

NUMERO 39

ANNO X – SETTEMBRE 2005

Spedizione in A. P. art. 2, comma 20/c, legge 662/96 - Filiale di Novara

# ATELIER

*Trimestrale di  
poesia critica letteratura*

*La guerra dei talenti*



*Arzuffi - Bettetini - Brullo - Canalini - Cordiner - Cottini - De Monte  
Fantuzzi - Fenoglio - Galaverni - Gezzi - Giusti - Ielmini - Innocenti  
Isgro - Italiano - Lorenzini - Masetti - Mc Hugh - Neri - Orlandi  
Ottonieri - Parente - Pedullà - Pegorari - Petrella - Rivali - Severi - Tuzet*

EDIZIONI ATELIER

[www.andreatemporelli.com](http://www.andreatemporelli.com)

# INDICE

- Editoriale**
- 3 Fenoglio, il più grande del Novecento  
 *Davide Brullo e Alessandro Rivali*
- 4 **In questo numero**  
 *Giuliano Ladolfi*
- L'autore**
- Quaderno su Beppe Fenoglio**  
 *a cura di Davide Brullo e Alessandro Rivali*
- 5 «With a deep distrust and a deeper faith»: cronologia della vita e delle opere di Beppe Fenoglio  
 *Gabriele Pedullà*
- 21 Chiamatemi Beppe, ramponiere del Pequod  
 *Davide Brullo*
- 28 In viaggio per le Langhe. Conversazione con Giampiero Neri su Fenoglio  
 *Alessandro Rivali*
- 32 Il virus fenogliano. Conversazione con Roberto Galaverni  
 *Alessandro Rivali*
- 37 Quando dovevamo fare un film... Un ricordo di Gianfranco Bettetini  
 *Alessandro Rivali*
- 40 Frammenti di un discorso interrotto. Ettore, Johnny, Milton e la retorica del troppo tardi  
 *Orsetta Innocenti*
- 47 La tosse di Beppe Fenoglio  
 *Margherita Fenoglio*
- 49 I sentieri che si biforcano di Fenoglio e di Calvino  
 *Luca Cottini*
- 60 In the wrong sector of the right side  
 *Massimiliano Parente*
- 62 Dalla pagina allo schermo: una questione controversa  
 *Claudia Orlandi*
- L'inchiesta**
- Per un rilancio della critica**  
 *a cura di Luigi Severi*
- 65  *Tommaso Ottonieri*
- 69  *Niva Lorenzini*
- 71 Morire di noia. Nota sulla critica letteraria francese contemporanea  
 *Valerio Cordiner*
- Interventi**
- 78 Come in uno specchio  
 *Giuliano Ladolfi*
- Voci**
- 84 Paolo Arzuffi: *Il carbone del sole*  
presentazione di Giuliano Ladolfi
- 88 Ileana De Monte: *Dalla bocca al mare*  
presentazione di Riccardo Ielmini
- 96 Riccardo Ielmini: *La cricca dei bravi ragazzi e altre poesie*  
presentazione di Giuliano Ladolfi
- 104 Heather McHugh: *Il gioco dell'occhio e del linguaggio*  
presentazione e traduzione di Francesco Giusti
- Lecture**
- POESIA**
- 112 Milo De Angelis: "Tema dell'addio"  
 *Massimo Gezzi*
- 114 Gabriela Fantato: "Il tempo dovuto"  
 *Graziella Isgrò*
- 115 Giovanna Frene: "Stato apparente"  
 *Giovanni Tuzet*
- 116 Ermanno Krumm: "Respiro"  
 *Andrea Masetti*
- 119 Fabrizio Podda: "Cave amen"  
 *Angelo Petrella*
- 120 Emilio Rentocchini: "Giorni in prova"  
 *Giuliano Ladolfi*
- 122 Italo Testa: "Biometrie"  
 *Matteo Fantuzzi*
- NARRATIVA**
- 123 Sergio D'Amaro: "Terra dei passati destini"  
 *Daniele Maria Pegorari*
- 124 Mark Haddon: "Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte"  
 *Michele Canalini*
- SAGGISTICA**
- 126 Maria Costanza Ferrero De Luca: "Ezra Pound e il Canto dei Sette Laghi"  
 *Federico Italiano*
- 128 **Biblio**

**Atelier**  
*Trimestrale di poesia, critica, letteratura*

**Direttori:**

Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Marco Merlin

**Redazione:**

Paolo Bignoli, Davide Brullo, Simone Cattaneo, Tiziana Cera Rosco, Umberto Fiori, Federico Francucci, Massimo Gezzi, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Enrico Piergallini, Andrea Ponso, Alessandro Rivali, Flavio Santi, Riccardo Sappa, Luigi Severi, Andrea Temporelli, Giovanni Tuzet, Cesare Viviani

**Direzione e amministrazione**

C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322835681 -  
Sito web: <http://www.atelierpoesia.it>  
indirizzo e-mail: [redazione@atelierpoesia.it](mailto:redazione@atelierpoesia.it)

**Stampa**

Tipografia Litopress - Borgomanero (NO) - Via Maggiate, 98  
Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del 23/03/1996.

---

**Associazione Culturale "Atelier"**

Quote

per il 2005:

euro 20,00

sostenitore:

euro 50,00

Ai «sostenitori» saranno inviate in omaggio  
quattro pubblicazioni edite dall'associazione.

I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a: Ass. Cult. Atelier -  
C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).

# EDITORIALE

## Fenoglio, il più grande del Novecento

*Non possiamo più nasconderci. Niente potrà salvarci piroettandoci verso chissà quale dorato Eden. Cioè, dobbiamo serrare i pugni. Alzati e combatti. In un tempo come questo (terribile oggi come un secolo fa e dieci secoli fa e qualche millennio fa, sì, ma ora con qualche preoccupazione di troppo), in cui le verità vanno in tilt e con esse l'uomo che non le sa guardare, in cui, questo è ciò che c'interessa ora e in questo luogo, un modesto scrivano di successo viene sdoganato dal West come se fosse "lo" scrittore di turno, in cui vengono innalzate collane editoriali attorno ad autori mediocri ma alla moda, dobbiamo lottare. Lottare perché sia solo il metro del talento, del dono personale, a giustificare un libro. Perché le classifiche dei bestseller vengano ribaltate. Perché quegli scrittorucoli che tutti sappiamo essere solo fumo alla fine mettono una nebbia talmente fitta che è difficile riconoscere la grana buona da quella marcia. Perché questa nebbia granulosa alla lunga non solo irrita le nostre pupille, ingrandendo all'eccesso le venuzze su cui sono incastonate, ma appesta l'aria che respiriamo. Ciò non vuol dire che dobbiamo conservare quello che abbiamo e fuggire con tale tesoretto su di un picco e fare come i monaci stiliti. No, non saremmo qui, ora. Questo vuol dire fermarsi mentre il resto delle cose ci scorre indistintamente al fianco e dare un senso a questo scorrere che trova distinzione e progetto a seconda del modo in cui lo osserviamo. Significa essere attenti e responsabili. Non tirare, avari, dentro la manica la manina. Ma allungarla. Per fare a cazzotti, per stringere la mano di un implorante, per chiedere l'elemosina. Fate voi. E per gente come noi che ha a che vedere con fatti che si esprimono tramite parole, con quelle parole che al fondo del barile sono quelle che ci distinguono dalle fiere o dagli scimmioni e quelle con cui "vediamo" le cose e i volti e i fatti, vale il refrain per cui verremo giudicati a motivo di ciò che abbiamo o non abbiamo detto. Per dirla in breve: le parole sono il nostro vero peso specifico. Ecco perché allora scendiamo in arena con questo striscione, forse un po' spocchioso, «Fenoglio è il più grande scrittore del Novecento». Uno scrittore, cioè, assolutamente intimorito dalle parole che usava. Tanto che il nostro assunto di base (folle come pochi) è che Fenoglio sia stato il più importante narratore del Novecento proprio per quel libro che non ha scritto (quanto meno: non ha collezionato di suo pugno) e non avrebbe mai voluto pubblicare: Il partigiano Johnny. Che fa diventare la Resistenza non tanto materia morbida per un resoconto cronachistico di vicende che poi alla lunga non importano a nessuno, ma una categoria dell'animo. E fa anche qualcosa di più, qualcosa di inspiegabile: fa sì che quello spicchio di Langhe divenga un luogo pari alla Chicago di Saul Bellow o al Pequod di Melville e che Johnny parli le parole che avremmo detto noi, esprima lo stesso scoramento e la stessa incapacità di fronte al cosmo. Nudo e crudo: fa ciò che la letteratura è chiamata a fare. E confonderti, ammattirti, stremarti. Le opere letterarie sono degli oggetti contundenti che ti aprono il cranio come un melone sul tagliere. Fenoglio è un granata tutta spini e ossi affilati. Perché la scrittura è crudele, ti chiede la tua intelligenza, la tua polpa buona, in cambio di nulla, perché saranno semmai i lettori a godere di questo succo, non tu che sei svuotato come un limone intirizzito e storpio. Noi tentiamo di assecondare questa crudeltà, che fa il paio con una attenzione virale, una serietà meticolosa, con la messa a margine di qualunque frasetta utile a solleticare chi so io. Sempre, fino all'esasperazione, sentinelle in questa notte.*

**Daide Brullo e Alessandro Rivali**

## IN QUESTO NUMERO

Dopo il numero di giugno dedicato al racconto l'interesse di «Atelier» per la prosa viene riconfermato dall'ampio spazio dedicato in questa pubblicazione a Beppe Fenoglio.

L'editoriale di Davide Brullo e di Alessandro Rivali, i curatori del “quaderno”, raccogliendo le impressioni della maggior parte della redazione, lo propongono come l'Autore «più grande del Novecento».

Si tratta certo di una provocazione che assume, però, il sapore della ricerca e di un confronto che si snoda attraverso un elevato numero di lavori. Gabriele Pedullà propone la cronologia della vita e delle opere dell'autore piemontese, mentre Davide Brullo traccia un puntuale e interessante parallelo tra i suoi romanzi e la tradizione americana. Seguono tre interviste di Alessandro Rivali: la prima a Giampiero Neri, la seconda a Roberto Galaverni, la terza a Gianfranco Bettetini, nelle quali i ricordi personali si alternano a valutazioni e ad approfondimenti sulla figura e sulla produzione fenogliana. Orsetta Innocenti enuclea gli elementi di similarità e di diversità tra i personaggi di Ettore, Johnny e Milton, mentre Margherita Fenoglio concentra la sua attenzione all'incidenza della tosse del fratello sulla scrittura. Il controverso rapporto con Calvino trova nel saggio di Luca Cottini un'esauriente trattazione che rende giustizia di divulgati luoghi comuni. Massimiliano Parente avverte con amarezza che la dimenticanza di Fenoglio dipende da un mutato clima letterario, proprio dei giovani scrittori «timbratori di cartellini aspiranti al Premio Strega». La trasposizione cinematografica del *Partigiano Johnny* non convince Claudia Orlandi, secondo la quale lo stile di Fenoglio non è «adattabile» alla rappresentazione per immagini.

Con questo numero si conclude l'Inchiesta sulla critica, curata da Luigi Severi: Tommaso Ottonieri dimostra come sia difficile dominare il *monstrum* «composito vorace sempre in metamorfosi» della letteratura, che costringe ogni epoca a nuove interrogazioni. Secondo Niva Lorenzini, agli studiosi contemporanei manca «la ricerca profonda dell'“intento” che ha necessitat[o]» la scrittura e Valerio Cordiner, francesista, traccia una rassegna della critica d'Oltralpe mettendo in luce i limiti di uno Strutturalismo e di un eclettismo, strumenti inadatti a recuperare la realtà umana dello scrittore e a provocare approfondimenti e dibattiti.

Nella rubrica **Interventi** Giuliano Ladolfi risponde alla valutazione espressa da Giorgio Manacorda sull'antologia *L'opera comune* e pubblicata nella prefazione di *Samizdat. Giovani poeti d'oggi*.

La rubrica **Voci** presenta tre poeti dalla fisionomia differente: Paolo Arzuffi sospeso tra sogno e realtà, segnato dallo stigma della “perdita”, Ileana De Monte alla ricerca di una originale purezza creaturale e Riccardo Ielmini, che fa esplodere lo stile comunicativo in un proclama letterario.

In **Letture** sono recensite pubblicazioni di particolare interesse, in prevalenza raccolte poetiche, ma non è stata dimenticata né la narrativa né la saggistica.

Conclude una pagina di **Biblio** con una serie di annotazioni critiche.

G. L.

# L'AUTORE

## Quaderno su Beppe Fenoglio

### «With a deep distrust and a deeper faith»: cronologia della vita e delle opere di Beppe Fenoglio

a cura di Gabriele Pedullà

1922

Beppe Fenoglio nasce ad Alba (Cuneo) il 1 marzo 1922, maggiore di tre figli. Il padre Amilcare (1882-1972), di modeste origini contadine (era originario di Monforte), uomo mite, antifascista, socialista, gran lavoratore, aveva cominciato come garzone di macelleria, per diventare poi a sua volta proprietario di un negozio nel centro cittadino verso la fine degli Anni Venti. La madre Margherita Facenda (1896-1989) era una donna molto devota, ma energica e ambiziosa per i suoi figli. Il loro matrimonio era stato celebrato il 16 dicembre 1920.

*Myself*

«Da una sella delle colline di Dogliani vedo Monforte, arroccato, paese che fu patarino ed ora non è più che un paese di “leggère”.

Ci nacque mio padre, ed in ogni modo lo frequentarono i vecchi Fenoglio.

I vecchi Fenoglio, che stettero attorno alla culla di mio padre, tutti vestiti di lucido nero, col bicchiere in mano e sorridendo a bocca chiusa. Che sposarono le più speciali donne delle Langhe, avendone ognuno molti figli, almeno uno dei quali segnato. Così senza mestiere e senza religione, così imprudenti, così innamorati di sé.

Io li sento tremendamente i vecchi Fenoglio, pendo per loro (chissà se un futuro Fenoglio mi sentirà come io sento loro). A formare questa mia predilezione ha contribuito anche il giudizio negativo che su di loro ho sempre sentito esprimere da mia madre. Lei è d'oltretanaro, d'una razza credente e mercantile, giudiziosissima e sempre insoddisfatta. Questi due sangui mi fanno dentro le mie vene una battaglia che non dico» (*Diario*, XXXIV).

«Della fragile salute di Beppe (mia madre) dava la causa a se stessa, a errori e omissioni che doveva aver fatto nei primissimi anni della sua infanzia, quando, per ascoltare mio padre, lo aveva dato a balia nella Langa, a una donna che non lo teneva come si deve. E una volta che era andata a trovarlo era tornata piena di tristezza perché il bambino piangeva di continuo ed era coperto di sfoghi, ma lei aveva dovuto lasciarglielo, dato che era già in arrivo il secondo figlio. Quel ricordo le procurava una grande pena e lei cercava spesso nell'aspetto del figlio i segni di quella sua colpa antica» (Marisa Fenoglio).

1923

Nasce il fratello Walter. La sorella Marisa arriverà invece solo nel 1933, «nata dopo un intervallo tanto lungo da far pensare a mia madre più a una precoce menopausa che a una tardiva gravidanza» (Marisa Fenoglio).

1928-1932

Dopo Corso delle Langhe, la famiglia Fenoglio si trasferisce in Piazza Rossetti, dove abiterà fino al 1957. Si trattava di una casa modesta, a cavallo di due piazze, vicino al Duomo: un'abitazione scombinata, proprio sopra la macelleria, su due livelli, collegati da una scala di legno. Beppe frequenta le elementari alla Scuola Michele Coppino, concludendole in soli quattro anni (salta il quinto). Si dimostra subito uno studente riflessivo e silenzioso, gran lettore, anche se è disturbato da una lieve balbuzie che lo accompagnerà per tutta la vita. Fenoglio ama molto la musica, ha una bella voce e, cantando, la balbuzie sparisce.

«Da bambino era molto pensieroso, taciturno a volte, ma non fece mai pensare a questa sua particolarità. Lui era così. Semplicemente così. Ubbidiente, non particolarmente vivace. Forse questa sua vivacità repressa si esprimeva totalmente nella impulsività che dimostrava con me» (Margherita Fenoglio, c).

1932-1937

Visti gli ottimi risultati scolastici, nonostante le ristrettezze familiari, la madre si lascia convincere e lo iscrive al ginnasio Giuseppe Govone di Alba. Fenoglio è uno scolaro modello.

Sono gli anni delle vacanze a San Benedetto Belbo, ospite della zia Pinotta, lontanissima parente del padre. Era uno scambio di cortesie: Edoardo, il figlio seminarista della zia, tutte le domeniche andava a mangiare a casa loro e d'estate la zia Pinotta ospitava i ragazzi Fenoglio. Da queste vacanze nasce il suo grande amore per i paesi delle Langhe, che, adulto, percorrerà da partigiano.

L'inizio del ginnasio coincide con la scoperta folgorante dell'inglese sotto la guida della professoressa Maria Lucia Marchiaro.

*L'inglese*

«Era un uomo di sterminate letture e di incredibile memoria. L'amore per i libri l'aveva consumato da ragazzo, prima della guerra e a distanza di tanti anni ricordava tutto perfettamente. Aveva letto Shakespeare, diceva, quando i suoi coetanei leggevano Salgari, e dagli elisabettiani gli era venuto il gusto e la volontà di scrivere. Chi ha ascoltato i suoi concitati sfoghi letterari sa come si esaltava a citare testi e brani degli scrittori di quell'epoca, a scandire il suono delle parole inglesi, a spiegarne l'intraducibilità o il bisogno di reinventare l'italiano per adattarlo alla forza di un'altra lingua. Ma l'Inghilterra era per lui molto più di un'affascinante lezione di stile, era il Paese in cui forse avrebbe voluto nascere perché amava le istituzioni che lo governavano, il costume e le conquiste di una società così profondamente diversa da quella italiana» (Felice Campanello).

«Fenoglio, fin dagli anni del ginnasio ad Alba, si era immerso, come un pesce si immerge nell'acqua, nel mondo della letteratura inglese, nella vita, nel costume, nella lingua, particolarmente dell'Inghilterra elisabettiana e rivoluzionaria: viveva in questo mondo, fantasticamente ma fermamente rivissuto, per cercarvi la propria "formazione", in una lontananza metafisica dallo squallido fascismo provinciale che lo circondava. Più volte mi disse che da adolescente aveva spesso sognato di essere un soldato dell'esercito di Cromwell, "con la Bibbia nello zaino e il fucile a tracolla". [...] L'immedesimazione di Fenoglio col mondo dell'Inghilterra rivoluzionaria non era per lui un'evasione da ingenuo provinciale, come qualcuno ha creduto. Fenoglio detestava i letterati di mestiere, ma era sufficientemente scaltro e colto per non cadere in ingenuità di questo genere. Fenoglio andava alla ricerca di un modello umano, di una "formazione", di uno stile diverso da quello che il "fascismo" gli offriva. Hanno scritto molto di sé coloro che si convertirono all'ultimo momento, dopo lunghi viaggi attraverso questo o quello, ma forse nessuno scriverà mai la storia di non pochi adolescenti che impararono a rivoltarsi sui banchi di scuola, magari leggendo Platone o Tucidide, e portarono innanzi il loro rifiuto fino alla lotta armata e alla morte. Solo il caso decise che Fenoglio non fosse uno di loro» (Pietro Chiodi).

*Lo sport*

«Beppe era uno sportivo nel senso culturale: gli piaceva l'agonismo e accettava la sconfitta come la vittoria, ma dal punto di vista fisico non era granché dotato, come del resto non lo ero io. Eravamo buoni nuotatori, questo sì; e nuotatori di fiume, non di mare, che è un'attività ben più difficile e pericolosa. Giocavamo anche a calcio, anche a pallone elastico, ma non certo con grande abilità. Era semmai più dotato e fortunato nella pallacanestro: a diciotto anni Beppe era alto un metro e ottantuno-ottantadue, e a quei tempi era una statura alta. Inoltre la pallacanestro ci attraeva perché facilitava la conoscenza delle ragazze, cosa che naturalmente non accadeva con gli altri sport. Una certa ragazza che poi sarebbe stata molto importante per lui, Beppe la conobbe proprio durante un allenamento di pallacanestro» (Walter Fenoglio, b).

La passione per lo sport lo accompagnerà per tutta la vita. «Ad Alba era giocatore temuto di scopone: qualche domenica piombava a Torino e lo trovavi ingrugnito allo stadio; ma più gli piaceva il pallone elastico, il gioco delle sue parti, e sono molti a ricordarlo mentre accenna il rapido e aggraziato passo, quasi di danza, che precede la battuta» (Lorenzo Mondo).

1937-1940

In prima liceo il suo professore di filosofia è don Natale Bussi, rettore del seminario diocesano, con il quale Fenoglio rimarrà tutta la vita in ottimi rapporti, anche dopo il suo allontanamento dalla religione. Passa le estati del 1938 e del 1939 ad Alassio, al mare.

In terza liceo c'è l'incontro determinante con due professori d'eccezione: Leonardo Cocito (1914-1944), di formazione marxista, impiccato poi nel 1944 dai tedeschi, suo insegnante d'italiano, e Pietro Chiodi (1915-1970), docente di storia e filosofia, studioso di Kierkegaard e Heidegger e uno dei grandi nomi dell'esistenzialismo italiano, deportato in Germania e al termine della guerra professore universitario al Magistero di Torino. Entrambi furono per lui maestri di antifascismo.

«Per il ventotto ottobre era obbligatorio svolgere un tema ministeriale di elogio della marcia su Roma. Nell'ora precedente alla mia, il professore di italiano aveva dettato il solito insulso tema. Quando io entrai in classe notai subito uno studente nel primo banco con le braccia incrociate che guardava annoiato il foglio bianco. Era Beppe Fenoglio. Lo invitai a scrivere, ma scuoteva la testa. Preoccupato delle conseguenze feci chiamare il professore di italiano. Era Leonardo Cocito. Parlottarono da complici. Ma non ci fu verso. La pagina rimase bianca» (Pietro Chiodi).

*Le ragazze*

Sin dagli anni del liceo, il rapporto di Fenoglio con l'altro sesso è alquanto impacciato. Lui che apprezza tanto l'armonia e la bellezza fisica si vede brutto, con il suo «naso alla Cyrano, piantato su un volto bitorzoluti» (Pietro Chiodi), una sensazione che sarà acuita dopo che una malattia gli avrà devastato la pelle.

«Nonostante la sua bella figura, Beppe si sentiva brutto, e soprattutto a causa di quella sua escrescenza sul naso. Prima di soffrire di una tremenda malattia alla pelle, mio fratello era un bel ragazzo, aveva una bella presenza» (Walter Fenoglio, b).

Ricorderà a proposito degli anni del dopoguerra un amico: «Le donne gli piacevano, ma lui non piaceva alle donne. Ricordo che alla domenica pomeriggio si faceva accompagnare da me alla "Tavernetta" dell'albergo Savona. C'era un'orchestrina, si ballava. Ma Beppe stava seduto in un angolo, accontentandosi di guardare le ragazze. Erano i primi anni di "boom" economico, e le giovani di campagna venivano ad Alba già ben vestite e truccate. Beppe ne soffriva. Vedeva in questo la fine di un certo mondo langarolo, quello che aveva descritto nella Malora. «Una volta — diceva — nei paesi un ballo e un bicchiere di vino non si negavano a nessuno. Ora queste qui, quando le inviti a ballare sono anche capaci di dirti di no". E lui, infatti, non le invitava mai, anche se moriva dalla voglia di farlo» (Raoul Molinari).

1940-1942

Il 10 giugno 1940, lo stesso giorno dell'entrata in guerra dell'Italia, Fenoglio sostiene l'esame di maturità.

Si iscrive poi alla Facoltà di Lettere dell'Università di Torino. Supera otto esami in due anni (Letteratura inglese: 24; Storia della musica: 27; Geografia: 22; Storia della filosofia: 24; Storia romana: 30; Storia moderna: 27; Filologia romanza: 27; Storia medievale: 26), senza mai completare gli studi, con grande dispiacere della madre.

1943

Nel gennaio Fenoglio è chiamato alle armi e lascia Alba per arruolarsi nel Regio Esercito. Ma, finito l'addestramento come Allievo Ufficiale (prima a Ceva e poi a Pietralata), arriva l'armistizio dell'otto settembre e lo sfasciarsi dell'esercito con la fuga verso sud del Re. Fenoglio riesce a rientrare a casa in modo molto avventuroso mentre le truppe tedesche occupano progressivamente l'Italia del nord, dove Mussolini ha costituito la Repubblica Sociale Italiana.

In dicembre Beppe e Walter partecipano all'assalto contro la caserma dei carabinieri dove sono rinchiusi i padri dei giovani renitenti alla leva generale indetta dalla Repubblica per continuare la guerra. La loro liberazione provocherà l'arresto di alcuni notabili albesi, tra i quali anche il padre di Fenoglio, presto rilasciato.



1944

Nel gennaio Fenoglio si unisce alle prime formazioni partigiane. Vive la sua prima esperienza nella Brigata Garibaldi. Dopo uno scontro sfortunato a Carrù (il 3 marzo) e il successivo massiccio rastrellamento, Beppe ritorna in famiglia, dove si trova anche il fratello Walter, che, di fronte all'arresto del padre aveva risposto alla leva, per poi disertare immediatamente una volta saputo di nuovo in libertà. Per una spiata tutta la famiglia Fenoglio, madre e sorella comprese, viene arrestata. Questa volta il rilascio è reso possibile da monsignor Grassi, vescovo di Alba, mediante uno scambio di prigionieri con i partigiani.

«Quando, nell'estate del 1944, i repubblicani del tristemente noto colonnello Languasco, di stanza ad Alba, andarono in Piazza Rossetti ad arrestare tutta la famiglia di Fenoglio, la madre, all'atto di chiudere la porta di casa, si voltò indietro, cercò intorno con gli occhi e disse: "Se dobbiamo andare tutti, prendo la gatta: anche lei è della famiglia", e uscì con la gatta tra le braccia» (Luciana Bombardi Fenoglio, b).

In settembre Beppe e Walter sono di nuovo sulle colline nelle Langhe del sud, dove si uniscono alle Formazioni Autonome Militari (i così detti "badogliani" o "azzurri") di Enrico Martini Mauri (comandante Lampus) e di Pietro Balbo (comandante Nord), prestando servizio a Mango agli ordini di Piero Ghiacci. Il 10 ottobre Fenoglio prende parte alla liberazione di Alba (la città rimarrà in mano ai partigiani solo fino al 2 novembre).

«Fisicamente era molto forte, un grande camminatore, esteriormente sempre molto curato ed elegante, aveva un look tutto particolare che lo distingueva dagli altri» (Piero Balbo).

La repressione fascista, dopo la riconquista di Alba, è terribile, anche grazie all'intervento delle forze tedesche: un rastrellamento di dimensioni colossali che costa la vita a centinaia di partigiani. Probabilmente è il momento più drammatico dell'esperienza militare di Fenoglio. «Alla stazione di Neive nel 1952, mi disse che era assai impegnato, e si tormentava perché la narrativa doveva avvicinare il lettore tanto da portarlo a vivere nell'episodio. In particolare ci teneva che la fuga attraverso le maglie del rastrellamento (quello del novembre/dicembre 1944) portasse a sentire l'angoscia della sopravvivenza.

«Ci metto anche qualche collina in più ma devo ottenere l'effetto incalzante e senza respiro del rastrellamento». In realtà l'episodio, che si verificò in condizioni ambientali assai pesanti e con un rapporto iniziale di forze di venti a uno ed alla fine di cento a uno, ebbe molte probabilità di finire male. Si svolse sul tracciato Boscasso / Langa / Mango / Neive / Bricco / Neive / S. Cristoforo / Treiso / Cascina della Langa / Boscasso / Benevello. Volutamente Beppe tracciò una rotta più confusa nel racconto, cosicché non si riesce a localizzare, per chi conosce i posti, ma ottiene l'effetto voluto» (Piero Giacci).

Dopo il proclama del generale inglese Alexander, che annuncia lo stallo delle operazioni per l'inverno e invita i partigiani a nascondersi in attesa di riprendere le attività a febbraio per la spallata finale, le bande armate si sciolgono e Fenoglio trascorre da solo l'inverno, in un terribile isolamento, alla Cascina della Langa.

1945

All'inizio di Febbraio ha luogo il reimbandamento: il periodo più duro è ormai passato. Da marzo a maggio, per la sua eccellente conoscenza dell'inglese, Fenoglio funge da ufficiale di collegamento presso le missioni alleate e partecipa anche alle battaglie di Vanvilla (il 24 febbraio) e di Montemagno (il 19 aprile, giusto alla vigilia della Liberazione).

1946

Al referendum del 2 giugno Fenoglio vota per la monarchia.

Vivere il dopoguerra e la normalità per lui è difficile. Non gli interessa più diventare professore d'inglese e lascia l'Università tra lo sgomento della madre, che vede così svanire il risarcimento per i sacrifici fatti. I litigi con la madre sono violenti: per i soldi che non ci sono, per il lavoro che non cerca, per il fumo eccessivo, per la laurea mancata. Pare che nel corso di una lite le risponda: «La mia laurea me la porteranno a casa, sarà il mio primo libro pubblicato».

*La madre*

«Avevamo una macelleria ma in tempo di guerra non vendevamo a borsa nera, come face-

vano tanti altri, quindi soldi ce n'erano pochi, e tenere i figli all'università non era facile. Beppe a scuola era sempre stato bravo, sapeva l'inglese meglio della professoressa, ma poi l'università non l'ha finita. Io glielo dicevo sempre, di studiare, ma lui aveva la passione dello scrivere. Gli trovavo sempre foglietti scarabocchiati dappertutto, anche sotto il letto. Eppure non ho mai pensato che potesse diventare uno scrittore, neanche quando sono usciti i primi libri. Una volta, nel '46, ricordo che Beppe mi appoggiò le due mani sulle spalle e mi disse: "Madre, il mio nome resterà, il tuo no". Ha avuto ragione lui, ma allora io non gli ho creduto» (Margherita Fenoglio, a).

«Scriveva la notte, per tutta la notte. A volte aveva delle ispirazioni che lo raggiungevano quando cenavamo. Si precipitava allora nella sua camera e stendeva degli appunti veloci, nervosi, mentre lui stesso in quegli attimi fremeva, nervosissimo e teso per lo sforzo non indifferente e per l'ansia che lo rodeva. Ricomponeva in seguito queste sue note con grande fatica. [...] È restato sempre generoso con tutti. Forse divenne un po' più frenetico ed esigente nello scrivere. Ricorderò sempre una sua frase pronunciata in risposta ad un mio rimprovero circa l'eccessiva assiduità notturna al tavolino. Mi disse: "Vuoi capirlo, madre, che scrivo?...» (Margherita Fenoglio, b).

«La passione di scrivere in mio fratello era legata inescandibilmente al vizio delle sigarette. Le due cose insieme erano più che sufficienti a far dire a mia madre che Beppe conduceva vita dissoluta. Fumare costava, era un vizio esecrabile e quantificabile. E per quelle 50 o 60 sigarette al giorno che lui si fumava, ma quante erano in verità?, scoppiavano tra loro le liti più devastanti, quelle che avvelenavano la casa per dei giorni. Quando si annunciavano, mio padre si affrettava a chiudere porte e finestre per via dei vicini e se la svignava dal tabaccaio in piazza, mentre io restavo, in tumulto, tra loro due che si affrontavano in cucina, come duellanti su un territorio prefissato: mia madre dalla parte del lavandino, mio fratello dalla parte del tavolo dove si mangiava. I soldi e il fumo ne erano lo spunto, ma era scontri esistenziali, violentissimi tra i due che parlavano lingue diverse.

Io parlavo a quel tempo solo quella di mia madre, la capivo troppo per non volerla aiutare, ne giustificavo gli sfoghi, le ire, e Beppe di rimando nelle sue invettive mi accomunava a lei, aggiungendo per me una rabbia stizzosa e sprezzante perché non mi riconosceva come antagonista.

Dopo ognuna di queste lotte, la casa muta dopo tutto quel fragore, mia madre era come malata, sfiancata da una fatica immensa. Lei così attiva non lavorava più, passava ore seduta su una sedia, a guardare davanti a sé. Una parvenza di normalità, per non tradirsi davanti a lui, si ripristinava quando Beppe tornava a casa dall'ufficio per mangiare. Rapidamente, in silenzio, a quel tavolo di cucina io lo servivo; lui mangiava e ripartiva. Poi a stento, dopo giorni, si ricominciava. Ma ogni volta ci lasciavamo molte penne, tutti.

Con il fumo, così si chiamava da noi il vizio, mia madre se la poteva prendere sacrosantamente, a spada tratta. Ma con lo scrivere?

Il pensiero che si potesse vivere la vita per scrivere le era inconcepibile. Se lo poteva immaginare tutt'al più come un capriccio, un passatempo per gente aristocratica, un privilegio per famiglie della borghesia, che per professione tenevano la penna in mano e avevano a che fare con la carta stampata: quei ceti sociali a cui lei pensava che il figlio potesse anche accedere, per matrimonio o facendo carriera, all'università o in un'industria.

Erano quelli gli sbocchi a cui tendeva quando lo aveva fatto studiare, non certo perché si mettesse a scrivere libri che avevano il demerito, e lei lo toccava con mano, di renderlo estraneo al mondo in cui viveva, ai problemi della vita quotidiana, svogliato proprio a far carriera. Un'attività da guardare benevolmente se fosse stata almeno continuativa, remunerativa; sicura, mentre invece era piena di intoppi, di incertezze, di cose non dipendenti dalla propria volontà, ma dal consenso altrui, e di usura fisica quasi quanto lavorare in macelleria.

Non c'erano risposte a questo tipo di inclinazione, la piazza non offriva precedenti e anche don Vigolungo, da sempre consigliere di mia madre, si teneva un po' sul filosofico, senza la solita regola del due più due fa quattro. Diceva che nelle famiglie a volte ci sono di queste impennate, che da quando mondo è mondo, dove uno meno se lo aspetta, dopo una fila di generazioni tutte uguali, compare l'artista, l'uomo che rompe gli schemi e da un salto di qualità.

Lei, diceva, facendolo studiare, gli aveva messo in mano gli strumenti per esprimersi.

Ma proprio quel salto di qualità inquietava mia madre: le sembrava che la comparsa di uno scrittore in famiglia non rappresentasse un passo avanti, ma un indebolimento, un segno di decadenza, un'incrinatura in un vaso già fragile, e che altre fossero le professioni di chi ha vera vitalità, nerbo e robustezza nelle cose della vita. [...]

Lo "scrivere" restò quindi per mia madre una attività misteriosa, enigmatica, indecifrabile, ma così compenetrata con l'essenza del figlio da diventare essa stessa inattaccabile. Attività che gli sottraeva ore di lavoro, gli rubava il sonno della notte, gli minava la salute, ma con cui, proprio in forza di questo dominio, bisognava venire a patti. Allo scrivere si avvicinò sempre con cautela, con sospettoso riguardo, alla fine con rispetto, senza mai — mio fratello vivo — sentirsene lusingata o fiera. Si rifiutò ogni volta categoricamente di leggere qualcosa di lui: "Io so tutto di quello che tu scrivi" gli diceva molto emozionata: "Non ho bisogno di leggerti! Io ti conosco!"» (Marisa Fenoglio).

#### *Il fumo*

«Più che gli alimenti era il fumo a dare a Beppe il supporto e l'energia per ogni sua attività cerebrale. Fumava molto, a volte calmo, riposato, inebriato, studiando le volute del fumo; a volte nervoso, con un accanimento che lo portava a tormentare la cicca; senza sigarette perdeva molte delle sue notevoli capacità di autocontrollo» (Piero Ghiacci).

1947

Comincia a lavorare in un'azienda vinicola di Alba (Antonio Marengo). Qui resterà tutta la vita, diventandone procuratore e rifiutando anche offerte allettanti da altre ditte concorrenti. Si tratta di un impiego noioso, che ha però il vantaggio di lasciargli molto tempo per scrivere. Per lavoro si reca al massimo a Genova o a Torino, eccezionalmente in Francia. Consegna tutti i suoi guadagni alla madre, che via via gli dà i soldi per le sigarette e poco altro.

#### *Il lavoro*

«Quel lavoro non era stato una sua scelta, ma un modo per venire incontro a mia madre, che lo voleva seduto al sicuro, dietro a una scrivania, a condurre una vita regolata da precisi orari d'ufficio. Convincerlo non fu facile, a monte c'erano state battaglie violente e Beppe all'inizio sopportò male e il lavoro e il sopravvento materno.

"Lo sai cos'è l'inglese per me?" le gridò un giorno. "Riesci a immaginartelo? Io, che leggo, che scrivo, che penso in inglese, che mi calo in quella lingua come fosse la mia, che ne faccio quello che voglio, io adesso potrò solo più scrivervi delle lettere commerciali!"» (Marisa Fenoglio).

«Ad Alba faceva l'impiegato di un'azienda vinicola. Per via delle lingue che conosceva gli avevano affidato l'esportazione. Compilava lettere di accompagnamento per partite di Vermut e spumanti, lavoro abbastanza noioso tutto sommato ma così poco impegnativo che, eludendo la sorveglianza dei principali, gli consentiva di mandare avanti anche quello di scrittore. Molti si stupiscono dell'umiltà di questa occupazione enologica che gli portava via buona parte della giornata, ma lui l'aveva trovata sopportabile al punto che non ne cercò mai un'altra proprio per gli spiragli di libertà e di fantasia che gli lasciava. Tra una pratica e l'altra infatti, e usando per precauzione la stessa carta intestata della ditta, scriveva interi capitoli dei suoi libri che a casa riscriveva o rifiniva» (Felice Campanello).

Una collega ricorda Fenoglio intento ai propri romanzi e racconti in ditta: «Scriveva direttamente a macchina ciò che gli veniva in mente, quando però, per un motivo o per l'altro, non gli era possibile, si fermava, prendeva un appunto che poi avrebbe rielaborato in seguito. Ogni tanto ci leggeva poi degli stralci chiedendoci un parere...» (Mariangela Veglio).

1949

Sotto lo pseudonimo di Giovanni Federico Biamonti pubblica nei Pesci Rossi Bompiani il suo primo racconto, intitolato *Il trucco*. Mandò all'Einaudi i *Racconti della guerra civile* (il libro, modificato, diventerà *I ventitré giorni della città di Alba*) e un romanzo, *La paga del sabato*, ricevendone il giudizio favorevole di Calvino, ma quest'ultimo testo viene rifiutato da Vittorini. Fenoglio ne ricaverà due racconti.

«Un giorno [...] imprecisato della fine degli anni quaranta, sul tavolo della nostra sala da pranzo comparve una macchina da scrivere e da quel momento, per tutti gli anni a venire, vi troneggiò.

La stanza, quella della scala di legno lucido e degli imponenti mobili neri, la più estrapolabile dal resto dell'alloggio, non la tocco più nessuno. Era la nostra stanza più dignitosa, quella che io tenevo a fare vedere alle amiche o aspiranti fidanzati, per creare l'illusione che anche le altre fossero così.

Nessuna visita fu mai così importante, nessun ospite così illustre, da far traslocare in altra sede il suo armamentario di scrittore. Né mai mi riuscì, senza incorrere nell'ira furibonda di Beppe, di spostare, anche solo provvisoriamente, per le mie piccole legittime esigenze, qualcuno di quei piloncini di carte che invadevano il tavolo. In compenso non degnai mai di uno sguardo interessato quei suoi fogli fittissimamente scritti e corretti.

Il lavoro alla Marengo impose un ritmo serrato, e alla lunga insostenibile, alla sua vita: di giorno in ufficio, di sera cogli amici, in casa solo per mangiare e, di notte, per scrivere.

I pasti a casa nostra erano sempre silenziosi. Mentre mio padre, dopo una giornata di lavoro al mattatoio o in negozio, li divorava, per mio fratello Beppe era soprattutto un'occasione di lettura, che noi ci guardavamo bene dal disturbare. Seduto al suo posto a tavola, di fronte a mia madre e a me, mangiava alla cieca perché teneva gli occhi fissi sul libro che di volta in volta leggeva, pescando a caso con la forchetta o il cucchiaino nel piatto che noi due tenevamo d'occhio fosse sempre sufficientemente pieno: preoccupate di garantirgli una nutrizione bastante e variata, che sopperisse alla sua assoluta indifferenza al cibo. [...]

Certe sere tornava a casa prima del solito, visibilmente gravido di pensieri da affidare alla carta. Passava veloce accanto a mia madre e a me che, sedute in cucina sul tavolo, proprio sotto la lampada, eravamo intente a qualche lavoro a maglia.

