

Narratori italiani del Novecento

*dal Postnaturalismo al Postmodernismo e oltre
esplorazioni critiche
ventitré proposte di lettura*

a cura di Rocco Mario Morano

tomo primo

Scritti di

GIULIO IACOLI - MAURIZIO DARDANO - GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI - GINO TELLINI
PASQUALE VOZA - MICHAEL RÖSSNER - FRANÇOIS LIVI - GIUSEPPE RANDO - FABIO PIERAGELI
MASSIMO SCHILIRÒ - MARK PIETRALUNGA - GIOVANNI BÁRBERI SQUAROTTI - NICOLA LONGO



Rubbettino

Indice

9 Presentazione di Mario Bozzo

11 Introduzione di Rocco Mario Morano

DIACRONIE: TEORIA, LINGUA E STILE

29 GIULIO IACOLI
Un secolo di forme cangianti. Cenni, spunti, categorie
per il romanzo e i generi narrativi del Novecento

91 MAURIZIO DARDANO
Note sulla lingua del romanzo italiano
del Novecento

ESPLORAZIONI CRITICHE: LE OPERE, GLI AUTORI

161 GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI
La prosa narrativa di Gabriele d'Annunzio

195 GINO TELLINI
Ettore Schmitz e Italo Svevo

237 PASQUALE VOZA
La poetica visionaria di Federigo Tozzi:
Con gli occhi chiusi

257 MICHAEL RÖSSNER
La sovversione umoristica della poetica naturalista:
Luigi Pirandello narratore

- 283 FRANÇOIS LIVI
Il saltimbanco narratore: Aldo Palazzeschi
- 337 GIUSEPPE RANDO
Sperimentalismo, denuncia e profezia
nella narrativa di Corrado Alvaro
- 463 FABIO PIERANGELI
Carlo Emilio Gadda: una problematica dell'impossibilità
e dell'incompiutezza
- 505 MASSIMO SCHILIRÒ
I treni di Elio Vittorini
- 549 MARK PIETRALUNGA
Cesare Pavese e l'arte del narrare
- 579 GIOVANNI BÁRBERI SQUAROTTI
«Ci sarà sempre un racconto che vorrò fare ancora».
Storia, forme e significati della narrativa di Beppe Fenoglio
- 617 NICOLA LONGO
«Ruggito dei leoni nella notte».
Carlo Levi e l'arte del narrare

«Ci sarà sempre un racconto che vorrò fare ancora».

Storia, forme e significati della narrativa di Beppe Fenoglio*

Ricorrevano, nel 2008, i quarant'anni dalla pubblicazione postuma del più importante inedito fenogliano, *Il partigiano Johnny*, più di trenta ne sono passati dall'edizione critica delle *Opere* diretta da Maria Corti, diciannove dall'edizione completa dei *Romanzi e racconti* curata da Dante Isella. E sono stati anni di dibattiti anche accesi sulla cronologia e sull'elaborazione del materiale conservato nel Fondo Fenoglio, ciascuna edizione ha modificato l'assetto del *Partigiano*, ma anche di altri testi, e si può ben dire che Fenoglio sia l'autore novecentesco sul quale più si è esercitato il lavoro dei filologi. Eppure, il caso Fenoglio non sembra ancora chiuso definitivamente, né pare possibile un'analisi complessiva dell'opera fenogliana senza una minima valutazione preliminare delle sue tortuose vicende testuali ed editoriali¹.

* La citazione del titolo è ricavata dal *Diario* di Fenoglio (ed. a cura di P. Tomasoni, cfr. *Opere*, Edizione critica diretta da M. Corti, vol. III, Torino, Einaudi, 1978, p. 203).

¹ Il quadro completo di queste vicende è svolto nell'*Itinerario fenogliano* di Dante Isella, a corredo dell'edizione completa dei *Romanzi e racconti* (Torino, Einaudi, 2001², pp. 1491-1528). Per una sintesi delle questioni legate alla cronologia e allo statuto testuale del *Partigiano Johnny* si può far riferimento utilmente alle pagine di Eugenio Ragni in una recente storia della letteratura italiana (*Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. IX, *Il Novecento*, Roma, Salerno, 2000, pp. 765-766); il quale Ragni, peraltro, sul problema della cronologia non prende posizione, dichiarando anzi che il dibattito è «ancora apertissimo» (ma bisogna rilevare che a suo tempo l'intervento di Corsini, *Ricerche sul fondo Fenoglio*, in «Sigma», 26 [1970], pp. 3-17, quindi i successivi di Roberto Bigazzi, *La cronologia dei «Partigiani»* [1980], in *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno, 1983, pp. 119-158, e di Eduardo Saccone, *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 20-32, e ora gli ulteriori argomenti portati da Isella, *Itinerario fenogliano*, cit., pp. 1405-1408, permettono di escludere in modo categorico che il progetto sia anteriore al 1954-1955), mentre riguardo alla questione testuale premette giustamente (ed è la premessa di metodo da cui dovrebbe partire qualsiasi lettura critica) che l'«edizione molto discussa» del romanzo «non rispecchia la reale situazione di *work in progress* del testo, peraltro anche abbastanza complesso e confuso». Ancora più drastico, ma imprescindibile, l'assunto di Maria de las Nieves Muñoz Muñoz, *Spazio e resistenza in Fenoglio*, in «Alle-

Credo che innanzi tutto si tratti di passare al vaglio il materiale conservato dallo scrittore nel suo cassetto e pubblicato dopo la morte, e questo per verificare quale fosse il rapporto dello scrittore con quel materiale, per determinarne la natura: che cosa cioè sia semplice abbozzo, che cosa redazione preliminare o intermedia, che cosa versione definitiva, che cosa – ed è forse il caso maggioritario – residuo di un progetto abbandonato, pure tenuto da conto e di volta in volta riportato sul banco di lavoro per dare corpo a un progetto nuovo.

Paradigmatico in questo senso è, naturalmente, il caso del *Partigiano Johnny*. Il romanzo è testimoniato da due redazioni successive e incomplete, battezzate *Partigiano Johnny I* (PJ¹) e *Partigiano Johnny II* (PJ²). La prima, acefala, consta di quaranta capitoli, numerati dal XVI al LVI, e comprende un arco di tempo che va dal settembre 1943 alla battaglia di Valdivilla (fine febbraio 1945), dalla quale Johnny esce indenne; la seconda, in ventiquattro capitoli, si ricorda alla prima a partire dall'inverno '43 (ma con ampie lacune fino alla temporanea liberazione di Alba nell'autunno '44) e termina anch'essa con Valdivilla, dove però il protagonista muore. Alla base ci sarebbe comunque una prima stesura in inglese, il «prototipo inglese» a cui accenna Livio Garzanti in una lettera a Fenoglio del 5 settembre 1959² (ma è nota la dichiarazione fatta dallo scrittore a Elio Filippo Accrocca, che «*Primavera di bellezza* fu concepito e steso in lingua inglese»³). A questa stesura apparterebbero, com'è probabile, i nove capitoli in inglese conservati da un dattiloscritto dell'archivio – il cosiddetto *Ur Partigiano Johnny* (UrPJ) –, che si saldano perfettamente con la fine di PJ¹ e da qui seguono Johnny fino alla vigilia della Liberazione. È chiaro che la scelta di chiudere la storia di Johnny con la morte a Valdivilla, intervenuta verosimilmente nel passaggio da PJ¹ a PJ² e comunque attestata da un piano dell'opera trasmesso a Livio Garzanti in una lettera del 12 settembre 1958⁴, rende quei nove capitoli un corpo estraneo alla ma-

goria», XVII, 54 (2006), p. 24: «la critica potrà lamentare che Johnny (col suo “grosso libro”) sia stato liquidato anzitempo, ma non potrà negare che fu Fenoglio a volerlo e a vedere nella sua scomparsa una liberazione del campo creativo in vista di opere future».

² Cfr. B. Fenoglio, *Lettere, 1940-1962*, a cura di L. Bufano, Torino, Einaudi, 1996, p. 93.

³ Riportata in *Lettere, 1940-1962*, cit., p. 197; per altre testimonianze in tal senso, cfr. F. De Nicola, *Introduzione a Fenoglio*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 101.

⁴ B. Fenoglio, *Lettere, 1940-1962*, cit., p. 95.

teria del romanzo nella sua fase seriore. Ora, queste tre stesure, non soltanto incomplete, ma anche tutte visibilmente provvisorie (nei dattiloscritti di PJ¹ e PJ² non sono infrequenti errori, refusi, grafie scorrette o sbrigative, discordanze onomastiche, lezioni alternative lasciate convivere sulla pagina⁵) e differenti per impianto (si pensi già solo al finale) e per scrittura (PJ² presenta una tendenza alla potatura del superfluo e alla normalizzazione linguistica che è in linea con gli esiti dei due romanzi nati dalle costole del *Partigiano Johnny*, cioè *Primavera di bellezza* e *Una questione privata*), sono il materiale di scarto del grande cantiere aperto nel 1954-55 e chiuso con la pubblicazione di *Primavera di bellezza* presso Garzanti nell'aprile del 1959. È il cantiere del *libro grosso* sul quinquennio 1940-45 di cui Fenoglio dà notizia a Calvino all'inizio del '57:

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 1940-45⁶.

Mentre il cantiere è aperto, Fenoglio prende contatti con Garzanti, nel giugno '57⁷, e gli sottopone il progetto dell'opera, un lungo *excursus* bellico e resistenziale da pubblicarsi in due volumi separati: il primo a coprire l'arco 1940-settembre 1943, il secondo dedicato alla guerra partigiana. In seguito a questo incontro viene intrapresa la revisione della redazione intermedia costituita da PJ¹. Nell'estate del '58 l'opera è ancora prevista in due volumi e Fenoglio recapita all'editore il primo, con il titolo ancora provvisorio di *Primavera di bellezza*. Garzanti, letto il dattiloscritto, avanza delle riserve sulla parte iniziale («le prime 40 pagine non sono delle più invitanti») e sulla tenuta complessiva del «volumetto», giudicandone inopportuna la pubblicazione isolata («Ritengo però inopportuna la pubblicazione isolata di questo volumetto che potrebbe giovare di qualche taglio»): più utile sarebbe «unire le due vicende in un solo volume, il quale già al suo apparire

⁵ Se ne veda la rassegna nella scheda critica di Isella in B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1592-1598.

⁶ B. Fenoglio, *Lettere, 1940-1962*, cit., p. 82.

⁷ Cfr. F. De Nicola, *Introduzione a Fenoglio*, cit., p. 91.

darebbe l'impressione di un impegno maggiore»⁸. C'è un iniziale irrigidimento da parte di Fenoglio di fronte a queste osservazioni, ma è presto superato: in pochi giorni lo scrittore si mette alla revisione del primo volume e si propone di rielaborare anche il secondo per fonderlo col primo in un unico romanzo entro la scadenza data dall'editore, che ne ha programmato l'uscita per la primavera successiva. Ma il lavoro è lungo e come se non bastasse gravi problemi di salute ne rallentano l'esecuzione. Sicché Fenoglio opta per un rimontaggio della prima versione di *Primavera di bellezza* e vi aggiunge i tre capitoli finali dove si congeda definitivamente da Johnny, raccontandone l'arruolamento in una banda partigiana e facendolo morire nel settembre del 1943. La storia di Johnny, insomma, finisce con la pubblicazione di *Primavera di bellezza* e nei mesi che la precedono il progetto di quello che diventerà il postumo *Partigiano Johnny* viene accantonato. A monte di questo abbandono ci sono senz'altro le ragioni contingenti di urgenza editoriale che abbiamo visto. Ma è altrettanto sicuro che in quello stesso arco di tempo subentrano nuovi progetti, legati a una concezione di romanzo resistenziale affatto diversa per taglio narrativo. Ne dà conto proprio la lettera con cui Fenoglio, il 10 marzo '59, informa Garzanti dell'invio del dattiloscritto con la versione di *Primavera di bellezza* destinata alle stampe⁹. Qui, oltre a dichiarare che la morte di Johnny nel settembre 1943 gli ha liberato «tutto il campo "resistenziale"», egli annuncia la nascita di Milton («Ho così potuto istituire il personaggio di Milton, che è un'altra faccia, più dura, del sentimentale e snob Johnny») e dice di essere già al lavoro su un «nuovo libro», che «anziché consistere in una cavalcata 1943-1945, si concentrerà in un unico episodio, fissato nell'estate del 1944, nel quale io cercherò di far confluire tutti gli elementi e gli aspetti della guerra civile». Si tratta dell'abbozzo noto vuoi come *Frammenti di romanzo*, vuoi come *L'imboscata*, secondo il titolo proposto da Isella. Il vasto materiale redazionale accumulato in quegli anni resta a questo punto sulla scrivania di Fenoglio come base o repertorio a cui egli attinge per quei suoi nuovi progetti, cioè prima per *L'imboscata*, quindi, a partire dai primi mesi del 1960, quando anche *L'imboscata* è messa da parte, per

⁸ B. Fenoglio, *Lettere, 1940-1962*, cit., p. 93.

