della memorialistica degli anni '40», come nell'ipotesi Corti.

³⁷ Che lo stesso Bigazzi definisce «lucidissimo», quantunque non concordi affatto con il testo fornito da Isella per molteplici ragioni. Bigazzi scrive infatti nella *Premessa* al *Fenoglio*, cit., che «la questione del romanzo di Johnny [...] è stata risolta solo nella parte della cronologia, ma non in quella dell'assetto testuale». Molte le riserve contro l'operazione di Isella: oltre alla contaminazione tra le due reazioni, in particolare depreca l'assenza di URPJ, ma anche la caduta del blocco dell'inverno 44-45 (e non solo). Cito l'*Itinerario fenogliano* dall'ed. Isella 1992, pp. 1397-1431, dove è integrato da utilissime *Tavole di concordanza*, pp. 1343-1445.

la nostra edizione [...] ha mirato a salvaguardare, insieme con la correttezza filologica, la leggibilità del romanzo: un requisito non meno irrinunciabile, specie quando si tratti non già di un reperto archeologico, ma di un'opera viva del nostro tempo, che non può essere in nessun modo segregata dal suo pubblico potenziale (p. XI).

Quanto alla scelta testuale, se la leggibilità non deve essere sacrificata come «requisito» primario a vantaggio del lettore colto e di quello «non graduato», l'incompiutezza dei due *Partigiani* richiede di necessità qualche intersezione e interazione, che Isella elabora e regola con il massimo di rigore, arrivando a configurare «non si dice un'unità inesistente e dunque impossibile, ma almeno la continuità del disegno narrativo». Come? Mi si permetta di entrare, il minimo possibile, in qualche dettaglio per illustrare la proposta di Isella, molto meditata. Isella privilegia la seconda redazione, rispettando ove possibile l'«ottimo principio dell'ultima volontà dell'autore», per lui irrinunciabile. Ossia: segue la seconda redazione «dal punto in cui essa mostra di non presentare più alcuna soluzione di continuità» (e per completezza ne pubblica in un *dossier* separato «i pochi capitoli antecedenti»). Per la parte iniziale, ricorre invece alla prima redazione: «dove la sua presenza è unica, o solo saltuariamente accompagnata dall'altra» (riservando analogamente il resto della prima redazione a un *dossier* integrativo)³⁸.

Più lineare e rigoroso di così, impossibile pensarlo. Ma la commistione o sutura delle due redazioni, pur ragionata ed enunciata con rigore e chiarezza estremi, necessariamente dà conto di un'incompiutezza testuale, che rinvia al lavoro misteriosamente interrotto e sacrificato dall'autore.

Importante precisare che il sacrificio è avvenuto quando Fenoglio «alla fine del '58 cambia misteriosamente disegno» (Isella, *Premessa*, p. XI), e si decide a pubblicare (maggio 1959) la sola *Primavera di bellezza* e insieme a chiudere per così dire la storia terrena di Johnny, eseguendone la morte alla fine del libro (che situa precocemente nel settembre 1943).

Nel corso del '58 Fenoglio tenta senza successo di dare corso all'intero materiale (il «libro grosso» ambiziosamente in corso almeno dal 21 gennaio 1957)³⁹. Il gran lavoro è attestato a tratti dalle lettere con Calvino e con Livio Garzanti. In breve: a Garzanti arriva nel luglio '58 la cosiddetta prima parte, o presunto primo

³⁸ Preciso per scrupolo di completezza che alla lacuna materiale del capitolo 8 della prima redazione, «non rimediabile», Isella supplisce con «una didascalia», a meri fini informativi sull'intreccio.

³⁹ Di cui ha parlato, ricordiamo, il 21 gennaio 1957 a Calvino, specificandogli anche che il «libro abbraccia il quinquennio 1940-45»: «Un romanzo propriamente non è, ma certo è un *libro grosso* (alludo allo spessore)». Si è già citato il fatidico frammento di lettera *supra*, n. 4.

volume, dell'opera, che l'editore però giudica (in una lettera del settembre '58) non soddisfacente: ne chiede una rielaborazione, e insieme suggerisce l'unione delle due parti in un solo volume. Nel settembre '58, scrivendone anche a Calvino, Fenoglio continua a pensare di potere dar vita a un «libro unitario di una certa consistenza»: assegna alla prima parte il titolo provvisorio *Primavera di bellezza*, ed è fiducioso di riuscire a rielaborare la seconda. Le cose non andranno purtroppo così, per varie complicazioni, anche di salute, o per sua impazienza editoriale, dati gli scarsissimi successi conseguiti sino ad allora. Nel dicembre '58, colpito da una grave pleurite, costretto a rallentare il lavoro, Fenoglio si riduce infatti al proposito di un solo libro che – scrive a Livio Garzanti – «ha cambiato faccia», e che gli promette per il febbraio 1959. A questo punto lavora alla seconda stesura di *Primavera di bellezza*, che consegna nella primavera ed esce nel maggio '59, mettendo in scena come si diceva la morte precipitosa del protagonista Johnny nel settembre '43. Fenoglio commenta così in modo indolore, anzi quasi con sollievo (in una lettera a Garzanti del 10 marzo 1959), la scomparsa di Johnny, e la conseguente “liberazione” del «campo resistenziale»:

la morte di Johnny nel settembre 1943 mi libera tutto il campo «resistenziale». Ho così potuto istituire il personaggio del partigiano Milton, che è un'altra faccia, più dura, del sentimentale e dello snob Johnny. Il nuovo libro, anziché consistere in una cavalcata 1943-1945, si concentrerà in un unico episodio, fissato nella estate del 1944, nel quale io cercherò di far confluire tutti gli elementi e gli aspetti della guerra civile. Mentre *Primavera di bellezza* è libro lineare, in quanto parte da A per giungere a B, il nuovo libro sarà circolare, nel senso che i medesimi personaggi che aprono la vicenda la chiuderanno⁴⁰.

Di qui maturerà poi *Una questione privata*, che ha molti legami e radicali differenze con *Frammenti di romanzo-L'imboscata*.

Ma *Il partigiano Johnny*? Critici e studiosi si interrogano sulla sua complicata e incerta sorte: che ne successe «prima che il piano già divisato cadesse [...] nel dicembre 1958»? (Isella, *Itinerario fenogliano*, p. 1400)⁴¹. Sta qui, in due parole, l'enigma in qualche modo irresolubile del testo-capolavoro.

⁴⁰ Il progetto nuovo che qui si affaccia è quello, incompiuto ma interessantissimo, di *Frammenti di romanzo-L'imboscata*; ma il nome di Milton resterà anche al futuro protagonista del guerriero-amoroso di *Una questione privata*, tuttora ritenuto da molti il capolavoro di Fenoglio, contro la predilezione di altri lettori e studiosi per *Il partigiano Johnny*, nonostante l'incompiutezza. (L'onomastica Johnny-Milton è non a caso la doppia scelta-omaggio all'autore amatissimo del *Paradiso perduto*).

⁴¹ Cfr. anche le puntualissime pagine che seguono.

Utile ricordare che nel settembre 1958, quando ancora Fenoglio aveva in mente di lavorare con Lena alla seconda parte del «libro grosso», ne manda un utilissimo schema, diviso in sette punti, a Livio Garzanti. Se ne ricava il prezioso quadro di come sarebbe raccontata dell'intera esperienza partigiana di Johnny secondo le intenzioni di Fenoglio a quella data: dalla formazione con le brigate comuniste, al passaggio alle file badogliane, alla presa e caduta di Alba, allo scacco partigiano, al duro inverno 1944-1945, al «rimbandamento» partigiano, e alla morte di Johnny, prevista qui nella battaglia di Valdivilla del febbraio '45⁴².

Che la morte di Johnny e la sua presenza nei progetti fenogliani del *Partigiano* sia un punto qualificante e fondamentale del progetto è chiaro di per sé (all'estremo si ricorda che nell'*Ur Partigiano* «fenglese», capostipite dei *Partigiani*, Johnny non muore).

Ma vale la pena di mettere in evidenza come questa morte onnipresente, incombente, controversa, sia anche un altro lampante indizio della necessità di interazione tra il piano filologico e quello critico. Quanto il tema della morte incomba gravemente in tutto Fenoglio (e non solo nel *Partigiano*) come tragica e conflittuale ineluttabilità, è oggetto di studi molto fini e recenti (non posso non ricordare ancora Casadei e Alfano)⁴³, e al pari si è analizzato quanto la morte del protagonista-partigiano «assoluto» ricorra come elemento-chiave nei vari *Partigiani* sempre interrotti, in forma sbrigativamente precoce, o più tarda, o neppure sia configurata. Del resto com'è noto si discute anche sulla morte o no di Milton in *Una questione privata*.

4. «Necessità» della condizione partigiana, antifascismo, guerra civile

Due parole per finire sulla «moralità della Resistenza», con rinvio al libro di Pavone. La «moralità della Resistenza» nasce autonomamente in Fenoglio, è da lui gestita con assoluta vibranza ma implicita, ed è connessa alla scelta etica della «guerra civile».

⁴² Per il suo rilievo lo schema è riportato e discusso non solo nell'*Itinerario fenogliano*, pp. 1403-1404; ma anche in diversi altri saggi.

⁴³ Di Alberto Casadei cito il saggio più recente: A. CASADEI, *Gli alter ego di Fenoglio*, in *Fenoglio ventitré. Nuove prospettive fenogliane* (2023), cit. In un altro suo scritto, *Beppe Fenoglio e la morte imminente*, edito in *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, cit., pp. 49-62, Casadei ricorre a una comparazione pittorica suggestivamente trans-novecentesca (e oltre): «l'azione del Fenoglio scrittore si colloca, nei suoi esiti più alti, tra *L'urlo* di Munch e il dolore delle cose manifestato per esempio dalle opere di Burri e ora di Anselm Kiefer» (il testo è leggibile online anche in <https://www.leparoleelecose.it/?p=13161>).

Indispensabile tornare al breve scritto di Pietro Chiodi del '65, incentrato su una rete di concetti interrelati e fortemente ribattuti: necessità morale o *necessitudo*, rigore, scelta, destino, dovere, tragicità, far-vedere. È dunque questo scritto una chiave d'accesso potente e molto articolata a Fenoglio, più di quanto non paia a prima vista⁴⁴. Scrive Chiodi:

Autoeducatosi al culto rigoroso della libertà, e della gentilezza che ne costituisce l'estrinsecazione sociale, Fenoglio s'è trovato brutalmente posto dinanzi all'alternativa di rinunciare di colpo all'intero significato della sua scelta originaria, o di andare fino in fondo lungo la linea di rigore di questa scelta, assumendone integralmente le dimensioni di *necessitudo*.

Si trattava per Fenoglio – spiega Chiodi sempre sul filo della necessità – di «assumere sopra di sé il destino di una tensione terribile fra ciò che voleva essere e ciò che avrebbe dovuto fare per esserlo. “Ciò che doveva fare” nel senso di ciò che non poteva non fare, di ciò che doveva assumere necessariamente».

Chiodi, che era anche scrittore notevolissimo, chiarisce a quale tipo speciale di letteratura-azione sia destinato Fenoglio:

il «racconto» non poteva avere per lui il significato della liberazione, della catarsi. Raccontare divenne invece rivivere e far-presente, far-vedere, denunciare. Fenoglio fu, in ultima analisi, scrittore civile, e la denuncia prese in lui la forma ancestrale del far-vedere. Si tratta di un far-vedere che è un guardare con stupore, orrore e commiserazione. Il tutto concentrato – e non diluito – nel «semplice» guardare. Ma la «semplicità» di questo «semplice» è la tensione composta e quasi irrilevabile del tragico⁴⁵.

Il «far-vedere» di cui qui scrive Chiodi non può verosimilmente derivare, come si è tentati di pensare, dalla famosa espressione di Johnny del «see and trasfer» (PJI, p. 2281) come compito della scrittura su cui molto discute la critica... (a meno che Chiodi non abbia potuto leggere presso l'amico qualche parte dello sconosciuto e

⁴⁴ Sulla lezione di Chiodi, si sofferma più volte con finezza GIANCARLO ALFANO, specie in *Johnny (non) deve morire. Su filologia e critica del Partigiano Johnny*, «Achilles Orlando Quixote Ulysses. Rivista di epica» (*La morte dell'eroe*, a cura di M. COMELLI e F. TOMASI, II, 2: 247-263). Ma anche nel ricco quadro d'insieme *Percorsi dell'interpretazione. Fenoglio tra filologia e critica*, raccolto in questo stesso volume.

⁴⁵ PIETRO CHIODI, *Fenoglio scrittore civile*, «La cultura», a. III, gennaio 1965, pp. 1-7.

segreto *Partigiano*, ma lo escluderei)⁴⁶. Ancora di più si avverte dunque la sintonia fortissima tra i due, e la capacità critica di Chiodi, forse anche la sua carismatica influenza sullo scrittore:

Fenoglio fu uno scrittore civile perché fece vedere il tragico come interiorizzazione della necessitudo, cioè come destino di una generazione che dovette assumere incolpevole una inesorabile eredità di colpa⁴⁷.

Chiodi, azionista, porta avanti, come dicono anche le poche austere righe riportate, una serie di indicazioni e concetti-chiave propri del Partito d'Azione, molto attivo nella zona, Partito della Resistenza come è stato denominato⁴⁸. Tra i suoi uomini, la «moralità» era un valore eccelso e supremo. Anche la formula «guerra civile» era estremamente diffusa: di qui forse la ricavò Claudio Pavone?

Pavone, militante partigiano, non faceva parte del Partito d'Azione, ma amava definirsi per il rigore laico «azionista postumo», era molto amico di Bobbio e Foa, appassionato lettore di Chiodi, di molti azionisti (citatissimi nei suoi testi: come Dante Livio Bianco, Duccio Galimberti, Nuto Revelli, Giorgio Agosti, Vittorio Foa), e di Fenoglio. Inoltre come si diceva fu incoraggiato inizialmente al lavoro sul libro dall'adamantino Ferruccio Parri, nell'ipotesi di scrivere sulle «correnti di pensiero» circolanti nella Resistenza italiana. Pavone mette al centro del libro le posizioni, i comportamenti, le «scelte» individuali, i conflitti etici, il problema della violenza, la «moralità», con serrate analisi del composito movimento di Liberazione e dei contesti sociali.

Quanto propriamente alla «guerra civile». Ricordo che nella pluri-citata *Prefazione* all'edizione '64 del *Sentiero dei nidi di ragno*, Calvino scriveva: «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,

⁴⁶ Sul «see and transfer», cfr. almeno TOMMASO POMILIO, *Trasponendo il vedere: i focus arcangelici di Fenoglio*, in ID., *Dentro il quadrante. Forme di visione nel tempo del neorealismo*, Roma, Bulzoni, 2012 (leggibile anche in *Beppe Fenoglio*, «L'illuminista», 40-41-42, dicembre 2014, pp. 702-723). Pomilio nell'analisi dell'epicità di Fenoglio, ne rileva le diverse possibilità sperimentali (per il *Partigiano* parla di «concisione insieme concettuale e materica, visionaria e viscerale», di tipo naturale-«apocalittico» e «metereologico»; per i racconti langaroli di un «epos minore, barbarico, [...], enigmatico o assurdo»). Il tutto è inscritto nell'ambito del «vedere» che è anche melvilliano, della tensione arcangelica-metafisica, astratta, «inconcludibile». Del «see and transfer» come «scrittura presentificante, scrittura-gesto» che «permane elettricamente in tensione, “a scatti”, a scarti», Pomilio parla anche in chiave cinematografica nel saggio raccolto in questo volume.

⁴⁷ PIETRO CHIODI, *Fenoglio scrittore civile*, cit.

⁴⁸ Mi permetto di rinviare su questi temi a CLELIA MARTIGNONI, *Narrazioni azioniste. Diari di guerra e memorie civili a confronto*, «Autografo», 65, XXIX, 2021, pp. 127-155.

ognuno aveva vissuto vite irregolari, drammatiche avventure [...]». Nel '64 Calvino usa con naturalezza la formula «guerra civile», diffusa da subito nelle scritture azioniste, e insediata con agio anche nel titolo originale *Racconti della guerra civile* (1949) del futuro volume *I ventitre giorni della città di Alba*⁴⁹.

Difficile non evocare di fronte alla posizione di necessità morale antifascista, di cui parla Pietro Chiodi, perciò di «scelta», perciò anche di «guerra civile», le esemplari considerazioni espresse da Carlo Rosselli sulla «differenza» irriducibile tra fascisti e antifascisti. Scriveva Rosselli con parole “antropologiche” oggi dolorosamente pertinenti: «C'è tra fascisti e antifascisti una differenza di clima morale, di sensibilità [...]; è anzi essa che conferisce alla battaglia per la libertà un valore quasi religioso»⁵⁰.

⁴⁹ Fenoglio individua il titolo dal 1949, e appare con insistenza in più occasioni. Informa Isella (cfr. nella scheda ai *Ventitre giorni*, p. 1453) che nel fondo di Alba è custodita una raccolta dattiloscritta dal titolo appunto *Racconti della guerra civile*, contenente «una quindicina di racconti», con l'attribuzione pseudonima a Giovanni Federico Biamonti (non isolata, com'è noto, agli esordi dello scrittore), la data 1949, e la scritta «All'esame di Einaudi». La raccolta fu proposta ad Antonicelli per la De Silva il 17 giugno del '49, anche se stando alle lettere ad Antonicelli edite (cfr. Beppe Fenoglio, *Lettere*, cit.) il titolo non è citato, e Fenoglio non sembra avere avuto risposta. Esso è presente poi in una lettera (ivi) all'amica Giovanna Cresci del 27 ottobre 1949, con la precisazione che il libro è allora destinato a Bompiani (nel cui bollettino «Pesci rossi», 1949, uscì uno dei racconti, *Il trucco*, a firma Giovanni Federico Biamonti), e che l'autore lavora a prossimi racconti «“civili” o “borghesi”». Il titolo cruciale ricompare infine nella lettera a Bertolucci del 29 novembre 1961 (ivi), dove Fenoglio, d'intesa con Bertolucci, progetta per Garzanti una raccolta organica dei racconti, divisa in quattro sezioni: *Racconti della guerra civile* (6 testi precisamente indicati); *Racconti del dopoguerra* (3 testi pure indicati); *Racconti del parentado* («3 o forse 4», ancora da scrivere e da conservare inediti per la raccolta, «del genere – precisa l'autore – di *Un giorno di fuoco*»); e *La malora*. Questa raccolta in realtà non uscì mai vivo Fenoglio, con suo grande dispiacere, a causa di un insoluto problema di diritti editoriali: Einaudi rifiutò di cedere a Garzanti la raccolta *I ventitre giorni della città di Alba* e il romanzo *La malora*. Il titolo *Racconti della guerra civile* manca nel piano editoriale di Isella, che nella *Parte prima* del volume (dedicata ai testi editi in vita) presenta: la raccolta del '55 *I ventitrè giorni* (con i suoi 12 testi); il romanzo breve *La malora*; e i garzantiani *Un giorno di fuoco*, *I racconti del parentado*; e *Primavera di bellezza*, come già preparati in vita dall'autore. Mentre nella *Parte seconda* (testi postumi e inediti) pubblica, oltre al *Partigiano*, all'*Imboscata*, a *Una questione privata*, a *I Penultimi*, una sezione dal titolo *Gli altri racconti*. Figura invece come prima sezione dell'ed. Corti, nel vol. II dedicato ai racconti, a cura di PIERA TOMASONI: dopo *Racconti della guerra civile* (7 testi); seguono: *La paga del sabato*; la raccolta *I ventitrè giorni*.

⁵⁰ CARLO ROSSELLI, *Scritti dall'esilio. Giustizia e libertà e la concentrazione antifascista. 1929-1934*, a cura di G. CASUCCI, Einaudi, Torino, 1988 (cito da G. DE LUNA, *Storia del Partito d'Azione*, UTET, Torino, 2006 pp. 20-21). Erede di Gobetti, Rosselli collocava le radici del fascismo «nel sottosuolo italiano», tra «vizi profondi, debolezze latenti, miserie di tutta la nazione», riprendendo l'amara diagnosi gobettiana sull'equazione fascismo-popolo italiano («il fascismo è l'autobiografia di un popolo che rinuncia alla lotta politica, che ha il culto dell'unanimità, che fugge l'eresia, ecc.»).

Percorsi dell'interpretazione.

Fenoglio tra filologia e critica

GIANCARLO ALFANO
Università di Napoli "Federico II"

Durante il convegno dedicato a Fenoglio che si è tenuto a Torino poche settimane fa¹, Claudio Vela ha sottolineato la peculiarità della situazione testuale e interpretativa di Beppe Fenoglio a suo parere ben evidenziata dalla dichiarazione iniziale dei curatori del volume *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*:

La scelta dell'edizione da cui citare le opere di un autore non è mai un fatto neutrale; tanto più non lo è nel caso di un autore come Beppe Fenoglio, le cui opere sono rimaste nella maggior parte dei casi inedite in vita e ad uno stadio di elaborazione non definitivo. Nei decenni passati si sono combattute, soprattutto sulle questioni filologiche relative al Partigiano Johnny, vere e proprie guerre di religione. Oggi si va progressivamente verso soluzioni più condivise e – per fortuna – l'interesse si è spostato piuttosto verso l'interpretazione. Tuttavia nello svolgere il lavoro di editing sul volume, abbiamo ritenuto più corretto non unificare i rimandi e non riportare le citazioni ad una medesima edizione di riferimento per ciascuna opera, ma rispettare le scelte degli autori dei contributi².

Claudio Vela ha fatto molto bene a partire da queste parole di alcuni dei più esperti specialisti fenogliani, che ci aiutano non solo a ribadire la molteplicità di soluzioni, talora contrapposte, adottate dai filologi di fronte al patrimonio letterario lasciato dalla scrittore albese, ma che soprattutto, almeno a mio avviso, mettono in evidenza il fatto che il corpus testuale di Beppe Fenoglio pone una profonda questione estetica per il fatto stesso di presentarsi nella forma in cui si dà nelle carte d'autore. Le questioni di filologia e di critica – sempre interconnesse – qui lo sono per una ragione specifica, di carattere addirittura strutturale, che attiene a un livello del tutto differente rispetto a quel che Contini (1937) definiva il passaggio dalla «appercezione

¹ Mi riferisco a *Una parte per il tutto. Per il Centenario di Beppe Fenoglio (1922-1963)*, Convegno Internazionale di Studi, 14-17 febbraio 2023.

² *Avvertenza*, in V. BOGGIONE e E. BORRA, *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, Atti del Convegno di Studi, Fondazione Ferrero, Alba, 15-16 novembre 2013, Alba, Fondazione Ferrero, 2016, p. 9.

del fantasma» alla soluzione definitiva³. Non è infatti qui in causa il principio, addirittura basilare nella variantistica d'autore, dell'opera come organismo "in fieri", quanto piuttosto dell'opera come vocazione alla interminabilità.

Intanto osserviamo che tanto gli editori quanto gli interpreti (per utilizzare una facile contrapposizione) hanno in vario modo evidenziato come l'opera complessiva di Fenoglio proceda in una operazione di montaggio e smontaggio dei medesimi materiali, che vengono trasferiti da una "forma" all'altra, da una soluzione narrativa alla successiva senza che l'equilibrio o il senso diegetico ne risenta in modo particolare. Un simile continuo movimento dei materiali narrativi è stato per esempio notato da studiosi come Maria Corti e Dante Isella, tanto che il secondo, definendo il lavoro dello scrittore albese in termini di «trasferimenti» e «reimpieghi» di materiali, ha potuto definire le due redazioni del *Partigiano* sopravvissute tra le carte d'autore come «due testi ugualmente provvisori»⁴. Provvisorietà che diremmo sia oggettiva, perché nessuno dei due ha conosciuto un'edizione a stampa per volontà dell'autore, sia soggettiva, perché sono soluzioni non definitive di un unico – come lo definì Corti sin dal primo momento – "continuum" di scrittura.

La medesima osservazione è stata proposta anche dagli studiosi di generazioni successive a quella dei due maestri lombardi. Come nel caso di Nunzia Palmieri, che ha aperto il suo eccellente libretto di qualche anno fa (oggi ristampato) ribadendo con eleganza e sobrietà che gli «scritti di Fenoglio» lasciano nel lettore «l'impressione di un'estrema permeabilità dei testi, nei quali personaggi, spazi, oggetti, figure migrano da un luogo all'altro»⁵: una «trama infinibile» che avrebbe caratterizzato profondamente la sua stessa poetica, caratterizzata da una sorta di necessità della «incompletezza», che sul piano diegetico si manifesta nel «movimento incessante compiuto dai personaggi»⁶, nonché, possiamo aggiungere noi, col ripresentarsi dei medesimi schemi o moduli anche in riferimento a personaggi differenti.

La restituzione – anche nel senso della *restitutio textus* – di questa infinibilità è stata perfettamente, a mio avviso, resa dalla edizione Corti, per quanto le si possa rimproverare la monumentalizzazione dello scrittore parallelamente alla rinuncia alla narratività elementare e dunque al piacere della lettura. E tuttavia né il

³ G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto* [1937], in ID., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241.

⁴ D. ISELLA, *Itinerario fenogliano*, in B. FENOGLIO, *Romanzi e racconti*, a cura di ISELLA, Torino, Einaudi, 1992, pp. 1491-1528.

⁵ N. PALMIERI, *Beppe Fenoglio. La scrittura e il corpo* [2012], Firenze, Le Lettere, 2022, p. 9.

⁶ Ivi, p. 10.

riconoscimento delle rigorose scelte editoriali della edizione einaudiana del 1978 né la condivisione delle reazioni critiche alla pubblicazione delle *Opere* fenogliane possono esimere il lettore (il critico) dalla necessità di restare fedele alla posta in gioco, all'*enjeu* di cui una tale infinibilità è l'espressione.

Nella ricostruzione proposta dal suo libro, Palmieri parte opportunamente dalla *Paga del sabato*, breve romanzo lasciato inedito (come tantissimi altri materiali), nel quale Ettore, il protagonista, si volge bruscamente alla madre per dichiarare di aver «fatto la guerra», di essere quindi «cambiato», di aver perduto «l'abitudine a questa vista qui» e di essere invece rimato «tutto concentrato lì»⁷. *Questa vita qui* è quella che Fenoglio ha raffigurato negli *Epigrammi*: è il mondo degradato, infero, caratterizzato dalla bassezza di personaggi bloccati nella ripetizione perpetua delle medesime situazioni anche grottesche e macchiettistiche. Rispetto a “questa” vita si contrappone uno spazio-tempo dal carattere evidentemente provvisorio, puntuale: il mondo del Partigianato. Questo mondo è il risultato – nell’ottica del narratore fenogliano – della *scelta*.

La scrittura narrativa fenogliana, dai *Ventitre giorni della città di Alba* fino a *Una questione privata*, passando per il grande progetto del *Partigiano Johnny*, indipendentemente dalle pur palesi variazioni stilistiche e di struttura compositiva, presenta infatti un comune progetto discorsivo: rappresentare il soggetto nel suo rapporto con la scelta; che è quanto a dire rappresentare la dimensione problematica della vita autentica.

Pochi mesi dopo la morte di Fenoglio lo scrisse Pietro Chiodi, studioso dell'esistenzialismo e traduttore di Martin Heidegger, nonché suo professore al liceo e a sua volta combattente partigiano, in un saggio dedicato a *Fenoglio scrittore civile* e pubblicato nel gennaio del 1965 su «La cultura». In quelle pagine il filosofo piemontese spiegava che «il “racconto” non poteva avere per [Fenoglio] il significato della liberazione, della catarsi. Raccontare divenne invece rivivere e far-presente, far-vedere, denunciare». Poche pagine più avanti Chiodi ribadiva che «Fenoglio fu uno scrittore civile perché fece vedere il tragico come interiorizzazione della “necessitudo”, cioè come destino di una generazione che dovette assumere incolpevole una inesorabile eredità di colpa»⁸. Innanzitutto, la colpa “di prima”,

⁷ Cfr. *ivi*, p. 17.

⁸ P. CHIODI, *Fenoglio scrittore civile* [1965], in B. FENOGLIO, *Lettere. 1940-1962*, a cura di L. BUFANO, Torino, Einaudi, 2002, *Lettere*, p. 201. Improbabile che Chiodi conoscesse queste parole scritte da Fenoglio a Citati, nel giugno 1959: «alla radice del mio scrivere c'è una primaria ragione che nessuno conosce all'infuori di me» (FENOGLIO, *Lettere*, p. 111). E. SACCONI, *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988, p. XIII avrebbe commentato così: «Sopravvissuto, morto vivente, vivente che ha fatto

quella ereditata dalla Storia, ossia dal Fascismo, inteso come causa scatenante dell'infezione che ha colpito cose, città, persone e istituzioni⁹, il cui esito è la condizione miserevole di chi è condannato a vivere una vita inautentica, falsificata e degradata. Ma poi anche la colpa "del dopo", cioè della violenza, della morte inflitta su cui Pavese aveva pochi anni prima scritto parole durissime alla fine della *Casa in collina* e la cui eco avrebbe continuato a risuonare ancora per decenni, come dimostra la terribile *I coltelli* (1970-75) di Giorgio Caproni¹⁰.

Tra queste due dimensioni della colpa, si doveva comunque aprire la possibilità e necessità della scelta, attraverso la quale si sarebbe potuti entrare nell'«arcangelico regno» della sospensione partigiana, nel mondo cioè caratterizzato da una sorta di presente assoluto, ossia da una forma del tempo svincolata da ogni relazione di continuità col passato e col futuro, paragonabile al celebre passato assiologico individuato da Michail Bachtin come caratteristico del discorso epico in quanto discorso della fondazione di un valore svincolato da ogni espressione di giudizio e da ogni determinazione temporale¹¹.

Per ragioni redazionali e di storia della scrittura di Beppe Fenoglio, tutto ciò è particolarmente chiaro nel caso del *Partigiano Johnny*, almeno a partire da quando, nel 1968 Lorenzo Mondo fece conoscere il «libro grosso» pubblicando una edizione di *Il Partigiano Johnny* che mette insieme la vicenda contaminando però tra le diverse redazioni in lingua italiana che si leggono tra le carte dell'autore che si sono conservate. Di fronte a tale inaffidabilità del testo, Maria Corti coordina per Einaudi una imponente edizione delle *Opere* di Beppe Fenoglio¹², il cui I volume reca tutto il materiale riconducibile al progetto, distribuito tra il tomo I, dove si legge l'*Ur Partigiano Johnny* in lingua inglese, e il tomo II che contiene invece le due redazioni

l'esperienza della morte, che ha vissuto la morte», Fenoglio «impegnerà il poco tempo rimastogli [...], con un accanimento pari solo alla ostinata disperazione, in un estremo esercizio, un'altra eroica e futile fatica di Sisifo: non il ricordo, ma la scrittura della vita».

⁹ Dei Fascisti si dice, per esempio, che «hanno infettato anche l'esercito» (cfr. FENOGLIO, *Il Partigiano Johnny*, I redazione, in ID, *Opere*, edizione critica diretta da M. CORTI, Torino, Einaudi, 1978, vol. I, to. II, p. 1279. In *Una questione privata*, a proposito dell'occupazione fascista di Alba, Fenoglio scrive che la città «non è più lei, non è più nostra, è solo più un agglomerato appestato e prostituito» (FENOGLIO, *Questione I*, in FENOGLIO, *Opere*, ed. cit., vol. I, to. III, p. 1811). E si potrebbe continuare...

¹⁰ Per l'insieme dei testi e delle situazioni della guerra nella letteratura in Italia, cfr. G. ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2012; per una analisi del testo caproniano, cfr. ID., *Un accento familiare. Figure della guerra nell'opera poetica di Giorgio Caproni*, «Filologia e critica» XLI (2016), pp. 369-392.

¹¹ M. BACHTIN, *Epos e romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, a cura di C. STRADA JANOVIC, Torino, Einaudi, 1979.

¹² Ricordo nuovamente qui gli estremi già indicati alla n. 7: FENOGLIO, *Opere*, edizione critica diretta da M. CORTI, Torino, Einaudi, 1978.

in italiano di *Il Partigiano Johnny*: la prima (d'ora in poi PJ1), nella quale il protagonista sopravvive alla battaglia di Valdivilla, e la seconda (d'ora in poi PJ2), dove invece muore nel contesto di quella stessa battaglia (questa seconda redazione è dunque coerente con lo schema inviato a Garzanti il 12 settembre 1958). Nel volume III delle medesime *Opere* Maria Corti raccoglie anche le due redazioni di *Primavera di bellezza*: la prima (d'ora in poi PB1), in cui non si legge la morte di Johnny, e la seconda (d'ora in poi PB2), in cui il protagonista muore (e anzi più di un anno e mezzo prima, autunno 1943, rispetto all'omonimo protagonista di PJ2).

L'edizione Corti è senza dubbio un capolavoro della filologia d'autore in Italia, e al tempo stesso una monumentalizzazione della scrittura di Fenoglio. Sebbene io sia personalmente convinto che si tratti anche della soluzione più corretta per entrare dentro il lavoro, dentro l'opera dello scrittore piemontese, è tuttavia comprensibile la posizione di chi vi ha invece ravvisato un ostacolo alla sua "leggibilità". E tra questi si segnala Dante Isella, che nel 1992 cura un elegante volume della Pléiade-Einaudi dedicato alle *Opere* di Fenoglio, dov'è contenuta anche una nuova edizione del *Partigiano*. Ancora una volta si tratta di un testo composito, ottenuto questa volta dal montaggio dei capitoli I-XX (tratti da PJ1) coi capitoli XXI-XXXIX (provenienti da PJ2). La scelta di Isella, peraltro sommo filologo ed editore espertissimo di testi ecdoticamente complessi, è dovuta al fatto che la prima parte del *récit* è testimoniata dal solo PJ1, mentre quel che segue è testimoniato da entrambe le redazioni: nel rispetto di un criterio aureo della filologia, non solo d'autore, Isella sceglie dunque di recuperare la prima parte per descrivere l'arco completo dello sviluppo narrativo attestato dalla redazione seriore, frutto delle nuove considerazioni artistiche dell'autore ed espressione della sua "ultima" volontà, o meglio penultima, giacché alla fine Fenoglio concluse la storia di Johnny pubblicando nel 1959 *Primavera di Bellezza*.

Venti anni dopo l'edizione di Isella, nel 2015 Gabriele Pedullà, conoscitore profondo dello scrittore albese, pubblica una nuova edizione del *Partigiano*, che intitola, con evidente allusione al «libro grosso», *Il Libro di Johnny*. Si tratta di una ennesima versione mescolata, che congiunge PB1, quella cioè priva della morte "affrettata" del protagonista, e PJ1, in cui dunque Johnny sopravvive alla battaglia di Valdivilla. A dispetto del fatto che Fenoglio abbia inteso segnare il destino partigiano di Johnny con la sua morte sia nella seconda versione del *Partigiano* (col partigiano ucciso nel febbraio 1945 durante l'«ultima sconfitta partigiana», nonché «ultima vittoria fascista»), sia nella versione pubblicata, e dunque da considerarsi definitiva, di *Primavera di bellezza* (col giovane ucciso per una sbadataggine dei suoi compagni nell'autunno del 1943), Pedullà ha deciso che Johnny non deve morire,

ma percorrere l'intero arco della sua giovinezza, dalla reminiscenza degli anni di liceo alla formazione militare del 1943, per passare poi, con l'otto settembre e le sue conseguenze morali e intellettuali, alla lotta partigiana.

Nella sua *Introduzione* il critico spiega di aver individuato questa soluzione testuale per tre motivi. Il primo è di carattere editoriale e consiste nella necessità di restituire l'intero «libro grosso», recuperando una indicazione di Roberto Bigazzi¹³, ma evitando di accogliere anche la conclusione testimoniata dal cosiddetto *Ur Partigiano Johnny*, che avrebbe restituito una fisionomia espressiva eccessivamente discontinua (ma c'è da dire che la differente presenza dell'inglese in PB1 e in PJ1 rende comunque il *Libro* di Pedullà stilisticamente mescolato). Il secondo è di carattere filologico, e consiste nel voler documentare la forma originaria del progetto narrativo fenogliano, attestandosi «all'estremo opposto dell'ultima volontà dell'autore». Il terzo è di carattere narrativo e consiste nell'adozione di quella versione dell'ultima parte del progetto che meglio legasse con le sezioni precedenti.

Più avanti nel corso della sua *Introduzione*, l'editore enuncia però il vero motivo che lo ha spinto a una soluzione così particolare (non solo mescolata ma anche particolarmente inventiva), quando spiega che «resistere, nel *Partigiano Johnny*, significa per prima cosa rimanere fedeli al giuramento iniziale», così che la storia può essere ridotta a una «sequenza ininterrotta di “prove” da superare» in modo da poter ottenere la qualifica di «partigiano in aeternum». «Rispetto a questa condizione di pienezza», conclude Pedullà, «ogni successiva evoluzione o ripensamento equivarrebbe a un tradimento»¹⁴.

Si tratta, mi pare evidente, di un vero e proprio “partito preso” del critico-editore, che sovrappone alle carte un “preconcetto” interpretativo che sembra condurlo addirittura a sconfessare non solo quanto testimoniato dagli autografi superstiti ma le stesse parole dell'autore. Poche righe dopo Pedullà aggiunge infatti che «al posto dell'evoluzione bloccata di *Primavera di Bellezza* e dell'eroismo dell'immobilità del *Partigiano*, qui abbiamo finalmente un vero cammino che ci porta da un punto A a un punto Z [...] secondo il più tradizionale meccanismo dei romanzi di formazione». Tutto vero, salvo che Fenoglio l'aveva già fatto un libro che va da A a Z, o meglio, con le parole dello stesso scrittore, che «parte da A per giungere a B»: quel libro si intitolava *Primavera di Bellezza* e si concludeva con la morte del protagonista.

¹³ Cfr. R. BIGAZZI, *Fenoglio*, Roma, Salerno Editrice, 2011, p. 131.

¹⁴ G. PEDULLÀ, *Le armi e il ragazzo*, in FENOGLIO, *Il libro di Johnny*, a cura di ID., Torino, Einaudi, 2015, p. XXV.

Il “preconcetto” del *Bildungsroman*, col suo movimento progressivo da un inizio a una fine, rende invece necessaria, per Pedullà, la sopravvivenza dell’eroe, il suo passaggio attraverso la “prova” della esperienza bellica e l’ingresso nel mondo nuovo che sarà il dopoguerra. Identica la posizione che Roberto Bigazzi ha espresso sin dai suoi primi studi dedicati all’opera fenogliana e che ha ribadito nel 2011 attribuendo alla negativa influenza dell’editore Garzanti la decisione fenogliana di far morire Johnny e tacciando l’edizione Isella di aver eclissato le ragioni di «quello straordinario romanzo “storico” che a metà degli anni Cinquanta Fenoglio volle fare» come reazione alle nuove coordinate culturali e morali che stavano emergendo dal boom economico¹⁵.

La comunanza delle due posizioni mi pare conti di più rispetto al senso attribuito dai due studiosi alla *Bildung* del protagonista, che secondo Bigazzi è una progressione nella «disillusione» e secondo Pedullà un superamento dell’identità di «ragazzo» per l’assunzione di un profilo in cui il personaggio trasformato, maturato, potrà agire come un nuovo Enea¹⁶. Conta di più perché entrambe le interpretazioni intendono avocare il «libro grosso» all’ambito del romanzo e delle sue regole evolutive, che negherebbero la possibilità di una narrazione conclusa dalla morte del protagonista.

All’estremo opposto di quanto sostenuto da Bigazzi e Pedullà si trova l’interpretazione proposta, tra gli altri, da Saccone e Casadei, secondo i quali la necessità della morte sarebbe espressione sia di una impossibilità dell’epica – nel senso di “trionfo”, anche ideologico, nel dopoguerra di una certa banalizzazione eroicizzante della guerra partigiana con la celebrazione del 25 aprile come festa della Liberazione nazionale realizzata dal popolo italiano –, sia di una epica della impossibilità – cioè un eroismo della immobilità che si identifica totalmente con lo spazio dell’azione partigiana, quello che Fenoglio chiama «l’arcangelico regno dei partigiani»¹⁷.

Senza moltiplicare eccessivamente le citazioni, mi limiterò a ricordare innanzitutto che l’antifascismo non è un risultato, «ma un dato di partenza, quasi un a priori, del personaggio Johnny». Se non si dà *Bildung* antifascista, al contrario l’identità di Johnny si dà nella ricerca di dimostrarsi adeguato alla perfezione (morale, forse anche fisica) di quel «regno»; ricerca che si esprime come «desiderio di completamento, desiderio di perfezione», il quale, mentre non può che «restare

¹⁵ BIGAZZI, *Fenoglio*, cit. pp. 129 e 161-62. Cfr. anche BIGAZZI, *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno Editrice, 1983.

¹⁶ Cfr., rispettivamente, BIGAZZI, *Fenoglio*, cit., p. 164 e PEDULLÀ, *Le armi e il ragazzo*, cit., p. XXIX.

¹⁷ Cfr. anche le considerazioni di S. JOSSA, *Un paese senza eroi. L’Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Bari-Roma, Laterza, 2013.

insoddisfatto», viene al tempo stesso costantemente «affermato col provarsi, col cimentarsi in azioni – sfide o scommesse – dimostrative»¹⁸.

Non progressione, dunque, ma iterazione: secondo una idea di tempo narrativo che non risponda alla logica lineare dell'attraversamento delle prove con maturazione conclusiva, ma alla logica della ripetizione (sia pur variata) che permetta il definirsi di una condizione esistenziale caratterizzata da un rapporto profondo con la morte.

Al di là delle diverse prospettive, e dei risultati talvolta contrapposti, i percorsi della interpretazione della scrittura di Fenoglio, che è la storia della sua opera, hanno proceduto di concerto, perché, ciascuna a suo modo e con il suo metodo (anche a volte fallimentare), hanno tutti colto e hanno tutti voluto rappresentare il peculiare rapporto che lo scrittore albesse volle instaurare tra storiografia (cioè racconto pubblico, non dimensione memoriale) e costruzione del personaggio.

Nel caso di PJ, come ho provato a spiegare anche altrove, Se consideriamo l'*intentio operis*, cioè le ragioni interne dell'opera, le cose possono almeno in parte chiarirsi, per quanto queste ragioni siano da una parte embricate alla storia pubblica, dall'altra intreccino le loro radici nell'insondabile vissuto individuale di Beppe Fenoglio. Se però, insisto, ci volgiamo al campo del possibile costituirsi delle strutture di senso, non possiamo fare a meno di osservare che concludere la storia subito dopo l'8 settembre 1943 (soluzione databile *ante* marzo 1959) significa far cadere la fine subito dopo la *scelta*: perché Johnny, come abbiamo appena detto, è ancora un ragazzo, perché i suoi commilitoni e gli stessi antifascisti più consapevoli sono tutti militarmente e tecnicamente impreparati, perché la vita "di prima" è ancora troppo presente (e solo *Una questione privata* potrà forse trovare una soluzione esteticamente soddisfacente per la rappresentazione di questo aspetto). Farla terminare invece nella battaglia di Valdivilla, come accade nella seconda redazione testimoniata dagli autografi intitolati *Partigiano Johnny* (= PJ2) significa non soltanto aver fatto sperimentare al protagonista le contraddizioni della vita partigiana divisa tra gruppi politici e prospettive ideologiche differenti (per non parlare dell'astratto idealismo dei numerosi combattenti tanto generosi quanto incompetenti), ma anche avergli fatto vivere quel che Fenoglio chiama il *patch*, cioè insomma il distacco dai compagni e da ogni forma di solidarietà comunitaria che non sia mero residuo finalizzato alla sopravvivenza.

Non nascondo che col tempo mi sono venuto sempre più convincendo che Fenoglio abbia raggiunto la soluzione narrativa più profonda con la seconda

¹⁸ SACCONI, *Fenoglio*, cit., p. 188.

redazione del *Partigiano*, quando mostra di aver saputo mettere pienamente a frutto la rilevanza del sistema naturale delle colline e del “distacco” (*patch*) invernale, che diventa il momento di massima tensione tra il desiderio di ricongiungersi alla comunità del combattimento e la piena consapevolezza della provvisorietà “assoluta” della condizione del partigiano. Tensione che il sistema narrativo evidenzia in molti modi, compresa, come ha mostrato Edoardo Saccone, la moltiplicazione dei segnali fatali di morte che, prima di colpire il protagonista, coglie tutti i suoi compagni più importanti¹⁹. Ed è sicuramente per questa ragione che mi pare necessario tener conto delle evidenze testuali, che ribadiscono per due volte (alla fine della elaborazione del cosiddetto *Partigiano Johnny*, col febbraio 1945, e alla fine della redazione di *Primavera di Bellezza*, con l’autunno 1943) la morte del protagonista.

E, si badi bene, le due volte agiscono al livello tanto del “libro grosso” quanto del “libro piccolo”. Per il primo, è evidente che il superamento dello sbandamento dell’inverno 1944-45 implica comunque l’attraversamento della formazione liceale ad Alba, del grigiore universitario a Torino, della superficiale formazione militare e infine, attraverso l’8 settembre, di tutta l’esperienza partigiana. Per il secondo, è altrettanto evidente che la conclusione improvvisa subito dopo l’Armistizio serve per bloccare Johnny dentro la sua dimensione di «ragazzo» (come peraltro spiega Pedullà nella sua *Introduzione*) e impedirgli ogni evoluzione, anche nella inconsapevolezza.

Ma nella seconda redazione del *Partigiano Johnny* (quella poi abbandonata perché risultò impossibile individuare in essa la soluzione che “contenesse” il protagonista in una forma di vita coerente) la necessità della morte è il prodotto di una messa a fuoco che trasforma il progetto iniziale di una “storia della guerra partigiana” (il «romanzo storico» di cui parla Bigazzi) nella “storia della esperienza del partigiano”. Si potrebbe dire che, in accordo peraltro con l’evoluzione filosofica del suo antico professore Pietro Chiodi, l’acquisizione della necessità della morte è il risvolto letterario, nell’ottica di Fenoglio, di una acquisizione esistenziale: la distanza incolmabile tra mondo partigiano e mondo del dopoguerra.

A questo proposito la produzione fenogliana fornisce numerose prove, di cui le principali sono *La paga del sabato*, in cui Ettore muore durante un furto, e gli *Epigrammi*, in cui Fenoglio si concentra «sulla caduta delle idealità e della tensione civile» della stagione partigiana²⁰. Ma le prove sono anche interne alla narrazione dello stesso *Partigiano* dove – come abbiamo appena ricordato – la necessità della

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 201, 203.