Si ritirava subito nella camera della scala e attaccava a lavorare. Noi dall'alto perceivamo quei tre segni inconfondibili della sua presenza in casa: il fumo delle sigarette, la tosse, e il battere dei tasti della macchina da scrivere. Scriveva ininterrottamente per ore e nel cuore della notte quelle boccate avidhe e appagate di fumatore impenitente, più silenziose della tosse ma scandite come il battere della macchina da scrivere, mi davano intera la sensazione della sua concentrazione, ma anche della sua infinita lontananza da casa nostra. A un'ora imprecisata della notte, che io quasi mai percepivo da sveglia, veniva a dormire nella camera che a quel tempo dividevo con lui. Quell'altra stanza, dove aveva lavorato, finalmente muta, restava fino al mattino piena di fumo e di quell'odore acre che avevano gli inchiostri di una volta, i suoi fogli sparsi sul tavolo, in quell'apparente disordine che è invece l'ordine imperscrutabile del momento creativo» (Marisa Fenoglio).

1950

A Torino conosce di persona Elio Vittorini, Natalia Ginzburg e Italo Calvino, con i quali prende accordi per pubblicare una raccolta di racconti.

1951

Si propone all'Einaudi come traduttore: «traduco tutto indifferentemente, ma ho una spiccata preferenza per il teatro e la poesia» (lettera di Fenoglio a Calvino, 8 settembre 1951). La collaborazione con la casa editrice torinese non va in porto.

In questi anni con Chiodi, l'ingegner Morra e altri amici intavola delle vivaci discussioni, spontanee e informali, su politica, letteratura, storia e religione nella "Tavernetta" dell'Hotel Savona.

«Intorno al '51 venne in mente a un gruppetto di noi di dedicarci alla cultura, settore in cui ad Alba c'era ben poco. Eravamo Felice Campanello, Fenoglio ed io, decidemmo di tenere delle conversazioni. Essi si svolgevano al Circolo Sociale, allora luogo d'incontro della borghesia albese e unico punto attrezzato (praticamente la sala Fenoglio di oggi). Gli argomenti, prevalentemente di carattere letterario, erano trattati ora dall'uno ora dall'altro. Felice Campanello tenne la prima, un'altra ne tenne il prof. Monchiero, un'altra il prof. Chiodi (anzi, a lui ci eravamo rivolti per realizzare la nostra iniziativa). Poi venne il momento di Fenoglio

che mi incaricò di fare il lettore di alcune poesie da lui tradotte dall'inglese e del commento che le precedeva e seguiva. Si trattava del monologo e dei corsi dell'*Assassino nella cattedrale* di Eliot, di alcune poesie di G. M. Hopkins e di J. Donne, in tutto tre o quattro conversazioni. Fenoglio era un bravissimo dattilografo, mi portava delle paginette benissimo composte e discutevamo insieme sul modo migliore di presentarle» (Gianni Toppino).

1952

Escono *I ventitré giorni della città di Alba* nei Gettoni Einaudi. Il volume viene recensito sull'«Unità» con una violenta stroncatura (il libro sarebbe stato addirittura, per l'estensore del pezzo, Carlo Salinari, «una cattiva azione») a causa dell'immagine denigratoria della Resistenza che offrirebbe raccolta. Su «Oggi» lo stesso libro viene invece attaccato per le presunte posizioni «di sinistra» dell'autore. *I ventitré giorni della città di Alba* attira comunque l'attenzione di alcuni lettori d'eccezione, come Alberto Moravia, che gli propone di collaborare a «Nuovi Argomenti» (e in effetti l'anno seguente uscirà sulla rivista *La sposa bambina*) e Giovan Battista Vicari, che lo vorrebbe tra gli autori del nascento «Caffè». Anna Banti, Carlo Bo e Giuseppe De Robertis scrivono delle recensioni molto favorevoli.

A quest'ultimo, che chiede all'Einaudi maggiori informazioni su Fenoglio, così risponde Calvino: «Le rispondo su Fenoglio. È anche come persona, un tipo insolito nelle nostre lettere, anzi proprio il contrario del solito ragazzo di provincia letterato. È un commerciante di vermouth, non in proprio, ma per una ditta in cui svolge mansioni importanti; e deve saperci fare. È un tipo alto, magro, con una faccia da film del West, un po' brutale e accipigliata, caratteristiche accentuate da una triste affezione: una vegetazione di verruche e escrescenze sulle guance e sul viso. Parla a scatti, con brevi frasi dal giro inaspettato. Non è certo timido (è chiaramente un uomo pratico e risoluto, è stato comandante partigiano dei badogliani), né è tipo da darsi delle arie; ma è uomo che rimugina dentro e parla poco. Lo si direbbe un istintivo di poche letture — e in effetti lo è; ciò non toglie che a un certo momento lo si scopra traduttore di poeti inglesi raffinati; John Donne, Hopkins, Eliot. Ora sta facendo un nuovo racconto, ma i suoi affari e i viaggi lo disturbano».

«Beppe non ebbe mai un aspetto florido, era di natura nervosa e sottile, e verso i trent'anni c'erano già in lui una magrezza e una tosse che tenevano in allarme continuo mia madre» (Marisa Fenoglio).

1953

Il 4-5 dicembre partecipa a Roma con Calvino al Convegno Nazionale dei Giovani Scrittori, dove incontra di persona Moravia e simpatizza con Giacinto Spagnoletti. «Alto, solitario, vestito di tutto punto (mentre la maggior parte di noi girava in camicia e maglione), egli non conosceva nessuno dei suoi colleghi scrittori e critici (io ero allora anche narratore). Quando l'avvicinai ebbe come un sussulto. Mi sembrò di una timidezza impressionante. Per scioglierci, parlai subito di amici comuni (da Pavese a Calvino: ma lui Pavese non mi pare lo avesse fra gli "amici", nel senso che si può dare a questa parola; dipendeva anche dal fatto, secondo me importante, che egli veniva *dopo*, lì sulle Langhe, a raccontare storie diverse). Poi si passò a discorrere del suo lavoro in atto. Parlava pochissimo di questo argomento. La sua attenzione era volta soprattutto all'ambiente, per lui inedito, degli scrittori della sua età o pressappoco. Mi chiedeva notizie di questo o di quello; e s'informava se e come poteva rientrare nella categoria degli "scrittori". Cioè di autori che vivono esclusivamente del prodotto letterario. Si considerava — è chiaro — del tutto fuori da questa possibilità. Conosceva solo per lettera, mi parve, la Banti, sua estimatrice. E della critica pareva avere una considerazione notevole, in quanto aiuto dato allo scrittore per comprendersi meglio (ce n'è un accenno nella lettera scritta a me il 10 giugno 1959). Pranzammo insieme. Non mi nascondevo la stramberia del quadro offerto: un uomo altissimo, con quel naso davvero da Cirano, che non poteva parlare se non in piemontese (o albeso addirittura), accanto a un giovane meridionale quasi della sua età, che aveva tutt'altra parlata da adoperare. Sul problema dei vini, fu assolutamente all'altezza della situazione. E prima che glielo chiedessi si inoltrò in una descrizione dei vini delle sue terre, memorabile. Volevo tornare, dopo il pranzo, all'argomento letteratura, ma soprattutto a ciò che egli

andava scrivendo. Non fu tanto possibile. Era certo che avevo acquistato la sua fiducia, ma preferiva essere lontano, non influire con la sua persona» (Giacinto Spagnoletti).

Nella primavera, allo scadere della prima legislatura repubblicana, la contrapposizione tra fronti politici aveva toccato l'apice, anche in conseguenza di una legge proposta dalla maggioranza formata dalla democrazia cristiana e dai partiti laici minori (e subito denominata "legge truffa" dall'opposizione socialista e comunista) che avrebbe dato uno sproporzionato premio di maggioranza allo schieramento di forze apparentate che superasse il cinquanta per cento dei voti più uno. La nascita di un piccolo raggruppamento di dissidenti del P.R.I e dello P.S.D.I. contrari alla legge e guidati da Parri e Calamandrei ("Unità popolare") impedì per pochi voti che il provvedimento divenga operativo.

Scrivo in proposito Fenoglio a Vittorini, il 9 giugno 1953 (è una delle pochissime testimonianze dirette di cui disponiamo sulle idee politiche di Fenoglio nel dopoguerra): «anch'io ero fortemente attirato da "Unità popolare", ma ho finito col votare P.S.D.I. (che non mi convinceva affatto) per l'ovvia ragione della battaglia dei due fronti. Vedremo. Certo ci ho patito a non votare Parri e Calamandrei».

#### *La politica*

«Ci eravamo lasciati nel 1940, alla fine dei suoi studi, e ci ritrovammo nel 1945. Fenoglio aveva fatto il partigiano nelle Langhe del Sud, nelle formazioni azzurre. Fungeva da ufficiale di collegamento con la missione inglese, e si aggirava tra partigiani cenciosi in una impeccabile divisa da ufficiale inglese. Io combattevo nelle Langhe del Nord con Cocito, ma non lo incontrai mai. Allora sua maestà il Re, la missione inglese e il "maggior" (Mauri) erano i tre baluardi del suo spirito puritano e i "rossi" un incomprensibile sottoprodotto della guerriglia. Così, quando ci ritrovammo nel 1945, i nostri discorsi erano sempre imbarazzati, anzi, a un certo punto, si interruppero.

Ma tutto questo doveva durare poco. Man mano che il vecchio mondo riemergeva e la Resistenza veniva compressa e svilita, Fenoglio imparò da coloro stessi che continuava a detestare come non vi fosse gran differenza tra partigiani azzurri e rossi. Nel frattempo aveva dovuto interrompere gli studi all'Università (si era iscritto in Lettere) e cercarsi un impiego. In una impresa vinicola di Alba dove un centinaio di donne, con le mani paonazze, lavava bottiglie da mattina a sera per un salario inferiore al necessario per vivere, Fenoglio incominciò a vedere i "rossi" in una nuova prospettiva. Proprio per questo — me lo disse egli stesso — una mattina di domenica del giugno 1946, mi venne incontro con grande affetto in piazza Savona ad Alba. Fu così che insieme ci incamminammo per gli amari sentieri della sinistra non comunista» (Pietro Chiodi — che evidentemente retrodata un poco il loro riavvicinamento).

«Tutti mi chiedono: se fosse vivo adesso dove sarebbe schierato. Tessere di partito non ne ha mai avute, ma si sentiva molto nenniano allora, molto socialista. Infatti chiamava me sacrista perché io ero socialdemocratico. Lo vedo schierato a sinistra, un uomo democratico, un uomo sereno» (Ugo Cerrato).

«Secondo me era un liberal-socialista nel senso che credeva in una società più giusta. Era anche molto amato dalle maestranze perché era un impiegato che osservava e capiva le loro esigenze e cercava di farle valere e rispettare. Erano tempi durissimi con un ambiente di lavoro che lui riteneva non giusto» (Aldo Agnelli).

1954

Sempre nei "Gettoni" esce *La malora* con un risvolto di Vittorini (che pure dirige la collana) fortemente polemico verso i «giovani scrittori dal piglio moderno e dalla lingua facile». Fenoglio è amareggiato dalla quarta di copertina e dall'accoglienza ricevuta dal romanzo. Alle recensioni molto positive di Anna Banti, Oreste del Buono e di Niccolò Gallo (tra gli altri), si aggiungono infatti pareri più freddi e spesso dichiaratamente ostili, fra i quali spicca quello di Domenico Porzio.

#### *Ego scriptor*

«*La Malora* è uscita il 9 di questo agosto. Non ho ancora letto una recensione, ma debbo constatare da per me che sono uno scrittore di quart'ordine. Non per questo cesserò di scrivere

ma dovrò considerare le mie future fatiche non più dell'appagamento d'un vizio. Eppure la constatazione di non esser riuscito buono scrittore è elemento così decisivo, così disperante, che dovrebbe consentirmi da solo, di scrivere un libro per cui possa ritenermi buono scrittore» (*Diario*, VII).

#### Autocritica

«Riletta la mia *Malora*; mi pare d'aver piantato i paracarri e non aver fatto la strada» (*Diario*, XXIV).

Per qualche mese tiene un diario, che si apre con questo appunto: «Lo scrittore, fintantoché scrive, rappresenta un certo valore, ma al di fuori delle sue funzioni è il più nullo degli esseri umani». Chestow, *Ai confini della vita*» (*Diario*, I).

#### Emigrazione

Tanti mi dicono:

— Coraggio, Beppe, pianta baracca e burattini, vattene lontano da Alba! — Chi me lo dice è gente la più disparata. D. meccanico ricambista, C. maestro di campagna e M. produttore cinematografico con residenza stabile a Roma.

Rispondo che non ora, dopo, c'è tempo. Debbo prima scrivere il mio terzo libro, che parlerà d'Alba. Ma un libro su Alba, è meglio scriverlo in Alba o lontano da Alba?» (*Diario*, XXII).

#### 1955

Pubblica una traduzione della *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge su «Itinerari». Su «Paragone» esce uno dei suoi racconti più belli, *Un giorno di Fuoco*.

«Io conoscevo bene S. Benedetto, Fenoglio, la Langa perché venivo di là e lui si fidava di me per conoscere luoghi, personaggi, nomi, vicende. Ricordo che un sabato pomeriggio eravamo al Savona e lui mi disse: “Mi piacerebbe rivedere i luoghi dove si è svolto il fatto di Gallezio”. Questo fatto da giovani ci aveva molto impressionato. [...] Siamo partiti e siamo andati a Gorzegno.

Andammo all'osteria, gli feci conoscere alcuni personaggi, lo portai nell'aia della cascina di Gallezio con la finestra da dove aveva sparato. Non prese nota di niente, però fotografava tutto con gli occhi. Poi, per non rientrare ad Alba, andammo a dormire a S. Benedetto dove ho una casa e dove c'era già mia moglie.

Mentre al mattino indugiavo a letto, Beppe era seduto sotto una pianta vicino alla casa di Corsini con la macchina da scrivere portatile sulle ginocchia. Quando scesi giù c'erano già tre o quattro fogli appallottolati, il resto era venuto di getto. Entusiasta mi fece: “Leggi!”. Si trattava del racconto *Un giorno di fuoco*. Poi aggiunse: “Cosa ne facciamo?”. Fui io a suggerirgli di mandarlo alla Banti, con cui era in contatto, per la rivista «Paragone», che poi lo pubblicò e gli mandò quarantamila lire» (Ugo Cerrato).

#### Le Langhe

«Devo dire che io amavo più la città che i paesi delle Langhe. Beppe invece ne era addirittura innamorato. E non è che ci stesse molto, soprattutto nei primi anni. Si andava lassù a fare le ferie perché a casa facevano già fatica a mantenerci agli studi e non potevano certo mandarci al mare come era per alcuni nostri amici» (Walter Fenoglio, a).

«Conseguì la patente molto tardi, nel 1960, ma non guidava volentieri, non gli piacevano i motori e tutte le cose pratiche lo intimorivano, gli creavano dei problemi. C'erano molti amici che avevano la macchina: l'ingegnere Morra, Ugo Cerrato» (Aldo Agnelli).

«Girava molto a piedi ed era un profondo conoscitore della zona: conosceva i sentieri, le cascine, le famiglie che le abitavano e da loro si faceva raccontare del lavoro dei campi, della produzione annuale, dello stesso bilancio familiare. Lo stupiva la felicità di alcune famiglie contadine che con poco denaro riuscivano a sopravvivere per un anno e lo amareggiava il contrasto con la gente di Alba che magari si giocava a carte, in una sera, la stessa cifra» (Renato Piazza).

1957

La famiglia Fenoglio si riduce: Walter e Marisa, ormai laureati (rispettivamente in Giurisprudenza in Scienze naturali) e sposati, vivono all'estero (Walter a Ginevra, dove dirige la Fiat Suisse, Marisa in Germania, dove suo marito è il fondatore della prima fabbrica tedesca della Ferrero). Con i genitori resta solo Beppe. La macelleria viene ceduta e i Fenoglio cambiano casa.

«Dal 1957 a l 1964 ho vissuto per motivi di lavoro a Ginevra, e lì Beppe è venuto a trovarmi spesso. In una libreria di Ginevra, specializzata in edizioni internazionali, poteva trovare i suoi amati testi in inglese; e quando non poteva venire, chiedeva a me di comprarglieli» (Walter Fenoglio, b).

1958

Fenoglio entra in contatto con Garzanti, che, dopo la delusione per il trattamento ricevuto dall'Einaudi con la *Malora*, lo alletta con la proposta di pubblicare il suo prossimo libro.

Si ammala di pleurite e ne risente la sua attività. Gli viene interdetto il fumo, ma non riesce a rinunziarvi, nonostante il fiato corto.

«A cavallo tra novembre e dicembre ho fatto una bruttissima pleurite che mi ha messo k. d. se non k. o. Quel che è peggio, dovrò starmi particolarmente guardato per parecchio tempo ancora. Necessariamente la mia attività è sensibilmente diminuita. Nuoce inoltre al mio rendimento la proibizione medica (che voglio sperare temporanea) del fumo. Con la sigaretta la mia concentrazione era, o mi appariva, tutta un'altra» (Lettera di Fenoglio a Livio Garzanti, 13 dicembre 1958).

1959

Esce *Primavera di bellezza* presso Garzanti, con cui Fenoglio sottoscrive un'opzione di cinque anni per i suoi inediti. Il romanzo nasce dalla scelta di rendere autonoma e autoconclusa (con la morte del protagonista) la prima parte di quello che nei suoi progetti iniziali doveva essere il suo "grande libro" sulla Resistenza (la seconda parte, pubblicata soltanto postuma e incompiuta è ciò che noi chiamiamo *Il partigiano Johnny*). Il libro vince il premio Prato, ma viene recensito con una certa freddezza da Eugenio Montale e da Oreste del Buono e persino Anna Banti, la sostenitrice di sempre, lascia trasparire una parziale insoddisfazione per l'ultima prova di Fenoglio.

Intanto la salute declina, interviene un disturbo alle coronarie, complicato dall'asma bronchiale.

«A qualcuno che, sprovvedutamente, gli chiedeva quanto si pagasse per pubblicare un libro, seccamente sbottò: "È Garzanti che ha pagato me!"» (Carlo M. Richelmy).

*La società letteraria*

«Fenoglio era diventato, dopo Pavese, lo scrittore più popolare delle Langhe. Vinse anche un paio di premi letterari, ma andò con disagio alla cerimonia perché temeva fossero faccende combinate dalle case editrici, giochetti cui trovava umiliante prestarsi» (Gianni Toppino).

«Fenoglio inorridiva quando qualcuno lo diceva epigono di Pavese, o lo considerava scrittore di ispirazione contadina o provinciale. Ma non se la prendeva, non polemizzava, perché quanto si diceva su di lui non lo interessava minimamente. I pochi critici che lo incontrarono dovettero andarlo a cercare ad Alba. E quando Giovanni Getto, dell'università di Torino, mi comunicò tutta la sua ammirazione per Fenoglio, ed io, tornato ad Alba, glielo dissi con un certo fervore, egli rimase quasi indifferente, facendomi capire che solo il contrario lo avrebbe stupito. Pochi anni prima, quando fu istituito a Cuneo il premio Pavese, e tutti lo davano sicuro vincitore, egli non vi concorse.

Si trattava di un milione, e Dio solo sa quanto gli sarebbe stato utile. Qualcuno ha pensato che si trattasse di timidezza, dovuta al difetto di pronuncia che lo affliggeva, o al naso alla Cirano, piantato su un viso bitorzolato. Ma era invece l'exasperazione di una "forma di vita", di uno "stile"» (Pietro Chiodi).

«Lei mi sa sincero quando affermo che i premi letterari non mi tolgono né il sonno né



l'appetito. Io non scrivo per competizione (per quanto la sportmanship sia un evidente aspetto del mio carattere), alla radice del mio scrivere c'è una primaria ragione che nessuno conosce all'infuori di me. L'idea di danneggiare Pasolini è lontana da me almeno quanto l'idea di favorirlo. Praticamente non lo conosco, né come uomo, né come scrittore. E poi lo spirito di scuderia (due garzantini) nemmeno mi sfiora. Io sarò un brocco, ma un brocco brado» (Lettera di Fenoglio a Pietro Citati, della prima settimana del giugno 1959, in cui rifiuta di rinunciare alla candidatura proposta dalla Banti e da Longhi al premio Strega per non danneggiare Pasolini, altro autore pubblicato da Garzanti. Fenoglio non entrerà in cinquina, mentre Pasolini arriverà terzo con *Una vita violenta* e il premio verrà assegnato al *Gattopardo*).

1960

Giorgio Questi, documentarista piuttosto noto negli Anni Cinquanta, propone a Fenoglio di realizzare assieme un film sulla resistenza. Fenoglio gli sottopone un soggetto che contiene in embrione il nucleo centrale di *Una questione privata*, alla quale lavorerà indefessamente per tutto l'anno.

«Dopo la pubblicazione di *Primavera di bellezza*, Beppe cominciò a godere di una certa fama e pubblica stima in Alba, che in quegli anni era in un periodo di grande crescita economica. Nel 1960 arrivò in città il telequiz "Campanile sera". Beppe venne prescelto come responsabile del cosiddetto pensatoio, e Alba rimase in carica per cinque o sei trasmissioni» (Walter Fenoglio, B).

In occasione di "Campanile sera" Fenoglio stringe amicizia con Gianfranco Bettetini, futuro semiologo degli audiovisivi, ma allora giovane autore televisivo e collaboratore di Enzo Tortora. I due progettano di realizzare assieme un film di argomento contadino.

Il 28 marzo sposa Luciana Bombardi, conosciuta e amata già nell'immediato dopoguerra. La moglie proviene da una famiglia benestante di Alba (i genitori di lei posseggono un noto negozio di pelletteria). Nonostante le pressioni per un rito in chiesa, Fenoglio insiste per una cerimonia solamente civile e la sua decisione fa scandalo. Il sindaco si rifiuta di officiare il matrimonio e delega al suo posto il vicesindaco. Viene organizzata addirittura una manifestazione ostile nei loro confronti, ma la madre di Beppe riesce a scongiurarla, ricorrendo al vescovo di Alba, monsignor Grassi.

Il viaggio di nozze è a Ginevra, dal fratello, accompagnati dall'amico fotografo Aldo Agnelli. «Il matrimonio lo imborghesì, andava a mangiare a casa a orari regolari, ma non lo cambiò radicalmente» (Walter Fenoglio, b).

*La religione*

«Monsignor Bussi, che accoglieva sempre molto amichevolmente Beppe in seminario ad Alba, ha confermato che proprio a seguito delle letture sulla storia inglese, Fenoglio si era dato un'educazione luterana considerando tutte le religioni sullo stesso metro, e cioè storico: "Già a sedici anni — ricorda don Bussi — Beppe mi fece trovare una lettera sotto la porta del mio ufficio dove mi diceva che non avrebbe più frequentato il seminario e le pratiche religiose"» (Davide Lajolo).

«Una sera d'estate — l'estate pesante e sorda di Alba — ci incontrammo per caso a Savona, alla presenza di amici comuni, e ne nacque una rissa furibonda, impietosa e crudele, che investiva tutto, religione, politica, Vangelo: su una grandine di giudizi che la passione di entrambi accendeva di colori violenti, il professor Chiodi gettava a piene mani le inesauribili risorse di una dialettica astuta. Fu un processo alla storia cristiana, da Costantino a De Gasperi, degli errori commessi e delle violenze subite, dove tuttavia ci accomunava l'accordo sulla novità che il cristianesimo aveva offerto all'uomo, sulla singolare potenza di quella rivoluzione interiore. [...] Si dice comunemente che Fenoglio non accettasse la Chiesa come istituzione e, di fatto, al matrimonio ne aveva rifiutato le modalità canoniche e giuridiche. Aveva in odio la messa in scena, le platee popolari, la religione espressa per corallità, soprattutto non perdonava alla Chiesa storica gli errori del temporale, la violenza sulle coscienze, il potere. Lo infastidivano le prepotenze e il sopruso, ma sapeva cogliere le sfumature tra realizzazione e messaggio, talune pagine sue sembrano perfino riflettere l'eco di un trattenuto rispetto per i

“separati” (i preti), quando lo siano per davvero, doloranti testimoni di un impegno che non gode di certezze terrene» (Carlo M. Richelmy).

«Da ragazzo era praticante, poi si era allontanato dalla chiesa. Mi diceva: “Io credo in Dio, ma ognuno se lo immagina come può, e il mio Dio non è quello dei preti”. Rifiutava la Chiesa come istituzione, come struttura, ma accettava il messaggio del Vangelo, pur applicandone solo gli insegnamenti che riguardavano questo mondo. Concepeva la vita come un servizio verso gli altri uomini. Ora c'è chi vuol farlo passare per un comunista. Non c'è niente di vero. Quando ci fu il referendum votò per la monarchia, era un badogliano. Poi si spostò a sinistra, ma rimase sempre un riformatore radicaleggiante. Sentiva molto l'esigenza di un'autentica giustizia sociale, ma sempre all'interno di un messaggio evangelico. Ecco il Vangelo gli piaceva perché annulla tutte le leggi degli uomini. Una volta gli chiesero perché non si impegnasse politicamente: rispose che scrivere era già un impegno sufficiente, e forse ancora più importante che quello politico» (Don Natale Bussi).

### La poetica

«Per quanto cerchi, non trovo alcun aneddoto di qualche sapore relativamente alla genesi e alla pubblicazione dei miei libri. Potrà forse interessare questa piccola rivelazione: *Primavera di bellezza* venne concepito e steso in lingua inglese. Il testo quale lo conoscono i lettori italiani è quindi una mera traduzione.

La critica mi ha seguito e mi segue con una certa attenzione, in misura superiore, debbo dire, all'aspettativa di uno scrittore appartato e “amateur-like” quale io sono. Le recensioni a tutt'oggi sono numerose e, per quel che riguarda la sostanza, variano dal moderato elogio alla stroncatura selvaggia. In linea generale, il mio atteggiamento di fronte alle sentenze della critica è quello già configurato da altro scrittore e comune, penso, a tutti gli artisti; stupore per quello che i critici sanno trovare nel tuo lavoro e altrettanto stupore per quello che non sanno trovarci.

Scrivo per un'infinità di motivi. Per vocazione, anche per continuare un rapporto che un avvenimento e le convenzioni della vita hanno reso altrimenti impossibile, anche per giustificare i miei sedici anni di studi non coronati da laurea, anche per spirito agonistico, anche per restituirmi sensazioni passate; per un'infinità di ragioni, insomma. Non certo per divertimento. Ci faccio una fatica nera. La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti. Scrivo *with a deep distrust and a deeper faith*» (Risposta di Fenoglio alla domanda sottopostagli da Elio Filippo Accrocca per il volume *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro 1960).

«Esteriormente parlando, alcuni mi considerano un “irregolare” (o meglio l’“irregolare”), altri mi definiscono *gentleman writer*. Considero la letteratura come lo strumento migliore che io abbia per giustificarmi. Mi costa una fatica tremenda e gravi rinunce» (Intervista a Fenoglio di Pietro Bianchi, *Il guerriero di Alba sogna in inglese*, «Il Giorno», 19 gennaio 1960).

### 1961

Accetta di tornare al vecchio editore Einaudi con la raccolta di racconti *Un giorno di fuoco* (che Calvino vorrebbe presentare al premio internazionale Formentor), ma Garzanti rivendica la sua priorità e ne impedisce la pubblicazione. Una lunga trattativa per giungere ad un accordo, che vede impegnati da un lato Calvino e dall'altro Citati e Bertolucci, si rivela infruttuosa. Il volume uscirà solo postumo.

### 1962

Il 9 gennaio nasce la figlia Margherita, per la quale scrive due racconti: *La favola del nonno* e *Il bambino che rubò uno scudo*. Confessa: «Non so come farò ancora a scrivere, perché ormai mi sono imborghesito, vivo in casa con la moglie, la bambina. Starei qui, butterei tutto all'aria, anche i fogli su cui dovrei scrivere» (Luciana Bombardi Fenoglio, a).

Riceve il Premio “Alpi Apuane”; alla cerimonia conosce finalmente di persona Anna Banti e Roberto Longhi, oltre a Mario Soldati, Giorgio Bassani, Leonida Repaci e Pietro Bianchi.

Viene colpito da una emottisi, prima ritenuta di natura tubercolare e poi diagnosticata come un cancro ai bronchi. «Caro Italo, grazie della tua lettera vecchia ormai di settimane. La vedo, purtroppo, appena ora, rientrando da oltre un mese di confino in alta collina. Mi è infatti sopravve-

nuta una molto seria affezione polmonare per la cui risoluzione occorreranno un bel po' di mesi. Pazienza, bisogna essere disponibili» (Lettera di Fenoglio a Calvino, 15 ottobre 1962).

Alla madre, che va a trovarlo a Bossolasco dove Beppe si cura (e dove frequenta soprattutto alcuni pittori torinesi: Menzio, Paolucci, Irene Invrea, abituali frequentatori del posto) e che gli chiede se scrive ancora tanto, risponde: «No, non scrivo più, le cose le penso soltanto nella testa. Sennò come faccio a passare le giornate. Sono anche queste cose a tenermi vivo, vuoi mica che pensi alle lettere della ditta?» (Margherita Fenoglio, d).

*Alba*

«Noi dormiamo sotto il peso dei nostri difetti provinciali e ci siamo talmente abituati che non li sentiamo più. La borghesia albese aveva, prima del fascismo, un peso e un senso. Il fascismo l'ha distrutta o assorbita. Avevamo quattro o cinque giornali che provocavano epiche risse, persino duelli con le loro vivacissime competizioni elettorali. Chi se li ricorda?

Prima della guerra, quando ero studente, vi erano insegnanti che distribuivano cultura anche fuori dalle aule scolastiche. Il prof. Petronio, oggi ordinario di cattedra universitaria, ci insegnò a leggere Proust, Svevo, Melville. Il prof. Chiodi, massimo studioso di Heidegger in Italia, anch'egli oggi ordinario di cattedra universitaria, sapeva parlare ai giovani a scuola e nelle sale dei caffè e spalancava menti e coscienza.

Quanti di noi andammo partigiani perché sapevamo che c'era anche lui? E quanti gli devono la formazione intellettuale e civica? Ora gli altri dormono. Penso che leggano poco, perché, bene o male, chi legge, come dice Fichte, deve alla fine restituire, cioè produrre: qui non si produce nulla e i giovani, per quel che ne so, preferiscono il pocherino, le fiacche conversazioni di paese, i film del sabato sera.

Sanno che scrivo, è già molto. Forse qualcuno compra i miei libri, ma non ho mai conosciuto un giovane che mi dicesse con franchezza: ho letto il tuo libro, non mi è piaciuto, discorriamo insieme. Li leggono perché mi conoscono, per una curiosità banale, per ragioni sottoculturali. In tanti anni che scrivo di Alba e su Alba e in Alba i soli contatti con i giovani sono stati: di una ragazza che mi ha sottoposto il suo diario intimo, un po' indecente, e di un ragazzo che voleva consigli su certe poesie. È poco? Ma Alba, ottusa da un lungo sonno, distratta dai barbagli del "boom" poco può dare di più» (Dall'intervista a Beppe Fenoglio di Gino Nebiolo, «Gazzetta del Popolo», 9 ottobre 1962).

«Allora ad Alba c'erano perlomeno tre persone che valevano moltissimo e tenevano i colloqui dei massimi sistemi: il prof. Chiodi e il prof. Don Bussi, uno per la valenza marxista-socialista e l'altro per quella cristiana. C'era poi Pinot Gallizio, con la sua estrosità di arti figurative, che aveva fatto irrompere nella città un interesse quasi morboso per la pittura moderna. Penso che allora per originalità di argomentazioni Alba fosse migliore di adesso» (Gianni Toppino).

1963

«Nell'agosto del 1962 mio fratello andò in Versilia per ricevere il premio Alpi Apuane, e il dottor Micheli, preoccupato per le sue condizioni di salute, volle accompagnarlo. Fu proprio lì che Beppe ebbe una prima crisi violenta del male che lo avrebbe ucciso. Rientrato ad Alba lo accompagnai io stesso a Bra per una visita specialistica dal dottor Notarianni. Ricordo che Beppe gli disse bruscamente: "Se è quella cosa di cui si parla me lo dica subito". Ma la diagnosi di Notarianni fu incoraggiante: un mese di riposo in alta colline e alcune medicine l'avrebbero rimesso a posto.

Tornammo ad Alba in macchina cantando, sollevati da quel dubbio terribile che lui aveva. Beppe andò a Bossolasco, nelle alte Langhe, dove passò alcune settimane felici, attorniato da amici, estimatori e signore che villeggiavano lì. Poi, alla fine di ottobre, seppi da Luciana che lo avevano ricoverato a Bra. Andai a trovarlo appena potei e lo trovai in un orrendo bugigattolo, in uno stato d'animo pessimo. I Rabino erano stati a trovarlo e gli avevano portato un libro, *Il tamburo di latta*. Beppe mi disse consolato: "Guarda cosa mi regalano... in questo stato".

Era veramente abbattuto, gli s'era sviluppato un collo taurino come non avevo mai visto. Lo lasciai con una profonda tristezza, ma non pensavo che Beppe potesse morire, non mi passava neanche per la testa. Era impossibile morire a quell'età, no? Nessuno si rendeva conto della

gravità. Finché un giorno telefonò Luciana: “Sai, lo portiamo a Torino. Gli han fatto un prelievo e...”. “Ma allora ha un tumore!”, dico io. “Ma sei matto?!”, fa lei. Mi precipitai da Ginevra all’ospedale delle Molinette, era febbraio; salgo le scale di corsa e incontro Aldo Agnelli, con un’espressione tragica, che mi fa: “L’ha un tumore grande così”. Gli ultimi giorni furono terribili per Beppe. Non riusciva a respirare, e una volta mi fece un gesto come a dire: per favore fatemi un’iniezione...» (Walter Fenoglio, b).

«Beppe Fenoglio entrò all’ospedale delle Molinette di Torino credendosi ormai convalescente da una leggera malattia polmonare; ma il giorno successivo, quando venne condotto nei locali sotterranei, dove si pratica la cobaltoterapia, capì, si rifiutò di sottostare alla cura, e senza batter ciglio chiese di essere riportato nella sua camera. Ebbe così inizio una breve storia che va conosciuta perché getta luce non solo sull’uomo ma sullo scrittore.

Nel pomeriggio del giorno in cui venne ricoverato all’ospedale delle Molinette, lo andai a trovare. Eravamo un gruppetto di amici e parenti, tutti ignari della natura effettiva del male. Così scherzammo a lungo, come eravamo soliti fare ad Alba. Nel pomeriggio del giorno dopo, quando mi fu comunicata la terribile notizia, accorsi alla Molinette. In quel momento non c’era nessuno nella sua camera. Mi feci forza, entrai e ci salutammo come al solito. Il suo comportamento mi rafforzò nella convinzione che non sapesse nulla. Ripresi il discorso del giorno prima sulla sua prossima guarigione e sui luoghi dove avrebbe desiderato trascorrere la convalescenza. Mi lasciava parlare guardandomi fisso e assentendo; ogni tanto sorrideva amaramente. Capii che sapeva tutto e tacqui. Stavo per piangere. Allora Beppe mi prese una mano con la destra, e con la sinistra mi fece segno come volesse dire: su su, non fare tante storie. Gli era stata praticata la tracheotomia e comunicava scrivendo su un notes. Se lo fece dare, e aggrottando le ciglia, come soleva fare, scrisse sul foglio: “Caro Chiodi, occupati anche tu a suo tempo degli studi di mia figlia Margherita”. Null’altro.

Lo andai a trovare ogni giorno fino alla sua morte, che avvenne la notte del 17 febbraio 1963. Noi tutti che gli fummo vicini possiamo testimoniare che non ebbe mai un attimo di scaramento né di rivolta. Scrisse parecchi biglietti, sempre con la solita calligrafia, ai parenti e agli amici. Diede precise disposizioni per i suoi funerali che volle fossero “laici, senza fiori, senza soste, senza discorsi”. In un biglietto stabilì l’ordine con cui desiderava che i suoi racconti venissero ripubblicati. Senza versare una lacrima consegnò a sua moglie questo biglietto di addio per la sua piccola Margherita: “Ciao per sempre, Ita mia cara. Ogni mattina della tua vita io ti saluterò, figlia mia adorata. Cresci buona e bella, vivi con la mamma e per la mamma, e talvolta rileggi queste righe del tuo papà, che ti ha amata tanto e sa di continuare ad essere in te e per te. Io ti seguirò, ti proteggerò sempre, bambina mia adorata, e non devi mai pensare che ti abbia lasciata. Tuo papà”» (Pietro Chiodi).

Ad aprile Garzanti, vinto il contenzioso con Einaudi, pubblica *Un giorno di fuoco*, con l’aggiunta di *Una questione privata*, trovata da Lorenzo Mondo. Il libro si aggiudica il premio Puccini. Nonostante una capziosa stroncatura di Pasolini, l’accoglienza della critica questa volta è quasi unanimemente molto favorevole.

*Camposanto nuovo di Murazzano*

«[...] Sempre sulle lapidi, a me basterà il mio nome, le due date che sole contano, e la qualifica di scrittore e partigiano. Mi pare di aver fatto meglio questo che quello» (*Diario*, V).

*The end*

Ci sarà sempre un racconto che vorrò fare ancora, ma ci sarà anche il giorno che non potrò più vivere» (*Diario*, XIV).

1968

Einaudi pubblica postumo *Il partigiano Johnny* a cura di Lorenzo Mondo. Per Fenoglio è la consacrazione definitiva.

1969

Sempre Einaudi pubblica, a cura di Maria Corti, il romanzo giovanile *La paga del sabato*, che era stato rifiutato da Vittorini nel 1949.

1973

Gino Rizzo pubblica da Einaudi una raccolta di inediti, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*.

1974

A cura di Francesco De Nicola esce da Einaudi *La voce nella tempesta*, adattamento teatrale giovanile da *Cime tempestose* di Emily Brontë.

1978

Escono le *Opere* complete di Beppe Fenoglio (in tre volumi e cinque tomi) curate da una squadra di giovani studiosi coordinati da Maria Corti, un lavoro di impegno assolutamente non comune per un autore contemporaneo, morto appena da quindici anni (vengono infatti pubblicate tutte le diverse stesure provvisorie delle opere dell'autore, con numerosi inediti).

1992

Dante Isella raccoglie presso Einaudi i *Romanzi e racconti* di Fenoglio in una nuova edizione complessiva (nuova edizione accresciuta, 2001).

1994

Lorenzo Mondo pubblica da Einaudi i perduti *Appunti partigiani*, primissimo nucleo generatore della narrativa resistenziale di Fenoglio.

2000

Sempre da Einaudi esce il *Quaderno di traduzioni* a cura di Mark Pietralunga.

2002

Luca Bufano cura presso Einaudi le *Lettere (1940-1962)*.

2003

A cura di Luca Bufano appaiono presso Einaudi tre nuovi racconti semi-inediti, *Una crociera agli antipodi e altri racconti fantastici*.

#### FONTI DELLA CRONOLOGIA

BEPPE FENOGLIO, *Diario*, in Id., *Opere*, dirette da Maria Corti, Torino, Einaudi 1978, vol. III, a cura di PIERA TOMASONI.

LUCIANA BOMBARDI FENOGLIO, a, in DAVIDE LAJOLO, *Fenoglio. Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe*, Milano, Rizzoli 1978.

LUCIANA BOMBARDI FENOGLIO, b, in *Cronologia* in BEPPE FENOGLIO, *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi 1992.

MARGHERITA FENOGLIO, a, in *Così nelle Langhe ricordano Fenoglio*, «Gazzetta del Popolo», 18 febbraio 1973.

MARGHERITA FENOGLIO, b, in *Beppe Fenoglio, uno scrittore, una città*.

MARGHERITA FENOGLIO, c, in FRANCO VACCANEO, *Beppe Fenoglio. Le opere, i giorni, i luoghi: una biografia per immagini*, Torino, Gribaudo, 1990.

MARGHERITA FENOGLIO, d, in DAVIDE LAJOLO, *Fenoglio*, op. cit.

MARISA FENOGLIO, in Ead., *Casa Fenoglio*, Palermo, Sellerio 1995.

WALTER FENOGLIO, a, in Davide Lajolo, *Fenoglio*, op. cit.

WALTER FENOGLIO, b, in *Fotobiografia. Conversazione con Walter Fenoglio*, a cura di Luca Bufano, «Il caffè illustrato», n. 7/8, luglio-ottobre 2002.

PIETRO CHIODI, in Id., *Fenoglio, scrittore civile*, «La cultura», III, 1965.

PIERO GIACCI, in Id., *Con Fenoglio nelle Langhe partigiane*, comunicazione tenuta al convegno nazionale di studi fenogliani svoltosi ad Alba il 7-8 aprile 1973.

DAVIDE LAJOLO, in Id., *Fenoglio*, op. cit.

LORENZO MONDO: in Id., *Fenoglio, picaro delle Langhe, sognava il rigore di Cromwell*, «Gazzetta del Popolo», 20 febbraio 1963.