⁹ *Ivi*, pp. 104-105.

Una questione privata. E dallo stesso ceppo, o dal ceppo contiguo dell' *Imboscata*, germinano a loro volta i polloni di alcuni racconti usciti nel '59: *I premilitari*, *Il padrone paga male* e *Lo scambio di prigionieri*.

Che il *Partigiano Johnny* sia un romanzo virtuale va da sé (tale a partire dal titolo, l'etichetta applicata dal primo editore, Lorenzo Mondo, al montaggio del materiale anepigrafo raccolto nell'archivio). Il vero paradosso, o almeno l'ironia del destino, è che il capolavoro, il romanzo di una vita, «la grande epopea narrativa che ha imposto a tutti la grandezza di Fenoglio»¹⁰, sia la sutura di due stesure provvisorie e altamente disomogenee, realizzata a posteriori scavalcando (meritevolmente, beninteso) la volontà dell'autore, che le aveva retrocesse a materiale di residuo e che – proprio le vicende redazionali dei vari *Partigiani* lo dimostrano – lavorava viceversa attraverso progressivi rifacimenti tendendo alla perfezione della resa definitiva. Un capolavoro, insomma, a malgrado del suo autore.

Ma non è questo il punto. La storia del progetto del *Partigiano Johnny* interessa qui molto di più per essere emblematica del metodo di lavoro dello scrittore Fenoglio: in sostanza, del rigore, forse del puntiglio piemontese, con cui Fenoglio affronta la scrittura. «Scrivo – leggiamo nell'autoritratto fornito ad Accrocca – 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 rifacimenti. Scrivo “*with a deep distrust and a deeper faith*”»¹¹. L'atteggiamento, in altre parole, è quello dell'insoddisfazione per la pagina scritta, del progresso per selezione, dell'approssimazione per tentativi successivi a un traguardo ideale, della tensione costante verso la forma o lo strumento espressivo adeguati all'intenzione creativa, sia pure, ma non esclusivamente, nel conflitto più emotivo che estetico fra la «libertà trasgressiva della [...] avventura solitaria davanti al foglio bianco» e la «necessità di presentarsi in pubblico», come vuole Isella¹². E del resto l'enor-

¹⁰ Cfr. D. Isella, *Itinerario fenogliano*, in B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1401.

¹¹ B. Fenoglio, *Lettere, 1940-1962*, cit., p. 197.

¹² Cfr. *La lingua del «Partigiano Johnny»*, in B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. XV; meglio però, per evitare una riduzione del fenomeno in termini eccessivamente pragmatici, fermarsi alla sintesi di G.L. Beccaria, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Milano, Serra e Riva, 1984, pp. 33-34: «Scrittore di superba volontà alfieriana che, ancora nel *Diario* (XXXIII 1), annota: “Una superba volontà di fa-

me sproporzionata fra il poco pubblicato in vita, tre libri in tutto, e il tanto rimasto inedito è forse il segno più evidente di questo atteggiamento, piuttosto che una conseguenza della morte prematura o della diffidenza incontrata presso i detentori del potere letterario. Né si può escludere che la condiscendenza verso i compromessi e verso le soluzioni imposte dall'esterno nella contrattazione con i vari Calvino, Vittorini, Citati e Garzanti per pubblicare quel poco che è stato pubblicato sia stata favorita anche da questa disposizione alla riscrittura, al rifacimento e all'autocorrezione.

Quando allora si parla del *corpus* fenogliano come di un *continuum* narrativo¹³, come di un complesso tematicamente organico e omogeneo, e si citano e si annoverano riprese o variazioni di immagini, di situazioni, di nuclei tematici, di blocchi archetipici, lo si dovrà fare tenendo comunque presente il metodo di lavoro dello scrittore. Bisogna cioè distinguere nel materiale che il lavoro degli editori e dei filologi ha messo indistintamente a disposizione dei lettori e dei critici. A una recensione anche superficiale appare subito che molto di quel materiale, e non solo le varie redazioni del *Partigiano*, presenta, accanto alle prerogative di omogeneità e unità complessive, caratteri altrettanto evidenti di incompletezza e provvisorietà. Né sfugge che i rapporti interni che effettivamente sussistono spesso sono un fatto legato

re mi gonfia tutto, ma non ho il bersaglio su cui puntare come un proiettile". Artigiano appunto dello stile, che per via di ascesi sofferta concepisce il fare letterario come accanita lotta tra intenzione creativa e strumento espressivo sentito continuamente nella sua inadeguatezza. [...] E ne testimonia l'edizione delle *Opere*, che attesta un lento amoroso lavorare caparbio. Non prosatore d'arte, eppure, come e più di Pavese, una grande passione per la fattura della frase. Sostanzialmente differente il suo modo: non lavoro di pomice, non, come Pavese, un giro lungo e graduale per arrivare all'essenzialità dello stile (*La luna e i falò*), ma la perentoria caparbia variazione di blocchi formali archetipici, dati come per sempre, già configurati nel nucleo metaforico perenne.

¹³ Si fa riferimento, ovviamente, al titolo del saggio di M. Corti, *Beppe Fenoglio. Storia di un "continuum" narrativo*, Padova, Liviana, 1980, nel quale sono raccolti i risultati di oltre dieci anni di indagini filologiche sui materiali del Fondo Fenoglio. L'assunto, discutibile e ampiamente discusso, era che si dovesse considerare l'opera fenogliana un sistema costituitosi intorno a un progetto narrativo unitario e organico: «Fenoglio aspirava a costruire, tessera per tessera, il mosaico di due generazioni in pace e in guerra; la morte ha interrotto il piano dello scrittore, ma l'esame ora possibile di tutta la sua produzione, edita e inedita, riunita nei cinque tomi einaudiani, consente di intuire il disegno della grande costruzione e di sentire il soffio epico che le è sotteso. Anche per questo Fenoglio non aveva fretta di pubblicare» (p. 16).

a migrazioni di spunti narrativi, di tipi umani, di ambienti o emblemi del paesaggio da un progetto tenuto in sospeso o accantonato verso un contesto nuovo o un'altra destinazione. È vero che per quel che riguarda la materia e l'ambiente l'opera di Fenoglio si rivela un blocco sostanzialmente uniforme, circoscritta com'è allo spazio delle Langhe e a un tempo comunque compreso entro il raggio dell'esperienza dell'autore, che sia quella dei racconti famigliari e di paese, o quella dei ricordi d'infanzia, o ancora quella diretta della vita partigiana. Di tutt'altra estensione è lo spettro della sperimentazione delle forme e dei generi che vengono usati o tentati per rappresentare questa materia: forme e generi che non si esauriscono all'ambito della narrativa, ma, come sappiamo, contemplan anche il teatro, l'epigramma satirico, la sceneggiatura cinematografica, ecc. Sono proprio la sperimentazione e la ricerca a denunciare che il movente della scrittura fenogliana non è semplicemente riprodurre in se stessa la realtà oggettiva e delimitata di un mondo, bensì farne letteratura, se non addirittura fare letteratura *tout court*, e cioè anche giocare, usando le pedine trovate sulle Langhe, con i modelli, la tradizione, i paradigmi stilistici, gli archetipi di genere¹⁴. Qui, come letteratura, e in nessun altro modo, quella realtà acquista un significato che la trascende. E solo nella letteratura le vicende e gli uomini di un mondo particolare si trasformano, secondo la prospettiva mutevole in cui l'autore può rappresentarli, nelle storie e nei personaggi del teatro universale della commedia o della tragedia umana. Commedia o tragedia è del resto l'episodio emblematico della liberazione di Alba nel settembre del '44 in rapporto alle versioni complementari dei *Ventitre giorni della città di Alba* e del *Partigiano Johnny*: commedia grottesca, nel caso del racconto, sulla messinscena della guerra e sull'insulso orgoglio militaresco che accomuna partigiani e fascisti; tragedia della follia umana quando il punto di vista diventa quello del protagonista del romanzo: «Presto tutto non fu che un labirinto con un unico sbocco di follia»¹⁵, si legge a un certo punto, ed è l'epigrafe dell'episodio e, forse, dell'intera guerra di Johnny. Lo sfon-

¹⁴ Né deve ingannare, a proposito dei racconti, la certificazione autoptica garantita apparentemente dal recupero del memoriale di famiglia (e talora esplicitata in calce ai testi: «Sentita da Francesco Callèri, sposo di Carmelina Fenoglio»), che sarà semmai anch'essa uno stilema letterario, sul tipo dello scartafaccio manzoniano.

¹⁵ B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 658.

do è diventato intanto quello biblico-apocalittico di «un'era di diluvio», di un «cosmogonico caos di acqua e fango», di un «fango bulicante» che ricorda il Flegetonte dantesco¹⁶.

L'edizione Isella dei *Romanzi e racconti*, fra gli altri meriti, ha anche quello di offrire un saggio più che eloquente della lunga sperimentazione letteraria fenogliana. Nel volume i testi si susseguono in ordine cronologico, in base alle date di composizione note o accertate. Chiude una sezione di racconti dispersi, diciotto in tutto (sotto il titolo di *Gli altri racconti*), in parte inediti, in parte pubblicati dallo scrittore su rivista, in parte scorporati da *Un giorno di fuoco*, in parte ricavati da progetti naufragati o interrotti (i *Racconti della guerra civile*, il ciclo de *Il paese*). Anche questi racconti sono disposti in ordine cronologico e coprono, con un'ampia panoramica, l'intero arco dell'attività di Fenoglio dal 1949 al 1962. Ebbene, un buon numero dei testi compresi da questa panoramica presenta evidenti debiti letterari, la loro scrittura assomiglia al contesto langarolo o partigiano un modello illustre della tradizione narrativa, su un campione che oltretutto risulta abbastanza eterogeneo. Si prenda il primo, *Nella valle di San Benedetto*, il racconto del partigiano che si salva da una retata dei nazisti facendosi chiudere in una tomba: è solo per l'ambientazione che può essere ascritto al filone resistenziale, ma si tratta in realtà di un racconto gotico, e dal gotico – in particolare dai vari *Berenice*, *Ligeia* e *Il seppellimento troppo affrettato* di un autore ben noto a Fenoglio come E. A. Poe – riprende un tema tipico, quello del sepolto vivo (fatto salvo s'intende, il precedente di Andreuccio da Perugia). A Poe rinvia del resto la narrazione in prima persona, che enfatizza soggettivamente lo stato di angoscia e allucinazione e che distingue nettamente *Nella valle di San Benedetto* dai racconti coevi sulla guerra civile confluiti nel volume delle *Ventitre giornate della città di Alba*, tutti condotti da un narratore esterno e oggettivo. Viene anzi da pensare che la sostituzione di *Nella valle di San Benedetto* con *Gli inizi del partigiano Raoul* nell'assetto della raccolta einaudiana sia determinata proprio dalla constatazione dell'estraneità di quello, per discendenza letteraria e per tecnica narrativa, rispetto agli altri. Ma la rassegna va ben oltre. *L'addio*, come per molti aspetti *La malora*, orbita nel sistema del verismo verghiano e non c'è dubbio che il ragazzo

¹⁶ *Ivi*, pp. 675-676.

della Collera, cioè il giovane pastore contemplativo e innamorato che ne è protagonista, abbia molti tratti in comune con Jeli di *Vita dei campi*. Naturalmente andranno fatte le debite distinzioni. Perché al pastore della Collera la ragazza che ama non è tolta dal padrone: pur sempre un uomo, che si può uccidere nello sfogo di una violenza quasi istintiva, come fa Jeli; ma è tolta dal destino e dalla miseria, né resta allora altra via che la rassegnazione, secondo l'etica peculiare anche di Agostino Braidà nel romanzo fenogliano. *Il gorgo* rovescia il racconto biblico di Abramo e Isacco: è il figlio che accompagna il padre al sacrificio – un sacrificio di sé non per fede ma per mancanza di fede –; ed è il figlio a salvarlo, poiché nessun angelo di Dio può scendere al Belbo e al gorgo infernale la cui «acqua ferma sembrava pelle di serpente»¹⁷. *L'esattore*, che percorre la vita di un ricco di paese spesa fra grettezza, devastazioni affettive, legami distorti e la spietata ricerca dell'interesse e della roba, potrebbe essere un romanzo di Balzac in miniatura, il cui protagonista Adolfo Manera, l'esattore per l'appunto, ha molto di Grandet e qualcosa di père Goriot. E c'è infine un filone di remota ascendenza boccacciana, a cui sono da riportare *Il signor Podestà*, novella di beffa a sfondo erotico e adulterino, e *L'affare dell'anima*. Qui l'esattore Adolfo Manera si trasforma in Davide Manera, usuraio, che una notte, vecchio e solo, si scopre a pensare alla morte, al destino della sua roba, agli affetti dissipati, alla moglie e alla figlia mortegli mentre egli accumulava la fortuna che comunque, alla fine di tutto, non potrà portare con sé. Un Mastrodon Gesualdo o un Mazzarò, a prima vista, se non fosse che Mazzarò dell'anima non vuole occuparsi. Manera invece decide di occuparsene come di un qualsiasi altro affare, e l'idea finale di comprarsi la salvezza, truffando il parroco, la Chiesa e magari Dio, ne fa a ben vedere un epigono del ser Ciappelletto decameroniano¹⁸.