²⁰ PEDULLÀ, *Amor de lohn*, in FENOGLIO, *Epigrammi*, a cura di PEDULLÀ, Torino, Einaudi, 2005, p. XIX; cfr. anche ALFANO, *Dal tempo del dopo. La maniera epigrammatica di Beppe Fenoglio*, «Istmi», n. 17-18, *Insorgenze. La poesia dei narratori*, 2006, 35-50.

morte è organizzata narrativamente attraverso la moltiplicazione degli episodi che anticipano (e “rappresentano”) il destino del protagonista²¹.

Al di fuori di quello specifico spazio-tempo costituito dall'«arcangelico regno» vi è la vita ordinaria, la quale non soltanto è la dimensione in cui si è costretti a vivere, ma è anche il supporto strutturale dell'esistenza, appunto la sua *forma*, che il soggetto non può che assumere in modo consapevole. Vivere consapevolmente una vita inautentica non significa però vivere nell'inautentico e basta, ma sospendere ogni apparato immaginario che accompagni la falsificazione del mondo. Proprio per questo è necessario che Johnny muoia: perché un partigiano non può tornare a casa, pena lo strazio di ritrovarsi in un mondo irredento che per struttura ricorda al soggetto la sua stessa natura corrotta. La guerra non redime, insomma. Al contrario di ogni ideologia della fortificazione e del superamento dei limiti fino a un irrazionalistico e mitologico fondersi con la battaglia, Fenoglio ha scelto – passando per un quindicennio di riscritture – di fissare la dimensione ineguagliabile della guerra partigiana in quanto esperienza dell'origine irrimediabilmente perduta.

Fenoglio resta fedele a quella dimensione eccezionale staccandola da ogni presente possibile, da ogni attualità: ed è in questo che consiste la natura “civile” della sua scrittura, ossia nel fatto che egli ha assunto singolarmente il destino di colpa della sua generazione (la generazione nata e giunta alla maturità sotto il Fascismo) e che quel destino abbia scelto di rappresentare nella sua scrittura²².

²¹ Cfr. anche A. CASADEI, *Ritratto di Fenoglio da scrittore*, Pisa, ETS, 2015, nonché i notevoli ID., *Romanzi di finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000 e *L'epica storica di Beppe Fenoglio*, in ID., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 141-210.

²² Sulla maturità giovanile in Fenoglio belle pagine in PEDULLÀ, *Figli e padri*, in FENOGLIO, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, a cura di PEDULLÀ, Torino, Einaudi, 2014, pp. v-XVIII.

Tra filologia e critica: la monografia su Fenoglio di Gino Rizzo*

ANTONIO LUCIO GIANNONE
Università del Salento

Prima di entrare nel merito della mia relazione, vorrei dire che mi fa particolarmente piacere che una parte della prima sessione di questo Seminario MOD sia dedicata a Gino Rizzo che di Fenoglio è stato uno dei primi e più validi studiosi. Rizzo, scomparso prematuramente nel 2005 all'età di sessantadue anni, è stato a lungo docente di Letteratura italiana presso l'Università di Lecce, come allora si chiamava quella che poi è stata denominata Università del Salento. Allievo e assistente di Mario Marti, il maestro di tutti gli italianisti della facoltà di Lettere e filosofia, Rizzo, oltre che di Fenoglio si è occupato del barocco letterario attraverso studi ed edizioni critiche di alcuni autori come Ferdinando Donno (1979), Gianfrancesco Maia Materdona (1989), Giuseppe Battista (1991), Antonio Bruni (1993), e di un genere letterario come il romanzo secentesco su cui organizzò anche un Convegno di studi nel 1985. Ma coltivò anche altri filoni di indagine, come il rapporto tra Salento e Napoli nel Settecento, la poesia romantica del primo Ottocento attraverso la figura di un poeta inedito come Tommaso Briganti, alcuni aspetti dell'opera di Verga. Non tratterò però in questa sede il profilo completo di Rizzo, che per me fu un caro amico e una guida preziosa all'inizio del mio percorso universitario ma fu anche direttore di dipartimento prima e poi preside della facoltà di Beni culturali che contribuì a fondare. Vorrei soltanto ricordare che Rizzo ha avuto anche il merito di creare un gruppo di allievi che tuttora operano e proseguono le sue linee di ricerca all'interno di questo Ateneo.

In secondo luogo, mi piace ricordare che non è la prima volta che questa università ospita un Seminario MOD, in quanto già nel 2012 si svolse un Incontro di studi dedicato a *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, i cui atti sono apparsi nel 2015 presso le Edizioni ETS di Pisa a cura di chi scrive. E a questo proposito vorrei

* La presente relazione deriva da un mio precedente e più ampio lavoro, *Tra filologia e critica: il 'Fenoglio' di Gino Rizzo*, pubblicato nel vol. "Metodo e intelligenza". *Gli studi di Gino Rizzo tra filologia e critica*, a cura di F. D'ASTORE e M. LEONE, Galatina, Congedo, 2015, pp. 109-124.

rivolgere un saluto affettuoso a coloro che allora erano presidente e segretario della nostra Associazione, Angelo Pupino e Nicola Merola.

Rizzo incominciò a occuparsi di Fenoglio subito dopo la tesi di laurea dedicata a un altro scrittore piemontese, Cesare Pavese, del quale prese in esame la raccolta poetica, *Lavorare stanca*, seguendo un suggerimento di Marti, ma anche le indicazioni che gli vennero da Maria Corti. Questa, com'è noto, non era originaria del Salento ma era legata al Salento sia per motivi familiari, in quanto il padre, ingegnere, aveva lavorato a lungo qui, sia per motivi di carattere culturale, perché aveva fatto parte dell'Accademia salentina, fondata nel 1948 a Lucugnano dal poeta Girolamo Comi. Ma la Corti aveva anche insegnato presso l'Università di Lecce come straordinaria di Storia della lingua italiana nei primi anni Sessanta e Rizzo aveva sostenuto con lei due esami restando in contatto anche dopo.

Fenoglio, alla fine degli anni Sessanta, era diventato un clamoroso “caso” nel panorama letterario italiano. Mentre, infatti, durante la sua vita era stato conosciuto e apprezzato solo da pochi, la pubblicazione di alcune opere dopo la sua morte, avvenuta nel febbraio del 1963, lo impose definitivamente all'attenzione generale di critica e pubblico. Italo Calvino, ad esempio, nel 1964, nella prefazione alla seconda edizione del suo *Il sentiero dei nidi di ragno*, scrisse che con *Una questione privata*, il breve romanzo che era stato pubblicato l'anno prima dall'editore Garzanti, insieme ad alcuni racconti, nel volume *Un giorno di fuoco*, Fenoglio era riuscito a fare «il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più se l'aspettava [...]. Il libro che la nostra generazione voleva fare – continuava – adesso c'è, e il nostro lavoro ha un coronamento e un senso, e solo ora, grazie a Fenoglio, possiamo dire che una stagione è compiuta, solo ora siamo certi che è veramente esistita: la stagione che va dal *Sentiero dei nidi di ragno* a *Una questione privata*»¹. Ma il “caso” Fenoglio era esploso davvero qualche anno dopo, nel 1968, con la pubblicazione di quello che è considerato il suo capolavoro, *Il partigiano Johnny*, curato da Lorenzo Mondo presso Einaudi in maniera però assai discutibile, cioè attraverso la contaminazione delle due redazioni, e perciò duramente criticata dai filologi.

Ebbene, Rizzo si mette al lavoro sullo scrittore proprio in questo periodo, andando a consultare direttamente, alla fine degli anni Sessanta, le carte del Fondo Fenoglio conservate ad Alba presso la famiglia. Mette quindi le mani, tra i primi, in questa materia ancora magmatica e incandescente in tutti i sensi. A tale proposito, per avere un'idea di quale fosse la situazione dell'archivio fenogliano, è utile riportare un'osservazione di Maria Corti che, durante la Tavola rotonda che si tenne a Lecce

¹ I. CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. MILANINI, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, Milano, Mondadori, 1998⁵, vol. I, p. 1202.

nel 1983 proprio in occasione del Convegno su Fenoglio organizzato dal critico salentino, ebbe a dire che «solo G. Rizzo e M. A. Grignani» potevano testimoniare in che condizione fosse il materiale di Fenoglio quando la Casa editrice Einaudi la incaricò di fare ordine per preparare l'edizione. Era – continua la Corti – «in una condizione mostruosa»². D'altra parte, anche nella sua *Premessa* all'edizione einaudiana delle *Opere* dello scrittore, accenna all'«aspetto terremotato»³ del materiale manoscritto e dattiloscritto che si trovava ad Alba.

Va perciò tutto a merito di Gino Rizzo avere studiato, tra i primi, queste importanti carte, riuscendo a individuare opere o spezzoni di opere ancora inedite che in parte poi avrebbe anche pubblicato. Nel 1970 infatti, sul primo numero della nuova serie della rivista «L'Albero», fondata da Girolamo Comi e ripresa da Oreste Macrì e Donato Valli, pubblica il suo primo lavoro sullo scrittore piemontese, *Restauri fenogliani*, che poi, «rivisto e aggiornato», venne compreso nel volume *Su Fenoglio tra filologia e critica*. Qui partiva da «“un piano” per un romanzo di argomento partigiano»⁴, rinvenuto tra i dattiloscritti del Fondo, e lo metteva a confronto con un'opera o meglio con un progetto di opera rimasta incompiuta, denominata da Lorenzo Mondo, che ne aveva dato notizia per primo nel 1963, pubblicandone dei brani, *Frammenti di romanzo*, e poi più recentemente, da Dante Isella, *L'imboscata*. Secondo Rizzo, si trattava di «una nuova autonoma fatica fenogliana»⁵, anche se questo romanzo non aveva raggiunto «la sua forma definitiva [...] con l'inevitabile lavoro di ricontrollo [...], ma ha poi subito – aggiungeva – un vero e proprio smembramento tale da renderlo irricognoscibile ed impedirne a tutt'oggi un completo recupero»⁶.

Successivamente egli confrontava brani di quest'opera, di cui stabiliva la cronologia interna, con gli altri due grandi romanzi di argomento partigiano di Fenoglio, *Il partigiano Johnny* e *Una questione privata*, riuscendo a documentare puntualmente in questi la presenza di *Frammenti di romanzo*. Episodi, sequenze, personaggi venivano passati da lui minuziosamente al setaccio, alla ricerca di coincidenze, di corrispondenze tra i vari testi. E non mancava nemmeno, in questo studio, un esame delle scelte lessicali, delle strutture sintattiche di questo progetto di

² M. CORTI, Intervento alla *Tavola rotonda su: La cronologia dei Partigiani*, in *Fenoglio a Lecce. Atti dell'Incontro di studio su Beppe Fenoglio* (Lecce 25-26 novembre 1983), a cura di G. RIZZO, Firenze, Olschki, 1984, p. 226.

³ EAD., *Premessa* a B. FENOGLIO, *Opere*, edizione critica diretta da M. CORTI, vol. I.1, Torino, Einaudi, 1978, p. X.

⁴ RIZZO, *Restauri fenogliani*, «L'Albero», XIV, 1970, 45, pp. 75-114; poi in ID., *Su Fenoglio tra filologia e critica*, Lecce, Milella, 1976, p. 11.

⁵ Ivi, p. 25.

⁶ Ivi, p. 26.

romanzo. Traendo alla fine le conclusioni, Rizzo sosteneva che «tutto questo fa sì che FR [*Frammenti di romanzo*] si situi in una zona letteraria spesso indicata col cartello “crisi del neorealismo”; una zona cioè che segna il prevalere delle preoccupazioni esistenziali nei confronti del fatto storico (la Resistenza, nel caso che ci interessa)»⁷, e ancora che «qui si conferma in tal modo la riscoperta della Resistenza da parte di Fenoglio secondo una trascrizione non agiografica, ma demistificatoria»⁸.

Tre anni dopo, in un altro contributo dal titolo *Per un itinerario letterario: le Langhe di Beppe Fenoglio*, egli spostava l'attenzione, dal ciclo “partigiano”, su un altro filone dell'opera fenogliana, quello degli “scritti langaroli”, occupandosi di un altro progetto incompiuto, *Il Paese*, che risaliva, a suo avviso, al 1954-'55. Com'è noto, Fenoglio era rimasto molto colpito dal giudizio espresso nel risvolto della *Malora*, apparsa nella collana einaudiana «I Gettoni», nel 1954, da Elio Vittorini che l'aveva rimproverato di alludere a cose non «sperimentate personalmente», correndo il rischio di cadere nel naturalismo ottocentesco. Così aveva compiuto una vera e propria indagine nella zona per cogliere dal vivo ambienti, fatti, personaggi, scene langarole che appuntava in fogli manoscritti. Ne era venuta fuori quest'opera che, a giudizio del critico, costituiva «un assieme narrativo omogeneo e unitario e destinato a rappresentare in un grandioso affresco fatti e modi di vita delle Langhe»⁹.

Composto da cinque testi narrativi, accomunati dalle unità di tempo e di luogo, che davano compattezza al progetto, e da un numero più o meno fisso di personaggi, il *Paese* era dunque una «“cronaca” di argomento paesano»¹⁰, ma – precisava subito dopo Rizzo – «fuori da ogni intendimento di inchiesta sociologica o mimetico-folclorica e dovuto a tutt'altro che ad un'attardata e periferica pretesa di revival strapaesano»¹¹, in quanto esso

fiuta invece e investiga una vicenda ed un destino umano, riflessi, qui come altrove, in quella sorta di umbelicus mundi che per lo scrittore albese sono state le Langhe. La sua febbrile inchiesta dopo la pubblicazione della *Malora* è quindi inchiesta sull'uomo e il Paese, teste insigne, frutto del diuturno e cospicuo scavo operato nelle Langhe con nuovi intendimenti, resta il più complesso e ambizioso ricavo della meditazione fenogliana di quegli anni sull'uomo¹².

⁷ Ivi, p. 59.

⁸ Ivi, p. 61.

⁹ ID., *Per un itinerario letterario: le Langhe di Beppe Fenoglio*, «Nuovi Argomenti», 1973, 35-36, pp. 224-244; poi in *Su Fenoglio tra filologia e critica*, cit., p. 83.

¹⁰ Ivi, p. 78.

¹¹ Ivi, p. 89.

¹² *Ibid.*

Lo stesso anno, il 1973, Rizzo pubblicava questo testo, *Il paese*, ridotto a quattro capitoli, nel volume *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*¹³, che comprendeva altri pezzi narrativi inediti, e cioè *I penultimi*, *La licenza*, *Il mortorio Boeri* e il racconto che dà il titolo al libro. Nella *Nota del curatore*, a cui seguiva una *Nota ai testi* e un *Glossario*, egli dava conto in maniera sintetica di questi scritti sui quali ritornava più ampiamente in due dei tre studi raccolti nel volume del 1977. A dire il vero, bisogna aggiungere che *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* venne accolto con qualche riserva da alcuni critici, come Giancarlo Vigorelli e Gina Lagorio, i quali contestarono al curatore del volume l'opportunità di pubblicare opere incompiute alle quali l'autore non aveva potuto dare un assetto definitivo. In una recensione, Vigorelli scrisse fra l'altro che «chi legge questi spezzoni, anche se è un patito come me di Fenoglio, non può esaltarsene e teme anzi che un lettore impreparato possa disamorarsi di uno scrittore così appassionante»¹⁴. La Lagorio, dal canto suo, in una breve monografia, affermò che quella edizione non aveva reso «un buon servizio»¹⁵ allo scrittore. Ma nel 1984 Rizzo poteva prendersi in un certo senso una rivincita, rivendicando «la tempestività e la validità della sua proposta»¹⁶, dopo che un critico, Roberto Bigazzi, nel suo volume *Fenoglio: personaggi e narratori*, aveva messo in rilievo l'importanza del *Paese* nella produzione fenogliana:

Al contrario, le ricerche di Bigazzi additano la rilevanza di *Paese*, pure ai fini della identificazione di un peculiare momento dell'attività narrativa fenogliana, caratterizzato da un'indubbia tensione al romanzo, datata da Bigazzi a metà degli anni Cinquanta; per quanto, a mio parere, siffatta tensione è di continuo sottesa all'operare dello scrittore albese¹⁷.

Per tornare ora alla monografia uscita nel 1976, dopo *Restauri fenogliani* e *Per un itinerario letterario: le Langhe di Beppe Fenoglio*, dei quali abbiamo già parlato, il critico leccese nel terzo studio, *La ricerca "parentale"*¹⁸, affrontava ancora altri racconti che appartenevano al cosiddetto ciclo "parentale", completando così, in un ideale trittico, attraverso queste opere rimaste inedite, l'esame dei principali filoni dello scrittore: il ciclo "partigiano", il ciclo "paesano-langarolo" e appunto il ciclo "parentale". In particolare, egli collocava cronologicamente questi ultimi testi tra la fine del 1961 e

¹³ FENOGLIO, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, a cura di G. RIZZO, Torino, Einaudi, 1973.

¹⁴ VIGORELLI, *L'emozione di leggere gli inediti di Fenoglio*, «Il Giorno», 5 dicembre 1973.

¹⁵ LAGORIO, *Beppe Fenoglio*, Camposampiero (PD), Nuove Edizioni del Noce, 1983, p. 34.

¹⁶ RIZZO, *Bigazzi, Fenoglio e il ciclo dei «Partigiani»*, «Studi e problemi di critica testuale», vol. XXIX, ottobre 1984, p. 155.

¹⁷ Ivi, p.156.

¹⁸ ID., *Su Fenoglio tra filologia e critica*, cit., pp. 97-175.

il gennaio del '63, allorché Fenoglio cercò di realizzare una seconda serie di “racconti del parentado”, dopo il progetto di pubblicazione di una prima serie, nel 1961, non andato in porto a causa del veto della casa editrice Garzanti che allora possedeva un diritto di opzione sulle opere inedite dello scrittore.

«Ambientati tutti nelle Langhe e scritti tra la fine del 1961 e il gennaio 1963, – scriveva Rizzo – chiamano in causa i parenti paterni dell'autore; e perciò pare probabile che siano da ascrivere a quella non più ipotetica prosecuzione che la ricerca parentale avrebbe dovuto avere nel tempo dopo la pubblicazione della prima serie di racconti»¹⁹. Nei testi “parentali” il tema di fondo diventa la prima guerra mondiale «coordinata temporale nella quale sempre si collocano le vicende narrate»²⁰. Successivamente Rizzo li passava in rassegna, enucleando temi e problemi, individuando diverse redazioni e stabilendo la successione cronologica e i vari rapporti tra di esse. A tal fine prendeva in considerazione tutto ciò che poteva essere utile (lettere, cronache giornalistiche, interviste) e nemmeno la grafia, l'inchiostro, il tipo di quaderni usati dallo scrittore erano da lui trascurati.

A proposito della grafia della prima redazione del racconto *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, da lui seguita, e della fatica notevole che dovette fare per decifrarla e quindi pubblicarla, ecco cosa scrive lo studioso:

È redazione convulsa, concitata, dalla grafia particolarmente impaziente, stenografica in più punti, quasi smaniosa di raccogliere le più piccole particelle di un subitaneo stato di grazia, e tale da richiedere, talvolta, capacità divinatorie al trascrittore arresi di fronte a zone del testo inintelligibili. D'altronde – continua – per dare un'idea delle difficoltà incontrate nella trascrizione, basti il fatto che lo stesso Fenoglio più volte ha ricopiato fedelmente, ma più chiaramente, quanto già scritto quasi stenograficamente sulle righe; allo stesso autore cioè riusciva difficile, in qualche caso, la comprensione di queste pagine redatte tutte di getto, freneticamente²¹.

Ebbene, sia nell'edizione critica delle *Opere* di Fenoglio a cura di Maria Corti, sia nell'edizione dei *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, veniva dato atto a Rizzo di aver saputo per primo «meritoriamente» decifrare l'«ardua scrittura»²², l'«ostica grafia»²³ dei testi fenogliani. Anche questo, cioè, è un aspetto non meno importante

¹⁹ Ivi, p. 102.

²⁰ Ivi, p. 106.

²¹ Ivi, p. 149.

²² *Nota ai testi*, in FENOGLIO, *Opere*, cit., vol. III, p. 555.

²³ *Nota a I Penultimi*, in FENOGLIO, *Romanzi e racconti*, a cura di D. ISELLA, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992, p. 1645.

dello scrupolo, dell'estrema attenzione con cui conduceva il suo lavoro filologico, su cui non poco ha contato ovviamente l'esempio del suo maestro, Mario Marti.

Nel volume fenoglianico del 1976 egli aveva inserito anche, in appendice, un saggio intitolato, *Alle origini della memorialistica partigiana: «Banditi» di Pietro Chiodi (1946)*, che non era dedicato a Fenoglio, ma appunto a Pietro Chiodi, che Rizzo conobbe personalmente. Questo accostamento però non era per niente casuale e fuor di luogo in quanto Chiodi, che è noto soprattutto come filosofo e studioso di grandi filosofi, era stato professore dello scrittore piemontese al Liceo di Alba e aveva scritto appunto *Banditi*, che trattava il tema della guerra partigiana. Si trattava di un diario composto fra il 1945 e il '46, pubblicato ad Alba nel 1946 e poi a Cuneo nel 1961, e ristampato da Einaudi nel 1975. Un libro, quindi, strettamente vicino da un punto di vista tematico all'opera di Fenoglio, al punto che un avvenimento accaduto ad Alba nel dicembre 1944 era descritto da Chiodi e nel *Partigiano Johnny*. Ma mentre Fenoglio – osserva Rizzo – «punta sull'epicità e coralità»²⁴, Chiodi «presenta la nuda elementarità dell'evento»²⁵. Anche l'atteggiamento di fondo di Chiodi assomigliava a quello di Fenoglio perché, a giudizio del critico, in questo diario l'autore mette a fuoco problemi e difficoltà della storia partigiana più che certezze e fiducia.

Negli anni seguenti, dopo la pubblicazione di questa monografia, Rizzo incomincia a dedicarsi ad altri filoni di indagine (il Settecento salentino, il Seicento attraverso un volume da lui curato che raccoglieva le *Opere* di Ferdinando Donno apparso, nel 1979, nella «Biblioteca salentina di cultura» diretta da Marti per le edizioni Milella di Lecce), ma non trascura nemmeno Fenoglio e nel 1982 pubblica una lunga e analitica recensione dell'edizione critica di tutte le *Opere* dello scrittore piemontese, a cura di Maria Corti, apparsa in tre volumi per complessivi cinque tomi presso Einaudi nel 1978²⁶. In questa recensione, che si può considerare una sorta di appendice della monografia del '76, da esperto fenoglista quale ormai era, dopo aver presentato per sommi capi l'opera, inizia facendo opportune osservazioni su alcuni punti specifici, come la disposizione, non sempre corretta a suo modo di vedere, dei vari scritti nei tre volumi, per cui «certe direzioni del lavoro fenoglianico non paiono sufficientemente marcate»²⁷. Poi entra nel merito dei testi raccolti, facendo rilevare, ad esempio, la mancanza nel corpus di un racconto originale, *Storia di Harry Bell e Bobby Snye*, che per la Corti era una traduzione dall'inglese, nonché di due brevi brani

²⁴ RIZZO, *Alle origini della memorialistica partigiana: «Banditi» di P. Chiodi (1946)*, «L'Albero», XXIII, 54, 1975 (n. s.), pp. 75-94; poi in ID., *Su Fenoglio tra filologia e critica*, cit., p. 184.

²⁵ Ivi, p. 185.

²⁶ ID., *Editi e inediti di Beppe Fenoglio*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLIX, fasc. 506, 1982, pp. 82-127.

²⁷ Ivi, p. 89.

che «beninteso – scrive – sono vere e proprie nugae, pur tuttavia interessanti [...], perché ascrivibili ad un Fenoglio meno noto»²⁸ e, ancora, di «tre pezzi autografi»²⁹. Al tempo stesso, indica la presenza di un «raccontino», *Alla Langa*, apparso anonimo sulla rivista «Il Caffè» nel 1954, che era invece una parodia, «scritta sulla base dei materiali narrativi fenogliani noti nel novembre del 1954, e cioè *I ventitre giorni della città di Alba e La malora*». Per finire, discute i criteri editoriali seguiti, a volte concordando e a volte dissentendo da essi, e segnalando alcune integrazioni o proposte di lettura sostitutive rispetto all'edizione einaudiana, relative soprattutto alla grafia fenogliana, sulla base di un attento lavoro di controllo degli originali albesi. A questo proposito, così commentava alla fine con un certo compiacimento:

E, a dire il vero, il lavoro di controllo da noi effettuato ha spesso comportato preziosi acquisti in sostituzione di false proposte di lettura; e sempre la validità e il vigore dei frammenti da noi recuperati ci hanno ricompensati delle fatiche sopportate nel decifrare la grafia fenogliana, tesa quasi, con i suoi ghirigori e svolazzi indecifrabili, a celare i suoi ultimi segreti³⁰.

Nell'*Appendice* dell'articolo, infine, dava un ampio prospetto delle sviste, degli errori meccanici, delle lezioni mal decifrate, aggiungendo frammenti e brani che a suo giudizio andavano inseriti nel *corpus*.

Era, questa recensione-saggio, quasi il preannuncio di un “ritorno a Fenoglio” da parte di Rizzo, che l'anno dopo, nel 1983, organizzò proprio a Lecce un memorabile Incontro di studio, con la partecipazione dei maggiori specialisti dello scrittore piemontese: Maria Corti, Maria Antonietta Grignani, Roberto Bigazzi, Eduardo Saccone, Giovanni Falaschi, Mark Pietralunga, John Meddemmen, Marziano Guglielminetti, Elisabetta Soletti e Gian Luigi Beccaria. In questa occasione, lo stesso Rizzo tenne una relazione dal titolo *Gli estremi di una parabola narrativa: il Partigiano Johnny di Beppe Fenoglio*, in cui affrontò – coraggiosamente bisogna dire – uno dei più spinosi, intricati e controversi problemi della critica e della filologia novecentesca, quello relativo alla cronologia del *Partigiano Johnny*. Di questo Convegno egli curò anche gli Atti nel volume *Fenoglio a Lecce*, che vide la luce l'anno dopo nella collana delle Pubblicazioni dell'appena nato Dipartimento di Filologia, linguistica e letteratura dell'Università di Lecce, stampate dall'editore fiorentino Olschki. Ma a questo argomento è dedicata un'altra relazione del Seminario alla quale si rinvia.

²⁸ Ivi, p.93.

²⁹ Ivi, p. 94.

³⁰ Ivi, p. 103.

Sul Convegno fenogliano di Lecce del 1983

PASQUALE GUARAGNELLA
Università di Bari “Aldo Moro”

Nel corso del Convegno su Beppe Fenoglio che si svolse a Lecce alla fine di novembre del 1983¹, con la partecipazione di studiosi assai accreditati, fu rivolta una acuminata attenzione a una molteplicità di temi e di problemi correlati all’opera dello scrittore di Alba: nella premessa che non sia plausibile richiamarli «per intero», oltre che nella loro indubitabile complessità, se ne potrà in questa sede illustrare solo qualcuno nella chiave di una parafrasi storico-critica.

Esemplarmente. Uno dei temi più ampiamente trattati fu quello relativo al rapporto di Fenoglio con altri scrittori, classici o contemporanei che fossero. In tale ambito, Giovanni Falaschi, nella sua Relazione, avanzava una considerazione critica preliminare, rilevando che se è pur vero che «ogni autore ha le sue fonti rintracciabili con accurate immagini testuali [...], nel caso di Fenoglio il problema delle fonti è secondario»: a giudizio dello studioso, infatti, appariva primario nello scrittore albeso «il rapporto con un mondo mentale, [...] e con gli autori in quanto uomini». Qui Falaschi avanzava una osservazione di carattere antropologico o, se si vuole, di «genetica» culturale: dichiarando che «nel primo caso si realizzano quei punti d’incontro che possono essere rilevati mediante un’indagine testuale, nel secondo caso si realizza la stessa somiglianza che c’è tra padre e figlio; somiglianza possibile per quel tanto di naturale [...] che lega le generazioni tra loro ed è basato su una parziale identificazione».

Somiglianza, o parziale identificazione tra padri e figli. A margine della considerazione critica di Falaschi, verrebbe fatto di aprire una breve parentesi, forse non del tutto incongrua quando si discuta di Fenoglio: verrebbe fatto di pensare a talune categorie messe in campo dal compianto Bodei a proposito del sempre «difficile» rapporto tra le generazioni, con le opposizioni e anche i rifiuti che spesso si agitano nelle generazioni più giovani nei confronti di quelle più anziane. Soprattutto nel corso della Resistenza e nel successivo dopoguerra, nella vita come nell’opera di Fenoglio si potrebbero riconoscere forti tensioni – per esempio, ne *La*

¹ *Fenoglio a Lecce*, a cura di G. RIZZO, Firenze, Olschki, 1984.

paga del sabato, ma altresì nello stesso *Partigiano* – anche se, a confermare la coscienza di una parziale somiglianza, verrebbe altresì fatto di pensare alla volontà dello scrittore albese di «risalire» con la memoria di scrittura addirittura agli antenati del ramo paterno e al loro carattere «bizzarro». Intanto, nella sua Relazione, Falaschi aggiungeva che, per la ragione già indicata – ovvero della parziale somiglianza dei figli con i padri – il rapporto coi modelli letterari avrebbe agito in Fenoglio ben oltre quello puramente testuale: a segno che, «se delle citazioni si possono rintracciare nella storia di Johnny, esse risultano sempre poche rispetto a quelle che si potrebbero rintracciare, per esempio, in uno scrittore di formazione classicistica». Si dovrebbe invece rilevare – aggiungeva Falaschi con originale movimento di sguardo critico – che Fenoglio «è dantesco e al massimo si potrebbe ricavare dai suoi testi qualche riecheggiamento della Commedia»: qui lo studioso della letteratura della Resistenza allegava un passaggio testuale emblematico, in cui sarebbero in gioco per l'appunto Dante e John Milton, l'autore del *Paradise Lost*. Come si ricorderà, nel romanzo maggiore, nel corso di un colloquio tra Johnny e il capitano inglese Keany, quest'ultimo, discorrendo della progressiva crescita della potenza politica ed economica degli Stati Uniti a svantaggio dell'Inghilterra, così si rivolge al partigiano:

Lei sa benissimo che una cosa simile a quella del nostro poeta John Milton toccò al vostro Dante. Cos'altro è la Commedia se non un rabbioso tentativo di cancellare il ricordo della perdita di potere? L'imperatore germanico aveva deluso Dante così come nell'Inghilterra del Seicento il re Carlo ritornò a casa alle spalle di Milton, e ora noi stiamo lavorando a far salire gli Stati Uniti e a far scendere noi inglesi.

A ben considerare, dunque, c'è un elemento – osservava Falaschi – che darebbe corpo all'identificazione di Fenoglio con alcuni autori: ed è l'origine dalla scrittura da una condizione di scacco. In definitiva, la ragione profonda della prosa di Fenoglio risiederebbe nella compensazione di una perdita di potere sociale o nel tentativo di recuperare qualcosa del passato andato irrimediabilmente perduto: in ogni caso la scrittura fenogliana risiederebbe soprattutto nel desiderio di compensare uno scacco. Come avevano fatto per l'appunto, a giudizio dello scrittore albese, Dante e Milton.

È sintomatico che nel corso del Convegno di Lecce pure Edoardo Saccone riconoscesse nella scrittura di Fenoglio il senso di una risposta rivendicativa a uno scacco d'autore. Osservava infatti Saccone che sarebbe stato opportuno ritornare al brano del Diario fenogliano intitolato *Ego scriptor* – nel qual più diffusamente l'autore dava sfogo al suo disappunto per la cattiva riuscita de *La malora*, su cui non aveva ancora letto una recensione. Fenoglio, da un lato, cominciava col recitare: «debbo

constatare da me che sono uno scrittore di quart'ordine»; ma, dall'altro lato, l'autore disvelava l'origine difensiva di tale incipit, a segno che, nella frase successiva, piena d'orgoglio, così continuava «Eppure la constatazione di non essere riuscito buono scrittore, è elemento così decisivo, così disperante, che dovrebbe consentirmi, da solo, di scrivere un libro per cui possa ritenermi buono scrittore». È un brano – commentava Saccone – che fornisce informazioni non ambigue sulle origini rivendicative della scrittura fenogliana, per l'appunto di compensazione a uno scacco.

Intanto, con un'ottica soprattutto attenta a taluni aspetti narratologici dell'opera di Fenoglio si muoveva Roberto Bigazzi: il quale, riferendosi in particolare alle cronache letterarie italiane tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, osservava che - dando per scontato il modello di Verga messo a frutto in modo originale nei *Ventitre giorni* – valeva la pena gettare un'occhiata al modello narratologico delineato in un libro a cui Fenoglio aveva fatto spesso ricorso, ovvero *Per chi suona la campana*. Nel testo di Hemingway, poco dopo l'inizio del capitolo XI, Robert Jordan sta parlando con Joaquim, e questi, all'improvviso, ricorda la strage fascista a danno del padre e dei familiari. Di qui una singolare «condizione umana» del personaggio:

Quante volte aveva sentito quella storia? Ne parlavano sempre come quel ragazzo: improvvisamente, quando capitava nel discorso il nome della loro città, e ogni volta uno diceva "Barbari". Si sentiva solo ricordare la perdita [...] Non si era visto fucilare la madre o la sorella e il fratello. Si erano solo uditi i colpi e si erano visti i cadaveri.

È a questo punto che si diparte una riflessione di Jordan, il quale pensa che «Pilar invece gli aveva fatto vedere ciò che era accaduto in quella città. Se quella donna avesse saputo scrivere! Egli avrebbe tentato di scrivere il racconto di Pilar e se aveva fortuna e se riusciva a ricordare tutto, forse sarebbe riuscito a scriverlo come glielo aveva raccontato lei». Continua a pensare Jordan, sempre riferendosi a Pilar:

Dio mio come racconta! È più brava di Quevedo. [Quest'ultimo] non ha mai descritto la morte di don Faustino come l'ha raccontata lei. Vorrei sapere scrivere bene quanto occorre per scrivere quella storia. Per scrivere quello che abbiamo fatto noi, non quello che ci hanno fatto.

Ora, tra la lingua "diretta" di tipo americano e il mimetismo dialettale o il plurilinguismo della letteratura neorealista non c'era molto spazio per accettare la divergente impostazione di Fenoglio, il quale lavorava su modelli anomali per quel

tempo: da Melville a Faulkner, per esempio, rielaborati grazie al concetto di «distanza». Nel *Partigiano* la distanza risulterebbe dal fatto che l'autore legge da una prospettiva «lontana» (non solo temporale, ma altresì tonale e linguistica) gli avvenimenti cui il personaggio partecipa, dando loro quel significato, quel senso che gli avvenimenti, presi di per sé, non comporterebbero. Dunque, il «vedere» alla maniera di Pilar si congiungerebbe ad un «trasferire» per immagini che arricchisce la narrazione.

Non avrebbe agito, dunque, sulla narrativa dello scrittore albeso solo Hemingway. Osservava Bigazzi che l'edizione critica dell'opera di Fenoglio a cura di Maria Corti e di un gruppo di giovani studiosi aveva fornito una prova da cui partire per attestare, per esempio, della conoscenza fenogliana di Faulkner. Non per nulla, nella prima redazione di *Primavera di bellezza* – riprodotta nella edizione critica – il libraio consiglia a Johnny di leggere appunto Faulkner. In tal senso meritava di indugiare – aggiungeva Bigazzi – sul *corpus* di racconti fenogliani intitolato *Il Paese*. Già il titolo e la struttura dei racconti erano un omaggio dichiarato a *The Hamlet* di Faulkner: da lì partirebbe pure il tema della follia provinciale, «magari col favore di certe spontanee consonanze, se è vero che nella contea di Faulkner si fa il trucco ai cavalli e nelle Langhe alle mucche, per farle ricomprare alla stessa persona che le aveva vendute». Ma ci sarebbe – continuava Bigazzi – «soprattutto la scoperta della tradizione del racconto popolare più o meno 'straordinario'», che permetterebbe a Fenoglio per l'appunto il ricorso al Faulkner di *The Hamlet*. Precisamente tradizioni popolari gemelle (nella tradizione italiana non dovrebbe ovviamente essere dimenticato Giovanni Verga) permettevano un accesso alla realtà che avrebbe evitato il mero documento: il fine di Fenoglio non era certo quello di una narrativa d'inchiesta. Lo scrittore sceglierebbe prendendo le mosse dalla forza con cui la realtà si impone alla mente; si pensi a un icastico attacco discorsuale che si legge nel *Diario*: «Prepotente mi ritorna alla memoria il gran fatto di Gallesio di Garzegno». Nel suo imporsi, il «fatto» impone anche la forma, che può essere rispettata mediante un narratore adeguato: sarebbe questa la novità di marca faulkneriana del *Paese*, attraverso la dialettica tra un narratore «interno» – in Fenoglio è il dottore, in Faulkner il venditore di macchine da cucire – e la presenza dell'autore nella cornice. Con una cifra siffatta «i meschini avvenimenti non rischiano il resoconto documentario perché con la sua retorica 'alta' [...] l'autore li mantiene in una dimensione tragica». A dirla altrimenti: il dottore del *Paese* non apparirebbe ai discendenti del narratore autobiografico di *Cristo si è fermato a Eboli*, ma l'azione combinata tra il narratore interno e l'autore tocca una realtà non già in una chiave

populistica, bensì drammatica. A ben considerare, i filtri distanzianti del narratore e dell'autore si risolverebbero in un 'vedere' più realistico.

In margine al testo del *Partigiano*, sempre Bigazzi rilevava che «l'occhio terribile di Johnny, che gode di scoprire le cose o di abbracciare ampie panoramiche», rappresenterebbe «la tensione a una conoscenza che il dottore del Paese» aveva meditato in termini di utopia:

L'aldilà [...] è una visione completa [...], la chiarificazione di ciò che ti importava e che nella vita ti è rimasto oscuro.

Come si potrebbe agevolmente notare, l'indagine critica di Bigazzi era fortemente incentrata sullo sguardo d'autore e sulla relazione dialettica tra autore e narratore «interno» ai testi fenogliani.

Pure Antonietta Grignani dedicava una decisa attenzione al «punto di vista» e alle sue modalità: che in un personaggio possono essere ora di carattere percettivo, ora psicologico, ora morale, ora concettuale. Senonché – rammentava opportunamente la Grignani – accanto all'attenzione critica da orientare verso il personaggio, vi è quella da rivolgere all'autore reale e poi quella all'autore implicito e al narratore: una distinzione assai utile a proposito di Fenoglio, «di fronte a narrazioni tra loro differenti scritte dallo stesso autore storico, che configurano volta a volta diverse fisionomie di autore implicito». Sarebbe proprio questo, esemplarmente, il caso di Fenoglio. Infatti, nel primo tentativo del *Partigiano Johnny* «si crea uno spazio autobiografico [...] sul patto di riconoscibilità [...] che stringe narratore e lettore»; ed è un fatto che «il protagonista filtri col pensiero o la percezione la realtà, persino nelle zone diegetiche tradizionalmente gestite dalla voce narrante»: questo condurrebbe «a una sorta di coincidenza fantasmatica tra personaggio, narratore e autore implicito, cioè a un potenziamento dell'effetto autobiografico». Osservava inoltre la Grignani, assai perspicuamente, che nelle successive stesure del *Partigiano* «il rapporto tra le due facce dell'autore e del protagonista muta», pur se «non in blocco», in ragione dello «spazio delegato alla psicologia di Johnny, anche nelle pause descrittive, spesso sottoposte alla sua meditazione emotiva». In definitiva, «l'intellettuale solitario e splenetico che è Johnny, rimane la coscienza etica e preveggenze progettata fin dall'*Ur Partigiano*»: e tuttavia «fantasticherie di morte e 'giri' letterari connessi, [...] introspezioni, interiorizzazione del dato ambientale vengono castigati non poco nella seconda stesura». È poi sintomatico che la distinzione tra narratore e personaggio si accentuerebbe in *Una questione privata*, peraltro con la «riduzione» a un grado zero dell'autore storico. Infatti – osservava la

Grignani – se di certo si sommuoveva una vena autobiografica «nel profilo di Johnny studente, nella sua passione per la civiltà e la lingua inglese, nella sua precoce vocazione letteraria», tutto questo - nel tempo di stesura di *Una questione privata* – «riguarda ormai l'autore storico e quanto di lui la critica e l'aneddotica sanno, non riguarda il narratore». A ben considerare, «l'intreccio che d'improvviso s'affaccia alla mente di Fenoglio all'inizio del 1960 e lo appassiona tanto, cioè l'amore letterario e mentale di Milton per Fulvia, è 'romantico' in quanto al genere [...] e con riguardo al protagonista, tipico eroe romantico, ma non riguarda invece il narratore». Dilucidava la studiosa rappresentante della scuola critico-filologica pavese che in uno schema come quello di *Una questione privata*, soprattutto a partire dalla seconda stesura, «si trovano segmenti di pensiero dell'eroe, ora virgolettato, ora indiretto legato o libero, che sono pur sempre unità discorsive oggettivate dal narratore»: ma nelle descrizioni «le due unità di analisi, il protagonista e il narratore, sono ben distinte». Ed è un fatto che «la voce narrante, onnisciente quanto all'evoluzione della storia» si ponga quasi a commento della «ostinata interpretazione sentimental-rammemorante di Milton, che 'vuole' vedere lo scenario dei suoi incanti amorosi 'come se' non fosse mutato; mentre chi ne sa di più preorienta la lettura verso il disinganno che più tardi sarà svelato».

Era significativo che nel corso del Convegno pure Bigazzi rilevasse che il Milton protagonista di *Una questione privata* parteciperebbe a una impossibile «partita di verità», ma la partita non è quella che i personaggi credono: Milton, infatti, non trova la «notizia» che cercava e peraltro un aldilà chiarificatore non esisterebbe. Per «vedere» davvero è necessario che si sia visti da qualcuno il quale dia un senso al vedere: questo è il ruolo dell'autore nella «partita»; ciò che i personaggi-testimoni vivono e vedono, l'autore lo racconta, sollecitando con il suo linguaggio il personaggio a rendersi finalmente, se si può dir così, epifanico.

In un altro ambito testuale, ovvero in margine all'insieme di racconti che ha titolo *Il Paese*, cui lo stesso Bigazzi, come si è visto, aveva dedicato attenzione, Mark Pietralunga, a proposito dell'uso di non pochi lemmi in lingua inglese – «Tutt'intorno gaped»; «Il medico fumbled»; «Il più slotful era anche il falegname»; «La cliente stumbled col bicchiere in mano»; «Ci fu un moderato chucklinng» – proponeva di cogliere una ragione «abscondita», ricordando che Fenoglio «nella sua Introduzione a otto poesie di Hopkins, definisce molti dei versi del poeta irlandese come 'inimitabili' e 'intraducibili'». Lo scrittore albese pensava infatti che non si «poteva trovare un equivalente in italiano, per riuscire a rendere, come in inglese, suoni e significati singolari. In circostanze diverse, ma per le stesse ragioni semantiche e fonologiche» – aggiungeva Pietralunga – lo scrittore «lasciava parole e

frasi da tradurre fino a quando, dopo una lunga e sofferta vicenda, arrivava a trovare una soddisfacente versione italiana». Per siffatte ragioni – continuava convincentemente lo studioso – non è una coincidenza che «le parti del lavoro di Hopkins che Fenoglio considerava ‘intraducibili’ o ‘inimitabili’ come l’allitterazione o il tipico vernacolo inglese siano evidenti negli esempi tratti dalla sua opera»: per esempio, ‘marinai maroned’ o anche nella sua traduzione di Bunyan (‘sorry scrub’). Le annotazioni trovate nei suoi libri di lettura dimostrano quanto Fenoglio fosse affascinato da parole onomatopeiche, diverse da quelle della lingua italiana.

Nel considerare invece taluni temi dentro l’orizzonte mentale dello scrittore albese, Mark Pietralunga osservava che una scena ultima della traduzione fenogliana di un testo secentesco, *Il pellegrinaggio del cristiano* di John Bunyan, era di certo meritevole di attenzione. Si tratta dell’arrivo dei pellegrini in una «terra incantata», che così recita nella traduzione di Fenoglio:

Non avevano fatto gran cammino che sopravvenne una gran foschia... Anche qui la strada era disagiata, per mota e vischiosità. Né c’era, in tutto il posto, una locanda o uno spaccio dove ristorare i più deboli. Non si sentiva quindi che mugugni e sbuffi e sospirare; da una parte uno inciampa in un rovo, dall’altra uno s’impegola nel fango [...].

È un brano di traduzione – osservava Pietralunga – che risulta particolarmente significativo, poiché il contenuto coincide evidentemente con motivi e immagini del *Partigiano*. Come in Bunyan, pure in Fenoglio l’uso degli elementi è duplice: infatti nell’opera epica incompiuta dello scrittore albese fenomeni naturali come la nebbia e il fango assumono un ruolo protagonista tanto a livello letterale quanto a livello metaforico. Come è ben noto, Fenoglio ha dedicato interi capitoli a questi elementi naturali, con un valore drammatico e un senso di fatalità che richiamano di certo il capolavoro dell’artista puritano, pur servendosi lo scrittore albese pure di una fonte decisiva come la Bibbia.

Vero è che, accanto alla Bibbia, agirebbe nel *Partigiano*, come è altrettanto ben noto, un andamento epico. A tal proposito, nel corso del Convegno di Lecce, la Relazione di Gian Luigi Beccaria, nelle sue linee generali, riproponeva, ma con più di un ampliamento, quanto lo studioso aveva anticipato nel Convegno fenogliano di Alba del giugno dello stesso 1983. Beccaria aveva modo di indugiare sulla superficie “dura e scabra” della prosa di Fenoglio, aggiungendo che la stessa «vena allitterante» non avrebbe nulla di un docile scorrere della scrittura, nulla di un «liquido musicale». Scrittore anti-mimetico, Fenoglio sarebbe acre e corposo nell’allitterazione fitta, come anche nella ricerca dei frequenti significanti onomatopeici. Senonché il grande

stile di Fenoglio – osservava significativamente Beccaria – sarebbe difficilmente definibile in termini solo linguistici: lo dovremmo intendere, invece, come unità e totalità di stile monotonale ad alta tensione, volto a rappresentare vortici notturni del vento o paci edeniche collinari o una discussione tra contadini e partigiani sull'uso o meno dello spartineve per liberare la strada, una operazione di uomini che si svolge secondo un solenne andamento. Pur senza tensione di registro, 'grande stile' sarebbe quel modo che non riproduce gesti, avvenimenti, ma è esso stesso gesto, avvenimento; e presenta dunque azioni o movimenti quotidiani con un'astrazione applicata anche a piccoli dettagli: per esempio, «un movimento di donne per la spesa [...], uno spiffero d'aria, un varcare la soglia di casa [...], un invitare al riparo donne che vogliono piangere e pregare per il partigiano morto. V'è sempre un qualcosa di solenne nelle piccole cose, nei piccoli atti e non solo nelle grandi azioni. Ogni umile impresa sarebbe così un'opera grandiosa dell'uomo forte, e solo».