CARLO M. RICHELMI, in Id., *Pensando ad un amico*, «Gazzetta di Alba», 14 marzo 1973.

GIACINTO SPAGNOLETTI, in GINO RIZZO (a cura), *Fenoglio a Lecce*, Firenze, Olschky, 1984.

Tutte le lettere sono tratte da BEPPE FENOGLIO, *Lettere (1940-1962)*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002.

Le testimonianze di ALDO AGNELLI, PIERO BALBO, FELICE CAMPANELLO, UGO CERRATO, RENATO PIAZZA, GIANNI TOPPINO e MARIANGELA VEGLIO provengono da FRANCO VACCANEO, *Beppe Fenoglio* op. cit.; quelle di don NATALE BUSSI e RAOUL MOLINARI si leggono invece in *Così nelle Langhe ricordano Fenoglio* op. cit.

Davide Brullo

## Chiamatemi Beppe, ramponiere del Pequod

William Faulkner si mordeva le mani perché qualcuno prima di lui, lui che diceva che lo scrittore conta poco più che un'oncia di nulla mentre a resistere sono solo le opere, le quali presto o tardi uno scrivano che le scriva lo trovano, non capiva come uno prima di lui avesse scritto *Moby Dick*. Non dico Conrad, che bene o male con il mare ci ebbe a che vedere eccome, non dico Lowry che poco nel bene e molto nel male imparò dagli oceani quella mefistofelica malia della Caduta, del caos, dell'annientamento, no, Faulkner, la cui componente liquida nei romanzi è radissima, a mala conta un fiume, un delta, il Mississippi, e quei parenti assurdi e grotteschi che vanno a fare il funerale alla donna, Addie Bundren, in *As I Lay Dying*, scritto nel 1930 in poco meno di due mesi, che molti compreso Harold Bloom dicono essere il suo capolavoro ma che non lo è, e devono varcare quella striscia d'acque per seppellirla, che così dice Darl, uno dei cinque figli della morta:

Davanti a noi la corrente scorre densa, minacciosa. Ci parla con un mormorio fattosi vario e incessante, la superficie gialla mostruosamente butterata di vortici evanescenti che per un istante viaggiano lungo la superficie, silenziosi, fugaci, e profondamente significativi, quasi che sotto la superficie qualcosa di enorme e di vivo esca per un momento di pigra attenzione da un leggero assopimento, e subito vi ricada.

Ecco, tenetevi a mente Faulkner quando parleremo di Fenoglio. Ecco, cosa diavolo interessa a Faulkner di Melville? L'ossessione, il dramma, la scrittura. Il delirio della stirpe. La riscrittura della Scrittura. Melville non scrive che un solo libro. Anche quando scrive con penna facile e da facilone *Typee* e *Omoo*, anche quando con *Mardi* comincia a complicarsi la vita, pensa al suo Leviatano. E anche quando si affossa con *Pierre*, terza parte di una improbabile trilogia che comprende *Mardi* e la *Balena*, con la quale il Nostro pensava di passare ad eterna memoria, riragionava sui passaggi più complessi della sua Bibbia al contrario, anche nelle *Incantate*, e giù, giù, fino ai deliranti e ottocenteschi e francamente illeggibili poemoni sul pellegrinaggio a Gerusalemme, egli con la mente è sempre lì, nella bianchezza del pescione, con le mani grommate di spermaceti. Fate che Faulkner sia meno matto e soffra di agorafobia, e così si mette a listare stirpi di bianchi e neri e incroci delittuosi di razze e scrive sempre e solo lo stesso libro. E lo riconoscono, e ha successo (ma dopo un po', non subito, dozzine di anni dopo quelli che i critici col paraocchi dicono i suoi "capolavori"). E questo fa la differenza. Faulkner riesce in trent'anni a organizzare le sue cronache (Sutpen, Compson, Bon, Coldfield, McCaslin...), dà forma a ciò che in Melville rimane ombroso, nebbioso, da antisala degli inferi. Ma questo scrittore ha dato cibo un po' a tutti, è stata una vacca dalle mamme generose. A Hemingway, l'arcinemico di Faulkner, a Thomas Wolfe, a Cormac McCarthy (che non dice nulla, che se ne sta nel suo *ranch* lontano dal mondo per essere più dentro l'essenza – violenta, maligna – del mondo, se non che l'unico libro è per lui quello del Leviatano), a Saul Bellow (i cui personaggi estrosi, "ingombranti", eccessivi, estremi, tragicomici, sono delle pernacchie in stile ad Achab), a Thomas Pynchon (la Balena, che mescola tutto, l'avventura e la schizofrenia e le pavesiane «lunghe dissertazioni cetologiche, le minuzie descrittive sui particolari della caccia e della navigazione, le compiaciute e maliziose digressioni d'ogni genere», è il prototipo del romanzo postmoderno). Melville ha dato cibo a Pavese, che ha tradotto e amato quello che lui diceva essere un «poema sacro», da cui ha cavato molto osso e poca polpa, e a Fenoglio, che invece si è preso tutto il gras-

so, il cui “biblico” *Partigiano Johnny*, parola di Dante Isella, «rispetto alla letteratura cosiddetta resistenziale [...] è come il *Moby Dick* nella letteratura marinara».

I rapporti con Melville ci furono, certo, ma non così “elettivi” ed affettivamente da “9 settimane e mezzo” come accadde con gli elisabettiani, Shakespeare, ma soprattutto Marlowe su tutti (di quest’ultimo è la scrittura pionieristica e sconvolta, pura e grezza, e forse anche quella sensazione di sentirsi un “minore di razza”, un cocciuto apripista), e poi Donne, Milton e poi Chaucer e Coleridge (la cui *Ballata* fu l’unica traduzione tra le innumerevoli compiuta e pubblicata in vita, apparsa sul numero del dicembre 1955 della rivista genovese «Itinerari»). E poi Emily Brönte, dal cui capolavoro *Wuthering Heights* egli ricavò una versione teatrale, *La voce nella tempesta*, probabilmente del 1941, e poi Synge e Bunyan e Shaw e Browning e Hopkins, è difficile dire cosa non avesse letto e tradotto Fenoglio di quella che considerava la sua terra d’elezione (si veda sul tema lo studio canonico di Mark Pietralunga, *Beppe Fenoglio and English Literature: A Study of the Writer as Translator*, University of California Press, Berkeley 1987). E Melville? Melville il piemontese lo transita, lo traduce, di certo non se ne innamora, di certo lo ingurgita. Hanno “parenti” comuni i due, tra gli elisabettiani, e questo basta. A un ex compagno di liceo, Giovanni Drago, in una lettera piena di cose interessanti dell’autunno 1940, Fenoglio scrive tra l’altro di avere avuto con un amico «una disputa in lingua inglese sulla valutazione critica di *Typee* di Melville». Non certo il libro con cui il gigante “scrittore con il rampone” avrebbe voluto passare all’eternità. Un’altra frizione, certo di maggiore interesse, capita una ventina d’anni dopo, tra il 1959 e il 1960. L’otto marzo 1959, su «La Fiera Letteraria», Alberto Bevilacqua riporta la dichiarazione di Fenoglio di voler «scrivere un lungo racconto marinaro o, più esattamente, oceanico». Più che il Coleridge di quattro anni prima, qui Melville ci cova. Nonostante l’oceano di Fenoglio rimarrà la sua “Langa”, il «racconto marinaro» viene scritto, ma non è lavoro destinato a dargli gloria. È il testo *Una crociera agli antipodi*, ordinatogli dall’editore Einaudi il 18 dicembre 1959 per una antologia di racconti per bambini affidata alle cure di Giovanni Arpino e poi mai pubblicata (la casa editrice torinese l’ha dato alle stampe solo nel 2003). Fenoglio consegna il lavoro nel 1961 e la favola del giovane Bobby Snye che per sfuggire a debiti di gioco s’imbarca nel porto di Plymouth (e in cui c’entra molto *Billy Budd* senza annesse speculazioni sulla Caduta originaria), diviene paradigmatica della sua situazione editoriale *post mortem*. Riedito nel 1980 dalla casa editrice torinese Stampatori, il lavoro suscita i sospetti di Maria Corti, la curatrice dell’edizione critica delle *Opere* per conto di Einaudi, che lo ritiene con certezza una traduzione di un originale però mai rintracciato, e poi di Lorenzo Mondo, l’amico e giornalista che per primo mise mano al “calderone” *Partigiano Johnny*, che lo considera uno “scherzo” scritto in giovane età. Dopo di ciò i tastabili rapporti “diretti” tra Melville e Fenoglio terminano. E cominciano quelli sotterranei.

In uno dei suoi terribili e sublimi *Racconti della Kolyma*, Varlam Salamov, nel testo intitolato *La cravatta*, si chiede: «Come raccontare la storia di quella maledetta cravatta? È una verità di un genere particolare, la verità della realtà. Ma questo è un racconto, non un saggio. Come trasformarlo in qualcosa che sia la prosa del futuro?». E poi continua, avanzando a carponi: «In passato, come anche oggi, per avere successo uno scrittore doveva essere straniero nel paese del quale scriveva. In modo da scrivere dal punto di vista, secondo gli interessi – l’orizzonte – della gente tra la quale era cresciuto e di cui aveva acquisito le abitudini, i gusti, le opinioni. Lo scrittore scrive nella

lingua di coloro a nome dei quali parla. E nulla più. Se conosce troppo bene il soggetto, la gente per la quale scrive non lo capirà. In questo caso lo scrittore avrà tradito, sarà passato dalla parte del proprio soggetto. Non bisogna conoscere troppo bene l'argomento di cui si scrive. Così hanno fatto tutti gli scrittori del passato e del presente, ma la prosa del futuro esige altro. Non saranno più gli scrittori a prendere la parola, ma degli specialisti con il dono della scrittura. E racconteranno soltanto quello che conoscono e che hanno visto. L'autenticità – questa sarà la forza della letteratura del futuro». Melville e Fenoglio, che quel futuro hanno provato ad edificare, sono due scrittori "autentici". Per questo il primo ha fatto bene a non scorrazzare per il più vicino porto che gli capitava sotto i piedi (e se lo ha fatto, lo ha fatto sempre con lo sguardo allungato all'oceano, dalla prima camera d'albergo con vista sul molo), e il secondo ad andarsene oltre i confini di Alba e delle Langhe («Parla sempre di quell'angolo stretto di mondo che conosci», era pressappoco il consiglio che Sherwood Anderson ripeteva a Faulkner e che lui rispettò come la Legge).

L'antenato più splendente dei due è Shakespeare. *Shakerato* con una quantità di altra roba, è ovvio, ma è lui che sta in cima al mondo a godersi le scorribande dei suoi pargoli. Per Melville, e Harold Bloom ce ne ha riempito i padiglioni, è la vera illuminazione sulla via per l'oceano («L'Achab di Melville si esprime in uno stile shakespeariano, metafisico e drammatico, che il genio dello scrittore ha trasformato in un tratto permanente del linguaggio americano»). Altro che «una nave baleniera fu la mia Yale e la mia Harvard» (così Ismaele nel capitolo XXIV della Balena), Shakespeare fu l'unico *college* frequentato da Melville, con tanto di Bibbia elisabettiana sotto braccio e manuali di cetologia appresso. La "scoperta" del Bardo vien messa giù in una lettera indirizzata ad Evert A. Duyckinck il 24 febbraio 1849 (ma Herman era shakespeariano nello spirito già da molto prima): «Qui sto passando il tempo molto piacevolmente, soprattutto steso sul sofà (alla Gray, il poeta) e leggendo Shakespeare. [...] Sciocco e asino che sono ad avere vissuto più di ventinove anni e fino a pochi giorni fa non aver mai fatto conoscenza ravvicinata col divino William. Ah, è pieno di sermoni della montagna, e gentile, sì, quasi quanto Gesù. Ritengo che uomini simili siano ispirati. Credo che adesso in cielo Shakespeare sia alla pari con Gabriele, Raffaele e Michele. E se verrà mai un altro Messia sarà nei panni di Shakespeare». Solite meraviglie dell'animata prosa melvilliana (difficilmente troveremo frasi così focose nelle lettere di Fenoglio, generalmente schive, rigide, "professionali", per nulla espressive), che però non indugia neppure di fronte al genio, se è vero che qualche giorno dopo, il 3 marzo, allo stesso Duyckinck, passata la sbornia, scrive: «Come vorrei, mio Dio, che Shakespeare fosse vissuto più tardi, e fosse andato su e giù per Broadway. Non per avere il piacere di lasciargli il mio biglietto da visita all'Astoria, o per spassarmela con lui davanti ad una coppa del delizioso punch dei Duyckinck, no; ma perché la museruola che tutti portavano nell'animo all'epoca elisabettiana non avrebbe così ostacolato le sue piene effusioni. Giacché io ritengo vero che neppur Shakespeare è stato completamente schietto». A proposito di "autenticità". Così Achab, mistura di Re Lear e Macbeth e Riccardo III, con un tot del Satana miltoniano, sarebbe uno Shakespeare fuori di catene, uno Shakespeare al cubo. E forse, con aggiunta di gnosticismo e ramponi, lo è. Per Fenoglio, che faticava come un dannato a cacciar giù una pagina pulita pulita per la pubblicazione e la gonfiava di rifacimenti e minuzie tali che a leggere il *Partigiano* e poi il resto vien da pensare che tanto lavoro di lima abbia fatto male ai testi editi come li voleva lui, e che tanto castrarsi non gli abbia giovato



affatto, Shakespeare è di certo la cima dei suoi amati elisabettiani, ma non l'unica. Anzi, pare non astruso dire che il Marlowe «diamante nero della letteratura inglese» (così in una famosa lettera a Calvino dell'otto settembre 1951) gli fosse di maggior gusto. Dei due restano alcuni esercizi personali di traduzione, incompleti come quasi tutte le sue prove, dall'*Enrico IV* e dal *Doctor Faustus*. Ma, mentre Shakespeare non fa che condire la prosa già lavica ed estrema di Melville di quel "non so che" poetico, altissimo, scorante, gli elisabettiani tutti fanno cappella per fornire Fenoglio di un linguaggio vero e proprio, intero e vario, che pure Beppe squalificò, raffreddò sempre in fase di pubblicazione ultima dei suoi lavori, se è vero che il *Partigiano*, il «libro dei libri» che egli non ha mai collezionato di suo pugno, sottostà a tutti gli altri, ma che mai il suo autore avrebbe concesso di pubblicare in quella mareggiante forma. Eppure basta leggere quella celebre parte del capitolo 13, in cui si dice di Alba, per vederci fotogrammi d'Albione datati XVII secolo:

La città episcopale giaceva nel suo millenario sito, coi suoi rossi tetti, il suo verde diffuso, tutto smorto e vilificato dalla luce non luce che spioveva dal cielo, tenace e fissa e livida, come una radiazione maligna. Ed il suo fiume – grosso, importante fiume, forse più grande di essa, forse *beyond her worth* – le appariva dietro, *not fullbodied, unimpressive and dull* come un'infantile riproduzione di fiume in presepio. E la mutilazione del ponte che lo varcava, lo squarcio delle bombe inglesi, faceva sì che apparisse lampante la collimazione dello sporco cielo con lo sporco ponte. Johnny poteva quasi vedere il traffico del traghetto a valle del ponte: un frettoloso, *nasty* traffico, necessitato da odiati bisogni, ammorbatto dalla paura. E la campagna circostante partecipava di quello svilimento, priva del tutto del presmalto della imminente primavera. Oltre il fiume, nella campagna esemplare, gli alberi scuri e sinistri componevano una virgolatura imponente ma misteriosa sul disteso verde smorto, plumbeizzato.

La storia di una baleniera piena di uomini di tutte le razze, buoni e malvagi, che va per capodogli, e in specie per un leviatano bianco, è buona tutt'al più per gli "effetti" mozzafiato di Hollywood, ma se la dilunghi per 700 pagine un lettore fa bene a gettare il tomo nel cesto. Melville è un gigante come e più di Moby Dick, perché del suo libro intitolato come la mefistofelica balena c'interessa tutto fuorché la trama. Se volete le avventure rivolgetevi a Fenimore Cooper (che pure Melville, contravvenendo le regole del buon gusto, amava), quello dei *trapper* e dei Mohicani. Quel "libro dei libri" dice qualcosa di terribile che terribilmente ci concerne e consuona. Conrad, che scriveva come un dio, ha la mirabile e unica capacità di farci stare sempre sopra un abisso, in cui i limiti tra bene e male, tra sanità e pazzia si confondono, in cui le cose non sono mai ciò che sono, ma poco di più. Melville è complesso come la Bibbia, e di esegeti ne richiede quanti i suoi lettori, non ammicca mai a una verità condivisibile e "pubblica". Fenoglio, cui le complicazioni melvilliane poco importano, non riesce solo a dirci che la Resistenza è una categoria che appartiene all'animo umano (per questo basterebbe davvero un semplice «brocco brado»), ma nel *Partigiano* inventa una sua "lingua d'uso", un idioletto in cui il contenuto è talmente compenetrato alla forma nella quale è deposto da non poter districare l'uno dall'altra. In questa scrittura viscosa ci s'impegola, si s'infanga, s'affoga.

La scrittura difficilmente dà pace e piacere a chi la compie. Non solleva né tranquillizza né dà medaglie e dobloni. È facile, anzi, che lo scrittore arrivi a odiare quel "vizio" che lo prostra e percuote. Bisogna vincere una sorta di repulsione continua verso la "letteratura" per farla. E farla vuol dire cambiarle i connotati per sempre. A proposito della scrittura così Fenoglio in una delle sue rare e note:

Scrivo per un'infinità di motivi. Per vocazione, anche per continuare un rapporto che un

avvenimento e le convenzioni della vita hanno reso altrimenti impossibile, anche per giustificare i miei sedici anni di studi non coronati da laurea, anche per spirito agonistico, anche per restituirmi sensazioni passate; per un'infinità di ragioni, insomma. Non certo per divertimento. Ci faccio una fatica nera. La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti. Scrivo *with a deep distrust and a deeper faith*.

Non certo per divertimento si scrive, ci si fa una fatica del diavolo. Non meglio andava a Melville, che pure pare avere una felicità degli dèi quando si mette al desco, e del suo libro “maledetto” così dice al nuovo amico e sodale Hawthorne, giugno 1851:

Fra una settimana circa andrò a New York, a seppellirmi in una stanza al terzo piano, e a lavorare come un forzato alla mia *Balena* nel mentre viene stampata. *Questo* è l'unico modo per finire il libro, adesso – tanto son spinto qua e là dalle circostanze. La calma, la freschezza, lo stato d'animo quieto e riposante in cui si *dovrebbe* sempre scrivere – temo che di rado mi appartengano. [...] Mio caro signore, ho un presentimento – alla fine mi consumerò e morirò, come una vecchia grattugia logorata dal costante attrito del legno, ossia della noce moscata. Quel che più mi sento spinto a scrivere è bandito – non rende un soldo. Eppure non riesco a scrivere del tutto nell'*altro* modo. Così ne vien fuori un guazzabuglio, e tutti i miei libri sono raffazzonature.

La scrittura è estrema resistenza allo scrivere, forzatura, inghippo, trappola, anomalia.

Romanzi d'iniziazione. Così possiamo anche leggere *Moby Dick* e il *Partigiano*. Ismaele e Johnny si muovono su di un terreno difficoltoso, friabile, in condizioni dove la dinamica morte-vita è visibilissima a ogni passo. E senza che in questa dinamica si possa scorgere la trama di un progetto, di salvezza o di perdizione esso sia. In effetti i due eroi non vengono “formati” dalle vicende che subiscono, ma “iniziati”, cioè, e semplicemente, da quell'istante in cui vedono il vero volto del mondo e degli uomini non sono più come prima. Cambiano. Né nel bene né nel male. Divengono adulti. È specialmente la narrativa americana ad avere escogitato quella marca di “letteratura sull'adolescenza”, che «rispecchia fedelmente l'ambivalenza del carattere americano: speranza contro disillusione; l'innocenza nata dall'esser penetrati in terre vergini contro l'esperienza pratica, soprattutto dopo la guerra civile, della lotta e del fallimento; è dunque il sogno americano visto al tempo stesso come salvezza e dannazione» (William J. Rewak, in «The Texas Quarterly», XVI, n. 3, autunno 1973; trad. it. in allegato a James Agee, *La veglia all'alba*, Milano, SE 2000). Il sogno, aggiungiamo noi, che diviene incubo. Soprattutto la morte, in qualunque forma essa accada, è l'evento di passaggio. Ernest Hemingway, William Faulkner, Truman Capote, Flannery O'Connor, James Agee, Henry Roth, Salinger, sono solo alcuni nomi che rievocano e riplasmano le antiche vicende di Ismaele (e dell'altro caposaldo delle lettere a stelle e strisce, il Mark Twain inventore di Tom Sawyer e Huckleberry Finn), e che figurano nei loro libri dei giovani alle prese con “la” prova che li muterà per sempre. Cormac McCarty e Chaim Potok, su due versanti agli antipodi, hanno perfezionato questa specie di categoria. Da noi il più vicino a Fenoglio, ma così distante riguardo a risultati espressivi, fu Cesare Pavese. Così inglese il primo quanto era americano ma con la grecità nelle vene (un Ulisse che non sbarca sul monte del Purgatorio e non perde tempo con Calipso, ma divincola la sua lancia nella Baia di Hudson) il secondo. Considerando l'opera fenogliana come un magma unico senza un prima e un poi, potremmo vedere *Una questione privata* come il preludio, attraverso l'altra “maschera” di Fenoglio, Milton, al vero romanzo dell'adolescenza e dell'abisso, il *Partigiano*. «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», finisce mirabilmente la “questione privata”. Milton, più duro e molto meno snob dell'altro, come diceva Fenoglio, consegna il testimone a Johnny. Sarà lui a penetrare la boscaglia, la selva oscura, a penetrare gli inferi.

Che cosa è la Balena? Quanta Balena c'è nel *Partigiano*? Il capodoglio che terrorizza Achab è davvero il Satana redivivo, la colpa vivente in ogni uomo? Sarà per la sua terrificante bianchezza che «adombra il nulla insensibile e l'immensità dell'universo, e così ci pugnala alla schiena con il pensiero dell'annichilimento quando contempliamo le bianche profondità della Via Lattea» (*Moby Dick*, capitolo XLII), o per il suo essere così “mostro” ad alta definizione? Ma c'è molta più quantità di Balena nel cuore sconvolto di Achab e negli abissi di Ismaele, due nomi di stirpe sinistra, che in un capodoglio da cui ricavare caldo e prezioso succo. Di per sé, non ci fosse stato Melville a parlare per bocca di Ismaele, mai avremmo compreso che le profondità inimmaginabili raggiunte dal cetaceo e la sua potenza distruttiva sono nulla rispetto a quelle umane. Nel *Partigiano*, tuttavia, non c'è una Balena, non c'è un qualcosa di esterno da combattere (e i fascisti, dopo tutto, sono uomini anche loro), non c'è un così clamoroso Nemico. Tutto si gioca dentro. La Balena è dentro.

Riuscirono alle falde d'una grande collina, rasa ed asciutta, spenta di colore, sembrante a Johnny, credulo, una sollevata distesa d'asfodeli. Ma erano vivi. Correva, quasi aderendo al nudo, soffice pendio, un'aria sabbatica, cui aggiungeva restfulness il lontanante scoppiettio dei motori fascisti. Andavano a gambe abbandonate, su quella terra di pace, dimentichi di tutto, incoscienti a tutto fuorché alla sorda fatica che i loro corpi facevano per rinormalizzarsi del tutto, finché Fred con un mugolio si rovesciò per terra, vi si avvolto e rivoltò tutto, a lungo, come un epilettico attivo. Johnny stette appoggiato al moschetto come a un bastone da pastore a guardar Fred come un cane che di se stesso staffila la terra, folle di gioia di vivere o per le pulci. Poi Fred, sempre rotolandosi, pianse liberamente e sonoramente, da destare gli echi della collina. E allora Johnny si ricordò di Tito, e lo pensò, ma come un morto morto secoli fa.

*Moby Dick* è il fulcro centrale dell'opera di Melville. Non c'è nulla negli altri lavori di Herman (quasi tutti con non meno genio) che sia paragonabile alla Balena. Ogni cosa che scrisse prima preveggeva quella bibbia, ogni cosa che scrisse dopo non fu che un commento a quella bibbia. Fino in punto di morte, fino a *Billy Budd*, scrittura della Caduta di Adamo in salsa marinaresca. Persino il poemone *Clarel*, astrusa storia di un pellegrinaggio a Gerusalemme in una lingua poetica che paga lo scotto dei tempi (mentre la prosa è ancora lì, nitida, netta, conforme, come fosse stata scritta ieri o da sempre), più lungo della *Divina Commedia*, quasi un'epopea omerica, la cui stampa si pagò con la rendita di uno zio sotterrato e defunto, è debitore, in tutti i difficoltosissimi luoghi di speculazione teologica, alla Balena. Neppure Hawthorne, a cui il capolavoro è dedicato e a cui Melville scrisse una lettera, in risposta alla sua lettura della Balena, a dir poco shakespeariana per toni e applausi, ci capì molto di *Moby Dick* (in quella schizofrenica lettera del novembre 1851, Melville scrisse, a proposito dell'amico, nel primo postscritto, che

se il mondo fosse composto interamente di Magi, ti dirò io quel che farei. Farei costruire una cartiera all'estremità della casa: e così avrei un ininterrotto nastro di carta protocollo che mi si srotolerebbe sulla scrivania, e su quel nastro ininterrotto scriverei migliaia – milioni – triloni di pensieri, tutti sotto forma di lettera per te. In te è il magnete divino, e il mio magnete vi risponde. Qual è il più grande? Che domanda stupida – sono *Uno*.

Sul libro, poi, nonostante Melville ribadisca «tu hai compreso il libro. Ho scritto un libro perverso, e mi sento immacolato come un agnello», e che «alla mia maniera umile e superba – da re-pastore – ero signore d'una valletta nella solitaria Crimea; ma tu ora mi hai dato la corona dell'India», è costretto a dire la stringente verità: «Il libro non t'è affatto piaciuto. Ma, qua e là, leggendo, hai compreso l'idea informatrice che l'animava – e l'hai lodata». Insomma, Hawthorne è sconcertato da un'opera scritta come mai prima e ne apprezza solo la porzione che un americano letterato nato in pieno Ottocento può accettare, semplificandola come “allegoria”). Il *Partigiano* è il libro centrale di Fenoglio. Non c'è nulla che gli si possa paragonare, nell'opera del piemontese, per forza fisica d'impatto e di lingua. È il “libro dei libri” che inseguiva, ma che in certa misura non ha mai scritto. Che sicuramente, come ha ricordato Calvino, non avrebbe mai pubblicato “in quella forma lì”. Eppure, ringraziando gli altissimi, c'è, è sopravvissuto alla mania del suo autore. È il “brogliaccio” che sottostà il minuzioso lavoro di Fenoglio di scrittura e riscrittura. È la “scatola nera”, la brutta copia. A volte, viene da pensare, i libri devono essere sottratti alla mania persecutoria dei propri autori. E viene da menarlo, Fenoglio, per il fatto di non essersi accorto il punto esatto dov'era posto il suo dono.

Melville e Fenoglio non sono mai riusciti ad essere scrittori “da pubblico”. Nessuno scrittore autentico lo è. Cioè, può capitare per imponderabili situazioni che lo diventi, ma non è il suo obiettivo principale. Uno scrittore che si occupi troppo del mondo e delle sue chiacchiere non è uno scrittore. Melville fu anche uno scrittore “di fama”. Erano i tempi di *Typee* e *Omoo*, i fedeli resoconti dei primi venticinque anni della sua vita, e lui passava per uno scrittore “di mare”, da leggere sotto le verande, con una trama semplice semplice pure già sorretta da una lingua frondosa, poco agile ma felice. Un Cook in giacchetta e poggiato al desco, che inizia ad apprendere le malizie della scrittura. Poi le cose cambiarono. Melville divenne uno scrittore, e tutti sappiamo come andò a finire. Morì ignoto e ignorato da tutti, tranne per il solo ammiratore, James Billson, giovane letterato inglese, che gli chiedeva copie dei suoi libri, vecchi e nuovi, scoprendo nel vecchio Herman uno scrittore di qualità sopraffina (e a cui, vecchio e saggio d'anni, è il 20 dicembre 1885, scrive proverbi di questo tipo: «Deve esservi passato per la mente, come a me, che più la nostra civiltà avanza sulla linea attuale più a buon mercato diventa la “fama”, specie di tipo letterario»). “Riscoperto” negli Anni Venti del secolo scorso, fu il più grande scrittore del Novecento, come Hölderlin fu il più grande lirico del Novecento. Fenoglio quando morì, morì noto e in pompa. Eppure i suoi libri, tranne l'ultimo, *Primavera di bellezza*, dalle travagliatissime vicende editoriali, non è che venderterò granché. Era uno scrittore “di nicchia”. Anche per quella malaugurata “quarta” di Vittorini a *La Malora* (tirato in 2.000 copie come numero 33 per la collana dei “Gettoni” – ne furono vendute la misera quota di 1.040 volumi), che lo paragonava a un Faldella o a un Remigio Zena, insomma uno dei «provinciali del naturalismo». Ma del pubblico gl'interessava poco. Fino a un certo punto. A Pietro Citati, nel 1959, scrisse: «Lei mi sa sincero quando affermo che i premi letterari non mi tolgono né il sonno né l'appetito. Io non scrivo per competizione (per quanto lo sportsmanship sia un evidente aspetto del mio carattere), alla radice del mio scrivere c'è una primaria ragione che nessuno conosce all'infuori di me». Ma poi Beppe, tutto fuorché un solitario monaco, le recensioni le leggeva eccome, e si lagnava per la scarsa risonanza che toccò alla *Malora*, dicendosi uno «scrittore di quart'ordine», e poi continuava, «Non per questo smetterò di scrivere ma dovrò consi-

derare le mie future fatiche non più dell'appagamento di un vizio» (e pure aveva la sua brava "cricca" di buoni critici dalla sua, dalla Banti, a De Robertis, a Vicari, a Forti e a Gallo). Se proprio fosse stato uno strafottente "duro e puro", se avesse mandato dove dico io i vari Vittorini e Garzanti, forse quel *Partigiano* se lo sarebbe cucinato alla sua maniera. Anche Melville si lagnava parecchio della sua scarsa fortuna. C'era in questione la pagnotta. Poi fu impiegato alle dogane di New York.

È bene fare una riflessione sul fatto che i due romanzi più complessi, perlomeno nelle intenzioni, e fecondi della nostra letteratura, quelli che con il tempo mantengono una freschezza d'idee e di riuscite pressoché congelate, siano due opere immani e condite per frammenti come il *Partigiano* e *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini (che tra l'altro non amava per nulla il piemontese, deprecandone l'«enigmatico grigiore»).

*Alessandro Rivali*

### **In viaggio per le Langhe. Conversazione con Giampiero Neri su Fenoglio**

*Incontro Giampiero Neri nella sua casa di piazzale Libia, secondo la nostra consuetudine delle mattine dei giorni di festa. Ci sono nuovi quadri e fotografie sulle pareti. Della cittadina di Erba, in particolare, ai primi del Novecento. Ripercorro visivamente le radici della sua poesia. Resto affascinato da un'immagine in bianco e nero raffigurante una suora dei primi Anni Quaranta. Neri racconta che fu la sua maestra elementare. Di una spiritualità e dolcezza straordinarie. Non è più riuscito a incontrarla, se non in anni recenti e soltanto di fronte alla sua lapide.*

*Mentre mi annuncia l'uscita nel 2006 dell'Oscar Mondadori di tutte le sue poesie, che sarà seguito a un anno di distanza da un nuovo libro Piano d'erba, mi offre un testo che rievoca le suggestioni di quel tempo precedente la guerra: «Si arrivava alla scuola / da una piccola strada / a ridosso del parco comunale. / Si adunavano i ragazzi nel cortile / e le suore con grandi cappelli / bianchi inamidati / attraversavano le file / con un leggero fruscio». Entriamo subito nell'atmosfera fenogliana.*

*Giampiero, che influenza ha avuto Fenoglio sul tuo lavoro?*

Non so se si può parlare di un' influenza vera e propria. Però posso dirti che dopo aver letto il *Partigiano Johnny* non si è più come prima. Certo, forse il discorso si potrebbe estendere a *Una questione privata*, ma in quest'ultima opera ci sono alcuni elementi di teatralizzazione che sono estranei al *Partigiano*.

*Tu hai chiamato in causa espressamente Fenoglio in Teatro Naturale<sup>1</sup>. Perché?*

Volevo assolutamente citarlo. Volevo rendere omaggio a lui e al suo lavoro.

Ho pensato di citarlo a proposito di un orologio che apparteneva a mio padre e che possiedo ancora. Si trattava di un orologio Berthoud di una certa qualità. Fu l'ultimo orologio di mio padre. Lo aveva a cuore. Era un cronografo. Si misurava il polso all'ospedale dopo il suo ferimento ad opera di due partigiani che ne causò poi la morte. L'attentato avvenne nel novembre del '43. Fu uno dei primi episodi della guerra civile del Comasco. Il mio omaggio a Fenoglio non poteva prescindere dalla presenza di mio padre, che pure aveva militato in campo opposto.

*Quando hai "incontrato" il lavoro di Fenoglio?*

Ho avuto due diversi approcci di lettura al *Partigiano Johnny*. La prima volta che lo affrontai lasciai cadere presto la lettura.

Alcune pagine iniziali non mi permettevano di proseguire. La sua spietatezza mi impediva di andare avanti. Si parlava della possibilità di un attentato a fascisti seduti a

un bar e si soppesava l'idea di gettare una bomba o sparare anche al prezzo di coinvolgere altri civili nel fermento. Credo si trattasse del discorso iniziale del professor Cocito<sup>2</sup>. A quel punto mi fermai.

Poi ripresi in mano *Il Partigiano* verso la fine degli Anni Settanta. Questa volta andai fino in fondo rimanendone affascinato, conquistato. A tal punto che decisi di incontrare la moglie e la madre di Fenoglio.

*Così ti mettesti in viaggio per le Langhe.*

Nel 1983 ho fatto due viaggi. Il primo a maggio. Ebbi un breve colloquio con la moglie di Fenoglio, Luciana Bombardi. La incontrai nel suo negozio sulla via maestra di Alba. Era un negozio di pelletterie. Per giustificare la mia permanenza decisi di comprare una cintura. In questa conversazione le chiesi che cosa leggesse suo marito. Mi rispose che non lo vedeva tanto leggere quanto piuttosto scrivere.

Mi raccontò di un loro incontro ai tempi del fidanzamento. Si presentò con in mano *Moby Dick* di Melville tradotto da Pavese. Esclamò: «Leggilo. Io l'avrei tradotto meglio, ma è tradotto bene».

*Qual è il tuo giudizio su Melville?*

Diciamo che è di assoluto conformismo... È uno degli scrittori più importanti dell'Ottocento. Emergono analogie con l'opera di Fenoglio. Voglio riportarti un passo significativo di Melville in cui afferma: «Datemi una penna di condor, il Vesuvio per calamaio, perché io sto parlando di balene...». Con queste parole si assumeva in pieno la responsabilità della propria scrittura. Possedeva una responsabilità grandiosa del suo lavoro. Mi sembra che una simile consapevolezza sia presente in Fenoglio.

*Raccontami anche dell'incontro con la madre di Fenoglio.*

Incontrai Margherita Faccenda nel novembre del 1983. Stava uscendo di casa con una sua amica. Saputo del mio desiderio di parlare con lei, mi invitò a ripassare nelle prime ore del pomeriggio. Eravamo infatti nella tarda mattinata. Quel pomeriggio ebbi un colloquio molto intenso. Lei intercalava spesso le frasi con il dialetto piemontese. Feci fatica a capirla del tutto, perché, inoltre, entrambi eravamo affetti da una certa sordità; tuttavia il nostro incontro fu molto diretto.

Io le avevo precisato subito che non ero dalla "sua" parte, dalla parte in cui aveva combattuto Beppe. Mi ero anzi trovato sul lato opposto. Mi chiese se ne avevo avuto un qualche utile. «Neanche un poco», risposi, per quanto la risposta fosse scontata.

Durante il colloquio mi sembrò di riscontrare in lei alcune caratteristiche della scrittura del figlio. Possedeva un'evidente tendenza al sarcasmo. Quel sarcasmo, vorrei annotare in margine al nostro discorso, che è così presente in Dante.

Mi chiese se credevo alle fandonie secondo cui lei misurava i soldi al figlio per l'acquisto delle famose sigarette. Alla mia risposta negativa si tranquillizzò.

In mia presenza telefonò a don Bussi che era un sacerdote "intermediario", diciamo così, tra la famiglia Fenoglio e Dio. Era proprio di don Bussi l'espressione: «Beppe Fenoglio ha avuto un rapporto verticale con Dio».

A un certo punto Margherita picchiò il pugno sul tavolo. Disse che non poteva morire. Doveva vivere per salvaguardare la memoria di Beppe. Si riteneva la custode della memoria del figlio. Sembrava soffrire dell'antagonismo che al quel tempo si era creato col conterraneo Pavese. Tutti allora parlavano di Pavese e pochi ricordavano Fenoglio.

Mi riferì anche dell'innamoramento di Beppe per quella ragazza che nel suo "lavoro" sarebbe diventata Fulvia. Una volta volle sondare se ci fossero reali possibilità per un sentimento favorevole nei confronti di Beppe. S'informò da una domestica che era

cliente della macelleria Fenoglio, la quale rispose: «Ah no, certo se si trattasse di Walter sarebbe un'altra cosa...». La risposta amareggiò a tal punto Margherita che dovette sforzarsi per accettarla ancora come cliente.

*Come potresti definire la scrittura di Fenoglio?*

Ha una straordinaria asciuttezza nella narrazione. È una scrittura potente che fa pensare ai classici e a Tacito in particolare. In questo senso direi che è un “genio romano”.

Nella sua opera si raccolgono insieme l'arte e la filosofia, il romanzo e il saggio e lo studio sull'uomo, l'analisi sull'uomo. Questo è Fenoglio.

*Ti sembra azzardata l'affermazione che considera Fenoglio il più grande narratore del nostro secondo Novecento?*

Per l'epicità del racconto, per l'asciuttezza che ha il sapore, come ti ho detto, di qualcosa di romano, Fenoglio non trova echi nella letteratura del secondo Novecento.

È significativo il riconoscimento di Calvino che a sua volta si era cimentato sul tema della guerra civile con *I sentieri dei nidi di ragno*. Del *Partigiano Johnny* scrisse come è noto: «È l'opera che noi tutti avremmo voluto scrivere».

*Prova a delinearci con maggiori dettagli questa tua affermazione.*

Con Fenoglio non si ha mai l'impressione di trovarsi di fronte a della “letteratura”. È la vita che irrompe nella pagina. La vita “apre” la pagina senza mediazioni retoriche di alcun tipo.

Fenoglio era un genio che probabilmente avrebbe potuto dare ottime prove anche in ambito teatrale.

I suoi frammenti e la pagine del diario sono vividi come *Il Partigiano Johnny*. Credo che al livello della sua opera principale ci sia soltanto *La cognizione del dolore* di Gadda. Certo, ogni scrittore ha la sua ragion d'essere, ma Fenoglio è di un'altra statura. Ti girerò, a proposito della grandezza del *Partigiano Johnny*, la frase che Tolstoj disse quando lo interrogarono sulla sua opera giovanile *Infanzia e adolescenza*: «È qualcosa come l'Iliade...».

Mi rendo conto di essere forse l'unico a esprimere un parere così forte, anche se quando mi trovo a parlare in pubblico di Fenoglio non trovo che consensi. Forse è un autore che si tende ad allontanare perché incombe una materia dolorosa. In Fenoglio non c'è nessuna remissione. Si può dire che la sua lettura è angosciosa. Non si può fingere che non lo sia.

*Secondo te all'inizio Fenoglio fu ostracizzato?*

Sì. All'inizio del suo lavoro non si doveva nemmeno parlare di guerra civile. La Resistenza doveva essere celebrata come una cavalcata popolare, come un'insurrezione senza tentennamenti contro l'odiato nazifascismo. Ricordo in particolare il giudizio negativo o, meglio, restrittivo, di Vittorini che aveva criticato il Fenoglio dei racconti sulle Langhe. Affermava che sottratto dall'ambito della guerra mostrava debolezze come narratore. Non condivido questa affermazione, anche se sono convinto che il tema centrale sia proprio la guerra, la violenza.

Ma la violenza è nella vita. Fenoglio avrebbe potuto darci pagine altrettanto belle sulla “vita civile”. Oltre, naturalmente, a quelle che ci ha già dato.

*Com'è lo sguardo complessivo di Fenoglio sugli anni della Guerra civile?*

È una descrizione assolutamente fedele, non soltanto per gli avvenimenti che succe-

dono, ma soprattutto per la resa dello sfondo che accompagnava gli avvenimenti. Quel clima cupo che Rossellini ha descritto nel *Generale della Rovere*. Penso a quelle fredde scalinate di marmo delle questure o prefetture che si vedono nel suo film...