¹⁷ B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1208. Si tratta peraltro di uno degli stereotipi fenogliani, cfr. *Pioggia e la sposa*, in *ivi*, p. 135: «l'acqua scalcava la proda come serpenti l'orlo del loro cesto»; *Il paese I (Gli altri racconti)*, in *ivi*, p. 1274: «le pareva [sentendo Belbo] che tanti serpenti strisciassero verso casa nostra». Chiara l'intenzione di rappresentare la violenza mitico-primordiale della natura, l'essenza negativa, il fondo di male che è nelle cose (iperbolicamente, nel *Gorgo* e in *Pioggia e la sposa*, attraverso gli occhi del narratore bambino); il tema è dunque quello della natura ostile, anche malvagia, della quale il torrente diviene l'emblema, o quasi la personificazione.

¹⁸ Una precisa discendenza letteraria è dimostrata o dimostrabile per molti altri racconti dei vari cicli fenogliani. Penso per esempio a *Un altro muro*, nei *Ventitre giorni della*

Ora, il dibattito critico su Fenoglio si è concentrato a lungo sul rapporto dello scrittore col neorealismo e in generale sull'identificazione della casella storico-letteraria entro la quale collocare complessivamente l'opera fenogliana, con una difficoltà certo non inferiore all'ampiezza d'oscillazione delle proposte. Se la sezione einaudiana degli *Altri racconti* può essere presa come uno *specimen* significativamente probante dell'intero, ben si comprendono la cause e di quelle oscillazioni e di quella difficoltà, che è in definitiva la difficoltà dell'opera stessa a farsi catalogare e classificare in modo univoco. Si può pure sottoscrivere la linea particolarmente accreditata che attribuisce alla scrittura di Fenoglio una fondamentale vocazione epica, ma solo

città di Alba, il cui tema – il condannato in attesa della fucilazione, poi scampata – riprende quello dell'episodio analogo di Pierre Bezuchov dopo l'incendio di Mosca, nella prima parte del libro quarto di *Guerra e pace*, con alcuni contatti più che sintomatici, cfr. L. Tolstòj, *Guerra e pace*, trad. di E. Carafa d'Andria, vol. II, Torino, Einaudi, 1943, p. 415: «Questo pensiero era: chi, chi dunque lo aveva condannato a morte? Non erano coloro che l'avevano interrogato in commissione: nessuno di loro voleva né, evidentemente, poteva far ciò. Non era Davoust che l'aveva guardato così umanamente. [...] Chi dunque lo condannava, l'uccideva, lo privava della vita – lui, Pierre – con tutti i suoi ricordi, le sue aspirazioni, le sue speranze, i suoi pensieri? Chi faceva questo? E Pierre sentiva che non era nessuno. Era l'ordine, la concatenazione delle circostanze. Un certo ordine di cose l'uccideva, lui, Pierre, lo privava della vita, di tutto: lo annientava», *Un altro muro*, in B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 76: «Più niente dipende da noi. Per noi il giorno e la notte ce li fa il maggiore, ci fa lui la vita e la morte. È spaventoso che degli uomini abbiano una simile potenza, una simile potenza dovrebbe essere soltanto di Dio. Ma Dio non c'è, bisogna proprio dire che non c'è. [...] Mi sembra tutto un vigliacco gioco di prestigio»; *Guerra e pace*, cit., pp. 416-417: «A un tratto si udirono un crepitio e un fragore che a Pierre parve più forte del più formidabile scoppio di tuono, ed egli si volse. C'era fumo, e i francesi, coi visi pallidi e le mani tremanti, facevano qualche cosa presso la fossa», *Un altro muro*, in B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 85: «Sentì il rumore della fine del mondo e tutti i capelli gli si rizzarono in testa. Qualcosa al suo fianco si torse e andò giù morbidamente» (ma bisogna ricordare anche l'anarchico spagnolo in attesa della fucilazione protagonista di *Le mur* di Sartre, citato, ma a proposito delle fucilazioni di *Una questione privata*, da G. Pedullà, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2001, p. 144). Si tenga presente inoltre quanto ha messo in rilievo Bufano sotto questo riguardo, e cioè la filigrana di *Boule de suif* di Guy de Maupassant rintracciata persuasivamente nei *Ventitre giorni della città di Alba* e il rapporto con Hemingway che sarebbe da cogliere dietro i *Racconti del parentado* (cfr. *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo, 1999, pp. 71-84 e 126-129; Hemingway, com'è noto, è anche dietro i primi capitoli di *La paga del sabato*: cfr. F. De Nicola, *Hemingway e Fenoglio. La questione privata del dopoguerra*, in «Misure critiche», 19 [1976], pp. 65-75).

entro certi limiti e a certe condizioni. A condizione cioè che resti l'antidoto più efficace contro ogni taccia di evidenza cronachistica e di autobiografismo, ma soprattutto contro l'etichetta di neorealismo rimasta attaccata all'autore della *Malora*, specie nella manualistica più corriva, dal tempo del famoso risvolto di Vittorini al volume del '54, liquidato in quelle righe, con paternalismo, come un prodotto tardivo di certo naturalismo di provincia. O anche nel caso serva a collocare nella giusta prospettiva da una parte la tensione al sublime dello stile, dall'altra il carattere dell'eroismo paradossale e antifrastico di Johnny, l'«Ettorica preferenza per la difensiva», la rassegnazione a combattere da perdente ma senza sotterfugi una guerra che alla fine, per gli altri della sua parte, sarà vittoriosa. Ma risulta difficile estendere la categoria a tutti e cinque i romanzi di Fenoglio (*La paga del sabato*, *La malora*, *Il partigiano Johnny*, *L'imboscata*, *Una questione privata*), anche perché ciascuno di quei cinque romanzi, aperto o chiuso, approvato o respinto che sia, fatte salve alcune costanti tematiche, si distingue nettamente dagli altri dal punto di vista della tipologia narrativa¹⁹. E difatti la questione del genere resta in sospeso ed è tuttora al centro del dibattito critico: basti segnalare qui che in alcuni interventi degli ultimi anni si è determinato il genere della *Malora* nel raggio, invero alquanto comprensivo, del «romanzo [...] realista – piuttosto che neorealista – senza concessioni di sorta né a lirismo né a simbolismo di buona o di cattiva lega: discorso tuttavia poetico, e in quanto tale necessariamente allegorico»²⁰; sono stati riconosciuti nell'*Ur Partigiano Johnny* «parecchi elementi propri del “romanzo di for-

¹⁹ Per restare al cerchio ristretto dei romanzi resistenziali, si può ricordare che Maria Antonietta Grignani, in un intervento dedicato espressamente al problema del genere (*Generi romanzeschi e punto di vista in Fenoglio*, in G. Rizzo [a cura di], *Fenoglio a Lecce*, Atti dell'Incontro di studio su Beppe Fenoglio [Lecce 25-26 novembre 1983], Firenze, Olschki, 1984, pp. 35-46), mette in rilievo proprio le marcate differenze tipologiche fra i vari testi, dall'*Ur Partigiano Johnny* a *Una questione privata*, spiegandole in ragione di una tendenza evolutiva verso la spersonalizzazione della narrazione; così che a proposito di *Una questione privata* conclude: «Questa mi pare la dominante del romanzo, la sicurezza di regia che crea un personaggio e una vicenda doppi, un romanzo psicologico entro l'epica resistenziale, e nel raddoppiare nitidamente i poli dell'intreccio distingue bene tra interno e esterno. L'indistricabile gemellaggio tra autore implicito, narratore e eroe è esperienza lontana» (p. 46).

²⁰ Cfr. E. Saccone, *Lezione su «La malora» di Beppe Fenoglio*, in «Italian Studies», 55 (2000), p. 138.

mazione»²¹; si è parlato di «epica inutile» ed esistenzialistica a proposito del *Partigiano Johnny*²²; sono state coniate per *Una questione privata* le definizioni di «romanzo di formazione mancato»²³ e di «romance etico»²⁴; si è proposta e discussa per *Limboscata* quella di romanzo o *romance* storico²⁵.

Va detto anzitutto che una breve escursione nel neorealismo Fenoglio la fece, almeno nella stagione iniziale della sua carriera, e lo dichiara apertamente scrivendo a Calvino che «*La paga del sabato* è il frutto, piuttosto difettoso anche se magari interessante, di una mia cotta neoverista che ho ormai superata»²⁶. È vero che l'ammissione contiene e implica in sé una netta presa di distanza; ed è vero che, all'altezza di quella lettera (30 settembre 1951), *La paga del sabato* è di fatto un testo cassato («Non intendo presentare *La paga del sabato* ad alcun altro editore»), da squadernare per ricavarne quel paio di racconti (*Ettore va al lavoro* e *Nove lune*) che saranno inseriti nella raccolta dei *Ventitre giorni* (ed è forse la condanna dell'autore a giustificare l'esclusione, altrimenti inspiegabile, della *Paga* dalla sedicente «edizione completa» dei *Romanzi e racconti* allestita da Isella). Ma il significato di quel giudizio rimane, tanto più che collima con l'aspetto complessivo del romanzo: con l'asciuttezza dello stile e della rappresentazione, con l'ambientazione nell'attualità grigia e deludente del dopoguerra, con il tema della crisi esistenziale del reduce, con l'intensità ellittica dei dialoghi, specie di quelli famigliari, con il taglio cinematografico che caratterizza in particolare la seconda parte.

²¹ Così C. Milanini, nell'*Introduzione* (p. XIX) all'edizione da lui curata de *Il partigiano Johnny* (Torino, Einaudi, 2001).

²² Cfr. A. Casadei, *Epica inutile e morte dell'eroe: «Il partigiano Johnny» di Beppe Fenoglio*, in *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000, pp. 61-88.

²³ Cfr. G. Pedullà, *La strada più lunga*, cit., p. 146 (mancato – chiosa Pedullà – perché «irrimediabilmente compromesso dalla convinzione che la morte sia l'unica conoscenza, e insieme l'unico approdo, cui possono giungere le peregrinazioni degli uomini. Milton cerca la verità e riceve in cambio un plotone di fascisti ad attenderlo al varco»).

²⁴ Cfr. O. Innocenti, *La biblioteca inglese di Fenoglio. Percorsi romanzeschi in «Una questione privata»*, Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 129-180.

²⁵ Cfr. Ead., «*Il nostro ordine sentimentale*»: quando la storia diventa 'romance'. *Lettura dei «Frammenti di romanzo»*, in «Testo», 45 (2003), pp. 55-72.

²⁶ B. Fenoglio, *Lettere, 1940-1962*, cit., p. 35.

Il progetto della *Malora* nasce proprio in antitesi con il primo romanzo e come sviluppo e continuazione dei racconti langhigiani della seconda parte de *I ventitre giorni della città di Alba* («Il nuovo romanzo al quale sto attivamente lavorando è, e per stile e per ispirazione, la discendenza ideale dei miei racconti»²⁷). Due elementi essenziali del nuovo romanzo danno atto immediatamente del mutato orientamento estetico e narrativo: la collocazione della vicenda a inizio secolo, cioè in un passato anche meno prossimo di quello dei racconti contadini, ambientati generalmente fra le due guerre, e la scelta del punto di vista soggettivo del protagonista. Il risultato più diretto dell'operazione fu, come sappiamo, il risvolto di Vittorini, che retrocedeva Fenoglio «al punto in cui erano, verso la fine dell'ottocento, i provinciali del naturalismo, i Faldella, i Remigio Zena: con gli “spaccati” e le “fette” che ci davano della vita; con le storie che ci raccontavano, di ambienti e condizioni, senza saper farne simbolo di storia universale; col modo artificiosamente spigliato in cui si esprimevano a furia di afrodisiaci dialettali». Sulla parzialità di quel parere, dimostrata innanzi tutto dai fatti, non mette conto insistere. Piuttosto, se proprio è necessario tornare sulla questione oggi che la pubblicazione dell'epistolario fenogliano ha messo a disposizione buona parte della corrispondenza e dei documenti editoriali, può essere utile ricordare che il parere era condiviso da Calvino, e anzi anticipato in una lettera a Vittorini scritta nel dicembre '53:

Però secondo me difetta di decisione nell'impostazione della storia: non ha avuto il coraggio di dargli una soluzione di disperazione assoluta, né di speranza, o di qualcos'altro insomma che resti il succo di quest'esperienza. Perciò rimane nel giro del naturalismo: ha fatto una “tranche de vie” e basta²⁸.