Aggiungeva Beccaria – lo studioso che più di ogni altro rilevava, nel corso del Convegno, l'andamento epico della prosa di Fenoglio – che lo scrittore albese «non propone opinioni, giudizi intorno a ciò che accade». Ci sarebbero scarse indicazioni di che cosa l'autore «pensa dei caratteri, degli errori, delle tenerezze, dei suoi personaggi. È un mondo senza elegia. Soltanto tenerezze, alcune volte, per paci casalinghe, o per i bambini. Ma sono dettagli necessari alla visione eroica, proprio come nel VI Canto dell'*Iliade* l'incontro di Ettore col figlio alle porte Scee è un tocco d'eccezione». Aggiungeva perspicuamente Beccaria che «contrapposto alla tragedia di dopo, quell'incontro introduce un calore di amore familiare che stacca ancor più la grandezza tragica, la nobile solitudine dell'eroe».

Solitudine di Ettore, solitudine dell'eroe. Era un luogo decisivo della interpretazione di Beccaria, il quale trasferiva così il carattere del protagonista del romanzo maggiore di Fenoglio in una dimensione tragicamente epica: osservando lo studioso torinese che per Fenoglio il «suo» partigiano «combatte, ma non per la Resistenza storica», bensì per «una Resistenza pura, senza speranze per le sorti progressive a venire, per una lotta che debba creare un mondo in cui ci sia posto per i suoi ideali libertari». Insomma, lo scrittore albese non canterebbe l'ideologia della vittoria come «superamento positivo dei conflitti tra ideologie opposte, dichiarate e istituzionali»: il fatto è che lo scrittore, «ossessionato dall'atmosfera della morte e della violenza, è incapace di pensare la Resistenza in termini immediatamente politico-ideologici. Non intende darci analisi o interpretazioni di una stagione storica, né sublimare la storia». La resistenza di Johnny sarebbe «comportamento»: di qui un passaggio tra i più significativi della interpretazione di Beccaria, nel suo osservare che se è vero che il protagonista del romanzo «è soprattutto emblema di

un'umanità resistente (e spesso soccombente)» sarebbe altrettanto vero che Fenoglio «sa però che il più forte e il più armato» è anch'egli «destinato alla sconfitta»: come per esempio – si potrebbe qui aggiungere – nel destino di Agamennone di ritorno in patria, dopo la distruzione di Troia. Per queste ragioni – commentava ancora Beccaria – *Il Partigiano* non svolge l'ideologia dell'oppresso che si batte per avere giustizia (Giustizia in questo mondo non c'è e non la si aspetta per il dopo): in tale visione di radicale pessimismo conterebbe «la vittoria morale, non la vittoria reale». L'epica di Fenoglio non altro sarebbe, dunque, che un ritornare «ad un mondo classico di rapporti, con l'eroe che soccombe, ma anche l'oppressore muore insieme ai cavalieri giusti ed eroici».

Era invero curioso che nella Relazione di Beccaria si potesse riconoscere una sorta di teoria dei colori a proposito della dialettica tra il Bene e il Male. Rilevava infatti lo studioso che nelle pagine del *Partigiano* le oasi di raro «bianco» sono accostate al «nero» frequente, perché il primo colore risalti ancor di più – il buono a fronte di ciò che è infernale, a fronte del tragico della guerra, della forza brutta avversa al valore e all'eroicità del guerriero: poli insomma che conferirebbero una potente nervatura all'effetto generale del racconto eroico.

Dentro un ordine discorsuale che puntava a una sorta di affinità interpretativa con le osservazioni di Beccaria, in una Relazione intitolata significativamente *La scrittura in bianco e nero*, si muoveva Elisabetta Soletti. La studiosa di scuola torinese osservava, per esempio, che «di contro al modello narrativo a cui potrebbe riportarsi una vasta sezione dell'opera di Fenoglio» – a cominciare da molto racconti compresi nella raccolta dei *Ventitre giorni della città di Alba* – che era un modello centrato «su una martellata forma dialogica, violentemente contrastiva, con bruschi salti tra un momento e l'altro della narrazione»; e di contro poi «al modello rappresentato da *Primavera di bellezza*, con l'ordinata e lineare successione dei segmenti narrativi», le tre redazioni di *Una questione privata* indicherebbero la direzione fenogliana verso una narrazione drammaticamente tesa, scarnita, sostenuta da un ritmo che alterna nette opposizioni binarie, violentemente antitetiche, ma indicherebbero altresì una «progressiva incidenza della trama retorica», ovvero il «raffinato montaggio, la sapiente architettura [...] il tentativo di superare la giustapposizione di episodi e di inserti». Osservava opportunamente la Soletti che in definitiva, a considerare le tre redazioni di *Una questione privata*, la trama retorica conferisce progressivamente «non solo solennità alla prosa, ma anche unità alla narrazione eliminando la dispersione della trama tenuta insieme da legami un po' meccanici (ed è l'impianto delle prime due redazioni)». Peraltro, agirebbe nell'ultima redazione di *Una questione privata* «una tensione astrattiva che si accorda [...] con la particolare intensificazione del lessico a

sottolineare la tonalità alta di questa prosa». Questo starebbe a significare – a giudizio della Soletti – «che la marcata letterarietà della scrittura tende sempre di più ad allontanarsi dalla naturale facilità discorsiva». In Fenoglio, aggiungeva la Soletti, la tensione attrattiva sarebbe segnata pure dalla temporalità.

Intanto, a proposito della categoria della temporalità, accadeva che nel corso del Convegno di Lecce più di uno studioso avesse modo di richiamare uno dei passaggi testuali più intensi del *Diario* di Fenoglio, così recitante:

Lotto strenuamente contro la tentazione di cominciare un diario. [...] Meglio, molto meglio lasciare che ogni giorno scompaia senza memoria, come se ognuno fosse un bimbo nato morto.

Ora, se è vero che in Fenoglio era l'idea di un rosario di giorni «inutili» che trascorrerebbero senza lasciare memoria, è altrettanto vero che lo scrittore albeso era particolarmente attratto dai giorni «straordinari». Già Falaschi, nella sua *Relazione*, rilevava che nella scrittura di Fenoglio sono «straordinari» i fatti naturali come l'andamento catastrofico di un fenomeno atmosferico: infatti, sotto una pioggia torrenziale si svolge il racconto *Pioggia e la sposa*; una grande pioggia accompagna la morte del padre di Agostino in *Malora*, il cui passo celebre d'apertura recita:

Pioveva su tutte le Langhe, lassù a San Benedetto mio padre si pigliava la sua prima acqua sottoterra.

Senonché, un giorno può apparire straordinario anche per l'azione di un individuo: un individuo che s'impone nella veste di presunto «eroe», per esempio come Gallesio, protagonista pluriomicida del racconto lungo *Un giorno di fuoco*. A tal proposito, nella sua *Relazione*, Edoardo Saccone indugiava su una condizione umana del personaggio fenogliano che, come si è visto, era stata rilevata pure da Beccaria: la si potrebbe denominare condizione «ettorica». Già Beccaria, infatti, aveva avuto modo di richiamare l'episodio iliadico di Ettore alle porte Scee e l'incontro dell'eroe con Andromaca e il figlioletto, prima di ritornare sul campo di guerra e morire per mano del più forte Achille. Pure Saccone, facendo riferimento alla condizione «ettorica» di non pochi personaggi fenogliani, osservava che Gallesio parteciperebbe della galleria dei personaggi che s'impongono per assenza di calcolo, per l'orgoglio, per l'imprudenza, e anche per il narcisismo. Il loro cuore – aggiungeva Saccone – “pende” per tutto quello che, appunto in virtù dell'aggettivo usato nel *Partigliano*, si potrebbe denominare destino «ettorico». Osservava sagacemente sempre Saccone, che a ben considerare, in *Un giorno di fuoco*, «il punto essenziale è la partecipazione,

e, si può ben dire, l'identificazione proiettiva del pubblico del racconto con l'eroe Galesio». L'aura di leggenda che la scrittura evidentemente epica crea intorno al personaggio «deve molto alla circostanza che il narratore, evocandoli, possa far grandi fatti lontani nel tempo, appresi per giunta da un fanciullo ora diventato uomo».

Ma sarebbe un errore, tuttavia, assumere la straordinarietà del giorno solo sotto il profilo della sua memorabilità. Un passaggio testuale del racconto recita:

Ci informarono che a Garzegno si aveva l'impressione di essere al fronte.

Bisognerebbe dunque guardare al fronte – che è qui, ovviamente, quello della Grande Guerra: ovvero all'evocazione del conflitto come eccezione rispetto alla pace, rottura della routine quotidiana e momento della prova, spazio in cui gli uomini si riconoscono e si distinguono, si mostrano per quel che sono e valgono, hanno la possibilità o l'illusione di incontrare il valore, una pienezza d'essere per cui valga la pena di soffrire e anche di morire. Precisamente come spiega, in *Un giorno di fuoco*, lo ziaastro al nipote:

Certe cose si fanno proprio perché si è sicuri di avere dopo la forza di morire. Guai se non fosse così. Guai a Galesio (da intendersi: se si arrendesse!).

Certo, quella di Galesio è una rivolta assurda: proprio nel senso già rappresentato da uno scrittore come Camus, autore ben noto a Fenoglio. L'autenticità del gesto del personaggio non può essere assicurata da altro se non da una sua capacità di stare al giuoco: e naturalmente si tratta di un giuoco con la morte. Nel suo caso, ciò che conta è di non farsi prendere vivo dai carabinieri, i quali hanno ormai assediato il casolare. Recita soddisfatto lo ziaastro:

Si è sparato lui, in bocca, con l'ultima cartuccia, e naturalmente non s'è sbagliato.

Per questo lo ziaastro, sempre riferendosi a Galesio, dice «bravo». L'uomo «ribelle» avrebbe mantenuto la promessa: si è rivoltato contro tutti e sotto il segno della morte è stato capace di resistere ad ogni tentazione di arrendersi.

Resterebbe da svolgere un'ultima, veloce osservazione. Al tempo in cui si svolse il Convegno di Lecce su Fenoglio – ne fu promotore Gino Rizzo – erano diffusi alcuni luoghi comuni nello studio della letteratura. Teorie della letteratura di derivazione soprattutto francese ma altresì di origine anglosassone o russa

sembravano prevalere rispetto all'esercizio concreto della critica. L'idea della letterarietà sembrava annullare la realtà concreta dei testi. La letteratura sembrava essere genericamente riconducibile alla sfera della scrittura: senza distinzione tra un genere letterario e l'altro, senza alcun principio di specificazione storica.

Il Convegno di Lecce su Fenoglio mostrò che quello che stava particolarmente a cuore ai Relatori, pur così diversi tra loro per formazione e orientamento, era la pratica concreta della critica testuale, pervenendo quegli studiosi a significative acquisizioni interpretative, le quali, ancora oggi, potrebbero essere assunte proficuamente dalla critica fenogliana più avvertita e sensibile.

«Un Fenoglio alla prima guerra mondiale» (1973): un caso di filologia editoriale

MARCO LEONE
Università del Salento

Il binomio filologia-critica, più volte rievocato nel corso del seminario odierno, contrassegna anche l'edizione di *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, che Rizzo pubblicò per Einaudi nel 1973¹, in occasione del decennale della morte dello scrittore albese, e che è stata poi riproposta, ancora da Einaudi, nel 2014 con un'introduzione di Gabriele Pedullà². Sempre nel 1973 Rizzo aveva partecipato ad Alba, il 7 e 8 aprile, al primo convegno di studi fenogliani, con un intervento pubblicato prima in rivista³ e poi nella sua monografia *Su Fenoglio tra filologia e critica* (1976)⁴. Qui compare pure, come terzo contributo, un importante studio critico-filologico sul cosiddetto "ciclo parentale" (*La ricerca parentale. Proposte critiche e riflessioni filologiche*⁵): si trattava di un lungo saggio ancora inedito che, come precisa l'autore nella *Nota bibliografica* che chiude il libro, «può essere considerato introduttivo alla lettura di *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, Torino, 1973»⁶.

Vale la pena, dunque, seguire questo suggerimento di lettura di Rizzo, per cogliere più in profondità il senso dell'operazione ecdotica del '73. Essa raccoglie una serie di testi narrativi conservati in forma dattiloscritta o manoscritta presso il Fondo Fenoglio di Alba e pubblicati da Rizzo in *editio princeps*: il *Paese*, il ciclo romanzesco dei *Penultimi*, *La Licenza*, *Il mortorio Boeri*, e, per ultimo, il testo eponimo della raccolta, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*⁷. I testi sono corredati da una duplice

¹ B. FENOGLIO, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, a cura di G. RIZZO, Torino, Einaudi, 1973.

² FENOGLIO, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, introduzione di G. PEDULLÀ, a cura di G. RIZZO, Torino, Einaudi, 2014 (salvo diversa indicazione, d'ora in poi si citerà sempre da questa edizione).

³ RIZZO, *Per un itinerario letterario: le Langhe di Beppe Fenoglio*, «Nuovi argomenti», 35-36, 1973, pp. 224-244.

⁴ RIZZO, *Su Fenoglio tra filologia e critica*, Lecce, Milella, 1976, pp. 65-98.

⁵ *Ibid.*, pp. 99-176.

⁶ *Ibid.*, p. 206.

⁷ F. DE NICOLA, *Un Fenoglio incompiuto: illeggibile o avvincente?*, «Italianistica», V, 1976, pp. 478-485; A. LAZZARINI, *Qualche appunto sui «Penultimi» di Beppe Fenoglio*, «Italianistica», 43, 2014, pp. 113-123 (numero monografico dedicato a *Beppe Fenoglio cinquant'anni dopo*); Y. GOUCHAN, *L'anti-soldat dans les récits de «Un Fenoglio alla prima guerra mondiale» de Beppe Fenoglio*, «Italies» 19, 2015, pp. 93-115; G. DE LEVA, *La guerra dei padri. Beppe Fenoglio e il primo conflitto mondiale*, «Critica letteraria», 182, 2019, pp. 77-92.

Nota (*Nota del curatore* e *Nota ai testi*) che dà conto dei criteri editoriali, oltre che da un *Glossario* che comprende vocaboli ed espressioni inglesi adoperati da Fenoglio.

Preliminarmente va detto che, nel rapporto biunivoco che lega insieme edizione del 1973 e saggio del 1976, è possibile individuare una caratteristica fondamentale della metodologia di Rizzo, e cioè il nesso stretto tra accertamento testuale e interpretazione critica. È un nesso attivo anche nelle indagini sul Barocco, che Rizzo assimila fruttuosamente dal suo maestro Mario Marti⁸. Per questo motivo, non solo l'edizione, anche i saggi di Rizzo su Fenoglio presentano una schietta impostazione filologica, perché partono sempre dai testi: si tratta di una filologia consapevole, agguerrita, a tratti puntigliosa, che non scade mai, tuttavia, in sterile filologismo, essendo sempre messa al servizio dell'interpretazione. Questo particolare approccio non è solo il frutto della specifica formazione dello studioso, ma riflette anche le tendenze del dibattito critico di inizio anni Settanta sulle opere dello scrittore albesse, sottoposte in quegli anni, come sottolinea Rizzo, a una «lezione di severità e di rigore [...], spesso obliterata in presenza di esemplari letterari contemporanei»⁹.

Anche Rizzo non si accosta mai a Fenoglio con la postura del critico militante, ma piuttosto con quella del filologo che scruta con acribia fra le carte dell'autore. Fra queste, ci sono quelle riguardanti le estreme prove creative di *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, definite da Rizzo «materia flagrantemente magmatica ed informe» e dalle «risultanze critiche alquanto precarie ed incerte»¹⁰. Ciò è vero soprattutto per le intricate vicende redazionali di questi testi, tutti privi di un assetto definitivo. Di *Paese* possediamo un'unica stesura dattiloscritta, con un salto, forse dovuto a un intervento censorio dell'autore, tra i capitoli tre e undici; dei *Penultimi* e di *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* esistono, invece, più stesure manoscritte: Rizzo sceglie di riproporre le prime, pur ripromettendosi nella *Nota ai testi* di offrire «un accurato e preciso ragguaglio in un'edizione sincrona»¹¹ anche delle altre. Questa «edizione sincrona» non ha mai visto la luce, ma una sinossi variantistica fra le due redazioni dei *Penultimi* e fra le tre di *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* si trova di fatto, anche se non sistematica, nella seconda parte del saggio del 1976 sul «ciclo parentale»¹², a conferma di un raccordo persistente fra esercizio ecdotico e riflessione esegetica.

⁸ M. LEONE, *Il Barocco di Gino Rizzo fra saggi ed edizioni*, in «Metodo e intelligenza». *Gli studi di Gino Rizzo tra filologia e critica*, a cura di F. D'ASTORE e M. LEONE, Galatina, Congedo, 2015, pp. 17-30.

⁹ RIZZO, *Editi e inediti di Beppe Fenoglio*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLIX, 1982, p. 84.

¹⁰ ID., *La ricerca parentale. Proposte critiche e riflessioni filologiche*, cit. p. 103.

¹¹ ID., *Nota ai testi*, in FENOGLIO, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, cit., p. 173.

¹² ID., *La ricerca parentale. Proposte critiche e riflessioni filologiche*, cit. pp. 136-175.

L'edizione del '73 trova un suo ideale completamento, dunque, nel saggio del '76, che la illumina retrospettivamente e che punta soprattutto a ricucire insieme i *disiecta membra* di progetti narrativi originariamente ideati dal loro autore in modo autonomo, ma poi interpolatisi reciprocamente. In questa sua tensione restauratrice Rizzo è ben consapevole di doversi misurare con alcune costitutive dinamiche della scrittura di Fenoglio, venute ad acutizzarsi proprio nelle sue estreme creazioni: da una parte, il «non finito», da lui ritenuto «lo spietato nume tutelare di queste ultime prove fenogliane»¹³; dall'altra, la continua e quasi maniacale attitudine di Fenoglio alla riscrittura, alla correzione, agli accomodamenti e alle dislocazioni dei segmenti testuali, particolarmente evidenti in questi testi della fase finale della sua vita. Rizzo non era solo, infatti, esperto decifratore dell'ostica grafia fenogliana, da lui giudicata «una trappola»¹⁴, ma anche delle tensioni compositive retrostanti a un simile, tormentato *usus scribendi*: in particolare, come egli spiega, il passaggio, per gradualità e faticose approssimazioni, «da un discorso narrativo più sintetico e più conciso ad uno più analitico, più diffuso»¹⁵ (vale a dire, dalla misura del racconto verso quella del romanzo¹⁶). Il che appare particolarmente vero per i testi raccolti in un *Fenoglio alla prima guerra mondiale*, che si presentano proprio documentativi di questa tensione stilistica (una tensione sottostante, per la verità, come sottolinea Rizzo, all'intero «operare dello scrittore albese»¹⁷). Appare singolare che, per segnalarla, Rizzo impieghi, nel saggio sulla ricerca parentale, una citazione tratta dalla *Teoria della prosa* di Šklovskij (un autore sostanzialmente estraneo alla sua formazione filologica): «L'arte non tende alla sintesi ma alla scomposizione, giacché essa non è un marciare a suon di musica, ma danza e passo *perceptiti*, o meglio, un movimento creato al solo scopo che noi possiamo sentirlo»¹⁸.

La citazione del formalista russo indica che il lavoro su Fenoglio aveva indotto lo studioso ad allargare i tradizionali riferimenti teorici e metodologici, forse su impulso della Corti che per prima aveva avviato Rizzo alle carte fenogliane, e aveva propiziato approcci compositi e multidirezionali alle questioni ecdotiche. Anche sulla base di nuovi parametri, dunque, Rizzo arrivava alla conclusione che l'incompiuto testo eponimo, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* «è cosa ben diversa

¹³ *Ibid.*, p. 150.

¹⁴ RIZZO, *Le «Lettere» di Beppe Fenoglio*, in ID., *Le inquiete novità. Luoghi, simboli e polemiche d'età barocca*, Bari, Palomar, 2006, p. 197.

¹⁵ RIZZO, *La ricerca parentale. Proposte critiche e riflessioni filologiche*, cit. p. 167.

¹⁶ PEDULLÀ, *Alla ricerca del romanzo*, in FENOGLIO, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 2006, pp. V-LX.

¹⁷ RIZZO, Bigazzi, *Fenoglio e il ciclo dei «Partigiani»*, «Studi e problemi di critica testuale», 29, 1984, p. 156.

¹⁸ V. SKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1966, p. 43 (citato in RIZZO, *La ricerca parentale. Proposte critiche e riflessioni filologiche*, cit. p. 167).

da *Penultimi*¹⁹, pur riguardando entrambe le opere parentado e grande guerra, perché il primo è «un traballante edificio narrativo»²⁰ o uno «spezzone»²¹ di romanzo, come egli lo definisce, e i secondi sono, invece, una saga familiare autonoma e incompiuta, destinata peraltro ad avere, nelle intenzioni dell'autore, un suo *sequel*. A sostegno di questa tesi Rizzo allega puntuali osservazioni filologiche sui quaderni fenogliani, funzionali a proporre alcune ipotesi di datazione: in estrema sintesi, egli fissa al 1962-63 la datazione di «tutti i testi 'parentali' dei quaderni»²².

Più che il merito delle questioni, conta, tuttavia, il modo con cui sono affrontate: accanto ad argomentazioni di carattere narratologico e filologico-testuale, Rizzo prende in esame, infatti, anche quelle di tipo editoriale, utilizzate come specifici reagenti per la ricostruzione dei mobili processi della testualità fenogliana. In questo senso, l'edizione di *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* non è non solo un tipico esempio di filologia d'autore, ma anche di filologia delle strutture, per l'attenzione che riserva agli aspetti configurativi dei progetti narrativi, e di filologia dell'esecuzione, per il fatto che il curatore si sostituisce all'autore nel ripristinarne le reliquie testuali. È anche, però, un esempio di filologia editoriale²³, che lo studioso adopera come una peculiare categoria interpretativa. Infatti, quel «(legittimo) atto di arbitrio del curatore»²⁴, come Gabriele Pedullà definisce l'intervento di Rizzo, finalizzato a rendere un libro organico «lacerti e cartoni preparatori disparati»²⁵, si avvale pure di importanti implicazioni editoriali. Tali implicazioni sono evidenti per quei «lavori obbligatori», come Fenoglio chiama nella postrema lettera al fratello Walter del 20 novembre 1962 i suoi testi caratterizzati da vincoli contrattuali con le case editrici²⁶, ma risultano tuttavia anche attive, più sottilmente, per tutti quegli altri testi non «obbligatori», cioè non direttamente legati a dinamiche editoriali.

Sotto il punto di vista della filologia editoriale sono molteplici gli spunti offerti dai paratesti dell'edizione del '73 e dal saggio sulla ricerca parentale. Si sviluppano essenzialmente in una duplice direzione: la prima riguarda la datazione dei testi,

¹⁹ RIZZO, *La ricerca parentale. Proposte critiche e riflessioni filologiche*, cit. p. 148.

²⁰ *Ibid.*, p. 154.

²¹ RIZZO, *Nota ai testi*, in FENOGLIO, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, cit., p. 173.

²² RIZZO, *La ricerca parentale. Proposte critiche e riflessioni filologiche*, cit. p. 17.

²³ A. CADIOLI, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012; *Editori e Filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di P. ITALIA e G. PINOTTI «Studi (e testi) italiani», 33, 2014; *Filologia editoriale, Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francisco Rico*, «Ecdotica», 10, 2013, pp. 179-202; P. ITALIA, *Filologia editoriale e canone. Testi, Collane, Opere in raccolta dalla carta al digitale*, «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 2, 2017 (DOI: <https://doi.org/10.13130/2499-6637/8918>, ultimo accesso: 23/01/2024); *Dentro e fuori il testo. Dall'editoria alla filologia*, a cura di CADIOLI, V. BRIGATTI e I. PIAZZA, Milano, Ledizioni, 2022.

²⁴ PEDULLÀ, *Figli e padri*, in FENOGLIO, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* (2014), p. VII.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ L. BUFANO, *L'ultima lettera di Beppe Fenoglio*, «Sincronie», IX, 17-18, 2005, pp. 31-35.

precisata rispetto alla loro generica assegnazione agli ultimi anni di vita dello scrittore; la seconda, la definizione dei rapporti interni fra di essi. Riguardo a *Paese*, Rizzo tiene nel dovuto conto, per esempio, il trauma ricevuto da Fenoglio in conseguenza del giudizio negativo di Vittorini sulla *Malora*, esplicitato nel risvolto di copertina della pubblicazione del '54: come è noto, Vittorini aveva intravisto in quel «racconto lungo»²⁷ il rischio di una deriva tardo-naturalistica, estendendolo a un'intera generazione di scrittori e procurando il risentimento dell'autore, superato solo dopo molti anni, come attesta una sua lettera a Calvino del '60²⁸. Rizzo ne coglie con acume le ricadute di tipo creativo, individuando nelle inedite e incompiute prove di *Paese* lo sforzo di fondare una diversa «maniera»²⁹ narrativa, nel ricordo dell'ammonimento vittoriniano, e riconoscendovi «una replica privata al rimprovero 'in pubblico' di Vittorini»³⁰.

Ma la specola editoriale serve a Rizzo, talora, anche per sbrogliare alcuni complessi nodi intratestuali che aggrovigliano la fitta matassa della narrativa fenogliana: per esempio, il rapporto tra *Un giorno di fuoco* e *Paese* si illumina in virtù della lettera del 24 gennaio 1956, in cui Fenoglio offriva a Calvino per un «buon Corallo» einaudiano «10 o 12 racconti delle dimensioni e del calibro di *Un giorno di fuoco*»³¹. La lettera è rivelatrice delle interferenze fra i due distinti cicli narrativi, dal momento che il racconto pubblicato nel 1955 (*Un giorno di fuoco*) darà poi il nome, come è noto, alla raccolta dei *Racconti del parentado* (al cui progetto si allude nella lettera) in conseguenza di una precisa scelta editoriale di Garzanti accolta infine dall'autore, ed è dunque anche un documento utile, oltre che a datare la cronaca paesana, anche a spiegare i travasi di porzioni testuali fra le due diverse serie, messi in evidenza nell'edizione del '73 e riguardanti soprattutto, ma non esclusivamente, la seconda stesura di *Paese* e *Il signor Podestà*³².

Sono ancora le lettere che Fenoglio scambia con Calvino, grosso modo per tutto il 1961, a lumeggiare i processi compositivi che legano i *Racconti del parentado* ad un'altra serie, quella dei *Penultimi*. Rizzo congetture che i *Penultimi* siano quella continuazione dei *Racconti del parentado* che Fenoglio aveva preannunciato a Calvino

²⁷ Lettera di Elio Vittorini a Italo Calvino del 1° dicembre 1953, in E. VITTORINI, *Lettere. 1940-1985*, a cura di L. BARANELLI, Mondadori, Milano 2000, p. 385.

²⁸ Lettera di Beppe Fenoglio a Italo Calvino del 22 novembre 1960, in FENOGLIO, *Lettere. 1940-1962*, a cura di BUFANO, Alba, Fondazione Ferrero, 2002, pp. 140-141.

²⁹ RIZZO, *Nota del curatore*, in FENOGLIO, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, cit., p. 167.

³⁰ *Ibid.*, p. 168.

³¹ Lettera di Beppe Fenoglio a Italo Calvino del 24 gennaio 1956, in FENOGLIO, *Lettere. 1940-1962*, cit., p. 80.

³² F. ROSSI, *Dal «Paese» ai «Racconti del Parentado»: riscrittura ed evoluzione stilistica nei racconti langaroli di Beppe Fenoglio*, «Italianistica», cit., pp. 65-85.

nella lettera del 31 gennaio 1961³³ e lo fa, in accordo con la Corti, basandosi sul fatto che anche questo progetto romanzesco si colloca all'interno del mondo parentale dello scrittore. L'ipotesi scaturisce però, ancora una volta, da rilevanti aspetti storico-editoriali, avendo sullo sfondo la mancata pubblicazione presso Einaudi dei *Racconti del Parentado* a causa del veto di Garzanti, che deteneva i diritti d'autore sugli inediti fenogliani³⁴.

Come si è visto, dunque, nella sua edizione Rizzo opera la paziente ricucitura di brani «disfatti e scomposti»³⁵, avvalendosi per questo, in più occasioni, di elementi filologico-editoriali. L'obiettivo è quello di cogliere in questi testi fenogliani finalmente editi un rinnovato orientamento di poetica da parte dello scrittore, identificabile nell'approdo alle «dimensioni di una ruvida epica paesana», come è scritto nella quarta di copertina di *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*³⁶: è un approdo che nasce dalla fusione del tema dinastico-genealogico con quello bellico (sancito soprattutto dal testo eponimo della raccolta), nella comune cornice langarola, e che coinvolge anche aspetti narratologici e stilistici.

L'operazione filologica di Rizzo fu però giudicata da alcuni recensori artefatta e tendenziosa. Giancarlo Vigorelli ne denunciò l'effetto respingente sui lettori di Fenoglio³⁷, mentre Gina Lagorio sostenne che l'edizione del '73 non aveva reso «un buon servizio»³⁸ allo scrittore albese. Lo studioso leccese rivendicò, tuttavia, «la tempestività e la validità della sua proposta»³⁹, sulla scorta della oramai avvenuta rivalutazione di *Paese* da parte di altri critici, e il suo lavoro divenne imprescindibile anche per i successivi editori di questi testi, che talvolta si affidarono, tuttavia, a soluzioni ecdotiche differenti rispetto alle sue. Questo non si verifica tanto nell'edizione Isella, quanto nell'edizione critica delle *Opere* di Fenoglio diretta da Maria Corti⁴⁰. Qui, nel terzo volume, Piera Tomasoni accoglie per la larga parte l'edizione di Rizzo dal punto di vista della trascrizione, ma se ne discosta in un fatto sostanziale, e cioè nel riprodurre a testo le ultime lezioni dei dattiloscritti del *Paese* e le ultime redazioni manoscritte dei *Penultimi* e di *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, invece delle prime. Differente era, evidentemente, la prospettiva dei due

³³ *Ibid.*, pp. 142-143.

³⁴ La questione dei diritti editoriali tra Einaudi e Garzanti è definita da Rizzo «spinosa e controversa» (RIZZO, *Le «Lettere» di Beppe Fenoglio*, cit., p. 198).

³⁵ RIZZO, *Nota del curatore*, cit., p. 168.

³⁶ FENOGLIO, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* (1973), cit.

³⁷ G. VIGORELLI, *L'emozione di leggere gli inediti di Fenoglio*, «Il Giorno», 5 dicembre 1973, p. 12; ID., *Carte d'identità. Il Novecento letterario in 21 ritratti indiscreti*, Milano, Camunia, 1989, p. 437.

³⁸ G. LAGORIO, *Beppe Fenoglio*, Camposampiero (PD), Nuove Edizioni del Noce, 1983, p. 34.

³⁹ RIZZO, *Bigazzi, Fenoglio e il ciclo dei «Partigiani»*, cit., p. 155.

⁴⁰ FENOGLIO, *Racconti sparsi e inediti*, a cura di P. TOMASONI, in ID., *Opere*, a cura di M. CORTI, vol. III, Torino, Einaudi, 1978, pp. 5-172 e pp. 515-644 (*Nota ai testi*).

curatori: a Rizzo interessava far emergere lo strato originario di questi testi, allorché essi furono composti in funzione di un coerente disegno narrativo, sia pure solo abbozzato e incompiuto; la Tomasoni puntava, invece, sulle varianti recenziari, nel rispetto delle ultime volontà dell'autore, per sottolinearne il transito verso altri progetti narrativi (soprattutto verso i *Racconti del parentado*, usciti postumi da Garzanti nel '63 col titolo *Un Giorno di fuoco*⁴¹, come si ricordava in precedenza). Non è casuale, a tal proposito, che l'edizione Corti tenda ad enfatizzare il carattere eterogeneo di queste ultime prove fenogliane, come è evidente sin dall'intitolazione *Racconti sparsi editi ed inediti*, e che, a proposito della filiera narrativa costituita dalla *Licenza*, dal *Mortorio Boeri*, dai *Penultimi* e da *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, accolga con maggiore cautela l'ipotesi di una sua effettiva organicità, sostenuta invece da Rizzo.

Forse anche per questa differente impostazione ecdotica, Rizzo decise di dedicare all'edizione diretta dalla Corti una lunga recensione priva di timori reverenziali e a tratti puntuta⁴², nonostante che non fossero mancati in precedenza, come si è visto, momenti sintonici con quella grande studiosa a proposito di temi fenogliani. La recensione apparve nel 1982 sul «Giornale storico della letteratura italiana» e, insieme con le altre opere di Fenoglio, trattava evidentemente anche di *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*. La sinopia di questa recensione è riconoscibile nel fittissimo reticolo di postille e minute annotazioni vergate da Rizzo a matita su una copia personale di quell'edizione, ora conservata presso la Biblioteca di Cavallino (Lecce) a lui intestata⁴³. Le osservazioni del recensore si appuntano sulla trascrizione dei testi (anche, per la verità, con qualche intervento auto-correttorio: Rizzo è sempre pronto a rivedere proprie proposte o ipotesi), ma riguardano soprattutto le scelte ecdotiche di fondo, andando talvolta molto oltre i casi specifici e bordeggiando questioni metodologiche, soprattutto in relazione alle problematiche editoriali di *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*. Per Rizzo, infatti, «il rispetto del testo» non vuol dire «passiva e inattiva acquiescenza»⁴⁴ rispetto a esso; in tal senso, anche il dogma, apparentemente inaggirabile, delle ultime volontà dell'autore può consentire talvolta qualche deroga, se, come per i testi di *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, questo serve a preservare l'autonomo valore letterario di stesure o redazioni precedenti. Insomma, l'esperienza sui testi fenogliani confermava a Rizzo un altro insegnamento fondamentale di Marti, e cioè che la buona filologia non si riduce mai

⁴¹ E. SACCONI, *Racconti 'straordinari' di Beppe Fenoglio*, «Modern Language Notes», 99, 1984, pp. 144-167.

⁴² RIZZO, *Editi e inediti di Beppe Fenoglio*, cit., pp. 82-127.

⁴³ Collocazione: FR 954.

⁴⁴ RIZZO, *Editi e inediti di Beppe Fenoglio*, cit., p. 97.

a meccanico tecnicismo ed è sempre accompagnata dall'illuminazione critica, ai fini di una comprensione integrale dell'opera letteraria⁴⁵.

In conclusione si può dire che l'edizione del '73, la monografia del '76 e gli *Atti* del fondamentale convegno leccese del 1983⁴⁶ si inseriscono, senza dubbio, tra i frutti più maturi di Rizzo fenoglista⁴⁷ e sono anche l'esito di una congiuntura irripetibile, in cui lo studioso leccese mise a profitto, combinandoli insieme, i due grandi magisteri, distinti, ma per certi versi complementari, di Mario Marti e di Maria Corti. Dopo quella stagione d'oro, la passione di Rizzo per Fenoglio non si è mai interrotta, anche se ha avuto risultanze più occasionali⁴⁸, perché nel frattempo lo studioso aveva indirizzato i suoi interessi verso altre zone della nostra tradizione letteraria (il Barocco, soprattutto). Lo dimostrano, oltre alla ricca e sempre aggiornata sezione fenogliana della sua biblioteca personale, ora custodita a Cavallino, anche la mole di materiali che Gino Rizzo ha accumulato nell'arco di oltre un trentennio, in più faldoni, presso la sua dimora di "Villa Pasca", presso Monteroni di Lecce: raccolgono articoli di giornale, saggi fotocopiati da periodici, lettere ed estratti (spesso con affettuose dediche) inviatigli da altri colleghi fenoglisti, appunti sparsi. Questi *dossier* testimoniano che Rizzo volle continuare a seguire le novità del dibattito critico su Fenoglio, nel quale si era inserito con impegnative indagini giovanili conquistandosi meritatamente la ribalta nazionale, e a informarsi su di esso, anche quando ormai si stava occupando di altro: la «felicità mentale» che lo scrittore albese gli procurava, per richiamare un suggestivo titolo di Maria Corti⁴⁹, sua fondamentale guida di studi fenogliani, era rimasta, insomma, in lui sempre accesa, senza mai spegnersi veramente.

⁴⁵ M. MARTI, *Critica letteraria come filologia integrale*, Galatina, Congedo, 1990.

⁴⁶ *Fenoglio a Lecce*, Atti dell'incontro di studio su Beppe Fenoglio, Lecce, 25-26 novembre 1983, a cura di G. RIZZO, Firenze, Olschki, 1984 (il contributo di Rizzo *Gli estremi di una parabola narrativa: il «Partigiano Johnny» di B. Fenoglio* è alle pp. 71-118). Gli Atti danno anche dettagliatamente conto della tavola rotonda conclusiva su *La cronologia dei «Partigiani»* (pp. 223-240), che ebbe come partecipanti fra gli altri, oltre allo stesso Rizzo, Roberto Bigazzi, Maria Corti, Maria Antonietta Grignani, Eduardo Saccone. Rizzo definisce questa tavola rotonda «vivace e scattante» (in *Bigazzi, Fenoglio e il ciclo dei «Partigiani»*, cit., p. 152); Mario Marti, prima di Rizzo, la giudicò «scattante, rapida e nervosa» (MARTI, *Fenoglio a Lecce*, «Corriere del giorno», 10 dicembre 1983).

⁴⁷ Per una esaustiva panoramica degli studi fenogliani di Gino Rizzo, cfr. A. L. GIANNONE, *Tra filologia e critica: il 'Fenoglio' di Gino Rizzo*, in «Metodo e intelligenza», cit., pp. 109-124 (su *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* cfr. le pp. 113-114). A «una personale familiarità con la narrativa dello scrittore albese, risalente a tempi ormai lontani» si riferisce lo stesso Rizzo, del resto, nella *Nota dell'Autore* inserita in chiusura del suo libro postumo, *Inquiete novità*, cit., p. 207.

⁴⁸ RIZZO, *Immagini della Russia sovietica in Italia. Appunti sul tema dei «besprizorni»*, «Autografo», II, 1985, pp. 47-62; ID., *Le «Lettere» di Beppe Fenoglio*, «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», 45, 2003, pp. 91-101 (poi in RIZZO, *Le inquiete novità*, cit., pp. 193-206).

⁴⁹ CORTI, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983.

Lingua e stile in Fenoglio

DEBORA DE FAZIO
Università della Basilicata

1. *L'architettura del lessico fenogliano attraverso le lenti del Grande Dizionario della Lingua italiana*

1.1. *Premessa: presentazione del corpus e dati numerici*

In questo intervento proveremo a mostrare quale sia la fotografia del lessico fenogliano che emerge dallo spoglio di un repertorio come il *Grande Dizionario della Lingua italiana*¹. Si tratta di un dizionario di tipo storico che presenta caratteri particolari per vari tratti micro e macro-strutturali, prima di tutto per la selezione del lemmario (assunto centrale per il tipo di ricerca che qui si presenterà). Ci riferiamo in particolare al peso della componente di origine anglosassone e, più in generale, delle lingue straniere, che è di fatto desultoria, se non irrilevante. Ciò si deve alle caratteristiche intrinseche del nostro maggiore vocabolario storico, che esclude per principio, almeno fino ad un certo punto, i prestiti integrali da altre lingue (con qualche eccezione che è possibile rintracciare soprattutto negli ultimi volumi e nelle due *Appendici* del 2004 e del 2009). I prestiti da altre lingue nell'impasto fenogliano andranno quindi trattati attraverso altre lenti.

Partiamo da qualche dato numerico: sono circa 4000 le voci del GDLI in cui compare una citazione di opere di Beppe Fenoglio. Tra queste poco più di un centinaio (108) risulta attestato col solo ricorso all'opera dell'autore piemontese (e non presenta quindi altra documentazione). Dal punto di vista, quindi, squisitamente lessicografico con cui ci si approccia al lessico dell'autore e anche dal punto di vista della storia del lessico italiano, proprio tali parole sono di particolare significatività.

¹ S. BATTAGLIA, G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 21 voll. (con due *Supplementi* a cura di E. SANGUINETI, 2004 e 2009, e un *Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento 2004* a cura di G. RONCO, 2004), consultabile in rete all'indirizzo www.gdli.it (d'ora in poi, GDLI).

Al centro del presente lavoro, pertanto, assumeremo proprio questo segmento, riservandoci di fornire qualche assaggio anche al di fuori di questo sottoinsieme.

Intanto è possibile definire alcune macro-categorie in cui distribuire il lessico che viene fuori dallo spoglio: esse sono tanto più indicative perché attraversano trasversalmente le categorie di formazione delle parole, abbracciando l'intero sistema italiano. Un secondo aspetto da non sottovalutare è rappresentato dal fatto che il quadro d'insieme che viene fuori e che di fatto va a toccare le principali direttrici su cui si dipana il lessico fenoglianico corrisponde, in massima parte, alla descrizione che risulta dai principali studi di argomento prevalentemente linguistico dedicati all'autore langhigiano².

1.2. *I dialettalismi*

Partiremo proprio dalle parole di origine dialettale, che sono e continuano ad essere uno degli aspetti più studiati del lessico fenoglianico³. Il GDLI impiega per questa categoria tre tipi di marcature diatopiche: voci prettamente piemontesi (20), voci più genericamente settentrionali (7) e voci regionali (5).

Vediamole nel dettaglio⁴. Nel GDLI sono indicate come regionali⁵ le voci di area settentrionale *ballotto* m. 'balla di fieno' («Maté stava nel centro della stalla,

² Cfr. almeno G. L. BECCARIA, *Il "grande stile" di Beppe Fenoglio*, in *Fenoglio a Lecce. Atti dell'Incontro di studio su Beppe Fenoglio: Lecce 25-26 novembre 1983*, a cura di G. RIZZO, Firenze, Olschki, 1984, pp. 167-221; BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di B. Fenoglio*, Milano, Serra & Riva, 1984; M. CORTI, *Beppe Fenoglio: storia di un "continuum" narrativo*, Padova, Liviana, 1980; G. FENOCCHIO, *La scrittura "anfibia" del Partigiano Johnny*, «Lingua e Stile», XX.1., 1985, pp. 89-119; M.A. GRIGNANI, *Beppe Fenoglio. Introduzione e guida allo studio dell'opera fenogliana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1981; GRIGNANI, *Generi romanzeschi e punto di vista in Fenoglio*, in *Fenoglio a Lecce*, cit., pp. 35-46; GRIGNANI, *Fenoglio e il canone del Novecento*, in *Il canone letterario del Novecento italiano*, a cura di N. MEROLA, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 131-152; D. ISELLA, *La lingua del "Partigiano Johnny"*, in *Beppe Fenoglio; Romanzi e racconti*, edizione completa a cura di D. ISELLA, Torino, Einaudi /Paris, Gallimard, 1992, pp. XIII-XLIV; P.V. MENGALDO, *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994; F. MONTERMINI, *La creatività lessicale nel Partigiano Johnny*, «Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne», Toulouse, 2009, pp.127-140 (halshs-00419398); E. SOLETTI, *La scrittura in bianco e nero*, in *Fenoglio a Lecce*, cit., pp. 155-166.

³ Soprattutto in relazione a *Il partigiano Johnny*, cfr. almeno BECCARIA, *Scrittori piemontesi in cerca di una lingua: il grande stile*, in *Atti del Convegno "Piemonte e letteratura nel '900 (19-21 ottobre 1979)*, San Salvatore Monferrato, Multimedia, 1980, pp. 495-526; BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di B. Fenoglio*, cit.; GRIGNANI, *Beppe Fenoglio*, cit., Firenze, Le Monnier, 1981; ISELLA, *La lingua del "Partigiano Johnny"*, cit.; MENGALDO, *Il Novecento*, cit.; A. RAIMONDI, *La misura nell'abbondanza: il paradosso della lingua in Beppe Fenoglio*, «Atelier», XVI, 2011, pp. 9-22; E. SOLETTI, *Invenzione e metafora nel "Partigiano Johnny" in Simbolo, metafora, allegoria. Atti del Quarto Convegno italo-tedesco* (Bressanone, 1976), Padova, Liviana, 1980; P. TOMMASONI, *Suggerimenti dialettali nei racconti di Beppe Fenoglio*, «Otto/Novecento», IV, 1980, pp. 117-142.

⁴ Dove non diversamente indicato, il passo è quello citato sotto la voce del GDLI.

⁵ Tra le voci marcate come settentrionali in cui Fenoglio non è attestazione unica abbiamo *meliga* f. 'campo coltivato a saggina o a granturco', *roggia* f. 'canale di modesta portata derivato da un corso

seduto su un ballotto di paglia»⁶, *inganciato* agg. ‘incastrato, incagliato, agganciato’ («Finalmente la ritrovò Cobra, il quale era finito inganciato coi calzonni proprio nel filo spinato che cintava l’*aia*»), *letamaia* f. ‘luogo dove si ammucchia il letame’ («È il [ginocchio] destro che si rovinò quella volta contro lo spigolo della letamaia nuova di Braida»), *particolare* m. ‘piccolo proprietario terriero’ («[...] ha considerato Amabile che lui è particolare mentre io sono solo un mezzadro?»)⁷, *partitante* m. ‘giocatore’ («Era il partitante più forte con Baldino»)⁸, *tisìa* f. ‘tisi, tubercolosi’).