Penso anche che il *Partigiano Johnny* sia un'opera decisamente faziosa, che lascia poco spazio alla parola dell'avversario. Nonostante questo, Fenoglio ha la grandezza di rendere dignità al nemico. Penso per esempio alla descrizione della morte stoica di un ufficiale repubblicano che viene fucilato e che rifiuta la sigaretta offertagli per poter gridare liberamente, senza che la sua gola sia intaccata dal fumo, la sua fedeltà a Mussolini.

Il lavoro distacca completamente il resto della letteratura resistenziale. Basta pensare a *Uomini e no* di Vittorini, la tipica opera di propaganda, condannata dal suo stesso titolo.

*Qual è la grande lezione di Fenoglio?*

La sua scelta di non edulcorare la realtà è un atto di grandissimo coraggio. Egli non rende piacevole quello che piacevole non è. Fenoglio è grande per la sua onestà intellettuale. Cerca l'imparzialità che dovrebbe avere lo storico.

La faziosità di cui ti parlavo investe soltanto le sue preferenze psicologiche, ma non gli avvenimenti. La narrazione rimane oggettiva.

Ti faccio un esempio concreto: Fenoglio sta con i partigiani azzurri, ma racconta come i prigionieri venissero picchiati a sangue da entrambe le parti, senza remissione, senza pietà.

In lui non c'è pietà. Come non c'è pietà nella guerra. Questa è la sua lezione. In questo senso se dovessi trovare un parallelo lo trovo nel *Principe* di Machiavelli.

#### NOTE

<sup>1</sup> Ecco la prosa lirica in questione: «L'orologio Berthoud di metallo anni quaranta era di una perfetta rotondità. Lo portava Fenoglio il giorno che il professor Monti aveva annunciato il fuori programma Baudelaire e nelle ore difficili del '43. Dopo l'aveva lasciato scivolare nel taschino della giacca, fra le pieghe del fazzoletto azzurro». GIAMPIERO NERI, *Teatro naturale*, Milano, Mondadori 1998, p. 116.

<sup>2</sup> L'episodio cui si fa riferimento appartiene al secondo capitolo del romanzo: «E Chiodi disse con forza sospirata: – Partigiano è, sarà chiunque combatterà i fascisti –. Cocito lampeggiò uno sguardo circolare su tutti quelli che avevano istantaneamente accettata la definizione di Chiodi. Poi disse. – Ognuno di voi è infallantemente sicuro di riuscire un partigiano. Non dico un buon partigiano, perché partigiano, come poeta, è parola assoluta, rigettante ogni gradualità –. Johnny sbirciava Chiodi, finiva di bere il suo aperitivo, con heavy repugnance. E Cocito: – Facciamo un esame, di tipo scolastico, se volete, sul partigiano. Possiamo accettare la definizione di Chiodi per cui partigiano è colui che spara con buona mira, con mira definitiva, sui fascisti? Tu, Johnny: avvisti un fascista od un tedesco e ti appresti a sparargli, sempre in onore e fulfilment della definizione. Però, si presenta un però: sparandogli ed uccidendolo, può accadere che dopo un paio d'ore irrompa nella località o nei paraggi una colonna fascista o tedesca e per rappresaglia la metta a ferro e fuoco, uccidendo dieci, venti, tutti gli abitanti di essa località. A conoscenza di una simile possibilità, tu Johnny spareresti ugualmente? – No, – disse Johnny d'impeto e Cocito rise dietro gli occhiali. – Continuiamo per questa strada irta ma costruttiva, converrete. Johnny, se tuo padre fosse fascista, e fascista attivo, al punto da poter compromettere la sicurezza tua e della tua formazione partigiana, tu ti senti d'ucciderlo? – Johnny chinò la testa, ma un altro disse, con una certa foga stammering: – Ma professore, lei fa soltanto casi estremi. – La vita del partigiano è tutta e solo e solo fatta di casi estremi. Procediamo. Johnny, se tu avessi una sorella, useresti questa tua sorella, impiegheresti il sesso di questa tua sorella per accalappiare un ufficiale fascista o tedesco e farlo portare al fatto in luogo ragionevolmente comodo; dove tu sei già appostato per farlo fuori? – Nessuno pronunciò quel no che del resto già urlava da solo nel desertico silenzio, e allora Cocito agitò le mani come a sbriciolare qualcosa...».



Alessandro Rivali

## Il virus fenoglioiano. Conversazione con Roberto Galaverni

*Roberto, a quando risale il tuo incontro con l'opera di Fenoglio?*

È strano, perché l'incontro con Fenoglio, ch'è stato uno dei più decisivi e totali della mia vita di lettore, ha avuto un'origine tutto sommato "accademica". Me lo fece scoprire Fabrizio Frasnèdi, un professore assistente, come si chiamava allora, di letteratura italiana nel corso di un suo seminario. Eravamo all'Università di Bologna, appena superata la metà degli Anni Ottanta. Fenoglio era davvero poco conosciuto in quegli anni, così dovrò sempre ringraziare quel giovane assistente per avermi trasmesso il *virus* fenoglioiano. Anche lui, infatti, come sempre accade con gli appassionati di Fenoglio, era un ammiratore assoluto, un adoratore quasi fanatico di questo scrittore. E anche questo fu subito un segno, un segno dell'originalità e della natura estrema, senza compromessi e mezze misure, del "caso Fenoglio".

Dunque, a partire da quella sollecitazione andai a cercarmi i suoi libri in biblioteca e mi portai a casa l'intera edizione critica della Corti. Fu un amore a prima vista. Così, cominciai a percorrere in lungo e in largo quel grande, un poco monumentale cofanetto di libri, che è divenuta per me la sede naturale di questo scrittore. E lo resta tuttora. Anche se successivamente ho letto *Il partigiano Johnny* nella storica edizione di Lorenzo Mondo, anche se qualche anno dopo è arrivata l'edizione Isella che opportunamente ha risistemato alcune cose, anzitutto riguardo al *Partigiano*, io mi trovo di casa a leggere Fenoglio nell'edizione critica, su quelle pagine spesse e lucide che il tempo e l'uso hanno un poco ingiallito. Ricordo che in quegli anni era ancora possibile trovarla sulle bancarelle dei libri a metà prezzo. Così anch'io quasi subito acquistai il mio cofanetto. Non so, ma credo che la lettura di Fenoglio sia stata un fatto di sangue, qualcosa che ha a che vedere con la fisiologia, con il corpo e con i sensi, prima ancora che con la testa. Credo che Johnny, o dopo di lui il Milton di *Una questione privata*, rappresenti, almeno per ora, il solo amore omosessuale della mia vita. Quando ho letto il *Partigiano* davvero sono entrato in Johnny e ho cominciato a vedere la realtà con i suoi occhi, a camminare col suo passo. C'era per me il senso di una liberazione, qualcosa di inaudito e di irresistibile in quel suo modo di essere, che era poi un modo di porsi, di occupare l'atmosfera con il proprio corpo. A quel punto era scontato che decidessi di laurearmi su questo scrittore. Per me si trattava a tutti gli effetti una lettura catartica.

*Il taglio che abbiamo dato a questo quaderno monografico è volutamente fazioso. Nel senso che abbiamo scoperto che la maggior parte di noi considera Fenoglio assolutamente primario nel panorama del secondo Novecento italiano. Cosa mi dici a riguardo?*

Pure a me piace compilare classifiche letterarie, anche se sono consapevole dell'imprecisione e dell'ingiustizia di una tale operazione. In realtà, forse proprio per questa somma arbitrarietà è bello farle. C'è un piacere molto grande nella prevaricazione. Comunque, credo di essere d'accordo con voi. Fenoglio è un grandissimo. Nel secondo Novecento o giù di lì, a mio giudizio è il più grande. Calvino, Pavese, Bassani, Parise, Volponi, Levi, la Morante, che reputo straordinaria, perfino Gadda... Per me gli stanno tutti dietro. Fenoglio ha una forza narrativa che è soltanto sua e che lo stacca da tutti... Dirò di più. Se estendiamo la nostra ricognizione all'intero '900, gli anteporrei il solo Svevo. E davvero mi costa molta fatica metterlo soltanto al secondo posto. Devo come snaturarmi, raccontare una bugia a me stesso.

*Eppure non credo che siano in molti a condividere quest'idea. Fenoglio non ha mai veramente "sfondato" con il grande pubblico, nonostante un'edizione critica a pochi anni dalla morte e le continue ristampe dell'Einaudi. Nella vulgata forse passa ancora come appartenente alla letteratura resistenziale o al realismo tanto in voga in quegli anni...*

In effetti è così, anche se dopo un adattamento televisivo di *Una questione privata* e il film *Il Partigiano Johnny* di Guido Chiesa, qualcosa negli ultimi tempi forse si è mosso. C'è stato un piccolo salto in avanti di popolarità, anche se per una via trasversale. Benemerita, in ogni caso. Certo Fenoglio non è mai stato un autore da grande pubblico, come qualche altro grande, del resto. Penso a Volponi, per esempio. Ma questo, in fondo, che importa? S'incontrano molto spesso persone che ne sono rimaste completamente conquistate e che lo amano perdutamente. Ci sono dei tratti comuni nei patiti fenogliani, e il primo sta nel custodirlo come cosa assolutamente propria, "questione privata". Così nel ritrovarsi con un affezionato di Fenoglio insieme alla percezione di un sentimento comune c'è anche qualcosa come una domanda del tipo: «Ma che vuole, che si crede questo? Che Fenoglio sia suo?». O qualcosa di simile. Insomma, scatta una gelosia. Ma, come detto, si dà anche il fenomeno inverso. Talvolta nel segno di Fenoglio può nascere un'amicizia. Tutto inizia con una battuta: «Come? anche tu ami Fenoglio?». Insomma, ci si riconosce simili annusandosi un poco come fanno i cani. Alla fine questa sua popolarità sempre un poco mancata è secondo me un fatto positivo; è il segno della diversità e dell'eccellenza della narrativa fenogliana. I partigiani, i ribelli come Johnny e come Milton del resto, sono per statuto delle eccezioni. C'è poco da fare, ma non stanno, perché non ci vogliono stare, nella media, nella normalità, nella uniformità. Nascono in nome della differenza. Quella di Fenoglio è una strada molto difficile da seguire. In un Paese come il nostro, poi... Ci vuole generosità e coraggio, e cuore, soprattutto. Non è certo un caso che sia il più anglofilo dei nostri narratori. Fenoglio è una eccezione italiana. Grandissima. Per questo può rappresentare – per me e per altri è stato ed è sicuramente così – un faro unico e irrinunciabile. Tante volte mi sono trovato a pensare: «Fortuna che c'è lui...».

*In cosa consiste questa decisività di Fenoglio?*

Fenoglio è un narratore purissimo. Riesce a oggettivare tutto nell'azione. Eppure è uno scrittore con un contenuto intellettuale, con una comprensione dei fatti e dei destini degli uomini così superiore da non avere necessità di dichiararsi direttamente. Tant'è che spesso non sembra vedersi nemmeno, perché tutto sta dentro la realtà, l'esperienza in atto della realtà. Non c'è sovrastruttura, non c'è una determinazione esterna e dunque una decisione anticipata della realtà. Tutto è inciso nei fatti della rappresentazione. Fenoglio va giù dritto, al cuore della realtà, che in lui è spessissima e pesa talvolta come un macigno. C'è semplicemente l'accadere della storia e della coscienza del personaggio. Il che è prodigioso, perché non avviene un passo prima della complessità, ma un passo dopo. Nessuno, per esempio, ha descritto la Resistenza come lui. Nessuno ne ha dato un'interpretazione così ricca, forte, libera, responsabile, persuasiva, una rappresentazione estensiva e totale: la resistenza, il resistere come la vita stessa...

Per questo si è parlato di epicità, per *Il partigiano Johnny* ad esempio. Il che non significa la semplificazione della realtà, ma il primato della sua evidenza concreta nella narrazione. Per questo nel nostro panorama letterario Fenoglio rappresenta un *unicum* assoluto. Il resto della narrativa italiana si è incamminata su altre strade. Ogni tanto anche mi chiedo: «Chissà cosa avrebbe potuto scrivere quest'uomo se fosse vissuto più a lungo?». Secondo quanto riporta, mi pare, Davide Lajolo nella sua monografia,

Fenoglio con *Una questione privata* era intenzionato a concludere la fase della sua narrativa di argomento partigiano. Sono sicuro che avesse in serbo cose grandissime, perché il suo potenziale di scrittore era davvero fuori dalla norma.

*Che cosa mi dici del rapporto con Calvino?*

Vi ho sempre sentito qualcosa di non lineare e, come dire?, di sospetto. Da parte di Calvino, dico. Credo che ci sia stata una certa sua inadempienza nei confronti di Fenoglio. Forse non l'aveva compreso del tutto, forse non aveva intuito con chi realmente avesse a che fare. Chissà... Sicuramente ci sono delle zone d'ombra. Nel 1964, nella notissima prefazione anteposta alla riedizione del *Sentiero dei nidi di ragno*, Calvino pensando a *Una questione privata* celebrò Fenoglio come il più grande dei narratori della Resistenza. Quella pagina a me non è mai piaciuta, devo dire, dal punto di vista critico, anche. Ariosto infatti non c'entra nulla con la decisività esistenziale, con la tensione sempre sul limite dell'annichilimento e della catastrofe che è di *Una questione privata*. Ma a non convincermi è soprattutto questo, che quella che mi pare dovesse essere per Calvino una piccola espiazione (e nascosta nel profondo in parte lo rimane), diventa nei fatti una propria affermazione. Nel senso che è lui, Calvino, a mettere il proprio marchio di garanzia su Fenoglio. C'è insomma, forse, una sottile ipocrisia, qualcosa come una cattiva coscienza che si rinnova dopo i fraintendimenti degli anni precedenti. Molto difficile da definire, però. Sicuramente tra i due le cose non erano andate per il verso giusto. Fenoglio dalla Einaudi era passato a Garzanti, ma può darsi che fosse stato lasciato scappare. Con quanta ed eventualmente colpevole consapevolezza da parte di Calvino è difficile dire. Forse anche poco bello da pensare. Tuttavia...

*Qual è secondo te l'opera più grande di Fenoglio?*

Credo che a tutti gli effetti il capolavoro assoluto sia *Il partigiano Johnny*, che io considero in modo molto esteso ed elastico come l'insieme dei testi derivati da un'unica, unitaria vicenda che ha per protagonista Johnny e che è stata scritta dapprima in inglese e poi non compiutamente tradotta in italiano. Si tratta certo di un'opera mostruosa, di un mostro testuale, tanto più per la sua incredibile vicenda redazionale e per l'assetto non finito e tutto sfasato, tra lingue e redazioni diverse, in cui si presenta. Ma a me, devo dire, considerare insieme, senza eliminare le differenze relative, i vari membri della storia di Johnny, non costa fatica più di tanto. Anzi, mi viene naturale. Penso allora che sarebbe opportuno che all'Einaudi pensassero prima o poi di offrire insieme in un libro unico, nella loro più o meno compiuta autonomia, tutti i pezzi di questo testo nato come un tutt'uno ma poi esploso strada facendo e spiegare brevemente e con semplicità nell'introduzione (è certo possibile farlo) come stanno le cose dell'officina fenogliana. Dunque, uno dopo l'altro: la prima redazione di *Primavera di bellezza*, le due redazioni del *Partigiano Johnny* (integrate come ha fatto Lorenzo Mondo) e infine il cosiddetto *Ur Partigiano Johnny*, l'ultimo spezzone della storia di Johnny, che Fenoglio non arrivò nemmeno a tradurre. Un libro di questa natura non farebbe che realizzare quello che ogni critico o lettore non di passaggio di Fenoglio deve fare per proprio conto nella propria testa, che deve fare se vuole capire qualcosa del significato unitario di Johnny il partigiano e del suo destino.

Aggiungo che amo moltissimo anche *Una questione privata*, un romanzo breve (o viceversa un racconto lungo) perfetto, un piccolo gioiello della narrativa italiana. Nel complesso tuttavia penso che il magmatico *Partigiano* possieda qualcosa di più, ma, come per la sfida di Fenoglio con Svevo, mi secca molto dirlo e in fondo non voglio

dire. Credo poi che alcuni racconti di Fenoglio siano tra i migliori che si possano leggere. Penso per esempio a *Un giorno di fuoco* e a *Ma il mio amore è Paco*.

*Ci sono indubbiamente margini di approfondimento nell'opera fenogliana. E del resto manca ancora una biografia scientifica. Quelle che possediamo sono poco più che un'introduzione alla lettura, anche se è splendido il romanzo Casa Fenoglio della sorella Marisa. Secondo te, quali sono le linee interpretative più convincenti che sono sorte negli anni?*

È vero, quello di Marisa Fenoglio è un bel libro. Gli scritti critici migliori su Fenoglio sono quelli di Eduardo Saccone e di Gian Luigi Beccaria. Il primo ha proposto l'interpretazione più giusta dei personaggi fenogliani in quanto tali, dunque del loro assetto psicologico e della loro dimensione esistenziale, in particolare di Johnny e di Milton. È di Beccaria, invece, la più compiuta e brillante descrizione stilistica del *Partigiano*, del cosiddetto "grande stile" fenogliano. Credo che un buona lettura del Fenoglio partigiano non possa che tener conto e per certi versi non fondere insieme queste due letture. Ma ci sono altri critici importanti, Roberto Bigazzi ad esempio. Credo poi che un grande merito debba essere ascritto a Maria Corti. Al di là di tutte le controindicazioni della sua edizione e della qualità specifica della sua critica, che non è alta, l'amore della studiosa per questo scrittore è stato sincero e indefesso, e importante a tutti gli effetti l'attenzione che attraverso di sé ha contribuito a portare su di lui. Mi ha fatto piacere trovare il ricordo della Corti in una poesia che le ha dedicato Fabio Pusterla, che era stato suo allievo all'Università di Pavia. Pusterla l'ha immaginata ancora così, col pensiero sempre rivolto al suo partigiano. Va detto poi che ci sono diversi giovani critici che sono ormai da tempo sulle orme di Fenoglio: Gabriele Pedullà, Alberto Casadei, Orsetta Innocenti e qualche altro. Dato che Fenoglio è capace di scatenare passioni assolute e durevoli, è facile ipotizzare che la loro attenzione proseguirà negli anni.

*Quali piste rimangono ancora da esplorare su Fenoglio?*

Una linea feconda di ricerca potrebbe continuare a scandagliare il suo rapporto con la letteratura anglosassone, perché molte ragioni della differenza fenogliana stanno proprio lì. Fenoglio è stato il più anglofilo dei nostri narratori, come del resto Montale è stato il più anglofilo dei nostri poeti. Col *Partigiano* egli è andato oltreoceano per innervare di una nuova forza la nostra lingua. E la cosa ha funzionato perché non si è trattato soltanto di un fatto linguistico, ma di aspirazioni, di visione delle cose, di modi e di pensiero. Fenoglio ha scritto la storia di Johnny direttamente in inglese (nel *suo* inglese) e poi ha cominciato ad autotradursi. Visto allora che sempre più è importante l'idea di traduzione, può essere che proprio l'autore rappresenti un grande precedente, una sorta di ponte letterario e culturale tra l'Italia e il mondo anglosassone. Ma facendo un discorso "culturale" sento subito di diluire Fenoglio e il suo personaggio, allontanandoli dalle loro ragioni più profonde. Si tratta infatti di questioni privatissime, radicali, che riguardano l'essere e il destino e che dunque con le mediazioni culturali c'entrano davvero poco. Tutto quello che riguarda lo scrittore del resto è così: non tollera di essere portato via da se stesso, di diventare una categoria, di essere circoscritto in un sistema di valori relazionale e condiviso. C'è sempre questo vento di libertà nella sua narrativa. E forse proprio questa parola, libertà, è più di tutte la sua, l'unica che possa definirlo. Credo che la libertà sia cosa di Fenoglio più che di chiunque altro.

*Beh, sulla questione del "Fenoglio" inglese si è dibattuto lungamente.*

In realtà sono molti quelli che pensano che abbia scritto di Johnny prima in inglese. Ma a dirlo siamo ancora in pochi.

*Dicevamo delle possibili linee di ricerca.*

Che dire? Qui davvero dipende dall'*animus* del critico, forse più ancora che dalla natura dell'oggetto in questione. Un'altra linea di lettura potrebbe soffermarsi sull'antropologia letteraria di Fenoglio. Per certi versi è anche il mio orientamento. Un capitolo della monografia fenogliana che ho terminato da poco, è dedicato appunto alla natura del personaggio.

*Parlami appunto della tua ricerca fenogliana.*

Dicevo del libro che ho scritto. Dovrebbe intitolarsi *Il partigiano in rivolta. Una interpretazione di Fenoglio*, ma non so ancora da quale editore uscirà. Diciamo che al riguardo sto facendo una ricognizione. Ovviamente il titolo è una ripresa dell'*Homme révolté* di Camus, la cui affinità con alcune cose di Fenoglio è stata richiamata più volte dalla critica, dapprima e in modo più convincente da Saccone. È un libro molto sofferto, con cui ho convissuto per parecchi anni, non senza un sostanziale senso di colpa per la mia, stavolta, inadempienza fenogliana. L'ho infatti riscritto quasi per intero almeno tre volte, alternando fasi molto intense di scrittura a pause molto lunghe. Chissà, forse questo è stato il contrappasso per la mia passione. Ma tutto sommato è andata bene così, perché ora sono contento di come è venuto. Come l'avevo scritto prima non mi aveva completamente convinto.

*Come ti è sembrato il film sul partigiano Johnny?*

Mi è piaciuto abbastanza. Ero partito prevenuto dato il mio amore per il romanzo, cosa che credo capiti a chiunque riguardo alle cose che più ha amato. Pensavo che fosse impossibile tenere il passo narrativo del romanzo. È stato così, infatti. Tuttavia alcune cose mi sono piaciute, a partire dalla scelta del protagonista. Dico proprio dal punto di vista fisico e gestuale. Non era facile, e invece da questo punto di vista, che è fondamentale, il Johnny del film è credibile, anche rispetto a quello del romanzo. Il modo di sorridere socchiudendo appena le labbra, certo modo schivo ma attentissimo di guardare le cose. Se queste cose non ci fossero state, il film per me sarebbe stato intollerabile. E invece fortunatamente non è andata così.

*Ci sono poeti italiani che hanno sentito l'influenza di Fenoglio?*

Di primo acchito direi di no. Mi viene però in mente Giampiero Neri. È un grandissimo estimatore di Fenoglio. Ricordo un pranzo con lui in cui avendo scoperto la nostra comune passione non parlammo d'altro. Nella sua poesia non mi pare che ci siano influenze dirette, anche se potrei dire che il rigore della sua pagina è tutto fenogliano. Ricordo anche il fantasma di Fenoglio che compare nel *Cimitero dei partigiani* di Mussapi. Ma – che dire? – non è sul piano dei riscontri diretti che si può misurare la presenza di un autore come Fenoglio.

*E sul versante dei narratori?*

Anche in questo caso non credo che si possa parlare di influenze dirette. Ci sono autori che lo amano molto, senza che però questo traspaia nella loro scrittura. Penso, per esempio, ad Eraldo Affinati. Non so, ma credo profondamente che Fenoglio sia una sorta di entità benigna, di forza positiva per tutti quelli che lo amano e che in qualche modo se lo portano dentro. È un vento d'ispirazione quello che emana da tutto l'autore, ma un vento che spira in profondità, nella sostanza delle cose e della vita. Non importa che si veda direttamente, in superficie. Fenoglio è come un grande generatore di energia, una forza autentica di libertà. E, se per qualcuno quel vento soffia, soffia per sempre.

Alessandro Rivali e Davide Brullo

## Quando dovevamo fare un film... Un ricordo di Gianfranco Bettetini

*Gianfranco Bettetini era un giovane autore televisivo e collaborava con Enzo Tortora quando incontrò Beppe Fenoglio. Era bravo Beppe, il più bravo tra quelli del "pensatoio" della sua città, che fece un figurone al telequiz Campanile sera. Dietro le quinte scoccò la fiamma. "Bettetini", come lo chiamava Fenoglio, s'innamorò di quell'uomo che lo ricambiò con una amicizia affettuosa e sincera, che si materializzò presto in un progetto: lo scrittore avrebbe dovuto scrivere la sceneggiatura di un film diretto da Bettetini con la collaborazione di Morando Morandini. Michele Scaglione lo avrebbe prodotto. Il lavoro si arenò presto. Il brogliaccio, che ha legami evidenti con il racconto Ferragosto, è stato pubblicato nel 1978, nelle Opere einaudiane (vol. III, pp.419-53). La vicenda, che riviviamo unanimemente con Bettetini in questa intervista, è in parte riassunta nell'epistolario tra i due, ora consultabile nel volume edito da Einaudi Lettere. 1940-1962 (Torino 2002)<sup>1</sup>. Vi sono raccolte quattro lettere, datate tra il 17 ottobre 1961 e il 4 luglio 1962. «Io ho molta fiducia in certi miei racconti, ed altrettanta ne ho in te, perché ti credo regista nato», scriveva Beppe a Gianfranco in quel brumoso 1961.*

*Mi racconta il contesto del primo incontro con Fenoglio?*

Il nostro incontro risale ai tempi della trasmissione televisiva *Campanile sera*. Credo che fosse una trasmissione sociologicamente importante, perché metteva in rapporto cognitivo le città con la vita di provincia. Si trattava di un grosso quiz. Tutte le trasmissioni avevano per protagonisti gli abitanti di cittadine di provincia. Si combinava l'informazione culturale con lo sport. C'era un po' di tutto. Ricordo che nella grande piazza di Carpi si fece una corsa con i pony che trainavano carretti... c'erano anche i cento metri...

La cittadina di Mondovì "visse" una sola sera perché "cadde" subito, eliminata da un'altra concorrente. Proprio a Mondovì nacque un'idea che rimase poi per tutte le altre puntate. Si trattava del cosiddetto "Pensatoio", un luogo dove si radunavano, con libri ed enciclopedie, gli intellettuali della cittadine e anche delle zone limitrofe; dovevano aiutare i concorrenti della gara nella formulazione delle risposte.

Il "Pensatoio" di Alba fu il luogo del mio primo incontro con Beppe, che iniziava a ad avere un certo rilievo culturale nel paese; aveva infatti vinto di recente il Premio Prato. Ricordo come ci fosse una sorta di tensione tra lui e i suoi concittadini. In un certo senso egli disprezzava i suoi concittadini dediti esclusivamente al commercio.

Divenimmo presto amici e la sua fu un'amicizia molto ricca.

*Aveva già letto qualcosa di Fenoglio?*

Sì, avevo letto *La malora*, che a mio parere rimane la cosa più bella di Beppe.

*È la stessa idea che ha la moglie di Fenoglio.*

Ma anche *Una questione privata* è un ottimo romanzo. Però io preferisco *La malora* per quel taglio deciso nella miseria, nell'arretratezza sociale, economica e culturale della gente di allora.

Dicevamo del nostro incontro. Alba rimase "in corsa" per il programma per ben nove settimane. Erano davvero tante. In nove settimane parlammo molto. Ci frequentavamo prima dell'inizio del programma e dopo la sua conclusione. Ricordo che i momenti immediatamente successivi al termine delle riprese erano sempre un po' confusi. C'era la cena "ufficiale" e tutto il paese era in agitazione. Il "dopo", non imme-

diato, era invece molto “disponibile” per la nostra amicizia.

Ad Alba c'erano stati i famosi “ventitré giorni” della repubblica partigiana. Fu imposto a me e a Tortora, che era il conduttore del programma, di iniziare una puntata, non ricordo se fosse la terza o la quarta, con una rievocazione dei “ventitré giorni”. Ci diedero le fotografie dell'epoca. Preparammo un video e le riprese iniziarono con scene molto insolite per una trasmissione di quello stampo. Cominciai allora a maturare l'idea di coinvolgere Beppe in un film. Non lo “attaccai” da questo punto di vista direttamente, ma attraverso i suoi amici.

Aveva una cerchia di amici molto intimi: tra questi ricordo il maestro elementare Ugo Cerrato, che due anni fa era ancora vivo.

*E il progetto?*

Doveva stendere il soggetto di un film, poi passare alla sceneggiatura con me.

*Un soggetto nuovo?*

Lui mi disse che stava pensando a una cosa nuova, poi tra gli inediti pubblicati negli anni uscì anche il racconto *Ferragosto* che corrispondeva al nostro progetto.

Penso che *Ferragosto* sia stato steso proprio durante i giorni del nostro incontro.

Divenuti amici iniziammo a scriverci e a vederci. Andai ad Alba tre volte, credo. Intanto, però, accanto all'amicizia e al progetto cinematografico avanzava anche la sua malattia.

*Era visibile esteriormente questo progresso?*

Direi di no, aveva sempre avuto un volto molto incavato, per me poteva essere sempre stato ammalato. Una volta portai con me ad Alba Morando Morandini che voleva fare il regista o lo sceneggiatore. Pensavo che fosse adatto per intervenire nella sceneggiatura del nostro progetto. La prima volta parlammo poco del film, ma vedemmo i luoghi in cui si sarebbe dovuto girare. Facemmo quello che tecnicamente si chiama il sopralluogo. Beppe ci fece da guida. Era una guida molto affascinante: non si limitava a dire come stavano le cose dal punto di vista geografico, aggiungeva anche elementi umani, sociali e così via. La seconda volta andai ancora con Marandini e parlammo più ampiamente del film. Il terzo incontro fu sempre ad Alba, si trattò però di un incontro diciamo ludico-folkloristico. Mi chiamarono a far parte della giuria per un concorso di bellezza chiamato la “Bella trifulera”. In giuria c'era anche Beppe. Sapevo che era già stato in ospedale. Era autunno. Quando mi vide mi disse: «Guarda, nei polmoni ho un buco così» e accompagnò la frase con un gesto tristemente eloquente... Era consapevole della gravità della malattia.

*Mi dà un ricordo dell' “uomo” Fenoglio?*

Era un uomo di estrema intelligenza e di grande umanità (e non entro nel merito del suo strepitoso talento letterario). Era anche di grande semplicità. Aveva alcune fissazioni che, secondo me, derivavano più da una certa esperienza politica piuttosto che dalla sua reale dimensione interiore. Faccio un esempio. Tra noi due non ci fu mai il minimo disaccordo, tranne una sola eccezione: quando mi raccontò della sua esperienza partigiana. Secondo lui un fascista o un tedesco meritavano immediatamente la morte. Era molto secco nell'affermazione. Io mi muovevo su posizioni diverse e lui rispondeva: «No, assolutamente bisognava fare così, bisognava uccidere...». Fenoglio era generoso, con me fu molto generoso... al tempo della nostra amicizia aveva 40 anni e io ne avevo meno di trenta.

Ricordo ancora la sua leggera balbuzie che lo rendeva molto simpatico. Odiava invece il suo naso, davvero imponente.

Amava moltissimo la sua bambina. Una volta ci telefonammo e mi disse: «La bambina è in trono...», alludeva al fatto che fosse seduta sul vasino...

Dopo la sua morte non sono rimasto in contatto con la famiglia. A dire il vero non ebbi l'occasione di conoscerla neanche quando era in vita. Non incontrai mai né la moglie né la bambina, che adesso fa l'avvocato ad Alba. Beppe non invitava mai nessuno a casa sua. Non vidi mai il suo "cantiere letterario". Riguardo a casa sua mi disse soltanto che grazie ai proventi del Premio Prato aveva acquistato un salotto.

*Parlava mai del suo lavoro?*

No. Nella vita sociale sembrava volersi proporre più come traduttore per una ditta di vini che come scrittore.

*E il suo rapporto con la società letteraria del tempo?*

Stimava Calvino, anche se non si esponeva mai in una dimensione esplicita, celebrativa o meno che mai trionfalistica. Quando dico che stimava Calvino, intendo dire semplicemente che lo citava nei suoi discorsi. Non l'ho mai sentito parlare, invece, di Vittorini. Il suo rapporto privilegiato naturalmente era con la casa editrice Einaudi. Non mi parlò però mai delle sue traversie letterarie tra Garzanti e l'Einaudi. La sua dimensione di scrittore era totalmente "interiore".

*Cosa le disse sulla Resistenza?*

Nei nostri percorsi per le Langhe faceva riferimento a quanto aveva scritto nei romanzi, come se tutti gli avvenimenti raccontati nei suoi romanzi, a partire proprio dai *Ventitré giorni*, si fossero svolti esattamente come lui li aveva descritti.

*Avete mai parlato della fede?*

Era un argomento su cui non rispondeva. Attraverso episodi indiretti venni a sapere come la pensava. Andai a Bologna a fare delle riprese per il cardinale Lercaro. Lui mi telefonò, o forse io gli telefonai, adesso non ricordo, e mi disse: «Ah, sei impegnato "ecclesiasticamente"...».

## NOTA

<sup>1</sup> Tra le lettere è di certo interessante quella datata "Alba, 26 dicembre 1961", in cui Fenoglio rievoca con l'amico uno degli innumerevoli disguidi editoriali che gli capitarono. Questa volta riguardanti una raccolta di racconti che doveva essere edita da Einaudi, cui si oppose Garzanti. Per dirimere la questione (a cui si sarebbero aggiunti altri problemi) s'incontrarono a Roma Calvino per l'editrice torinese e Citati e Bertolucci per la Garzanti.

Rilevante a proposito del progetto filmico presto abortito, la lettera di Fenoglio datata "Alba, 19 marzo 1962", in cui tra l'altro scrive a Bettetini: «Ho pensato al soggetto – ci penso costantemente – e ne ho studiato uno che però è da abbandonare. Troppo truculento: finisce con un fratricidio sull'aia. L'Abele è un contadino inurbato che torna per Ferragosto nella natia bicocca, accompagnato dalla sua donna (una ex meretrice di Torino) che aspetta sullo stradone il permesso di entrare sull'aia. La moglie e la figlia del Caino (il fratello rimasto sulla terra) sono, quando scoppia la tragedia, a vespro in paese. Il Caino sa (Dio sa come) le origini della donna e le vieta l'ingresso sull'aia. Di qui la tragedia. In verità, Caino uccide per il rancore, per l'invidia del coraggio del fratello che ha saputo strapparsi dalla terra. Non importa poi se l'ucciso lavorava a Torino nell'immonda Urbiochimica e sognava la terra (su cui il fortunato fratello ha saputo rimanere) come la Palestina gli Ebrei nella cattività babilonese». Da parte sua Bettetini, in una lunga lettera, rispose al punto così: «Ho letto poi i tuoi appunti relativi al soggetto e ti confesso di averne riportato una buona impressione: non mi spaventa affatto l'eventuale fratricidio finale, se la via per arrivarci, naturalmente, è percorsa bene».



Orsetta Innocenti

## Frammenti di un discorso interrotto. Ettore, Johnny, Milton e la retorica del troppo tardi

Siamo partiti con un primo punto di vista, di ordine «superiore», in cui giudizi di fatto e giudizi di valore facevano tutt'uno. Da un certo momento in poi, *altri* punti di vista – secondo quella pluralità di prospettive che Bachtin, e poi Lotman, hanno riconosciuto come specifica della letteratura moderna – sono intervenuti nella struttura del testo. Fatti e valori non coincidono più: anzi, la diversificazione dei valori mette in moto un meccanismo di azioni e reazioni che raggiunge rapidamente un punto di non ritorno. Solo allora la verità-eticità originaria viene ripristinata, e i punti di vista riuniti. Ma è troppo tardi. Il consenso universale è stato ristabilito – ma inutilmente. Anche se tutti ci si trova a condividere gli stessi valori, nulla più garantisce che essi possano realizzarsi nel mondo, ossia tramutarsi in fatti. E questo stato di cose nasce da ciò che abbiamo definito «il troppo tardi», e che si può più semplicemente chiamare *tempo*<sup>1</sup>.

Così Franco Moretti, in *Segni e stili del moderno*, descrive brillantemente quella che egli stesso definisce la «retorica del troppo tardi», da lui considerata l'elemento fondamentale per comprendere il meccanismo su cui si basa la cosiddetta «letteratura commovente».

Può sembrare strano partire da un orizzonte di genere apparentemente eccentrico (quello della letteratura commovente e giovanile, peraltro anch'esso, come quasi tutto almeno una volta, frequentato e sperimentato da Fenoglio) per analizzare le dinamiche testuali, legate soprattutto al destino del protagonista, di alcune sue opere.

All'interno della singolare galassia costituita dai romanzi partigiani, che comprende al suo interno testi di natura assai diversa, dal romanzo pubblicato in vita, a quello rifiutato, al grande libro abbandonato e divenuto invece, postumo, il simbolo stesso della sua scrittura, le figure dei tre protagonisti (Ettore, Johnny, Milton) intrecciano i loro destini in un dialogo a distanza, all'interno del quale la «retorica del troppo tardi» si rivela un filtro interpretativo di qualche suggestione. Sicuramente fratelli (anche se non sempre gemellari), i tre personaggi, insieme sovrapponibili e complementari, condividono infatti un destino partigiano che appare comunque segnato da ineluttabili leggi (della necessità narrativa) per molti versi analoghe. Proviamo allora a ripercorrere il filo delle diverse trame e dei diversi titoli per vedere come si sviluppano, nei singoli casi, queste analogie.

Siamo di fronte a tre romanzi (*La paga del sabato*, *Primavera di bellezza* e *Una questione privata*) tra loro non sempre contigui vuoi per lo stato in cui sono giunti fino a noi (in tutti e tre i casi in una redazione abbastanza completa, ma con la sola *Primavera di bellezza* in stesura pubblicata in vita e definitiva), vuoi per il periodo in cui sono stati scritti e (non) pubblicati, che riflette momenti anche molto diversi della ricerca fenogliana. Nello stesso tempo, però, uno sguardo attento non può fare a meno di notare la condivisione, nei tre protagonisti, di una stessa parabola narrativa. Vediamo come.

Scritto quasi agli albori della «carriera» di Fenoglio, *La paga del sabato* viene spedito per la prima volta a Einaudi sul finire del 1950. Qui il romanzo viene accolto con curiosità e attenzione da Calvino (che non esita, poco dopo, a scrivere allo sconosciuto autore una lunga lettera di commento, che lo stesso Fenoglio definirà, stupito e un po' commosso, una «vera e propria recensione»<sup>2</sup>). Agli elogi di Calvino si contrappongono quasi subito le perplessità di Vittorini, assai meno propenso, rispetto al suo

giovane collega, a lasciarsi convincere da un libro che, nell'ultima parte, «diventa film sempre di più, e non sa più essere altro che film»<sup>3</sup>. Come è noto, il giudizio di Vittorini avrà il sopravvento, lo stesso Fenoglio si spingerà a definire il libro «il frutto, piuttosto difettoso anche se magari interessante, di una mia cotta neoverista che ho ormai superata»<sup>4</sup>, e il romanzo verrà definitivamente accantonato, anche se dalle sue ceneri l'autore ricaverà materiale per due racconti (rispettivamente, *Ettore va al lavoro* e *Nove lune*, pubblicati nella raccolta dei *Ventitré giorni della città di Alba* nel 1952). *La paga del sabato* viene quindi recuperato, insieme agli altri autografi dispersi, solo dopo la morte di Fenoglio e vede la sua prima pubblicazione, postuma (secondo quello che è destinato a diventare un amaro cliché nelle vicende editoriali fenogliane), nel 1969.

Nella sua paradigmatica parabola, *La paga del sabato* ci fornisce allora preziosi indizi sulle origini stesse della scrittura di Fenoglio, attraverso il filtro privilegiato di un'opera originale e piena di potenzialità (più o meno espresse), che ha avuto la (cattiva) sorte di essere stata, e fin da subito, un po' troppo trascurata dalla critica (e, da questo punto di vista, è un peccato che il romanzo, già escluso nell'edizione 1992 della «Pléiade» a cura di Dante Isella, non sia stato reintegrato nemmeno per la nuova edizione del 2001, anche perché la sua contemporanea pubblicazione, nel 1996, nella collana dei «Tascabili» Einaudi rende l'esclusione dalla raccolta dei *Romanzi e racconti* tanto ingiustificata quanto paradossale). Ma torniamo all'intreccio. Vengono narrate le vicende di un giovane, Ettore, reduce partigiano agli inizi del dopoguerra, che, secondo copione, abituato alla libertà e al *romance* nelle colline partigiane, fatica a reinserirsi nella tranquilla *routine* di una vita di pace. Dopo una serie di scontri (con la famiglia) e peripezie (nella società, a causa del sodalizio stretto con il *gangster* di provincia Bianco – non a caso Calvino aveva riassunto l'argomento del romanzo nell'icastica frase «ex partigiani che diventano banditi»<sup>5</sup>), la via del «riadattamento» sociale è infine trovata attraverso la scelta familiare (Ettore, che ha messo incinta la sua ragazza, Vanda, «si assume le sue responsabilità» e si accinge a sposarla e a mettere così «la testa a posto») e lavorativa (decide di rilevare un distributore di benzina, e di lavorare in proprio). La nuova vita «regolare» imboccata da Ettore dopo l'impegno preso con Vanda si conclude però all'insegna di un'ironia tragica: viene investito da un camion guidato da Palmò (come lui ex partigiano e coinvolto nella «banda» di Bianco) mentre sta lavorando al suo nuovo distributore:

Fu urtato nella schiena, i suoi occhi stupefatti furono pieni del colore rosso del vagone, sentì il suo torace crosciare come una cesta di vimini schiacciata. Il cassone del camion lo rotolò lungo il vagone, adesso era fermo e leggeva con occhi sbarrati la scritta MERCI P. V. sul muro del magazzino dirimpetto, e le gambe gli erano alte da terra e fredde come se si fossero cambiate di carne in pietra. [...]