Sembra in effetti la traccia del futuro risvolto, e insomma bisognerà riconoscere che di quel primo, immediato giudizio tutt'altro che entusiasmante sono responsabili il direttore di collana non meno del redattore.

In realtà, se esiste un modello nel romanzo dell'Ottocento a cui *La malora* si rivolge, questo non è certo l'angusto naturalismo piemonte-

²⁷ Nella stessa lettera del 30 settembre 1951.

²⁸ B. Fenoglio, *Lettere, 1940-1962*, cit., p. 67.

se di Faldella e di Zena, ma ovviamente il verismo illustre e siciliano di Verga. All'orizzonte verghiano appartiene senz'altro l'idea che i rapporti umani – almeno per quel che riguarda l'umanità che agisce intorno al protagonista, a sua madre e al fratello Emilio – siano condizionati dall'interesse e regolati dalla sopraffazione. Agostino, nella terra necessità in cui si trova la sua famiglia, è venduto a Tobia Rabino come una bestia alla fiera e insieme come una vittima sacrificale («tutto capitò come se io fossi un agnello in tempo di Pasqua»²⁹); sognerà, al Pavaglione, di metter su casa con Fede, come si sono promessi, tempo solo di affrancarsi dai Rabino, ma Fede va in sposa a uno dei fratelli Busca di Castino, «tre boia neri come il carbone, senza una donna in casa», com'è necessario, «perché così [...] si sposava nella roba»³⁰; Tobia, nell'ansia di accumulare denaro per comprare una terra, umilia e maltratta la moglie e i figli, costringendoli a una cieca esistenza di lavoro e negando loro perfino il cibo, ma a sua volta è maltrattato e umiliato dal padrone e piega la testa come la piegano di fronte a lui i figli e la moglie. Sotto il peso dell'interesse e dell'unica ragione di vita che è la ragione economica, la famiglia è il luogo dove si manifesta nel modo più radicale ed emblematico l'inacidimento degli affetti e dei legami umani (è il caso della madre di Fede, che preferirebbe veder morta l'altra figlia malata per non doverla accudire). E se emergono, quegli affetti e quei legami, emergono dall'involucro della loro forzata inibizione nella forma distorta e parossistica di una violenza che non è più nemmeno quella della lotta per la sopravvivenza, ma lo sfogo di pulsioni bestiali, come per il figlio giovane di Tobia, Baldino, colto nella stalla ad accoppiarsi con la scrofa, o peggio lo scatenamento di un odio disumano con proporzioni quasi mitiche, come quando Tobia

²⁹ B. Fenoglio, *La malora*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 146. Il paragone con l'animale da macello ritorna verso la fine del romanzo, per rendere lo stato d'animo di Agostino alla notizia che Fede si sposa, obbligata dalla famiglia, con uno dei fratelli Busca di Castino: «Io ero rimasto come un vitello dopo la prima mazzata» (*ivi*, p. 199). La ripresa dell'immagine sancisce definitivamente l'impotenza umana di fronte alla catena degli eventi che segnano il destino, ma suggerisce anche un'idea di remissività rispetto all'inevitabile condizione di *malora* che mi sembra emblematica del carattere del protagonista. A margine, può essere utile segnalare che il paragone trova riscontro in una pagina di *Furore* di John Steinbeck, nella traduzione di Carlo Coardi pubblicata nel 1940 (Milano, Bompiani): «Avevi l'aria d'un bue sotto la mazza» (p. 77).

³⁰ B. Fenoglio, *La malora*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 198.

col falchetto in mano – un Saturno al contrario, insomma – insegue l'altro figlio, Jano, dopo che questi ha minacciato di ammazzarlo con un pugno. Ma con questo *La malora* si pone già ben oltre Verga. Mentre invece è ancora da riportare ai *Malavoglia* il presupposto dell'intera vicenda, cioè l'impulso del padre di Agostino a cambiare la propria vita di contadino con quella di commerciante, per cui s'induce a tirare il colpo alla censa di San Benedetto. Il colpo naturalmente fallisce e ciò innesca la rovina della famiglia Braidà, perché il fallimento, e la mortificazione di quell'illusione di benessere, non fanno che esacerbare la tara che segna il carattere del padre:

nostro padre aveva già staccata la mente dal lavorare la terra e si vedeva già a battere con carro e cavallo i mercati d'Alba e di Ceva per il fabbisogno della sua censa, e quando dovette invece richinarsi alla terra, aveva perso molto di voglia e di costanza³¹.

Senza voglia e senza costanza la terra non dà come potrebbe e in breve le spese se la mangiano. La parabola, in sostanza, è simile a quella dei *Malavoglia*, e simile è la morale: che nel mondo dei vinti ogni sforzo di promozione sociale o economica è destinato a rovesciarsi fatalmente su chi lo intraprende. Solo che la rovina non è prodotta dalla concatenazione deterministica delle azioni e degli eventi, come se fosse la punizione di una colpa collegata all'infrazione dello *status quo* in un sistema sociale fondamentalmente ingiusto: in Fenoglio è la vita, la vita in sé, che «ti dà addosso con dei castighi»³², anche se non c'è colpa, per una sorta di provvidenzialità negativa o per espiazione di un oscuro peccato originale. La rovina è tutta già nella tara del carattere, in una disposizione antropologica in base alla quale il mondo si divide in sommersi e salvati. Fra i sommersi c'è anche Tobia Rabino, che si accanisce nella sua vita di estenuazione, rancore e privazione sognando ciò che non potrà mai essere, l'acquisto di un potere per diventare proprietario e lasciare la mezzadria. E ci saranno anche coloro che, come i veri antagonisti di Agostino, il fratello Stefano e l'amico Mario Bernasca, si lasciano irretire dalle sirene della città, escono sulle orme di 'Ntoni Malavoglia dal mondo che è

³¹ *Ivi*, p. 142.

³² *Ivi*, p. 160.

dato loro in sorte, la cerchia chiusa delle Langhe, e cercano fuori ciò che comunque non potranno trovare; e se tornano, come Stefano, tornano da estranei o da disadattati, senza risorse contro il tarlo che li mina, senza la forza di sottomettersi alla loro parte di fatica e di sopportazione.

Basterebbero queste semplici constatazioni per dimostrare che *La malora* non è davvero «una “tranche de vie” e basta», che anzi Fenoglio, partendo dal modello di Verga, costruisce proprio ciò che Vittorini e Calvino escludevano: un «simbolo di storia universale», una rappresentazione della condizione umana nella sua essenza di miseria e tragedia, a cui si prospetta tuttavia la via del riscatto, fuori da ogni logica di impegno o di denuncia, in un'etica che è ancora, in definitiva, quella esiodea delle *Opere e giorni*. Ma oltre a ciò, e al di là dell'arcaismo ideologico della *Malora* e della evidente nostalgia per i valori dell'identità ancestrale, che forse esprimono anche la reazione dell'autore alla profonda trasformazione socio-economica delle sue Langhe in seguito all'inurbamento del secondo dopoguerra³³, restano da fare sulla sostanza e sulla struttura del romanzo alcuni rilievi essenziali. In primo luogo, bisogna osservare come la presenza del narratore autobiografico e l'assunzione del punto di vista del protagonista servano a Fenoglio per giocare interamente il montaggio del racconto sui salti temporali e sull'inversione dei piani narrativi³⁴. Il romanzo inizia con la rievocazione del funerale del padre Braidà, ma a quell'altezza, come si scopre più avanti, Agostino è al Pavaglione da un anno, e dunque, di fatto, ci troviamo già *in medias res*. Di qui si retrocede ulteriormente, per raccontare le vicende della famiglia Braidà e per riferire delle circostanze che hanno costretto i genitori a mandare Emilio in seminario

³³ Questa l'ipotesi di F. De Nicola, *Trasformazioni economico-sociali nelle Langhe e «La malora»*, in G. Ioli (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, Introduzione di G.L. Beccaria, Milano, Mursia, 1991, pp. 146-148.

³⁴ È disponibile persino una rappresentazione grafica della struttura della *Malora*, per opera di Cesare Segre, cfr. *Analisi tematica sperimentale di un romanzo («La malora» di Beppe Fenoglio)*, in *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 117-133 (i grafici sono in appendice alle pp. 132-133); la complessità dei diagrammi (di decifrazione non proprio immediata) rispecchia e illustra in sé e per sé come meglio non si potrebbe la «complessità della [...] costruzione temporale» che rende paradigmatico, sotto questo aspetto, il romanzo fenogliano (e che naturalmente era alla base della scelta di Segre).

e Agostino a servire lontano da casa, presso Tobia Rabino. A questo punto inizia finalmente la storia del protagonista al Pavaglione, percorsa nella sua prima *tranche*, ossia per il primo anno di servizio, finché la narrazione si raccorda con la situazione iniziale, cioè con l'episodio della morte e della sepoltura del padre, a cui ora, nella ripresa, viene riservato uno spazio molto maggiore. Né dopo questo episodio l'intreccio riprende con Agostino: c'è invece un nuovo *flash back*, dedicato al passato del vecchio Braida e in particolare al suo matrimonio. Al di là di questo spartiacque l'azione riprende il filo del suo asse principale, prosegue con i due anni restanti di servizio al Pavaglione, percorre la svolta decisiva costituita dal ritorno di Agostino a San Benedetto e giunge fino al presente del narratore, a breve distanza dal suo ritorno («Adesso mi viene freddo nel filo della schiena se penso che alla mira che eravamo non ci voleva più che un soffio a perdere la terra e la casa»; «Sabato passato siamo stati in seminario giù ad Alba»³⁵): la terra è salva, Emilio, condannato dalla tisi, è atteso a giorni da Alba e sull'unità del nido che sta per ricomporsi la madre invoca la protezione di Dio nella preghiera con cui si chiude l'ultima pagina del libro.

È chiaro che un simile congegno narrativo costituisce un sovvertimento radicale della linearità naturalistica. I paradigmi, va da sé, sono da ricercare altrove. E si potrà anche legittimamente far riferimento alla tipologia della narrazione epica, purché non la si identifichi, né la si confonda, con la temporalità «legendaria di una narrazione orale, ingenua e motivatissima insieme»³⁶, ma sia piuttosto l'epica omerica del *nostos*, vale a dire il modello rappresentato dall'intreccio dell'*Odissea*, calibrato per l'appunto su digressioni, salti, inversioni e variazioni del punto di vista diegetico. A procedere su questa strada, però, si rischia di scivolare nel generico. Meglio limitarsi a osservare che Fenoglio attinge con *La malora* lo schema narrativo a cui fa corrispondere la sua idea di romanzo e di romanzesco, e basterà guardare a *L'imbo-scata* e a *Una questione privata* per verificarlo. Si tratta di un'azione unitaria, chiusa e tendenzialmente circolare (il *nostos* di Agostino a

³⁵ B. Fenoglio, *La malora*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 201.

³⁶ Cfr. M.A. Grignani, *Tempi e piani del racconto ne «La malora»*, in Beppe Fenoglio oggi, cit., pp. 121-122.

San Benedetto), sulla quale si incardina la serie degli episodi che deviano dall'asse cronologico principale ma sono indispensabili per la costituzione del significato del testo. Se tuttavia lasciamo il livello della pura tecnica narrativa e guardiamo al senso e alla prospettiva dell'azione, l'impianto della *Malora* non può che essere ricondotto al racconto di formazione³⁷. E non solo perché Agostino rientra dall'esilio al Pavaglione padrone di sé in tutto e per tutto, adulto moralmente e moralmente consapevole, al punto che è in grado di oggettivare fin da subito la propria vicenda nel racconto; ma anche perché la sua maturazione segue le fasi canoniche dell'allontanamento e del passaggio attraverso una serie di prove ed esperienze cruciali, prime quelle della morte (il padre, il suicida Costantino del Boscaccio) e dell'amore (Fede). Nulla che abbia risvolti mitici o iniziatici, beninteso. Il fatto è che le prove e le esperienze, e qui è il loro valore pedagogico, segnano di volta in volta la caduta delle illusioni e innescano il progresso interiore di Agostino verso la *age of consciousness*. Non è un caso che allo scendere delle tappe cruciali della sua storia, la morte del padre e l'amore per Fede, il narratore rievochi il se stesso di allora mentre contempla i sogni e le speranze perdute, e ciò avvenga da una prospettiva di sostanziale distacco. Così dopo aver perduto Fede (ma quando legge queste parole, il lettore è già a conoscenza di un dettaglio di non poco conto riferito poche righe avanti: «Adesso m'è quasi passata, ma per un bel po' m'è sembrato d'aver perduto tutta la razza delle donne, perduta Fede»):

Solo verso scuro potei starmene un po' per mio conto, cogli occhi fissi alla collina di Castino [...] e coi miei ricordi e i miei piani che mi stavano inutili in mano come scatole vuote³⁸.