Di unica attestazione fenogliana⁹ sono poi alcune voci che il nostro repertorio storico marca invece come di origine piemontese. Abbiamo almeno *diffizioso* agg. ‘difficile da accontentare, particolarmente esigente’ («Ma non trovava, perché era diffizioso, almeno così diceva Netino, il figlio di Pietro [...]»)¹⁰, *disgenato* agg. ‘che non prova imbarazzo, spigliato’ («Mio padre rifece la sua domanda, disgenato adesso perché aveva già fatto una prova, e i due vecchi l’ascoltarono fino in fondo»)¹¹, *pedanca* f. ‘trave o asse di legno gettata da una riva all’altra di un ruscello o di un fosso, per consentirne l’attraversamento’ («Passò [il partigiano] sulla pedanca fradicia e sbilenca»)¹², *pintone* m. ‘bottiglione della capacità di circa due litri, usato di solito

d’acqua, usato per l’irrigazione’, *rubarizio* m. ‘furto’, *tabalòrio* m. ‘persona balorda, incapace, rimbambita’ (un interessante ispanismo novecentesco, formatosi per metafora da *atabal*, italianizzato *taballo*, nome di un antico strumento musicale a percussione, simile alle nacchere), *trigo* m. ‘imbroglio, raggio; intralazzo, maneggio’ (forma apocopata di *intrigo*), (*alla*) *serena*, per cui cfr. più avanti.

⁶ Cfr. *Repertorio Etimologico Piemontese*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2015 (d’ora in poi, REP) (s.v. *bala*) *balòt* m. ‘cose trasportabili tenute insieme da una corda; carico, fardello’, con un chiaro passaggio semantico.

⁷ Cfr. REP s.v. *particular* m. ‘[...] possidente, benestante (e si contrappone socialmente a *fitàvol* e *masoè*)’ registrato già nel vocabolario di C. ZALLI, *Dizionario piemontese italiano, latino e francese*, 2 voll., Carmagnola, Dalla tipografia di Pietro Barbiè, 1830 (d’ora in poi, ZALLI 1830).

⁸ Cfr. REP (s.v. *partiant/partitant*) *partitant* m. ‘compagno di gioco’ registrato nel vocabolario di ZALLI 1830, cit.

⁹ Tra le voci piemontesi in cui gli scritti di Fenoglio non sono l’unica attestazione possiamo annoverare, oltre a *langa* f. ‘territorio collinoso che presenta crinali lunghi e sottili’ (da *Langhe*, nome di una regione collinosa del Piemonte), almeno *chiabotto* m. ‘cascinale di piccole dimensioni; edificio rustico adibito a deposito per gli attrezzi’ e *rittano* m. ‘fosso incassato, scavato dalle acque nei fianchi di una collina e spesso invaso dalla vegetazione, tipico del paesaggio delle Langhe piemontesi’. Isoliamo perché degni di nota i due piemontesismi di origine deonomastica *langhetto* agg. ‘langarolo’ (dal piemontese *langhet*, derivato da *Langhe*; allo stato attuale la prima documentazione della parola, che potrebbe pertanto candidarsi ad essere una coniazione fenogliana) e *napoli* m. ‘chi è originario o nativo della città di Napoli, della Campania o, per estens., dell’Italia meridionale; napoletano, meridionale emigrato, terrone’, usato con valore fortemente spregiativo (dal piemontese *napòli*, cfr. REP s.v.).

¹⁰ Cfr. REP s.v. *diffissios* agg. ‘schizzinoso’ registrato già nel vocabolario di N. G. BROVARDI, *Dissionari*, manoscritto presso l’Accademia delle Scienze di Torino, 10 voll.

¹¹ Cfr. REP s.v. *genè*², *dèsgenà* agg. ‘disinvolto, privo d’impaccio’ registrato già nel vocabolario di V. DI SANT’ALBINO, *Gran dizionario piemontese-italiano*, Torino, Dalla Società L’Unione Tipografico-Editrice, 1859 (d’ora in poi, DI SANT’ALBINO 1859). Per *disgenato* (e *genare* da cui si forma), cfr. A. RAIMONDI, *La misura nell’abbondanza: il paradosso della lingua in Beppe Fenoglio*, cit., p. 12.

¹² Cfr. W. MEYER-LÜBKE, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1935 [lemma 6343].

per il vino da pasto' («[...] il rumore che fece Tobia per aprire il cassetto del carro e metterci dentro il pane e il lardo e il pintone di vino da mangiare e bere laggiù in città»)¹³, *piumare* v.tr. 'ripulire dei danari vincendo al gioco' («Dopo che aveva perso tutto quello che s'era portato dietro diceva sempre di buon umore: - tanto non sono miei, sono di quelli che ho piumato lungo questa settimana»)¹⁴, *rappattare* v.tr. 'comporre (una lite); ricucire (un'amicizia)' («Dopo, ritrovai lui davanti a casa, calmo come se non avesse affatto litigato o l'avessero alla fine rappattata benissimo»), *schiavenza* f. 'schiavanderia; potere affidato a uno schiavandaro' («Le dissi adagio: "ci sono delle schiavenze in giro da prendere»)¹⁵, *stortagnare* v.rifl. 'diventare deforme nel corpo o negli arti' («Alla mia età cominciavo ad andar sbilenco come uno che ha vangato tutta la vita; si stortagnavano anche Jano e Baldino»)¹⁶, *pedaggera* f. 'strada di collina che conduce a un valico' («Andò a nascondersi dietro una gaggia, prima dell'ultima curva della pedaggera al mare»), *svèrso* agg. 'profondamente turbato, addolorato, o anche seccato, infastidito' («io ho l'anima sversa perché oggi m'è venuta una donna dei Bragioli a portarmi le robiole e gliene ho pagate dodici e adesso ho visto che erano solo undici»)¹⁷, *tardacchio* m. 'persona di limitate capacità intellettuali' («Uno di quei due tardacchi può puntarci il fucile e farci secchi e poi farsi una bella risata e niente cambia»)¹⁸, *taroccare* v.tr. 'corteggiare una donna' («In piazza ci sarà stato un migliaio di partigiani che sparavano nei tirasegni, tarocavano le ragazze»)¹⁹.

Ci soffermeremo su alcuni casi per mostrare il "funzionamento" della componente di matrice dialettale nella scrittura di Fenoglio. Come vedremo, non si

¹³ Cfr. REP s.v. *pinta*, *pinton* m. 'misura di liquidi, in partic. di vino, equivalente a mezza pinta; misura di vino equivalente a un fiascone' registrato già nei vocabolari di L. CAPELLO, *Dictionnaire portatif piémontais suivi d'un vocabulaire français des termes usités dans les Art et Métiers, par ordre alphabétique et de matières, avec leur explication*, Torino, De L'imprimerie de Vincent Bianco, 2 voll. e di DI SANT'ALBINO 1859, cit.

¹⁴ Cfr. REP s.v. *piumé* v.tr. 'carpire fraudolentemente denari'.

¹⁵ Cfr. REP s.v. *sciavensa/-ansa* f. col significato di 'custodia di un determinato potere'.

¹⁶ A differenza di quanto indicato da GDLI, non ci risulta una voce piemontese *sturtigné*; è registrato invece in REP *turtiné* v.tr. e intr. 'avviluppare, arrotolare' che semanticamente potrebbe essere alla base della tessera lessicale fenogliana, senza però escludere una formazione espressiva su *torto* 'attorcigliato, contorto' (un italianismo in piemontese, cfr. REP s.v.).

¹⁷ Cfr. REP s.v. *sversé*, *svers* agg. 'sconvolto'. Il deverbale a suffisso zero, di originaria circolazione piemontese, è passato successivamente in italiano «come regionalismo pedemontano». Secondo i lessici italiani dell'uso che lo attestano: «il suo ingresso nella lingua nazionale di ambito scritto è legato a *La Malora* di Beppe Fenoglio del 1954» (cfr. REP).

¹⁸ Cfr. REP s.v. *tërdòch / tar- / -dach* m. e agg. 'persona che parla in modo incomprensibile; vanaglorioso; persona che parla a vanvera; chiacchierone; persona balbuziente'.

¹⁹ Cfr. REP s.v. *taroché* v. intr. e tr. 'frequentarsi da innamorati'.

tratta tanto di “quantità” di tessere lessicali, quanto di “qualità” e di “tipo” lessicale, oltre che, aggiungiamo, di collocazione nella pagina²⁰.

Il dialettalismo, potremmo dire, grandeggia nella sua «essenzialità oggettiva» e funge da elemento “inedito” che porta «nella direzione della lingua italiana “inusitata”» (non in un italiano *abbassato*, quindi)²¹ e mira ad allontanarsi dalla «naturalità della matrice italiana [...] nella quale [Fenoglio] sente medietà espressiva»²², in funzione quindi di una maggiore incisività ed efficacia comunicativa.

Il sostantivo di valore spregiativo *pelandràccia* f. ‘donna pigra e sfaccendata, che perde il tempo in attività inutili’ (che è un adattamento del piemontese *plandrassa*, peggiorativo di *plandra*²³) ricorre nel passo che segue:

Nostro padre le uscì appresso [alla madre] e le gridava: - vecchia bagascia, non mi vai mica via con quello stroppo di pelandracce?

in cui la parola concorre con il vocabolo basso e scurrile *bagascia*²⁴ e con *stroppo*, un altro adattamento dal piemontese (da *strop*²⁵) ‘moltitudine di animali adunati insieme; branco’, qui usato in senso estensivo per indicare ‘un insieme di persone male assortite’; ma il contesto è chiaramente mimetico del parlato, come dimostrano l’uso del pronome espressivo *mi* (*non mi vai*) e dell’avverbio *mica* (usato specialmente nel linguaggio parlato come rafforzativo di una negazione).

Anche il piemontesismo *porrata*, in senso proprio ‘piatto preparato con porri tritati e altre verdure, condite con olio; zuppa o insalata di porri’, ricorre nell’opera fenogliana col significato estensivo e figurato di ‘scherzo consistente nel lasciare una traccia di farina di meliga (o, anche, di crusca o di segatura) con alcuni porri sparsi, che arrivi alla porta dell’abitazione di chi è stato abbandonato da una donna, nel giorno in cui questa sposi un altro uomo o, anche, alla porta dell’abitazione della donna che vada a nozze con un uomo dopo averne abbandonato un altro’²⁶:

²⁰ Cfr. ancora BECCARIA, *Il “grande stile” di Beppe Fenoglio*, cit., p. 183: «Ma Fenoglio si è rifornito nel vivaio provinciale se non apparentemente se io guardo al *tipo* e non all’*occorrenza*».

²¹ BECCARIA, *Il “grande stile” di Beppe Fenoglio*, cit., p. 183.

²² BECCARIA, *Il “grande stile” di Beppe Fenoglio*, cit., p. 170.

²³ Cfr. REP (s.v. *plandra*) *plandrassa* f. ‘donna oziosa’, già registrato nel vocabolario di ZALLI 1830, cit.

²⁴ Per l’uso dell’appellativo *bagascia* (e suoi derivati), cfr. RAIMONDI, *La misura nell’abbondanza: il paradosso della lingua in Beppe Fenoglio*, cit., pp. 19-20.

²⁵ Cfr. REP (s.v. *strop* / *strup*), già registrato nel vocabolario di ZALLI 1830, cit. e DI SANT’ALBINO 1859, cit.

²⁶ Come indicato anche dal GDLI, questo significato fa riferimento alla locuzione *guastare la porrata* ‘far fallire, mandare a monte, interrompere o compromettere un progetto, un’azione, un’operazione; impedirne il godimento’, attestato almeno dalla metà del Cinquecento nell’opera di Giovanni Maria Cecchi.

Potevano ben andarci [allo spozalizio] anche Jano e Baldino, così avrei potuto starmene una giornata da solo, come n'avevo voglia e bisogno. Invece li ebbi dietro tutto il giorno, che mi tiravano le satire e volevano farmi nientemeno che la porrata, che è una traccia di porri e meliga che si semina verso la porta di chi è stato lasciato da una donna nel giorno che lei si sposa con un altro.

Il contesto in cui il sostantivo ricorre è interessante per almeno due motivi. Intanto l'autore, significativamente, inserisce nel testo una chiara glossa (*che è una traccia di porri e meliga che si semina verso la porta di chi è stato lasciato da una donna nel giorno che lei si sposa con un altro*); ma essa concorre con un altro piemontesismo, questa volta "travestito"²⁷, la locuzione *tira[re] le satire* 'satireggiare [...] motteggiare qualcuno con parole pungenti' (*tirè d'satire* è nel dizionario piemontese-italiano di Di Sant'Albino s.v. *satira*²⁸; ma anche nel repertorio della stessa area di Pasquali s.v. *satira, satirisè*²⁹ 'satira, satirizzare, meglio satireggiare, tirar satire; far la satira di uno, porre in canzone')³⁰.

Anche l'aggettivo *sbardato* 'sparso, sparpagliato' è un adattamento del verbo piemontese *sbardé* che ha come significato anche 'spargere, sparpagliare' attestato senza soluzione di continuità nei repertori dell'area³¹ (si tratta dell'evoluzione semantica di una chiara forma con *s-*privativa da *bardé* 'bardare; munire dei finimenti un cavallo')³². Esso è abbinato nella pagina con un elemento lessicale tutt'altro che

²⁷ Di «spunto dialettale [...] quasi irricognoscibile» e di «un dialetto aggirato in probabilità di lingua italiana inusitata» parla non a caso Beccaria (cfr. BECCARIA, *Il "grande stile" di Beppe Fenoglio*, cit., p. 185).

²⁸ Cfr. DI SANT'ALBINO 1859, cit.

²⁹ Cfr. G. PASQUALI, *Nuovo dizionario piemontese-italiano ragionato e comparato alla lingua comune coll'etimologia di molti idiotismi premesse alcune nozioni filologiche sul dialetto*, Torino, Libreria Editrice di Enrico Moreno, 1869.

³⁰ A conferma dell'area di provenienza dell'espressione, l'unica sua attestazione nel GDLI (s.v. *moscone*) è tratta da *La luna e i falò* di Cesare Pavese («Venne il giorno che il sor Matteo piantò una sfuriata alla moglie e alle figlie. Gridò che era stufo di musi lunghi e di ore piccole, stufo dei mosconi là intorno, di non sapere mai la sera a chi dir grazie la mattina, d'incontrare dei conoscenti che gli tiravano satire»).

³¹ Oltre al REP, cit., cfr. almeno DI SANT'ALBINO 1859, cit., PASQUALI, *Nuovo dizionario piemontese-italiano ragionato e comparato alla lingua comune coll'etimologia di molti idiotismi premesse alcune nozioni filologiche sul dialetto*, cit., MAURIZIO PIPINO, *Vocabolario piemontese*, Torino, Nella Reale Stamperia, 1783, MICHELE PONZA, *Vocabolario piemontese-ital. e italiano-piem.*, Torino, Tipografia di Gio. Battista Paravia e Comp., 1843, ZALLI 1830, cit.

³² Cfr. REP, cit. s.v. *bardé*. L'attestazione non è isolata: cfr. «Agli uomini lontani e sbardati urlai due o tre volte che avevo trovato Costantino impiccato, e gli feci il segno delle mani intorno al collo».

neutro, il participio di formazione parasintetica *sfisionomiato*³³ ‘alterato nei tratti del volto, stravolto’ di coniazione fenogliana³⁴:

Vidi da lontano gli uomini e le donne sbardati lungo i filari, e la voce mi arrivava sfisionomiata”.

Il verbo *smasire* ‘stemperare, dissolvere’ è un adattamento del piemontese *smasi*³⁵ e ricorre insieme a due aggettivi ricercati e dal sapore letterario, il francesismo adattato *feerico* ‘magico, fiabesco’ e il latinismo *vapido*³⁶ ‘smorto, opaco’, e al sostantivo deaggettivale *insostanzialità*³⁷, coniato su *insostanziale* sul modello dei numerosi sostantivi astratti in *-ità*³⁸, che si candida ad essere considerato un fenoglismo (se ne

³³ Per alcune formazioni parasintetiche, cfr. MONTERMINI, *La creatività lessicale nel Partigiano Johnny*, cit., p. 7. Segnaliamo fra le formazioni che il GDLI registra con il ricorso alla sola opera fenogliana *incovonare* ‘raccolgere in covoni’ («Mi fece bene. Un po’ come fa bene, quando hai lavorato tutta notte nella guazza a incovonare, non andartene a dormire ma invece rimetterti a tagliare al rosso del sole»), *rivisibilizzare* ‘diventare nuovamente visibile’ («Nel bruente silenzio, i fascisti si rivisibilizzarono»), *sgarrettare* ‘percorrere faticosamente una salita’ («Il biondo e Pinco stavano già marciando in piano, tutti gli altri sgarrettavano l’ultima erta»), dalla base *garretto* ‘parte dell’arto posteriore dei quadrupedi, specialmente equini e bovini’, poi per estensione ‘negli esseri umani, la parte posteriore della caviglia o la parte della gamba tra il calcagno e il polpaccio’), *sgiogare* ‘liberare un animale dal gioco’ («Johnny sgiogò e stallò i buoi, poi raggiunse la vecchia in cucina»), *smatassato* ‘liberato da ciò che lo avvolgeva’ («Alcuni uccelli stavano timidamente, rauca mente stridendo nei vicini pinastri appena smatassati dalla nebbia»), *snevare* ‘sgombrare dalla neve’ («La gente voleva snevare strada e viottoli»; «La terra si era snevata da appena una settimana»), *sradito* ‘diradato’ («Sbucando dai boschi sraditi e quasi trasparenti, vedevano tutto d’un tratto quegli uomini in linea ed in armi»), *svetrato* ‘privo di vetri’ («La scagliò [la mela] fuori attraverso la finestra svetrata, udendo il suo molle affondare nell’alta neve») e l’interessante forma ibrida *risoberizzare* ‘calmare i propri entusiasmi’ («La popolazione s’era visibilmente risoberizzata, lampantemente pensosa di conseguenze, ritorsioni e castighi», con alla base il verbo *to sober* ‘rendere sobrio’). Di tradizione letteraria sono invece i verbi espressivi *intanare* ‘nascondersi, imboscarsi’ («Scappò giù per il suo prato, oltre le bestie, fino in fondo e si intanò nel castagneto») e *intisichire* ‘ammalarsi di tisi’ («Ma stai male? hai una faccia colore del gas. - e che colore credi abbia la tua? - lo so, - rise Moro. - qui stiamo intisichendo tutti»).

³⁴ Cfr. anche «Qualche minuto dopo, i parlamentari partigiani uscirono di Vescovado, sfisionomiati, sudati e pallidi» e il verbo *sfisionomiare* «Io guardai Tobia e gli vidi la furia che lo sfisionomiava». Per la diversa resa grafica *sfisionomiata* / *sfisionomiati-sfisionomiava*, cfr. M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Il nuovo etimologico. DELI. Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* (a cura di MANLIO CORTELAZZO e MICHELE A. CORTELAZZO), Bologna, Zanichelli, s.v. *fisio*.

³⁵ Cfr. REP, cit. s.v. *smasi* ‘stiacciare, stemperare’.

³⁶ Sostituito con *vaporoso* nell’edizione del 1978.

³⁷ Unica attestazione del sostantivo nel GDLI; cfr. BECCARIA, *Il “grande stile” di Beppe Fenoglio*, cit., p. 186.

³⁸ Numerose le uniche attestazioni nel nostro corpus. Esse sono sia deaggettivali, come *rauchità* ‘raucedine’ («Jackie parlò e la sua voce era ninnante a dispetto della sua rauchità»), *rossità* ‘l’essere rosso (come indicazione dell’appartenenza a gruppi o movimenti di sinistra, in partic. comunisti)’ («Incrocio una ronda garibaldina, felina e tesa, splendidamente isolata nella sua rossità») e «Avevano il nastrino all’occhiello, rosso come l’idea stessa della rossità»), *scivolosità* ‘natura scivolosa’ («Saliva nel fresco cuore del bosco, per sentieri inizialmente scivolosi, ma d’una piacevole sportiva scivolosità»), *sepolcralità* ‘lugubrità’ («Eppure sfilarono sobriamente... davanti alla caserma, senza che questa perdesse una nuance di sepolcralità»), *sinistrità* ‘cupezza inquietante, lugubrità’ («Come svoltai, mi apparve la casa, ed essa rintoccò, letteralmente rintoccò, quel blocco di nerore e sinistrità»),

può infatti escludere sia l'origine inglese, sia la provenienza francese: in questa lingua, infatti, *insubstantialité* è un *hapax* attestato nel 1957 in un testo di carattere filosofico-religioso, cfr. TLFi s.v. *insubstantiel -elle*):

[...] il fuoco, benché vicino, era scarsamente visibile, perché il cielo vapido di calore smasiva la colonna di fumo in feerica insostanzialità (Il partigiano Johnny, 1973).

Il verbo *sfrasare* 'abortire' (adattamento del piemontese *sfrasé*, usato in riferimento agli animali, non alle persone)³⁹ sostituisce nella seconda edizione de *Il partigiano Johnny* la locuzione verbale italiana *avere le crisi* («di eccessivo grigiore medio»⁴⁰) conferisce al passo, già scandito dall'anafora di *stanchi* e dai riferimenti soggettivi (*noi, nostre*), un'aria di maggiore gravità e assume quasi l'aspetto di un arcaismo⁴¹:

«Noi siamo stanchi di vedervi ammazzare, stanchi di esser chiamati ad assistere, le nostre donne gravide sfrasano tutte».

Anche la locuzione avverbiale *alla serena* 'all'addiaccio' di area settentrionale è uno spunto dialettale quasi irriconoscibile⁴²:

Dai trasparenti boschi all'intorno contadini rifugiati alla serena sbucarono e fuggirono, in scampo verso le alte colline. Li sorpassarono torrenzialmente senza uno sguardo né parola.

sospirosità 'caratteristica di chi enfatizza le parole con sospiri' («“e perché mai?” domandò Némega con la massima sospirosità finora attinta»); sia denominali, come *scattità* 'rapidità nei movimenti' («Johnny osservò che non pochi compagni avevano preso a grattarsi le dita, prima con clandestina scattità [...] poi con una aperta, bestemmante sistematicità»). Il GDLI indica in questa categoria anche *taciticità* 'totale assenza di suoni, di rumori e di voci umane; silenzio' («Perfetta era la taciticità quasi da incantarsi su, ma finì anche troppo presto»), da *tacito*, ma è da escludersi perché il sostantivo avrebbe un'altra forma: si tratta più probabilmente di un calco sull'inglese.

³⁹ Cfr. REP, cit. s.v. *sfrasé*, attestato in BROVARDI, *Dissionari*, cit. e in CAPELLO, *Dictionnaire portatif piémontais suivi d'un vocabulaire français des termes usités dans les Art et Métiers, par ordre alphabétique et de matières, avec leur explication*, cit. Ma cfr. anche ZALLI 1830, cit. ('abortire [sic], disperdere il parto', con la nota metalinguistica *dicesi soltanto delle bestie*) e DI SANT'ALBINO 1859, cit. ('abortire, disperdersi, sconciarsi; e dicesi delle bestie').

⁴⁰ Cfr. BECCARIA, *Il "grande stile" di Beppe Fenoglio*, cit., pp. 184-85.

⁴¹ Ivi, p. 185.

⁴² Ivi, p. 185. Cfr. REP s.v. *seren-a²* '(meteor.) sereno; umidità, rugiada notturna' (in cui il secondo significato si spiegherebbe con l'influsso di *sera*). Ma cfr. anche PONZA 1843, cit. s.v. *a la serena* (allo scoperto, all'aria aperta, a cielo scoperto) e DI SANT'ALBINO 1859, cit. s.v. *seren* (*Ste o durmì al seren o a la serena*. Stare o giacere al sereno, cioè all'aria scoperta, serenare [...]).

1.3. Componente espressivo-gergale e componente dotta

Abbiamo visto come il dialettalismo conviva nella pagina dello scrittore piemontese con altri elementi lessicali eterogenei fra loro. Lo stesso discorso vale anche per altre categorie del vocabolario di Fenoglio. Vi è una continua alternanza tra parole e costruzioni di natura espressiva (ma anche popolare e gergale) e strutture dotte. Un'alternanza che non crea cortocircuito, ma contribuisce alla ricchezza e al movimento della scrittura.

Partendo dal primo polo, all'interno del vasto ventaglio di soluzioni possiamo annoverare non solo i numerosi significanti onomatopeici⁴³, le *Expressivwörter* in senso proprio, ma anche una serie di formazioni collocabili stilisticamente in una dimensione diafasica bassa. Limitandoci alle voci in cui il GDLI indica come unica attestazione un passo di Fenoglio⁴⁴ possiamo segnalare almeno *lasagna* f. 'ciascuno dei fregi applicati alle uniformi militari e indicanti il grado', *merdino* m. 'persona ignorante e inetta e, per lo più, vanitosa e presuntuosa', *merdoncino* m. 'persona presuntuosa e incapace', *pidocchietto* m. 'persona avara o che, in un gioco d'azzardo, arrischia soltanto piccolissime somme di denaro', *rapatura* f. 'taglio dei capelli fino alla cute', *singhiozzo* m. 'rata di un debito da pagare'⁴⁵.

Nella stessa linea linguistica si possono considerare le numerose espressioni di natura fraseologica che punteggiano le opere fenogliane: *avere un pallino in un'ala* 'essere infatuato', *non passare che un battito di palpebre* 'non intercorrere che un tempo brevissimo', *occhi da pecora morta* 'sguardo inespressivo, assente, vuoto', *prendersi per i denti* 'litigare violentemente', *volere la regina Taitù* 'avere grandi pretese' (con riferimento, per antonomasia, alla moglie di Menelik, imperatore d'Etiopia dal 1889 al 1913, descritta come una donna di grandi pregi, ma anche di notevoli pretese), *ogni morte di vescovo* 'a intervalli di tempo lunghissimi'⁴⁶.

Dall'altro capo del filo abbiamo le formazioni dotte e la patina di natura arcaizzante. Partiamo da un aggettivo, *senalcolico* ('che non fa uso di sostanze

⁴³ Per il gusto per la ricerca di «significanti onomatopeici», cfr. BECCARIA, *Il "grande stile" di Beppe Fenoglio*, cit., p. 176, BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, cit., pp. 27-28 e MENGALDO, *Il Novecento*, cit., p. 179. Tra le onomatopee in -io registrate dal GDLI: *martellio, mormorio, mugolio, pigolio, rollio, rotolio, russio, scampanellio, sciacquo, sciamio, scrocchio, scroscio, sibilo*.

⁴⁴ Ma la lista si può facilmente allungare (soprattutto in relazione ai trivialismi): *puttana, porci, merdoni, merdoncino, cristo, fesso, pisciare, porco, porcheria*, ecc.

⁴⁵ La natura gergale è evidente nel passo, in cui lo scambio richiede la glossa: «- M'è costata poco la moto. Ancora due singhiozzi ed è pagata. - Ancora due cosa? - Due singhiozzi. Due rate».

⁴⁶ Cfr. DI SANT'ALBINO 1859, cit. s.v. *vesco*: «Fe una cosa ogni mort d'Vesco, fare alcuna cosa pe' giubilei».

alcoliche, astemio'), registrato da GDLI con la sola opera di Fenoglio per sviluppare qualche osservazione. Ecco il passo:

[...] Nèmega appariva come etilicamente eccitato, certo consumando un tradimento contro se stesso, un puritano di inibizioni lucide e folli, atabagico, sinalcolico, asimpaminico.

Il contesto in cui esso è inserito risulta particolarmente interessante, sia per motivi lessicali (*in primis* l'avverbio *etilicamente*: è nota la predilezione dello scrittore per questa parte del discorso che travalica la sua normale funzione grammaticale⁴⁷), sia per le sue caratteristiche testuali.

Ma torniamo a *sinalcolico*. Intanto si tratta di una formazione ricercata (composta del latinismo *sine* e di *alcolico*⁴⁸), inserita al centro di una terna (un tratto micro-morfologico, questo, particolarmente caro a Fenoglio⁴⁹) con altri due aggettivi costruiti con *a-* privativo: *asimpaminico* 'non eccitato' (composto da *simpamina* – la denominazione commerciale di un'anfetamina usata fino ai primi anni Settanta del secolo scorso come stimolante del sistema nervoso – e dal suffisso *-ico*⁵⁰) e *atabagico* 'non fumatore' (ma registrato dai repertori esclusivamente come sostantivo, col significato di 'rimedio, medicinale per disavvezzare dal fumo; antidoto per i fumatori'). Il breve passo è poi cesellato da rimandi fonici⁵¹ (la terminazione *-ico* dei tre attributi e da una sottostruttura retorica tutt'altro che banale ed esile: l'accostamento antitetico della coppia *lucide e folli*, ma anche, a distanza, *etilicamente vs sinalcolico* ed *eccitato vs asimpanimico*).

Non solo: sia l'avverbio *etilicamente*, sia gli aggettivi della terna⁵² non ci risultano attestati prima dell'opera fenogliana e si possono, pertanto, considerare di coniazione dello scrittore piemontese.

⁴⁷ Cfr. BECCARIA, *Il "grande stile" di Beppe Fenoglio*, cit., p. 190: «avverbio che non tende [...] a modificare (ampliare o attenuare) ma ad assolutizzare, con funzione seccamente perentoria»; cfr. anche MENGALDO, *Il Novecento*, cit. p. 178.

⁴⁸ Lo spunto per la coniazione dell'aggettivo potrebbe forse ipotizzarsi nel marchio di fabbrica (*Sinalcol*) depositato nel 1920 a nome della Cinzano di Torino per bevande analcoliche o a basso contenuto di alcool (cfr. *Bollettino dei marchi di fabbrica e di commercio*, 1921, p. 48).

⁴⁹ Per la disposizione e l'accumulazione aggettivale, cfr. E. SOLETTI, *La scrittura in bianco e nero*, cit., p. 155.

⁵⁰ Per alcune interessanti annotazioni sul suffisso in questione, cfr. MONTERMINI, *La creatività lessicale nel Partigiano Johnny*, cit., p. 10.

⁵¹ Cfr. BECCARIA, *Il "grande stile" di Beppe Fenoglio*, cit., p. 171: «non evita cacofoniche ripetizioni, assonanze-consonanze ravvicinate, di anglica eco».

⁵² *Atabagico* è attestato prima (almeno dal 1946, cfr. T. DE MAURO, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 2007, s.v.) ma, lo ribadiamo, solo con valore di sostantivo.

1.4. *Cenni di formazione delle parole*

Come giustamente osserva Mengaldo⁵³: «[e]ra fatale che di Fenoglio si studiasse soprattutto il vocabolario, così scioccante e unico». Con il presente contributo puntiamo a tirare qualche somma e inquadrare numericamente e oggettivamente alcuni dati, sempre a partire dal nostro *corpus* di analisi e nell’ottica quindi della porzione di lessico fenogliano che ci risulta consegnata dal nostro principale repertorio lessicografico di natura storica: concentreremo, pertanto, la nostra attenzione perlopiù sui lemmi che il GDLI registra con il solo ricorso all’opera dell’autore piemontese.

Intanto ci sembra utile partire dalle tre categorie numericamente (“niagaricamente”, per dirla con Fenoglio⁵⁴) più rappresentate nel nostro repertorio storico: i participi presenti, gli avverbi in *-mente* e gli aggettivi in *-oso*⁵⁵.

Al primo gruppo possiamo ascrivere un centinaio di lessemi (molti nell’italiano contemporaneo sono sostanzialmente sostantivizzati: nell’opera con il valore verbale ancora chiaramente leggibile)⁵⁶; di essi *intossicante*, *pestante* ‘martellante’, *preduellante* ‘che si appresta a battersi in duello’, *raggentilente* ‘che rende meno aspro un paesaggio’, *ridestante*, *salutificante* ‘che giova alla salute; ritemprante, riconfortante’ di sola attestazione nelle opere dello scrittore. Notiamo qui, *en passant*, che alcuni participi presenti sono alla base di altre formazioni neologiche, come l’aggettivo *rasserenantato* ‘reso rasserenante’ (con l’aggiunta del suffisso *-ato* del participio passato) e il sostantivo astratto *sfuggentezza* ‘comportamento o atteggiamento schivo, che non lascia trapelare pensieri e sentimenti per timidezza o per riservatezza’.

⁵³ Cfr. MENGALDO, *Il Novecento*, cit., p. 178.

⁵⁴ Ma l’avverbio non è registrato dal GDLI con attestazioni fenogliane: solo con un passo di Giovanni Papini, probabilmente l’onomaturgo.

⁵⁵ Vari studiosi si sono soffermati su questi tre noti aspetti del lessico fenogliano; cfr. almeno BECCARIA, *Il “grande stile” di Beppe Fenoglio*, cit., pp. 175-176; ISELLA, *La lingua del “Partigiano Johnny”*, cit.; MENGALDO, *Il Novecento*, cit., p. 178; MONTERMINI, *La creatività lessicale nel Partigiano Johnny*, cit.

⁵⁶ Ecco l’elenco: *intossicante*, *latitante*, *palpebrante*, *penzolante*, *pestante*, *raggentilente*, *raschiante*, *rastrillante*, *ricadente*, *ricalcitante*, *ridestante*, *rigettante*, *rincasante*, *rinculante*, *rinnovante*, *rioccupante*, *riparante*, *ripugnante*, *riscattante*, *ristagnante*, *ritenente*, *riverberante*, *ronzante*, *ruscellante*, *russante*, *salutificante*, *sapente*, *sbalzante*, *sbarcante*, *sbiancante*, *sbucante*, *scaldante*, *scalpiccante*, *scalpitante*, *scantonante*, *schiantante*, *schierende*, *schioccante*, *salutificante*, *sanguinante*, *sciacquante*, *sciamante*, *scodinzolante*, *scorteggiante*, *scottante*, *sculettante*, *sdrammatizzante*, *serrante*, *sfavillante*, *sfigurante*, *sfilante*, *sfociante*, *sfrecciante*, *sfrigolante*, *sfumante*, *sgambante*, *sgocciolante*, *sgomberante*, *sgombrante*, *sibilante*, *slittante*, *smagliante*, *smontante*, *soggiogante*, *sorridente*, *sparante*, *sparente*, *spaventante*, *specchiante*, *sperante*, *spiante*, *spiccante*, *spiombante*, *spiovente*, *spoetizzante*, *spossante*, *sprezzante*, *sprizzante*, *sprofondante*, *sragionante*, *staccante*, *stordente*, *stormente*, *stracciante*, *strangolante*, *sussultante*, *svettante*, *tarlante*, *terrorizzante*, *tirante*, *traboccante*, *tracciante*, *traffiggente*, *tranciante*, *travolgente*, *tremolante*, *trivellante*, *vacillante*, *vagante*, *vaporante*, *vibrante*.

Del secondo insieme sono registrate ben novanta occorrenze⁵⁷ con esempi tratti dalle opere di Beppe Fenoglio, di cui nove di unica attestazione fenogliana (*audibilmente, recessionalmente, regimisticamente, reumaticamente, salottieramente, sonnambulescamente, spasticamente, strozzatamente, terrificantemente*; ma cfr. al § precedente *eticamente*).

Nella terza tipologia si possono annoverare quarantuno tipi⁵⁸; di essi *rapinoso* ‘rapido, velocissimo’ è prima attestazione con questo significato (ma si veda anche *rapinosamente*)⁵⁹ e *stagnoso* ‘che è fatto di stagno’, solo in Fenoglio.

I meccanismi derivativi dell’italiano (a largo, larghissimo raggio⁶⁰) sono messi in campo per realizzare audaci creazioni lessicali, così come sviluppi semantici inattesi.

Per quanto riguarda la suffissazione (oltre a voci già segnalate nei paragrafi precedenti), rileviamo almeno verbi e participi verbali di formazione denominale (come *pianare* ‘predisporre un piano d’azione’, *pioggerellare* ‘piovere finemente, minutamente’, *posteggiare* ‘parcheggiare’, *premurato* ‘che ha o che mostra premura; frettoloso’, *sarcasmare* ‘dire con sarcasmo’), deavverbiale (*tastonare* ‘procedere a tastoni’) e deverbale (*rodicchiare* ‘rosicchiare, sbocconcellare’), sostantivi deaggettivali e denominali (in *-ismo*: *lavativismo* ‘indolenza, neghittosità’; in *-eria*: *scaffalera* ‘scaffalatura’; in *-ezza*: *scatenatezza* ‘sparo rapido e prolungato di un’arma’)⁶¹, aggettivi denominali (*rivincitario* ‘che esprime volontà di rivincita’, *sepolcrato* ‘vuoto di presenze umane, deserto’, *simbiosizzato* ‘reso visivamente indistinguibile’).

⁵⁷ Segnaliamo *miserabilmente, monotonamente, mortalmente, oppostamente, precipitosamente, procellosamente, protocollamente, pulcinellescamente, radamente, rantolosamente, rapinosamente, raschiatamente, rassegnatamente, remunerativamente, rudemente, scandalosamente, schifilosamente, sconfortevolmente, sconsolatamente, scoordinatamente, seccamente, selvaggiamente, seriamente, serpentinamente, sfrenatamente, sgradevolmente, sicuramente, sideralmente, sincronicamente, soavemente, sofficemente, soffocatamente, sognosamente, solidamente, sollevatamente, sommamente, sommessamente, sonnambulescamente, sonoramente, sopportabilmente, sordamente, sordidamente, sospettatamente, sospettosamente, sospirosamente, sostanziosamente, sottilmente, sovraneamente, spasmodicamente, spaventosamente, specialmente, specificamente, spettralmente, spicciamente, spietatamente, sporadicamente, spostatamente, sproporzionatamente, stancamente, storditamente, stranitamente, strenuamente, strettamente, stupendamente, subdolamente, superfluamente, svergognatamente, tempestivamente, temporaneamente, terminologicamente, tesamente, timorosamente, torbidamente, torpidamente, torrenzialmente, travolgentemente, tremendamente, tristemente, turisticamente, vacuamente, violentemente.*

⁵⁸ Abbiamo *oleoso, ontoso, pruriginoso, ragnoso, rapinoso, resinoso, rincrecioso, rispettoso, rugginoso, rugoso, ruinoso, salnitroso, sanguinoso, sassoso, scabbioso, scandaloso, schifoso, secco, serio, sieroso, silicoso, singultoso, sinuoso, smanioso, sognoso, sospirato, spasimoso, spaventoso, speranzoso, spiritoso, spregioso, spumoso, stagnoso, stiloso, stopposo, tabacoso, trappoloso, diffizioso, sessuoso.*

⁵⁹ La semantica attribuita da GDLI è puramente legata al contesto: il significato è lo stesso.

⁶⁰ Per le formazioni parasintetiche, cfr. la nota 33. Solo uno il derivato a suffisso zero di unica attestazione fenogliana: *spatolo* ‘mucchio di neve spalata’.

⁶¹ Per la produttività del suffisso in Fenoglio, cfr. MONTERMINI, *La creatività lessicale nel Partigiano Johnny*, cit., p. 11-12. Per le formazioni con il suffisso *-ità*, cfr. la nota 38.

Non mancano le formazioni per prefissazione, soprattutto di valore iterativo, perlopiù di natura verbale (*reindurire* ‘farsi di nuovo intransigente o ridiventare ostile’, *riaggiustarsi* ‘sistemarsi nuovamente; collocarsi nuovamente alle dipendenze di qualcuno’, *riarrampicare* ‘arrampicarsi nuovamente’, *ricabrare* ‘tornare a cabrare’, *rirafficare* ‘sparare una nuova raffica di proiettili’, *risbianchire* ‘far tornare bianco’, *riscudisciare* ‘sferzare l’aria con un grido ripetuto’, *rismaniare* ‘smaniare di nuovo’, *risoppesare* ‘soppesare di nuovo un oggetto’)⁶².

Nel meccanismo della composizione segnaliamo le numerose formazioni con *semi*-⁶³, in cui il confisso è utilizzato con valore attenuativo premesso di solito ad aggettivi, indicandone il grado intermedio della qualità espressa (come *semisvuotato* ‘quasi vuoto’) e quelle con *super-* (*superarmato* ‘fornito di molte armi’, *superintellettuale* ‘che ostenta una grande erudizione’, *superoperoso* ‘molto laborioso’).

E, infine, solo un cenno ad alcune interessanti formazioni deonimiche, unicamente documentate con le opere di Fenoglio, di cui esse rappresentano se non la prima, almeno un’attestazione precoce⁶⁴. Abbiamo *bren* ‘fucile mitragliatore usato nella seconda guerra mondiale’ (dall’inglese *bren [gun]* ‘fucile bren’, derivato dal nome della città cecoslovacca di *Br[no]* e quella inglese *En\field*, i luoghi di fabbricazione), *mefisto* ‘berretto di lana a tre punte, di cui due coprono le orecchie e una scende nel centro della fronte, adoperato specialmente da sciatori e alpinisti’ (dal tedesco *Mephisto*, abbreviazione di *Mephistopheles* ‘Mefistofele’, perché simile al copricapo col quale è tradizionalmente raffigurato), *thompson* ‘fucile mitragliatore di fabbricazione inglese’ (dal nome dell’inventore John Taliaferro Thompson)⁶⁵.

⁶² Ma cfr. il sostantivo *riallineamento* ‘ripresa e riordinamento dell’allineamento di una schiera’.

⁶³ Cfr. *semiaperto*, *semiasfissiato*, *semiautomatico*, *semicancellato*, *semicelato*, *semicomico*, *semiosciente*, *semidesertificato*, *semidiroccato*, *semidivino*, *semiequipaggiato*, *semifuso*, *semilavorato*, *semimotorizzato*, *seminuovo*, *semipelato*, *semiscancellato*, *semisecco*, *semisepolto*, *semisfondato*, *semisvestito*, *semitrasparente*, *semiusato*, *semivuoto*. Con base nominale soltanto *semiarco*, *semibuio*, *semidio*.

⁶⁴ *Siberia* ‘ambiente estremamente freddo’ (per antonomasia dal nome della regione russa che si estende dagli Urali all’Oceano Pacifico), *sten* ‘fucile mitragliatore di fabbricazione inglese’ (dalle iniziali dei cognomi dei due inventori inglesi, Shepherd e Turpin, e dalle prime due lettere di Enfield, nei pressi di Londra, luogo di fabbricazione: cfr. R. L. NICHIL, *Da colt a molotov, deonimici di fuoco*, in *Magazine Lingua Italiana* Treccani, 6 luglio 2023 [disponibile all’indirizzo https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/deonimici12.html]; data di ultima consultazione: 8 giugno 2024], *trappa* ‘luogo di penitenza molto rigido’ (dal francese *trappe*, tratto da Notre-Dame de la Trappe, nome di un’abbazia normanna che divenne sede di cistercensi nel XVII secolo); cfr. anche gli esempi alla nota 9.

⁶⁵ Cfr. NICHIL, *Da colt a molotov, deonimici di fuoco*, cit.

Paesaggi fenogliani

VERONICA PESCE
Università di Genova

Paesaggi (plurale) o paesaggio (singolare)? Si intende che il paesaggio, l'idea, il concetto è uno, come insegnano i teorici del paesaggio¹, esso viene poi declinato e rappresentato in tutti modi possibili, dall'ambientazione collinare langhigiana a quella urbana albese, dal contesto bellico a quello civile, sempre trattato con quella potente trasfigurazione e rielaborazione retorica che contraddistingue questo paesaggio d'autore.

Parto da un punto fondamentale che legittima fino in fondo il discorso sul paesaggio in Fenoglio: la consapevolezza del paesaggio, l'idea di paesaggio che emerge dall'opera dello scrittore di Alba. Nella produzione fenogliana, infatti, non solo appare un paesaggio descritto, rappresentato, agito in pagine memorabili, ma appaiono indizi per una quasi teoria del paesaggio che emerge con più evidenza nei primi cimenti dell'autore. Come se, soprattutto all'inizio, la scrittura fosse un laboratorio per l'idea stessa di paesaggio e avesse bisogno di essere dichiarata, reiterata, rielaborata, per poi farsi sempre più implicita nelle prove più mature.

Prima spia di questa consapevolezza del paesaggio è la ricorrenza della parola compendiarica "paesaggio" che sta ad indicare una categoria acquisita nella voce del narratore e in quella dei personaggi che sanno interpretare il paesaggio, sanno leggerne i segni essenziali. Nel *Quaderno Bonalumi*², forse primo o uno fra i primi

¹ Mi limito a indicare tre contributi fondamentali: G. BERTONE, *Lo sguardo escluso*, Novara, Interlinea, 1999; A. ROGER, *Breve trattato sul paesaggio*, Palermo, Sellerio, 2009 [1997]; M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.

² È così chiamato perché di proprietà di Giovanni Bonalumi. Con l'eccezione di qualche brano pubblicato dallo stesso Bonalumi (G. BONALUMI, *Una scheda per Beppe Fenoglio*, «Paragone», XX, n. 238, 1969, pp. 105-115), il contenuto di questo quaderno è confluito integralmente nell'edizione critica (vol. III, pp. 173-196). Difficile ipotizzare la struttura complessiva e l'estensione dell'opera; altrettanto incerta la datazione. Piero Negri Scaglione, con approfondita indagine biografica basata in modo preferenziale sulle testimonianze, ha effettuato una ricerca sui rapporti tra Beppe e Margherita Martinazzi (e i fratelli), cioè sui personaggi che stanno alla base della composizione narrativa, pur indicati con le sole iniziali: B./Ba., Br. e It. M. altri non sono che i tre fratelli Martinazzi: Baba (diminutivo di Margherita), Bruno e Italo. Grazie alla testimonianza di Bruno, Piero Scaglione colloca la conoscenza tra l'autore e Margherita negli anni della guerra fascista (Baba era amica di Mimma Ferrero) e la più intensa frequentazione nella prima estate del dopoguerra. Suggestisce dunque la datazione ai primi mesi del 1946, cioè dopo il ritorno di Baba a Torino, ma prima della sua morte in

esercizi narrativi dell'autore, pervenutoci mutilo e anepigrafo, leggiamo questa descrizione di Alba:

Quel mattino B[aba]³ si fece sulla spianata e, soffermati gli occhi, guardò la città. Pel fatto che la città pareva sorgere su un terrapieno alto sul fiume e da quella parte era velata dai viali, vide ben poco e di questo ne volle alla città stessa: il suo campo visivo era frontalmente delimitato da due grandi edifici che B[aba] arguì ecclesiastici: forse un seminario quello, un ospizio questo. Tra questo il verdebruno di un vasto e negletto giardino in pendio, un tratto corroso degli antichi spalti, una brutta casina con una bella centina in cotto. Più su, di traverso, la cattedrale, intera di navate e campanile, nelle gugliette frontali dell'abside, tre torri medievali della medesima statura e conservazione, bellissime e tra le puntate dei tetti e degli abbaini lo spicchio bianco d'un frontone di chiesa, forse una cappella conventizia.