Palmò fece marcia indietro, e lui fu riportato indietro al punto dell'urto, e rigirato, adesso vedeva di nuovo il colore rosso del vagone, il suo torace aveva di nuovo fatto rumore, ma molto meno di prima.

Poi il cassone del camion si scostò e Ettore cadde in terra in un mucchio<sup>6</sup>.

La fine del protagonista (che coincide, ricordiamolo, con la fine del romanzo stesso) arriva dunque a deludere ogni attesa del lettore, proprio nel momento in cui Ettore sembra essersi davvero sistemato e avere compreso fino in fondo la necessità di prendere congedo dalla morale stringente e atipica della vita partigiana, per ritornare ad accettare il punto di vista quotidiano (ma giusto) della nuova società post-resistenziale.

Passano alcuni anni e Fenoglio si getta nella scrittura con sempre maggiore necessità e impegno, con il risultato, sofferto (e pagato a prezzo di altre incomprensioni editoriali, questa volta con Garzanti), che vede la luce il primo (e unico) romanzo partigiano pubblicato in vita: *Primavera di bellezza* (1959). Le vicende editoriali sono (almeno nelle loro linee essenziali) note. Nato da una parte del più ampio progetto del *Partigiano Johnny*, il romanzo narra la storia di un giovane albese, Johnny appunto, dalla sua chiamata nel Regio Esercito, come allievo ufficiale, fino all'otto settembre, quando il repentino «tutti a casa» lo coglie a Roma (durante il corso allievi) e lo spinge all'avventuroso rientro verso il nord. Schifato dall'esperienza nel Regio, annichilito da un ritorno vissuto con tutto lo scoramento (e il senso di impotenza, e di vergogna) così ben descritto in *Una guerra civile* di Pavone<sup>7</sup>, Johnny recupera però il senso forte di una scelta e dell'onore individuale e volontario (ben diverso, dunque, da quello imposto dalla vuota retorica fascista) al momento di unirsi a uno dei presidi partigiani che si stanno via via formando nelle montagne intorno alla città.

Gli ultimi capitoli raccontano le imprese dell'appena nato presidio fino al resoconto della morte di Johnny, che giunge durante la prima importante azione partigiana:

La raffica non suonò più forte del frullo di un uccello, ma Johnny si abbatté con una coscia e il fegato trapassati. [...]

Il moschetto gli era volato via a qualche metro. Cercò di raggiungerlo strisciando ma dovette desistere per non svenire. [...]

Rifece un tentativo verso il moschetto ma progredì di pochi centimetri. Poi intese crichiare i ginepri. [...]

Il tedesco veniva – una faccia giovane e una vecchia divisa – e ora abbassava la machine-pistol già puntata. Pensava di poterla fare un po' più lunga e soddisfacente. Era a tre passi e ancora non rispianava l'arma.

Johnny percepì un clic infinitesimale. Girò gli occhi dal tedesco al vallone. Vide spiovare la bomba a mano del sergente Modica e le sorrise<sup>8</sup>.

Ancora una volta, dunque, la fine (improvvisa) del protagonista coincide con quella (improvvisa) del romanzo, a deludere le aspettative di un lettore che, dopo aver seguito Johnny nell'autopsia diretta degli ultimi sussulti da parata del regime, si appresta ora, finalmente, a condividere con lui un orizzonte di avventure che permette, per la prima volta, sincera identificazione e adesione.

Veniamo infine a *Una questione privata*. Primi anni Sessanta, ultima fatica partigiana, pubblicato anch'esso postumo (e in una versione di certo non completamente rivista), il romanzo rappresenta indubbiamente il punto di arrivo (e più maturo) della riflessione di Fenoglio. Se nella *Paga del sabato* lo scrittore aveva indagato il senso della scelta resistenziale a partire dai suoi esiti ultimi (il ritorno a casa e “all'ordine” nella società del dopo) e in *Primavera di bellezza* si era concentrato sulle cause che portano, viceversa, all'adesione all'orizzonte etico della scelta partigiana, *Una questione privata* coglie invece il suo protagonista, Milton, direttamente nel mezzo ai venti mesi di guerriglia. A occupare direttamente la scena qui è infatti la possibilità di “tradire” tale scelta, analizzata attraverso l'immagine di una storia d'amore del tempo «di prima» (sognata, non reale) che improvvisamente torna a investire corpo, mente e cuore del protagonista, sottraendolo, fino al ritorno alla ragione, ai propri doveri partigiani. «*Una questione privata* [...] è costruito», insomma (seguendo le parole di Calvino), «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 la commozione, e la furia»<sup>9</sup>.

L'intero romanzo non è che la descrizione del lungo errare di Milton che, prigioniero della sua follia amorosa, non riesce più a far fronte al proprio inderogabile impegno partigiano (che traspare, viceversa, in controcanto, come necessità etica inequivocabile), fino a quando, tornato per l'ultima volta alla villa dell'amata Fulvia (dove la vicenda, e la follia, erano cominciate), Milton viene sorpreso da una pattuglia di fascisti e si getta in una fuga senza soste, che termina, se non con la morte del protagonista (il testo è in questo caso più ambiguo che negli altri due e ha determinato negli anni interpretazioni divergenti), con una fine del romanzo quasi certamente voluta dal suo autore in questi termini:

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<sup>10</sup>.

Da questo punto di vista, è significativo notare come la fuga del protagonista si riveli anche un vero e proprio, catartico, ritorno all'ordine partigiano della consapevolezza. Nella vertiginosa corsa tra le pallottole fasciste, l'etica insieme avventurosa e romanzesca della scelta resistenziale (che altrove ho definito «romance etico»<sup>11</sup>) torna a proporsi come l'unica concretamente reale (con la necessità materiale e quasi istintiva della sopravvivenza). A ossessionare Milton è solo la fuga, mentre il pensiero di Fulvia (e con lei di tutta la deviante, utopica, romantica questione privata) sbiadisce così come poco prima la pioggia ha quasi coperto l'immagine della villa. Il processo arriva al culmine quando ormai il pericolo immediato sembra allontanarsi («Correva e gli spari e gli urli scemavano, annegavano in un immenso, invalicabile stagno tra lui e i nemici») e «la mente ripre[nde] a funzionargli». Torna allora, per un'ultima volta, l'immagine di Fulvia, ma «i pensieri ven[gono] dal di fuori, lo colpi[scono] in fronte come ciottoli scagliati da una fionda». Se questa può suonare come una prima ammenda alla precedente ossessione, ancora più importanti sono le parole che questo «nuovo-vecchio» Milton, risuscitato da un'esperienza-simbolo della guerriglia come la fuga dall'agguato nemico, rivolge all'amata: «Sono vivo. Fulvia. Sono solo. Fulvia, a momenti mi ammazzi!»<sup>12</sup>.

Ancora una volta, dunque, la fine del romanzo giunge improvvisa, a ristabilire l'ordine morale, ma insieme a deludere le attese di un lettore cui non è data mai la possibilità di accompagnare le vicende del protagonista al di là del ritorno all'ordine. Questa strategia in *Una questione privata* risulta tanto più evidente, perché, ancor più che nei due romanzi precedenti, i due momenti (ricomposizione dell'ordine morale, fine del libro) vengono in pratica a coincidere (mentre sia nella *Paga del sabato* sia in *Primavera di bellezza*, dopo il cambio di orizzonte etico, al lettore vengono offerti ancora almeno un paio di capitoli).

Come si vede anche da questa brevissima sintesi, è impossibile non accorgersi delle somiglianze strutturali che caratterizzano i finali dei nostri romanzi. In tutti e tre i casi, il termine di paragone (unico e privilegiato) è costituito dal rapporto con la scelta resistenziale, rappresentato (e indagato) in tre momenti molto diversi dell'adesione alla lotta partigiana: quello del ritorno (Ettore), quello della scelta (Johnny), quello della tentazione (Milton). Questi tre protagonisti, del resto, come abbiamo

visto, hanno sicuramente una genealogia comune e, cosa altrettanto certa, condividono quello statuto di “antieroi” che molto opportunamente Alberto Casadei ha definito con il termine di «epica inutile»<sup>13</sup>. Proprio in «un modo di vedere la Resistenza assai diverso da quello divulgato, e cioè in chiave anti-retorica e anti-eroica»<sup>14</sup> (secondo le parole di un “maestro di antiretorica” come Luigi Meneghello) si gioca del resto uno dei caratteri più tipici di tutta la letteratura partigiana e che vede nelle scelte narrative proprio di Fenoglio (e di Calvino e Meneghello) il punto di arrivo di un’intera generazione di scrittori e partigiani. L’antierismo (e la fine) dei personaggi fenogliani si pone così in netta contrapposizione alle dichiarazioni di «bella morte» rese, durante la guerra civile, dai militanti della R.S.I., che trovano nel titolo del romanzo-memoria dell’ex-repubblicano Carlo Mazzantini (*A cercar la bella morte*, appunto, del 1986) l’espressione tardiva e più esplicita di un atteggiamento di fondo (il legame tra guerra, virilità e violenza, che già aveva scandito tutta la cultura più tipica dell’arditismo fascista durante il ventennio) che caratterizza tutti i militanti di Salò.

In tutti e tre i romanzi presi in esame (ma il discorso vale anche per il Milton protagonista dei *Frammenti di romanzo* e anche, se pure in maniera un po’ diversa, per il Johnny del *Partigiano*), invece, l’antiretorica può essere individuata come essenziale filo rosso. La vicenda è innanzi tutto quella di (ex) partigiani che sbagliano (Ettore, Milton) o che, in ogni caso, vivono il disagio di un contesto sbagliato (quello dell’Italia ancora fascista) senza trovare subito la forza di opporvisi (Johnny). Lo spazio della narrazione copre di fatto il contesto e la descrizione di questo errore (la società post-Resistenziale, il Regio, la questione privata all’interno della scelta partigiana) e alla fine, nel momento in cui l’eroe è “tornato sulla retta via”, il romanzo si interrompe e “muore” (al di là dell’effettiva morte del protagonista).

Il gioco del narratore è a questo punto scoperto. Come ha infatti ricordato Federico Bertoni, «nel processo di lettura [...] qualunque mondo rappresentato (anche il più inverosimile) assume un carattere di realtà che invita il lettore a prendere parte allo spettacolo»<sup>15</sup>; figuriamoci dunque se questo processo di identificazione (lettore-personaggio) non diventa ancora più evidente e inevitabile nella rappresentazione finzionale di una vicenda storica e vera come quella resistenziale e all’interno della quale, in nome della morale della scelta, l’orizzonte dei valori cui aderire risulta tanto più chiaramente uno, e uno solo. In altre parole, cioè, Fenoglio, scrittore e partigiano, è consapevole sia dell’identificazione innescata dalla lettura (delle avventure partigiane da lui stesso raccontate e prima sperimentate nel reale), sia della particolare funzione morale che questa stessa dinamica, applicata a questa precisa materia narrata (i venti mesi della scelta e della lotta partigiana), riveste, con tutti i rischi a essa connessi.

Se cioè da una parte valgono anche per la rappresentazione della Resistenza le osservazioni rese da Jorge Semprun a proposito del difficile rapporto tra testimonianza e narrazione nella *Shoah*:

Non che l’esperienza vissuta sia indicibile. È caso mai invivibile, che è tutt’altra cosa, e si capisce. È qualcosa che non riguarda la forma di un racconto possibile, ma la sua sostanza. Non tanto la sua articolazione quanto la sua densità. Soltanto coloro che sapranno fare della loro testimonianza un oggetto artistico, uno spazio di creazione, o di ricreazione, riusciranno a raggiungere questa sostanza, questa densità trasparente. Soltanto l’artificio di un racconto abilmente condotto riuscirà a trasmettere in parte la verità della testimonianza<sup>16</sup>.

dall’altra è evidente che, nella scrittura romanzesca, la dialettica tra memoria (storia) e *fiction* si rivela un nodo estremamente problematico.

Infatti (e Fenoglio lo sa bene), alla (più o meno) facile identificazione di lettura (e, quindi, adesione all'orizzonte di valore della scelta partigiana), dovrebbe seguire, almeno nelle intenzioni degli autori più accorti, un secondo momento di partecipazione attiva, che consenta ora, nella ricostruzione della società postbellica, a tutti di recitare un ruolo individuale, anche (o forse proprio) in nome di quella collettiva adesione, nel mondo "reale". È questo del resto il senso del celebre richiamo all'«ottimismo della volontà», lanciato da Calvino nel 1955 nel suo *Midollo del leone*:

Noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile. Ed è proprio a quel tipo d'uomo o di donna che noi pensiamo, a quei protagonisti attivi nella storia, alle nuove classi dirigenti che si formano nell'azione, a contatto con la pratica delle cose<sup>17</sup>.

Se insomma il «pessimismo dell'intelligenza» permette di denunciare in maniera forte «l'acuta intelligenza del negativo che ci circonda», lo scrittore rivendica in ogni caso la necessaria fiducia in un «ottimismo della volontà»<sup>18</sup> in grado di esprimere un rinnovato rapporto col reale. Da questo punto di vista, l'esperienza partigiana si propone come l'unica in grado di garantire un'effettiva crescita morale e offre a chi vi ha partecipato un'occasione di riscatto che dovrebbe culminare nella raggiunta maturità, rappresentata a livello simbolico anche dalla rinnovata possibilità di trovare il proprio posto in una società diversa.

In questa prospettiva, il racconto (traslato, e trasposto in finzione) della propria esperienza da parte dei protagonisti diventa un momento dichiaratamente educativo, che vede nel rapporto tra narratore (che rimanda prepotentemente all'identità dell'autore, che ha vissuto da protagonista la vicenda raccontata) e lettore il punto culminante di questo processo formativo. Il piacere identificativo (legittimo e anzi necessario) della lettura si propone allora come il penultimo anello di una catena che vede nella chiusura del libro (e nel ritorno al mondo reale della storia) il punto culminante di un processo finalmente compiuto. O, ancora (sempre con Bertoni):

non basta comprendere il mondo: bisogna viverlo. O forse, invertendo i termini, bisogna viverlo per riuscire davvero a comprenderlo. Se la lettura letteraria si trasforma in una vera esperienza, è perché il lettore non si limita a immaginare le forme del mondo che costruisce, ma *si* immagina (immagina se stesso) mentre abita quel mondo e vive da protagonista gli eventi che vi si svolgono. [...] Ma [...] secondo la dialettica alternata di partecipazione e osservazione, questi momenti ipnotici non possono svilupparsi in modo totale: svanito il pericolo immediato, l'adesione emotiva si allenta e il lettore torna a riconoscersi nella sua identità abituale, mentre il distacco gli permette di riflettere in modo costruttivo sull'emozione che ha appena vissuto. [...] L'abilità del lettore sta nel riuscire a mantenere il suo stato di insonnia su questo delicato equilibrio [...]. Così, nel piacere di questo va-e-vieni, il lettore può combinare in una sintesi produttiva la comprensione intellettuale e l'esperienza emotiva, oscillando tra la fuga in una seconda vita e il ritorno consapevole nella storia<sup>19</sup>.

Nel costruire (e raccontare) il destino di Ettore, Johnny e Milton, l'intento di Fenoglio è allora precisamente quello di arrivare a questa (non) fine, poiché, una volta terminato il racconto dell'errore (del tradimento della scelta, diverso e individuale nell'esperienza di ciascuno), ciò che resta, al di là dei confini del libro (e del ritorno all'orizzonte di valori condivisi), è il mondo della vita e dell'azione, nel quale ogni lettore è chiamato non più a leggere e guardare (identificandosi), ma ad agire direttamente.

La retorica del troppo tardi che presiede al racconto della fine (reale o metaforica) del personaggio principale diventa allora "funzionale" a un implicito passaggio di

testimone tra il protagonista e il lettore (secondo quella stessa logica dell'impegno ricordata nel *Partigiano* da Johnny che si sente «il passero che non cascherà mai»<sup>20</sup>) e arriva così a rilanciare quell'altra fine, del libro scritto e letto, come momento che innesca una nuova esperienza – non (solo) di lettura, ma di azione e di vita.

E, da questo punto di vista, l'invito rivolto, a libro chiuso, da Fenoglio, non si discosta troppo dalle parole, insieme appassionate e problematiche, del *Cavaliere inesistente*, scelte (non a caso) da Calvino a chiudere l'ultimo atto della trilogia dei *Nostri antenati*:

La pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro. La penna corre spinta dallo stesso piacere che ti fa correre le strade. Il capitolo che attacchi e non sai ancora quale storia racconterà è come l'angolo che svolterai uscendo dal convento e non sai se ti metterà a faccia con un drago, uno stuolo barbaresco, un'isola incantata un nuovo amore. [...] Dal raccontare al passato, e dal presente che mi prendeva la mano nei tratti concitati, ecco, o futuro, sono salita in sella al tuo cavallo. Quali stendardi mi levi incontro dai pennoni delle torri di città non ancora fondate? quali fiumi di devastazioni dai castelli e dai giardini che amavo? quali impreviste età dell'oro prepari, tu malpadroneggiato, tu foriero di tesori pagati a caro prezzo, tu mio regno da conquistare, futuro...<sup>21</sup>

#### NOTE

<sup>1</sup> FRANCO MORETTI, *Kindergarten*, in IDEM, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi 1987, p. 170.

<sup>2</sup> BEPPE FENOGLIO, *Lettere. 1940-1962*, a c. di L. BUFANO, Torino, Einaudi 2002, p. 22.

<sup>3</sup> BEPPE FENOGLIO, *Lettere*, op. cit., p. 24. La lettera di Vittorini è riportata in nota a quella di Fenoglio.

<sup>4</sup> BEPPE FENOGLIO, *Lettere*, op. cit., p. 35.

<sup>5</sup> ITALO CALVINO, *Lettere. 1940-1985*, a c. di L. BARANELLI, Milano, Mondadori 2000, p. 313.

<sup>6</sup> BEPPE FENOGLIO, *Opere*, II, a c. di P. TOMASONI, Torino, Einaudi 1978, p. 222.

<sup>7</sup> Cfr. CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri 1991.

<sup>8</sup> BEPPE FENOGLIO, *Opere*, I, t. III, a c. di M. A. GRIGNANI, Torino, Einaudi 1978, p. 1568.

<sup>9</sup> ITALO CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in IDEM, *Romanzi e racconti*, t. I, a c. di M. BARENGHI e B. FALCETTO, Milano, Mondadori 1991, p. 1202.

<sup>10</sup> BEPPE FENOGLIO, *Opere*, I, t. III, cit., p. 2063.

<sup>11</sup> Cfr. ORSETTA INNOCENTI, *La biblioteca inglese di Fenoglio. Percorsi romanzeschi in Una questione privata*, Manziana, Vecchiarelli 2001.

<sup>12</sup> Cfr. BEPPE FENOGLIO, *Opere*, I, t. III, op. cit., p. 2062.

<sup>13</sup> Cfr. ALBERTO CASADEI, *Epica inutile e morte dell'eroe. Il partigiano Johnny di Beppe Fenoglio*, in IDEM, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci 2000, pp. 61-88.

<sup>14</sup> LUIGI MENEGHELLO, *Il vento delle pallottole*, in IDEM, *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Milano, Rizzoli 2004, p. 42.

<sup>15</sup> FEDERICO BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Scandicci, Le Monnier 1996, p. 270.

<sup>16</sup> JORGE SEMPRUN, *La scrittura o la vita*, Parma, Guanda 1996, p. 20.

<sup>17</sup> ITALO CALVINO, *Il midollo del leone*, in IDEM, *Saggi*, a c. di M. BARENGHI, Milano, Mondadori 1995, p. 21.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>19</sup> FEDERICO BERTONI, *Il testo a quattro mani*, op. cit., p. 269 e pp. 281-82.

<sup>20</sup> BEPPE FENOGLIO, *Opere*, I, t. II, op. cit., p. 898.

<sup>21</sup> ITALO CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, I, op. cit., p. 1064.

Margherita Fenoglio

## La tosse di Beppe Fenoglio\*

C'era una volta un mondo dove fumare non era proibito, anzi era un vizio seducente che allietava la vita di uomini e donne, donava loro signorilità di gesti e fascino molto apprezzati in società. Un mondo dove offrire una sigaretta al proprio interlocutore era un gesto di naturale cortesia e non un attentato alla sua salute.

Mio fratello Beppe apparteneva a quel mondo. Morì di cancro bronchiale nel febbraio del 1963. La prima legge italiana che vietava la pubblicità di prodotti da fumo fu varata nel 1962 e la conferma americana dei loro effetti dannosi sulla salute, nel cosiddetto «Rapporto Terry», arrivò nel 1963.

Quando nel primo dopoguerra Beppe chiedeva a mia madre il *pret*, la sua mancia settimanale, che spendeva tutta in fumo, il pensiero di lei correva subito ai soldi e se gli contava le sigarette era per via dello sperpero e non per il danno fisico che gliene poteva derivare. In famiglia e fuori, almeno per tantissimo tempo, nessuno vide il nesso che correva nella successione dei fatti: fumo tosse malattia.

Beppe fumava spensieratamente: mi si permetta questa definizione da lui dedicata in modo indimenticabile a ogni sua pagina che «usciva spensierata dopo una decina di rifacimenti». Fumava per un fatto estetico, per una specie di completamento del suo stesso esistere, per un indispensabile e corroborante *plus* creativo. Beppe non avrebbe mai smesso di fumare e ben presto alla sigaretta si affiancò la tosse. Da quel momento godimento e precarietà fisica si mescolarono strettamente.

Mentre fumava Beppe tossiva e mentre fumava e tossiva scriveva: di tosse e di fumo. A distanza di più di quattro decenni dalla sua morte una rilettura di Beppe mi ha portato spontaneamente a focalizzare questo tratto autobiografico così insistentemente presente nei suoi testi. A ben vedere in Beppe crebbero in parallelo la vitalissima, consapevole vena di scrittore, l'accanita assuefazione alla sigaretta e il subdolo strisciante agguato della malattia.

Nel periodo della sua maggiore attività creativa egli convisse con la tosse e la descrisse in tutte le sue fasi con autobiografica cognizione di causa, con competenza specifica di essa, quale nessun trattato di medicina saprebbe meglio fare. Ne è risultato un quadro di patologia polmonare proponibile per conoscenza ad aspiranti pneumologi.

In *Una Questione Privata* la tosse di Milton accompagna puntualmente lo scorrere delle situazioni: nell'estenuante marcia nel fango di una campagna fradicia alla ricerca della verità su Fulvia, Milton tossisce in continuazione in uno stato simile al delirio per l'ossessione dell'infedeltà di lei, e per sfinimento fisico.

Milton fumava, la giacca gli andava leggera, e accentuava la sua magrezza. A ogni boccata tossiva o si sforzava convulsamente di soffocare la tosse. Si alzò massaggiandosi il petto che gli doleva in ogni punto. Stava male, in particolare gli dolevano i polmoni, pareva si sfregasse-ro uno contro l'altro con punte fattesi da cartilagine in metallo, e gli davano senso e sofferenza.

L'acqua gli sciacquava nelle scarpe dandogli brividi che si risolvevano in convulsioni come per vomito a secco... Poi sentì in gola montargli un grosso nodo di tosse, e allora cacciò la testa nella curva del braccio, con la bocca quasi aderente al fango per tossire il più sommessamente possibile. Tossì a colpi, a schianti, con stelle e lampi rossi e gialli nel cielo nero degli occhi serrati, sussultando sul terreno come un serpe trafitto. Poi con le labbra sporche di fango rispiarò gli occhi al ponte.

\* Una prima versione dell'articolo è comparsa l'anno scorso sulle pagine del quotidiano «La Stampa».



Smaniava per la voglia di fumare. Tossì forte senza precauzioni crocchiando come una canna.

E intanto tossiva e gemeva.

Accese una sigaretta. Da quanto tempo non accendeva più una sigaretta a Fulvia? Valeva sì la pena di attraversare a nuoto l'oceano pauroso della guerra per giungere a riva e non fare altro o più che accendere la sigaretta a Fulvia. Alla prima boccata gli sembrò che gli scoppiassero i polmoni, alla seconda dovette piegarsi in due per le convulsioni, la terza la sopportò meglio e poté fumarla fino in fondo, con solo più qualche sussulto.

Questa tosse non è la tosse del personaggio, dell'eroe romantico e angosciato Milton, ma è la tosse dell'uomo Fenoglio, quella che si portò dentro, negli ultimi dieci anni della sua breve vita, compagna faticosa e debilitante dei suoi giorni.

Nel romanzo questi accessi sono indipendenti dal resto del testo, a sé stanti e, se si vuole superflui. Nella dinamica del triangolo amoroso Milton-Fulvia-Giorgio la tosse non serve a niente. Il vantaggio di Giorgio sul concorrente Milton basa su ben altri pilastri, estetici, mondani, sociali, e non era indispensabile aggiungere la contrapposizione salute-fragilità fisica.

Il Beppe che sapeva scrivere della tosse in quel modo quanti anni aveva? A che punto era di quel precoce e denso picco di creatività che il destino elargisce a chi è chiamato a morire giovane?

Si è tanto discusso sulla cronologia delle sue opere, non poteva essere un criterio di datazione anche l'esame attento del peggiorare della tosse nei testi?

Non so se sia significativo a questo scopo il rilevare che i passi più impressionanti per vivezza e realismo – vere riprese cinematografiche del fumo, degli accessi e degli effetti squassanti sul suo fisico – si trovino in *Una Questione privata* e non nel *Partigiano Johnny*. Qui il protagonista è l'aureo Johnny, di insospettata resistenza fisica, di superiore calma, di sorprendenti risorse.

Quella bizzarra soddisfazione, la piacevole energia che egli si ritrovava ogniqualvolta gli altri cadevano in sfiducia e depressione.

Si sentì pieno di una sottile e quieta letizia nel trovare che egli, il nervoso sottile cittadino era diventato più paziente dei contadini, pazienti come il più paziente dei loro buoi.

In *Una Questione Privata* invece Beppe si mette a nudo e parla, in una ossessiva descrizione di sé, della sua preoccupante non-salute, con fisica intensità quasi a voler rappresentare e oggettivare il suo stato nel tentativo di allontanarne la minaccia.

Se ne deduce il tormento e lo spazio che doveva avere la tosse nella sua realtà quotidiana e quanto impellente fosse il bisogno di riferirne, avvertimenti, sintomi di cui Beppe dà notizia anche nelle lettere a Calvino e agli altri editori e chiamati «bruttissima pleurite» (1958), una «molto seria affezione polmonare» (1961), «annosa asma bronchiale» (1962). Questi sintomi Beppe forse cercava di deviare incanalandoli nella direzione della tisi, comparsa per ben due volte e letalmente, in due fratelli di nostra madre, come traspare perfino dall'ultima lettera scritta dall'ospedale di Bra a Walter, in cui si percepisce il suo accurato tentativo di passare per un ammalato di tubercolosi.

Quella lettera è il suo ultimo autoritratto, straziante per la sincerità e l'umiltà che ha il malato grave di fronte agli aspetti esterni della malattia (quel bugigattolo di camera all'ospedale di Bra non lo preoccupava più di tanto!), per quella finta fiducia negli ultimi ritrovati di medicina e per quella speranza di convalescenza che pur arrideva a tanti malati di tbc, straziante per la passione inalterata per lo scrivere e la fame di letteratura che ancora lo spronava a leggere... Su tutto questo vinse la morte.

Luca Cottini

## I sentieri che si biforcano di Fenoglio e di Calvino

### 1. Due binari paralleli e mai tangenti

La strada di Calvino e di Fenoglio si snoda nell'immediato dopoguerra su un sentiero apparentemente analogo. Entrambi avevano preso parte alla Resistenza partigiana tra il '43 e il '45 – l'uno in Liguria con le formazioni comuniste e l'altro nelle Langhe con le formazioni dei badogliani – ed entrambi poi, pur nel solco della triade *Malavoglia*, *Conversazioni in Sicilia* e *Paesi tuoi*<sup>1</sup>, si erano in qualche modo avventurati fin dal loro esordio in un percorso alternativo, in un Neorealismo spurio.

Sul versante calviniano, non si può certo affermare che il *Sentiero dei nidi di ragno* (1947) sia un'opera puramente neorealista. Pur fondandosi certo su una rimpiantata scrittura oggettiva, come avrà modo di statuire lo stesso autore 17 anni più tardi nella *Nota* all'edizione 1964 del volume, almeno tre elementi infatti risultano “fuori scuola”: la mancata mimesi del dialetto, la poca dettagliata ricostruzione dell'ambiente circostanziale e, da ultimo, il filtro narrativo di Pin (il protagonista), che non ritrae certo l'oggettività degli eventi, ma il proprio punto di vista sulle vicende dei “grandi” sia per quanto riguarda l'aspetto verbale («Per Pin le parole nuove hanno sempre un alone di mistero, come se alludessero a qualche fatto oscuro e proibito. Un gap? Che cosa sarà un gap?»<sup>2</sup>) sia per quanto riguarda l'immedesimazione del personaggio con gli eventi narrati. Analogamente, sul versante fenogliano, non si può certo affermare che il realismo dei *Ventitré giorni della città di Alba* (1952) e della *Malora* (1954), che «non indulge ad agiografie» e «non si abbassa mai a celebrazioni né a schematizzazioni»<sup>3</sup>, si ponga in linea di continuità con l'ideologia della Resistenza celebrata dalla retorica del Neorealismo di partito. Ne è conferma la polemica immediatamente successiva alla pubblicazione dei *Ventitré giorni* ora di Lajolo («Mentre perdura la propaganda antiresistenziale e i partigiani vengono buttati in carcere come delinquenti, questo racconto di Beppe che ha fatto la Resistenza accanto a me, sulle Langhe, mi è parso aiutare chi s'affanna a denigrarci [...]. Ma perché descrivere l'occupazione come una carnevalata? I partigiani come soldati di ventura e l'abbandono della città come una fuga di fronte ai fascisti?»), ora dello stesso direttore dell'«Unità» che, sull'edizione romana del 3 settembre 1952, non esita a definire l'opera di Fenoglio come «una cattiva azione», adducendo a prova la testimonianza di un operaio che «era rimasto così disgustato dalla lettura che, probabilmente, per molti mesi non avrebbe comprato più un libro»<sup>4</sup>. Tale acerbità della critica nei confronti del realismo ad oltranza di Fenoglio si giustifica nel suo tentativo esplicito di rendere l'ideologia non più «uno schema da interpretare, ma un tema narrativo»<sup>5</sup> (afferma Max ad esempio nel racconto *Un altro muro*: «Tu te la senti di morire per l'idea? Io no. E poi che idea? Se ti cerchi dentro, tu te la trovi l'idea? Io no. E nemmeno tu»). A motivo di questo mancato approccio “politico” al realismo, Fenoglio non godrà così dell'appoggio culturale di Vittorini e apparirà su una scena letteraria, ancora di stampo neorealista, sostanzialmente come un “fuori-scuola”.

Pur all'interno di questo contesto di circostanze apparentemente analogo, sin dall'immediato dopoguerra l'esperienza artistica di Calvino e Fenoglio fu tuttavia segnata da scelte politiche completamente differenti da parte dei due, oltre che da poetiche mai tangenti. Dal punto di vista politico, Calvino si dedicò fin da subito all'impegno militante dell'apologetica comunista come vicedirettore della «Nostra

lotta» (organo del PCI sanremese<sup>6</sup>) e dal 1947 iniziò a lavorare per Einaudi; Fenoglio invece votò monarchia al referendum del 1946 e, nella sua vita albese, venne assunto nel 1947 dalla ditta Marengo come impiegato per la corrispondenza con i clienti esteri. Dal punto di vista letterario, l'intento "realista" di entrambi maturerà, nel Calvinò degli Anni Cinquanta, verso un progressivo distacco dalla realtà e, al contrario, in Fenoglio, nell'epica della realtà di *Una questione privata* e del *Partigiano Johnny*. Ripercorrere il cammino dei due autori, nei due periodi 1947-1954 e 1954-1963, può aiutare il lettore a comprendere le ragioni di tale scissione di vedute.

Innanzitutto, gli anni tra il 1947 e il 1954, i più intensi per entrambi nell'elaborazione reciproca di una poetica personale e nel fitto scambio epistolare (il primo contatto è del 2 novembre del 1950).

Il raccontare di Calvinò si avvale degli occhi di un narratore fanciullo: Pin nel *Sentiero*, sé stesso nei racconti dell'*Entrata in guerra* o il nipote Medardo nel *Visconte dimezzato* (1952). La tematica della guerra viene esposta dunque attraverso un "filtro" forse per evitare di cadere in un'arte di partito di matrice zdanovista o forse per mediare narrativamente la lacerazione tra l'io del presente e una memoria incapace di ritrovare se stessa dopo il *breaking point* del conflitto bellico («non ritrovavo i ricordi delle mie gite in Francia da ragazzo. Mentone ora mi faceva l'impressione di una città triste e monotona»<sup>7</sup>). La lacerante inerzia prodotta dalla coscienza di quanto «è difficile vivere i propri sogni ed esserne all'altezza»<sup>8</sup> emerge in prima istanza nel racconto realistico del 1952 *La formica argentina*, attraverso la rappresentazione del "male di vivere" di una famiglia per bene di Sanremo assediata, in ogni aspetto della vita quotidiana e casalinga, dall'invasione delle formiche.

Il raccontare di Fenoglio, al contrario, diretto e senza mediazioni narrative, assume la guerra come un serbatoio di memorie inesauribile. Calvinò non nascose la propria ammirazione nei confronti della cruda schiettezza di Fenoglio<sup>9</sup> già nel 1950, quando gli scrisse a proposito della *Paga del sabato*:

non sbagli mai la botta, hai coraggio, hai idee chiare su quello che fa e che pensa la gente. Idee fin troppo chiare: evidentemente tu hai l'orgoglio di riuscire a dire tutto e non la modestia di chi si limita a dare occhiate spaurite nelle sempre misteriose vite altrui. Ma sei troppo giovanilmente ambizioso delle cose che racconti. Tu non dai giudizi espliciti, ma, come dev'essere, la morale è tutta implicita nel racconto, ed è quanto io credo debba fare lo scrittore (2 novembre 1950).

Un'ulteriore conferma dell'ammirazione di Calvinò per l'asciuttezza diretta di Fenoglio la si ritrova nel giudizio sui *Ventitré giorni della città di Alba* del 6 marzo 1951 («ho letto i racconti. Dei partigiani mi piace moltissimo *I Ventitré giorni della città di Alba*, moltissimo») e nella timida difesa della stessa *Paga del sabato* del 31 gennaio 1951 («il romanzo mi convince molto di più», rispetto ai racconti). Pur all'interno di questa iniziale stima nei confronti di Fenoglio, Calvinò tuttavia non esitò ad accomodarsi convenientemente ai dettami di Vittorini, vero e proprio artefice della politica editoriale einaudiana: nel caso della *Paga del sabato*, quando liquidò Fenoglio con le parole del suo capo (che «s'è sempre più deciso che nel romanzo c'è troppo cinematografo e vuole fare solo i racconti, pensando che per il romanzo troverà di sicuro un altro editore», 26 settembre 1951)<sup>10</sup> e, allo stesso modo, nel 1954, dopo la pubblicazione della *Malora*, quando tacque di fronte alla pesante stroncatura di Vittorini (o almeno così la intese Fenoglio) sul risvolto del volume<sup>11</sup>.

Gli anni tra il 1954 al 1963, in secondo luogo, si caratterizzano per il profondo

distacco tra i due dal punto di vista dei contatti e dal punto di vista della ricerca poetica.

Nel caso di Calvino, il decennio precedente al suo trasferimento a Parigi nel 1964 segna l'irrompere progressivo di una profonda crisi umana, politica e letteraria, culminante nel lacerante strappo dal PCI e nel definitivo divario solcatosi tra il sé e la realtà. Prefigurato nel "disimpegno" editoriale dell'autore (di un anno e mezzo è il silenzio epistolare con Fenoglio tra il 1954 e il 1956) e nel biennale ritiro di studio filologico sulle fiabe italiane (la cui pubblicazione avvenne nel 1956), il distacco di Calvino dal Partito Comunista Italiano matura definitivamente nel 1956, con la sua lettera di dimissioni pubblicata sull'«Unità», in reazione all'atteggiamento complice di Togliatti riguardo agli eventi d'Ungheria. La rappresentazione di questa rottura politica, affidata occasionalmente al racconto del 1957 *La gran bonaccia delle Antille* (una denuncia dell'inerzia di Togliatti), si esplicita compiutamente nella metafora letteraria del *Barone rampante* (1957): la nuova posizione di intellettuale che Calvino incarna nel barone Cosimo Piovasco di Rondò è quella di profondo distacco tra sé e la realtà. Per poter osservare il mondo, bisogna starne lontani: si giustifica così lo sguardo ipermetrope con cui, fanciullescamente, nella trilogia dei *Nostri antenati* (1960), Calvino rappresenta da "lontano" la realtà tragicamente scissa nel *Visconte*, indifferentemente rifiutata nel *Barone* e addirittura vacuamente accessoria nel *Cavaliere inesistente* (1959). Tale visione intellettuale da "lontano" tuttavia stride in modo molto acuto con la coeva rappresentazione di una realtà vicina, troppo vicina, nei contemporanei romanzi-dossier del cosiddetto "Ciclo della modernità". Lo sguardo miope, fisso sui minimi particolari, dei personaggi della *Speculazione edilizia* (1957), *La nuvola di smog* (racconto 1958, romanzo 1963) e di *Una giornata di uno scrutatore* (1953-1963), il loro disagio profondo nel legare una dimensione intellettuale e una materiale e, in definitiva, la loro inadeguata inettitudine nei confronti della realtà si contrappongono fortemente ai caratteri della contemporanea trilogia dei *Nostri antenati*. Nell'acuirsi di questa dicotomia di sguardo, si scava un divario sempre più incolmabile (nell'autore, tra l'io e il mondo, e nel suo modo di osservare la realtà, tra il "vicino" e il "lontano"), non a caso definito «difficile»<sup>12</sup> nei *Racconti* (1958). Questa scissione è all'origine della svolta semiologica della letteratura calviniana degli anni parigini.

Quanto a Fenoglio, gli anni immediatamente successivi alla pubblicazione della *Malora* sono di apparente silenzio: dopo la pubblicazione nel 1955 della traduzione della *Rhyme of the ancient mariner* di S. T. Coleridge per «Itinerari», una traccia del lavoro coevo dell'autore ci è restituita da una sua lettera a Calvino del 21 gennaio 1957:

Sto effettivamente lavorando a un nuovo libro. Un romanzo propriamente non è, ma certo è un libro grosso (alludo allo spessore). Non ne ho ancora terminato la prima stesura e mi ci vorrà certamente un sacco di tempo per averne la definitiva. Il libro abbraccia il quinquennio 1940-1945.

All'annuncio a Calvino di questo lavoro (forse *Primavera di bellezza*, forse la prima intera redazione in inglese dell'*UrPartigiano Johnny*) farà seguito un paio di anni più tardi la prima pubblicazione di Fenoglio per l'editore Garzanti (del cui rapporto la prima traccia è la lettera del 19 aprile 1958 a Livio Garzanti). La ragione del divorzio da Einaudi, già preannunciato dal silenzio di Fenoglio verso Calvino e dal loro raffreddamento di rapporti, consiste certo nel rancore letterario maturato fin dal

1954 contro Vittorini per la sua recensione della *Malora*, ma soprattutto nel forte disappunto covato contro la casa torinese motivato dalla difficoltà di ottenere dei pagamenti regolari. Non poche volte infatti<sup>13</sup>, il pragmatico Beppe aveva sottoposto a Italo, considerato vero e proprio tramite con l'Ufficio Amministrativo di Einaudi, il problema dei versamenti, ma, oltre al «Campa cavallo!»<sup>14</sup> ricevuto in data 18 giugno 1953 non ebbe indietro dal suo “amico” altro che silenzi e annunci di ritardi. La soddisfazione entusiastica di Fenoglio nel passaggio a Garzanti (con la pubblicazione nel 1959 di *Primavera di bellezza* e con la vittoria del premio “Prato”) è dunque ben comprensibile, quando il 29 maggio dello stesso anno l'autore scrive a Livio che «non si congratulerà mai abbastanza con se stesso per aver deciso di affidare il suo libro alla Sua casa» (corsivo mio). Dopo questi eventi, i primi Anni Sessanta segnano per l'autore albese, da una parte, l'inizio della vita familiare (il matrimonio con Luciana Bombardi nel 1960 e la nascita di Margherita l'anno successivo) e, dall'altra, l'aggravarsi progressivo delle proprie condizioni di salute fino alla morte il 18 febbraio del 1963 all'ospedale Le Molinette di Torino. Oltre alla pubblicazione di *Ma il mio amore è Paco* su «Paragone» nel 1962, il vincolo quinquennale con Garzanti impedì a Fenoglio di pubblicare in vita *Un giorno di fuoco* e *Una questione privata*.