E così nell'altro episodio, quello della morte del padre, quando, seppellito il vecchio Braidà, Agostino si trova a dover ripartire per il Pavaglione dopo aver gustato il rifugio della casa ed essersi illuso di poter rimanere:

³⁷ Del resto, l'etichetta «romanzo di formazione» ricorre, e forse si spreca, anche per le grandi opere fenogliane del ciclo resistenziale, *Primavera di bellezza* e *Il partigiano Johnny*: cfr. per es. E. Saccone, *Fenoglio. I testi, l'opera*, cit., pp. 162-163.

³⁸ B. Fenoglio, *La malora*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 199.

Io avevo sperato, quantunque sapessi bene che non potevano farlo, che con la morte di nostro padre i miei mi facessero fermare a casa per sempre. E dopo avevo sperato che, se lavorare per gli altri era il mio destino scritto, mi chiamassero a Mombarcaro i miei zii, che tra censa forno e macello di servitori n'avevano sempre bisogno³⁹.

Ebbene, qui al ricordo della delusione segue subito l'insegnamento pratico che ne è stato ricavato:

Adesso arrivo a capire che ai parenti si comanda male, se li si vuole tenere almeno un po' da parenti.

Anche qui, in altre parole, l'esperienza passata è filtrata attraverso la sua analisi nel presente, anche qui è netta la distanza fra il personaggio che ha vissuto quell'esperienza e l'uomo che la racconta.

Per Agostino come per molti poeti e molti altri personaggi – è superfluo rimarcare la dimensione specificamente letteraria del tema – la fine delle illusioni coincide con la fine della giovinezza. Non che le sue siano le grandi illusioni sentimentali di altri eroi giovani. Nel mondo della malora l'illusione non è che una difesa istintiva contro il male e contro la miseria, un riflesso condizionato, una compensazione necessaria, quasi fisiologica, della durezza della vita, del dolore, delle prevaricazioni subite:

Si viene a una mira che uno è obbligato a farsi delle illusioni e va a cercarle dell'aiuto dove non ce n'è neanche l'ombra⁴⁰.

Comprenderlo, e staccarsene, costi pure i traumi e le mortificazioni che Agostino conosce, significa davvero diventare uomo. O più precisamente: significa acquisire una coscienza matura per il peso della vita, un'etica fatta di realismo, sacrificio e rassegnazione, che è l'unico mezzo, in questo mondo, per essere e restare uomo, per giocare le carte del destino senza fuggire o senza abbrutirsi⁴¹. E può essere uti-

³⁹ *Ivi*, p. 170.

⁴⁰ *Ivi*, p. 176.

⁴¹ Questo in sostanza il messaggio morale positivo a cui mette capo il romanzo: cfr. V. Boggione, *L'etica della rinuncia. «La malora»*, in Id., *La sfortuna in favore. Saggi su Fenoglio*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 51-66, che insiste sui valori dell'«asceti del sacrificio» e della remissione al dovere del lavoro, celebrati da Fenoglio attraverso Agostino come l'unica risorsa per redimere il male intrinseco alle cose (in partic. p. 64).

le allora ricordare l'esito sostanzialmente analogo de *L'addio*, cioè di un racconto nato da una costola della *Malora*: dopo che ha visto perdersi oltre la curva della pedaggera il carro che porta Nella in Francia, e con esso il sogno del suo timido amore giovanile, anche il ragazzo della Collera si trova diverso e disposto finalmente all'accettazione del proprio destino («Se ne tornò a casa, così pronto e disposto, adesso, ad andar lontano da servitore»⁴²). È con questo bagaglio e con queste risorse che Agostino resiste alla tentazione di Mario Bernasca, quando questi gli propone di scappare e cercare fortuna in città. Egli è davvero «di quelli che crepano sulle langhe solo perché ci sono nati», come Mario gli rinfaccia. Del resto, che ci sia altrove una sorte diversa e migliore è un miraggio. E se con Mario tace, a lui Agostino sono ben presenti – e se le confessa proprio mentre l'amico lo incalza e lo schernisce – le ragioni ataviche e affettive, i legami e i valori sacri della terra e del sangue, che lo trattengono e che alla fine, come un premio della fortuna alla costanza e alla fedeltà, lo riporteranno a San Benedetto:

Ma non potevo mica dirgli a un originale come Mario che, a parte il coraggio e il naturale, conservare il posto da Tobia era per me una maniera come un'altra di tener la memoria di mio padre che mi ci aveva aggiustato prima di morire, e di salvare il rispetto della mia famiglia, che almeno avrebbe sempre saputo dove ero il giorno e la notte⁴³.

Che Fenoglio identifichi la sua idea di romanzo con una struttura del tipo di quella della *Malora*, cioè con un meccanismo coerente e chiuso in se stesso, e perciò intrinsecamente esemplare ed emblematico, è dimostrato dall'evoluzione del progetto del *Partigiano Johnny* e dalla sua trasformazione in *Una questione privata* attraverso il passaggio per l'abbozzo dei *Frammenti di romanzo/L'imboscata*. Anzi, sotto questo aspetto *Una questione privata* rappresenta la massima approssimazione a un esito ideale. Non solo vi si recupera un tema tipicamente romanzesco come quello della *quête* – la ricerca condotta dal protagonista, Milton, prima dell'amico Giorgio Clerici, quindi di un ostaggio da scambiare con l'amico, e tutto questo per verificare quello che è l'effettivo oggetto dell'inchiesta, cioè la questione privata della

⁴² B. Fenoglio, *L'addio*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 1220.

⁴³ B. Fenoglio, *La malora*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 183.

fedeltà di Fulvia –, ma lo si circoscrive nell'arco perfettamente ciclico di un intreccio che si chiude ritornando al punto di partenza: allo spazio fisico – la villa di Fulvia sopra Alba – da dove si è mossa e che ha provocato, per le rivelazioni della custode, la ricerca di Milton. La *quête* accentra su di sé l'azione del romanzo, mentre l'antefatto dell'amore platonico e letterario per Fulvia (e allo stesso modo gli episodi accessori, recuperati in gran parte da *L'imboscata*, che servono a inserire, e a far risaltare per contrasto, la vicenda privata di Milton sullo sfondo storico della guerra partigiana) è recuperato attraverso una serie di regressioni e di inserti retrospettivi dislocati a cadenze successive, in modo che il quadro si completi gradualmente, come se si componessero le tessere della memoria del protagonista. Quest'ultimo aspetto tra l'altro, intendo la tendenza all'unità di luogo e d'azione, è il risultato più vistoso del processo redazionale del romanzo, un lavoro di selezione e potatura che conduce dalle prime due stesure (QP¹ e QP²) alla terza (QP³), quella pubblicata da Garzanti nel 1963 insieme con i racconti di *Un giorno di fuoco*. Ebbene, questo lavoro comporta il sacrificio di una lunga sequenza ambientata in Alba, presente sia in QP¹ sia in QP², dove si riferivano l'arrivo di Giorgio prigioniero in città, le reazioni dei genitori e i loro sforzi per salvare il figlio: una sequenza dunque sostanzialmente estranea tanto al tema quanto allo spazio dell'inchiesta, e perciò abolita. In QP³, ben più definitivamente che nelle due precedenti redazioni, Giorgio è, come Fulvia, soltanto un idolo o un fantasma. Direi che è evidente l'impulso a una misura classica della narrazione, e non credo che sotto questo aspetto ci sia qualcosa da aggiungere all'indicazione di Calvino nella prefazione alla seconda edizione del *Sentiero dei nidi di ragno* sulla parentela stretta che lega *Una questione privata* all'archetipo del romanzo cavalleresco, e segnatamente a quello dell'*Orlando furioso*⁴⁴. La pagina è nota e, com'è giusto, la si trova citata un po' dappertutto a proposito di Fenoglio, specie per il giudizio assoluto che contiene e che promuove l'ultimo romanzo dell'amico – chissà, forse anche come risarcimento postumo per i dubbi su *La malora*⁴⁵ –

⁴⁴ Cfr. I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Nuova edizione con una prefazione dell'autore, Torino, Einaudi, 1964, p. 22.

⁴⁵ Se a caldo *La malora* era stata esclusa dal canone del neorealismo per essere, per

a capolavoro dell'intera stagione della narrativa resistenziale («E fu il più solitario di tutti che riuscì a fare il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più se l'aspettava»). Merita però riprenderla, quella pagina, e non solo per l'accostamento con l'Ariosto, ma soprattutto perché riconosce nell'esercizio assiduo sulla forma e sulla struttura lo strumento per rendere nella sua interezza la realtà storica della Resistenza e insieme per trasfigurare quella realtà particolare in un significato più ampio, per fare insomma del racconto un «simbolo di storia universale»:

Una questione privata [...] è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, serbata per tanti anni limpidamente dalla memoria fedele, e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e

Calvino come per Vittorini, piuttosto una *tranche de vie* che un simbolo universale, dieci anni dopo *Una questione privata* è assunta come modello assoluto proprio per aver realizzato l'essenza della poetica neorealista, come viene enunciata nella Prefazione del 1964 al *Sentiero*: «La caratterizzazione locale voleva dare sapore di verità a una rappresentazione in cui doveva riconoscersi tutto il vasto mondo: come la provincia americana in quegli scrittori degli Anni Trenta di cui tanti critici ci rimproveravano di essere gli allievi diretti o indiretti» (I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 9). Va aggiunto peraltro che ricondurre la riuscita di *Una questione privata* alla profondità letteraria e alla perfetta qualità romanzesca del suo racconto, prevalenti o totalizzanti rispetto alle esigenze del documento e della cronaca, significava, per Calvino, associare il capolavoro di Fenoglio al proprio primo romanzo sulla Resistenza e alle intenzioni che lo avevano mosso: delle quali, nella stessa Prefazione, poche pagine prima, si legge: «la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di esprimere» (*Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 8) e «mettendomi a scrivere qualcosa come *Per chi suona la campana* di Hemingway volevo insieme scrivere qualcosa come *L'isola del tesoro* di Stevenson» (p. 17). Ma non solo: *Una questione privata* sembra rispondere anche all'estetica promossa da Calvino, in particolare al processo di spersonalizzazione dell'autore-narratore che rende trascendente e universale la propria esperienza attraverso lo schermo simbolico dell'azione e dei personaggi: «Il dono dello scrivere "oggettivo" mi pareva allora la cosa più naturale del mondo [...]. Ogni storia si muoveva con perfetta sicurezza in un mondo che conoscevo così bene: era questa la mia esperienza, la mia esperienza moltiplicata per le esperienze degli altri. E il senso storico, la morale, il sentimento erano presenti proprio perché li lasciavo impliciti, nascosti. [...] l'identificazione tra me e il protagonista era diventata qualcosa di più complesso. Il rapporto tra il personaggio del bambino Pin e la guerra partigiana corrispondeva simbolicamente al rapporto che con la guerra partigiana m'ero trovato ad avere io» (*ivi*, pp. 19-20).

la commozione, e la furia. Ed è un libro di paesaggi, ed è un libro di figure rapide e tutte vive, ed è un libro di parole precise e vere. Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva mai al perché.

Gli eventi tendono effettivamente a collocarsi in un tempo assoluto, e se mai si può parlare di impronta epica e di suggestioni mitiche, lo si può fare qui con ragioni ben più fondate che per *La malora* e per il *Partigiano Johnny*, anche se si dovrà necessariamente parlare di «un'epica rovesciata, dal pubblico al privato»⁴⁶. Basti un semplice esempio. Sembrano davvero appartenere alla dimensione mitico-fiabesca (e insieme a quella del romanzesco ariostesco) certe figure anonime di vecchie che si materializzano di volta in volta lungo le tappe del viaggio di Milton e negli snodi della narrazione, incarnando in un certo modo la figura narrativa dell'aiutante. Prima, la custode della villa di Fulvia, che è in fondo l'oracolo della tradizione, istituzionalmente depositario della verità: ma come ogni oracolo, la rivelazione che proviene dalle sue parole è anfibologica e sfuggente, e proprio questo infatti dà origine e motivo all'inchiesta di Milton. Ultima, la vecchia che appare magicamente nel filare verso Canelli dove Milton è appostato, ormai senza più speranze, e gli rivela del sergente fascista che sale in collina per vedersi con la sarta della casa vicina, risolvendo così l'*impasse* dell'azione. Ma c'è anche la vecchia del capitolo 8, che ospita il protagonista nel casale alle falde della collina che dà su Santo Stefano, la notte prima della discesa a Canelli, e lo incanta con il sogno dell'estate di pace che sarebbe venuta⁴⁷. L'episodio in sé non pare avere un particolare valore strutturale. Tutt'altro il rilievo dal punto di vista del significato simbolico, specie se lo si confronta con una scena sostanzialmente analoga del *Partigiano Johnny*. Siamo nel cuore dell'inverno del '44, di notte ha nevicato e la neve che ricopre le Langhe, come Johnny confida, assicurerà una tregua ai pochi partigiani superstiti dopo i rastrellamenti di novembre. Nella pace solare della mattina i bambini sono usciti per giocare sulla neve e Johnny – la pagina è struggente – li contempla come i depositari della pace che verrà: loro, gli innocenti,

⁴⁶ Cfr. A. Jacomuzzi, *Osservazioni in margine a «Una questione privata»*, in Beppe Fenoglio oggi, cit., p. 162.