– Inquadri la città, B[aba]?

– È un inevitabile elemento di paesaggio.

Interloquì IT[alo] con risoluto calore:

– Non ne avremo bisogno. Potremo ignorarla. [QB 187.41]

Questo passo non è certamente fra i più noti, ma per quanto attiene al paesaggio è estremamente significativo. Si parla di città (la città ovviamente è Alba) e discute l'inclusione della città nella categoria di paesaggio. Siamo agli albori della scrittura fenogliana, ma un'idea di paesaggio è già chiara e ben definita nell'autore e nei suoi personaggi. Baba osserva dall'alto, dalle colline limitrofe, la città di Alba, descritta con notevole precisione geografica e quasi topografica. Delimitata ai suoi lati da due grandi edifici, la cattedrale svetta tra i tetti, più in alto e non proprio al centro («di traverso»). I viali alberati non permettono di scorgere il fiume e per questo la protagonista «ne volle alla città stessa», quasi a dire che la città si pone fin da subito

un incidente stradale, nel luglio del 1947: «Baba è ancora viva, ma già a Torino, fuori della sua vita, quando la trasforma nella protagonista del suo primo frammento narrativo giunto fino a noi» (P. NEGRI SCAGLIONE, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino. Einaudi, 2006, pp. 111 e sgg.). La questione cronologica riveste una certa importanza perché volendo leggere il testo alla luce della rappresentazione e funzione del paesaggio, la cui presenza è particolarmente insistita e ricca, non è affatto irrilevante capire se la sua composizione precede o segue la guerra e l'esperienza partigiana.

³ Nel *Quaderno* ricorrono solo le iniziali dei nomi propri. Si riportano tra parentesi quadre i nomi per intero. Si segnala inoltre che, dove non diversamente precisato, tutte le citazioni sono tratte dall'edizione critica, B. FENOGLIO, *Opere*, edizione critica diretta da M. CORTI, a cura di B. MERRY, M. A. GRIGNANI, P. TOMASONI, C. M. SANFILIPPO, Torino, Einaudi, 1978. Al termine di ogni passo è indicato il titolo o la sigla dell'opera, con l'eventuale numero della stesura in pedice, seguito, dal/i numero/i di pagina e di paragrafo. Qui di seguito la legenda delle sigle: QB: *Quaderno Bonalumi*; Pdb₁: *Primavera di bellezza* (prima stesura); Pdb₂: *Primavera di bellezza* (seconda stesura); PJ₁: *Partigiano Johnny* (prima stesura); PJ₂: *Partigiano Johnny* (seconda stesura); Qp₁: *Una questione privata* (prima stesura); Qp₂: *Una questione privata* (seconda stesura); Qp₃: *Una questione privata* (terza stesura); Fr: *Frammenti di romanzo*; sono indicati con il loro titolo per esteso i racconti, preceduti dalla sigla della raccolta nella quale appaiono in edizione critica: Rgc: *Racconti della guerra civile*; Vg: *I ventitre giorni della città di Alba*; Gf: *Un giorno di fuoco*.

come elemento dialettico, se non antagonistico, tra chi vive nel paesaggio e il paesaggio medesimo. Ma non è tanto la descrizione in sé, quanto piuttosto il dialogo seguente che ci rivela qualcosa di specifico. La categoria di paesaggio, infatti, è data qui per acquisita e vi si comprende la città quale «inevitabile elemento», non senza una tensione e una questione implicita. Non è dunque paesaggio solo la veduta delle colline e del fiume, quindi gli aspetti per così dire ‘naturali’, ma anche la realtà urbana⁴. Non si vuole insinuare una differenziazione: anche la città fa parte del paesaggio. L’idea di paesaggio si rivela, inoltre, legata tematicamente allo sguardo, basti osservare la battuta che precede la comparsa esplicita del termine: «Inquadri la città, B[aba]?». Quello che sarà definito «paesaggio» è dunque non solo il frutto di uno sguardo (poco prima si è detto: «soffregati gli occhi, guardò la città», «vide», «il suo campo visivo»), ma addirittura esplicitamente di un’inquadratura. Un vero e proprio ritaglio visuale definito e suggerito da un soggetto, secondo le definizioni offerte ancora dagli studiosi del paesaggio occidentale, e qui declinato in una visione estetica e tattica insieme, ma sulla tattica, sul punto di vista bellico applicato al paesaggio, tornerò in seguito. L’attenzione va appuntata proprio sull’idea della riquadratura e sulla fondamentale questione dello sguardo: «Un’idea definitoria di paesaggio è indissolubile dalla sua riquadratura», scrive Giorgio Bertone⁵; Roger riconduce all’invenzione della finestra alla comparsa della finestra all’interno del quadro, come accade nella pittura fiamminga del Quattrocento (ancora una riquadratura, quindi) l’invenzione del paesaggio occidentale⁶; e ancora Jakob definisce così il paesaggio: «ritaglio visuale costituito dall’uomo, vale a dire da soggetti sociali, anzi meglio dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista; un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità»⁷, aggiungendo una serie di preziose indicazioni linguistiche e testuali per poter parlare di paesaggio letterario, fra le altre l’azione dello sguardo, i verbi che indicano il vedere, i deittici, la

⁴ Non è questo l’unico caso in cui la città è compresa nella categoria di «paesaggio», un altro esempio: «Aveva consumato la mezza costa ed ora scendeva diretto alla stazione, la cui facciata di stinto rosso pompeiano era la mainfeature di quel neutro paesaggio» [PJ₂ 1145.8].

⁵ BERTONE, *Lo sguardo escluso*, cit., p. 29.

⁶ ROGER, *Breve trattato sul paesaggio*, cit., pp. 58-60.

⁷ Cfr. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 14. La definizione si fa un poco più complessa negli interventi successivi: «Il paesaggio rimanda a tre fattori essenziali o condizioni sine qua non: 1. a un soggetto (nessun paesaggio senza soggetto); 2. alla natura (nessun paesaggio senza natura); 3. a una relazione fra i due, soggetto e natura (nessun paesaggio senza contatto, legame, incontro tra il soggetto e la natura)». Per l’ampia trattazione di ciascuno di questi fattori, si rinvia a ID., *Il paesaggio*, Bologna, il mulino, 2009, pp. 31-45.

rappresentazione spazializzata, la relazione spaziale del soggetto, il suo orientamento⁸.

Tutti questi aspetti legati alla rappresentazione del paesaggio ricorrono nella narrativa fenogliana, basti pensare ai due celebri *incipit*⁹: «Johnny stava osservando la sua città dalla finestra della villetta collinare» [PJ₁ 391.1] e «La bocca socchiusa, le braccia abbandonate lungo i fianchi, Milton guardava la villa di Fulvia, solitaria sulla collina» [QP₃ 1937.1]. Entrambe le opere più note iniziano non solo con uno sguardo, ma con uno sguardo tematizzato. È sufficiente poi procedere di poco nella narrazione per riconoscere un nesso ben stretto tra paesaggio osservato e letteratura. Leggiamo ancora dal *Partigiano*:

Per una settimana [Johnny] aveva mangiato molto, dormito di più, nervosamente letto dal Pilgrim's Progress, dalle tragedie di Marlowe e dalle poesie di Browning, ma senza sollievo, con un'irosa sensazione di peggioramento. E aveva visto molto paesaggio, come un interno rinfresco, molto paesaggio (talvolta quarti d'ora e più su un solo dettaglio di esso), tentando di escludervi i segni e gli indizi degli uomini. [PJ₁ 392.2]

Siamo all'indomani dell'8 settembre, Johnny fortunatamente rientrato a casa è nascosto in collina per volontà della famiglia. Lettura e osservazione del paesaggio sono le sue occupazioni di 'imboscato': la prima, che sembra non offrire ristoro, è quasi compensata dallo sguardo rigenerante «come un interno rinfresco». L'impiego della parola è di per sé dimostrazione di un alto grado di coscienza del concetto complessivo, attribuito ai personaggi e automaticamente presupposto nel lettore. Si insinua, dunque, da subito, una relazione ben marcata tra paesaggio e letteratura.

Stessa situazione si presenta nei testi successivi, i *Frammenti* e la *Questione privata* presentano simili scenari: il protagonista dei *Frammenti* va a imboscarsi volentieri «gli piaceva la campagna, il fiume vicino, il vento nei pioppi, il neutro cielo preinvernale. E si era portato le tragedie di Marlowe. Stava traducendo “L'Ebreo di

⁸ JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., pp. 36 e sgg.

⁹ Non si dimentichi che la posizione di *incipit* è da ricondursi a ragioni editoriali almeno per quel che attiene il *Partigiano*. Come noto, quello che risulta quale primo capitolo del capolavoro postumo, nell'edizione più antica (a cura di L. MONDO, Torino, Einaudi, 1968) come nella più recente (a cura di D. ISELLA, Einaudi-Gallimard, 1992, alle cui scelte filologiche si rifanno tutte le edizioni successive) è di fatto il XVI capitolo del dattiloscritto della prima stesura (PJ₁) a noi pervenuta (cfr. PJ₁ 391 e relativo apparato). Non intendo con questo dimenticare l'ultima edizione del “libro grosso”, intitolata *Il libro di Johnny* e curata da Gabriele Pedullà, che tuttavia riporta il ciclo di Johnny a una fase di elaborazione certamente antecedente e dunque ancora più distante da eventuali prospettive editoriali: FENOGLIO, *Il libro di Johnny*, a cura di G. PEDULLÀ, Torino, Einaudi, 2015. Più complesso e incerto il grado di finitezza della *Questione privata* per cui esiste forse qualche garanzia in più, rispetto alla presunta volontà autoriale, se non in rapporto alla conclusione, su cui si è ampiamente dibattuto, almeno per quanto riguarda l'apertura del romanzo, dato che sia la seconda (QP₂) sia la terza redazione (QP₃) presentano il medesimo *incipit*.

Malta” quando arrivò l’avvocato di famiglia ad avvertirlo che suo padre era stato prelevato come ostaggio [...]» [Fr 1588.19]; stessa situazione ricorre nella prima redazione della *Questione* («Aveva finito L’Ebreo di Malta ed anche l’Eduardo Secondo quando venne l’otto settembre» [Qp₁ 1797.56]).

Non sono pochi i passaggi testuali in cui l’idea di paesaggio è accostata alla letteratura (letta, quindi fruita, o anche scritta, quindi prodotta): la visione del paesaggio (con uso diretto o meno del termine) è in qualche modo affiancata alla presenza della letteratura in quanto tale (rappresentata da un libro, uno scritto etc.) acquistando una connotazione aggiuntiva¹⁰. Le attestazioni più significative sono legate al personaggio di Johnny. All’inizio della prima redazione di *Primavera di bellezza* il protagonista si reca al fiume per studiare «le dispense di storia dell’arte». Ma subito lascia da parte la ‘cultura’ e si ‘immerge’ nella visione del paesaggio:

Dopo un’ora Johnny buttò da parte le dispense di storia dell’arte: il fascicolo atterrò nel più folto dell’erba secca, troncando per un attimo la microscopica vita che vi si imboscava. Sull’acqua correvano brividi di felicità, il cielo era d’un turchino granuloso, fregiato di un’unica nube, affusolata e forte come l’ala d’un arcangelo, i milioni di pietre del greto antistante l’isola cona barbagliavano come un selciato di diamanti.

Era venuto al fiume verso le dieci, seguendo il sentiero parallelo al canale della centrale elettrica; faceva fremere lungo tutto il suo corso, ancora varcando il ponticello proprio sulla confluenza del canale nel fiume grande.

Si era già denudato fino alla cintola e senza fretta cercava il suo posto: lo trovò nel tratto d’argine fronteggiante il bizzarro isolotto, e vi depose la camicia e le dispense come un segno d’occupazione; poi, sfilati anche i sandali, camminò su e giù a esplorare e misurare il suo regno d’una mattina.

Allungò lo sguardo all’angolo più lontano del paesaggio, là dove il fiume deviava a sinistra per una strettoia ribollente, murata nella grande rupe spettrale, chiomata di precipite verde; sullo strapiombo di bianchissimo, vaioloso calcare si allargava un’argentea macchia d’umido, come la sbavatura di una mostruosa lumaca. Poi risalì con gli occhi il fiume a monte dell’isola: perfetti specchi d’acqua verde non incrinati da candide criniere d’acque basse che si frangevano sulle groppe di massi emergenti, brillantati. – Un giorno o l’altro scriverò un racconto su quell’acqua verde.

Un raccontino minimo. Un suicidio in quell’acqua verde. E senza dirne il motivo. [Pdb₁ 1280]

¹⁰ La prima attestazione si legge ancora in quell’incunabolo del paesaggio fenoglianico che è il *Quaderno Bonalumi*: «Venivo con in tasca un bellissimo libro e cercavo una radura o un’alberata da passeggiarvi leggendo. E nel più assurdo tratto degli argini, trovai una tal ragazza da cercare invano nel più bello dei libri» [QB 195.84]. Siamo in uno degli incontri dei due giovani innamorati, e Baba, per celia, ‘rimprovera’ al protagonista di averla incontrata casualmente mentre «veniva senza scopo per gli argini di un fiume». La parola «paesaggio» non compare, ma l’accostamento tra lettura (letteratura) e paesaggio è evidente. E a questo si lega lo scarto tra realtà e finzione letteraria: la ragazza da cercare invano anche nel più bello dei libri.

Il protagonista sta leggendo e butta via i fogli per guardare il paesaggio. E su questo sguardo di Johnny si focalizza l'attenzione. L'azione del guardare è rimarcata a più riprese: «Allungò lo sguardo», «risalì con gli occhi»; ed è in questo momento che ritroviamo la parola «paesaggio». Si lascia intendere che il paesaggio è qualcosa che va scrutato e misurato in profondità distinguendo il vicino e il lontano, orientandosi al suo interno. In particolare «l'angolo più lontano», ci offre un'indicazione precisa, proprio come se fosse incorniciato, in qualche modo riquadrato.

La letteratura (la cultura o la storia dell'arte) allontanata all'inizio è recuperata per altra via in conclusione. Guardando l'acqua del fiume, infatti, Johnny esprime il proposito di scrivere «un racconto su quell'acqua verde», ossia trasfigurare un particolare privilegiato di quel paesaggio in un'opera letteraria, adibendolo a spunto primario. Il gioco metaletterario e pure autocitatorio è di tutta evidenza: Fenoglio scriverà effettivamente – anzi durante la redazione del romanzo in questione ha già scritto, è un'autocitazione a tutti gli effetti – un racconto con le caratteristiche indicate («Un raccontino minimo. Un suicidio in quell'acqua verde. E senza dirne il motivo»), intitolato proprio *L'acqua verde*¹¹.

Naturalmente il paesaggio che tutti abbiamo presente nell'opera fenogliana non sempre ha questi tratti e questi diretti rinvii alla letteratura, ma è un dato di fatto che Fenoglio passi anche attraverso una rappresentazione di questo tipo per poi volgere verso un paesaggio più spesso drammaticamente rappresentato, agito, parte integrante delle vicende belliche e no; sempre però i personaggi, i partigiani, Johnny e Milton in modo particolare hanno una grande sapienza del paesaggio lo chiamano con il suo nome, lo osservano con occhio esperto, quasi a trasformarlo con il loro passo e le loro fughe, rileggendo lo spazio come se fosse un campo di battaglia o addirittura come se fosse esso stesso un nemico a cui contrapporre ogni capacità di resistenza e ogni forza di combattimento.

In virtù dell'elaborazione retorica e dell'invenzione figurale, il paesaggio, pur partendo da un dato reale, la Langa su cui Fenoglio ha realmente vissuto e combattuto, si trasfigura e talvolta si stravolge al limite della deformazione. Siamo agli antipodi dell'idillio, dell'uso consolatorio del paesaggio. La trasformazione figurale complessiva si avvale di più strumenti: dal ricorso a un cromatismo innaturale spesso tendente alla monocromaticità o comunque declinato su tonalità livide e opache, al dinamismo della rappresentazione medesima, alla fisicità della percezione e soprattutto all'invenzione metaforica, che attinge alle fonti più disparate, bibliche, classiche, contemporanee, per cui il paesaggio risulta

¹¹ Il racconto è pubblicato vivente l'autore. È incluso in FENOGLIO, *I ventitre giorni della città di Alba*, Torino, Einaudi, 1952, pp. 151-155.

assolutamente sconvolto nel suo insieme; ecco che il lettore può trovarsi davanti a scenari degni dell'Apocalisse:

Dopo un regno di caotica nuvolaglia, il sole quanto mai lontano stava compiendo immani sforzi per conferire una goccia di luce a questo disgraziato suo figlio di un giorno, quasi volesse battezzarlo avanti morte. [PJ₂ 1175.25]

Gli elementi del paesaggio non solo risultano deformati e stravolti di per sé stessi, ma contribuiscono vicendevolmente allo sconvolgimento del paesaggio complessivamente inteso. Ecco che la pioggia «prostra»¹² o «sforza»¹³ la vegetazione, la nebbia «soffoca» la pianura. Ne risulta una globale alterazione geometeorologica, in cui ciascun elemento fa la sua parte, trasfigurandosi e sfigurandosi con specificità sue proprie.

L'acqua piovana, per esempio, acquista per via figurale una materialità che le è estranea, almeno nel reale quadro quotidianamente esperito. Incontriamo espressioni quali: «cortine di pioggia», «lastre d'acqua», «pioggia a piombo», «pioggia ghisacea». In qualche modo la pioggia fa acquistare queste stesse caratteristiche al paesaggio intero, appesantisce uomini e cose, infradicia il terreno, lo 'gonfia' oppure ne cancella i tratti:

Ad ogni svolta in salita [...] la città appariva in visione totale eppur non piena, date le molteplici pellicole di pioggia fra essa e le alture. Agli occhi di Johnny aveva una sostanza non petrea, ma carnea, estremamente viva e guizzante come una grossissima bestia incantonata che avanza le sue impari ma ferme zampe contro una giallastra alluvione di pericolo e morte. Tutto il resto era una distesa di lastre d'acqua incredibilmente gonfia e compatta che di un subito si risolvevano paurosamente in enormi vortici, mentre al lato più lontano l'inondazione seppelliva la campagna sotto una mefitica salsa giallastra sulla quale, per un'illusione ottica, le pioppete parevano navigare come enormi zattere dai moltissimi alberi. [PJ₂ 1010.27]

¹² «Pioveva come non mai, a piombo, selvaggiamente. La strada era una pozzanghera senza fine nella quale egli guardava come in un torrente per lungo, i campi e la vegetazione stavano sfatti e proni, come violentati dalla pioggia. La pioggia assordava» [Qp₃ 2058.1].

¹³ La pioggia «sforzava i rami [...] sforzava le cupole dei castagni». La citazione è tratta da un frammento incluso in edizione critica in appendice al *Progetto di sceneggiatura cinematografica*, ma già definito in quella sede «decisamente narrativo anche per l'uso costante del passato». Cfr. FENOGLIO, *Opere*, cit., vol. III, pp. 736 e 782-786. È stato pubblicato da Luca Bufano come autonomo racconto, con il titolo *Nessuno mai lo saprà*. Cfr. FENOGLIO, *Tutti i racconti*, a cura di L. BUFANO, Torino, Einaudi, 2007, pp. 423-427. Per meglio intendere il significato fortemente oppositivo implicito nell'espressione, andrà sottolineato che «sforzare le donne» in Fenoglio ha sistematicamente il significato di 'violentarle'. Il dizionario del Battaglia offre questo significato: «stuprare, violentare, possedere sessualmente con violenza» (S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 1984, a. v.).

Il tono è epico, da 'epica marina', visto il campo semantico metaforico dominante. Il tempo atmosferico diventa anch'esso un 'nemico' o un 'eroe' assoluto. La pioggia non solo infradicia il terreno¹⁴ e appesantisce uomini e cose, ma ha effetti nefasti sull'intero paesaggio¹⁵.

Contribuisce all'effetto stravolto il mutamento di punto di vista: chi guarda il paesaggio non è un soggetto statico, in attitudine contemplante, bensì un soggetto in moto continuo, in marcia sulle colline o in fuga dai fascisti, un soggetto che guarda il paesaggio, la pioggia, la nebbia e tutti gli elementi alla luce della guerra che in esso e con esso sta combattendo. Come ancora una volta la teoria del paesaggio, la fenomenologia in questo caso, ci dimostra come tale dinamismo modifichi radicalmente il paesaggio stesso, la sua percezione e dunque la sua rappresentazione.

E la prospettiva cinestetica non riguarda solo il soggetto che nel paesaggio agisce; si registra una dinamicità interna alla natura medesima:

Nel vallone sottostante la nebbia stava muovendosi, come rimescolata in fondo da pale gigantesche e lentissime. In cinque minuti si aprirono buchi e fessure in fondo alle quali si mostrarono pezzetti di terra. La terra gli apparve remotissima, nerastra, come da asfissia. Le creste e il cielo erano ancora densamente coperti, ma in capo a mezz'ora qualche squarcio si sarebbe fatto anche lassù. [Qp₃ 1977.41]

La negazione dello spazio, la sua cancellazione, finisce con l'essere in qualche modo un mezzo di esaltazione dello spazio medesimo, perché costringe il partigiano a scoprire tutte le sue abilità nell'orientamento, con uno sforzo che coinvolge tutte le facoltà fisiche e mentali.

La nebbia, per esempio, insieme con la tenebra, cancella il paesaggio, nega lo spazio, occupandolo interamente e lasciando quale unica possibilità di orientamento il tatto (con la nebbia non vale nemmeno più l'udito, perché essa procura una situazione di silente ovattamento. In queste circostanze le facoltà orientative devono dunque affinarsi, potenziarsi, diventare «radariche». Attraverso la percezione tattile del piede dunque Johnny, sorpreso dalla nebbia, troverà «la rotta», capirà di essere arrivato a destinazione solo udendo il rumore dei suoi stessi piedi sul selciato della strada, che nel frattempo saranno divenuti «intuitivi». E come la nebbia, il buio, che

¹⁴ «Fuori città, incredibile era la fradicità dei campi: la terra gelatinosa non reggeva più un uomo ma nemmeno il semplice peso di un treppiede di mitragliatrice» [PJ₂ 1014.45].

¹⁵ Per esempio la pioggia produce il fango che è sempre connotato come nemico infido; la relativa aggettivazione è sempre riconducibile al campo semantico dell'inganno («nel fango trappoloso» PJ₁ 694.27; «nel fango trappolante» PJ₂ 1028.47), del tradimento, del falso: «Negus urlò: – Lasciate la strada, portatevi in alto! – e dalla strada saltò sulla ripa e dalla ripa sul pendio. Ma appena ci posò i piedi, capì che quello era il più traditore dei pendii. L'erba nascondeva il fango». [Vg: *L'andata* 255.79]

parrebbero presupporre di per sé staticità e negazione dello spazio visibile, a dispetto di ogni aspettativa, si trasformano per via di deformazione metaforica mettendone in evidenza aspetti per così dire visibili e tangibili: la materialità e il dinamismo. Della tenebra si esalta quindi la concreta fisicità definendola «bloccosa», «corposa», «carne viva», «concreta e vischiosa», «bassa e polposa», «liquida», «catramosa» «incarnita». Ricorre inoltre l'assimilazione alla stoffa: «inconsutile», «velluto», «cortina», «tessuto spugnoso». E se ne rimarca l'antistaticità: «gorgo di tenebra», «vortice», «danzare». Incontriamo addirittura espressioni che acquistano dinamicità per la semplice scelta della suffissazione del sostantivo astratto: «nerore¹⁶ della notte completa» [Qp₃ 1960.49]. E casi opposti, come «furente nerità», in cui la scelta morfologica e lessicale presupporrebbe staticità: la «nerità» di per sé dovrebbe essere omogenea e statica ed è invece subito smentita nell'aggettivazione che la rende dinamica, la drammatizza, facendola diventare «furente».

Più che mai emblematico è infine il vento che subisce al pari di altri elementi una notevole trasformazione retorica. Elisabetta Soletti ha accomunato il vento e la tenebra nella funzione di «centri irradianti e organizzatori del sistema dei simboli»¹⁷ e ne ha individuato un presunto carattere 'metafisico' – meglio forse sarebbe definirlo eventualmente meta-realistico – nel ricorso a una specifica aggettivazione: il vento è sinistro'.

Gian Luigi Beccaria, a proposito delle connotazioni che esso assume, «vento-sinistro, il vento-serpente, il vento-fiumana incessante», ha parlato, invece, del vento come di uno dei «protagonisti-simbolo del Partigiano»¹⁸. Queste caratteristiche, tuttavia, più che qualità da protagonista acquisiscono un ruolo deuteragonistico o antagonistico, come vedremo meglio.

Un vento quindi che appare «maligno», «pazzo» e talvolta esplicitamente mostruoso («letale sibilante serpente»; PJ₂ 1179.9) o demoniaco, pure laddove non si parla direttamente di demoni: «era incredibilmente scuro e tirava un vento pazzo, faceva gorgi, come se si rigirasse a mordersi la coda» [Qp₃ 1994]; anche se il demonio non è esplicitamente evocato, il vento ha chiaramente assunto le spoglie di un mostro con tanto di coda. La connessa personificazione del vento serve ad accentuarne il potenziale cinetico, l'idea di movimento che esso porta con sé, anche se nefasta, inimicale, oppositiva. Si focalizzi l'attenzione sul dato dinamico:

¹⁶ Non si tratta di un neologismo, il termine registra già un'occorrenza in Villani, segnalata in BATTAGLIA, *Grande Dizionario*, cit., a. v. La seconda accezione del lemma «carattere di ciò che è nero» è attestata solo con un esempio fenogliano.

¹⁷ E. SOLETTI, *Paradigma della metafora*, «Sigma», IX, 3, 1976, p. 129.

¹⁸ G. L. BECCARIA, *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti, 2001, p. 129.

E Johnny entrò sul ghiaccio e nella tenebra e nella corrente centrale del vento. L'acciaio delle armi gli ustionava le dita come se le stringeva addosso, il vento lo spingeva dietro quasi senza intermittenza, come una continua, ciclopica, sprezzante, espellente mano, i piedi gli danzavano perigliosamente sul ghiaccio affilato. Ma egli riconobbe e welcomed e amò tutti, notte e vento e buio e ghiaccio, e la lontananza e la meschinità della sua destinazione, perché erano tutti i vitali e solenni attributi della libertà. [PJ₁ 884.18]

È infatti davanti all'ostilità del paesaggio che prende corpo – fuor di metafora proprio letteralmente per via fisica – la reazione e la resistenza di Johnny, Milton o chi per loro.

I partigiani si oppongono fisicamente agli elementi naturali e paesistici¹⁹. La lotta del partigiano, dunque, è anche una lotta contro il paesaggio. E per di più è una lotta fisica: 'la loro resistenza' sta nel gesto del camminare, del camminare con furore. E non è un caso. Il passo del piede è elemento fondamentale non solo a livello rappresentativo ma pure a livello tematico. Serve talvolta a surrogare la descrizione psicologica e fisiognomica dei personaggi, abbastanza rara in Fenoglio²⁰.

C'è un rapporto fortissimo tra corporeità e spazialità, un rapporto che è metafora etica in ultima istanza. Il senso della lotta, privata e no, la moralità e la dignità devono essere letteralmente conquistati 'passo passo'. Fenoglio non ha bisogno di ragioni teoriche per combattere, le questioni ideologiche fanno solo alcune apparizioni, la guerra di Fenoglio non è mai teoria o ideologia: essa è sempre pura azione. Johnny e Milton si trovano davanti, come in un duello, un paesaggio che si dimostra avversario degno e leale, con cui il combattimento è morale ed equo (in un implicito confronto asimmetrico con il nemico storico). Troviamo tracce lessicali di questa "lealtà" del paesaggio. Basti fra tutte l'occorrenza dell'aggettivo «sportivo» riferito al paesaggio o ai suoi elementi. I sentieri sono, sì, un poco scivolosi, ma la

¹⁹ Così Johnny: «Ma procedendo sulla cresta, il vento crebbe a un tale dominio che egli dovette rivolgergli contro tutte le sue forze di combattimento e di concentrazione. Il vento lo pungeva atrocemente» [PJ₁ 867.14]. Oppure: «Il vento tirava così potente che ci si fletteva come a dar di petto a una invisibile sbarra di ferro» [Pdb₂ 1548.20]. Se ne osservi, fra le molte possibili, un'altra occorrenza esplicita, riferita alla pioggia, in Una questione privata: «Le gocce gli picchiavano in testa come pallini di piombo», a cui Milton puntualmente risponde: «Al piano camminò con furore, rispondendo al furore della pioggia» [Qp₃ 2059.3].

²⁰ Addirittura si assiste a un'assimilazione del passo del partigiano a quello del contadino nativo. Con il proprio passo il partigiano 'ricrea' il proprio spazio e il proprio paesaggio. Le Langhe paiono non assimilarsi per via culturale, visivo-contemplativa, ma per via fisica: «Era per Johnny un incanto sempreverde quello di un uomo andante solitario per le deserte colline, nei punti sommi la testa e le spalle erette nello sweeping cielo. E osservando il passo di Ettore, si rese definitivamente conto di come le colline li avessero tutti, lui compreso, influenzati e condizionati tutti, alla lunga, come se vi fossero tutti nati e cresciuti e destinati a morirvi senza conoscere evasione od esilio. Essi tutti camminavano ormai come i contadini nativi, con quel passo cui lo stesso carattere di durata fisica finiva col sottrarre ogni e qualsiasi ritmo apparente». [PJ₁ 589.31]

scivolosità è «piacevole» e «sportiva»²¹. L'aggettivo sta qui ad indicare una competizione giocata ad armi pari, nella gioia dell'adesione del proprio corpo all'ambiente naturale, al corpo della natura. Va nella medesima direzione semantica il termine «elastico» riferito generalmente alla strada, al cammino, al moto²².

Un paesaggio agonistico, quindi, da sfidare. Ma la sfida è leale. È proprio nel riconoscimento della lealtà agonistica dei concreti dati paesistici che si trova ragione e forza di lottare. In questa chiave acquistano un rinnovato valore alcune sequenze assai note, a cominciare dal celeberrimo passo in cui Johnny parte per l'arcangelico regno dei partigiani e avvia così la sua scelta di partecipazione:

Il pomeriggio e la sera precipitarono, niagaricamente. Tutto morì, tranne il buio ed il vento, un vento forte che seguì i nervi a sua madre. [...] Solo le scarpe da neve andò ad infilarsele fuori, nel vento urlante ed ubriacante. Partì verso le somme colline, la terra ancestrale che lo avrebbe aiutato nel suo immoto possibile, nel vortice del vento nero, sentendo com'è grande un uomo quando è nella sua normale dimensione umana. [...] Ed anche fisicamente non era mai stato così uomo, piegava erculeo il vento e la terra. [PJ₁ 436.36-40]

Certo è esplicita la volontà di resistere al fascismo, ma non c'è bisogno di argomentazioni, questa scelta etica non si esplica in una lunga dichiarazione ideologica, ma in un'opposizione in tutto e per tutto fisica alla forza di questo vento, pur innegabilmente carico di significato emblematico, quasi a esaltare così la purezza della scelta. Tutto è nel gesto e nel rapporto con il suolo, con la terra.

Sono molti i passaggi che possono essere riletti da questa angolazione. Fra gli altri, uno riveste particolare importanza e può offrire la chiave di lettura dell'intero romanzo. Il frangente è dei più intensi, siamo nell'ultimo terribile inverno del 1944 in attesa del reimbandamento. Sono appena morti due partigiani, Ivan e Luis. Il mugnaio, che si sta occupando della sepoltura di questi ragazzi, ha ospitato Johnny per cena e ha cercato di convincerlo con ogni mezzo a 'imboscarsi' pur di salvare la pelle: «stanno facendovi cascare come passeri dal ramo e tu Johnny sei l'ultimo passero» – dice il mugnaio invitandolo paternamente a chiamarsi fuori dalla lotta finché è in tempo per salvarsi la vita. La risposta immediata di Johnny è prevedibilmente un rifiuto che si risolve in una brevissima e perentoria battuta: «mi sono impegnato a dir di no fino in fondo e questa sarebbe una maniera di dir di sì».

²¹ Un esempio: «Saliva nel fresco cuore del bosco, per sentieri inizialmente scivolosi, ma d'una piacevole sportiva scivolosità, il furore evaporandogli nel fresco, umido alitare del bosco» [PJ₁ 593.5-7].

²² Va in questa direzione pure il termine «soffice», anch'esso riferito al passo o al suolo. Si pensi a quella 'elasticità' e quindi 'accoglienza' riacquistata dal terreno nella finale corsa di Milton in *Una questione privata*: «Non finiva di correre, ma a lui sembrava di correre in piano, un piano asciutto, elastico, invitante» [Qp₃ 2062.18].

Ma la vera risposta di Johnny a queste parole e a questa inaccettabile proposta di compromesso, non è tanto quella offerta direttamente al mugnaio, ma quella rivolta subito dopo al cospetto del 'suo' paesaggio:

La notte era un oceano. Un vento polare dai rittani di sinistra spazzava la sua strada, obbligandolo a resistergli con ogni sua forza per non essere catapultato nel fossato di destra. Tutto insieme, anche la morsa del freddo e la furia del vento e la cecità della notte, tutto concorse ad affondarlo in un altogridante orgoglio.
– Io sono il passero che non cascherà mai. Io sono l'unico passero! [PJ₁ 898.22]

Ecco la vera risposta, data davanti a un avversario eticamente degno e in cui finalmente è possibile l'identificazione, la presa d'atto del proprio essere e della propria forza psico-fisica. Gli uomini propongono una via d'uscita inammissibile, antieroica. Johnny risponde perseguendo fino in fondo la sua scelta etica e lo fa davanti alla «morsa del freddo», alla «furia del vento», alla «cecità della notte»: insomma ha bisogno di un «paesaggio» di tal fatta per ritrovare la sua forza, il senso del suo agire, del combattere il fascismo.

Naturalmente gli aspetti da prendere in esame sull'idea e la rappresentazione del paesaggio in Fenoglio sono molti e non possono in questa sede essere contemplati tutti, dalla questione fondamentale delle fonti per la rappresentazione, che vanno dall'epica classica alla letteratura angloamericana fino al cinema western, alla nominazione toponomastica che è un altro punto saliente: dal nome, ancora in chiave epica, spesso scaturisce la descrizione. Non ho neppure chiamato in causa la categoria bachtiniana di cronotopo che ha invece ragion d'essere nella tassonomia del paesaggio fenogliano e dei suoi elementi.

Ho preferito tuttavia mettere a fuoco più che la morfologia di questo paesaggio, insieme le modalità rappresentative che pure sono importantissime e distintive di questo autore, la consapevolezza legata al paesaggio così come appare dai testi, dalle parole dei personaggi: un'idea che esiste già nei primi esercizi di scrittura e riappare nel momento in cui i personaggi stanno per entrare nella lotta, dove letteratura e paesaggio sono quasi un tutt'uno, e poi si sviluppa in direzioni diverse soprattutto in rapporto alla rappresentazione dello scenario bellico in uno sforzo costante di deformazione dei singoli elementi e del paesaggio tutto nel suo complesso, fino a trovare nella connotazione dinamica e agonistica di questo paesaggio un'estrema ragione di lotta. Le due modalità però non sono irrelate fra loro e non sono neppure schematicamente una il presupposto dell'altra, tant'è che l'accostamento di paesaggio e letteratura, addirittura paesaggio e disegno, quindi paesaggio e sua rappresentazione artistica in senso ampio, torna in un racconto fra i

più tardi, riferibile agli anni Sessanta. Si tratta del racconto, ribattezzato da Luca Bufano *War can't be put into a book*²³, tutto giocato metaletterariamente sulla scrittura della guerra. Vi appare l'ennesimo *alter-ego* dell'autore, il partigiano Jerry.

Si tratta di un breve racconto: «I due personaggi che vi agiscono si presentano come una proiezione del ben noto Johnny-Fenoglio, colto in due fasi distinte dalla sua vicenda umana e intellettuale»²⁴: entrambi partigiani, uno dei due è pure scrittore. Da un lato troviamo il protagonista che parla in prima persona, mai chiamato per nome, che insegna letteratura inglese ed è amico di Fulvia, dall'altro il giovane Jerry, scrittore in erba, che passa la maggior parte del suo tempo a «scrivere freneticamente [...] su dei quadernetti scolastici». Il narratore ha come il presentimento che Jerry non arriverà a vedere la fine della guerra e ha grande interesse per la sua scrittura:

- Scrivi della guerra, eh, Jerry?
- Appunti, – disse in fretta.
- Appunti della guerra, – insinuai io.
- Naturale, – disse lui un po' ostilmente.
- [...]
- E... ti vengono bene? – domandai, stupidamente.
- Questo non si può dire, di appunti. Sono soltanto appunti.
- [...]
- Lo fai per la stampa, spero? – ripresi.
- Spero, – rispose con una sorta di non-speranza.
- Gli editori saranno tutti per questo genere di letteratura. E... sarà una cosa puramente documentaria, o qualcosa che varrà... decisamente sul piano artistico?
- Spero... sul piano artistico, – rispose con quel suo tono di non-speranza. – Come documentario, non varrebbe nemmeno la pena che me li portassi dietro.
- Diceva dei quadernetti: dunque dovevano essere parecchi.
- Da certe sue impuntature e da certi movimenti della mano mi pareva che dovesse inframezzare lo scritto con disegni e schizzi – il profilo di un compagno, un paesaggio di collina, l'arrivo di una camionata di munizioni – ma mi sbagliavo.

È vero, il protagonista si sbagliava: quando alla morte di Jerry gli vengono affidati i suoi scritti, può constatare che «I quadernetti erano sei, regolarmente e pesantemente numerati. Non c'erano disegni né schizzi». C'erano però pagine composte di un'insospettabile scrittura «regolare e netta» nella cui lettura si può finalmente immergere il protagonista.

²³ Il frammento (datato agli anni Sessanta) è stato enucleato quale racconto autonomo da Luca Bufano che lo ha dotato di titolo e incluso nella sua edizione dei racconti (FENOGLIO, *Tutti i racconti*, cit., pp. 146-149). La prima pubblicazione risale all'inizio degli anni Settanta: FENOGLIO, *Una pagina inedita*, con una nota di G. C. FERRETTI, «Rinascita», XXX, n. 13, 30 marzo 1973, p. 30. Fu poi compreso in appendice all'edizione critica, incluso fra i «frammenti» «in coda alle prose di argomento partigiano» per «la probabile collocazione cronologica», FENOGLIO, *Opere*, I, 3, cit., pp. 2279-2286.

²⁴ Così BUFANO in FENOGLIO, *Tutti i racconti*, cit., p. XXII.

Ecco che il paesaggio rientra comunque, sia pure con l'espedito dell'idea sbagliata che nutre il protagonista in merito ai disegni, nella riflessione sulla possibilità di scrivere della guerra, in un racconto che suona quasi come un testamento. Scrivere della guerra significa anche scrivere del paesaggio: si può scrivere dell'una, perché si scrive dell'altro, fanno parte della medesima strategia di rielaborazione culturale. Langhe e guerra partigiana sarebbero indicibili se non trasformate in un paesaggio che le compendia entrambe, evitando l'idillio e garantendo un nuovo (o perduto) ordine morale ed etico, con cui anche il lettore è chiamato a misurarsi dal grande scrittore e partigiano.

Variazioni su Valdivilla.

Beppe Fenoglio a un appuntamento mancato

NUNZIA PALMIERI
Università di Bergamo

1. *A Valdivilla l'erba brilla al sole*

Valdivilla è un piccolo borgo di poche centinaia di abitanti in posizione dominante sulle colline dell'Alta Langa Orientale: qualche cascina circondata dai vigneti e minuscoli gruppi di case sparse, disposte per lo più lungo la strada provinciale 51 che da Neive punta con decisione a sud in direzione di Mango, poi risale formando un triangolo rovesciato e si distende lungo il crinale alto del Rio Camo per approdare dopo una decina di chilometri a Santo Stefano Belbo, in un percorso spettacolare fra le colline del Moscato.

In questa zona meravigliosa e a tratti impervia i filari di vite formano, con l'alternanza delle varietà vinicole, armoniche sequenze di colore. Ma arrivando da sud, dalla strada che da Camo punta dal basso verso Valdivilla, il colpo d'occhio è straniante: i filari di vite vengono inghiottiti da strapiombi che si proiettano verso il fondo delle colline digradando verso l'alveo del torrente. Qui, nelle cosiddette Rocche del Moscato, i noccioli si arrampicano su dorsali scoscese da cui si staccano larghe chiazze calcaree che da lontano fanno l'effetto di cancellature in un antico affresco su cui affiora a tratti la superficie rugosa della pietra.

Valdivilla è teatro di una battaglia sanguinosa, una disfatta partigiana consumatasi il 24 febbraio 1945, a soli due mesi dalla Liberazione: «il tentativo di tendere un'imboscata alla retroguardia di un reparto fascista in azione di rastrellamento si volse in una contro-imboscata che costò la vita a cinque partigiani¹, tra i quali Giovanni Balbo detto "Pinin", padre di Piero "Poli" (il mitico comandante Nord del *Partigiano Johnny*), e Dario Scaglione detto "Tarzan"²». Beppe Fenoglio vi

¹ Nella battaglia perdono la vita anche Oscar (Angelo De Stefanis) e Potenza (Pasquale Preziuso), come si legge in E. MARTINI MAURI, *Con la libertà e per la libertà*, Torino, SET, 1947, p. 195.

² *Valdivilla. L'indescrivibile verità della guerra, la sfida dello scrittore*, a cura di L. BUFANO, in Fondazione Ferrero: <https://www.fondazioneferrero.it/mostra-fenoglio-06-valdivilla> [data di ultima consultazione: 5 giugno 2024].

prende parte con i partigiani della II Divisione Langhe, brigata Belbo, restando nelle retrovie³, probabilmente senza avere la possibilità di vedere nulla di ciò che accade. Ma Valdivilla si imprime nella mente e nel cuore, soprattutto perché in quella battaglia muore Scaglione, un amico fraterno di Beppe, un ragazzo di diciannove anni originario proprio di quel piccolo borgo che nella “vita di prima” faceva il magazziniere e che da partigiano era stato protagonista di un eroico gesto di altruismo: a Valdivilla sotto il fuoco incrociato delle pallottole e dei colpi di mortaio, Dario prende sulle spalle un compagno ferito a un piede – il partigiano Settimo Borello, detto Sett⁴, convinto di poterlo mettere in salvo caricandolo su un carro e portandolo fino al presidio di Mango. Il ragazzo lascia però sulla strada una scia di sangue, la traccia che i fascisti seguiranno per intercettarlo e farlo prigioniero. Dario Scaglione verrà fucilato subito, contro il muro della casa teatro degli scontri⁵, e prima di morire scriverà un biglietto di addio alla famiglia. A Sett toccherà la stessa sorte di lì a poco: verrà portato al comando e fucilato a Canelli.

In un racconto pubblicato nel 1961⁶ che racconta quella vicenda, Fenoglio guarda il paesaggio con gli occhi di Leo, Sceriffo, Jack, Oscar, Pinco, Smith, Gilera e Maté, un gruppo di partigiani coinvolti loro malgrado in una fatale contro-imboscata fascista. Il racconto, che si intitola *L'erba brilla al sole* e che reca la dedica «Alla memoria di Dario Scaglione detto Tarzan», narra in chiusura l'episodio di Maté e Gilera, controfigure letterarie di Scaglione e Sett. Su questo finale intenso avremo occasione di tornare, non prima di aver ripreso dalle origini il percorso letterario di quello che si presenta agli occhi di Fenoglio come uno snodo cruciale del suo rapporto con la scrittura e con la guerra.

³ Nelle dichiarazioni di alcuni compagni d'arme affiorano talvolta dei dubbi sulla presenza di Fenoglio alla battaglia, ma la testimonianza resa da Piero Ghiacci al convegno del 1973 è inequivocabile. Per una rassegna delle fonti si veda BUFANO, P. NEGRI SCAGLIONE, P. MANCA, *Il partigiano Fenoglio: uno scrittore nella guerra civile*, Roma, Fandango, 2000, p. 41.

⁴ Il compagno partigiano gravemente ferito che Dario Scaglione non volle abbandonare era Borello Settimo, neivese, classe 1925, fucilato il giorno stesso a Canelli, come si legge nella documentazione presente sul sito dell'Associazione Centro Studi di Letteratura, Storia, Arte e Cultura “Beppe Fenoglio” di Alba: <https://www.centrostudibeppefenoglio.it/it/articolo/4-28-1068/personaggi/albesi-nella-toponomastica/scaglione-dario> [data di ultima consultazione 5 giugno 2024].

⁵ «Fu decorato Medaglia d'Argento al V. M. con la seguente motivazione: “Giovane partigiano emergeva per indefessa, entusiastica e coraggiosa attività particolarmente distinguendosi nel combattimento di Valdivilla dove veniva ferito e catturato. Invitato a fornire notizie, manteneva fiero ed esemplare contegno e, anche davanti al plotone di esecuzione, rivendicava la sua fede ed il suo onore di combattente”; Valdivilla (Cuneo), 24 febbraio 1945», *ibid.*

⁶ B. FENOGLIO, *L'erba brilla al sole*, in *Secondo Risorgimento* (Torino, Piemonte artistico e culturale, 1961, pp. 105-17), poi confluito nell'edizione di *Tutti i racconti* (Torino, Einaudi, 2007, pp. 193-206).

2. Primi appunti su Valdivilla (e un romanzo)

Valdivilla si può considerare a tutti gli effetti il luogo archetipale della narrativa di Beppe Fenoglio, lo spazio che apre e chiude la sua parabola di narratore⁷: compare infatti nella fase più antica della sua storia di scrittore, nei primi taccuini su cui il partigiano Heathcliff – questo il suo nome di battaglia - trascrive le note prese a caldo durante la militanza nelle file dei partigiani azzurri: nel cosiddetto *Taccuino A*, pubblicato in *Appendice agli Appunti partigiani '44-'45*, compare infatti un omaggio sentito a Papà Pinin, l'amato padre del comandante Piero Balbo, caduto – come si è detto - proprio a Valdivilla il 24 febbraio del 1945⁸:

Da qui dove cadde
 Papà Pinin
 Tende le braccia
 Ai suoi duecentosettanove ragazzi
 Uccisi sul monte e al piano
 E per loro
 Dice in eterno
 Sacra vi sia la libertà
 Che vi è costata
 Noi⁹

Si ha qui l'impressione che l'intensità emotiva provata dal partigiano abbia fermato la penna dopo il *Noi*, quasi ci fosse bisogno di un distanziamento perché l'esperienza intrisa di sentimento potesse diventare scrittura letteraria: «È possibile che, nelle prime intenzioni di Fenoglio – commenta Lorenzo Mondo nella nota ai testi – l'epigrafe dovesse aprire gli *Appunti* e sia stata sostituita poi con la dedica che abbraccia – in un'emozione meno personale – “tutti i partigiani d'Italia, morti e vivi”¹⁰».