## 2. La letteratura come inseguimento continuo

Il tema dominante della narrativa fenogliana e della prima narrativa calviniana, la Resistenza, assume un significato profondamente opposto nelle differenti poetiche dei due autori. Per l'uno, Calvino, essa si caratterizza come una sorta di “iniziazione” alla vita, come il momento di una rottura insanabile tra il prima dell'adolescenza e il dopo dell'età adulta; per l'altro invece, Fenoglio, essa si presenta come l'immagine stessa della vita, come la “condizione” dell'esistere. A Fenoglio – scrive infatti Francesco De Nicola – non interessa tanto

raccontare la Resistenza (e questo allora spiega perché dal suo romanzo manchi l'epilogo storico della Liberazione), e neppure la sua Resistenza affidata ad un protagonista ideale (e questo spiega la morte inutile e beffarda di Johnny al termine del periodo più difficile per i partigiani), quanto piuttosto *egli* intende rappresentare, su quel preciso ma non decisivo sfondo storico, la lotta impari sostenuta dall'uomo contro il destino avverso, qui individuato nel fascismo ma che altrove in Fenoglio può chiamarsi “langa” o “malora”. E questa lotta può essere vinta soltanto se è sostenuta da una grande tensione morale<sup>15</sup>.

La differenza di concezione tra i due autori in merito alla Resistenza emerge chiara se si raffronta come alcuni elementi stereotipi del *Sentiero* calviniano mutino significato in alcune pagine fenogliane. In primo luogo, la pistola: per Pin elemento di trasgressione, e dunque di iniziazione, per Johnny invece strumento della lotta partigiana. In secondo luogo, la scoperta della donna, che per Pin rappresenta il brutale ingresso nel mondo dei grandi e che invece, nell'inibizione verso il ballo di Johnny con Elda (o di Milton con Fulvia) costituisce per Fenoglio il richiamo a quel bene ancora assente (la Verità) per cui il protagonista sta lottando strenuamente. In terzo luogo, l'evasione da una prigione, che si presenta per Pin come il tentativo eroico di trovare uno spiraglio alla fortezza ermetica della realtà<sup>16</sup> e per Johnny invece come l'ingresso nella vita “vera” da partigiano. Da ultimo, la vita stessa dei partigiani, descritta con ignaro stupore da Pin (si leggano le descrizioni di Mancino, Dritto e

Cugino al c. VIII del *Sentiero*), essa è per il ragazzo il preludio alla scoperta dell'ideologia enunciata da Lupo Rosso che «un comunista deve sapere di tutto, un comunista deve sapersi arrangiare in tutte le difficoltà»; al contrario, in Fenoglio, la vita da partigiano, rappresentata nell'arcangelica visione del comandante Nord da parte di Johnny, una rivelazione luminosa delle forze che si fronteggiano nell'agone della vita, indipendentemente dall'approdo o meno ad un'ideologia di tipo marxista («erano comunisti, ecco che erano: ma erano partigiani, e questo poteva e doveva bastargli»<sup>17</sup>).

In entrambi gli autori, pur nelle considerate differenze, il tema della Resistenza si accompagna formalmente e figurativamente con il motivo dell'inseguimento: la tematica resistenziale infatti rappresenta in entrambi l'idea stessa della letteratura come un frenetico inseguimento. Questo stesso movimento che è il narrare tuttavia si rivolgerà, nell'uno, verso un sostanziale annichilimento della realtà e, nell'altro, verso una vera e propria epica della realtà stessa.

Per Calvino, la narrativa, come la fiaba, è un movimento di «infinita varietà» e «infinita ripetizione»<sup>18</sup>, un accumulato illimitato di materia (come nella cosmicomica *La spirale*<sup>19</sup>) diretto verso un «altrove altravolta altrimenti» di incerta definizione. Nel 1985, in apertura delle *Lezioni americane* (non a caso nella lezione sulla *Leggerezza*) essa verrà raffigurata attraverso la metafora del salto nel vuoto di Cavalcanti tra le tombe degli epicurei e verrà definita come una «corsa del desiderio verso un oggetto che non esiste, un'assenza, una mancanza» (*Rapidità*). Dato il presupposto che la realtà non è che un vuoto («sotto ogni parola c'è il nulla» è la struggente morale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) e che l'io, come il cavaliere Agilulfo è «uno che c'è senza esserci», cioè, in assenza di un rapporto adeguato tra l'io e la realtà, si può ben comprendere che l'accumulo di materia narrativa o l'intreccio combinatorio delle storie, come per il barone rampante dei rami, non sono altro che un vano prolungamento del volo umano sopra il nulla che incombe ai suoi piedi. Nello svanire della memoria degli eventi reali, la letteratura si trasfigura e svanisce dunque nella teoria letteraria: al vuoto della realtà si sostituisce ora un intreccio illimitato di frammenti volto a scongiurare il silenzio della propria solitudine, ora l'immaginazione fine a se stessa, volta a colmare l'oblio della memoria.

Per Fenoglio, diversamente, l'inseguimento narrativo non è semplicemente un *divertissement* in equilibrio sul nulla, ma l'epopea della realtà dove «la caducità della cronaca partigiana» – annota Stefano Jacomuzzi – viene consegnata «all'immobilità dell'epica, pur nella fedeltà a luoghi, facce e nomi»<sup>20</sup>. La «follia amorosa» di Milton o l'ardente ostinazione di Johnny nel suo rifiuto di essere «uno qualsiasi» («Io sono il passero che non cascherà mai! Io sono l'unico passero») conferiscono al movimento narrativo una tensione ed una spinta sempre rivolta alla rappresentazione del destino ultimo degli uomini. La constatazione della condizione di disuguaglianza di Johnny, il sentimento della propria diversità attribuiti all'eroe gli conferiscono il carattere singolare di un «combattente *sui generis*». Come ogni eroe epico che si rispetti, Johnny è un irregolare. Come tale la sua vicenda non è intercambiabile con quella di nessun altro ed incarna un'esemplare epopea cavalleresca dalla duplice assoluta epica: quella di «una Pietà di Michelangelo rimasta incompiuta»<sup>21</sup> nel suo continuo inseguimento di un desiderio assoluto pur dentro la finitudine della milizia partigiana e quella di un nuovo Chisciotte nello scontro in atto tra l'idealità e la materialità del proprio vivere. L'avventura titanica di Johnny, intellettuale un po' *snob* alle prese con una

realtà non demistificata, concreta e totale, ha il respiro epico della coincidenza tra il particolare e il destino che in esso è in gioco e si caratterizza come un inseguimento unico dell'Alterità assoluta della vita, all'interno di quel respiro totale (raffigurato nell'immagine dell'Oceano) che le Langhe così figurativamente richiamano<sup>22</sup>. L'avventura dell'io in Fenoglio non è più dunque una corsa sopra il proprio nulla, ma la scoperta dell'Altro che è nella realtà. E questo Altro, come suggerisce l'analogia tra il nome di Milton (protagonista di *Una questione privata*) e il secentesco autore di *Paradise lost*, ha come Lucifero due facce contrapposte: quella di un arcangelo, l'Amore crocifisso raffigurato nell'albatro della *Rhyme of the ancient mariner* di S. T. Coleridge, e quella di un angelo ribelle, il Terrore demoniaco raffigurato nel viaggio di Achab e Ismaele in *Moby Dick* di Melville<sup>23</sup>. La lotta "puritana" tra queste due Alterità (Amore e Terrore) nella ricerca di un significato alla vita definisce l'esistenza di Johnny come una «life-in-death» o, meglio, con le parole di Pietro Citati, come una «fuga metafisica dalla morte» che, allo stesso tempo, non è che una «ansiosa, desiderata fuga verso la morte»<sup>24</sup>. Questo agone rappresenta la condizione dell'uomo di fronte alla totalità del proprio destino: un'eterna resistenza e un'eterna ricerca di assoluto. In questo senso, la vita solitaria di Johnny incarna così un'incondizionato «mettere totalmente in gioco se stessi – scrive Ettore Canepa – fino alla deliberata scelta di un'impervia via di martirio, di testimonianza estrema»<sup>25</sup>. Questo è il serbatoio della narratività fenogliana, la sorgente sempre zampillante del suo raccontare, scevro da ogni trasfigurazione mitica o archetipica, come in Pavese, e da ogni rielaborazione cosmicomica, come in Calvino.

### 3. Calvino critico di Fenoglio?

Il rapporto tra Calvino e Fenoglio è piuttosto controverso. Da una parte, quando Fenoglio era ancora in vita, Calvino tenne un atteggiamento decisamente ambiguo nei confronti di Beppe e della sua riverenza compassata; dall'altra, dopo la morte di Fenoglio, Calvino gestì la memoria postuma dell'"amico" in modo non del tutto neutrale.

La corrispondenza epistolare tra Fenoglio e Calvino, nel periodo compreso tra il 10 novembre del 1950 e il 15 ottobre del 1962, offre uno spaccato molto chiaro del loro rapporto e delinea un ritratto piuttosto insolito di Calvino, diviso com'era agli occhi di Fenoglio tra il ruolo di agente editoriale presso Einaudi e quello di amico o confidente. Dalla parte di Fenoglio, Calvino viene trattato spesso come un agente editoriale: nella deferenza con cui spesso l'autore albese si premura che il «Caro Signor Calvino» (10 novembre 1950) porga i suoi saluti a Vittorini e alla signora Ginzburg; nel tono da curriculum con cui si propone nella lettera dell'otto settembre 1951 come traduttore per Einaudi<sup>26</sup>; nel tono formale con cui introduce l'amico Bettetini alla sua conoscenza come un «uomo di valore» (31 gennaio 1962). Allo stesso tempo però, Calvino verrà riconosciuto ora un amico, come suggerisce il tono colloquiale con cui dalla lettera del 3 febbraio 1951 egli passa al "tu" («Caro Calvino», «Ti dovevo queste notizie»), ora un fidato consigliere letterario, come dimostrano le numerose lettere di lavoro contenenti le ipotetiche scalette per i racconti dei *Ventitré giorni della città di Alba*<sup>27</sup> o la fiducia insindacabile dimostrata al sanremese nella lettera del 24 gennaio 1956 («tengo al tuo giudizio e, dovresti saperlo, me ne fido interamente»). Si

aggiunga infine, oltre a questi brevi cenni, che l'interlocutore di Calvino ebbe con lui almeno due momenti di profondo risentimento: l'uno, nel 1954, dopo la pubblicazione del risvolto di Vittorini su *La malora*, accompagnato dallo sfogo laconico del 20 agosto («Favorisci prendere e far prendere nota che l'eventuale futura corrispondenza a me diretta va all'indirizzo: Casella Postale 26 – Alba. Con l'occasione ti pregherei farmi avere la somma di anticipo»); l'altro, nel 1962, dopo la risposta «del tutto insoddisfacente» da parte di Calvino alla proposta fenogliana di considerare Bettetini come un autore per Einaudi<sup>28</sup>.

Dalla parte di Calvino, al contrario, occorre notare nella sua corrispondenza, innanzitutto, che, fino al 1954 circa, oltre ad un doppio ruolo di interlocutore, egli imbastì anche un doppio registro di comunicazione e, in secondo luogo, come dal 1956 in avanti il suo proporsi in prima persona non scaturisca mai da un'intenzione disinteressata.

Come sembrano dimostrare alcune lettere espunte non certo ingenuamente dall'epistolario calviniano dei *Meridiani*, l'atteggiamento di Calvino verso Fenoglio non fu per nulla amicale in molti casi: il suo tono anzi è ora altezzoso nei confronti delle velleità di traduttore di Fenoglio («Non m'aspettavo di vederti traduttore di Eliot... mi sembra che tu possa riuscire un buon traduttore», 26 settembre 1951), ora da scafato correttore («In *Nove lune* io toglierei nella prima pagina la rievocazione dell'incontro in cui è successo il fattaccio, perché tanto come succede quando nasce un bambino lo sappiamo tutti e le allusioni alle circostanze di come è avvenuto sono un po' banali», 3 gennaio 1952), ora da navigato agente di mercato editoriale («Il libro [...] uscirà verso giugno-luglio, in tempo per prendere qualche grosso premio letterario. [...] Ora, per un volantino pubblicitario di tutti i "Gettoni" ci serve la tua fotografia. Subito», 6 febbraio 1952)<sup>29</sup>. Per di più, Calvino negli stessi anni instaura con i suoi colleghi in merito a Fenoglio un differente e contraddittorio registro di comunicazione: da un lato, non esitando a celebrarlo smodatamente con De Robertis per carpire la gloria di averlo lanciato a livello editoriale («Mi vanto di essere stato io a scoprirlo e di averlo segnalato a Vittorini» a De Robertis, 7 gennaio 1953), e dall'altro, al contrario, asserendosi senza troppe remore al giudizio denigratorio di Vittorini su *La malora* («rimane nel giro del naturalismo: ha fatto una *tranche de vie* e basta», a Vittorini, 1 dicembre 1953) fino alla proposta di declassarlo ad una rivista («Non sarebbe forse il caso di dirottarlo verso una rivista?»; lettera espunta da Calvino a Vittorini del 16 gennaio 1954).

Nel gennaio del 1956, dopo due anni di silenzio, sarà Fenoglio a farsi vivo dopo il repentino abbandono dal PCI da parte di Calvino, ma per l'ultima volta: da quel momento in avanti sarà infatti Italo il primo a prendere l'iniziativa nello scrivere, e non certo con un tono disinteressato (per il sentore sempre più fondato e netto che un possibile nuovo lavoro di Fenoglio avrebbe potuto non essere pubblicato per Einaudi). Il comportamento per nulla amichevole di Calvino nei suoi confronti viene oscurato di nuovo dall'edizione *Meridiani*: in alcune delle lettere espunte si noti il tono risentito con cui Calvino accoglie la pubblicazione di *Ma il mio amore è Paco* il 24 gennaio del 1957 («La critica è in attesa di quel che tu farai, tutti ci domandano di te, e ti dovranno andare a cercare in un'edizioncina da bibliofili?»), o la fretta incurante con cui un anno dopo Calvino solleciterà Fenoglio ad un incontro personale («non ti sei fatto vedere. Sono impaziente di parlarti e di leggere il tuo romanzo. Mandamelo subito, in qualsiasi stato sia. E vienimi a trovare la settimana ventura. O



comunque telefonami. Ti aspetto», 18 settembre 1958); allo stesso modo, si notino le scuse artificiose («siccome io non guido») e quasi villane («Quindi se vieni tu qui è molto meglio») con cui Calvino giustifica il proprio diniego di venire ad Alba dopo il contro-invito di Fenoglio (lettera del 10 gennaio 1959) e si confronti il doppio registro di comunicazione con cui Calvino prima promette a Fenoglio di pubblicare *Primavera di bellezza* («che noi lanceremo con tutti gli onori questa primavera, mentre le edizioni Garzanti saranno tutte per il nuovo romanzo di Pasolini») e poi, dopo l'avvenuta pubblicazione del romanzo presso Garzanti, si premura di stroncarlo in una lettera a Citati dell'otto giugno 1959 («Debole, molto debole, il Fenoglio. Ci avete portato via un autore per bruciarlo in una prova modesta, cui nel suo interesse si doveva dare meno risalto»)<sup>30</sup>.

L'atteggiamento di Calvino si fa sempre più sospetto nei confronti di Fenoglio negli anni successivi alla sua morte. I dubbi si infittiscono: in primo luogo, come si spiega che Calvino menzioni nella sua corrispondenza l'"amico" Fenoglio solo in rarissime occasioni ed in contesti per lo più irrilevanti<sup>31</sup>? E poi, come si spiega il silenzio recensorio da parte di Calvino nei confronti dei libri di Fenoglio negli anni successivi alla sua morte? Ed infine, come è possibile che alcune lettere a Fenoglio, certamente le meno "amichevoli", non compaiano nell'epistolario calviniano dei Meridiani, dato che, come scrive il curatore Claudio Milanini in sede introduttiva, nella prassi dello scrittore esse erano «scritte in buona parte con la convinzione (o almeno un sospetto) che probabilmente un giorno sarebbero state edite da un curatore postumo»<sup>32</sup>?

Come nel caso delle lettere a Elsa De Giorgi, documento di una relazione segreta tra Calvino e una donna sposata tra il 1954 e il 1956 (mai pubblicate e venute alla luce solo nel recente dibattito sollevato sulle pagine del «Corriere della sera»), così anche nel caso del rapporto di Calvino con Fenoglio, è probabile – anche se si tratta solo di un'ipotesi – che l'autore sia intervenuto dalla sua posizione di alto prestigio: da una parte, eliminando i possibili intoppi alla propria immagine postuma di irrepreensibile campione laico, dall'altra, avvolgendo nel silenzio il nome dei propri possibili concorrenti. Così, nel primo caso, la strategia calviniana nel gestire la propria immagine postuma sembra aver raggiunto il proprio obiettivo nell'omissione colpevole di alcune lettere dall'edizione ufficiale del suo epistolario. Allo stesso modo, nel secondo caso, il fatto che l'ormai parigino Italo non aveva alcun interesse a che l'"amico" Beppe si affermasse *post mortem* dal punto di vista letterario è confermato dal suo comportamento contraddittorio negli Anni Sessanta: di silente indifferenza e di complice celebrazione.

Per un versante, tenendo conto sia dello strettissimo rapporto editoriale e personale tra i due scrittori a partire dal 1950, sia di quanto largamente influisse sul Calvino saggista l'attività recensoria dei libri della casa, è molto strano che Italo non abbia scritto di Fenoglio se non nel 1963, in sede introduttiva a *Una questione privata* e, immediatamente dopo, nel 1964 in occasione della nuova edizione einaudiana del *Sentiero dei nidi di ragno* (dopo dodici anni dall'uscita di *Ventitré giorni della città di Alba!*); ancora più strano poi, per lui che lo aveva "scoperto", è il silenzio recensorio in cui, nel fitto percorso di pubblicazione degli inediti fenogliani culminato sul finire degli Anni Sessanta con la pubblicazione del *Partigiano Johnny* (1968), Calvino relega Fenoglio, non intervenendo che in due sole circostanze occasionali: l'una, nel 1968, sul «Quaderno astigiano dell'Istituto nuovi incontri» a cinque anni dalla morte

dell'autore e l'altra, nel 1972, in un'intervista a «Uomini e libri». Evidentemente, come suggerisce Giancarlo Ferretti, il silenzio su Fenoglio è da leggere come un «segno di un'incertezza, reticenza, difficoltà di valutazione o collocazione»<sup>33</sup> o, meglio, come ci testimonia altresì la polemica con Citati attorno alla natura del *Partigiano Johnny*, come un'esclusione vera e propria.

Per un altro versante, in contrasto con il silenzio recensorio, è altrettanto clamorosa la lode che Calvino invece, in almeno due contesti ufficiali, intesse all'appena scomparso Beppe Fenoglio. La celebrazione del «romanzo che tutti avevamo sognato» nella prefazione all'edizione 1963 di *Una questione privata*, nonché la rivisitazione della stagione della letteratura resistenziale nella nota introduttiva all'edizione 1964 del *Sentiero dei nidi di ragno* tuttavia inseguono un preciso obiettivo da parte dell'autore, quello di seppellire la stagione del romanzo resistenziale, «in cui tutti finimmo per scavarci una nicchia più o meno comoda (o per trovare le nostre scappatoie)», attraverso la celebrazione del suo massimo cantore Beppe Fenoglio. La prefazione al *Sentiero* insomma – argomenta di nuovo Ferretti –

anche se si riferisce in modo esclusivo a un irripetibile passato, finisce per accentuare implicitamente e oggettivamente appunto la propria estraneità rispetto a una contemporanea ricerca che dalla realtà non si aspetta ormai più niente (mentre si aspetta tutto dalla letteratura: si pensi alla fase cosmicomica e struttural-combinatoria) e finisce altresì per rendere quasi palpabile il relativo silenzio<sup>34</sup>.

Il paradosso di questa lode alla capacità fenogliana di descrivere la realtà consiste dunque nel tentativo di circoscrivere un'epoca e una generazione letteraria, così da poter innalzare, per contrasto, la nuova stagione sperimentale della letteratura, di cui Calvino con le *Cosmicomiche* (1965) si propose come l'indiscusso alfiere. Sotto questa luce, così la definizione con cui Calvino nel 1968 sui «Quaderni astigiani» definisce Fenoglio, «scomparso senza lasciare eredi» come «l'ultima incarnazione d'una figura storica che marcò di sé le storie letterarie» (corsivo mio) contiene in sé una lode ambivalente, rivolta, da una parte, ad una personalità certamente irripetibile e, dall'altra, al proprio personale merito nel suo superamento artistico del concetto di «autore»<sup>35</sup>. Alla luce dei concetti sperimentali del «disconoscimento dell'unità» del romanzo e della «morte dell'autore» di eco barthesiana<sup>36</sup>, uno scrittore come Fenoglio, così presente nelle sue pagine e così epico nel suo respiro totale sulla realtà, non avrebbe mai potuto essere accettato dal Calvino dell'*Oulipo*, dal Calvino teorico dell'"infinita varietà" e dell'"infinita ripetizione": si spiega così come alla affermazione personale del Calvino delle *Città invisibili*, del *Castello dei destini incrociati* e di *Palomar* corrisponda un contemporaneo rinnegamento della epica narrativa autoriale di Beppe Fenoglio.

## NOTE

<sup>1</sup> L'espressione di Calvino è contenuta nella Nota all'edizione 1964 del *Sentiero dei nidi di ragno*.

<sup>2</sup> La citazione è tratta dal primo capitolo del *Sentiero dei nidi di ragno*.

<sup>3</sup> L'espressione è di GINA LAGORIO, amica di vecchia data di Fenoglio. Cfr. GINA LAGORIO, *Fenoglio, l'epopea della terra di destino*, «Rivista milanese di economia», anno IV, n. 13, gennaio / marzo 1985, pp. 41-60.

<sup>4</sup> Cfr. con la nota a p. 60 del volume, *Beppe Fenoglio. Lettere (1940-1962)*, a cura di LUCA BUFANO, Torino, Einaudi 2002.

- <sup>5</sup> L'espressione è di CLAUDIO TOSCANI in *Fenoglio, la moralità della forza creativa*, «Osservatore romano», 9/10 dicembre 1992, p. 9.
- <sup>6</sup> Si leggano a testimonianza dell'attività militante di ITALO CALVINO i seguenti articoli: *Ricordo dei partigiani vivi e morti*, nella «voce della democrazia», I, 13, 1 maggio 1945, pp. 1-2; *Epurazione*, «La nostra lotta» (organo del PCI della sezione di Sanremo di cui Calvino è vicedirettore), I, 4, 7 maggio 1945, p. 1; *Ventimiglia!* (anonimo; attribuito a IC da Gino Napolitano), «Il Garibaldino» (settimanale della II divisione garibaldina «Felice Cascione»), I, 4, 15 maggio 1945, p. 1.
- <sup>7</sup> La citazione è tratta dal racconto *Gli avanguardisti a Mentone*.
- <sup>8</sup> La citazione calviniana è contenuta in *Un'infanzia sotto il fascismo*, «Il paradosso», settembre-dicembre 1960, pp. 16-17.
- <sup>9</sup> «Calvino prende nettamente le distanze dalle teorie di Zdanov sull'arte politica e di tendenza, come attesta la condanna degli scrittori-ufficiali-di-Partito pronunciata in una lettera a Valentino Gerratana del 1950 e come confermano (tra l'altro) le manifestazioni di stima verso gli esordienti Fenoglio e Sciascia», CLAUDIO MILANINI, *Introduzione* al volume *Lettere* della collezione Meridiani, Milano, Mondadori 2000, p. XXV.
- <sup>10</sup> *La paga del sabato* verrà pubblicato postumo nel 1969.
- <sup>11</sup> Si legga dal risvolto di VITTORINI a *La malora*: «Ci conferma in un timore che abbiamo sul conto proprio dei più dotati tra questi giovani scrittori dal piglio moderno e dalla lingua facile. Il timore che appena non trattino più di cose sperimentate personalmente, essi corrano il rischio di ritrovarsi al punto in cui erano, verso la fine dell'Ottocento, i provinciali del naturalismo, i Faldella, i Remigio Zena».
- <sup>12</sup> La parola «difficile» accompagna i titoli delle varie sezioni dei *Racconti* («idilli difficili», «memorie difficili», «amori difficili», «vita difficile»).
- <sup>13</sup> Si segnalano di seguito le lettere di FENOGLIO relative a lamentele di tipo economico: 18 gennaio 1953, 16 giugno 1953, 7 gennaio 1954, 16 gennaio 1954, 9 febbraio 1954, 12 febbraio 1954, 28 agosto 1954, 27 ottobre 1954, 24 gennaio 1956, 31 gennaio 1956, 19 gennaio 1957.
- <sup>14</sup> La lettera del 18 giugno 1953 da cui è tratta questa citazione non compare nell'epistolario Meridiani.
- <sup>15</sup> FRANCESCO DE NICOLA, *Monografia su Fenoglio*, «Millelibri», n. 67, settembre 1993, pp. 64-82.
- <sup>16</sup> Nell'episodio dell'evasione il berrettai Sera verrà presentato nell'atto di leggere *Il conte di Montecristo*. Significativamente il racconto calviniano *Il conte di Montecristo* ripropone il tema della forza della realtà da cui ogni uomo deve cercare di evadere.
- <sup>17</sup> Cfr. BEPPE FENOGLIO, *Il partigiano Johnny*, Torino, Einaudi 1994, p. 57.
- <sup>18</sup> L'espressione calviniana è contenuta nell'Introduzione alle fiabe italiane.
- <sup>19</sup> Nel racconto CALVINO descrive la vita di un mollusco che, continuando a secernere materiale, cresce fino a diventare una conchiglia a spirale.
- <sup>20</sup> STEFANO JACOMUZZI, *Nelle Langhe come gli eroi di Troia*, «Avvenire», 25 aprile 1995, p. 21.
- <sup>21</sup> L'espressione è di GINA LAGORIO, op. cit.
- <sup>22</sup> Cfr. FRANCESCO DE NICOLA, *La ballata del marinaio Johnny*, op. cit.: «Non c'è alcun dubbio che *Il partigiano Johnny* rappresenti il compimento di quell'aspirazione, dichiarata da Fenoglio in un'intervista del 1959, a scrivere «un lungo racconto marinaro, o, più esattamente, oceanico». Il mare incarna dunque «la convinzione platonizzante e anticartesiana che la verità va cercata fuori dell'io, in una dimensione di alterità assoluta – al di là della linea su cui terra e mare si incontrano, verso l'orizzonte, invece, dove cielo e mare si sposano».
- <sup>23</sup> A proposito dell'accostamento con Coleridge e Melville si legga quanto scrive di nuovo DE NICOLA (op. cit.): In Coleridge «l'altro si presenta, sul livido mare polare, nella forma arcangelica di un bianco albatro che viene a liberare miracolosamente la nave del marinaio dalla morsa dei ghiacci, offrendosi insieme, creatura pura e inerme, alla freccia che lo ucciderà. L'Eterno entra nel tempo come negazione di sé, decisione della propria morte, sacrificio d'amore in cui si rende riconoscibile e discibile dall'uomo». In Melville «L'altro, con cui Achab e Ismaele giungono a confrontarsi dopo un viaggio di risalita al cuore mitico del mondo è il Terrore puro e semplice, il Male demoniaco». «Di fronte a questi due grandi paradigmi, Johnny muove a incontrare un Assoluto che è insieme Amore e Terrore».
- <sup>24</sup> Cfr. PIETRO CITATI, *L'occhio preciso e rapace del Partigiano Johnny*, «Il giorno», 24 luglio 1968, p. 5.
- <sup>25</sup> Cfr. ETTORE CANEPA, *Fenoglio, voglia di assoluto*, «Avvenire», 28 settembre 1989, p. 13.
- <sup>26</sup> Scrive FENOGLIO: «Traduco tutto indifferentemente, ma ho una spiccata preferenza per il teatro e la poesia»; si aggiunga poi il suo goffo tentativo di creare interesse intorno a sé presso Calvino: «Ad esempio, Marlowe, diamante nero della letteratura inglese, non vi dice niente? E nemmeno il teatro

- irlandese classico (Synge, Yeats, Lady Gregory)? E le opere della Riforma inglese...».
- <sup>27</sup> Faccio riferimento alle seguenti lettere: 7 marzo 1951, 30 settembre 1951, 9 novembre 1951, 2 gennaio 1952, 30 gennaio 1952.
- <sup>28</sup> Si legga per intero il testo di FENOGLIO a Bettetini (29 mar 1962): «Sfortunatamente la risposta è negativa, ma – quel che è anche peggio – è del tutto insoddisfacente. Infatti, alla mia lettera lunga un bel paio di pagine Calvino risponde con le due righe che testualmente ti riporto: «Quanto al libro di Bettetini, ho subito esibito la tua lettera ai colleghi consulenti di queste cose, ma – sai come sono i filosofi, ognuno corre per i colori della sua maglia – non hanno palesato entusiasmo. Di dunque al tuo amico che qui non tira aria buona». Ecco la risposta di Bettetini a Fenoglio: «Sono rimasto molto deluso dalla risposta di Calvino: è molto ambigua e facilona. Cosa intende dire quando afferma che “i filosofi corrono ciascuno per la propria maglia”? È un giudizio politico o una valutazione... di casta? Forse, molto più semplicemente, una pigra ammissione di disinteresse».
- <sup>29</sup> Le lettere da cui sono tratte le ultime tre citazioni non compaiono nell'edizione dei Meridiani.
- <sup>30</sup> Tutte le lettere menzionate non compaiono nell'edizione dei Meridiani Mondadori.
- <sup>31</sup> Riporto di seguito le lettere in cui Calvino parla di Fenoglio dopo la sua morte. 1) a Grazia Marchianò, 21 dicembre 1965. CALVINO scrive in risposta a uno scritto della “signorina” sulla narrativa piemontese contemporanea, menzionando Fenoglio. 2) a Guido Davico Bonino, 29 ottobre 1967. Calvino sostiene che Lorenzo Mondo, impegnato in un'edizione Einaudi su Pavese, «farebbe meglio a fare prima il Fenoglio». Il riferimento è al *Partigiano Johnny* che uscirà nel 1968. 3) A Maria Corti, Marzo/aprile 1969. Calvino discute sugli studi della Corti attorno al protoromanzo del *Partigiano Johnny*. L'autore cerca di documentare l'ipotesi di Maria Corti con la propria testimonianza personale: «È possibile che esistesse già allora un protoromanzo di tale ampiezza, di cui Fenoglio non ha parlato con nessuno?» [...] «lo vidi ad Alba e mi confidò (“una cosa che se te la dico non ci crederai”) che lui scriveva in inglese e poi traduceva in italiano». 4) A Maria Corti, 28 maggio 1969. Calvino, parlando della nota editoriale di Maria Corti a *La paga del sabato* annota che «La storia del libro e degli inizi editoriali di Fenoglio ne esce fuori chiara e piena d'interesse». E poi: «Però ho uno scrupolo: dà torto a Vittorini e ragione a me in un modo che mi mette un po' a disagio, soprattutto dato che il libro è pubblicato dalla casa editrice dove lavoro io... Insomma, il mio scrupolo è che la Sua nota possa essere utilizzata in senso antivittoriniano dai numerosi nemici di Vittorini, mentre lui non può più ribattere le sue ragioni». 5) a Giovanni Falaschi (5 ottobre 1971), autore della *Resistenza armata nella narrativa italiana* (Torino, Einaudi 1976) in cui è presente un capitolo su Fenoglio. Scrive Calvino: «Fenoglio apparve all'orizzonte più tardi, dopo il 1950, e che io sappia non passò attraverso i giornali e le riviste».
- <sup>32</sup> Cfr. CLAUDIO MILANINI, *Introduzione a Lettere, op. cit.*, p. XI.
- <sup>33</sup> GIANCARLO FERRETTI, *Calvino lettore di Fenoglio*, «Paragone», anno 40, n. 476, ottobre 1989, pp. 93-101.
- <sup>34</sup> *Ibidem*, p. 99
- <sup>35</sup> Giacché, come suggerisce CLAUDIO MILANINI, dal 1965-66 «Calvino mette pressoché sistematicamente in discussione la propria identità in quanto autore, tende a rifiutare ogni apparentamento tra i suoi libri» (CLAUDIO MILANINI, *Introduzione a Lettere, op. cit.*, p. XXXVI). L'osservazione è confermata da CALVINO quando nella lettera a Ornella Sobrero del gennaio 1965 scrive: «quando scrivo penso sempre che quel che scrivo sia una cosa isolata, come se non avessi mai scritto altro prima».
- <sup>36</sup> Il disonoscimento dell'unità ha fondamenti speculativi agevolmente individuabili, si ricollega alle tesi sul «soggetto plurale» e sulla «morte dell'autore» propuginate da Claude Levi-Strauss, da Roland Barthes, da molti altri: che ognuno di noi sia una specie di crocicchio dove le cose accadono, che i libri si scrivano attraverso di noi anziché *essere scritti* da noi è un ritornello echeggiato in una vasta area culturale, parigina e non parigina, dagli inizi degli anni Sessanta in poi» (CLAUDIO MILANINI, *Introduzione a Lettere, op. cit.*, p. XXXVII).

Massimiliano Parente

## In the wrong sector of the right side

Ovvio che qualcuno dei giovani narratori autoriali italiani si senta, di tanto in tanto, di citare Beppe Fenoglio, e di farlo sempre a parole e mai a fatti, e i fatti per uno scrittore sono l'irriducibilità delle parole stesse; oh, i giovani scrittori italiani, che finché si sentiranno giovani non saranno mai scrittori, ma appunto narratori autoriali, dove contano le storielle, gli ombelichi, gli amori che ricordano più Dolcenera e Baccini che i tormenti di Swann per Odette. Talvolta evocano il *Partigiano Johnny*, presentandosi però come i neorealisti resistenziali odierni, il portato di seconda mano e di quinta generazione degli uomini e no vittoriniani (e lo stesso maligno risvolto della *Malora* più passano i decenni più se lo prende dove dico io il Vittorini), dove, al posto dell'antifascismo sacrosanto ma grossolano e ipocrita, oggi non manca mai il prezzemolino della critica all'Occidente sebbene svuotata anch'essa da qualsiasi spessore filosofico e morale, perché alla fine Adorno è leggiucchiato e nominato quanto i Fantastici Quattro, e spopola ancora, sulle quarte di copertina, il *refrain* della "società dello spettacolo".

Non è questione di ideologia, non ne hanno neppure una, venissero almeno dalla Scuola di Francoforte verrebbero almeno da una scuola, ma di ossessioni che non ci sono, non sono capaci di esserci, di conformismo sia filosofico che mentale, che ingloba tanto la critica quanto la letteraturina imperante, del seguire la linea del *mainstream* facendo finta di resistere resistere resistere, tra un salottino e l'altro. Senza spina dorsale, senza la capacità (letteraria, e quindi sommamente critica) di mettersi contro il conformismo, che è appunto avere la stessa forma, diversa o uguale che sia, perché di Fenoglio leggono una stravaganza stilistica e non un'essenza della forma, un'esistenza dolorosa della parola, l'esplosione stessa del neorealismo dal suo interno, la ricerca della lingua come ricerca d'identità, lui, l'unico passero che non cascherà mai, un pazzo che, nelle Langhe, scriveva in inglese e traduceva in italiano per creare il "fenglese" (con quell'operazione di scrittura a doppio strato, di riscrittura parziale in italiano a lasciar emergere, da sotto, la stesura originale integrandola nel testo finito/non finito), reinventando alla fine tanto l'italiano quanto l'inglese.

Agli antipodi delle scuole di *creative writing*, di questi giocondi della narrativa fighetta e felice che hanno scambiato la letteratura con il diarismo, la fatica con l'euforia della parola liberata, svuotata, *entertainment*. «Scrivo», confessava Beppe, «per un'infinità di motivi. Non certo per divertimento. Ci faccio una fatica nera. La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti», una fatica nera che servirà a trasformare la pulsione emotivo-sentimentale in distanza critica, a polverizzare ogni scoria di neorealismo edificante ribaltando la proliferante retorica resistenziale in *epos* tragico. Di molti, tutti presi nel cartellino dello *Zeigeist* ideologico, è rimasto lui, già impastato in questa visione tragica della complessità, di quel "prendere tutto dentro" che presto, con Gadda, porterà il dolore verso la sua disperata e barocca cognizione. E il primo passo del prendere tutto dentro è per ogni scrittore la lingua, che quando c'è spazza via perfino ogni banalizzazione ideologica, perché conflittualità con la lingua è conflittualità con il mondo e profonda presa di coscienza dello scontro prometeico con le parole, e da qui in poi si diventa o non si diventa scrittori.

Sanno un niente, oggi, questi spensierati della scrittura clonata col bollino *no-logo* e

*no-global* e *no-war* stampato sui romanzini, si mettono in cinque e non ne fanno uno, in quattro e non ne fanno mezzo, l'autodisciplina è l'eterodisciplina degli *editor*, si vendono libri tutti uguali nella lingua e le vite che di conseguenza non hanno al miglior offerente. Sanno un niente che è dovuto crollare il muro di Berlino perché si capissero le ragioni di Beppe contro i dogmi di chi ancora fa finta di niente, sanno un niente questi panciapienisti scriventi, questi timbratori di cartellini aspiranti al Premio Strega, questi leccatori di scroti editoriali col gagliardetto del raccontare storielle dentro questo spazio asfittico e plastificato e parificato e fintamente conflittuale delle loro vite; così facile quanto lo sarebbe stato per Beppe fare il neorealista e assumere la morale dei fascisti cattivi e dei partigiani buoni e scrivere la lingua che scrivevano tutti o quella che avrebbe voluto Livio Garzanti (e poi in parte ottenne, affondando Johnny), ossia scrivere con nessuna lingua, con nessun conflitto tra soggetto e forma, e per lo stesso palato normalizzato; come era all'epoca, pur di rifiutare il dannunzianesimo, tanto da dover risultare civili e impegnati come solo gli italiani, cortigiani di destra e sinistra, riescono a essere quando non avendo imparato l'arte hanno solo assunto una parte.

Due epoche simili, quanto a influenza sui conformisti consenzienti e sugli scrittori, pochi, che se ne liberavano: la prima, quella del secondo dopoguerra, lacerata dai conflitti ideologici e dal mondo diviso in blocchi e intellettuali plasmati dai dettami gramsciani; la seconda, questa che stiamo vivendo, popolata o dai tromboni e trombette superstiti dell'opposizione formalismo/realismo o dalle nuove generazioni che non sanno far altro, poverine, che essere generazionali. E quindi, al contrario di Beppe, il quale per darsi una vita si era dato uno stile, si sfornano racconti e raccontini sulla cattività dell'Occidente, sull'imperialismo americano e contro il capitalismo, sceneggiature romanzate sul proprio io straniato nei supermercati dall'effetto e dalla solvibilità immediata (sia estetica che economica, contrattuale, con editori e lettori, e perfino nell'amicizia reciproca a buon mercato, nella totale pacificazione di ogni resistenza estetica, e poi citano, osano citare Johnny, senza poter più comprendere le ragioni dell'isolamento in cui si trovò a scrivere Beppe), e ciascuno di questi libri della resistenza dei benestanti esiste senza spiazamenti formali e viscerali, senza tradizione e quindi senza dolore e senza neppure avanguardia, senza rotture degli orizzonti d'attesa, senza sfondamenti spaziali e temporali (che per esempio, in Beppe, fanno di Alba, e degli anni tra il '43 e il '45, una dimensione epica e etica quanto il *Moby Dick* di Melville, come notò Dante Isella, e fanno della Resistenza non la storia cronachistica di quegli anni ma il tema assoluto, simbolico, dell'esistenza umana), senza insanabili e facili compatibilità l'uno con l'altro, senza quel rovello artistico, quello straordinario impasto barocco di italiano e inglese, o di italiano e dialetto, giocato su continui scarti e rotture ma sempre dentro la tradizione del romanzo, che in Fenoglio si era fatto forma e letteratura e pertanto assoluta antiretorica, macinando dentro non prodotti commerciali e impacchettate pacchette sulle spalle e sulle palle, già precotti e sceneggiabili e tutto sommato già letti già prima di leggerli, ma un capolavoro postumo e incompiuto come *Il partigiano Johnny*, perché forse ogni grande romanzo non può che essere incompiuto.

