

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.P.A.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 resterà «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, pluriprospectico (anche nella sua voce monodiante), e l'attività d'una visione-atraverso, 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 partecipa 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 ideologema 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 sciami 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 stramazze» (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.