Ma il corpo a corpo con la vicenda di Valdivilla è solo all'inizio. Ne troviamo una seconda traccia in un quaderno scolastico degli anni Quaranta, insieme a esercizi

⁷ «Osessione, personale e narrativa» la definisce Lorenzo Mondo (L. MONDO, *Il poema del "tradimento". Intorno a Una questione privata*, in *Beppe Fenoglio. Scrittura e resistenza*, a cura di G. FERRONI, M. I. GAETA, G. PEDULLÀ, Roma, Fahrenheit 451, 2006, p. 75.

⁸ «Pinin è morto. È morto il forte, il generoso, il buon papà della Seconda Divisione “Langhe”», scrive MARTINI MAURI nelle sue memorie di guerra in *Con la libertà e per la libertà*, cit., p. 248.

⁹ *Appendice a FENOGLIO, Appunti partigiani '44-'45*, a cura di MONDO, Torino, Einaudi, 2004, p. 88.

¹⁰ Ivi, pp. 88-89.

di francese e a una versione provvisoria del racconto *La sposa bambina*¹¹: si tratta della stesura in pulito del capitolo centrale di un romanzo, *La paga del sabato*, il primo romanzo che Fenoglio scrive con l'intenzione di pubblicarlo da Einaudi, ma che vedrà la luce in un volume postumo a cura di Maria Corti solo nel 1968.

Siamo al capitolo ottavo, Ettore, il protagonista, un reduce incapace di tornare, finita l'esperienza della guerra partigiana, alla «vita di prima», con Palmò e Bianco, i compagni che con lui formano una piccola banda di malviventi di provincia, prende una corriera per andare in collina, dove si ricordano le vittime partigiane della battaglia di Valdivilla. Ettore si qualifica, in quella circostanza come altrove, come un ex partigiano, ma è prima di tutto un solitario cinico e irresoluto, la sagoma di un attore in posa presa in prestito da un manifesto cinematografico degli anni Trenta.

Qui il distanziamento dalla guerra vissuta e sofferta è evidentissimo. Nonostante il personaggio abbia dei tratti in comune con l'ex-partigiano Beppe – anche lui come Ettore incapace di riadattarsi alla vita di tutti i giorni dopo la fine della guerra – la scelta di un genere eccentrico rispetto ai modelli del Neorealismo italiano (la vicenda ricorda per molti aspetti i gangster movies hollywoodiani che Fenoglio amava molto) permette proprio quel distanziamento dall'esperienza vissuta che finisce per trasformare la materia resistenziale volgendola in una chiave parodica.

Fenoglio lascia che sia il suo personaggio a chiarire al lettore, nella forma dell'indiretto libero, le ragioni per cui quel giorno ha deciso di salire in collina per assistere all'inaugurazione del cippo che commemora i caduti di Valdivilla, ragioni che ci vengono esposte con circostanziata, comica precisione: innanzitutto, ci dice Ettore, Vanda, la sua ragazza, era incinta, quindi non disponibile per altri programmi; punto secondo, la mattinata in città non presentava niente di interessante; punto terzo, c'era un bel sole, che in collina sarebbe stato tre volte più bello; quarto ed ultimo punto, la corriera era gratis.

Fenoglio avrebbe potuto affiancare a queste maschere inconsapevoli le voci di uomini esperti e illuminati, affidando loro il compito di ricordare le vittime in un quadro coerente di ragioni storiche e umane, come avviene nel *Sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino, dove si introduce, in una storia mossa da figure grottesche che ignorano le ragioni della guerra, la voce del commissario Kim, uno studente che ha scelto con lucidità e coraggio di unirsi ai gruppi partigiani ed è quindi in grado di spiegare le ragioni di chi combatte una guerra giusta e ineludibile. La scena che figura al centro del romanzo di Fenoglio, al contrario, continua ad essere occupata solo dai

¹¹ Il racconto esce per la prima volta in «Nuovi Argomenti», 2, maggio-giugno 1953, pp. 110-114.

tre sbandati, e soprattutto da Palmo, qualificato sempre dagli altri componenti della banda come l'idiota, il cretino. A Palmo è affidato il racconto di un episodio della storica contro-imboscata, mentre Ettore si assume il compito di commentare i suoi entusiasmi con il distacco dell'uomo fortificato dall'esperienza:

Si voltò dalla parte di Bianco e Palmo, a quei due sì che aveva fatto effetto ritrovarsi sulle colline, perché si muovevano con scatti infantili, puntavano il dito dappertutto e avevano gli occhi piccoli e lustri e Ettore poteva leggerci il barbaro sentimento che quelli erano stati tempi felici e che il destino sarebbe stato ingiusto se non gliene riservava un altro pezzo prima di morire. Ettore era impressionato per sé e per loro, si domandava come facevano quei due a non essere niente cambiati da allora mentre lui era cambiato tanto da non riconoscersi più¹².

Sappiamo molto bene che Fenoglio non avrebbe mai sottoscritto il discorso di Ettore. Se mai ci fosse bisogno di prove che documentino la distanza che intercorre fra autore e personaggio basterebbe rileggere l'accorata *Commemorazione del partigiano Dario Scaglione*¹³ che Fenoglio stese a guerra finita perorando la causa dell'intestazione di una via alla memoria dell'amico morto eroicamente:

Dario Scaglione, detto Tarzan: il buon partigiano morto, la cui memoria, dopo Valdivilla, costringeva i buoni partigiani superstiti a fare l'esame di coscienza [...].

Si può pensare che la guerra partigiana è una pagina per lo meno confusa, che forse un giorno il paese si troverà a doversi vergognare o quasi dei suoi partigiani. Ma io dico che Tarzan merita di essere innalzato e accolto tra le memorie a noi sacre e alla sua memoria può essere ben cantato l'Inno del Piave e sulla sua croce il pesante elmo dei caduti in ogni tempo e in ogni patria.

Non diciamo che Tarzan sta vivo nel profondo del nostro cuore, e non necessita d'un rettangolo di metallo alto all'angolo di una via [...]. Quel rettangolo di metallo - Corso Dario Scaglione - sarà come tanti altri un monumento alla libertà il cui possesso c'è costato lui e tanti altri come lui. Sarà una pagina aperta a chi vuole e verrà dove noi e i venturi leggeremo le parole che non sono soltanto parole bellissime a scriversi e a leggersi, ma che sono la gloria della vita: valore, fratellanza, fedeltà alla bandiera.

Corso Dario Scaglione (Tarzan): è una bella e giusta cosa.

¹² FENOGLIO, *La paga del sabato*, Torino, Einaudi, 1969, p. 110.

¹³ Manoscritto; nel Fondo Fenoglio, Alba, Quaderno V, pubblicato per la prima volta a cura di G. RIZZO in *Editi e inediti di Beppe Fenoglio*, «Giornale storico della letteratura italiana», XCIX, 505, 1982, pp. 123-124; ora in FENOGLIO, *Lettere 1940-1962*, a cura di BUFANO, Torino, Einaudi, 2022, pp. 214-216.

Ma Ettore non è Beppe¹⁴, è un personaggio di carta che obbedisce alle regole non scritte del suo copione e mantiene il patto implicito di coerenza rispetto alle premesse e ai connotati con cui si è presentato ai lettori: Ettore, bandito improvvisato, gangster di provincia, cancella la memoria di sé come soldato in armi, sorta di doppio inquietante che «gli rassomigliava perfettamente, ma in definitiva era un altro¹⁵». L'ultimo ammonimento di Ettore a sé stesso, pronunciato solennemente di fronte al cippo funerario che porta incisi i nomi dei morti e la data della battaglia, pare quasi un comandamento blasfemo: «C'è solo più un discorso che voglio ascoltare, e questo discorso me lo faccio io, c'è solo una lezione che voglio tenere a mente, e mi odio se penso che l'avevo già imparata bene e poi col tempo me la sono dimenticata. Non finire sottoterra. Per nessun motivo. Non finire sottoterra. Né in galera¹⁶».

L'enfasi della dichiarazione suona sinistramente ironica, se riletta alla luce degli sviluppi che prenderà di lì a poco il destino di Ettore, che muore per una manovra maldestra di Palmò, investito proprio dal camion con cui sognava di poter iniziare una nuova vita. Calvino, in una lettera a Fenoglio, elogia le qualità formali di un romanzo che scarta dalle direttrici tracciate dal Neorealismo italiano, offrendo un «documento della storia di una generazione¹⁷» senza dare giudizi espliciti, con una «morale tutta implicita nel racconto¹⁸», che è quanto deve fare uno scrittore vero.

3. *Se Johnny fosse morto a Valdivilla*

Con una lettera a Calvino del 21 gennaio del 1957 si apre nei documenti ufficiali l'epopea del partigiano Johnny. Non solo la storia letteraria del testo, il romanzo incompiuto e dato alle stampe in una forma scorciata con la pubblicazione di *Primavera di bellezza*, ma la storia editoriale di un puzzle più volte scomposto e ricomposto che forse non ha ancora trovato una fisionomia che si possa definire, almeno in forma ossimorica, come parzialmente definitiva.

In quella lettera Fenoglio annuncia infatti un romanzo a cui sta già lavorando, un libro grosso che abbraccia il quinquennio 1940-45. Non importa qui ripercorrere le intricate vicende del *Partigiano Johnny*, di quello che allora Fenoglio definiva il suo

¹⁴ Fenoglio, secondo la testimonianza di Ugo Cerrato, «ancora a distanza di anni, ricordava con commozione agli amici l'episodio che forse, di tutta la sua esperienza partigiana, maggiormente lo aveva sconvolto» (F. DE NICOLA, *Fenoglio. Partigiano e scrittore*, Roma, Argileto, 1976, p. 156).

¹⁵ FENOGLIO, *La paga del sabato*, cit., p. 109.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ FENOGLIO, *Lettere*, cit., nota 1 a p. 27.

¹⁸ *Ibid.*

terzo libro, in cui la Resistenza sarebbe stata restituita come una grande *chanson de geste*¹⁹. Ci importa piuttosto notare, come testimonia una lettera indirizzata a Livio Garzanti il 12 settembre 1958, che la parabola di Johnny avrebbe dovuto concludersi – nelle prime intenzioni dello scrittore – proprio con lo scontro di Valdivilla, «l'ultima sconfitta partigiana, l'ultima vittoria fascista», in cui Johnny avrebbe trovato la morte²⁰.

Nella stesura provvisoria denominata da Maria Corti *Partigiano Johnny 1*, la trama con cui viene restituita la battaglia è diversa da quella che la storia ci racconta: la vicenda si apre con l'incontro fra Johnny e il padre del comandante Nord, che prende parte alla spedizione per sorprendere alle spalle i fascisti a Valdivilla. Poi Johnny si avvia a dare l'andatura, nel ruolo che nel racconto *L'erba brilla al sole* verrà affidato a Leo. La dinamica della battaglia ricorda da vicino quella che verrà descritta nel racconto *L'erba brilla al sole*, ma la vicenda di Tarzan e Sett – personaggi che qui conservano i veri nomi di battesimo degli amici di Beppe – non viene raccontata. Dopo la contro-imboscata dei fascisti e la fuga dei partigiani, con Johnny che si attacca eroicamente al giogo di un carro carico di feriti, arriva la notizia della morte del padre di Nord. Di Tarzan e Sett non si sa nulla, i partigiani sono convinti che si siano messi in salvo a Mango e il clima con cui la narrazione si chiude – in questa forma provvisoria del testo interrotto al capitolo cinquantaseiesimo – è tutto sommato festoso.

Nel *Partigiano Johnny 2* tutta la scena viene riscritta, con varianti di stile e varianti nel plot: la narrazione è rapida e scorciata rispetto alla prima redazione, il padre di Nord non compare e il primo a cadere “stecchito” sotto il fuoco nemico è Set; pochi istanti dopo è la volta di Franco; poi una pallottola trafigge a morte anche Tarzan. In vista dei camion carichi di fascisti che preparano la contro-imboscata, Pierre dà l'ordine di ritirata. Johnny si alza in piedi tenendo stretto in mano il fucile di Tarzan. “Due mesi dopo la guerra era finita. *End*”: la morte intravista, che si compie senza essere esplicitamente narrata, la presenza di un terreno molle e coloso, il corpo incrostato di fango che quasi trasforma il personaggio in un grumo della terra che lo accoglierà, ci dicono che l'alter ego del partigiano Heathcliff avrebbe pagato – nella finzione letteraria – il tributo alla guerra di liberazione che aveva segnato il destino di tanti compagni di Beppe morti in battaglia. Del salvataggio eroico di Sett e della fucilazione di Tarzan anche qui non c'è traccia: è Johnny ad occupare il posto dell'eroe e il racconto funziona come una forma di riparazione e di espiazione

¹⁹ Sulla narrazione della Resistenza come “epica storica” si veda A. CASADEI, *Ritratto di Fenoglio scrittore*, Pisa, Edizioni ETS, 2015, pp. 13 sgg.

²⁰ FENOGLIO, *Lettere*, cit., p. 111.

rispetto alla trama scritta dal destino dei reali protagonisti della battaglia: Fenoglio, al pari di molti altri narratori passati attraverso l'esperienza della guerra, sente che la morte in battaglia è un nodo cruciale, la sorgente emotiva a cui attinge quando ripercorre le vicende resistenziali e ne fa materia di racconto. I corpi «lifeless and flat», gli occhi «impietrati²¹» dei cadaveri che inchiodano chi resta alla colpa dei sopravvissuti («E mille mille cose da schifo / Continuavano a vivere; e così io²²») costituiscono l'immagine archetipica da cui il racconto prende origine: la letteratura di guerra nata in tempi di celebrazioni e di bilanci si è avvicinata spesso al tema della colpa a partire da quell'immagine concreta e irredimibile: la vista del cadavere che chiede ragione ai vivi, la figura della vittima caduta sul campo che domanda ai sopravvissuti di essere ricordata, inducendo chi resta a riflettere sui moventi e sulle responsabilità. «Ci si sente umiliati – scrive Cesare Pavese – perché si capisce - si tocca con gli occhi - che al posto del morto potremmo essere noi: non ci sarebbe differenza, e se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione»²³.

La parabola del partigiano Heathcliff tuttavia non si chiude seguendo la direzione del risarcimento attraverso l'invenzione letteraria, che permette di esorcizzare il senso di colpa dei sopravvissuti riscrivendo la storia. Ancora una volta il destino editoriale, a cui segue una deliberata, esplicita volontà d'autore²⁴, lascerà uno spazio bianco al posto della narrazione di quello scontro che si mostra cruciale – come si è detto – per comprendere il rapporto dello scrittore con la guerra partigiana: *Il partigiano Johnny* resta nei cassetti, Garzanti pubblica nel 1959 il romanzo nato da una costola del libro grosso, *Primavera di bellezza*, da cui Valdivilla rimane esclusa, dato che le vicende narrate si fermano al settembre del 1943. Fenoglio decide di abbandonare l'idea di una narrazione che ripercorra linearmente gli anni della guerra, seguendo il corso della grande storia dal 1940 al 1945, com'era nel disegno iniziale. Ricomincia tutto daccapo con un nuovo progetto, che nelle sue intenzioni deve procedere in modo circolare, concentrando la materia narrativa in

²¹ S. T. COLERIDGE, *La ballata del vecchio marinaio*, traduzione di Beppe Fenoglio, Torino, Einaudi, 1964, p. 53.

²² Ivi, p. 35.

²³ C. PAVESE, *La casa in collina*, in *I romanzi*, Torino, Einaudi, 1961, vol. II, pag. 130.

²⁴ «Nell'autunno del 1958, Fenoglio incontra il compagno dell'inverno tra il 1944 e il 1945, Piero Ghiacci, e gli parla del suo libro: "L'ho finito", gli dice, "ma ho ancora molti dubbi. Per il momento lo lascio stare". Ma lo dice in dialetto: "Lu lass là". Lascia là la storia di guerra partigiana, lascia là Johnny, il suo cammino solitario verso la purezza dell'essere partigiano. Lascia là temi, persone e luoghi che ancora scottano, e che forse non si sente di affrontare» (P. NEGRI SCAGLIONE, *Questioni private – Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi, 2006, p. 214).

un solo anno. Siamo ora tra le pagine di un altro romanzo rimasto nei cassetti di Fenoglio.

4. *L'Imboscata o Valdivilla nel 1944*

La battaglia di Valdivilla stavolta viene incastonata in una storia cupa e torbida di amore e di vendetta, una vicenda romanzesca dominata da un'umanità feroce, trasfigurata in un episodio d'invenzione collocato nella tarda primavera del '44. Del libro a cui Fenoglio pensava nel '59 restano ampie sezioni, raccolte prima in rivista da Lorenzo Mondo, poi nel 1978 da Maria Antonietta Grignani nell'edizione delle opere diretta da Maria Corti, dove compaiono tutti i materiali rinvenuti in archivio, compreso un dettagliato piano dell'opera. Nelle prime due edizioni i testi sono presentati con il titolo *Frammenti di romanzo*, a sottolinearne la natura discontinua, mentre nell'ultima sistemazione dei materiali per i «Tascabili» Einaudi Dante Isella attribuisce alla storia di Milton il nuovo titolo, *L'imboscata*, ponendo l'accento sulla sua «struttura salda, con un principio, un corpo e un finale ben definiti».

La storia che si racconta nell'*Imboscata* ha al centro la figura del partigiano Milton, «che è un'altra faccia, più dura, del sentimentale e dello snob Johnny²⁵». La vicenda segue il filo di una missione destinata a trasformarsi – come accadde a Valdivilla – in una contro-imboscata che costerà la vita a Milton. Ma Valdivilla di fatto in questa storia non c'è né potrebbe esserci, dato che l'anno di cui si narra è il '44, ma soprattutto perché la vicenda storica offre materiale per diversi episodi, che restituiscono con varianti significative (sebbene non tali da cancellare del tutto la traccia documentaria di partenza) la storia di Tarzan e Sett, che qui ha il suo centro drammatico nella fucilazione di Gilera, il “partigiano piccolo” ferito al piede, crudelmente freddato su una gamba sola e abbandonato in un cortile fra i sacchi di pattumiera.

²⁵ «Come forse Citati le avrà accennato, - scrive Fenoglio - la morte di Johnny nel settembre 1943 mi libera tutto il campo “resistenziale”. Ho così potuto istituire il personaggio del partigiano Milton, che è un'altra faccia, più dura, del sentimentale e dello snob Johnny. Il nuovo libro, anziché consistere in una cavalcata 1943-1945, si concentrerà in un unico episodio, fissato nella estate del 1944, nel quale io cercherò di far confluire tutti gli elementi e gli aspetti della guerra civile. Mentre *Primavera di bellezza* è libro lineare, in quanto parte da A per giungere a B, il nuovo libro sarà circolare, nel senso che i medesimi personaggi che aprono la vicenda la chiuderanno». Ancora: «Mentre in *Primavera di bellezza* ho cercato di fare romanzo con modi armanzeschi, nel nuovo libro mi avvarrò di tutti gli schemi ed elementi più propriamente romanzeschi. Ho il piacere di segnalarLe che sono già parecchio avanti nella redazione di questo nuovo libro e che quanto scritto sino ad oggi mi soddisfa, per semplicità e forza. Salvo imprevisti, dovrei proprio essere in grado di consegnarglielo nel 1960» (FENOGLIO, Lettera del 10 marzo 1959, in *Lettere*, cit., pp. 120-121).

Dal canovaccio del romanzo mai preparato come tale per la pubblicazione vengono estrapolati diversi racconti, fra cui quello che venne poi pubblicato con il titolo *L'erba brilla al sole*. Il prelievo spiega quanto nel racconto ci appare incongruente rispetto agli avvenimenti storici, verificatisi, come si è detto, in febbraio: nel racconto la stagione sembra piuttosto quella estiva, con il sole che arroventa il terreno sabbioso della strada e il vento che solleva nuvole di polvere. Nonostante la ricollocazione in un'epoca precedente, la Valdivilla che qui viene raccontata è tuttavia la più vicina a quella narrata dai documenti storici. Nel passaggio dal romanzo al racconto, lo spostamento dell'episodio dal contesto di una storia dove a dominare sono le leggi implacabili della vendetta e della ferocia permette anche di cambiare di segno la tonalità della narrazione: il ritaglio e la riscrittura mutano di fatto radicalmente la prospettiva sulla guerra, facendo della vicenda di Tarzan e di Sett una storia esemplare di pietà umana, di altruismo, di eroica fedeltà al proprio mondo morale, che ci riporta alla sfera emozionale della *Commemorazione del partigiano Dario Scaglione*.

5. *Lo sguardo dell'archeologo*

Analizzato sul piano della tenuta narrativa, *L'erba brilla al sole* sembra a una prima impressione un racconto sbagliato: la sua natura di prelievo si mostra negli aspetti del contesto che sono dati per scontati, rendendo difficile l'identificazione dei personaggi e il loro ruolo nell'azione. Assistiamo a una serie di uccisioni che per chi legge sono morti anonime e simmetriche: un partigiano, un fascista, poi un altro partigiano, un altro fascista, in una macabra alternanza. L'unica traccia che ci permette di muoverci su un terreno solido sono le note di paesaggio, misurate, efficacissime, legate fra di loro a formare la trama del destino di tutti i personaggi: il racconto è incorniciato dal corpo della grande madre Langa, dalle donne e dagli uomini che la abitano, con un uso epifanico degli elementi di volta in volta messi a fuoco, portatori di una carica emotiva che si disvela pienamente solo nel finale.

Ad accogliere i partigiani, ad apertura di racconto, ci sono le tracce lasciate dagli pneumatici sulla polvere della strada dai camion dei fascisti, impronte fresche cariche di senso per chi conosce la terra calcarea di quelle colline che d'inverno si trasforma in una fanghiglia molle e collosa, ma che nella bella stagione si ammorbidisce per effetto della pioggia leggera e può raccontare molte cose. Benché non vi siano riferimenti cronologici né eventi storici chiaramente evocati per orientarci nel tempo, qui siamo nella bella stagione: il sole scalda, il suolo costituito

da depositi calcarei sabbiosi e marne biancastre crea nuvole di polvere finissima che ostacolano la corsa, avvolgono i corpi, riempiono la bocca di chi si è disteso a terra nel tentativo di mettersi in salvo. La sabbia è quasi un presagio di morte: si arroventa sotto il sole del mezzogiorno, impedisce la vista, si solleva in nuvole dense ad ogni passo, secca la gola, si attacca ai corpi mescolata al sudore ricordando la fatica dei contadini che hanno lavorato queste terre ingenerose.

Terminata la battaglia, dopo il ferimento del giovanissimo Gilera e la cavalcata di Maté per mettere in salvo l'amico portandolo in spalle, i fascisti intercettano i due partigiani mentre cercano di aggrogare un bue a un carretto, e li fanno prigionieri. La storia di Tarzan e Sett diventa il canovaccio che Fenoglio segue per restituire una vicenda che gli sta molto a cuore, trasfigurandola attraverso nomi e circostanze d'invenzione. Nell'ultima parte del racconto il ritmo narrativo si fa lento, ogni gesto è registrato con precisione minuziosa. Le figure dei due ragazzi acquistano un meraviglioso rilievo, tanto più evidente quanto più le vediamo stagliarsi dal fondo quasi anonimo della battaglia che ne aveva preparato l'entrata in scena:

Dovevano essere le cinque, il sole era tiepido. Dalla strada di cresta non arrivava rumore. Maté posò Gilera seduto su una striscia di ammattonato e andò al portico. Appena possibile avrebbe riportato o rimandato carro e bestia al padrone. Sotto il portico sbarazzò il carro da attrezzi e fieno e lo trainò in mezzo all'aia. Poi andò alla stalla per prender l'animale ma prima di entrarvi si voltò a sorridere a Gilera. Il ragazzo rabbriviva per la febbre. La prima cosa che trovò dentro la stalla fu un mastello pieno raso d'acqua appena sporcata da qualche po' di crusca. Ne prese una boccata, gargarizzò e risputò.

Sulla lettiera stavano un bue e una mezza dozzina di pecore. Mentre sfilava la catena cercava di ricordare come si barda e si attacca un bue. Avrebbe provato e riprovato. Il tempo c'era per provare e riprovare, o non ci sarebbe stato più per niente²⁶.

La perizia di Maté si rivela tragicamente inutile: sei soldati compaiono inaspettatamente, due hanno il fucile puntato su Gilera, gli altri puntano lui. Maté rassicura Gilera, gli dice che non lo uccideranno, ha solo quindici anni ed è ferito. Gli dice che lo cureranno, ne chiede conferma a uno dei soldati per convincerlo che succederà davvero così. La sua idea è rafforzata dalla decisione di requisire un materasso per stenderci il ragazzo. Poi – come racconta la cronaca dei fatti di Valdivilla – il maggiore che comanda la colonna di soldati chiede al valoroso partigiano Maté di passare dalla sua parte: così lo avrebbe risparmiato, tenendo con

²⁶ FENOGLIO, *L'erba brilla al sole*, in ID., *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2007, p. 204.

sé l'uomo di grande valore che aveva rischiato la vita per mettere in salvo un compagno ferito. Maté rifiuta l'offerta andando incontro alla fucilazione che deve avvenire subito, in quello stesso luogo, come la storia ci dice sia avvenuto a Dario Scaglione detto Tarzan.

Fenoglio, dopo essersi affidato per ricostruire quell'episodio ai racconti dei compagni, si serve dei documenti: la testimonianza del prete che ha raccolto le ultime parole di Scaglione, la lettera che Dario ha scritto ai genitori, tuttora conservata negli archivi storici della Resistenza. Quel foglio – lo sappiamo – lo ha avuto per le mani e lo ha fatto avere in copia a Calvino, accompagnandolo con una lettera datata 2 maggio 1952, perché lo facesse includere nel volume einaudiano delle *Lettere dei condannati a morte della Resistenza*²⁷: «Carissimi genitori, vi mando l'ultimo saluto prima di essere fucilato; un grosso bacio a tutti papà mamma Marco Adelina e al mio nipotino Franco. Ciao Dario²⁸». Quel biglietto torna nell'epilogo, dove Fenoglio ricostruisce – con lo sguardo dell'archeologo – la storia di un foglio di carta, affidandosi ancora una volta alle tracce che il corpo della madre Langa lascia a memoria dei suoi figli, per non dimenticare:

Il sergente aveva un mozzicone di matita ma non la carta. Gridò verso la truppa se qualcuno avesse carta da lettere, un qualunque foglietto, ma nessuno ne aveva. Allora il capitano ordinò al sergente di cercarne nella casa.

— Ci avete già preso un materasso, protestò subito la donna vedendo irrompere il sergente.

— Voglio soltanto un foglio di carta per scrivere.

La donna si volse ai quattro angoli della stanza e per non saper dove mettere le mani se le mise nei capelli.

— In fretta, — disse il sergente.

— Non so dove cercare, non ne teniamo, non abbiamo mai occasione di scrivere.

— Avrete un quaderno dei vostri figli.

— Un quaderno sì, — rispose la donna tirando un cassetto.

— Presto, strappatene un foglio.

— Con quel che costano i quaderni, — disse la donna, ma strappò il foglio.

Da sulla porta il sergente disse: — Ritiratevi, tutti voi della casa, nella stanza più lontana dalla strada.

— Perché? Cosa va ancora a succedere?

— Niente. Fate quello che ho detto, fatelo subito.

— Fate qualcosa alla casa?

— No, non alla casa.

²⁷ ID., *Lettere*, cit., pp. 55 sgg.; la lettera di Dario Scaglione venne inserita nella prima ristampa del volume, nel 1952. Fenoglio si prodigò anche per far avere alla famiglia una pensione di guerra.

²⁸ *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*, a cura di P. MALVEZZI E G. PIRELLI, Torino, Einaudi, 1952, p. 338.

— A cosa serve quel pezzo di carta? — gridò la donna, ma il sergente era già uscito.

Maté si inginocchiò davanti al davanzale. Scrisse: «Carissimi genitori, carissimo Attilio e carissima Piera». Attilio era suo fratello e Piera sua cognata. Il davanzale era granuloso e la matita perforava la carta. Comunque finì, si rialzò e consegnò il foglio aperto al capitano.

— Non dubitare, — disse il capitano e tenendo gli occhi distanti lo ripiegò e lo intascò.

Quando echeggiò la raffica Jack ebbe un tale soprassalto che ci vollero tre uomini a immobilizzarlo sebbene avesse le mani legate. Gilera affondò la faccia nel materasso e urlò:

— No! Maté no! — Per farlo tacere un soldato percosse col calcio del fucile la sponda del camion. Intanto si erano accesi tutti i motori della colonna²⁹.

Solo quella terra calcarea, il tufo rugoso di quel davanzale irregolare poteva lasciare quei buchi nel foglio del quaderno scolastico di un bambino, quando la penna ci si è posata sopra. L'ultima pagina tocca il cuore, e lo fa grazie allo sguardo attento e amorevole che ha saputo dare voce a quelle tracce, alla materia senziente della Langa.

6. *Da quaderno a quaderno. La Valdivilla di Jerry e Nick*

Abbiamo detto che Valdivilla compare per la prima volta in un taccuino di appunti preparatori. Ritroviamo qualcosa che molto somiglia a quei quaderni in un frammento pubblicato nell'edizione delle *Opere* curate da Maria Corti³⁰ e databile al periodo che precede la morte di Fenoglio, come parte di un progetto di romanzo che ha per protagonista il partigiano Nick. Si racconta di Jerry, un giovane partigiano che prende appunti su quadernetti scolastici e affida i suoi taccuini a Nick prima di morire³¹. Sono una mezza dozzina di quaderni, si dice, che non possono non ricordarci i taccuini della macelleria e i quaderni di scuola su cui Fenoglio stesso

²⁹ FENOGLIO, *L'erba brilla al sole*, in *Tutti i racconti*, cit, p. 206.

³⁰ ID., *Opere*, a cura di M. CORTI, Torino, Einaudi, 1978, I, 3, p. 2281 sgg.

³¹ Così commenta Luca Bufano nella pagina dedicata allo scontro di Valdivilla sul sito della *Fondazione Ferrero* di Alba: «Entrambi i personaggi che vi agiscono si presentano come un alter ego dell'autore, colto in due fasi distinte del suo sviluppo umano: il maturo partigiano senza nome che racconta in prima persona, nella vita professore d'inglese e amico di Fulvia Pagani, e il più giovane Jerry, anglofilo, scrittore principiante, che torna al presidio di Mango dopo essere stato aggregato per la sua conoscenza della lingua alla missione inglese, e muore subito dopo nel combattimento di Valdivilla. È come se un Johnny ormai quarantenne, il Nick del coevo racconto *Ciao, old lion*, tornasse al tempo della guerra per incontrare il suo io giovanile, e con tenerezza si divertisse a osservarlo»: <https://www.fondazioneferrero.it/mostra-fenoglio-06-valdivilla> [data di ultima consultazione: 5 giugno 2024].

aveva preso appunti durante la guerra. Tuttavia vita e racconto anche qui tornano ad allontanarsi in vista della strada di Valdivilla. Jerry muore in quella battaglia insieme ad altri cinque compagni: l'appuntamento mancato con la scrittura sostituisce l'appuntamento mancato del partigiano Hatcliffe con la morte.

Qui potremmo chiudere il cerchio, se non fosse che poco prima di morire Jerry riceve da Nick un consiglio che riguarda proprio la scrittura come risarcimento: Nick aveva a infatti consigliato a Jerry, poco prima della sua morte, di raccontare in chiave umoristica ciò che della guerra lo aveva deluso. Solo così, sembra dire Nick, potrà chiudere i conti con tutta la parte di vita che non ha vissuto secondo i suoi desideri.

Valdivilla dunque – come si è detto in apertura – apre e chiude la storia di Fenoglio narratore, incornicia il suo rapporto con la scrittura. Il consiglio che Nick dà a Jerry è di raccontare un'esperienza che lo ha deluso e amareggiato in una forma umoristica, consiglio che rianima Nick e gli dà una nuova spinta. La scrittura risarcisce e ripara, soprattutto quando sposta la tonalità emotiva dal tragico al comico. Teniamo questa indicazione come traccia, perché l'impressione è che Fenoglio abbia voluto lasciare una sorta di testamento poetico nelle parole di Nick a Jerry, e su questa falsariga torniamo proprio a quei quaderni, parzialmente trascritti in appendice agli appunti partigiani, che racchiudono, come abbiamo visto, le prime prove di stesura della *Paga del sabato*, che Fenoglio prepara in seguito per la pubblicazione presentandolo alla casa editrice Einaudi con una lettera inviata a Italo Calvino sul finire dell'estate 1950³².

Il romanzo come sappiamo viene rifiutato nella sua integrità e smembrato per trarne due racconti, confluiti poi nella raccolta *I ventitre giorni della città di Alba: Ettore va al lavoro, e Nove lune*³³. La storia dei tre improbabili gangster di provincia raccontata nell'episodio su cui ci siamo qui soffermati, l'unico in tutto il testo che rievochi la guerra con ampiezza di dettagli, viene sacrificato.

Al suo primo appuntamento mancato con il romanzo, Fenoglio sapeva già che la scrittura letteraria non può affidarsi all'emozione, chiede un'altra tonalità, non quella calda, generosa e onorevole del canto di guerra per Pinin Balbo, della

³² FENOGLIO, *Lettere. 1940-1962*, Torino, Einaudi, 2002, p. 23. Fenoglio ha ventotto anni, molte pagine inedite nel cassetto e un solo racconto – *Il trucco* – pubblicato sulla rivista «Pesci rossi» nel 1949, sotto gli auspici di Valentino Bompiani. Per una ricostruzione critica delle vicende editoriali del romanzo si veda il mio *Beppe Fenoglio. La scrittura e il corpo*, Firenze, Le Lettere, 2022.

³³ L'idea iniziale prevede infatti la pubblicazione del romanzo insieme ad alcuni racconti, ma poi, dopo l'estate, il romanzo viene accantonato. Scrive Fenoglio a Calvino il 30 settembre: «Non vorrei far torto a te ed anche alla Sig.ra Ginzburg che avete sempre difeso il mio romanzo, ma non ha forse ragione, in fondo, il Sig. Vittorini? [...] Dispiace anche a me sacrificare il mio romanzo, ma, specie se guardo al futuro, non posso non condividere la tesi del direttore de 'I Gettoni'» (FENOGLIO, *Lettere. 1940-1962*, cit., p. 35).

perorazione per il partigiano Tarzan e forse nemmeno la toccante restituzione che abbiamo letto in *L'erba brilla al sole*, racconto che non trova posto in nessuna delle raccolte a cui lo scrittore lavora negli ultimi anni della sua vita. La via del romanzo è quella dove la guerra, con la sua storia vera, vissuta, sofferta, non può entrare³⁴. Non si può mettere la guerra in un libro, scrive in quello stesso frammento, in uno scritto che ci appare come una sorta di congedo alla vita: è solo l'appuntamento mancato con la morte ad aprire lo spazio della scrittura.

³⁴ «La contrapposizione tra la moralità implicita nel romanzesco e, viceversa, gli allettamenti sbagliati di un cattivo romanzo percorre infatti tutta la narrativa fenogliana» (MONDO, *Il poema del "tradimento". Intorno a Una questione privata*, cit., p. 82).

Nel cartone del cinema. Appunti sull' *Urphänomen* fenogliano

TOMMASO POMILIO
Università di Roma "La Sapienza"

Del cinema, dal suo *cartone*, prende forma la scrittura fenogliana: sinopia, non più soggetto e non già sceneggiatura, traccia soggiacente, sovrascritta, o abbozzo preparatorio forse – se non si riferisse a un operare inarrestabilmente *in fieri*, per necessità o per vocazione sua propria, volto alla fisarmonica dello scomporre e del rimbastire, da spezzoni sparsi, organismi sempre nuovi e assoluti e però, per malaugurio, sempre provvisori; o più alla lettera, seguendo un tranchant e persino isterico Vittorini (in procinto di varare i "Gettoni"), del cinema il *cartonaccio* (il riferimento è alla vicenda editoriale travagliata anzi abortita della *Paga del sabato*, che qui non andremo nuovamente a percorrere¹). Tale, è la cifra, quasi marca d'infamia,

¹ Il presente contributo, scritto per il seminario leccese, era poi uscito, ampliato e con differente titolo (dopo un'anteprima in «Ticontre», n.19, 2023), in *Il rovescio di un minuto. Nel cinema della scrittura, da Zavattini a Zanzotto*, Milano, edizioni del verri, 2023. Nella prima parte di quella versione ampia (qui non riportata), si proponevano le varie occorrenze citazionali da originali filmici (francesi e nordamericani) nell'opera di Fenoglio, sulla scorta di precedenti osservazioni sviluppate in studi come quelli di E. BOSCA ('*Sia maledetta Viviane Romance!*' *Beppe Fenoglio: il cinema, la Resistenza, l'incontro con Giulio Questi*, «Studi e ricerche di storia contemporanea», vol. 43, fasc. 81, 2014, 5-21), PH. CHELLINI, et al. (*Musica leggera e cinema nell'opera di Fenoglio*, «Il Ponte», a. XXXIX, n. 5, 31 maggio 1983, pp. 499-517), PH. COOKE (*Rilettura de La paga del sabato: Fenoglio, cinema e storia*, in *Cent'anni di solitudine. Ottava rassegna di saggi internazionali di critica paveseiana*, a cura di A. CATALFAMO, «I quaderni del CE.PA.M.», Santo Stefano Belbo, 2008, pp. 133-146, trad. di A. Lombardo), O. INNOCENTI (*Tra lavoro e romance. A proposito della Paga del sabato*, in G. FERRONI [et al.], *Beppe Fenoglio. Scrittura e resistenza*, Roma, Fahrenheit 451, 2006, pp. 63-84), N. PALMIERI (*Beppe Fenoglio. La scrittura e il corpo*, Firenze, Le Lettere, 2022²), V. PESCE ('*Nel ghiaccio e nella tenebra*'. *Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2015), P. NEGRI SCAGLIONE (*Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi, 2007), e diversi altri. Vorrei aggiungere, a questi, M. A. GRIGNANI, in un recente "bilancio" sull'opera fenogliana, *Fenoglio allora e ancora*, «Giornale di storia della lingua italiana», online, II/I, 2023, dove la studiosa nota, fra le altre cose, come «il finale della seconda stesura [del *Partigiano Johnny*] che si chiude con la battaglia langhigiana di Valdivilla (24 febbraio 1945, titolo *La fine I*) si interrompe negli originali con puntini sospensivi, dove poi appare a capoverso una frase lapidaria: "Due mesi dopo la guerra era finita". Questo finale, fosse intenzionalmente tale o non lo fosse (negli autografi si intitola per l'appunto *La fine I*, forse prevedendo l'autore almeno una *Fine 2* in raccordo con le tematiche dell'*Ur Partigiano*), non può non essere la ripresa più o meno consapevole del famoso film *Paisà* di Rossellini (Fellini e Amidei per la sceneggiatura), che certamente Fenoglio cinefilo aveva visto. Il film del 1946, a episodi che si spostano con la risalita degli Alleati nella penisola, chiude su una morte, mentre la voce fuori campo conclude: "All'inizio della primavera la guerra era finita"».

che, nella sua genesi appena antecedente l'ora dell'esordio, dovè ritrovarsi assegnato la visione-presente, ocularizzante scrittura-gesto (ancor più che trasponibile *see-and-transfer*²), che è modo scrittore e moto narrante in Beppe Fenoglio. La vicenda cui facevamo cenno, relativa alla subito abortita (appunto) *Paga del sabato*, ma immediatamente poi "cannibalizzata" (per due tratti, ossia, trasformati in racconti) in vista dell'esordio nei "Gettoni" coi *Ventitré giorni della città di Alba*, resta indicativo di una propensione allo sguardo filmico, a una multiprospettica produzione di "inquadrature" verbali, dialetticamente vocata a una tensione panoramificante, al campo lungo o lunghissimo, e una definizione, ipnotica o straniante, fotogrammatica si direbbe, centrata sul dettaglio; fino al lavoro sulla sequenza, spesso travolgente e finanche sopravanzante (per via allucinatoria) ogni possibile verosimiglianza, come nel celeberrimo e "aperto" (incompiuto?) finale di *Una questione privata*, dove il "cartone", oseremmo dire, va a tradursi, più precisamente, in animazione ipercinetica di "cartoon".

Ma è il caso di partire ancora, e pur brevemente, dal caso della *Paga*. Di fatto, è giusto nell'incipit di questo romanzo che l'elemento dello sguardo, o *degli* sguardi, l'incrociarsi dei movimenti oculari nei tagli di ripresa e angolazione, o ancor più l'atto stesso del vedere in quanto vettore di soggettive (qui parcellizzanti e al limite del picaresco, ma più avanti alto-stilizzate, *epiche* e non meno corpose e come materiche), si manifesta come gesto inaugurale della scrittura fenogliana: o quanto meno, di quella alle soglie d'una possibile divulgazione editoriale. Qui, il giuoco ottico, inaugurato da una prospettiva zero, esterna/sovrastante l'azione («Sulla tavola della cucina c'era» ecc.), si attua specialmente all'interno di essa (Ettore passò a guardare sua madre [...] Lei si inclinò a guardarlo...³); ma è evidente che nel

² L'espressione «The man will simply *see and transfer*», più volte ricordata dalla critica fenogliana, si trova nell'*Ur Partigiano Johnny*. In B. FENOGLIO, *Opere*, edizione critica diretta da M. CORTI, Torino, Einaudi, 1978, vol. I, p. 243: d'ora in poi OP (integrando il numero progressivo dei volumi, ma non dei tomi: dunque, OP.1, OP.2, OP.3). Oltre all'edizione diretta da Maria Corti, citeremo da *Racconti e romanzi*, a cura di D. ISELLA, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992 (RR); *Lettere 1940-1962*, a cura di L. BUFANO, Torino, Einaudi, 2002 (L); *Tutti i racconti*, a cura di BUFANO, Torino, Einaudi, 2018 (TR). I romanzi cui principalmente ci riferiremo sono indicati con le abbreviazioni PJ1 (*Il partigiano Johnny I*), PJ2 (*Il partigiano Johnny II*), Pdb (*Primavera di bellezza*); Pdb1 per quel che riguarda i primi 8 capitoli, inediti nella versione garzantiana del 1959), QP (*Una questione privata*, terza redazione), indicando il capitolo con numero arabo e non romano. È da precisare che, per la numerazione dei capitoli di PJ1, teniamo conto della mancanza dell'ottavo (l'ed. CORTI, dopo il settimo, riproduce invece una numerazione continuativa). Se prendiamo in prestito, con un quanto di "licenza poetica", la categoria *ejzenštejniana* di *Urphänomen* cinematografico (v. *infra*), è per approssimarci al movimento fenogliano dello sguardo, nell'intensità del suo frammentare, ricomporre, nella dinamica d'una "inquadratura" indissolubilmente oculare e linguistica.

³ «Sulla tavola della cucina c'era una bottiglietta di linimento che suo padre si dava ogni sera tornando su dalla bottega, un piatto sporco d'olio, la scodella del sale... Ettore passò a guardare sua madre. / Stava a cucinare al gas, lui le guardò i fianchi sformati, i piedi piatti, quando si chinava la sottana le si sollevava dietro mostrando i grossi elastici subito sopra il ginocchio. / Ettore l'amava. / Ettore finì

tempo del “libro grosso” di Johnny, lo sguardo, mosso dall’orbita del Partigiano (al tempo stesso coinvolta e straniata: soluzione di compromesso, diremmo, tra soggettiva e fuori-campo), si farà «radarico» addirittura, in grado di «illuminare e scrutinare» la «concreta tenebra⁴». Ed è lì appunto che l’istanza narrativa, a focalizzazione abissalmente “zero”, che nella sinopia “fenglese” dell’*UrPartigiano* si attribuiva a un possibile narratore/documentarista del remoto futuro (in grado di finalmente scrivere il «book of books» della Resistenza, senza avvalersi di nessuna delle testimonianze lasciate dagli onnipresenti «partisan writers», ma invece impassibilmente *trasponendo il vedere*, quasi un Serafino Gubbio venuto dal vento del futuro, supernamente saldato al suo macchinismo di ripresa⁵), andrà a saldarsi con quell’istanza narrativa che indicibilmente (ma non mimeticamente) è *interna*, in relazione alla prospettiva “arcangelica” del partigiano ma anche a quella ariostesca e in cecità di chi, nell’occhio di tempesta della lotta civile, si danna a rincorrere le ombre del suo *disgraziato amore*.

L’atto già naturalistico e fotografico del vedere, *to see*, e del vedere per *trasferire* e riprodurre (su pagina o pellicola) l’oggetto, o il fatto, dalla sua profonda lontananza, a vantaggio della «desertness» d’una temporalità ulteriore (postbellica, post-mortem) anzi già abitandola, costantemente è assorbito da quello del guardare, o sia contemplare, *to eye* (il verbo non a caso ricorre più volte nel *Partigiano Johnny*, ma anche in testi come *I penultimi*); grandangolo di sguardo che ad ampio raggio scandagli, impietosamente mosso dall’esterno, panoramizzando e raccordando i campi ristrettissimi delle esperienze della lotta, episodiche e annidate in luoghi incerti, ma ancor più globo oculare che si spinge dall’interno quasi a come fuoriuscire dall’orbita nell’eccesso d’una soggettiva pineale; distanziandosi o sospendendosi nel massimo della prossimità (in sovratemporale, ipnotica fissità, è stato detto⁶); estraneo e quasi postumo a sé («The man will simply see and transfer») eppure nel pieno

di fumare e gettò il mozzicone mirando il mucchietto di segatura in terra vicino alla stufa. Ma cadde prima, accanto a un piede della madre. Lei si inclinò a guardarlo e poi si raddrizzò davanti al gas. / – Cos’hai guardato? – domandò lui con una voce pericolosa. / – Non sapevo che cosa mi era caduto vicino –. Lei s’era sforzata di parlare da indifferente. / – Io la conosco bene quella tua maniera di guardare. Spegnilo! – urlò. / La donna fissò il figlio tendendo la pelle della fronte, poi abbassò gli occhi e calcò il piede sul mozzicone. – Spento, – disse, e poi: – Ma ti fa male fumare tanto» (OP.2, 121). Commenta COOKE (*op. cit.*, p. 136): «Si noti come la macchina da presa, inizialmente fissa sulla bottiglia, gradualmente si gira attorno e cambia l’angolo della visione, facendo entrare molte scene nella sua lente».