Nessuno di questi eterni giovani, narratori di storielle e stregati candidati ai premi e alle vendibilità autobiografiche di vite mancate perché senza stile, che abbia almeno imparato da Beppe non dico a scrivere, ma almeno a sentirsi, come Johnny, sempre e comunque, «in the wrong sector of the right side».

Claudia Orlandi

## Dalla pagina allo schermo: una questione controversa

L'incontro con lo scrittore Beppe Fenoglio è uno di quegli eventi inaspettati nella vita di un lettore. Infatti, la sua opera è ancora sconosciuta ai più e di rado adeguatamente citata nelle antologie. Capita che simili autori "di nicchia" si incontrino per altre vie, ossia attraverso differenti forme d'arte come il cinema.

*Il partigiano Johnny* del regista italiano Guido Chiesa (2000) è una di quelle occasioni in cui un romanzo, ancora non sufficientemente apprezzato nella sua portata, viene portato sul grande schermo. Lo spettatore che vi si imbatte, per la prima volta, non ha generalmente grandi aspettative da confermare o disilludere, se non quelle fornite dal *trailer* e dall'ovvio desiderio di assistere a una storia coinvolgente e significativa. Anzi, il pubblico si predispone, con le migliori intenzioni, ad essere guidato dallo sguardo e dal punto di vista del regista. Lo stesso titolo, in questo caso, suggerisce la visione di uno spaccato della Resistenza italiana durante la Seconda Guerra Mondiale.

A nostro avviso, *Il partigiano Johnny* era, tra le opere di Fenoglio, il romanzo che poteva essere adattato con il più scarso successo. L'unica via, per ottenerne un buon adattamento, sarebbe stata quella di forzare le maglie del racconto e di dare maggior spazio ad eventi e fatti storici. Fenoglio preferisce, infatti, non dilungarsi sulla guerra e sugli avvenimenti, che hanno trovato voce in svariati libri e saggi storici. Il suo intento è quello di concentrarsi su un vissuto e un'interiorità – quella di Johnny, per l'appunto –, che altro non sono che la traduzione della sua stessa esperienza personale.

Johnny e il suo creatore hanno vissuto il dramma della lotta partigiana e un identico *background* culturale. L'amore per la lingua e la letteratura inglese sono presenti non solo nelle letture del giovane partigiano, ma soprattutto nello stile di Fenoglio. Il testo è infarcito di espressioni idiomatiche, sostantivi, avverbi e aggettivi inglesi che riescono, eccezionalmente, a ridare l'atmosfera angosciata e serrata che il protagonista sta vivendo sulla propria pelle. Non solo, l'inglese sembra rafforzare e ribadire i nodi drammaturgici fondamentali del dipanarsi del racconto. La sintesi della lingua anglosassone e il suo rigore stilistico, quasi militare, consolidano l'idea di apatia, sofferenza e privazione di una vita di confino, tra le campagne piemontesi.

La lingua in Fenoglio diventa un momento drammaturgico indispensabile, perché attraverso di essa l'autore riesce a concretizzare sensazioni, emozioni che si mischiano agli eventi raccontati.

Episodi di vita così drammatici, come la Resistenza, sono difficilmente raccontabili per chi li ha vissuti in prima persona. D'altro canto, il carattere dello scrittore, come si può evincere dalla sua biografia e dalle sue stesse parole, non gli avrebbe mai permesso di raccontare la sua vita in modo esauriente ed aperto. La sua riservatezza, anche nei confronti del lettore, e un forte orgoglio maschile sembrano essergli d'"ostacolo" per mettere a nudo il suo passato di partigiano. Per questo, l'inglese viene in soccorso come una forma di nascondimento da sé e dagli altri, per svelare solamente ciò che vi è di più lontano dal proprio vero io.

Nel contempo, si adotta la formula tanto amata dai grandi autori classici, di celarsi dietro un *alter ego* letterario, che rappresenta lo scrittore. Johnny è in grado di dire, pensare e fare forse ciò che l'"uomo Fenoglio" ha compiuto solo in parte. Inoltre, il personaggio diventa il momento di sperimentazione e superamento dei limiti e degli

*handicap* personali del suo creatore. In diverse occasioni, l'autore racconta nella sua biografia, di come soffrisse di una sorta di complesso per il suo aspetto fisico. Anzi, lo riteneva responsabile del suo insuccesso con le donne. Non è così nel romanzo. Johnny supera le fragilità di Fenoglio, riuscendo ad avere diverse donne e dimostrando una sicurezza di sé, che non ha, e non trova, eccessi descrittivi tra le pagine del libro.

Con questo non intendiamo affermare che Fenoglio menta, bensì che nasconda se stesso per raccontare una vita fatta di fughe, di solitudini infinite e di convinzioni taciute. Questo ultimo aspetto è ribadito da una frase inglese, che ricorre ossessivamente tra le pagine del romanzo *I'm in the wrong sector of the right side*. L'inglese è nuovamente tematico ai fini del racconto.

Johnny, e con lui Fenoglio, appartengono ad una personalissima "fazione" che si tutela adottando un linguaggio cifrato, la lingua anglosassone, che gli permette di continuare la lotta celando convinzioni, ideologie e critiche. Il protagonista del romanzo sembra rinunciare ad una parte di sé, per un bene più grande, la salvezza dell'Italia dal fascismo, e per valori come l'amor di patria.

L'inglese quindi, è la *liason* tematica con il Johnny di Guido Chiesa. Inoltre, la lingua stessa si trova al centro di un adattamento, fallimentare e lontano dall'originale letterario, proprio per la mancata comprensione della tematicità dell'inglese, rispetto anche alla caratterizzazione del protagonista.

I critici cinematografici, e non solo, hanno discusso tra loro e continuano a polemizzare su quali siano i modi e i punti fondamentali, per scrivere un buon adattamento di un romanzo.

Non riteniamo, però, che questa sia la sede per esplicitare e affrontare tale dibattito. Tuttavia, vogliamo far notare come Fenoglio non sia adattabile, alla luce delle scelte stilistiche e narrative compiute dal regista italiano. La questione della lingua, ad esempio, pone dei grossi limiti alla possibilità di realizzare una sceneggiatura, che possa rendere le peculiarità di questo scrittore. A nostro avviso, infatti, Fenoglio non è trasponibile su schermo, se non cercando di interpretare il suo stile innovativo ed estremamente moderno. Una riproposizione letterale della pagine scritte finisce per privare la storia della sua anima, costruendo una serie di fatti, di cui non si vedono le relazioni casuali e tematiche.

Di fatto, Chiesa ha deciso di concentrarsi sull'interiorità di Johnny, sulle sue intenzioni e sul suo carattere fortemente introspettivo e solitario. Per questo, si tralasciano diversi fatti storici ed azioni di battaglia, oltre allo sviluppo dei rapporti con i compagni partigiani, che tanta parte hanno nel romanzo. Vengono anche a mancare i riferimenti ad un contesto politico ed internazionale, che possono essere omessi in un romanzo, ma non in un film. Ciò non dovrebbe accadere, perché lo spettatore perde il senso della realtà e dello scorrere del tempo, oltre a non riuscire a comprendere gli obiettivi e le strategie della Resistenza e, ovviamente, del protagonista.

Queste lacune finiscono per travisare le parole di Fenoglio, contaminandone anche la sua figura e contribuendo a rendere la storia lenta, ridondante e statica.

Chiesa porta sul grande schermo un racconto, che sembra fermarsi ai blocchi di partenza. Gli avvenimenti presentati non si discostano di molto da quelli originari, anzi, ne sono un riassunto piuttosto scarno e didascalico.

Ciò che emerge con maggior forza è la mancanza di un progetto narrativo, ossia di un tema che venga sviluppato e incarnato dal protagonista.



Si danno per scontati desideri, obiettivi del giovane partigiano, ma anche le paure e le gioie di una vita condotta ai margini.

Risultano, inoltre, piuttosto ossessive le parole inglesi che risuonano costantemente tanto nella mente del protagonista, quanto in quella dello spettatore. Ne consegue che quella lingua, che abbiamo definito fortemente tematica e narrativizzata, diventa una parola chiave che si rivela un'arma a doppio taglio, che annoia il pubblico e compromette la caratterizzazione del personaggio principale. Johnny è ridotto ad un uomo solitario, oppresso dal peso degli eventi da cui è controllato. Ogni gesto compiuto è una sorta di riflesso incondizionato, quindi privo di intenzionalità e di quel mordente che, invece, è al centro delle pagine del libro di Fenoglio. Il protagonista sembra essere vittima di una sorta di prolungato limbo in cui l'unica ancora alla realtà è una copia di Melville e un fucile, con cui gira per le campagne piemontesi.

In ultima analisi, l'incontro con il Fenoglio romanziere rimane l'unica vera esperienza di un autore, quanto mai contemporaneo e vicino allo stile dei nostri tempi.

La trasposizione cinematografica rimane sempre un'esperienza discutibile, come dimostrano diversi precedenti illustri – *Anna Karenina*, *Ritratto di signora*, *Camera con vista* – il cui successo è legato ad una buona rilettura da parte del regista. Riteniamo che non sia fondamentale mantenersi completamente aderenti al testo, bensì riuscire a darne una rilettura che non tradisca l'anima del protagonista e del libro stesso e che sia guidata da un chiaro obiettivo narrativo.

# L'INCHIESTA

## Per un rilancio della critica

a cura di Luigi Severi

### QUESTIONARIO

1) *Nell'ultimo decennio, in Italia si è ossessivamente parlato di crisi della critica letteraria. Lei crede che il problema sia superato o tuttora attuale? E, in questo caso, si dovrà parlare, come si è fatto in passato, di una crisi della critica legata prima di tutto a ragioni socio-culturali (prepotere mediatico, perdita di centralità della letteratura, incertezza sul destinatario ecc.) o non piuttosto di una sua latitanza, di una sua incapacità di rinnovarsi in rapporto alle condizioni storiche della nostra modernità?*

2) *Nei mesi scorsi si è sviluppata un'aspra polemica sul problema degli intellettuali, tra l'estremo di una visione cupa, che registra la fine dell'intellettuale "fortiniano", suscitatore di dibattiti di larga e incisiva visibilità, e quello, opposto, di una prospettiva tutto sommato carica di fiducia verso il quadro letterario contemporaneo. Qual è la sua posizione al riguardo? Rispetto alle mutate condizioni socio-culturali e in particolare alla fagocitazione da parte dei poteri mediatici, di ogni spazio di dibattito aperto a spiriti critici, che tipo di intellettuale è lecito auspicare? E in che modo questo problema si lega a quello della critica letteraria?*

3) *Un altro dibattito di recente interesse riguarda la capacità degli scrittori italiani contemporanei di rappresentare la complessità della realtà attuale con l'ambizione d'affresco di un De Lillo o di uno Houellebecq. Quale la sua opinione in merito? E una presunta crisi di idee o di efficacia rappresentativa nella letteratura può davvero sottrarre orientamento e ruolo alla critica?*

4) *Si moltiplicano negli ultimi anni gli studi sulla letteratura italiana, da Calvino o da Arbasino e Manganelli fino ai nostri giorni, letta in chiave di postmoderno letterario, consapevole o inconsapevole che sia. È, a suo giudizio, lecita una lettura del genere? Ed è già possibile storicizzare il Postmoderno? Davvero, come molti dicono, l'epoca della Postmodernità è finita con il crollo delle Torri Gemelle o non è invece solo entrata in una nuova fase?*

5) *Decostruzionismo, teoria della ricezione, cultural studies, gender studies, ma anche nuove articolazioni del marxismo, come quelle costituite dalle opere di un Jameson o di un Eagleton: tra i molti metodi critici sviluppati negli ultimi decenni, quale le sembra tuttora fecondo? È d'accordo con chi, in tempi recenti, si è pronunciato in favore di un eclettismo metodologico come unica via di attualità critica?*

6) *In generale, qual è la strada, a suo giudizio, perché la critica letteraria italiana possa riacquistare nesso con la realtà e insomma una collocazione forte nel contesto culturale contemporaneo?*

Tommaso Ottonieri

Non vi è, mi pare, di aggiungere molto, alla scelta messe di responsi offerta nei numeri passati, per le due *tranches* precedenti dell'*Inchiesta*; diversi dei motivi che animavano le righe degli interpellati, ma anche le riflessioni più sistematiche come quella di Antonelli (esempio scintillante, mi pare, di una possibilità di critica per niente in crisi sui materiali della contemporaneità, a patto che si "sfondi" quel muro di omertà semincoscienti, insomma quel sistema di marchette che costituisce l'attuale orizzonte critico delle Gazzette), sono credo i cruciali, nell'attuale considerazione dello stato della critica oggi: ma ancor più, forse, di quell'oggetto metamorfico in sé,

e che tende nella tensione ipermediale continua ad allungarsi dilatarsi, cioè consumarsi, estinguersi, ma solo per riesplodere in *altro*, che è (oggi più chiaramente, forse, che in ogni altra epoca dell'età gutenberghiana), che è, *tout court*, la "Letteratura".

Fatto salvo il punto quarto, sulle declinazioni del Postmoderno (a cui sarebbe forse fin troppo semplice rispondere che una nuova fase del Postmoderno si è aperta già da tempo e ha tutti i tratti di un Medioevo prossimo presente: iperproduttivo e interinale, globale e neotribale, iperconsumista e catastrofico; non so nella critica letteraria, ma di sicuro qualche riflesso s'intravede nelle forme letterarie), nonché il punto quinto, sulla metodologia (personalmente mi trovo, a tutti i livelli, fautore dell'ibridazione, dunque, in chiave critica, di un eclettismo come forma di penetrazione "empatica" e relativamente entropica magari, delle ragioni di un testo e del suo errare), le questioni sollevate nei vari punti dell'Inchiesta, mi sembrano ruotare tutte intorno all'identità o riconoscibilità dell'oggetto "Letteratura", oggi. Se una critica ha da ri/lanciarsi, è insomma attraverso una ri/definizione di questo alieno, *monstrum* composito vorace sempre in metamorfosi, che continuiamo a chiamare, genericamente, "Letteratura", nell'illusione di poterlo dominare, incanalandolo nella cortina dei Canoni.

O forse, è che lo nominiamo giusto nell'unico modo possibile: il più generico, il più neutro, il più insignificante; Letteratura: ciò che si esprime (vale a dire) nel medio della lettera, ciò che si tesse su una *béance* di puri significanti. Eppure inevitabilmente, nell'atto di nominarlo, a questo oggetto così incerto, da definire di volta in volta, non facciamo a meno di attribuire valore indiscriminato di *Monumentum*, quando invece la sua qualità, la qualità dei suoi *oggetti*, è soprattutto imprevedibile-transitiva e sua valenza è soprattutto fluidità, capacità di trapassare in *altro*: in qualcosa (dico) che ogni epoca della critica è costretta ad interrogare *ex novo* e ogni volta riposizionandola.

Ovvero, nel suo presente o nell'immanenza dell'atto di scrittura la consistenza di questo oggetto ("Letteratura") sarà soprattutto quella di un concreto, scultura-di-parola, cretto, raggrumatosi sull'astrattezza aliena del codice, e che si erge per il solo tempo di ogni singolo atto di lettura: ma per sciogliersi subito in oscillazione d'ologramma, figura diafana e cangiante, in cui ciascuno dei lettori (che occasionale o professionista, questo non importa assolutamente) può veder proiettato, in trasparenza, un lembo del proprio fantasma (di quel fantasma che ha contribuito a far lievitare, con la sua particolare lettura) sempre che, di questa figura mentale, egli abbia fissata, mnesticamente, una solida traccia.

Ecco: se Funzione, e Finzione, della Critica (traslettero qui evidentemente da Antonelli), non è – credo – che di dare parvenza di stabilità a quel *miroir* olografico, già s/composti della miriade delle sue proiezioni, e che si scioglie come smalto nella soda, si vaporizza per ricompattarsi all'immediato, di lettura in lettura, di epoca in epoca, con la sola verticalità liquida del mercurio (con l'alata imprevedibilità di un Hermes), materia-di-cui-sono-fatti-i-sogni, l'"incapacità di rinnovarsi", da parte della critica, oggi (prima delle ipotesi sollevata dall'Inchiesta), non dipenderà piuttosto dalla più netta intensità di un'emozione simile a questa? Dal rivelarsi, dico, della Letteratura come il *medium* (mediatico, medianico) veramente imprevedibile, plastico camaleontico poroso, fra quelli su cui si organizza il sapere estetico? Tanto più allora in un'era in cui la lettera sembra innervarsi tutta, a sbalzo, di materie, antimaterie, immaterie, sempre più schizoidi e controcorrente, rispetto all'ordito placido (gerarchizzato: ordinato, appunto) di un *logos* che supponevamo di conoscere. (E, nell'innervarsi di tutto questo, privilegiando, piuttosto, il segno subliminale, la scoria,

traccia biologica: lo stile, il *graphos*). Se insomma, nel giro di un decennio o poco più, siamo passati repentinamente da un sistema illetterato (eminentemente videale e orale) ad una ipersemiosi della lettera che sfiora la grafomania e finanche l'entropia, il "diluvio informazionale", il collasso, tutto questo è avvenuto in modo tutt'altro che inerte o indolore. Scrivere su di un supporto multimediale e basilarmente video (non a caso: *display*, dove prioritario resta il senso del mostrare), e in una situazione comunicativa potenzialmente immediata (vocata all'attesa spasmodica di un *feedback*) corrisponde evidentemente, quanto all'atto stesso dello scrivere, ad una mutazione genetica *shockante*: un'ipermedia del *graphos*. Di questo gli scrittori patentati non sembrano, da noi, aver preso atto più di tanto, perché, se c'è un'incapacità di rinnovarsi da parte dei critici, c'è, prima, un'incapacità di rinnovarsi da parte degli scrittori, a maggior ragione, se, alla parola innovazione, proviamo a sostituire: invenzione.

Insomma, mi pare di dover ritenere valida, pur nella sua genericità, l'obiezione che espresse Covacich dando origine di questa polemica ormai annosa (vedi, qui, la terza domanda); il "vantaggio" di scritture come quelle nordamericane, nel rappresentare la realtà ma ancor più nell'innervarsi di realtà, rispetto all'inerzia delle nostre (ma diverse eccezioni, certo, andrebbero fatte, fra cui appunto Covacich), potrebbe derivare, appunto, dalla nativa opzione (da parte di molte di Oltreoceano) a incorporare la tecnica e i *media* nell'architettura dello scrivere e nel suo flusso, in maniera massiccia, a partire dai primi Anni Sessanta, con la generazione dei narratori "postmoderni" (e fino a qui, coi Powers Moody Palahniuk...) Eppure si tratta di qualcosa che, da noi, in quegli stessi anni animò diverse delle pratiche, di quella che può considerarsi l'ultima delle stagioni innovative e cruciali della nostra cultura non solo letteraria; e non sarà forse un caso che quella stagione non si smetta di volerla rimossa, nel sottometerla ad ogni di isteria revisionistica quasi che l'idea di poter praticare una letteratura come forma di tecnica fra le tecniche (per comprendere e *détourner* il dominio stesso tecnologico) fosse eresia degna di anatema per i secoli dei secoli. La critica, sia quella militante o quella accademica, mi sembra essersi schiavizzata, con assai poche eccezioni, a questa malintesa pregiudiziale "umanistica", anzi, all'idea d'una letteratura efflata dallo Spirito, un monolito semidivino e non il prodotto d'una determinata *techne*, il geroglifico d'una determinata enciclopedia, un'intersezione di percetti, capaci di trovare corpo tramite l'invisibile, incessante scolpire della lingua. (Lo specchio deforme/oscuo d'un determinato sistema "Realtà", e affiorare del suo "negativo", fotograficamente pure, una cellula, impazzita e rivelante, della forma della materia di questa Realtà: sua neoplasia). È su un malinteso come questo (e giungo per un attimo sulla questione sesta) che la Critica farebbe bene a interrogare la sua crisi e tornare finalmente a proporre qualche linea spendibile per la speculazione estetica e creativa, altrimenti appannaggio di priorità di corto respiro, come quelle di un'editoria iperaziendalizzata e senza idee.

Chiuderei ormai il mio modesto sponsorio, cadendo sulla questione terza, la quale mi sembra, poi, subordinare la seconda. Personalmente, confesso di non aver mai avuto troppa simpatia (che sarebbe il meno) ma neppure troppa fiducia, nell'intellettuale-opinionista, latore di verità più o meno strombazzate dalle colonne eventualmente del quotidiano borghese di turno. Potrei dire che questa figura esiste ancora ed è ancor più invadente di prima; risponde a nomi come Alessandro Baricco od Oriana Fallaci e con ogni probabilità, è tutto quello che ci siamo meritati. Il fatto è che raramente lo scrittore riesce a concepire qualcosa (non dico di imprescindibile), ma quanto meno di sensato, rispetto alla presunta realtà esterna, qualcosa di talmente imme-

diato e ficcante, sulle emergenze dell'attualità, da allocarsi senza goffaggine tra le transitanti (transeunti) colonne delle gazzette. È un po' quella vecchia storia dell'albastro; magari si vola concentrici, si solca l'aria segnandola delle proprie traiettorie, tatuandola di geroglifici invisibili, plasmaticamente (torno qui all'idea dell'ologramma), ma poi, una volta atterrati nel piombo dei rulli per quanto sempre più teletrasmessi, chiamati a esprimersi su questa o quella questione particolare, si finisce per starnazzare pure peggio di un tacchino qualsiasi, e spesso meno fornito di bargigli del dovuto (evidente che conosce poco le regole del corteggiamento).

Assai di rado artista è sinonimo di intellettuale e mai (per fortuna) di opinionista: da lui ci si attende piuttosto un dirottamento dai confini fino allora stabiliti dall'intelletto, una tabula rasa delle *idées reçues* e, ancor di più, dell'univocità stessa delle opinioni (del rinchiudersi nella micragnosità di un'unica opinione). Ancor meno sovente (per fortuna), la Letteratura è di per sé un Valore: incorruttibile Esempio da seguire con mistica cecità; assai più spesso, in verità, questa coincide con qualcosa come un'ossessione, una paranoia, una perversione (e, in questo, infine, un'espiazione): è solo attraverso il setaccio troppo umano della stortura, che essa può giungere a capacità di rivelazione. Almeno, così mi sembra.

Tutt'al più, lo scrittore sarà, in pochi casi felici, un aforista di qualche qualità, ma anche qui non sempre alla prontezza e grandezza dell'aforista corrisponde una statura equivalente di artista. Qui, naturalmente, i confini sono assai labili, se il corsaro trova la sua pienezza espressiva e in fondo "artistica" soprattutto come corsivista; e, se pensiamo (a rimaner nel canonico e nell'ovvio) a un personaggio come Pasolini, possiamo percepirne tutto lo spessore del Poeta al di là della natura perlopiù velleitaria e deludente, verticalizzante senza l'opportuna capacità alare, che è di gran parte delle produzioni propriamente letterarie del suo debordante, *controverso* genio (P. P. P. come *body-artist* integrale, invece? Ed estetizzante suo malgrado; ed è giusto qui, per lui, che scatta l'immensità riverberante del Tragico. Ma questo, certo, è tutto un altro discorso). D'altro canto, i tentativi di reinvestirsi d'aura di polemista, di tornare a una scrittura d'intervento, non è che scarseggino, oggi, ma è, probabilmente, l'*ars retorica* a scarseggiare, più di quanto non fosse in quel famoso passato (e le trombe squillano non meno di prima; solo, in modo più stridulo, e ancor meno credibile).

È che, personalmente, trovo che l'*engagement* vada dimostrato solo nella carne. Carne della scrittura: sono lì le uniche stimmate per cui uno scrittore possa far risuonare il mondo. Non c'è altro modo, per cui un artista, uno scrittore, possa affrontare la realtà a lui contemporanea in tutta la sua complessità, che non sia incorporarla, facendone rappresentazione complessa. Rigrammatizzandone, semmai, la natura (che questa Realtà sempre più gli rivela) d'indistricabile Rappresentazione: macchina teatrale d'uno *Spectacle* che sembra, ormai, fuori controllo (Ma, allora, saprebbe da noi un'editoria-*auditel*, meschina e priva di autonomia e d'invenzione, sostenere una scommessa pari a questa?).

(Per fortuna, qualche sponda editoriale alle scritture complesse, viene dal mondo dell'editoria marginale o semimarginale, spesso liquidata in qualità di "nicchia"; sarà, anche, nelle profondità in diluvio di questa nicchia piena di confusione, di fallimenti e di sorprese, di fantasime duttili evanescenti o a tratti già approdate a forma, e sempre così sature di presente, che la critica dovrà tornare a scrutare e (ri)lanciarsi?).

Niva Lorenzini

Amo l'esercizio critico. Amo molto di meno, da qualche tempo, dopo aver partecipato a convegni, tavole rotonde, inchieste, dibattiti sulla fine di canone e anticano e sull'abiura delle tradizioni, chiedermi perché è in crisi la critica. Non è certo il mio un rifiuto pregiudiziale del dibattito, ma piuttosto una disaffezione, se mi si passa l'eufemismo, nei confronti di tanti sociologi improvvisati o improvvisati antropologi, massmediologi, osservatori di costumi, critici, infine, alquanto autoreferenziali. Io faccio, per quel che posso, quello che so fare, quello in cui mi sono esercitata negli anni: ascolto il testo, lascio che si attivi un contatto, seguo le tracce, gli indizi del percorso che si delinea mentre leggo, in modo spesso imprevedibile, certo non programmato. Poi applico un mio metodo di indagine, seguo le costanti o le infrazioni al sistema interne alla scrittura che ho di fronte, ne indago la necessità, la capacità di esistere come oggetto che si fa riconoscere da me, che lo sto esplorando nel qui e nell'ora in cui sono immersa.

Oltretutto, per quel che mi riguarda, tenderei, in sintonia con Mario Lavagetto, a considerare nient'affatto negativa in sé l'idea di crisi, sia che la si applichi alla critica come alla letteratura. Nel suo folgorante *pamphlet* uscito di recente da Einaudi, *Eutanasia della critica*, egli rivendica proprio, della crisi, un'accezione positiva, chiamando in causa Paul de Man là dove il pensatore scriveva, nel '67: «Le nozioni di crisi e quella di critica sono assai strettamente collegate, tanto che si potrebbe affermare che ogni vera critica si manifesta nel modo della crisi». Erano altri tempi, d'accordo, come altro era il momento in cui Sereni, proprio all'inizio degli Anni Sessanta, richiamava il carattere costruttivo dell'idea di crisi, distinguendo tra crisi «come disorientamento» e crisi «come inquietudine, movimento e magari evoluzione e accrescimento» (lo faceva rispondendo a 7 domande sulla poesia promosse dalla rivista «Nuovi Argomenti» sui n. 55-56 del marzo-giugno 1962).

Non c'è dubbio che ora, per rimanere a Lavagetto, i “marginari” per approfittare del concetto di crisi si siano sicuramente ristretti sino a scoraggiare il confronto tra critico e testo e tra testo e testo, demonizzando oltretutto il dissenso, nell'irenismo che rende tutto soporifero e appiattisce le identità, le differenze. A noi – vorrei evidenziare – manca la crisi, quella che impegna a mettersi in discussione e non semplicemente a rintracciare facili responsabilità che tutti, ripetitivamente, ci rimpalliamo: disattenzione dell'editoria, sordità dei media, conformismo delle politiche culturali, assenza di destinatari, omologazione, riduzione a innocua convivenza, eccesso di descrizione e parallela assenza di interpretazione. Nei nostri queruli piagnistei manca la crisi. Così come manca, nei testi e in chi li analizza, la ricerca profonda dell'“intento” che li ha necessitati (che forse non esiste in molte, troppe forme di produzione contemporanea, ma allora neppure il testo esiste e ne va denunciata l'inesistenza). Mancano quelli che Lavagetto definisce i punti di “ingorgo”, quei momenti, cioè, in cui il critico o l'autore manifestano a se stessi un'ossessione, un trauma originario e profondo. Inutile insomma cercare il rapporto col “fuori”, l'aggiornamento, l'invenzione di nuove categorie, se il “fuori” non trova innanzitutto *dentro* il testo le ragioni del proprio rivelarsi, costringendo lessico, sintassi, repertorio figurativo e retorico, a confrontarsi col nuovo orizzonte spazio-temporale, accogliendo le stimmate del *qui* e dell'*ora* e sollecitando interferenze, relazioni, attriti.

Voglio dire che ciò che sta diventando difficilmente tollerabile, per me, è discutere a freddo di “emergenze”: c'è bisogno, semmai, di acquisire le sollecitazioni a una ripresa di responsabilità (qualcuno lo sta facendo, come la rivista «L'ospite ingrato» nel

primo numero del 2004, dedicato appunto alla *Responsabilità della critica*). Personalmente credo che la responsabilità contrasti con l'ecllettismo metodologico cui accenna uno dei quesiti formulati dalla redazione di «Atelier». Ecllettismo non è apertura, non è liberazione dalle strettoie di posizioni preconcepite. Per fare critica, io ho bisogno di collocarmi e di chiedermi dove si colloca il testo con cui mi appresto a dialogare. Ho bisogno di interrogarmi sulla molteplicità di connessioni che lo costituiscono, ho bisogno di fare i conti con la complessità, col modificarsi delle prospettive, ma poi di scegliere il mio punto di vista, senza rigidità ma con coerenza, e con disponibilità piena ad accogliere le trasformazioni di me individuo che leggo e dell'oggetto cui di volta in volta mi dedico.

Vorrei precisare che non mi sto proprio riferendo a una critica del gusto, che aborro e ritengo dogmatica, frutto degli esiti di una teoria della ricezione che ha finito per distruggere l'identità del testo in nome di una fittizia liberalizzazione degli approcci di lettura: si è estremizzato Jauss – complici e primi responsabili Fisch & soci – per incoraggiare personalismi e narcisismi interpretativi, esautorando la consistenza fisica, storica, dell'oggetto letterario, ignorando le sue ragioni critiche (che invece ricordava bene Guido Guglielmi, quando scriveva, in *Crisi della critica, crisi della letteratura*: «Non è pensabile una letteratura che non sia nutrita di ragioni, quindi di ragioni critiche», e quando rivendicava per il critico la necessità di chiedersi sempre per chi si interpreta, in quale contesto si interpreta, che cosa si interpreta).

Chiedono i redattori di «Atelier» qual è la strada perché la critica letteraria possa riacquistare nesso con la realtà. Non saprei. Ma so che una possibile, quella che cerco di praticare, è il pensare a interlocutori presenti, destinatari reali, con cui discutere, con cui elaborare assieme un'interpretazione, con cui crescere, i miei studenti universitari, ad esempio (e sono centinaia per anno), con cui amo compiere letture ad alta voce dei testi e farle seguire da discussioni collettive, in forma di dialogo e in assoluta libertà di confronto, generazioni giovani immerse nel tempo in cui si stanno formando, con un bagaglio culturale che va spesso oltre le mie competenze, esteso dal fumetto alla musica tecnologica al cinema ai nuovi modi di scrittura elettronica. Devo mettermi in sintonia, per capire, ma devo anche fornire strumenti, magari non più che l'"attrezzatura leggera" che raccomanda Lavagetto, nell'epoca delle troppe informazioni da abuso di *internet*. A che fine, nell'epoca dei concetti "postumi" e dell'esaurirsi della realtà, dell'esperienza collettiva, concluse nel marginale e nel poroso le traiettorie della modernità (ma anche, è ormai auspicabile, della postmodernità)? Per ritrovare, forse, una funzione sociale, a cominciare proprio dalla domanda sull'esistenza del testo: dal chiedersi perché, insomma, un testo esiste o perché non esiste per me, per noi che ne discutiamo, e in cosa consiste il suo *esserci*.

Mi pare di capire che Lavagetto non adori Steiner, motivo in più per essergli grati. Per quanto sta in me, mi guardo finché posso dai finti anarchismi e dalle velleitarie rivendicazioni di autonomia (dei poeti dai critici, ad esempio, babbola già ridimensionata, esaurita nella sua insignificanza). C'è altro a cui pensare, in questa assenza di parametri di riferimento e, ancor più, e ancor peggio, nel ribaltamento delle garanzie del convivere civile, tra il dilagare di norme che legittimano l'intolleranza. Basterebbe, nello spazio da riserva indiana in cui la letteratura è collocata, non perdere l'esercizio al rispetto delle diversità, alla non criminalizzazione del conflittuale, e credere, magari, nella possibilità di nuovi esordi, da cogliere sul campo, tra piccoli indizi che qua e là si segnalano. Ma di questo, ad una occasione che spero prossima.

Valerio Cordiner

## Morire di noia. Nota sulla critica letteraria francese contemporanea

Molte volte l'innovazione sta proprio nell'opporci a ciò che accade  
Ferruccio Rossi Landi, *Ideologia*

Ancorché si soglia dire che il mondo sia piccolo, difficilmente lo si potrebbe racchiudere nella rilegatura di un volume in-folio e meno che mai sapremmo noi nelle scarse pagine di questo intervento; il che nemmeno sarebbe possibile, qualora il mondo si riducesse a quello minore (e di recente minimo) della critica letteraria, microcosmo, tra i tanti e non tra i più rappresentativi, di questo secolo che s'annuncia più breve – e si ha ragione di temere brevissimo – di quello infelice che l'ha preceduto. Sicché alle poche righe che faranno seguito affideremo succinte riflessioni e conclusioni lapidarie, come si conviene a un necrologio sinceramente commosso, offerto a persona ai più nota, e a molti cara, per la quale però non necessiti spendere troppe parole. Questa “persona” cui si volge l'estremo commiato, con l'auspicio tuttavia che si tratti solo di un arrivederci, è appunto la critica letteraria e nella fattispecie quella d'Oltralpe, con la quale c'è dato intrattenere una tal quale familiarità.

Come ogni epoca storica genera a propria immagine i suoi protagonisti, così essa produce i suoi esecuti. Non stupirà pertanto se, all'alba del terzo millennio (in un momento cioè tanto convulso quanto sterile), sia impresa ardua reperire, tra tanti accademici più o meno dotti e stimati, un nome che si imponga sugli altri, un volto, circondato dall'aureola di santità o segnato dalla cifra blasfema dell'Anticristo, autenticamente rappresentativo (verrebbe da dire, secondo la categoria del tipico) della propria temperie. Dimenticati da lunga pezza i grandi vecchi e pensionatasi per raggiunti limiti d'età la generazione terribile del dopoguerra, i giovani rampanti della scorsa *fin du siècle* lasciano il tempo che trovano, *literaliter*, perché, *engagés* precipuamente nelle cabale concorsuali, sovente lì si esauriscono, come studiosi e come docenti; ciò che vale anche per le loro pubblicazioni, il più delle volte tanto insipide da risultare superflue.

Quello che *illo tempore* fu lo scettro di Sainte-Beuve e di Lanson e poi è stato di Raymond e di Barthes, oggi pare eredità troppo gravosa per le braccia esili e malferme dei critici contemporanei, né si saprebbe davvero a chi consegnarlo in custodia, se non, in mancanza di meglio, al più brillante (e al meno fedele) degli allievi del succitato Barthes, quell'Antoine Compagnon che, con garbo e leggerezza – troppa, si conviene, per non risultare a taluni frivola e persino stucchevole – governa con polso debole e liberalità *louis-philipparde* il regno pacificato e declinante delle *Lettres françaises*. Alla sua prosa brillante e a volte leziosa dobbiamo tuttavia la più informata e desolante rassegna dello stato attuale della critica francese, quel *Démon de la théorie*<sup>1</sup> che sunteggia gli esiti fin troppo prevedibili del ventennio strutturalista ovvero il temuto ritorno del rimosso, la vittoria postuma dei *Sorbonagres* sull'*École parisienne*, la vita nuova, e ci si consenta un po' triste, della *communis opinio*, del buon senso immarcescibile e filisteo. A quanti prendessero a cuore tali miserevoli vicende, consiglieremmo vivamente la lettura di questo volume, nel bene e soprattutto nel male assai precettivo; noi, invece, ci limiteremo qui ad accennare, senza pretesa alcuna di esautività ed anzi con ricercata concisione, a quanto (per dirla ancora con Compagnon) è rimasto dei nostri antichi amori ovvero degli odi inveterati di un passato che pare remoto e risulta ormai definitivamente sepolto, ossia poco o quasi nulla: un tepore che



non basta a scaldare i cuori e non riesce ad accendere gli animi.

Memorabile, si rammenterà, fu a metà degli Anni Sessanta la disputa tra Roland Barthes e Raymond Picard<sup>2</sup>; più civile e quasi con effetto di sordina quella, vent'anni dopo, tra Marc Fumaroli e Gérard Genette<sup>3</sup>, perché nel frattempo erano cambiati i tempi, e con loro gli uomini, che parevano non essere più all'altezza, da una parte e dall'altra della barricata. Così che ad un certo punto si stentò persino a distinguerli, tanto s'erano fatti moderati e concilianti i campioni dell'uno e dell'altro schieramento.

Lo strutturalismo, da Sartre considerato come l'ennesimo bastione innalzato dalla borghesia contro il materialismo storico<sup>4</sup>, aveva nondimeno rivoluzionato tutte le scienze sociali, ivi compresa la critica letteraria. E a buon diritto e con esiti innegabili s'era adoperato fattivamente, sotto le bandiere di Nietzsche, Freud e Saussure (cui surrettiziamente si aggregava talora il nome di Marx), per ridicolizzare costumi ormai stantii e delegittimare convinzioni da tempo superate. Senza troppo dilungarci, poiché c'è chi a tempo debito, sebbene inascoltato, ha pronunciato in merito parole esatte, a partire da una rigorosa disamina delle premesse teoriche e dei risvolti ideologici<sup>5</sup>, l'applicazione della *méthode structurale* al campo letterario si risolse drammaticamente nella chiusura stagna del testo alla storia, cioè alla vita umana. Esempificato da un'apposita produzione paraletteraria con intima vocazione parenetica, il metodo mosse guerra alle *notions périmées* del Parnaso e dell'Accademia: referente, autore, storia letteraria ecc. L'opera, o più esattamente il testo fattosi da sé, senza intervento di *ouvriers* e impiego di materia prima, risultò quale microstruttura autarchica compresa nella macrostruttura isolata ed inaccessibile della letteratura. Era un quarzo di simmetrica e infrangibile perfezione, non lavorato (s'è detto) da mano umana né soggetto all'usura del tempo. Agglomerato di linguaggio e null'altro, esso recava testimonianza soltanto di se stesso o, al limite, di altri testi, nulla più, perché il mondo ne era tutto al di fuori.

Non c'entrava neanche l'autore, e in tutti i sensi, perché se ne stava lì come un *medium* che si lasciò scrivere da entità sovranaturali e che al termine della seduta spiritica intaschiò parcelle per il servizio reso, nulla più che uno spettro inquieto, ambulante da un salotto televisivo all'altro. L'unico *engagement* autorizzato (e se Dio vuole remunerativo) era quello *verso* la letteratura. Altrimenti non si saprebbe e nemmeno si potrebbe, poiché il linguaggio, berkeleianamente cieco al mondo esterno, non riferiva che di sé e della propria sincronica bellezza; narcisisticamente si contemplava nel gesto manuale di scriversi, con le palpebre socchiuse di una coscienza sognante. Sdegnosamente autoreferenziale, esso giurava solo sulla propria inattaccabile verità di alito e di inchiostro. La fastidiosa variabile della storia umana intramondana non lo riguardava e non lo interessava; e per alcuni esegeti era anzi marchiana impostura, chissà poi perché proprio borghese.

Seppelliti autore e *realia* sotto la terra spoglia e gelida delle strutture, il testo si scriveva e si leggeva astaticamente in laboratorio, col bisturi ed il microscopio, ma sotto dettatura dello Spirito e con gli occhi rapiti della Fede; ecco come quella che in principio era parsa una salutare demistificazione delle ingenuità romantiche e delle pretese positivistiche ebbe ben presto a rivelarsi quale macchinosa cabala idealista che, sotto le mentite spoglie della scienza esatta, spalancava porte e finestre alla metafisica. Il libro (come d'altronde il quadro), non più rappresentazione del mondo né produzione umana, era ritenuto autocreazione linguistica del proprio mondo di carta pesta,

*ab initiis* più vero di quello percepito, e da sé e per sé edificatosi su soffici zolle di nuvola e sottili pilastri di vento, saltuariamente visitato da fantasmi catatonici e smemorati, rassegnatisi, per quieto (non)vivere, a sottostare alla signoria arcana di oggetti animati e prepotenti.