⁴⁷ Cfr. B. Fenoglio, *Una questione privata*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1082-1084.

ai quali al compiersi dei tempi sarà dato di tornare all'Eden perduto, mentre egli sente che ne sarà escluso:

I marmocchi dei casali stavano scivolando a volontà sulle rudimentali slitte da fieno. [...] Johnny sedette sulla neve e stette a guardarli, sapendo che non se ne sarebbe stancato presto. Da lassù poteva nettamente vedere il gigantesco anelare dei loro minuscoli toraci, l'esaltata roseità delle guance, la formidabile nervità delle loro gambette in cemento con la neve e l'erta. E li amò come bambini, accettò quel loro esser tanto giovani e così fuori della guerra, e sperò che essi dimenticassero poi rapidamente e totalmente quella guerra in cui avevano marginalmente scalpicciato coi loro piedi innocenti, augurò loro bene e fortuna in quel mondo di dopo che egli aveva tanto poche probabilità di dividere⁴⁸.

Anche Milton di fronte all'evocazione dei *bona pacis* – il fiorire dei commerci, l'amore, la fertilità delle donne, la serenità della vecchiaia – ha una reazione di esclusione:

Mentre la donna parlava, descriveva l'estate della pace, una smorfia dolorosa si disegnò e fermò sulla faccia di Milton. Senza Fulvia non sarebbe estate per lui, sarebbe stato l'unico al mondo a sentir freddo in quella piena estate.

Tuttavia per Milton questo senso di esclusione non dipende come per Johnny dalla constatazione oggettiva del pericolo imminente, dal calcolo della possibilità concreta, intrinseca alla necessità storica delle cose, di restare ucciso in un agguato o in uno scontro. Dipende viceversa da una condizione del tutto autonoma rispetto alla contingente realtà storica, e cioè dal successo o dall'insuccesso della propria inchiesta, dalla verifica peraltro improbabile della fedeltà di Fulvia; e rientra così nella dimensione metafisica e trascendente della ricerca di Milton: ricerca di una verità che si fa assoluta, che è *la* verità, nella misura in cui esclude ogni altra sollecitudine del momento ed è prememente rispetto a ogni altro interesse, dovere o valore presente:

Il fatto è che più niente m'importa. Di colpo, più niente. La guerra, la libertà, i compagni, i nemici. Solo più quella verità⁴⁹.

⁴⁸ B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., pp. 818-819.

⁴⁹ B. Fenoglio, *Una questione privata*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 1044.

Avrebbe rinunciato a tutto per quella verità, tra quella verità e l'intelligenza del creato avrebbe optato per la prima⁵⁰.

La verità su Fulvia aveva la precedenza assoluta, anzi esisteva essa sola⁵¹.

C'è stata, tra la pagina del *Partigiano* e quella di *Una questione privata*, la trasformazione dell'itinerario lineare della guerra di Johnny nella singola questione privata di Milton. E la distanza fra le due pagine rende sufficientemente chiaro il senso di questo percorso: circoscritto a una misura privata, il racconto paradossalmente si svincola dall'orizzonte particolare (in senso aristotelico) della storia e può diventare, sul piano dell'universale, una rappresentazione complessiva del destino umano. Ma tornando entro i limiti del nostro discorso, possiamo osservare come a questa evoluzione sul piano della materia e del significato corrisponda sul piano formale la svolta verso il romanzesco e l'unità d'azione maturata durante la preparazione di *Primavera di bellezza*, a cavallo fra il 1958 e il 1959, che determina l'accantonamento del *Partigiano Johnny*. Di questa parabola, e del criterio che la regola, dà atto lo scrittore in persona come meglio non si potrebbe, nella lettera già citata del 10 marzo '59 a Livio Garzanti, dove annuncia di aver chiuso il lavoro con *Primavera di bellezza* e di aver intrapreso la stesura di un nuovo libro:

Mentre *Primavera di bellezza* è un 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 aromanzeschi, nel nuovo libro mi avvarrò di tutti gli schemi ed elementi più propriamente romanzeschi⁵².

È vero che si parla dell'*Imboscata*, tuttavia i caratteri attribuiti al nuovo libro possono essere estesi a buon diritto anche a *Una questione privata*. La quale più avanti, in un'altra lettera all'editore del marzo 1960, sarà presentata come evoluzione e superamento del romanzo abbozzato secondo una direzione ben delineata: nel senso cioè di un contenimento della parte concessa alla rievocazione storica in funzio-

⁵⁰ *Ivi*, 1046.

⁵¹ *Ivi*, p. 1111.

⁵² B. Fenoglio, *Lettere, 1940-1962*, cit., p. 105.

ne di una storia «individuale» e di «un intreccio romantico» (a ribadire – non è forse nemmeno il caso di sottolinearlo – il distacco dall’oggettivismo e dall’aspirazione al valore documentario della testimonianza letteraria centrali nella poetica del neorealismo):

Avevo già scritto 22 capitoli dei 30 previsti dall’impianto del romanzo e sarei stato in grado di consegnarLe il manoscritto «tra non molti giorni», come Lei scrive. Si trattava di una storia sul tipo di *Primavera di bellezza*, concedente cioè larga parte di sé alla pura rievocazione storica, sia pure ad alto livello. D’improvviso ho mutato idea e linea. Mi saltò in mente una nuova storia, individuale, un intreccio romantico, non già *sullo sfondo* della guerra civile in Italia, ma *nel fitto* di detta guerra. Mi appassionò immediatamente e ancora mi appassiona. Mi appassiona infinitamente di più della storia primitiva ed è per questo che non ho fatto troppo sacrificio a cestinare i 22 capitoli già scritti. Il racconto ha un suo leit-motiv musicale nella celebre canzone americana *Over the Rainbow*, che costituisce [...] la sigla musicale del disgraziato, complicato amore letterario del protagonista Milton (nome di battaglia) per Fulvia (coprotagonista femminile la quale però appare e vive soltanto nella memoria di Milton impegnato fino al collo nella guerra partigiana)⁵³.

Restiamo però sull’*Imboscata*. È sufficiente una lettura anche rapida del materiale conservato, ancorché incompleto e frammentario, per farsi un’idea della profonda differenza di concezione e di struttura rispetto al *Partigiano Johnny*. Si tratta anzitutto di un testo più corale: c’è sì un protagonista, Milton (che non è lo stesso Milton di *Una questione privata*, più simile a Johnny, bensì il suo esatto *alter ego*: bello, ricco e feroce), ma a lunghi tratti è assente dalla scena e cede lo spazio a una serie abbastanza nutrita di personaggi minori, né insomma ricopre la funzione totalmente accentratrice del racconto che ha il protagonista del *Partigiano*. La struttura poi può essere definita vuoi a grappolo vuoi ad albero, fondata com’è sulla rievocazione di episodi partigiani che si diramano dall’asse narrativo centrale (cioè dal tema della preparazione e del fallimento dell’imboscata di Milton ai danni del tenente Goti). Molti di questi episodi sono ripresi dalla materia del *Partigiano* (l’imboscata a Marsaglia, qui Moraglia; l’assalto alla caserma dei carabinieri di Alba; il commissario politico garibaldino Némega; la fucilazione del repubblicano; il disertore austriaco; lo scambio di pri-

⁵³ *Ivi*, p. 135.

gionieri; l'incursione fascista e la disastrosa reazione dei partigiani che porta alla battaglia di Valdivilla), ma nella nuova sede vengono affidati per lo più al racconto dei personaggi, o comunque intercalati all'azione: non ne sono cioè, in senso stretto e tranne rare eccezioni, gli elementi costitutivi svolti nella loro successione storico-temporale, come viceversa imponeva la narrazione lineare della fonte. Fra le eccezioni c'è proprio il fatto di Valdivilla, usato per uno snodo decisivo della vicenda. Avviene infatti che nell'agguato fallito alla colonna fascista Jack sia catturato e che in prigione, dopo essere stato massacrato di botte, sperando di evitare la fucilazione scambiando la vita con la delazione, finisca per tradire Milton e rivelarne il piano. Ebbene, Valdivilla ebbe luogo nel tardo febbraio del '45, e a quella altezza è collocato nel *Partigiano Johnny*; nell'*Imboscata* l'azione si svolge invece nell'estate del '44. È evidente allora che l'episodio essenzialmente per la sua funzione nel meccanismo del racconto, non tanto per il suo valore storico e meno ancora per uno scrupolo di congruenza con la realtà vissuta. Il che ci porta al punto da dove eravamo partiti: alla lettera a Garzanti del '59 e al progresso verso «schemi ed elementi più propriamente romanzeschi» in cui Fenoglio fa consistere la sua nuova poetica resistenziale.

C'è, in quella lettera, come abbiamo visto, una netta antitesi fra romanzesco e aromanzesco, e alla parte del romanzesco si assegna il nuovo libro in fase di lavorazione, a quella dell'aromanzesco *Primavera di bellezza* (dunque, di riflesso, anche *Il partigiano Johnny*). Del resto, già un paio d'anni prima, parlando a Calvino del *libro grosso* sulla guerra partigiana nella lettera del 21 gennaio '57 che conosciamo già, Fenoglio ammetteva che «Un romanzo propriamente non è»⁵⁴. Il giudizio, in altre parole, era ampiamente maturato a partire dalle fasi più alte dell'elaborazione dell'opera. E non credo ci sia bisogno di spiegare perché il *Partigiano Johnny* propriamente non sia un romanzo, o quanto meno perché il suo autore non lo ritenesse un romanzo a tutti gli effetti: la constatazione è implicita nel discorso che ci ha portato fino a questo punto. Nel progetto iniziale, come dimostrerebbe l'*Ur Partigiano Johnny*, e nella redazione intermedia costituita da PJ¹, dove, come sappiamo, Johnny non muore a Valdivilla, materia e narrazione

⁵⁴ *Ivi*, p. 82.

si estendevano lungo l'arco del ciclo storico costituito dal quinquennio di guerra e ne seguivano puntualmente i tempi e le scansioni. Gli estremi erano gli estremi di quel ciclo, il racconto finiva con la fine della guerra e combaciava in sostanza con la storia, se non addirittura con la cronaca di un'esperienza individuale e a tratti autobiografica sullo sfondo della storia. Vi era insomma poco o nulla che fosse da ascrivere all'intervento artistico dell'autore, alla selezione e al montaggio autonomo dei fatti da parte del narratore: a quelle prerogative cioè per le quali il racconto poteva davvero trascendere la «pura rievocazione storica». Sarà questa invece la prospettiva che contrassegna la svolta verso *L'imboscata* e verso *Una questione privata*, dove ciò che conta per l'appunto non è lo *sfondo* della guerra civile ripercorso nelle varie tappe dell'itinerario del protagonista, bensì l'«intreccio romantico» calato «*nel fitto* di detta guerra», circoscritto cioè in un fase della guerra e pure fortemente determinato dalla guerra (nei casi, nelle situazioni, nelle azioni e nelle reazioni dei personaggi, a partire dalla rottura dell'idillio e dall'occasione della doppia ricerca di Milton: di un ostaggio da scambiare con Giorgio e della verità su Fulvia), senza che tuttavia sia l'esperienza della guerra il soggetto dell'azione o la farsa che ne segna univocamente lo sviluppo. Ma prima ancora non è da escludere che sia stato proprio per queste o simili considerazioni che Fenoglio, all'altezza dell'ultima stesura del *Partigiano* (PJ²), abbia deciso di far morire Johnny. La morte del protagonista nel febbraio del '45 di fatto svincola la vicenda sia dalla cronaca autobiografica, sia, e soprattutto, dalla sua perfetta sovrapponibilità con il processo storico. Non solo: la nuova scelta narrativa, a ben vedere, risponde anche alla ricerca di una struttura chiusa, coerente e di per sé emblematica: in breve, da romanzo. Da questo punto di vista lo scioglimento è preparato a partire dal capitolo 35 dell'edizione Isella (*Inverno 5* in PJ²). Qui Johnny apprende della spia che si aggira per le colline fra Mango e Benevello e si dice che basterebbe uccidere quella spia per dare un senso a tutto quell'inverno altrimenti senza senso, vissuto nell'angoscia, nella prostrazione, nel dolore, nel contatto alienante con la morte e con il male, per la necessità eroica ma pragmaticamente superflua di essere «il passero che non cascherà mai»⁵⁵:

⁵⁵ B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 845.

E Johnny riaffogò in pensare che l'uccidere questo uomo d'inferno avrebbe riscattato tutto quel suo inverno, avrebbe rivestito tutto quell'immenso squallore dei serpi della vittoria e del merito⁵⁶.