⁴ RR, 482 (PJ1, 5).

⁵ «The book of books on us will be written by a man is yet unborn, the woman will bear him in womb is not yet more than a baby now, growing in the midst of our reports» (è l’uomo che « will simply see and transfer»). OP.1, 243.

⁶ Cfr. R. RINALDI, «*See and transfer*». *Lo sguardo di Fenoglio*, in *La forza dell’attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, Atti del Convegno di Studi, Fondazione Ferrero, Alba, 15-16 novembre 2013, a cura di V. BOGGIONE e E. BORRA, Savigliano, L’Artistica, 2016, pp. 109-118; p. 112.

“eyeing” del suo presentificarsi⁷. Esterno (superno, illuminato da un narratore insieme impersonale e testimoniale) ma dall'interno (le marche del vedere si ridistribuiscono e proiettano per il tramite degli attori in gioco, in moto pluriprospectivamente agito nel corpo ottico del narrare). E comunque, al modo del “grande stile” quale riconosciuto da Beccaria, questo doppio scatto del postumo vedere (dall'esterno, quando *tutto* è già avvenuto) e immediato guardare (dall'immediato dell'esperienza, ma già come staccandosene, al modo del globo oculare dell'uomo colpito da scheggia di mortaio, in PJ1, 16: v. *infra*), è concreto/straniato accamparsi contro la mera figurazione: perché, se lo sguardo si muove e innerva la punta dello stilo, non è per surrogare e *riprodurre* («gesti, avvenimenti») ma per *essere* («gesto, avvenimento»⁸). fantasmaticamente, ex novo: cinema immanente, e come ontologico, di quella che diremmo una *scrittura-gesto*. Dischiuso, a ogni fluido e pure scomposto, stratificato, scavato fotogramma, dalla immediata, meta/fisica concretezza d'una presentificare per forza di parola: capace di portare in luce lo spettrale e l'invisibile annidato nella crosta della realtà svolgentesi quale pelle o pellicola (e assorbendolo come mesmericamente, come per il moto d'una straniata spirale di *transfert* con quanto contemplato, e quindi *trasferito*, nel corpo in costruzione del testo⁹).

⁷ Per il significato di quel «see and transfer», RINALDI (*op. cit.*, p. 112) si riporta anche a un giudizio di Pietro Chiodi, secondo il quale la denuncia civile fenogliana assume «la forma ancestrale del far-vedere» che si traduce «nel 'semplice' guardare», un guardare «con stupore, orrore e commiserazione» (P. CHIODI, *Fenoglio scrittore civile*, «La cultura», a. III, gennaio 1965, pp. 1-7, ora in L, 201). Del verbo *to eye* ricorrono, nel corpus del “libro grosso”, diverse occorrenze; ad es. «Johnny e Geo eyed the women», RR, 492 (PJ1, 6).

⁸ G. L. BECCARIA intende principalmente per *grande stile* «quel modo antfigurativo che non *riproduce* gesti, avvenimenti, ma è gesto, avvenimento, e presenta azioni, movimenti quotidiani, con astrazione e concentrazione applicata anche a piccoli dettagli»: *Il 'grande stile' di Beppe Fenoglio*, in *Fenoglio a Lecce. Atti dell'incontro di studio su Beppe Fenoglio*, a cura di G. RIZZO, Firenze, Olschki, 1984, pp. 167-221: 181 (il saggio verrà poi isolato e riproposto col titolo *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Milano, Serra e Riva, 1984, e Torino, Aragno, 2013). Sulla «passione per il dettaglio» insiste, in tempi più recenti, Rinaldo Rinaldi, considerandola segno d'una consustanziale presenza del filmico nella scrittura fenogliana («Il 'filmico' in Fenoglio è una funzione dello sguardo, di quella passione per il dettaglio che fa coincidere la scrittura con la visione o la contemplazione pura»; RINALDI, *op. cit.*, p. 112); prima di lui, N. MUÑIZ MUÑIZ, osservava: «se partiamo dall'immagine rilasciataci dagli autoritratti fenogliani [...]: cioè da quel giovane Fenoglio tutto concentrato nella contemplazione di un “dettaglio” quasi in agguato “per delle ore” a “spiarne” i minimi particolari, e quindi i minimi cambiamenti intervenuti nel corso dell'osservazione, per poi ritradurre le proprie percezioni in una rigorosa “esercitazione letteraria”, non potremo che constatare che quell'atteggiamento ha avuto una straordinaria continuità nella storia artistica dello scrittore, e che esso sta alla base della sua sperimentazione linguistica» (*Fenoglio o la contemplazione dell'agire*, in *Beppe Fenoglio oggi*, Atti del Convegno internazionale di San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1989, a cura di G. IOLI, Milano, Mursia, 1991, pp. 80-103; p. 83).

⁹ Tale *transfert* nell'elemento osservato, è tratto caratterizzante lo sguardo di Johnny e (per ulteriore *transfert*) del suo scrittore e “doppio autoriale”; così l'eroe sentirà una sorta di *identificazione* profonda, ancor più fisica che morale, con ciò che contempla, ancor più se a esser contemplato è qualcosa privo ormai di vita: ad esempio, nella zona conclusiva dell'opera, al cospetto dei cadaveri dei suoi compagni

Ma la presenza dello sguardo o, più fisicamente dell'occhio, è onnipervasiva, allagante, nell'*opus* di Fenoglio: effettiva condizione della sua scrittura presentificante, scrittura-gesto; quello stesso «occhio che lampeggia» probabilmente, l'«occhio fiammante» di «vecchio navigante», che (nel *focus* d'avvio della *Ballata* di Samuel Coleridge (che egli aveva tradotto fin nei primi anni '50) *costringe* ad «ascoltare la sua storia»¹⁰. Per il narratore che nascerà avendo dismesso e smembrato la sua prima, espressamente “filmica”, proposta al mondo editoriale¹¹, impossibile sfuggire al sovraesponente fascio dello “sgranarsi” dello sguardo, ossia degli occhi stessi (i quali letteralmente possono giungere a staccarsi dall'orbita, per una scheggia di mortaio)¹²; l'immagine beante dell'*occhio-sgranato*, ricorrerà infatti in più punti-chiave dell'epos (di Johnny) e del romanzo (di Milton), al confine tra cecità autoindotta e sovraesposta, abbacinata/allucinata visione¹³. A muovere il “film” del paesaggio, il campo dello sguardo si assorbe spesso al senso dello scorrere, al sentimento insomma del fiume, nella sua centralità-gorgo d'«acqua verde» silenziosa

Ivan e Louis reterà «tutto assorbito a contemplare i due, con una crescente capacità di identificarsi con loro» RR, 839 (PJ2, 37). Per contro, Agostino, il narratore de *La malora*, evita di guardare il cadavere dell'impiccato da lui scoperto, e ne ricostruisce i connotati solo tramite le descrizioni altrui; allo sguardo diretto si sostituisce quello corale, pluriprospettico (anche nella sua voce monodiante), e l'attività d'una visione-atravverso, introdotta sin nell'incipit “cimiteriale” di quel romanzo («Pioveva su tutte le langhe, lassù a San Benedetto mio padre si pigliava la prima acqua sottoterra», RR, 141).

¹⁰ La traduzione del *Rime of the Ancient Mariner* di S. T. COLERIDGE uscì sulla rivista «Itinerari» nel dicembre 1955 (FENOGLIO, *Quaderno di traduzioni*, a cura di M. PIETRALUNGA, Torino, Einaudi, 2000, p. 25).

¹¹ Com'è noto, della *Paga del sabato* resteranno due tratti nei *Ventitré giorni*, trasformati in racconti: *Ettore va al lavoro* e *Nove lune*.

¹² «La quarta sventola approdò quasi esattamente sull'angolo di Michele: il croscio vegetale si mischiò all'urlo degli uomini. Ma nel polverio ricadente un uomo rimase alto, atletico, e urlava col suono alto e fermo di una sirena avviata. Una scheggia di mortaio gli aveva enucleato un occhio ed il globo, simile ad una noce di burro, gli scivolava lento e gentile sulla guancia. Poi flopped a terra e nello stampede degli uomini ritirantisi Michele lo raccolse, l'avviluppò nel suo foulard azzurro da battaglia. Il ferito, con le mani da altrui compresse, quasi incollate sul suo inguardabile viso, venne portato direttamente al paese, per essere affidato a qualche uomo, meglio al giovane curato, per il diretto trasporto al primo ospedale, viz. Santo Stefano. Michele gli aveva ficcato l'involto in una tasca»: RR, 588 (PJ1, 16).

¹³ PJ1, 12: «Li svegliò il primo sparare nel cielo sbiancante. Li destò, ma non li inarcò, giacquero in un coacervo occhi-sgranato ma passivo, la spossatezza e la miseria pendenti colloidalmente sulle loro facce antique come alghe d'uno sporco fossato. Finché, ad una seconda salva che ingraivò tutto il cielo, il biondo groped allo spioncino della stalla e comandò tutt'in piedi» (RR, 549); PJ2, 31 (“Inverno 1”): «Johnny correva, correva, le lontane creste balenanti ai suoi occhi sgranati e quasi ciechi, correva ed il fuoco diminuiva al suo udito, anche il clamore, spari e grida annegavano in una gora fra lui e loro. / Correva, correva, o meglio volava, corpo fatica e movimenti vanificati. Poi, ancora correndo, fra luoghi nuovi, inconoscibili ai suoi occhi appannati, il cervello riprese attività, ma non endogena, puramente ricettiva», RR, 779; e, in rèplica, il finale di *Una questione privata* (cap. 13): «Correva, con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo», e quanto precede, RR, 1127. Notazioni sulla doppia natura dello *sgranarsi d'occhi*, in *Una questione privata*, tra «la cecità [...] collegata in rapporto ossimorico alla massima ricettività ed apertura dell'occhio», invertendo «la meta tracciata Inizialmente» («Quando si fosse saputo al culmine, sarebbe scattato dritto, e avrebbe sgranato gli occhi per riempirsi subito della casa di lei», RR, 1124), è in MUÑIZ MUÑIZ, *op. cit.*, p. 95.

e magnetica, flusso incastrato nelle faglie del territorio ma pronto, in agguato, quasi sirena, a ingoiare (a farsi ipnotico letto di suicidi).

È questo, il fiume, con quanto in esso è di fluido e di ipnotico, e di gassoso anche (la «ballonzolante vaporosità» che se ne sprigiona)¹⁴, per ciò che ne promana di raggelata rapinosa fissità, placentare e raggelante, di (ri)generazione e immediato esaurimento, è, il fiume, figura d'una *morte al lavoro* remotissima e incombente, è questo, ecco, tema affatto portante in Fenoglio: animistico elemento, che giunge a partecipare della vita stessa del grande deuteragonista il vento¹⁵). Magnetizzata visione, l'«acqua verde» luccicata tra il fogliame: ma dinamizzata pure, luministicamente, iridescente, tagliata dagli scatti, dalle prospettive inaspettate che si squarciano dal territorio; immobilità e invisibile, vorticoso moto, la cui parte profonda appare «perfettamente immobile, come raggelata, ma le radici e i rami sommersi si agitano come anime del purgatorio» (e a «guardarla di traverso», è «variegata come la pelle dei serpenti»¹⁶). Cangiante pellicola, quasi, d'un cinema naturale in svolgimento ininterrotto, fluviale, e preso alla radice indistinta appena fuori della lente del proiettore nell'iridescenza delle sue pulsazioni; liquida crepa atta a raccordare il mosaico degli episodi ma più a monte gli stessi sfalsati piani del paesaggio fratturato, animistico paesaggio-persona (o quantomeno *spazio* e non *luogo* dell'azione¹⁷, e in ogni caso, immanente elemento drammaturgico¹⁸), assorbendone il quadro mobile nella muta calamita della propria «annegosa», serpentescia corrente¹⁹. Ed è una corrente che penetra fin nelle scritture ultimissime, e in paesaggi non collinari ma cittadini; come, giusto sul limite estremo del percorso esistenziale di Fenoglio, nelle pagine (racconto o frammento di racconto) alle quali sarebbe stato attribuito il titolo di *La grande pioggia*, in cui al di là della citazione della pellicola, ancora del '39!, e del suo remake del '55, va a rivelarsi una presenza obliquamente intrinseca del pensiero filmico: come già avveniva nel capitolo (non a caso) incipitario del *Partigiano Johnny*²⁰, il fiume in piena, nella scena della città, appare figura anche dell'insidioso

¹⁴ RR, 667 (PJ2, 22 “La Città 2”).

¹⁵ Cfr. PJ1, 21: al «il fiume alto-alitante» corrisponde il vento che *suona* «con un rumore più continuo e più acquatile di quello della fuggente fiumana», OP.2, 643.

¹⁶ L'immagine, funestamente magnetica, ricorre nel racconto *Superino*, incluso in *Un giorno di fuoco*; RR, 249.

¹⁷ BECCARIA (*op. cit.*, p. 194) parla di «paesaggio stilizzato al massimo che, come nell'epica (o nella fiaba), è spazio, non luogo dell'azione».

¹⁸ È quanto postulato peraltro, a monte del neorealismo cinematografico, da G. DE SANTIS, *Per un paesaggio italiano*, «Cinema», 116, 25 aprile 1941.

¹⁹ In posizione quasi incipitaria: PJ1, 1 (RR, 434).

²⁰ Nel luogo, citato nella precedente nota, si manifesta «plumbea colata del fiume annegoso»: ed è il capoverso che immediatamente precede altro espressamente “cinematografico”, in cui spicca, catalizzante, il movimento “velocitato” delle pellicole del cinema comico dell'epoca del muto (il riferimento è a Ridolini; e dovremo tornarci più in là).

lievitare dell'immagine-movimento – che s'increspa monta si gonfia romba, *serpente* in emersione dai vortici del fondale, già sul punto di forzare gli argini e travolgere linearità e topografie certe²¹, per imporre la forza alluvionale del destino (che, in quelle pagine, si riassume nell'attesa del responso d'una lastra radiografica); sì che nel titolo (pur redazionale) di quel testo, va a fissarsi una effettiva scaturigine dal duplice originale filmico, proprio nel tema dell'incombere della piena: nel tempestoso strabordare del fiume, già sul punto di travolgere e ringhiottire. È l'estrema occorrenza di quel motivo della pioggia in tempesta, dell'acqua che feralmente si attenda a prendere, dall'alto o dal basso (diluvio o piena) il dominio della terra, o già «concreta come una materia con cui si possa fabbricarsi²²» di cui prima e come biblica manifestazione era nella serie “barbara” del '52, e più evidentemente nel suo côté “parentale”²³, nello screziato novellino dell'«ambito atavico»²⁴; ma trasposto fuori del primigenio, diluviato scenario langhigiano (ove l'acqua a impregnare e infradiciare scroscia perlopiù dall'alto, vomitata dal «borborismo del cielo»²⁵, e dove, fin dall'origine, «la terra e il fiume [sono] così compenetrati da non saperne il termine”)²⁶, quel motivo si riversa ormai nello spazio cittadino, post-resistenziale e già insidiato dallo spettro della fine, dove sequenze filmiche vengono fuori in trasparenza come proiettate dal tempio centrale della sala cinematografica²⁷ e non meno dallo «spettacolo del fiume in piena» e del suo *rombo*.

²¹ Nel racconto *La grande pioggia*: «Imboccarono il ponte. Malgrado il diluvio le ringhiere erano gremite di gente che s'era fatta non meno d'un chilometro per ammirare lo spettacolo del fiume in piena. Tra un interstizio e l'altro videro le acque color cioccolato avventarsi in onde lunghissime, perforate qua e là da grandi vortici. E c'era un rombo, ma simile, e perciò innocuo del tutto, a quello di una ferrovia sotterranea»: TR, pp. 507-511; p. 509. Una potente immagine di diluvio e di alluvione è anche in PJ2, 23 (“La Città 3”); vi ritorneremo più avanti.

²² RR, 680 (PJ2, 23).

²³ Più in particolare, certo, *Pioggia e la sposa*, racconto strategicamente posto in chiusura della raccolta dei *Ventitre giorni*.

²⁴ RR, 474 (PJ1, 5).

²⁵ Grande attenzione è stata rivolta, negli studi fenogliani, al tema del paesaggio, a partire almeno da E. CORSINI, *Paesaggio e natura in Fenoglio*, in *Beppe Fenoglio oggi*, cit., pp. 13-32, e fino almeno a V. PESCE, “*Nel ghiaccio e nella tenebra*”. *Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2015, p. 203 (nel libro, al rapporto di Fenoglio col cinema è dedicato il cap. 7.); per quel che riguarda il tema specifico, mi permetto di rimandare al mio “*Come la pelle dei serpenti*”. *Lo spazio barbaro: la terra dell'acqua*, «il verri», cit., pp. 37-47.

²⁶ Nel *Quaderno Bonalumi* (OP.3 p. 178).

²⁷ Sarebbe da citare, in questa chiave, la sezione indicate come *La città 2* nel PJ, in cui il cinema è indicato come elemento cardine di attrazione della città, accanto a marciapiedi, shopping, postriboli, caffè, bibite gelate (v. PJ II, 22: RR, 661; ma anche PJ I, 18: RR604). Ma forse, ancor più, in un frammento di racconto del dopoguerra, scritto nel '62, come *Figlia, figlia mia*, le cui ultime pagine sono descritti i quartieri nuovi della città: qui il neon «d'un bianco gemmante» delle grandi insegne del cinema ne «illindiva ancor più la vecchia facciata salnitrosa» («Stavolta non ci andò per la solita via, svoltando dal cinema e fiancheggiando la caserma, preferì provarcisi per certe viuzze che aveva indovinato dietro la massa quadrata del cinema, con le insegne al neon d'un bianco gemmante che illindiva ancor più la vecchia facciata salnitrosa. Arrivò regolarmente, non solo, ma scoprì d'aver trovato una scorciatoia»: TR, pp. 504-506; p. 506).

Eppure, *in questione*, a pensare a una dimensione “filmica” della scrittura-gesto fenogliana, è in primo luogo, il punto-di-visione da cui si muovono, in sovrapposizione, lo sguardo dell'autore (implicito), nel campo lungo, o “grande stile”, della sua voce e regia, esterna all'azione ma in grado di renderla immediatamente *presente*, in ogni minimo dettaglio, senza mai *riprodurla*²⁸, e quello dell'eroe, che la macchina da presa (diretta) narrativa sembra risalire come dal fondo oculare, stabilendo uno statuto di semi-soggettiva²⁹; secondo quella dialettica di *seeing* e *eyeing*, di cui abbiamo detto qualcosa. E c'è chi, come Veronica Pesce, nel tentativo illuminato di individuare una più intrinseca chiave di *visione* filmica nell'opera fenogliana tramite le tecniche di rappresentazione spaziale, torna ad appellarsi al cinema di John Ford, per una pellicola che non parrebbe citata espressamente in nessuno dei luoghi di quel corpus: *The Searchers* ovvero *Sentieri selvaggi*³⁰ (del '56 ossia nel vivo dell'elaborazione della materia di Johnny, con ogni probabilità), film dove «la soglia o la finestra [appare] come discrimine tra differenti condizioni»³¹: la studiosa, che il senso del paesaggio fenogliano ha approfondito in capitoli significativi, riconosce il modello della soglia in alcune 'sequenze' di *Una questione privata*, riconoscendo in esse un'opposizione dentro/fuori ovvero fra il tempo del ricordo, annidato nella villa di Fulvia, e il tempo dell'ansia e del futuro prossimo, che è ciò feralmente che domina nello spazio esterno (ma l'opposizione è forse meno netta, se in ambedue i versanti di quella soglia può rivelarsi un pur distinto regime di *spettralità*³²).

²⁸ BECCARIA, dopo aver definito il *grande stile* fenogliano come «modo antifigurativo», nota che in esso «azioni, movimenti quotidiani» si presentano «con astrazione e concentrazione applicata anche a piccoli dettagli» (*op. cit.*, p. 181).

²⁹ GRIGNANI (*Generi romanzeschi e punto di vista in Fenoglio*, in *Fenoglio a Lecce*, cit., p. 37) insiste particolarmente sullo statuto ibrido del narratore fenogliano: «Se il narratore [...] non è mai rappresentato come persona, la sua lingua bachtinianamente si interseca proprio in quanto ideogramma con la zona o raggio d'azione della voce del protagonista, confermando che la materia verbale a suo modo ha sempre a che fare con il punto di vista. Nel caso specifico l'*egli* di Johnny si direbbe un narratore camuffato, con gli occhi e con la lingua del quale il narratore ufficiale vede o percepisce o giudica i fatti».

³⁰ In effetti, al più troviamo un «sentiero intuitivo» RR, 767 (PJ2, 30; nel corrispondente di PJ1: OP.1 774), o un «coloso sentiero» RR, 626 (PJ1, 19); il titolo originario del film è, come detto, *The Searchers*: in PJ 31 (in entrambe le redazioni) troviamo effettivamente il termine «ricercatori» attribuito ai fascisti che, avendo già ucciso Pierre ed Ettore, sono a caccia di Johnny, il quale sfugge loro correndo a perdifiato (per inciso: si tratta del passo che Fenoglio importerà, ampliato fino alle soglie dell'inverosimiglianza eppure ricorrendo alle medesime immagini, per il finale di *Una questione privata*; e che potrebbe costituire un argomento in favore della sopravvivenza di Milton, in quel romanzo); allo stesso modo, in *Primavera di bellezza*, nel cap. 14 dell'edizione licenziata da Fenoglio per Garzanti si parla di «ricercatori tedeschi» (dopo l'8 settembre), RR, 383.

³¹ Di movenze “western” presenti nell'opera fenogliana, si è già detto.

³² «La donna aveva acceso un solo lume del lampadario. La luce piombava sul tavolo intarsiato senza riverberare e nell'ombra circostante le federe bianche delle poltrone e del divano baluginavano spettralmente» RR, 1019 (QP, 2); «Non l'avevano ancora individuato, lui era come uno spettro fangoso, ma ecco che ora urlavano e spianavano le armi» RR, 1125 (QP, 13).

È proprio questo, il motivo della soglia, che inaugura le due principali narrazioni fenogliane, quella di Johnny e quella di Milton, in incipit che appaiono speculari l'uno in rapporto all'altro; unitamente all'atto del guardare, che abbiamo visto caratterizzare, come virtuosisticamente, l'attacco pluriprospectico (montaggistico) de *La paga del sabato*: e che nelle narrazioni dell'uno e l'altro partigiano diventa invece vettore di semi-soggettive. I due passi sono assai noti: «Johnny stava osservando la sua città dalla finestra della villetta collinare»; «La bocca socchiusa, le braccia abbandonate lungo i fianchi, Milton guardava la villa di Fulvia, solitaria sulla collina che degradava sulla città di Alba³³». In una prospettiva “collinare” che nel primo caso è spinta dall'interno verso l'esterno (dalla villetta alla città), nel secondo dall'esterno, se non verso l'interno, verso lo spazio finito e denso di proiezioni e di memoria (la villa, tenendosi alle spalle il digradare verso la città): ed è già qui, in questa inversione del punto di vista, la rotazione dall'epos al *romance*, che si riassume nel passaggio dall'uno all'altro progetto, portata a esecuzione (assieme all'anticipazione nel '43 della morte di Johnny) quella *liberazione del campo «resistenziale»* di cui Fenoglio avrebbe detto a Livio Garzanti, nella fondamentale lettera del 10 marzo 1959. L'atto dello sguardo che si spinge oltre-soglia, limine fisico e insieme immaginario, mette in piena evidenza la situazione ottica, “filmica”, da cui si sviluppa la scrittura-gesto fenogliana: “cinema naturale”, incapsulato nella retina, che si svolge nella *ripresa* concreta, integrale, dell'esperienza-limite che in esso ripetutamente si rivive.

La situazione ottica d'uno spazio “incorniciato” da stipiti ma tanto più profondo prospetticamente e mentalmente (proprio perché in rapporto alla delimitante finestra), viene in luce in punti-chiave della scrittura di Fenoglio, e fin dalle primissime prove; nella narrazione contenuta nel *Quaderno Bonalumi* (che pure, per quanto ne è rimasto, si apre col riferimento a una finestra, ancorché, stavolta, serrata³⁴) inequivocabile appare l'atto del *guardare* (tanto meglio se avendo «soffregati gli occhi») come un *inquadrare* (già qui: la città di Alba), ma da un «campo visivo [...] delimitato³⁵». Ma nelle pagine iniziali del *Partigiano*, è dal “quadro” della finestra, che si offre, in un campo lunghissimo nel cuore della città scrutata, una chiave d'accesso al “gesto” narrativo che verrà, esplicitamente e *tecnicamente* cinematografica:

³³ Rispettivamente: RR, 429 e RR, 1011.

³⁴ «...era così densa e vicina che la finestra non aperta pareva una cortinata di fitto velluto seminato di lustrini» (*Quaderno Bonalumi*, OP.3, 175).

³⁵ Ivi, OP.3, 187.

Dalla finestra Johnny scrutava il rettifilo grigio-asfalto che dalla collina degradava in città, fino all'evidentissimo confine coll'acciottolato della città. A vista d'occhio, il movimento e il traffico s'era diradato, epidemicamente, e quel poco s'era sensibilmente accelerato, i passanti quasi apparivano velocitati, comicamente, come personaggi nei films di Ridolini, e nel ridicolo era una clandestina punta d'angoscia, viperina³⁶.

Considerevoli, qui, le marche "cinematografiche" rilasciate sulla superficie del discorso: l'angolazione dello *scrutare*, in panoramica ma da un punto di vista delimitato, come dire tra soggettiva e lunghissimo campo, la "velocitazione" da pellicola delle origini, e poi, quell'epiteto, «viperina», in cui sembra riassumersi la connotazione fluido-serpentesca e intrinsecamente filmica del fiume nel suo svolgersi (e la «plumbea colata del fiume annegoso» la ritroviamo infatti al capoverso appena precedente³⁷). Ed è qui che il *cartone* (del cinema) sembra poter imprimersi sul piano dell'attuarsi; al modo d'una chiave (nel senso musicale) da seguire e su cui eseguire il gesto di scrittura/lettura che da quella prospettiva sta schiudendosi: quasi fosse Johnny qualcosa come il "regista implicito" della pellicola, casomai orchestrando il profilmico d'un set di pellicola d'azione in cui il troppo-di-realtà va a cortocircuitarsi in verità-di-finzione: «come se [...] tutto fosse un gioco o un fictioned sacrificio di comparse cinematografiche»³⁸; quel gesto, cioè, che dovrà svolgersi fino all'ineluttabile, impossibile ma sempre ambita, parola "END"³⁹.

³⁶ RR, 435 (PJ1, 1). È anche l'effetto sala cinematografica, del cinema come mondo e insieme suo necessario e inverante *alter*, che Calvino descriverà a meraviglia nell' *Autobiografia di uno spettatore*: «Quando [...] ero entrato nel cinema alle quattro o alle cinque, all'uscirne mi colpiva il senso del passare del tempo, il contrasto tra due dimensioni temporali diverse, dentro e fuori del film. Ero entrato in piena luce e ritrovavo fuori il buio, le vie illuminate che prolungavano il bianco-e-nero dello schermo»; ecc. (in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. MILANINI, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, vol. III, pp. 27-49; p. 30).

³⁷ L'immagine liquida-inondante appare affiancata a quella del vento «a velocità e forza innaturale», non meno filmicamente determinante, come sappiamo (da *La voce della tempesta*) e come ancora vedremo in seguito.

³⁸ A metà, nel caso citato, fra *western* e *peplum*: «Sfilarono gli slavi, stanchi e legnosi; all'ultimo passo dardeggiavano al fastigio dell'arco guarnito di partigiani il loro serio, impressivo sguardo di gente che viene da un combattimento effettivo, con giberne occhieggianti semivuote, intorno a tutto il loro magro corpo l'indissolubile campo magnetico delle pallottole radenti» RR, 539 (PJ1, 11). Una coreografia da *set* cui è accostabile altra, ancor più astratta (e a effetto straniatamente comico), poco più avanti: «il Comando Generale spedì nelle basse Langhe un autocarro nuovo di trinca zeppo di uomini armati e indivisati dopo lancio. Esso swept le basse colline come un affascinante carrozzone pubblicitario, coi suoi uomini rigidi e alteri, inevitabilmente mannequineschi, chiusi in ultraregolari divise inglesi, e, poiché piovve d'un tratto (alla inimitabile maniera della pioggia in collina, con i vari schermi differenziati di cascata, spettroscopicamente dissimili per densità e colore) come a comando indossarono gli impermeabili mimetici, mettendo in debito risalto la gobbetta posteriore per alloggiarvi il tascapane» RR581 (PJ1, 15). Ovviamente, ai nostri fini, oltre alla dominante quasi profilmica, nelle due citazioni riportate risultano notevoli le marche d'una fisica dello sguardo: «l'indissolubile campo magnetico» ma soprattutto alla *spettroscopica* "visione" della «pioggia in collina».

³⁹ NEGRI SCAGLIONE (*Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi, 2007) ricorda l'uso di Fenoglio di apporre la parola END in chiusura dei suoi scritti, «da spettatore

Se nei momenti topici lo sguardo, e il suo modo di “ripresa”, fissa il suo focus panoramizzando perlopiù linearmente (dall’alto verso le colline, nell’incipit del *Partigiano*, o fissando la villa dalla base della collina, in quello della *Questione*), l’angolatura da cui muovere lo sguardo sembra tuttavia, in passaggi di massima intensità, tutta verticale anzi sprofondante, intrinseca alla stessa materia (terra, acqua, mota) costitutiva del respirante corpo del *paesaggio* fenogliano. In alcuni miei precedenti rilievi, m’era occorso di insistere su una prospettiva che guarda al *basso*, matericamente mossa, appunto, *verso il* e specularmente *dal* seno della terra, la «come succhiante terra»⁴⁰ (tanto meglio se terra fecondata feralmente dall’acqua, e se in contesto cimiteriale⁴¹); così in primis nel diluviante racconto *Pioggia e la sposa*, l’ultimo dei *Ventitre giorni* (l’unico scritto in prima persona), il concreto moto verticale, quasi trapanante, dello sguardo (non solo) memoriale, fa riemergere, dal *sottoterra* del camposanto (lo stesso, verosimilmente, del lapidario, quasi proverbiale *incipit* de *La malora*, che nuovamente citiamo: «Pioveva su tutte le langhe, lassù a San Benedetto mio padre si pigliava la prima acqua sottoterra»...) la fisionomia della terribile zia, ferale protagonista della novella, allucinata come in risalita dal suo calco terragno: «Era (perché da anni si trova nel camposanto di San Benedetto e io posso sempre, con sforzo di memoria, vedere sottoterra la sua faccia con le labbra premute) era una piccolissima donna, tutta nera»⁴²; dove peraltro, l’inciso parentetico, apparentemente digressivo rispetto alla materia narrativa mitopoietica meteorologica e finanche odeporica di quel racconto⁴³, notizie dal fondo del diluvio, va a stabilire una sorta di repentino *flashforward* dalla temporalità del narrato a quella del narrare, in un intreccio tra la prospettiva “adulta” del narratore che a distanza di anni rivive lo scatenarsi primario dell’elemento, e il sé bambino che lo aveva vissuto come in incubo, «come se avesse chiusi gli occhi solo un attimo prima». In entrambi i casi, il punto di vista (che è specularmente quello del narrante e quello del cadavere,

appassionato dei film americani» (*op. cit.*, pos.3778); potremmo azzardare che, in *Una questione privata*, l’assenza della formula, più che attestare l’incompletezza del testo, è in favore di un’ipotesi di finale, se non aperto, comunque metafisico o fiabesco-allucinatorio (ulteriore marca dell’incidenza della pellicola di Fleming, e del canto di Dorothy, su quella costruzione romanzesca); o forse un segnale di «infinitudine» (a utilizzare, un po’ forzandola, un’espressione di PALMIERI, *Beppe Fenoglio. La scrittura e il corpo*, Firenze, Le Lettere, 2022², p. 63), mosso giusto dal limite dell’esperienza esistenziale.

⁴⁰ OP.1 765 (PJ1, 28).

⁴¹ Oltre alle succitate “visioni” da/nella terra (fradicia) del cimitero di San Benedetto, da citare, in questa chiave, almeno il racconto sepolcrale-poesco *Nella valle di San Benedetto* (escluso dall’edizione dei *Ventitre giorni*); nonché le traduzioni dalla *Spoon River Anthology* (45 delle 244 poesie), di data posteriore al 1958; a tale riguardo, v. D. MERLINI, *Le traduzioni di Beppe Fenoglio dall’Antologia di Spoon River: una palestra di stile*, «Italianistica», Rivista di letteratura italiana», a. 43, n. 2, maggio-agosto 2014, numero monografico: *Beppe Fenoglio cinquant’anni dopo*, pp. 153-159.

⁴² RR, 134.

⁴³ Scomparirà, nella versione inserita in *Un giorno di fuoco*.

mummificato ma *vivente*, o forse del narratore-cadavere nella *Spoon River* del proprio «ambito atavico») va a suscitare un tragitto ocularizzante, che muove da/verso il seno/ seme della terra; e meta/fisicamente, per il tramite della diluviante pioggia, schiude la già labile soglia che separava il mondo, comico o spettrale, degli ancora vivi, da quello dei già sepolti⁴⁴. Qui anche: è il doppio movimento del superno complessivo *vedere* e dell'interno, specifico *guardare* (*seeing/eyeing*), e poi ancora astrarsi (e registrare o *trasferire* sulla superficie pellicolare della pagina), il percorso e il *focus* attivamente filmico dell'atto-di-scrittura fenogliano, tanto meglio se per via di straniamenti semisoggettive (*libere indirette*), tra prospettiva dal basso (materica tra l'orrorico-poesco e il creaturale-*atavico*) e dall'alto (panoramica perlopiù, o quasi "arcangelicamente" aerea).

Di fatto, l'intensità penetrante d'uno sguardo – che dalla sua *occhi-sgranata* cecità semi-allucinatoria, è in grado di trapassare la ribollente densità degli elementi per focalizzare i contorni dell'invisibile, *precipite* sprofondato all'evidenza, concreto-allucinata, dell'orroroso decadere immediato, e immanente, della carne⁴⁵ – va coniugandosi, in riferimenti come questi, al macro-tema dell'acqua diluviante⁴⁶. Eppure, ancora verticale, ma inversamente, dal sotto a sopra, è la prospettiva che può muovere dal fondo d'*acqua verde* del fiume: la prospettiva *d'en bas* si attua allora con

⁴⁴ Qualcosa di simile, in riferimento specie all'incipit pluviale-sepolcrale de *La malora* col motivo di quella *visione-atravverso* (bidirezionale finanche) che provammo a descrivere, una venticinquina d'anni fa (nella *Storia generale della letteratura italiana* di N. BORSELLINO e W. PEDULLÀ), ossia dello "sguardo sotterraneo", e al suo sviluppo tematico nel medesimo romanzo, è nel saggio di PALMIERI, *Avventure di un narratore*. La malora, in EAD., *Beppe Fenoglio. La scrittura e il corpo*, cit., pp. 45-70, p. 63; dove viene messa in luce la natura intimamente corale nella collaborazione d'una comunità di anonimi narratori orali, e, in ciò, «potenzialmente infinibile», che risiede nella pur monodica voce di Agostino, "narratore" benjaminiano (questo, almeno, nella narrazione del ritrovamento del cadavere di Costantino del Boscaccio, suicida per impiccagione). Quanto a quell' *incipit*, PALMIERI nota: «L'occhio si pone infatti nell'ottica della morte, oltre il limite dell'esistenza, o meglio, sotto quel limite, a livello del corpo bagnato dalla pioggia e restituito alla terra [...] La pioggia mette in relazione il mondo dei vivi con quello dei morti, violando una soglia e delimitando i nuovi territori da cui nasceranno nuovi racconti».

⁴⁵ «I tre uomini, due di Némega ed uno del viola, sedevano e ancora ondulavano, senza gemere. Sanguinavano furiosamente, ed uno era stato colpito alla bocca e sfigurato tutto, con indenni gli occhi enormi e stupefatti, scoloriti dal dolore. Non morti, ma moribondi, stupendamente al di là d'ogni salvezza. Johnny gli vedeva la precipite miseria della carne morente, la pelle già argillosa, l'ispido della barba già paurosamente vile ed animale, il pregio di ogni loro parte di carne decadendo vertiginosamente»: RR, 541 (PJ1, 11).

⁴⁶ Ma anche nella stasi, nel tempo del ritorno ad Alba (dopo l'8 settembre) immediatamente prima di farsi partigiano, Johnny in un repentino flashback del tempo infantile, si ritrova ad ascendere allo stipato e composito spazio della soffitta, sentita come un «teatro d'avventura» o persino come un set cinematografico: «L'incombere muschioso dei tetti, lo sbarramento delle tramezze e delle assi, la stessa grezzezza dei muri, la folta, indisturbata popolazione di vespe e scarafaggi, la sparsa presenza di lamiere e latte come parte di una generale corazzatura, l'aria ferma e tiepida attraversata dal ronzio delle vespe come da allentati sciame di frecce, l'assenza e addirittura la impensabilità delle femmine, tutto contribuiva, allora, a fargli pensare e vedere la soffitta come un congeniale teatro d'avventura» (da cui «sparare [...] ai pellirosse»): RR, 461 (PJ1,4).

evidenza maggiore, in un'immersione/riemersione amniotica e verticale (è Johnny, nel primo *Primavera di bellezza*) dal «letto violetto, mortuario» del fiume, che sembra prefigurare, pure, una forma di deposizione nel seno, o urna, dell'elemento: «Rigalleggiò supino e sotto quel metro d'acqua il remotissimo sole non era più che il ripugnante faccino cianotico di un neonato; ma se si riaccostava al primo velo dell'acqua, ecco che il faccino si dilatava smisuratamente, sprigionava una luce e un calore insopportabili»⁴⁷. In un passo per molti versi analogo (siamo nel primo *Partigiano Johnny*), il protagonista, in una pausa, s'immerge «verticalmente, monoliticamente» nell'«immobile vortice» di una conca d'acqua nel torrente, come disindividuandosi di più in più a contemplare (annusare, anche) come dall'esterno «la sua carnale sostanza e forma»; è ancora l'incontro con l'acqua, assieme al moto verticale, di riemersione *d'en bas*, a *sfondare* il campo visivo, in una direzione insieme materica e oltre-oggettiva⁴⁸.

Parallelo, o intrecciato, al campo visivo, elasticamente allargato e ristretto (ma tanto più abissalmente, nel secondo dei casi), nel corpo della scrittura-gesto, scorre certo la colonna aurale ed eventualmente «acusmatica»⁴⁹; «cinema» tanto più sensoriale, e tanto più mentale, per cui il moto dell'immagine risale dalla stessa, dinamizzante risonanza del «campo acustico»⁵⁰ (funzionale certo alla definizione dello spazio fisico dentro e oltre il quadro) nella sfera dello «strained udito di Johnny»⁵¹. E ancor più dunque nella sospensione metafisico-allucinatoria, che non

⁴⁷ Pdb 1, 3 (OP.1, 1281); ove, nella magnetica attrazione all'*acqua verde*, al sarcofago liquido ivi riposto, in cui sprofondare e riemergere, e insieme nell'ossimoro del «faccino cianotico di un neonato», segna un chiastico circuito di nascere/morire, o meglio forse di (ri)nascere alla morte. Su questo punto (anche nella relazione col passo del *Partigiano Johnny* che qui accostiamo), v. A. CASADEI, *Beppe Fenoglio e la morte imminente*, in *La forza dell'attesa*, cit., pp. 49-72; p. 61.

⁴⁸ PJ1, 19 (RR, 626).

⁴⁹ PESCE, nel ricordare quanto la costruzione della sfera sonora del film sia un modo primario di rappresentare dello spazio dentro e oltre l'inquadratura, e tanto più funzionale all'inclusione del fuoricampo (tramite il *sound off*, utilizzato anche come «indicatore delle distanze»), individua nell'opera fenogliana, fin dalle origini, il ricorso al suono appunto con tali finalità: specie nelle «scene belliche, dove la vista spesso viene meno» (*op. cit.*, pp. 211-212).

⁵⁰ PdB 1, 7 (OP.1, 1321). Diverse le ricorrenze, nel *Partigiano Johnny*; ad es.: «Un po' più tardi, viaggiando da nord-est, per le creste e per le valli, venne una fucileria insolitamente nutrita, che scuciva tutto il cielo, contrappuntata da boati da mortaio. Il Biondo e Johnny andarono a quell'appuntamento acustico» RR, 538 (PJ1, 11); ma altrove si parla di «settore acustico» RR, 481 (PJ1, 5) e di «fatto acustico» («tutto nel buio si riduceva ad un fatto acustico, prima che tattile», *ibidem*), o ancora, di «giudizio acustico» RR, 509 (PJ1, 9).

⁵¹ «Pareva anche corressero trilli di fischiotto, ma poteva essere un abbaglio dello strained udito di Johnny» RR, 698 (PJ2, 24 «La Città 4»: l'immagine è identica, ma meno dinamizzata, in PJ1, 24: «Pareva anche si fossero aggiunti trilli di fischiotto, ma poteva essere un miraggio dello strained udito di Johnny», OP.1, 694). In PJ2, 27, «Preinverno 3», Ettore afferma di essersi «rovinato l'udito nello sforzo di separare, distinguere ogni altro rumore da quello del vento» (RR, 735); altrove, in PJ2 29, «Preinverno 5», è in una in una «sfera di sogno» che Johnny percepisce «le intrecciate voci dei soldati tedeschi» (RR, 754)

negli scenari più nettamente oggettivati o mimetici⁵²; e allora, l' *annegarsi* di *spari e grida* in una gora posta fra l'eroe e gli inseguitori⁵³, oppure, il *crocchiare* del *silenzio* anzi «l'elettrico friggere degli atomi del silenzio», seguito da «uno scatto alla porta», che entrambi preludono ad un'apparizione fantasmatica in controluce lunare⁵⁴; mentre straniato (*strained?*), antimimetico, è spesso il ricorso al *sound off* in un «campo acustico» affollato di indicatori de-reali, relativi tutti a figure di sospensione e di muta attesa, come gli sfrigolanti «atomi del silenzio» (silenzio altrove «bruyente»), o la «insidiosa neutrità», o il «grembo di gestante» (del «pregno e misterioso» cielo)⁵⁵... La risalita dall'aurale al visuale, che in passaggi fra i più topici e ipnotici della fenogliana scrittura-gesto avviene entro un «theatrical set-up di fantomatici volumi»⁵⁶, va a intramare una sorta di paesaggio sonoro (più ancora che colonna sonora)⁵⁷, che scorre parallelo al testo ma in parte è da esso autonomo, fluttuante residuo psichico più che elemento in grado di essere assorbito nella drammaturgia, fino ad acquisire concreta sembianza di *spettro*⁵⁸.

Il «campo acustico» fenogliano è fitto, tuttavia, di riprese citazionali da canzoni dell'epoca, specialmente americane, e spesso intrecciate ai rimandi *cinéphiles*

⁵² «Accelerò verso l'imbocco del vicoletto, sul greto che si interrava, tra ciuffi di ortiche marce, quando gli inondò le orecchie il rombo della colonna. Era lanciattissima, stava divorando l'ultimo tratto del rettilineo davanti al paese, dovevano essere sei o otto camions» RR, 1080 (QP, 9).

⁵³ «Johnny correva, correva, le lontane creste balenanti ai suoi occhi sgranati e quasi ciechi, correva ed il fuoco diminuiva al suo udito, anche il clamore, spari e grida annegavano in una gora fra lui e loro» RR, 779 (PJ2, 31): analogamente, nella scena «gemella» posta nel finale di *Una questione privata*: Milton «correva, e gli spari e gli urli scemavano, annegavano in un immenso, invalicabile stagno fra lui e i nemici», RR, 1127 (QP, 13).

⁵⁴ «Si sentiva crocchiare il silenzio, l'elettrico friggere degli atomi del silenzio, poi si udì uno scatto alla porta della caserma, e ne uscì una figura invisibilizzata quasi dalla stessa intensità della luce lunare» RR, 467 (PJ1, 4). Ma v. anche: «Su di essa [la collina di Valdivilla] la desertness era verde ed il silenzio ronzava elettricamente» RR, 584 (PJ1, 16).

⁵⁵ «Il cielo era pregno e misterioso come grembo di gestante; i bombardieri entravano allora in campo acustico» (in Pdb1, 8: cit. già riportata); «Il fuoco crebbe parossisticamente, poi in un minuto declinò e tacque e mezz'ora dopo, nella sospensione di quella insidiosa neutrità un ronzio di camions invase tutte le strade circostanti» RR, 777 (PJ2, 1 «Inverno 1»); «Poi, nel bruyente silenzio, i fascisti si rivisibilizzarono» RR, 512 (PJ1, 9), mentre il «friggere degli atomi del silenzio» è in PJ1, 4 (v. nota precedente).

⁵⁶ Così è detto, nella specie, del paese di Murazzano, RR, 479 (PJ1, 5).

⁵⁷ Una dimensione che può risultarci, nello stesso tempo, prossima e distante rispetto a quella «acusmatica» (dunque intrinsecamente filmica) che, negli stessi anni del *Partigiano Johnny*, Calvino, di Fenoglio il primo mentore, andava infiltrando nella serie di Marcovaldo.

⁵⁸ «Passarono davanti a un solitario casale miserabile [...] Finché il cane di guardia si precipitò al limite della catena, ululando. Enorme, trafiggente era la risonanza dell'abbaio ed essi fuggirono via e lontano, mentre la bestia continuava a latrare allo spettro-suono dei loro passi lontananti» RR, 746 (PJ2, 28, «Preinverno 4»; possibile, ma non del tutto probabile, una connotazione ulteriore nel senso di «spettro sonoro»); oppure: «Le notti d'agosto, nell'insonnia cronicizzata, Johnny stava sempre più a lungo alla sua finestra, opponendosi con tutte le forze all'angoscia di cui era carica l'aria [...] I lampi di calore, frequentissimi, erompevano come deflagrazioni di guerra, ogni notte dal sud si ergevano spettri di boati» RR, 359 (PdB, 11). Ma nella già riportata citazione da PJ1, 4, il «crocchiare il silenzio» dà adito all'apparizione spettrale d'una «figura invisibilizzata».

(così come intrecciati sembrano procedere cinema e musica americani, nella formazione e nella costruzione narrativa di Fenoglio⁵⁹, in quello spazio “altro” dalla letteratura di cui avrebbe poi detto Calvino nella sua affatto generazionale *Autobiografia di uno spettatore*)⁶⁰. E allora, il ricorso alla canzone può inaspettatamente tradursi in intrinseco motore narrativo; e a maggior ragione, se la canzone è da riferire a una colonna sonora di film. Quel che ci interessa qui è il caso, assai noto, di *Over the rainbow*: la canzone, composta da Harold Arlen su parole di Edgar Yipsel Harburg, che venne eseguita da Judy Garland nel *Mago di Oz* (di Victor Fleming, del 1939), venne assunta da Fenoglio come vero e proprio motivo-guida della storia di Milton nella *Questione privata*, suo «leit-motiv musicale», o addirittura «sigla musicale» della vicenda narrata (cioè «del disgraziato, complicato amore letterario del protagonista Milton (nome di battaglia) per Fulvia»), al punto che lo scrittore avrebbe voluto dare al libro un titolo come *Lontano dietro le nuvole* o «addirittura» *Far behind the clouds*, il quale direttamente derivasse da quella canzone, e ad essa (e al suo corredo visuale) alludesse con la massima evidenza⁶¹. È la chiave al tempo stesso catastrofica e fiabesca, che fino all’ultima, allucinatoria scena, ricorre nella pellicola di cui la canzone è l’elemento-guida della colonna sonora⁶²; e che presenta, di più, una dimensione metafilmica, nel tema, pur onirizzato, della finestra: la casa è presa dal tornado e trasportata altrove, Dorothy/Judy dall’alto vede scorrere, di là dalla cornice della finestra, case alberi oggetti barche mucche pollaio turbinanti tutti nel paesaggio cancellato, mentre la Malvagia *Strega* dell’Ovest si traghetta nella tempesta inforcando una bici subito trasformata in manico di scopa; ma più ancora della finestra-schermo, è evidente l’importanza della ripresa, nel romanzo fenogliano, del tema-chiave presente in questa pellicola, ossia dell’immane turbine, elemento strapotente, catastrofico, ma insieme atto a traslare la vicenda (ancora sull’onda

⁵⁹ Cfr. CHELLINI, LAURELLA, ZOI, *Musica leggera e cinema nell’opera di Fenoglio*, «Il Ponte», a. XXXIX, n. 5, 31 maggio 1983, 499-517 (per quel che riguarda il cinema: 499-504). PESCE (*op. cit.*) parla di riprese di tipo extradiegetico, anche tramite occorrenze allitterative o addirittura onomatopeiche.

⁶⁰ «A differenza del cinema francese il cinema americano d’allora non aveva niente a che fare con la letteratura: forse è questa la ragione per cui si stacca nella mia esperienza con un rilievo isolato dal resto: queste mie memorie di spettatore appartengono alle memorie di prima che la letteratura mi sfiorasse» (CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., p. 35) Ma il portato “generazionale” di quella *Autobiografia* cinéphile è innanzitutto nella ricostruzione della sala cinematografica (anni ’30) quale spazio immersivo e “liberato”; ed è lì che suggestivamente vediamo ambientarsi Beppe non meno di Calvino, disambientandosi dal meschino clima italiota dei decenni fascisti, in cui aveva dovuto formarsi.

⁶¹ Nella già citata lettera a Livio Garzanti dell’8 marzo 1960.

⁶² La prima del film nelle sale torinesi avvenne solo una decina d’anni più tardi rispetto alla sua uscita originale (probabilmente il 3 ottobre 1949), ma vi furono diverse riprese per tutti gli anni ’50: fino all’aprile del 1958, alla vigilia dunque della stesura di *Una questione privata* (ipotizza BOSCA, *op. cit.*). La canzone è citata anche, in italiano (*Sopra l’arcobaleno*), nel cap. III della prima versione di *Primavera di bellezza*.

sonora d'una *voce della tempesta*) su una dimensione onirico-fiabesca (in Technicolor). Abbiamo già visto come quello del «vento onnipotente» (tanto più se associato a una marca acustica assai caratterizzata)⁶³, nel suo essere «fiumana incessante», nel pieno della sua *demoniaca* «forza innaturale»⁶⁴, o sia *la tempesta*, costituisca motivo spinale, e fin dalle origini, nella scrittura fenogliana: e tantopiù se volto in chiave demoniaco-allucinatoria⁶⁵. In *Una questione privata*, non diversamente che nell'oniroido trasvolare di Dorothy verso il Paese di Oz (o casomai nell'incipit di *Pioggia e la sposa*, col sé-bambino «come se avesse chiusi gli occhi solo un attimo prima» per consegnarsi, in incubo concreto, alla furia dell'uragano verso la festa matrimoniale di Cadilù), l'insorgere del vento, e della canzone che vi si raccorda, segna un passaggio di dimensione e quasi fisicamente di stato (il cuore di Milton che batte, le labbra che gli si inaridiscono) per il magico-fiabesco e il fantasma del ricordo, veicolato dal fantasma sonoro d'uno stillicidio/tintinnio di gocce, giù dagli alberi sullo sparso ghiaino, e dal (mentale) «senti[r] filtrare attraverso la porta la musica di *Over the Rainbow*»⁶⁶. mentre dal *baluginare spettrale* dell'impietoso troppo-di-realtà del presente di guerra, vengono avanti ben altri, stridenti suoni: il parquet *scricchiola anormalmente*, sotto i passi d'una custode quasi infero-fiabesca creatura, col loro «crepitio astioso, maligno»: dove la coppia di epiteti (per quanto attribuita allo *spettro* del parquet, restio ad «esser risvegliato») può persino convertire la custode in un'incongrua reviviscenza della Malvagia Strega (di Oz), qui nell'atto di accogliere Milton nel sepolcro d'un mitico, malinteso, e comunque non riattualizzabile ma funestamente vagheggiabile, passato; o al massimo riproiettabile, in qualità di *spettro*, sull'inerte schermo delle federe⁶⁷. Di fatto, la suggestione filmico-musicale dell'(impossibile) *arcobaleno* agirà

⁶³ Al «cricchiare dei rami gelati» OP.1, 734 (PJ1, 27), al *crocchiare e gemere* (del bosco) OP.2, 762 (PJ1, 29).

⁶⁴ Rispettivamente RR, 798 (PJ2, 33 “Inverno 3”); RR, 434 (PJ1, 1).

⁶⁵ Per limitarsi alla prima occorrenza nel PJ1, 1 (v. nota precedente: citiamo adesso per intero): «E il vento soffiava a una frequenza non di stagione, a velocità e forza innaturale, decisamente demoniaco nelle lunghe notti»; ma numerosissime le occorrenze di un tenore simile: dal «mulinellare furiosamente» nella valle, RR404 (PdB, 15), al «vento urlante ed ubriacante», RR, 473 (PJ1, 4), all'immagine, ancor più tesa tra il biblico, o l'animistico, e il cinematografico o quasi *cartoonesco*, del vento che *spinge dietro* Johnny «quasi senza intermittenza, come una continua, ciclopica, sprezzante, espellente mano», OP.1, 884 (PJ1, 38).

⁶⁶ RR, 1018. Suggestiva la lettura “cinematografica” che di questo passo fa BOSCA (*op.cit.*, p. 20: «Da notare questa concomitanza del fenomeno naturale con il riemergere del ricordo: quasi come se il vento fosse un messaggero divino e le gocce tintinnanti i frammenti di un ricordo in rapida composizione. Fenoglio sfuma il passaggio dal presente al passato tramite la folata di vento, le gocce cadenti e la musica che si alza leggera oltre la porta invitando lo sguardo del lettore a *carrellare* in avanti, mentre la voce fuori campo di Milton spiega che quello è stato il suo primo regalo alla ragazza»).

⁶⁷ «La donna aveva acceso un solo lume del lampadario. La luce piombava sul tavolo intarsiato senza riverberare e nell'ombra circostante le federe bianche delle poltrone e del divano baluginavano spettralmente. / – Non sembra d'entrare in una tomba?» RR, 1019 (QP, 2).

su molteplici piani, in questo romanzo; e il ferale «vento delle pallottole»⁶⁸, del finale di *Una questione privata*, sembra lì a raccordare, al tornado di Dorothy, l'uragano bellico-privato di Milton.

Se è certo che lui, Milton, serrato com'è nel tempo del narrato, non potesse ricondurre il motivo di *Over the Rainbow* alla colonna visiva per cui era nata, se non forse per sentito dire (il film, lo si è ricordato, in Italia uscì dopo la guerra, ma la canzone era già nota nel '39): ma, all'altezza della stesura di quel romanzo, Beppe senz'altro sì; e la contaminazione di suono, immagine, e sprigionarsi o scatenarsi dell'elemento naturale, tramite cui Emily Brönte attraverso Wyler e Fleming (e Baum) attraverso Garland si saldano a comporre un'unica turbinosa, filmica e oniroide, drammaturgia della/nella *innaturale* forza del Vento, istituisce una corposa/spettrale dimensione che insieme è romantica e fiabesca; sì che il «disgraziato, complicato amore letterario» di Milton⁶⁹ è via d'accesso al catastrofico-meraviglioso, a quel passaggio di stato oltre il (conclusivo?) *crollare* all'ingresso del bosco, ai piedi del *muro* di alberi, alla cui soglia la voce stessa narrante si arresta: e, quasi un *cecidere manus*, non si attenda nemmeno a scrivere (come altrove ama fare) la parola END: terminale, drammatica mancanza, che sembra il più manifesto emblema d'una scrittura *potenzialmente infinibile*⁷⁰.

Ma è ancora da rimarcare come, nel nome di Dorothy, e dell'onirizzato accesso alla dimensione di Oz (e avendo ormai attratto a sé la stessa *voce brönteiana/wyleriana della tempesta*)⁷¹, il tema del *vento demoniaco* s'impregna d'un altro motivo (d'un altro elemento, anzi) determinante e dinamizzante del paesaggio-in-movimento langhigiano; si tratta, certamente, dell'acqua, dal cielo o nella terra, tanto più se scagliata nell'occhio del vento e nell'imperversare del «saettio», o tintinnata a schiudere la dimensione magica, ma subito infernalizzata, del ricordo. In questo conclusivo, terminale romanzo, il tragitto avviene in senso inverso rispetto a quello della pellicola di Fleming: la *tempesta* non è lì a consentire onirico accesso alla magia, pur insidiosa, d'un Paese fiabesco, ma è ormai invece *assordante* a

⁶⁸ RR, 1125.

⁶⁹ Lettera dell'8 marzo 1860 (già da noi citata).

⁷⁰ Espressione di PALMIERI (v. *infra*). Sembra suggestivo riportarsi, a tale riguardo, all'aforisma che nel *Diario* s'intitola *The end*: «Ci sarà sempre un racconto che vorrò fare ancora, ma ci sarà anche il giorno che non potrò più vivere» (OP.3, 203).

⁷¹ Il tema del vento inaugura effettivamente il dramma giovanile, in qualità di «raffiche», che «dal di fuori» scuotono Thrushcross Grange; il vento (che, come viene assai presto chiarito, in quel luogo batte incessante), imperversa e «sibila» sempre più forte, fino a «stordire», a «far stramazzone» (e solo Heathcliff è in grado di resistervi); lo strapotente vento è portatore di «tempesta»: così nella scena successiva, inizialmente manifestandosi come temporale prima che si scateni una più violenta tempesta.

travolgere l'eroe⁷², a *schiacciarlo*⁷³, per trascinarlo in un definitivo e delirato oltremondo dove, senza smettere di *mugolare* (la canzone, addirittura?)⁷⁴, correre via «ma senza contatto con la terra, corpo, movimenti, respiro, fatica vanificati», correre a perdifiato «con gli occhi sgranati» per sfuggire al fuoco dei repubblicani che infestano la collina di Fulvia, ma soprattutto «per convincersi che era vivo, non uno spirito che aliava nell'aria in attesa di incappare nelle reti degli angeli»; qui, il motivo della pioggia *selvaggia, assordante*, e in *furore*, atta a *dissolvere* le figure (introdotta dall'insistenza sulle «gocce»⁷⁵, come già, ma in ben altri termini, al secondo capitolo) si sviluppa nel più travolgente, e più stravolto, dei modi: come nell'occhio d'un ciclone, o nella più «niagarica»⁷⁶ piena; è qui che un possibile *cartone* cinematografico affiora, come a pelo d'acqua, in tutta una sua bidimensionale, e non meno allucinatoria evidenza: sarà allora, più precisamente, a scorrimento veloce, la parossistica pellicola di un *cartone animato* sottotraccia, tanto meglio se di guerra (Disney o Warner Bros), per cui il corpo di Milton, fattosi «spettro fangoso», con «occhi sgranati e semiciechi», correndo «facilmente, irresistibilmente», «come nessuno aveva mai corso», galoppando anzi «come un cavallo, gli occhi tutti bianchi, la bocca spalancata e schiumosa», a precipizio tra «la terra [che] si squarciava e ribolliva» e poi «senza contatto con la terra», invulnerabile (forse) alle «pallottole [che] arrivavano innumerevoli, a branchi, a sfilze», provando persino (senza riuscirci) a strozzarsi nel mezzo della corsa (fino a *crollare* a un metro dal serrarsi d'alberi, prima che possa imprimersi la clausola *The End*: nel più chiuso dei finali «aperti» mai concepiti o mai in/conclusi).

Ma infine, per tentare un (provvisorio) congedo, converrà rivolgersi nuovamente a Calvino; in questo caso, per inquadrare la peculiare qualità «cinematografica» della parola di Fenoglio, l'atto del *seeing/eyeing* verbale, obliquo e spinto infuori come dai recessi del fondo oculare, presentificante e già-postumo, attingente la pasta stessa materica del reale eppure «spettralizzante» l'oggettività stessa che trasferisce sul proprio supporto (ma in vista appunto di un «realismo» verticale o sia atto a sfogliare gli strati del visibile), la scrittura-gesto insomma che muove il suo epos resistenziale, quale inscritta nella stessa fisiologia della sua

⁷² «Pioveva come non mai, a piombo, selvaggiamente. La strada era una pozzanghera senza fine nella quale egli guadava come in un torrente per lungo, i campi e la vegetazione stavano sfatti e proni, come violentati dalla pioggia. La pioggia assordava» RR, 1123 (QP, 13).

⁷³ Così già nella chiusa del cap.8: «Milton era già lontano, schiacciato dal vento e dall'acqua, marciava alla cieca ma infallibilmente, mugolando *Over the Rainbow*» (RR, 1077).

⁷⁴ Significativo in ogni caso il ricorrere dell'espressione, che già era presente nella chiusa del cap. 8 in riferimento alla canzone (v. nota precedente).

⁷⁵ «Le gocce gli picchiavano in testa come pallini di piombo, e aveva a volte voglia di urlare d'intolleranza» RR, 1124 (QP, 13).

⁷⁶ Cfr. PJ1, 4 (RR, 472): «niagaricamente» (riferito però al *precipitare* del pomeriggio e della sera).

pronunzia. Nel '53, a pochi mesi dalla pubblicazione dei *Ventitre giorni*, il sanremese, in una lettera indirizzata a Giuseppe De Robertis, avrebbe delineato un breve ritratto di Fenoglio, giusto a partire dalla qualità del suo parlato: un dire «a scatti, con brevi frasi dal giro inaspettato»⁷⁷ (determinato certo dal lieve «balbutire»)⁷⁸ che possiamo intendere, per traslato, come la definizione più icastica della qualità dello “stile” fenogliano. Fisica coazione allo *scomporre* e mettere in questione il «giro» consueto e finito del discorso, e le sue stesse linearità, piuttosto che abbandono liquido-melodico, e ciò tanto nelle *velocitazioni* delle forme brevi quanto nel rallentamento che è dello spazio del “grande stile”⁷⁹; ma se ciò accade, è in vista di un concetto altro del montaggio, da giocare al livello stesso della sintassi: che sarà impura, spezzata, ellittica in parte, tesa fra intensità di visione ed eccezione pluriprospectica – e non solo, questo, nelle zone dove il residuo plurilinguistico permane in rilievo, non assorbito dagli strati successivi di stesura...

Per ogni sua piega, la scrittura-gesto fenogliana permane elettricamente in tensione, «a scatti», a scarti, scabra e sempre come frenandosi a un metro dalla sua ondata di piena, con l'avvolgersi del suo «giro inaspettato»; e al breve ritratto, tracciato da Calvino nella sua solita trascendentale astuzia, sembra corrispondere quella quasi fisiognomica linea dello scrivere sì intimamente fratturata (unica e germinativa allo stretto livello del periodare), e monodica e plurale nello stesso gesto verbale, concreta (materica) e immediatamente verticalizzante, elettrificata sottotraccia da quella sorprendente “inaspettata” specie di *velocitazione* sinaptica a geometria variata. Mistero, e miracolo, d'un “grande stile” in quanto «unità e totalità di stile ad alta tensione» (Beccaria, proverbialmente)⁸⁰ ma insieme come in costante autogemmazione, e revisione inconcludibile, quasi a *frames* sovrapposti (montaggio “verticale”), del medesimo materiale narrativo-memorale, tutto presentificato a ogni nuovo (e quasi sempre abortivo) atto di scrittura; quando poi, nelle zone più “semplici”, episodiche o aneddotiche, o finanche picaresche (l'ambito del parentado e del paese), solitamente s'impone una rapidità icastica, tumultuosa, a oblique fenditure, plurale (e corale) anche quando tendenzialmente monodiante,

⁷⁷ Lettera a Giuseppe De Robertis del 15 gennaio 1953, in CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. BARANELLI, Milano, Mondadori, 2000, p. 363; Calvino parla anche, per il suo aspetto fisico, di una «faccia da film del West».

⁷⁸ La forma “balbutire” ricorre, nel *Libro di Johnny*, in più di un'occasione.

⁷⁹ Utile riportarsi alla “montaggistica” notazione sklovskijana cui RIZZO (pur con differenti fini) fece ricorso, nella sua ecdotica fenogliana; «l'arte non tende alla sintesi ma alla scomposizione, giacché essa non è un marciare a suon di musica, ma danza e passeggio *percepiti*, o meglio, un movimento creato al solo scopo che noi possiamo sentirlo» (V. SKLOVSKII, *Una teoria della prosa*, Bari, Di Donato, 1966, p. 43; per RIZZO (*Su Fenoglio tra filologia e critica*, Lecce, Milella, p. 167): «Si va insomma sempre da un discorso narrativo più sintetico e più conciso ad uno più analitico, più diffuso».

⁸⁰ BECCARIA, *op. cit.*, p. 180.

quell'istanza di *unità e totalità* (predominante nell'epos partigiano o nella sua riscrittura romanzesca "privata") drasticamente si riduce, mentre la regia scrittoria squarcia brecce e punti di fuga. E il montaggio, che divide e riassume, s'intreccia in una ritmica di «guizzi»⁸¹ o di «fasci di luce» (*materializzanti* per un istante masse e corpi in movimento prima di lasciarli «svanire subito nel buio»⁸²), quei «cinque, o sei fotogrammi e dissolvenza» di cui parlava a Bettetini nel '62 (a proposito dei «guizzi» riconosciuti ne *La terra trema*), nel cui insorgere improvviso e bruciante e si riassume il fenogliano dire preso nel suo motore, e subito riverberandosi in difformi persistenze, sottotraccia, sottopellicolari.

Nell'*occhio* insomma d'uno scrivere a/ritmico, sincopante, *velocitato/rallentato*, «viperino» *a scatti* (in senso, persino, allagatamente fotografico), sempre rilanciandosi nel suo sorprendente, «inaspettato» giro del fraseggiare, e nei suoi innesti mistilinguistici (che, anche laddove in parte provvisori – come nella prima stesura del “libro grosso” – a tratti provvisori, sono lì ormai impressi per sempre, monumentalmente), generativa resta l'immagine-gesto, liquida fratturata serpentescamente, del «guizzo» (più ancora che dello «scatto»): ciò, anche laddove lo *stylo-caméra* dello scrittore allarghi a includere uno spettro visuale più ampio (anzi, è proprio la compresenza di astratta intelligenza del dettaglio e di campo lungo che sembra il *proprium* del “cartone” cinescrittorio fenogliano), o dove, *radarico*, spinga il campo nel fondo della più nera oscurità. E sarà il caso allora di riportare un ultimo esempio, nel «compassato» *piano sequenza* della colonna delle auto partigiane che si allontanano dalla città (Alba) ancora nel mezzo di un diluvio biblico, sovrastando le campagne inondate (lo citiamo dalla versione nel primo *Partigiano*, per le più evidenti marche visive e dinamizzanti):

Ad ogni svolta in erta (ora gli autisti guidavano sedatamente e dignitosamente), la città [...] appariva in visione totale eppur non piena, date le molteplici pellicole di pioggia fra essa e le alture. Agli occhi di Johnny, la città non aveva una sostanza petrea, ma carnea, estremamente viva, disperatamente muscolare e guizzante come una grossissima bestia incantonata che avanza le sue impari ma ferme zampe contro una giallastra alluvione di pericolo e di morte. Tutto il resto era un mulinante, alluvionante caos di gonfie e incredibilmente levigate lastre d'acqua che d'un subito si risolvevano terrificantemente in enormi vortici, mentre al lato estremo l'inondazione seppelliva la campagna sotto una venefica, escrementizia salsa giallastra sulla quale, per una pura illusione ottica, le pioppete parevano galleggiare come enormi zattere dai moltissimi alberi. Tutti guardavano da quella parte [...] ⁸³.

⁸¹ Lettera a Gianfranco Bettetini del 4 luglio 1962 (L, 175).

⁸² RR, 544 (PJ1, 12).

⁸³ OP.1, 672 (PJ1, 23). Nel corrispondente passo in PJ2, 23 “La Città 3” (RR, 681), compariranno infatti l'epiteto del «disperatamente muscolare» riferito alla «sostanza» della città, mentre «un

Visione insieme totale, dall'alto (*seeing*), ma ridotta dal *pellicolare* filtro dell'acqua dall'alto; immediato arretramento dell'ottica, in semisoggettiva, negli *occhi* metamorfosanti del Partigiano, con progressivo ampliarsi del concreto campo metaforico-allucinatorio e insorgenza, nel nucleo stesso dello *eyeing*, di figurazioni apocalittiche tutte orbitanti sul punto di vista interno dell'eroe; animistica lievitazione dell'acqua fattasi paesaggio invaso, "ventoso" *vortice* dal corpo-caos del fiume alluvionante, acqua ancora ingenerante dinamizzata «illusione ottica» (ma ottusità «giallastra», qui, non l'iridescenza della «pelle di un serpente»); fino a che gli sguardi di "tutti" sembrano risucchiarsi nel visionario/interno campo visuale stabilito dagli occhi di Johnny, o sia assorbirsi in quel cinema mentale che da quel punto interno si proietta e materializza; e tutto, ecco, ad aggregarsi e disperdersi intorno alla *guizzante* sostanza d'una città giurassica, vivente. Il *cartone* del cinema verbale, insomma, può rivelarsi, al suo fondo, leonardesca, *atlantica*, «mulinante» sinopia. Immagine-del-movimento, non come successione, ma come *gorgo*, ecco, come *vortice*. Dal cinema come tecnologia (o deposito immaginario-citazionale) arretrando in "cinema" come (radarica) *Urfenomenologia* degli inaspettati giri e guizzi, su a galla dal luminante fondo-sinopia della più fluida turbinosa, più concreta tenebra⁸⁴.

mulinante, alluvionante caos di gonfie e incredibilmente levigate lastre d'acqua» si traduce più contemplativamente in una «distesa di lastre d'acqua» (e la «salsa giallastra» dell'inondante fiume non è «mefitica» ma «venefica, escrementizia»), e così anche «terrificamente» (riferito all'acqua alluvionale) sparisce. Inoltre, «sedatamente e dignitosamente» si muterà in «compassatamente».

⁸⁴ È appena da ricordare, ritengo, la categoria ejzenštejniana di «Urphänomen cinematografico»; è possibile riferirsi, a tale riguardo, alle relative notazioni presenti nella sezione *Il montaggio nel cinema della ripresa da più punti*, in S. M. EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. MONTANI, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 129-281. In estrema sintesi, la categoria ejzenštejniana di «Urphänomen cinematografico» rimanda al processo di ricomposizione visiva a partire da una frammentazione, e più in particolare, individuato in una fase anteriore rispetto alla nascita del cinema, al costituirsi dell'immagine-movimento da una serie di immagini statiche.

Fenoglio, l'invenzione della scrittura

FRANCESCO DE NICOLA

Università di Genova

Impiegatosi nel dopoguerra in una ditta vinicola di Alba e perciò costretto, come invece aveva rifiutato di fare Ettore, il protagonista della *Paga del sabato*, a chiudersi «fra quattro mura per le otto migliori ore del giorno tutti i giorni»¹, Beppe Fenoglio, attratto dalla letteratura sin dagli anni scolastici, cominciò a prendere seriamente in considerazione la possibilità di pubblicare suoi scritti, già compiuti o da avviare, presso la grande editoria nazionale. Fino ad allora il suo maggior impegno letterario era stato costituito dalle traduzioni dall'inglese, esito della sua attrazione verso questa lingua e letteratura destatagli sin dalle scuole medie dalla sua professoressa Maria Luisa Marchiaro. E anche dopo la V ginnasio, quando questa materia era esclusa dai programmi d'insegnamento, Fenoglio continuò a leggere, servendosi dei libri della ricca biblioteca della scuola frequentata, i grandi classici di quella letteratura, intesa anche come espressione di una società libera come non era allora l'Italia del fascismo; ma non era il solo tra i suoi compagni a praticare lingua e letteratura inglese, perché in una sua lettera del 4 novembre 1940 a Giovanni Drago, suo compagno nel liceo classico di Alba, si accenna ad una «pigra disputa in lingua inglese sulla valutazione critica di *Typee* di Melville»² cui partecipò la compagna Graziella Longo e un anglo-italiano, Mr Gavuzzi, «dal magnifico accento londinese e dalla crassa ignoranza».

La conoscenza dell'inglese da parte di Fenoglio era dunque essenzialmente fondata su testi letterari, dai classici del Seicento ai contemporanei, e perciò lontana dalla lingua dell'uso, tanto che, quando nella primavera del 1945 venne incaricato di fare da interprete tra i comandi italiani e quelli inglesi paracadutati in Piemonte, i soldati alleati avevano serie difficoltà per capirlo.

Che la traduzione dall'inglese letterario fosse comunque per Fenoglio un'assidua e dunque piacevole consuetudine si può dedurre dalle pagine iniziali di *Una questione privata*, dove, per competere con l'elegante e ricco Giorgio per sedurre l'ambigua Fulvia, il "rustico" Milton (non è un caso che siano inglesi i nomi dei suoi

¹ B. FENOGLIO, *La paga del sabato*, Torino, Einaudi, 1969, p. 32.

² FENOGLIO, *Lettere 1940-1962*, a cura di L. BUFANO, Alba, Fondazione Ferrero, 2002, p. 4.

protagonisti resistenziali) le traduce la poesia *Evelyn Hope* di Robert Browning e un racconto di Poe e poi le dona il romanzo *Tess dei d'Urbeville* di Thomas Hardy e il disco di *Over the rainbow* dopo che la ragazza gli aveva chiesto di tradurre la canzone allora famosa *Deep Purple*. E quando, probabilmente nel 1941, Fenoglio vorrà andare oltre la versione italiana di testi inglesi e si cimenterà in quello che rimane il suo primo lavoro letterario completo scriverà una versione teatrale del celebre romanzo *Wuthering Heights* di Emily Brontë, alla quale darà il titolo *La voce nella tempesta*, lo stesso del film che lo aveva tanto deluso al punto da spingerlo a darne una sua versione.

Questo lavoro giovanile, pubblicato postumo nel 1974³, è importante per verificare quale fosse all'inizio il linguaggio del futuro scrittore, un linguaggio che inevitabilmente rifletteva la letterarietà propria di uno studente del liceo classico e del quale offre un chiaro esempio la già citata lettera al compagno Drago, dove troviamo sostantivi ricercati come «eloquio», «loquela», «disquisizione» e verbi come «errare» e «prorompere» e l'espressione «ad onta». Questa patina classicheggiante rimase in *La voce nella tempesta*, scritta (sono quasi solo dialoghi) con un linguaggio preciso e ben curato, ma senza tracce di particolare originalità, attento nella creazione di accoppiati aggettivo + sostantivo («contenuta disperazione» e «beffarda insofferenza»), con qualche concessione al parlato (uso del "che" polivalente come in «il giorno che lo vidi» e «il tempo che starò via») e qualche ricercatezza lessicale («pigionale», «arrovesciata», «stranito», «enfatico» e «immoto») o espressioni antiquate («malagrazia» e «d'un subito») e un singolare e ricercato avverbio «intentamente»; in considerazione della sua successiva scrittura, va qui rilevata l'assenza di anglicismi, ai quali dunque Fenoglio non ricorre al momento dell'avvio della sua produzione letteraria pur avendo all'attivo numerose traduzioni dall'inglese.

Se la sua versione teatrale di *Wuthering Heights* rappresenta in sostanza il passaggio dalle traduzioni ad una sua personale rivisitazione e dunque all'inizio dell'attività di scrittore in prima persona, non per questo, già avviati i rapporti editoriali per pubblicare i suoi primi scritti narrativi, accantonerà la sua iniziale predisposizione a rendere in italiano testi in lingua inglese, tanto che l'8 settembre 1951, quando alla Einaudi sta già trattando sulla composizione del suo libro di esordio, dopo aver appreso che quella casa editrice stava cercando traduttori, si offrì di slancio a Calvino – «Traduco tutto indifferentemente, ma ho una spiccata preferenza per il teatro e la poesia» –; e per convincerlo della sua abilità gli mandò

³ FENOGLIO, *La voce nella tempesta*, a cura di F. DE NICOLA, Torino, Einaudi, 1974.

la sua traduzione dei cori e dell'interludio di *Assassinio nella cattedrale* esortandolo a «compararla a quella di Ludovici»⁴, che nel 1940 l'aveva tradotto per le romane Edizioni Universitarie.

Ma neppure nel suo primo romanzo, *La paga del sabato*, poi pubblicato postumo nel 1969, compariranno anglicismi, mentre vi emergerà chiaramente il suo legame con la letteratura di lingua inglese perché la storia del protagonista Ettore, un partigiano che dopo la guerra non riesce a inserirsi nella vita civile, richiama molto da vicino⁵ il racconto di Ernest Hemingway *Soldier's Home*, incluso dapprima nella raccolta *In our life* (1925), poi ripreso nella più famosa *The First Forty-Nine Stories* (1938) che sarà tradotta in italiano (nel 1947; non prima perché il fascismo aveva messo all'indice lo scrittore americano avendo descritto in *Addio alle armi* un soldato italiano pacifista) come *I quarantanove racconti* e tuttavia già inserito da Vittorini nell'antologia *Americana* (1941) dove, con il titolo *Il ritorno del soldato Krebs*, venne tradotto da Carlo Linati, antologia presente dal 1947 nella biblioteca del Liceo classico di Alba⁶.

Ormai convinto di avviare la strada della narrativa, Fenoglio compì dunque i suoi primi tentativi volti alla ricerca di un editore qualificato, trovato ben presto in Valentino Bompiani, al quale mandò una raccolta di racconti firmati però non come Beppe Fenoglio (per scarsa convinzione nelle sue capacità narrative?) bensì con lo pseudonimo Giovanni Federico Biamonti, non immaginando certo che una quarantina di anni dopo quel cognome sarebbe stato lo stesso di Francesco⁷, uno dei più sensibili narratori italiani della vita di mare. Di quei racconti inviati a Bompiani però solo uno, *Il trucco*, fu pubblicato nel novembre del 1949 sulla rivista di quella casa editrice intitolata "Pesci rossi". In seguito i rapporti con l'editore milanese cessarono e Fenoglio venne accolto dalla Einaudi dove, dopo diversi cambi di orientamento, nella collana di Vittorini "I Gettoni" venne pubblicata nel 1952 la raccolta di racconti *I ventitre giorni della città di Alba* comprendente anche *Il trucco*. Qui, ripetendo e migliorando quanto era già emerso da *La voce nella tempesta*, Fenoglio non dimentica il suo italiano scolastico, però meno presente («celiare», «indomita», «un borgorigmo del cielo»), alternandolo maggiormente con quello popolare («partigiano delle balle», «si è pisciato addosso», «uno con due coglioni così», «leccaculo»);

⁴ FENOGLIO, *Lettere*, cit., p. 31.

⁵ Per un raffronto puntuale tra i due testi sia consentito rinviare a DE NICOLA, *Hemingway e Fenoglio. La questione privata del dopoguerra*, in «Misure critiche», VI, aprile-giugno 1976, pp. 65-75.

⁶ Cfr. DE NICOLA, *Introduzione a Fenoglio*, Bari-Roma, Laterza, 1989, p. 41.

⁷ Francesco Biamonti (San Biagio della Cima 1928 – 2001) fu autore soprattutto dei pregevoli romanzi, editi da Einaudi, *L'angelo di Avrigue* (1983), *Vento largo* (1991), *Attesa sul mare* (1994) e *Le parole la notte* (1998).

ritornano il “che” polivalente («nel momento che si mossero», «un ragazzo di paese che i suoi son possidenti») e i nomi dialettali («bricco», «rittano», «mira») o militari («la sbobba»), forse anche come conseguenza di quella che egli stesso aveva definito «cotta neoverista»⁸ riferendosi così al neorealismo, nelle cui fila mi pare assai improprio inserirlo. E non manca qualche originalità come l'articolo errato in «i zolfini» (forse perché in diletto si dice «i solfin») e qualche verbo derivato da nomi per dare concretezza al discorso: «ci imbalordivano», «ci hai smerdati», «faccia sfisionomata», «indolorirsi», «fumo che si spirallava» e l'avverbio «infallantemente».

L'assetto linguistico fenogliano, segnato dall'impegno verso l'originalità, cambia radicalmente nel suo secondo libro pubblicato, *La malora*, uscito nel 1954 ancora nei “Gettoni”, dove l'ambientazione nelle campagne delle Langhe induce l'autore ad un uso frequente di voci gergali («incovonare», «stallaggio», «incesta le robiole») e dialettali («alla mira» cioè «al punto», ma qui troviamo correttamente «lo zolfino», «miria» per indicare un'unità di peso, ancora «rittano» che indica un breve corso d'acqua e «bricco» che sta per cima, «censa» per definire un negozio di paese dove si vende di tutto, «diffizioso», «chiabotto», italianizzazione di «ciabot» e cioè casetta tra le vigne) non apprezzate neppure da Vittorini che, nel suo risvolto di copertina, le definirà un «afrodisiaco dialettale»⁹. Questa presentazione critica del libro scelto dal direttore della collana diede il via a recensioni fortemente negative, come quella di Domenico Porzio¹⁰, che definì *La malora* «opera scritta in italo-piemontese», affermando sarcasticamente che egli ne avrebbe capito molto di più se l'edizione del libro fosse stata provvista «di un dizionario piemontese italiano» e concludendo che il romanzo è «infarcito di dialetto fino alla noia». E allora, forse proprio per reagire a queste accuse di scrittore regionale e capace di esprimersi solo in «italo-piemontese», Fenoglio tornò ai suoi amati inglesi e, per la rivista genovese *Itinerari* (n. 17-18 del dicembre 1955), tradusse la *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge¹¹.

Subito dopo lo scrittore albese cominciò la stesura del suo grande romanzo che avrebbe dovuto avere per sfondo le vicende accadute negli anni compresi tra il 1940 e il 1945 e che, per sua stessa testimonianza riportata nell'autobiografia scritta

⁸ “*La Paga del Sabato* è il frutto, piuttosto difettoso, anche se magari interessante, di una mia cotta neoverista che ho ormai superata”, lettera di Fenoglio a Calvino del 30 settembre 1951 in FENOGLIO, *Lettere*, cit., p. 35.

⁹ E. VITTORINI, *I risvolti dei “Gettoni”*, a cura di C. DE MICHELIS, Milano, Scheiwiller, 1988, p. 100.

¹⁰ D. PORZIO, *Contadino sfortunato*, «Oggi», 23 settembre 1954.

¹¹ Poi S. T. COLERIDGE, *La ballata del vecchio marinaio*, traduzione di Beppe Fenoglio, Torino, Einaudi, 1969.

per Accrocca¹², ebbe una prima stesura in inglese; per questa il suo riferimento linguistico più evidente era costituito dal noto romanzo per ragazzi di primo Novecento *Il vento nei salici* di Kenneth Grahame, da Fenoglio tradotto probabilmente in età giovanile e opportunamente edito da Einaudi nel 1982 a cura di John Meddemmen che nel saggio finale riporta dettagliatamente l'influenza di questo testo sull'*Ur Partigiano Johnny*¹³.

Quando il progettato romanzo di Fenoglio cominciò ad assumere dimensioni rilevanti, l'editore Garzanti gli chiese di ridurle e così nel 1959 ne uscì, con il titolo *Primavera di bellezza*, solo la parte riguardante il 1943 con i primi capitoli che ricostruivano i mesi del servizio militare a Ceva (definita Moana) e con squarci di memoria sugli anni liceali del protagonista Johnny, seguiti dal suo trasferimento in una caserma di Roma fino all'8 settembre, con una sequenza storicamente ineccepibile e raccontata con grandi capacità di coinvolgimento, soprattutto nelle pagine dedicate allo smarrimento dei nostri soldati dopo l'armistizio. Nei capitoli finali, raccontando il ritorno di Johnny sulle Langhe e dovendo creare le premesse per la conclusione del romanzo, Fenoglio aveva raccontato l'inserimento del protagonista in un gruppo partigiano già operativo nel settembre del 1943, mentre nella realtà ciò accadrà alcuni mesi più tardi. Ma quel che qui interessa è che all'interno di quel reparto si trovavano due soldati inglesi evasi da un campo di prigionia; ed ecco allora che, finalmente, l'inglese, già presente in un breve dialogo in treno con un commilitone mentre Johnny scende verso Roma e poi all'inizio del capitolo 9 che ricorda i primi mesi dell'anno di scuola 1939-40 e ancora in qualche frase che esprime i pensieri interiori di Johnny, entra a pieno titolo nel linguaggio narrativo di Fenoglio con alcune pagine, tradotte in calce in italiano, di fitti dialoghi di Johnny con i due soldati inglesi. Ma oltre a ciò *Primavera di bellezza* rivela uno scrittore quasi a caccia di un suo linguaggio del tutto originale, segnato da neologismi fantasiosi o da vocaboli ricercati – «la rupe cretosa», «penurioso», «cheratinizzato», «mimeografati», «agliaceo» e «gesto avvocatesco», – e dal ripetuto uso, di derivazione inglese, del participio presente in sostituzione della frase relativa – in una stessa pagina troviamo «una divisione tedesca sfilante sulla strada» e «il sole maturante» oltre a «con voce grattante» –. In questo suo primo ampio romanzo, scritto con un linguaggio di tipo sperimentale, non per caso inserito da Garzanti nella stessa collana che aveva pubblicato i romanzi di Pasolini *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) e *Quer*

¹² Beppe Fenoglio, in *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di F. ACCROCCA, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960, p. 180.

¹³ J. MEDDEM MEN, *Kenneth Grahame e Beppe Fenoglio*, in K. GRAHAME, *Il vento nei salici*, traduzione di Beppe Fenoglio, Torino, Einaudi, 1982, pp. 201-222.

pasticcaccio brutto de via Merulana (1957) di Gadda, Fenoglio sembra dunque denunciare la sua volontà di fuga dalle parole che tutti usano, scelta che invece ritroveremo in misura minore in *Una questione privata*.

Questo romanzo incompiuto, pubblicato postumo pochi mesi dopo la sua scomparsa già nel 1963 insieme ad alcuni racconti, tra i quali *Un giorno di fuoco* che diede il titolo al libro, era pronto per la pubblicazione, sia pure redatto in diverse stesure, e rappresenta il punto d'arrivo della ricerca linguistica di Fenoglio: eliminato l'inglese (tranne un paio di brevi frasi) e gli anglicismi (un solo participio presente per evitare la relativa: «i musì accostanti»), l'italiano risulta efficace nel racconto e nelle immagini (la nebbia definita poeticamente «un mare di latte»), preciso, essenziale e concreto, sempre teso ad una creatività originale, ora però non rivolta al neologismo o al vocabolario ricercato; e così se troviamo qualche sostantivo e aggettivo inconsueti come «acacieto», «rantoloso» e «rugginoso», mancano i dialettismi tanto che non troviamo «ciabotto», bensì «casotti per gli attrezzi delle vigne», mentre sono abbastanza frequenti i verbi inconsueti come «la strada rampava», «la terra si era snevata», «lo rafficò», «il sangue ruscellava», «la pioggia ondava», «col braccio ondulava», «springò con le dita», «si sdrumò», «scavallava», «ninnare», «l'acqua gli grippò le ginocchia», «uno spirito che aliava nell'aria» e «si accubì». Questo era dunque il modello di linguaggio al quale tendeva Fenoglio, sicché i pur vivacissimi ritrovamenti postumi di suoi scritti narrativi, in particolare *Il partigiano Johnny*, dovranno essere considerati come momenti di passaggio per giungere infine al linguaggio equilibrato ed essenziale, ma non per questo impersonale, di *Una questione privata*. E in proposito Italo Calvino, che ben conosceva le pagine di Fenoglio sin dai suoi esordi¹⁴ aveva affermato a proposito delle incompiute stesure del *Partigiano Johnny*: «Questa creatività e imprevedibilità stilistica che tanto ci affascina non credo fosse per Fenoglio l'ultimo risultato, ma al contrario l'abbozzo, il materiale semilavorato, una specie di linguaggio mentale che lui buttava sulla carta ma che non avrebbe mai fatto leggere a nessuno»¹⁵.

Come si è detto, *Primavera di bellezza* era solo una parte del grande romanzo resistenziale di Fenoglio che nel 1968 uscirà postumo (e in veste filologica approssimativa, come fusione di due diverse redazioni) con il titolo *Il partigiano Johnny*, dove l'invenzione linguistica dell'autore risulta di straordinaria originalità,

¹⁴ Così come Fenoglio ben conosceva le pagine di Calvino come lasciano supporre alcune affinità tematiche; la sfilata dei partigiani ad Alba richiama una situazione simile che si legge nel *Sentiero dei nidi di ragno* e la cattura del soldato fascista di *Una questione privata* si può collegare al racconto di Calvino *Andato al comando*.

¹⁵ Fenoglio. *Dieci anni dalla morte*, a cura di M. MICCINESI, «Uomini e libri». Intervista a Italo Calvino, n. 40, settembre-ottobre 1972, p. 24.

oggetto di alcuni ottimi studi facilmente reperibili ai quali rimando per una visione più approfondita dell'argomento qui solo accennato. Nel *Partigiano Johnny* Fenoglio rivela un progressivo avvicinamento dal dichiarato inglese della prima stesura a quella mistura che alcuni studiosi definiranno bizzarramente fenglese, ma anche con l'invenzione di neologismi nei quali le due lingue fantasiosamente si intrecciano, come ben appare già dalla prima pagina dove troviamo nell'ordine: il latinismo «settemplici», la frase mista in italiano e inglese «ma pleased and pleasing reputazione», il neologismo «impraticità», il raro «irrotto» come participio passato di irrompere, l'altro latinismo «inabitabile» usato due volte e ancora l'altro latinismo «proditoriate»; all'inizio della seconda pagina leggiamo subito la citazione di alcune letture inglesi – *Pilgrim's Progress*, tragedie di Marlowe e poesie di Browning – e poco più sotto un'altra frase mistilingue: «Le colline incombevano tutt'intorno [...], sempre più flou autunnalmente». Credo bastino questi esempi per dimostrare la varietà linguistica di questa stesura del romanzo, dove è forte l'influenza inglese soprattutto nell'uso frequentissimo del participio presente in sostituzione della frase relativa («il fiume dante orribili riflessi», «cappotto dicente le marce» e «un grigio castrum sorgente da neve»); pure numerosi sono i calchi e gli echi evidenti di vocaboli inglesi inseriti in periodi iniziati in italiano e, dando dunque per scontata la presenza fitta dell'inglese, ovviamente più diffusa nella prima parte del *Partigiano Johnny* edito nel 1968 che presenta la seconda redazione dopo quella in inglese, nell'impegno fenogliano per costruire il suo linguaggio troviamo però anche neologismi o parole inconsuete (come «accasermare», «acciaiata», «acrobatizzare», «binocolare»), numerose parole o espressioni derivate dal latino («acrocórico», «anfanare», «atarassico», «diatriba» e «clangore»), come a dire che la formazione liceale non si era dispersa, nonché qualche passo con influenze del francese («entrava nell'allea del paese» e «la culsaccata falange»), lingua adoperata nel suo ruolo di corrispondente con la clientela estera della ditta Marengo.

Sarà certo possibile che Fenoglio abbia preso in prestito da altri autori (ovviamente per primi dai numerosi che ha tradotto¹⁶ e che egli aveva elencato a Calvino nella già citata lettera dell'8 settembre 1951: Eliot, Hopkins, Pound, Marlowe, Synge, Yeats, Bunyan, Show e naturalmente Coleridge e Grahame) alcune parole e stilemi, ma credo che di pochi altri prosatori italiani del secondo Novecento si possa sostenere che, come per Fenoglio, il suo linguaggio è frutto di un'invenzione assoluta che via via sarà ridimensionata, esito di una ricerca assidua e appassionata perché, come egli stesso aveva dichiarato con sofferto orgoglio: «Scrivo

¹⁶ Un'ampia scelta si legge nel volume FENOGLIO, *Quaderno di traduzioni*, a cura di M. PIETRALUNGA, Torino, Einaudi, 2000.

per un'infinità di motivi. [...] Non certo per divertimento. Ci faccio una fatica nera. La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti. Scrivo "with a deep ditrust and a deeper faith"¹⁷.

¹⁷ *Ritratti su misura*, cit., p. 181.

Mediazioni critiche
Collana di studi letterari

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/mediazionericritiche>

© 2024 Università del Salento
<http://siba-ese.unisalento.it>