Nel capitolo 38 (*Inverno 8*) trova la spia e la uccide. La missione è compiuta, ciò che non aveva senso lo acquista e a Johnny sembra davvero «che l'inverno (e forse anche la sua guerra) fosse passato e finito»⁵⁷. Da questo momento in poi a distinguerlo è una condizione di estraneità ai fatti che lo circondano, al reinbandamento, agli sviluppi della guerra partigiana⁵⁸. Ma non è soltanto l'estraneità spirituale o esistenziale di colui che ha compiuto la sua *areté* sopravvivendo alla terribile avventura dell'inverno e confronta quell'inverno con il rovesciamento radicale delle proporzioni, della situazione e dello spirito dei partigiani nella fase finale della guerra. È anche l'estraneità del personaggio ai corollari di un'azione che per lui ha ormai esaurito il suo ciclo esemplare. Per Johnny la storia è già finita, con l'inverno e la sua catabasi, con l'uccisione catartica della spia. Non resta che farlo morire. E la sua morte a due mesi dalla Liberazione, atroce beffa del destino che si ritorce contro chi scientemente ha voluto rimetterne in moto il meccanismo («La ruota dev'esser rimessa in moto, anche se i suoi primi denti macineranno proprio noi»⁵⁹), ma che avrebbe potuto salvarsi, solo avesse obbedito all'ordine di Nord e fosse salito al comando di divisione per incontrare la missione inglese; quella morte che avviene quando i partigiani si stanno ormai disimpegnando e i fascisti dalle case non sparano più, per una raffica fuori luogo di un impersonale semiautomatico, agente meccanico e trascendente della sor-

⁵⁶ *Ivi*, p. 824.

⁵⁷ *Ivi*, p. 851.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 852: «sentiva che quella marea di gioia lo lasciava intatto e asciutto, lavorato in incancellabile, indilagabile intattità dalla lunga solitudine dell'inverno»; p. 855: «Johnny lo seguì con gli occhi affrettarsi sulle sue gambe brevi e strenue verso il suo regno invernale e si sforzò di amarlo quanto prima. Ma quel patch non sarebbe stato cancellato né sommerso mai. Johnny non si trovava più; quel patch, lungi dal scancellarsi, si ampliava. Non sopportava più comunanza né routine, scapolava la collettività, la perlustrazione e la guardia. [...] Johnny era anche più profondamente ferito dalla constatazione che lui solo fra tutti non marciava più come prima. In più, risentiva come forse nessun altro quel normale, troppo normale progredire verso la primavera ed i suoi grossi, anormali fatti».

⁵⁹ *Ivi*, p. 859.

te; ebbene, quella morte davvero non appartiene alla rievocazione storica, ma è un simbolo, un giudizio e, nella sua tragica ironia, una visione dell'intera condizione umana.

Proprio da qui, dall'ironia senza sorriso della morte di Johnny, si può prendere lo spunto per le poche considerazioni che rimangono da fare. L'ironia, non c'è dubbio, nella sua estensione dal grottesco, all'acre e al tragico è un carattere che segna profondamente la scrittura fenogliana, a partire da una serie nutrita di racconti langaroli (*Ma il mio amore è Paco, Il signor Podestà, Il paese I-III, L'affare dell'anima, I premilitari, Tradotta a Roma*). Eclatante (tanto che a suo tempo, com'è noto, destò lo scandalo nei custodi dell'ortodossia partigiana) l'esempio dei *Ventitre giorni della città di Alba*, con la sua rappresentazione della Resistenza ai limiti della dissacrazione. Un particolare però fin dalla prima pagina induce a pensare che l'obiettivo non sia soltanto la polemica ideologica contro una retorica della celebrazione smentita nei fatti dalle delusioni e dalla mediocrità del dopoguerra. Vediamo quale. I fascisti hanno sgomberato il presidio di Alba senza sparare un colpo, la loro reazione, quando beninteso sono al sicuro al di là del Tanaro, si riduce a una selva di impropri e ad alcune mortaiate, che – osserva il narratore – «riuscirono a dare in seguito un bel profitto ai conciatetti della città»⁶⁰. Ebbene, proprio questa osservazione riporta significativamente alla memoria il commento manzoniano sugli scarsi profitti e la condotta goffa e inconcludente di don Gonzalo di Cordova all'assedio di Casale, capitolo XXVII dei *Promessi sposi*:

L'assedio poi andava male, in lungo, ogni tanto all'indietro, e per il contegno saldo, vigilante, risoluto degli assediati, e per aver lui poca gente, e, al dire di qualche storico, per i molti spropositi che faceva. Su questo noi lasciamo la verità a suo luogo, disposti anche, quando la cosa fosse realmente così, a trovarla bellissima, se fu cagione che in quell'impresa sia restato morto,

⁶⁰ B. Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 7. A margine, vale la pena rilevare come qualcosa del sarcasmo dei *Ventitre giorni della città di Alba* passi alle prime pagine della parte dedicata alla liberazione di Alba ne *Il partigiano Johnny*, per esempio nella figura del colonnello burocrate «liquidatore della fallita gestione militarfascista della città» (*Romanzi e racconti*, cit., p. 654); ma rende conto immediatamente del cambiamento di prospettiva il fatto che, se è conservato l'episodio delle mortaiate repubblicane da oltretanaro, sia invece cassata la battuta sull'utile per i conciatetti albesi (cfr. *ivi*, p. 656).

smozzicato, storpiato qualche uomo di meno, e, *ceteris paribus*, anche soltanto un po' meno danneggiati i tegoli di Casale⁶¹.

Il richiamo dà immediatamente la misura (letteraria, anzitutto) dell'ironia usata da Fenoglio nel suo racconto. Rivela, in sostanza, quali siano i suoi obiettivi e quale il suo valore: un giudizio sulle alte strategie e sulle grandi illusioni che animano l'agire umano, e specie l'agire storico, al riscontro con la miseria dei loro esiti; una «constatazione della debolezza morale dell'uomo anche nelle occasioni cruciali della storia»⁶²; una condanna dell'esercizio totalmente inutile della forza e della violenza; un'immagine dell'immane sproporzione fra le intenzioni individuali e collettive e la macchina degli eventi e dei destini.

Né sono diversi gli obiettivi e il valore dell'ironia, spostata ovviamente sul tragico, presente nel *Partigiano Johnny*. Si tratta ancora di un mezzo per esprimere l'illogicità dei tempi, della storia, della vita, del destino, come dimostrano esemplarmente l'architettura e la connotazione della morte del protagonista. Ma pensiamo anche alla visita al postribolo di Alba nel capitolo 3, dove si assiste al duplice paradosso delle prostitute che deprecano la degenerazione dei costumi portata dalla guerra («Fuori ormai c'è il libero amore») e che dicono di pregare per i partigiani tutte le sere⁶³: è evidente la censura del mondo prodotto dal fascismo, un mondo in cui, sotto la superficie benpensante, i valori sono rovesciati e il senso morale abita dove di norma non c'è o non ci dovrebbe essere. E si prendano i vari casi, non meno paradossali, di azioni di guerra in cui i nemici, tedeschi o fascisti che siano, si presentano sulla scena come svagati, al limite dell'indolenza, e combattono con disimpegno e distacco, da turisti. È così per i tedeschi della colonna che torna da Boves, ferma al traghetto di Tanaro («I tedeschi continuavano la contemplazione, e non c'era nei loro gesti lontani, radi e lenti, l'irritazione per l'ostacolo imprevisto, ma soltanto contemplazione, turistica»⁶⁴); così per i fascisti nell'agguato di Marsaglia in cui muore Tito («emergevano eretti, lenti, masterful i fascisti ri-

⁶¹ Cfr. *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. II, t. I, Milano, Mondadori, 1954, p. 461.

⁶² Cfr. F. De Nicola, *Introduzione a Fenoglio*, cit., p. 57.

⁶³ Cfr. B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny I*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., pp. 458-459.

⁶⁴ *Ivi*, p. 453.

spianando i fucili, ma con estrema lentezza e nonchalance»⁶⁵); così nella battaglia di Mango dell'estate del '44 («Si sarebbero detti turisti»⁶⁶); così nelle varie fasi del rastrellamento del novembre '44 («Quella loro moltitudine, ancora senza sparare, saliva saliva, lenta e quasi svagata, come godendosi l'avvicinamento»); «Lì udirono per la prima volta le loro voci e richiami, alti ed aspri, ma adolescenti, suonanti fuori servizio, quasi facessero ricreazione»; «Scendevano con un passo da gita collegiale, gli ufficiali facendo i compagni con la truppa»; «con gesti e con mosse macchinali di marionette su quella eccelsa ribalta»; «Li guidavano piano, come in riposo e per passatempo»⁶⁷); così infine per i repubblicani che sorprendono Johnny, Ettore e Pierre a dicembre, nel capitolo 31 («Restavano fermi, come al banco di un tirasegno, miravano e sparavano agiatamente»; «vide spuntare all'ultima curva moltissimi di loro, come in gita di piacere»⁶⁸). Indolenza e distacco sono certamente gli emblemi di una schiacciante superiorità militare; ma è anche vero che quella calma inesorabile, l'apparente indifferenza dei nazi-fascisti a quello che accade, appaiono la calma e l'indifferenza di qualcosa che lavora in modo automatico ed è sicuro di giungere al risultato per cui è stato costituito: un organismo titanico e implacabile, o piuttosto un gigantesco meccanismo che non può essere fermato, come sono i carabinieri per Davide Cora nella *Novella dell'apprendista esattore*, ingranaggi del destino che per tramite loro regola i suoi conti:

I carabinieri? Ah, so dove vuoi parare. Ma a me non mi fanno nessuna specie. Io non li vedo nemmeno come uomini. Sono la medesima cosa della puleggia che ha tirato il povero Remo sotto la macina. Mi spiego? La medesima cosa del gorgo di Belbo che ha annegato il povero Fedele⁶⁹.

Del resto, e non sarà un caso, quando il destino stringe le maglie della sua rete, come nell'«era di diluvio» che segna gli ultimi giorni dell'occupazione partigiana di Alba, Fenoglio attribuisce alla rappresentazione delle forze e degli elementi della natura un'evidenza per così dire minerale o tecnologica, un greve dinamismo meccanico avi-

⁶⁵ *Ivi*, p. 520.

⁶⁶ *Ivi*, p. 590.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 736, 751, 761, 762 e 766.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 778-779.

⁶⁹ B. Fenoglio, *Un giorno di fuoco*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., pp. 280-281.

talistico, abolendo ogni idea di solidarietà con l'uomo, come se fosse-ro invece anche loro le parti della macchina inarrestabile che funziona per stritolarlo. Non bastasse, si somma a quest'aura un'esplicita con-notazione mitica e infernale, che non lascia alcun dubbio sul valore simbolico delle similitudini e delle metafore:

Il fiume, un serpente di marmo nero, dante orribili riflessi ogniqualvolta riceveva la sua povera parte di quella cielo-inferno luce, stava, agli occhi di Johnny, «outlething Lethes»⁷⁰.

Là il fiume, ricordava Johnny, era stretto e profondissimo, lento come una colata di piombo⁷¹.

Il fango bulicante appariva anche più tremendo e letale delle acque impazzite. Gli altissimi flutti, veloci e come gettati in cemento, sfioravano le superstiti arcate del ponte. [...] Il caotico cielo, forgia di quel diluvio, era odio-so, si tirava le bestemmie⁷².

La pioggia cadeva con una strapotente continuità, concreta come una materia con cui si possa fabbricarsi⁷³.

Il fiume era gonfiato a radere le sue ripe altissime e ertissime, ma con una meravigliosa compattezza e levigatezza di colata minerale, la greve pioggia affondando senza campanelli, come anime di neonati in limbo, nella sua polita, metallica superficie⁷⁴.

⁷⁰ B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny I*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 634.

⁷¹ *Ivi*, p. 668.

⁷² *Ivi*, p. 676.

⁷³ *Ivi*, p. 680. Da tenere presente, poco oltre, nella stessa pagina e in quella successiva (pp. 680-681), la personificazione della città («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 [...] le pioppete parevano navigare come enormi zattere da moltissimi alberi»), che di fatto rinvia al medesimo sistema simbolico e concettuale, trasformando Alba nella preda del meccanismo distruttivo che domina la realtà a ogni livello. E si veda anche *ivi*, p. 677: «Nella fattispecie, la natura stava riportando un eccezionale trionfo: una volta tanto la natura stava prendendosi la rivincita sugli uomini per il primato nell'incussione della paura; per ognuno era infinitamente meglio avanzare solo contro un'armata di SS piuttosto di aver a che fare con uno solo di quei flutti fangosi».

⁷⁴ *Ivi*, p. 681.

i suoi traccianti solcavano le cortine di pioggia-ghisa⁷⁵.

Di fronte a questo congegno di distruzione operato da forze che chiaramente trascendono la dimensione umana e storica in senso stretto, stanno i partigiani, vittime designate, prede inermi e disperse, già condannate dalla miseria quasi grottesca del loro equipaggiamento, che vivono nell'angoscia di vedere la morte materializzarsi insieme con quel loro nemico impassibile e invincibile da una svolta della strada, dal ciglio di una collina, dal mare della nebbia, che fuggono come si fugge negli incubi, tuffandosi a rompicollo nei rittani o arrampicandosi nel fango per erte sulle quali pare di «arrancare immobilmente»⁷⁶. Essi sono i naufraghi di questa vita, per cui si tratta sempre di «attraversare a nuoto l'oceano pauroso della guerra»⁷⁷. Non sorprende, date queste premesse, che gli sforzi per comprendere ciò che sta vivendo e per trovarne la ragione non approdino a nulla, anzi portino Johnny a prendere atto della radicale insensatezza di tutto:

E tutto gli apparve un sogno vorticoso, e nulla veramente reale⁷⁸.

E quel mondo collinare che stavano attraversando gli appariva come non mai provvisorio e fittizio, quasi un teatro sgomberato alle quattro di mattina⁷⁹.

passato e presente erano totalmente, parimenti incredibili⁸⁰.

Oppure si rivela negli eventi una logica di equilibrio e compensazione di male e bene, pace e rovina, vita e morte, illusione e delusione, ascesa e caduta, che è totalmente storica e rimanda piuttosto a una ciclicità perversa del destino, a una concezione della vita fondata sulla necessità del male, della prova e dell'espiazione, magari in seguito a un oscuro e irredimibile peccato originale o per gli effetti di una colpa anche involontaria che risulta legata indissolubilmente, e tragicamente, all'azione individuale e alle sue ripercussioni nel congegno dei de-

⁷⁵ *Ivi*, p. 696.

⁷⁶ B. Fenoglio, *Una questione privata*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 1118.

⁷⁷ *Ivi*, p. 1038.

⁷⁸ B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny II*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 706.

⁷⁹ *Ivi*, p. 784.

⁸⁰ *Ivi*, p. 847.

stini comuni; perché, come sappiamo dal penultimo capitolo del romanzo di Milton, nemmeno la sua questione è così privata da non ripercuotersi nel raggio più ampio della storia e ricadere, per le conseguenze che innesca, sulla testa di vittime innocenti, le giovani staffette partigiane Riccio e Bellini, fucilati per rappresaglia dopo l'uccisione del sergente fascista catturato sopra Canelli. È questa in effetti la misura adoperata per interpretare fatti e vicende nella loro concatenazione, come si può verificare in rapporto agli snodi principali del racconto, sicché il rilassamento e l'allegria dell'estate del '44 postulano il loro rovesciamento nel dolore («Ora ridiamo. Ridiamo troppo. Ma verrà fatalmente il momento che piangeremo. Se no è troppo facile, innaturalmente, astoricamente facile»⁸¹), la liberazione di Alba un «successivo ed anche troppo prossimo castigo»⁸², il grandioso lancio inglese dei primi di novembre del '44 la tragedia del rastrellamento («Ma la gioia si voltò in dolore, ciò che era apparso salvezza causò mortale rovina»⁸³). Finché la legge viene enunciata apertamente, quando Johnny – siamo nell'inverno del '44 – ritorna a Cascina di Langa dopo l'irruzione dei fascisti e la cattura di Ettore:

La morte totale era seguita al tumulto di vita che aveva per obiettivo e corollario la morte⁸⁴.

Il traguardo a cui portano tutte queste considerazioni è quello, forse ovvio, che la trasfigurazione letteraria, la rappresentazione dell'esperienza attraverso gli schemi simbolici della narrazione innalzano l'oggetto del discorso a un'indagine metafisica sul rapporto etico ed esistenziale fra l'individuo, la realtà e la storia. Non per nulla, mi sembra, nelle prime pagine del *Partigiano Johnny* la missione del partigiano è associata alla missione del poeta in nome di una comune attinenza con l'assoluto: «partigiano, come poeta, è parola assoluta, rigettante ogni gradualità»⁸⁵. Fenoglio pone guerra e lotta partigiana come discriminazione d'umanità, come occasione irripetibile ed estrema concessa all'uomo per vagliare la propria identità morale, non soltanto in rela-

⁸¹ *Ivi*, p. 607.

⁸² *Ivi*, p. 707.

⁸³ *Ivi*, p. 722.

⁸⁴ *Ivi*, p. 802.

⁸⁵ *Ivi*, p. 447.

zione alle contingenti scelte storiche e ideologiche, ma anche, per l'apunto, in senso assoluto, in relazione alle condizioni generali del destino e del vivere umano⁸⁶: qualcosa di simile a quanto concepisce Pierre Bezuchov in *Guerra e pace*, dopo avere assistito dal di dentro alla battaglia di Borodino: «La guerra è il caso più difficile di sottomissione della libertà dell'uomo alle leggi di Dio»⁸⁷. La tensione verso il romanzesco che porta a *Una questione privata* e nel *Partigiano* i non rari riferimenti mitici e letterari – due casi quasi emblematici a breve distanza nel capitolo 10: la citazione dantesca (*Purg.* V 83-84: «e li vid'io / delle mie vene farsi in terra laco») dissimulata nell'inglese: «I'll see my own blood getting off on the tide» [vedrò il mio sangue sgorgare sulla corrente], e la «sollevata distesa d'asfodeli» che rinvia al prato omerico dell'Ade⁸⁸ – documentano in modo più che eloquente questa aspirazione della scrittura a un livello di esemplarità universale. E se il problema, in definitiva, è quello della possibilità e del valore dell'agire umano all'interno del meccanismo inesorabile del destino e della storia, con la fondamentale domanda di senso che ne è implicita, la risposta sta o nella caparbia coerenza individuale di cui è costituito l'eroismo di Johnny, o nella questione privata di Milton, concepita come «*quaestio*, cioè procedimento interrogativo per raggiungere il possesso di una verità»⁸⁹. Da una parte, cioè, il dovere di giocare la partita fi-

⁸⁶ Non bastasse l'evidenza esemplare delle storie di Johnny e Milton, due stralci almeno dal *Partigiano Johnny* rendono conto senza possibilità di equivoco di questa prospettiva: «La vita del partigiano è tutta e solo fatta di casi estremi» (*Romanzi e racconti*, cit., p. 447); «– Sentimi, Pierre. Io in fatto di critica non scherzo, ma sentimi. Prendiamo il più disciplinato esercito del mondo: l'inglese od il tedesco, a tua scelta. Inffliggigli un 8 settembre e sparpaglialo sulle montagne. Ebbene, essi non si dimostrerebbero migliori di noi. – Possiamo dunque gridare sempre Viva Noi! – Sempre, Pierre, fino alla fine della storia umana. Se penso, se mi figuro d'aver perso quest'occasione, per paura, per comodità o per qualunque altro motivo, mi vengono i brividi freddi» (*ivi*, p. 601).

⁸⁷ Cfr. L. Tolstòj, *Guerra e pace*, cit., p. 278.

⁸⁸ Cfr. B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny I*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., pp. 522-523. L'emblema omerico ritorna nel capitolo 28 (*Preinverno 4*): «Johnny ci entrò il primo, avendo sotto i piedi una sensazione di piano asfodelico» (*ivi*, p. 743); ma anche altrove il paesaggio collinare si trasfigura secondo la rappresentazione mitologica del Tartaro: «Dove egli stava era l'ultimo lembo di immota atmosfera, perfino tiepida, alla soglia di quella zona fornice dei venti che era la valle, da dove saliva un oceanico rifischiare di vortici» (*ivi*, p. 594).

⁸⁹ Cfr. A. Jacomuzzi, *Osservazioni in margine a «Una questione privata»*, cit., pp. 158-159.

no in fondo, anche se la propria è «di gran lunga la parte meno importante in tutto il gioco»⁹⁰, di lottare comunque sia, e resistere, anche se la lotta è una lotta insensata da eterni perdenti. Dall'altra, la ricerca della verità nel palazzo di Atlante delle Langhe, per scoprire che la verità sfugge all'infinito, o che l'unica verità è che l'Eden, il tempo o il luogo di una originaria esclusione del mondo umano dalla legge della violenza e della morte, è perduto per sempre ed esiste, quando esiste, solo nell'illusione o per fede («Ti sto pensando, anche ora, anche in queste condizioni sto pensando a te. Lo sai che se cesso di pensarti, tu muori, istantaneamente?»⁹¹). Se infatti c'è una *Bildung* nel romanzo di Milton, si tratta proprio di questa definitiva presa di coscienza. Quando alla fine ritorna alla villa di Fulvia, Milton ha ormai occhi diversi che gliela fanno vedere brutta e deteriorata, e può così contemplare la realtà presente ed effettiva, nella sua corruzione, di quello che era stato il teatro paradisiaco dell'idillio d'amore:

Ecco la villa, alta sulla collina, a un duecento metri in linea d'aria. Certo le fitte cortine di pioggia concorrevano a sfigurarla, ma egli la vide decisamente brutta, gravemente deteriorata e corrotta, quasi fosse decaduta di un secolo in quattro giorni. I muri erano grigiastri, i tetti ammuffiti, la vegetazione all'intorno marcia e sconquassata⁹².

Ma né la visione né la coscienza del paradiso perduto portano a una resa o alla disfatta. Anzi, liberano un impulso alla vita quasi parossistico eppure consapevole – un'apoteosi del dovere di vivere e sentirsi vivo, malgrado tutto –, che prende corpo emblematicamente nella fuga di Milton dai fascisti che l'hanno sorpreso («Correva ancora, ma senza contatto con la terra, corpo, movimento, respiro, fatica vanificati. Poi, mentre ancora correva, in posti nuovi o irriconoscibili dalla sua vista svanita, la mente riprese a funzionargli. Ma i pensieri venivano dal di fuori, lo colpivano in fronte come ciottoli scagliati da una fion-

⁹⁰ B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 844.

⁹¹ B. Fenoglio, *Una questione privata*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 1138.

⁹² *Ivi*, p. 1137. Radicale il contrasto con la visione che apriva il racconto: «Ecco i quattro ciliegi che fiancheggiavano il vialetto oltre il cancello appena accostato, ecco i due faggi che svettavano di molto oltre il tetto scuro e lucido. I muri erano sempre candidi, senza macchie né fumosità, non stinti dalle violente piogge degli ultimi giorni» (*ivi*, p. 1025).

da. “Sono vivo. Fulvia. Sono solo. Fulvia, a momenti mi ammazzi!”⁹³). Ed è allora questa raggiunta consapevolezza che salva il personaggio e gli evita, in ultimo, la morte di Johnny e del Milton dell'*Imboscata* (eroe, questo, di un fallimento totale, privato e storico: portato dal fiume come Orfeo, ma incapace di cantare e di dire nulla di sé al barcaiolo e al contadino che contemplan il suo corpo perdersi nella corrente)⁹⁴.

Università di Torino

⁹³ *Ivi*, p. 1127.

⁹⁴ Il finale di *Una questione privata* – se Milton muoia o se invece sopravviva all’inseguimento – rappresenta tuttora una *crux* per molti interpreti, spesso risolta per analogia o assimilazione: Milton deve morire come muoiono altri eroi fenogliani, da Ettore di *La paga del sabato*, a Johnny, al Milton de *L'imboscata*, a Galesio di *Un giorno di fuoco* (cfr. per es. A. Casadei, *Il finale del «Partigiano Johnny»*, in «Annali d’Italianistica», 18 [2000], pp. 347-352). Non credo tuttavia che possano esserci dubbi sulla salvezza del personaggio. Tralasciando la soluzione di comodo per un’intenzionale ambiguità dell’autore, e prescindendo dal senso che acquista la vicenda se Milton si salva, cosa in sé opinabile come sono tutte le interpretazioni, esiste a riprova un elemento di peso tutt’altro che trascurabile: la scena («Correva, con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo. Era perfettamente conscio della solitudine, del silenzio, della pace, ma ancora correva, facilmente, irresistibilmente. Poi gli si parò davanti un bosco e Milton vi puntò dritto. Come entrò sotto gli alberi, questi parvero serrare e far muro e a un metro da quel muro crollò»; *Una questione privata*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1127) è riportata da una pagina del *Partigiano Johnny* in cui si descrive la fuga del protagonista dalla pattuglia fascista che l’ha sorpreso con Ettore e Pierre: «Correva, correva, o meglio volava, corpo fatica e movimenti vanificati. [...] Era conscio del silenzio e della solitudine e della sicurezza, ma ancora correva, non finiva di correre, il suo cervello si era riannerito e la sua sensibilità fisica ritornò, ma solo per provare angoscia e sfinimento. Il cuore gli pulsava in posti sempre diversi e tutti assurdi, le ginocchia cedettero, vide nero e crollò» (*Il partigiano Johnny*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 779). Il crollò finale, nel *Partigiano*, sancisce lo scampato pericolo, è il segno dell’allentarsi della tensione vitalistica della fuga. E tale sarà anche per Milton.

Rubbettino

Finito di stampare nel mese di febbraio 2012
da Rubbettino print
per conto di Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it