Il mestiere della critica, bandito il lavoro certosino negli archivi e la ricerca spasmodica del senso (storico ed umano s'intende), si espletava nell'analisi clinica – ineccepibile sino a che effettuata in ottemperanza ad una procedura rigidamente standardizzata – del funzionamento dei meccanismi strutturali del testo in una dissennata vertigine scienziata che, non paga di espungere la vita dalla pagina (e dalla tela), censurò anche il bello artistico perché non quantificabile né tutto sommato pertinente. E alla stregua di ogni teoria che ricusi di misurarsi col criterio oggettivo della pratica (e cioè della prassi umana storicamente dispiegantesi in tutte le sue contraddizioni), anche la *pensée structurale* degradò in men che non si dica a dogmatico formulario infallibile ed onnicomprensivo. L'iniziale sforzo ermeneutico aveva sortito ottimi frutti, ora maturi e pronti per essere serviti e delibati. Sul sentiero erto del Sinai erano scese dal cielo le sacre tavole della Legge; non restava adesso che applicarle con zelante remissività per impadronirsi dello scibile. Così almeno si stimò Oltralpe, e ben presto si cominciò anche giù da noi a credere, col fideismo ottuso dei neofiti e l'astuzia meschina degli infingardi. Avvezzi infatti a tirare innanzi con i generosi piani d'aiuto studiati dalle potenze "amiche", scartammo golosamente le copertine colorate dei manuali di narratologia quasi fossero confezioni di *bonbons*. Genette, Greimas, Hamon ecc. fecero ruzzolare rovinosamente dagli altari i canuti *idola* nostrani e ci mettemmo di buona lena a venerarli. Cosicché, quando a Parigi il vento prese a spirare verso altri lidi, noi avevamo appena appreso a canticchiare *par cœur* ariette vecchie, e per lo più già dimenticate. Ripetendole fuori tempo massimo ci coprimmo inconsapevolmente di ridicolo, come i paesani alle fiere cittadine.

Così da noi; ma in Francia, d'altra parte, la reazione al talmudismo strutturalista, motivata, doverosa e ineludibile quanto si vuole, si rivelava al *quia* medicamento più lesivo del male stesso. Perché, sfiancatisi sotto le trapunte o evaporatosi in cima agli spinelli lo slancio rivoluzionario del '68, l'*intelligenza bohémienne* riscoprì la seduzione discreta dell'esistenza borghese, le sue gioie di pessimo gusto da sorseggiare in poltrona nel ricetta confortevole del focolare domestico. Roland Barthes, che una volta ancora vedeva le cose una spanna sopra gli altri – e senz'altro molto più in alto dei grigi funzionari della narratologia – tempestivamente tirò i remi in barca, affidando il veliero della scienza alle correnti dolci del favonio. Tornava in voga, ma *en ton mineur*, la spensieratezza abietta e senza prospettive del Termidoro; anche alla letteratura e alla sua critica si chiedeva perentoriamente di attenersi con scrupolo alle disposizioni emanate dalle centrali ideologiche dell'Impero restaurato. Il barthesiano *plaisir du texte*<sup>6</sup> fu il provvidenziale *vademecum* per i giorni di magra e la sua luce soffusa prese ad illuminare le regioni tiepide della postmodernità.

Ciò che è stato, e continua (anche se per poco, si ha facoltà di ritenere e diritto di auspicare) ad essere, è a tutti ben noto. Poiché altri esegeti per tempo e con più solida dottrina hanno esaurientemente sviscerato la problematica<sup>7</sup>, non torneremo ora sulla catastrofe esiziale del pensiero debole, talmente fragile e sguarnito, d'altronde, che non bastano lustrini e stracci colorati a coprirla la miseria di filosofia della resa incondizionata e masochisticamente *jouissante* alla barbarie capitalistica. Qui invece

interessa rilevarne gli esiti, sovente spiacevoli, presso la *respublica litterarum*, per l'ennesima volta, *et cetera va sans dire*, compendiosamente e senza cerimonie.

Disertati dunque i tediosi sperimentalismi della *textualité*, che oltretutto dopo un iniziale successo di costume avevano cessato di vendere, gli autori sopravvissuti alle purghe della *Nouvelle critique* si rimisero di buon grado allo scrittoio. Il pubblico, allettato dai prodotti d'Oltreoceano, s'orientava nuovamente verso la narrazione e l'industria libraria, anche quella raffinatamente elitaria delle *Maisons d'édition* per intenditori, rispose prontamente all'appello. Non certo, *et pour cause*, con i grandi racconti del romanzo realista, ma con piccoli aneddoti di vita (poco) vissuta, *noirs* con risvolti vagamente sociali, storielle a misura d'uomo di conflitti piccoli e minimi (o ancora grandi e persino epocali, ma sempre ricondotti ad una dimensione meramente privata), *faits divers* variamente assortiti ed intriganti, amplessi ancillari o pecorecci. Si prese dunque a rovistare con curiosità nei cassetti e nelle tasche del soprabito, gettando un'occhiata compiaciuta ai recessi dell'ombelico ed anche oltre, se possibile<sup>8</sup>. Il resto è storia dei giorni nostri.

La critica, per stare al passo coi tempi (pessima abitudine, v'è modo di ritenere, di chi per non sapersi guardare alle spalle non osa spingersi oltre la punta del proprio naso), mutò rapidamente registro. Si volle meno intransigente e pretenziosa, a volte sino a concedersi spudoratamente all'ecllettismo. Mise giudizio e un po' di sana *brioche* impiegatizia. Era finito il tempo delle sfide prometeiche contro il fascismo della lingua borghese<sup>9</sup>; l'assalto al cielo nitido dell'Accademia s'era per carità di patria risolto in scabrosa collusione. Della *Révolution structurale* non restavano che le formulette per comunicandi del catechismo narratologico *ad usum agregationis* ovvero con la *Pragmatique* – e sulla scorta di J. L. Austin e J. R. Searle e secondariamente di M. Bachtin – lo studio tassonomico delle problematiche connesse all'enunciazione e in particolar modo dei dispositivi strettamente interni all'attività enunciativa con cui la parola, quella letteraria all'occasione, dell'enunciatore legittima (ideologicamente, sia detto *en passant*) se stessa presso il destinatario/co-enunciatore e acquisisce senso in ragione di un contesto anch'esso rigorosamente istituzionale (e sovrastrutturale, aggiungeremmo) di pratiche discorsive: modi, tipologie, generi ecc. del discorso<sup>10</sup>. Lì nei pressi, l'intertestualità kristeviana e la decostruzione derridiana si volgevano irriparabilmente all'opera come (ri)scrittura di altre opere e concepivano (e alla men peggio praticavano) la critica quale (ri)scrittura della (ri)scrittura e dunque coscienza della coscienza all'ennesima potenza e ciò con rinnovato slancio tardoromantico.

Per far questo concretamente bisognava riprendere in mano le polverose storie letterarie (il buon vecchio Lanson, *pourquoi pas?*, ovvero il Lagarde & Michard più a portata di meningi) o al bisogno compilarne di nuove, ma più spesso accontentandosi di approntare selezioni tematiche (ma il testo non riferiva solo di sé, perché fatto esclusivamente di linguaggio che a sua volta non parlava di altro da sé?) sempre più opinabili e talora irrilevanti. E qui basta scorrere, ma con occhio pietoso, i titoli di innumerevoli convegni internazionali organizzati nell'ultimo ventennio.

*Mala tempora currunt*, si dirà e a giusto titolo; fatto sta che, insieme ai manuali di storia letteraria, fatalmente si riscoprì il fascino severo della filologia che pochissimi, meritoriamente, s'erano ostinati a coltivare ai margini della società che conta. La *Génétiq*ue ne fu la versione *à la page*, ma purtroppo largamente deficitaria degli intenti euristici dei fasti trascorsi, perché nella persistente prospettiva internalista (che

dello Strutturalismo rimane a tutt'oggi il postumo più arduo da debellare) necessitava rendere conto del *work in progress* della scrittura, cioè di come materialmente un testo si fa o, se si preferisce, è prodotto sulla sezione variamente stratificata del suo *avant-texte*, ma comunque sempre fuori dal proprio contesto storico<sup>11</sup>. Di lì immancabilmente si transitava alle problematiche editoriali e al rapporto cordiale, ma non paritario, tra l'autore bracciante e il pubblico committente, il quale, Oltretreno e più precisamente in quel di Costanza, assurgeva a supremo *arbiter elegantiarum* e a *primum movens* dell'attività compositiva, perché il suo sguardo colmava l'orizzonte dei possibili letterari e la sua domanda sovradeterminava la produzione letteraria (e non viceversa come, Marx *docet*, è sempre stato e sempre sarà, e beninteso non solo in arte). Lavoratore a cottimo o più modernamente a progetto, anche l'autore, resuscitato dall'umido avello strutturalista, tornava a vivere, ma senza grandi ambizioni né incarichi onerosi, nello spazio abitabile della pagina. Di lì, rimarginatesi dopo una lunga convalescenza le *coupures épistemologiques*, agilmente balzava sulla terra ferma e riprendeva a camminarvi, ma senza meta né premura alcuna. Nel postmoderno tempio del *gossip*, la sua esistenza (morbosamente privata o pubblicamente salottiera) acquisiva rinnovato interesse, al punto che una certa critica, con scaltrezza e fiuto per gli affari, riscopriva d'un tratto l'adolescenziale vocazione alla biografia (se necessario romanzata), ma con minor mestiere e senso della misura di nonno Sainte-Beuve, perché nel frattempo la *vague* psicanalitica aveva intorbidito le acque, pervertendo i legami affettivi e demistificando i rapporti sociali<sup>12</sup>.

Non ci sembra sia questo il luogo opportuno per seguire ulteriormente nell'illustrazione del vasto campionario di primizie – non tutte allettanti né (si converrà) fresche di giornata – offerte dalla postmodernità. E poiché al peggio non si dà fine, non sappiamo davvero cosa attenderci per i prossimi anni. Ma non riuscendo tutto sommato ad omologarci al compiaciuto fatalismo rinunciatario degli adoratori della *Verfall*, concluderemo questa disamina liquidatoria con due proposte, plausibilmente opinabili e per taluni *ipso facto* irricevibili, e cioè l'esortazione a protendersi – contro i *diktat* strutturalisti e poststrutturalisti – ben oltre i testi che, eccessivamente sacralizzati, hanno finito per abdicare ad ogni spessore umano oltre che, né potrebbe essere diversamente, ad ogni valore estetico. È nostra tenace convinzione infatti che i manufatti artistici – dall'uomo composti *di* mondo, per esserci e dunque per agire nel mondo, sul mondo, o persino contro il mondo – debbano nuovamente essere ricondotti alla realtà umana affinché si apprezzi a pieno la funzione *sociale* del godimento *privato*. Solo battendo il lukacsiano *Itinerarium* del giovane Saul che, partito alla ricerca delle asine paterne, trovò per sé un regno<sup>13</sup>, l'opera d'arte saprà narrarci efficacemente di sé e, insieme, del suo contesto, dischiudendoci all'unisono e quasi per incanto la comprensione del nostro, che non cessa di essergli contiguo, serbandone, anche e soprattutto per la testimonianza accorata dei testi, la viva memoria. Come il seme evangelico, essa morirà per fruttificare e diventerà più appetibile e nutriente solo per essersi prestata ad utile pretesto per dissertare di altro. Di un altro che nondimeno è, a ben vedere, sempre un *se stesso*, e l'unico se stesso praticabile su questa terra, cioè l'uomo, e la sua vita al di là della quale non si dà conoscenza. Prima del testo, come del Verbo, c'era e si ostina ad esserci soltanto l'uomo, figlio dell'uomo e della donna e frutto del loro lavoro comunitario, padre dei padri e madre delle madri, per vocazione e per necessità padrone del libro come del sabato; e, se poi le cose hanno preso a

procedere in altra direzione, non per questo rinunceremo a ricondurle sulla retta strada, anche con i testi, di volta in volta strumenti ed oggetti del lavoro dell'uomo, come il linguaggio di cui sono fatti, per (inter)agire.

Visto tuttavia che ben pochi converranno con noi sulla necessità di rimettere le cose a posto così radicalmente, metterà conto di tentare una seconda proposta, che chiameremo *essoterica* in quanto rivolta a tutti gli studiosi, indipendentemente da ambiti di applicazione, convinzioni personali e scelte metodologiche, e cioè l'invito a restituire alla critica l'originaria funzione di agitatrice dei cervelli e stimolatrice dei cuori, funzione quasi integralmente soppiantata dalle becere consuetudini accademiche e *notamment* dagli esecrabili espedienti concorsuali. Bando dunque alla iposcientificità cachettica e alla timidezza assertiva delle pubblicazioni a misura di commissione giudicatrice, a favore di una scienza forte, rigorosa e documentata, oltre che spavalda-mente assertiva, perché il dibattito torni ad essere acceso e dunque utile, la letteratura ad appassionare gli animi e la critica a dividere le coscienze, perché infine la nostra professione, oggi (non a torto) negletta e spregiata, sia nuovamente ritenuta, non già passato tempo improduttivo per pedanti sterili ed inoperosi, bensì mestiere di pubblica utilità.

La storia trascorsa e recente insegna che laddove la discussione languisca o garbata-mente declini in amabile conversare, la critica tace e sommessamente si estingue, difettando del coraggio per farsi *parte*, per parteggiare sino alle estreme conseguenze. Pertanto, se non vogliamo che, dissoltosi il referente e deceduto l'autore, muoia infine anche il critico per i postumi della postmoderna pandemia miocardica, è giunto il momento di dissepellire le armi polemiche e analitiche della critica, puntarle di nuovo verso la realtà terrena del testo e dell'umanità su cui getta luce, e dunque sparare, alla luce delle ribalte convegnoistiche o (meglio) nel buio di archivi e biblioteche: comunque sparare, correndo anche il rischio di spararle grosse, per non smettere di sperare, per non sparire, un giorno ormai prossimo, dalla faccia della terra, e intanto per non spirare di noia.

## NOTE

- <sup>1</sup> ANTOINE COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil 1998 (tr. it., *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi 2000).
- <sup>2</sup> Cfr. RAYMOND PICARD, *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*, Paris, Pauvert 1965 (tr. it., *Polemica sulla nuova critica*, Milano, Jaca Book 1966) e ROLAND BARTHES, *Critique et vérité. Essai*, Paris, Seuil 1966 (tr. it., *Critica e verità*, Torino, Einaudi 1969).
- <sup>3</sup> Cfr. MARC FUMAROLI e GÉRARD GENETTE, *Comment parler de la littérature? Un échange*, «Le Débat», n. 29, 1984.
- <sup>4</sup> JEAN-PAUL SARTRE, *Jean-Paul Sartre répond*, «L'Arc», n. 30, 1966, pp. 87-96.
- <sup>5</sup> Cfr. PETER L. BERGER – THOMAS LUCKMANN, *La realtà come costruzione sociale*, trad. di M.S. Innocenti e di A. Sofri Peretti, Bologna, Il Mulino 1969 [New York 1966]; LUCIEN GOLDMANN, *Structuralisme, marxisme, existentialisme*, «L'homme et la société», I, n. 2, oct.-nov.-déc. 1966, pp. 105-124; AA. VV., *Dialectique marxiste et pensée structurale*, «Cahiers du Centre d'Études Socialistes», n. 76-80, fevr.-avr. 1968; LUCIEN SÈVE (e MAURICE GODELIER), *Marxismo e strutturalismo*, trad. di M. Minerbi, Torino, Einaudi 1970 [Paris, 1966-1970]; ALFRED SCHMIDT, *La negazione della storia. Strutturalismo in Althusser et Lévi-Strauss*, trad. di G. Bosetti, Milano, Lampugnani-Nigri 1972 [Frankfurt am Main, Surkhamp Verlag 1969]; AA. VV., *Structuralisme et marxisme*, Paris, UGE 1970; HENRI LEFEBVRE, *Au-delà du structuralisme*, Paris, Anthropos 1971; FREDRIC JAMESON, *Marxismo e forma*, intr. di Franco Fortini, trad. di R. Piovesan e M. Zorin, Napoli, Liguori 1975

- [Princeton 1971]; ADAM SCHAFF, *Marxismo, strutturalismo e il metodo della scienza*, trad. di T. Di Tito, Milano, Feltrinelli 1976 [Wien 1974]; CORNELIUS CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil 1975<sup>5</sup>; SIMON CLARKE, *The Foundations of Structuralism*, Sussex – New Jersey, The Harvester Press – Barnes & Noble Books 1981; MICHAEL MCKEON, *The «Marxism» of Claude Lévi-Strauss*, «Dialectical Anthropology», n. 6, 1981, pp. 123-150; LUCIEN SÈVE, *Structuralisme et dialectique*, Paris, Éditions Sociales 1984.
- <sup>6</sup> ROLAND BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil 1973 (tr. it., *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi 1975).
- <sup>7</sup> Cfr. FRANÇOIS AUBRAL – XAVIER DELCOURT, *Contro i nuovi filosofi*, trad. di M. Raggi, Milano, Mursia 1978, [Paris, Gallimard 1978]; JURGEN HABERMAS, *La crisi della razionalità nel capitalismo maturo*, trad. di G. Backaus, Bari, Laterza 1979 [Frankfurt am Main, Surkhamp Verlag 1973]; FREDRIC JAMESON, *Il post-moderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. di S. Vellotti, Milano, Garzanti 1989 [London 1980]; FRANK LENTRICCHIA, *Criticism and Social Change*, Chicago and London, The University of Chicago Press 1983; LUC FERRY – ALAIN RENAUT, *Il '68 pensiero*, trad. di E. Renzi, Milano, Rizzoli 1987 [Paris 1985]; JOHN MARTIN ELLIS, *Against Deconstruction*, Princeton, Princeton UP, 1989; ROMANO LUPERINI, *Controtempo*, Napoli, Liguori 1989; JEAN-PIERRE FAYE, *La ragione narrativa. La ragione dell'altro*, trad. di A. Atti, Milano, Spirali 1992 [Paris, Balland 1990]; TERRY EAGLETON, *Introduzione alla teoria letteraria*, trad. di F. Dragosci, Roma, Editori Riuniti 1998 [1996<sup>2</sup>]; ID., *Le illusioni del postmodernismo*, trad. di F. Salvatorelli, Roma, Editori Riuniti 1998 [1996]; ALAN SOKAL – JEAN BRICMONT, *Imposture intellettuali*, trad. di F. Acerbi e M. Ugaglia, Milano, Garzanti 1999 [Paris 1997]; MICHAEL HARTD – ANTONIO NEGRI, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, trad. di A. Pandolfi, Milano, Rizzoli 2002 [Harvard 2000]; FREDRIC JAMESON, *Marx's Purloined Letter*, in AA. VV., *Jacques Derrida*, ed. by Christopher Norris et David Roden, London – Thousand Oaks – New Delhi, SAGE Publications 2003, 4 vol., vol. IV, pp. 323-362; TERRY EAGLETON, *Marxism Without Marxism*, ivi, pp. 363-367.
- <sup>8</sup> Per il romanzo francese contemporaneo rinviamo alla lettura di JEAN-YVES TADIÉ, *Le roman au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belfond 1990; HENRI MITTERAND, *La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*; DOMINIQUE VIART, *Le roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette 1999; AA. VV., *Lecture del contemporaneo francese*, a cura di Gianfranco Rubino, Roma, Bulzoni 2004.
- <sup>9</sup> Cfr. ROLAND BARTHES, *Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil 1978 (tr. it., *Lezione*, Torino, Einaudi 1981).
- <sup>10</sup> Cfr. DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Colin 1990; JEAN-MARIE GOUVARD, *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris, A. Colin 1998.
- <sup>11</sup> Cfr. PIERRE-MARC DE BIASI, *La génétique des textes*, Paris, Nathan 2000.
- <sup>12</sup> Per una panoramica esaustiva anche se non più attualissima della critica letteraria francese contemporanea si rinvia all'ottimo volume di JEAN-YVES TADIÉ, *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belfond 1987; più recente, ma meno accurato è il volume di PIERRE BRUNEL, *La critique littéraire*, Paris, PUF 2001; si consiglia inoltre di GIANFRANCO RUBINO, *La critica. Da «La Nouvelle Revue Française» all'Esistenzialismo*, in AA. VV. *Letteratura francese. Il Novecento*, Milano, Accademia 1987.
- <sup>13</sup> GYÖRGY LUKÁCS, *L'anima e le forme*, intr. di Franco Fortini, trad. di S. Bologna, Milano, Sugar 1963 [Berlin 1911], pp. 15-48.

# INTERVENTI

Giuliano Ladolfi

## Come in uno specchio

L'interpretazione, si sa, comporta una gadameriana "fusione di orizzonti", all'interno della quale anche il lettore pone in gioco gli elementi delle proprie coordinate mentali. E questa è una realtà dalla quale nessuna teoria "oggettiva" od "oggettivante" può prescindere, neppure quella scientifica. Ma, quando vengono attribuiti contenuti o posizioni, che mai sono passati nell'anticamera del cervello, non ci si può esimere dal mettere in gioco le proprie idee.

Finiti gli impegni scolastici, l'estate scorsa mi sono accinto a leggere la prefazione di *Samizdat. Giovani poeti oggi* (Roma, Castelvecchi 2005) di Giorgio Manacorda. Lo studioso nell'esaminare un gruppo di antologie dedicate allo stesso argomento, prende in considerazione anche l'*Opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta* (Borgomanero, Atelier 1999) in un paragrafo intitolato *In sacrestia*.

Confesso di aver vissuto un momento di smarrimento: mi sono guardato attorno per cercare paramenti sacri, pissidi, calici, ostie e mi sono trovato un computer, una scrivania e libri... Ho riletto più volte il lavoro di Manacorda; poi ho ripreso in mano il mio scritto per comprendere da quali parole fosse potuto derivare un giudizio così netto, nel quale francamente non mi ritrovavo e non mi ritrovo tuttora e, dopo un ulteriore periodo di riflessione e di confronto, mi sento in dovere di esprimere le seguenti considerazioni.

Lo studioso formula un appunto sulla compilazione di un'antologia di giovani:

Si tratta di una diretta emanazione della rivista («Atelier» appunto) che, essendo fondata e diretta da giovani, si è fatta carico di promuovere la propria generazione. La cosa è del tutto normale, perfino fisiologica, ma non mi sembra un criterio capace di tenere insieme un'antologia, a meno che non si ponga come esaustiva del panorama dei poeti della generazione stessa (*Samizdat. Giovani poeti oggi*, op. cit., p. 10).

A parte il fatto che in quel momento non era ragionevolmente possibile compiere un'indagine su tutti i poeti ventenni:

Nessuno si nasconde i limiti di una simile operazione: l'età giovanile, la mancanza di opere di vasto respiro, la possibilità dell'inaridimento della vena creativa e la forte probabilità di successive scoperte di chi non ha ancora maturato la decisione di presentarsi al pubblico. In ogni caso «Atelier» non si arresta di fronte alle difficoltà, vuole stimolare le qualità di questi autori, incoraggiarli e sostenerli lungo la difficile via della poesia, per il fatto che la rivista radica ogni suo intervento su una fiducia attiva, tangibile e aperta nel presente, al fine di costruire la sua proposta di letteratura. Il rischio calcolato è sinonimo di responsabilità e di coerenza (*L'opera comune*, Borgomanero, Atelier 1999, p. 8).

il bello è che lo stesso Manacorda si serve di una motivazione pressoché identica per giustificare la sua antologia:

Questo è esattamente il compito del critico militante: rischiare in nome di tutti. Rischiare di sbagliare (e quindi anche sbagliare) in nome di un'intera cultura che, inevitabilmente, va alla ricerca dei suoi poeti. E il rischio aumenta quanto più ci si avvicina cronologicamente, quanto più è stretta la forbice tra la data di nascita dei poeti e il momento in cui il critico militante scrive. Allora forse è meglio aspettare, soprassedere. Non rischiare troppo, appunto. O, invece, è necessario (o almeno opportuno) cominciare a capire che cosa cambia, se cambia qualcosa, nella poesia giovanile (*Samizdat. Giovani poeti oggi*, op. cit., p. 8).

Non avrei potuto trovare un commento più pertinente.

Ma il critico aggiunge: «Per fare questo [un'antologia] non bisogna solo registrare

l'esistente, ma selezionare, e per selezionare ci vuole un'idea della letteratura che generi criteri di valore». E chi seleziona più di un direttore di rivista sul cui tavolo giungono quotidianamente richieste di pubblicazione? Del resto è universalmente riconosciuto che tra le antologie sui poeti nati negli Anni Settanta *L'opera comune* è stata l'unica prodotta da un lavoro di quattro anni di ricerca e da scelta di autori di tutta la penisola, l'unica che non si era limitata alla cerchia dei propri collaboratori o si era affidata al consiglio di amici esperti. Quanto poi all'idea di letteratura, mi si permetta di averne una mia e non mi si neghi questa possibilità. Può essere accettata o non accettata, ma, come già ha testimoniato Giovanni Raboni sul «Corriere della sera», esiste e l'ampia introduzione finalizzata proprio a spiegare questa "idea di letteratura" non può passare inosservata.

In secondo luogo lo studioso non è d'accordo – e ne ha tutti i diritti – con l'affermazione secondo cui il lavoro «non è opera di un'altra generazione, ma è il risultato di un'operazione ideata e condotta dalla generazione stessa», per il fatto che il sottoscritto curatore al tempo aveva raggiunto il traguardo del mezzo secolo (e non i sessant'anni) di vita. A completamento di questa osservazione, tuttavia, non si dimentichi che l'antologia era nata da un preciso impulso di Marco Merlin e costituiva un obiettivo comune di molti di questi poeti più ancora che un lavoro di un "fuori quota".

In terzo luogo non viene accettato il criterio dell'età:

L'essere ventenni è un mero dato biologico. È un accidente, non un criterio di valore. E il fatto che coinvolga sia gli antologizzati sia gli antologizzatori tutt'al più è una limitazione: non è un valore (*Samizdat. Giovani poeti oggi*, op. cit., p. 10).

Questo appunto è veramente difficile da capire dal momento che a pagina 10, quando si parla dell'*Opera comune* il criterio dell'età non va bene, mentre a pag. 9 Manacorda, quando parla della sua antologia, afferma: «il criterio è molto semplice: 1) Poeti di età inferiore a quarant'anni». Ma è la stessa persona che ha steso le due pagine? Mi è sempre sembrato opportuno che chiunque ponga mano ad un'antologia debba esporre i criteri nella certezza che sono ampiamente criticabili e che non ne esistono di assoluti e di eterni. In ogni caso ho sempre parlato di «criteri», non di «criteri di valore» a proposito dell'età. I «criteri di valore» sono stati cercati all'interno dei poeti allora ventenni. A questo punto mi domando allora che senso abbia che lo studioso nel momento in cui ironizza sul criterio basato sull'età, curi un'antologia di «giovani poeti d'oggi». Forse che l'essere "giovani" è criterio tanto diverso?

Quanto al fatto poi – e siamo al quarto punto – che non sia stata un'opera originale, perché «Berardinelli e Cordelli nel non troppo lontano 1975 (con *Il pubblico della poesia*, Lerici, ristampato presso Castelveccchi nel 2004) hanno compilato un'antologia dei poeti della loro generazione», accetto volentieri la critica e ne faccio ammenda, quantunque non mi risulta – e, se sbagliassi, sono pronto a ricredermi – che Berardinelli e Cordelli abbiano compilato un'antologia dopo quattro anni di lavoro in una rivista gestita in prima persona. Ma non è questo il punto; la vera differenza sta nei tempi: essi hanno scritto durante un vero e proprio boom della poesia, alla fine degli Anni Novanta, invece, ci si trovava in mezzo ad un vero e proprio deserto. E dentro a questo deserto si mirava non tanto alla composizione di un'antologia quanto piuttosto ad un rinnovato dialogo, forte e costruttivo, dialogo perfino combattivo, non certo buonista. Si avvertiva quasi un bisogno di "ricostruire la società letteraria". Se non si parte da questo obiettivo, risulta veramente arduo spiegarsi la «filosofia» della



rivista e della pubblicazione stessa:

Il tutto per affermare che bisogna dialogare [...]. Come non essere d'accordo? Il dialogo è un metodo? Forse. Certamente, però non è un criterio per mettere insieme un'antologia. Ma l'antologia, a questo punto, è perfino un fatto secondario. Io ho più di sessant'anni e ho davanti un gruppo di giovani critici e poeti, e sono molto interessato a dialogare con loro [...]. C'è qualcosa che non capisco: è qualcosa di "pretesco" o qualcosa di utopistico o più semplicemente di ottativo, o è una forma di buonismo (*Samizdat. Giovani poeti oggi*, op. cit., p. 11)..

C'è senza dubbio «qualcosa di "pretesco"», ma il "pretesco" sta nel giudizio dello stesso Manacorda che non ha collocato il lavoro all'interno della realtà storico-culturale in cui l'antologia era stata predisposta. Il concetto di "dialogo" non rivestiva un carattere metafisico, frutto di una verità apodittica e dogmatica, che dal contingente sale ad idee universali e necessarie, il "dialogo" proposto dall'*Opera comune* era e rimane un fatto unicamente storico. Come si può dimenticare che la maggior parte dei poeti nati negli Anni Cinquanta e Sessanta stava scrivendo in una situazione di estrema frammentazione, privi di visibilità, praticamente dispersi? Perché Gabriela Fantato ha intitolato la sua raccolta di saggi sugli autori coevi *La generazione perduta*? Non voglio neppure citare *I poeti nel limbo* di Marco Merlin, perché giocherei in casa. È assodato e riconosciuto che questi scrittori lavoravano in un contesto polverizzato, adeguato alla marginalità assegnata alla poesia, pertanto l'invito, anzi l'augurio (non è un caso che la prefazione termini con un paragrafo così intitolato) mirava a superare tale storica situazione. La critica e la poesia si giocano all'interno della storia, non nella metafisica degli epiteti! Quanto poi al rapporto di Manacorda con i critici e poeti del suo gruppo, me ne rallegro anche perché, essendo «aperti al dialogo» altro non fanno che quanto ho auspicato. E dialogo non implica affatto, come si sostiene, pubblicare «qualsiasi cosa, perché in tutti c'è del buono e ogni poeta (o presunto tale) mi dice qualcosa che non posso accettare o accogliere» e nove anni di lavoro in rivista lo testimoniano. È naturale che divergano i giudizi, ma sarebbe anche naturale attuare la verifica delle proprie opinioni mediante puntuali riferimenti ai testi presi in considerazione. Certo chi conosce e si confronta con «Atelier» non necessita di argomentazioni su questo. Basta leggere i giudizi di Marco Merlin sulla poesia contemporanea. Come si può affermare che «questa forma di dialogo rinuncia al giudizio di valore e quindi uccide la critica» quando il giudizio di valore è stato sempre il nostro cavallo di battaglia?

Quinto punto. Se poi sfioro «il comico, quando [raggrupp] i poeti per aree geografiche», devo dire che sono in ottima compagnia: dal conterraneo Dionisotti ad Anceschi... In realtà, se solo *si legge* quanto ho scritto, si comprende che l'indicazione geografica serviva unicamente a presentare autori giovani e, come tali, sconosciuti al pubblico. Non mi sono affatto servito della geografia per trarre alcuna "linea". Si sfiora proprio la comicità nel dire che uno scrittore abita a Milano o a Roma?

E giungiamo alla conclusione secondo cui «su una ventina di poeti se ne salva (forse) uno solo, Igor De Marchi» (eppure ad Andrea Temporelli Manacorda ha chiesto testi per essere compreso nella sua antologia!), può essere vero a giudizio di Manacorda, giudizio che rispetto, ma può anche essere messo in discussione, soprattutto in considerazione del fatto che l'antologia è stata compilata sei anni fa e che nel terzo decennio di vita grandi cambiamenti avvengono nelle persone. Certo, se la ripropoessi ora, cambierei qualche autore, come ho fatto nell'antologia *Lavori di scavo* preparata lo scorso anno per Railibri, ma questo fa parte del divenire. Non bisogna,

infatti, mai dimenticare che si trattava di giovani e che la quasi totalità di questi oggi godono di riconosciuto credito. Del resto, mi sembra sufficientemente comprensibile quanto ho scritto:

Il valore che attribuiamo a quest'opera è, infatti, assolutamente strumentale: ci piace pensare a questo libro come a un'antologia-enzima, che serve a sviluppare un processo dialettico di confronto fra i diretti interessati, quando ancora le necessità della vita non hanno preso del tutto il sopravvento ed è ancora possibile rischiare. Qui nessuno si sente portavoce di una generazione che non c'è, che esiste solo nella misura in cui la si costruisce – meta ideale anche qualora servisse a far scoppiare la “sacrosanta rissa” del confronto [altro che buonismo! n.d.r. e corsivo nostro]. Se si sta azzardando il rilancio di un dibattito fra coetanei, anche attraverso un primo brutale strumento, qual è la scelta di alcune esperienze esemplari fra le molte possibili, non è per il bene di uno o di pochi e nemmeno di “Atelier”: è per amore del lavoro comune (*L'opera comune*, op .cit., p. 7).

Quale sia la posizione «ecumenica» ipotizzata dallo studioso è veramente arduo trovarla all'interno del testo che ho scritto. Quanto all'accusa di buonismo mi domando se, per essere critici, bisogna proprio insultare, mistificare, rimestare nel torbido, se non si possono esprimere civilmente le proprie ragioni. Manacorda sa quanti nomi abbiamo scartato? Conosce il numero di coloro che non sono stati compresi nel lavoro? Inoltre, è proprio sicuro che l'ironia dissacrante di un Flavio Santi non sia “aggressiva” o che le *Due preghiere per Francesco* non contengano elementi blasfemi o che l'*Atlante amoroso piccolo* di Giammaria Annovi non pulsi di coinvolgente sensualità o che sia tenue l'essenzialità stilistica di un Simone Cattaneo, la poesia narrativa di Gabriel Del Sarto, il rifiuto della religione tradizionale di Sebastiano Gatto, la lingua “manx” di Laura Pugno, la «vulva spappolata» di Andrea Temporelli ecc. ecc.? E questi sarebbero i «lemuri e zombi in una sorta di girone dantesco condannati a dialogare senza aver nulla da dire»? Non è poi facile intuire come poi siano stati inseriti in *Samizdat* come esempio dei dieci poeti che «dimostrano quelle doti in più» i seguenti versi di Claudia Severino: «Giorni insieme persi nel tempo / Che sta iniziando a tornare / E fretta sconquassa l'azione / È l'evoluzione. / E tornano i giorni dell'estate / E le rabbie del momento / percossa / E accorata alla sentenza»!

E poi la questione del pensiero debole! A parte il fatto che personalmente sono convinto che sia un passaggio benefico per la cultura occidentale – ne fanno fede tutti i miei scritti –, quando penso che stiamo vivendo in fase di superamento, esprimo unicamente un giudizio storico, non etico e tanto meno metafisico e religioso. Ma dove si trova la “sacrestia” e la religiosità nella prefazione dell'*Opera comune*?

In linea con la sua impostazione Manacorda conclude: «Sono pronto a scommettere che tutti quanti questi ragazzi sono religiosi, ma è una sorta di religiosità decerebrata». Mi spiace, ma non mi sono mai preoccupato di sapere se sono religiosi, come non mi sono preoccupato di conoscere le loro idee politiche, la squadra di calcio prediletta o se giocano alle corse dei cavalli; mi sono occupato delle loro poesie (e poi sarebbe un misfatto tanto deprecabile essere religiosi?), non ho compilato un'antologia di tifosi o un annuario di tessere politiche o lo stato d'anime parrocchia! Ad ogni modo Manacorda ha perso la scommessa e l'ha persa di gran lunga, per quel poco che conosco. Proviamo a rileggere le poesie antologizzate nell'*Opera comune* (della serie: «Provare per credere») e contiamo quante di esse presentano intonazioni o contenuti religiosi. Se si intende questo termine in senso di «sacrestia», trovo che possa propriamente essere applicato alla poesia iniziale di Riccardo Ielmini e a due brevi passi della seconda lirica di Gabriel Del Sarto. Bastano questi due esempi su un totale di 177 composizioni? Vogliamo aggiungere anche le *Due preghiere per Francesco*,

va bene e allora giungiamo a quattro testi. Ogni lettore comprende che il seguente passaggio dell'*Opera comune*:

Ne deriva un senso religioso diverso da quello tradizionale: Elisa Biagini nella descrizione della casa annota con puntigliosa meticolosità la presenza dei defunti. Riccardo Ielmini legge il conflittuale rapporto con il padre alla luce del sacrificio della Croce: ci troviamo di fronte ad una religiosità più sofferta, non più accettata per fede, ma conquistata con fatica, che deve scontrarsi con l'esperienza del dolore e della morte. La totalità del reale, come richiede la fisica einsteiniana, non si può limitare a «ciò che si vede» (Montale).

Gabriel Del Sarto rifiuta la religione-rito, sostanziata da atti formali, tipica di un tradizionale modo di accostamento al sacro. Si avverte un generale bisogno di autenticità che troviamo espresso in Cattaneo: «Svuotami, ti scongiuro / da questi organi anonimi / da quest'aria vuota / che inebria la mia fede, / svuotami da ogni inconsistenza / e rendimi capace d'inseguirla, / d'amarla con profonda compiacenza, / donami la solida distrazione». E in Sebastiano Gatto il superamento della tradizione si attua anche nel superamento di una superficiale credenza al punto che intitola la sua raccolta *Padre Vostro*. In Piccini la religiosità fa luzianamente parte del paesaggio: «Cinge il grigio renoso, / dentro è il grano, nel mezzo / il fuoco di quest'ora d'altra luce: / trinità intravista nella vasta / ferita dell'estate, / nella pausa di polvere e calce» («Atelier», n. 10) oppure come momento del giorno: «Lascio il posto che luccica / di vetri fra la sabbia, / disfatta l'ora in cui accade di udire / dai campi la parola / portata a Maria».

costituisce l'argomentazione di un'analisi di carattere storico-filosofico volta a dimostrare i cambiamenti in atto a cavallo dei due secoli, di cui è parte anche un nuovo modo di intendere la religione (fuori sacrestia). E poi, un conto è possedere una religiosità, intesa come ansia del trascendente, e un conto è essere religiosi, in "sacrestia".

E veniamo all'appunto di carattere filosofico: «Ma allora, invece che a Rorty e a Gadamer (e a Vattimo) non sarebbe più serio rifarsi a Spinoza?». Perché «più serio»? Spinoza ha raggiunto la verità? Il motivo è semplice e fondamentalmente eloquente: questi filosofi mi parlano del pensiero contemporaneo. Ancora una volta al critico sfugge l'aspetto *storico*... a meno che Spinoza mi sappia chiarire la rivoluzione informatica, la crisi del pensiero occidentale e il processo di globalizzazione!

L'invito dello studioso: «Non confondete la poesia con la religione o con la religiosità» viene girato agli autori compresi nell'*Opera comune*. Come lo avranno colto Annovi, Biagini, Cattaneo, De Marchi, Del Sarto, Gatto, Mencarelli, Ponso, Pugno, Santi, Simonelli, Temporelli, Turina, Turra e Vallieri? Eppure «de te loquitur!» direbbe Seneca!

Pur ammettendo che ogni critico possiede una personale interpretazione dell'opera, mi risulta difficile capire come si sia potuto giungere a tale conclusione. Mi risulta veramente difficile, anche usando tutto il rispetto possibile, trovare una spiegazione ad una tale distorsione. Il testo è disposizione di chi lo voglia leggere senza pregiudizi e senza preconcetti.

Mi risulta veramente difficile, ripeto per la terza volta, capire il senso di questa presa di posizione e lascio al lettore il commento riguardo ai seguenti punti:

a) Manacorda ha tutti i diritti di non condividere il metodo storico-filosofico-letterario secondo il quale ho selezionato e presentato gli autori; ma un conto è partire da altri principi un conto è travisare.

b) Riguardo al problema della religiosità egli esorta a p. 12: «non confondete la poesia con la religione o con la religiosità» e a pag. 31 nel presentare Fabrizio Bajec sostiene: «[la lingua] caratterizza una dimensione che io definirei religiosa» e, dopo aver istituito un parallelo con Testori, parla di una colpa e di un bisogno di espiazione

e conclude: «In questo, naturalmente, c'è qualcosa di mistico». Mai sono stati usati nell'*Opera comune* accenti tanto religiosi!

c) A pag. 12 il critico sostiene: «La poesia è il momento in cui la nostra speranza prende la parola e osa *dire una qualche verità*», concetto che nell'*Opera comune* era formulato nel seguente modo: «Essi sono convinti che il linguaggio può dischiudere una serie di verità provvisorie, intese più come esigenze e norme su cui costruire, perché “se è vero che la parola non può mai essere un'enunciazione esauriente della verità, è anche vero che essa è la sede più adatta per accoglierla e conservarla come inesauribile, giacché la verità non tanto si sottrae ad essa per ritirarsi nel segreto, quanto piuttosto le si concede solo stimolandone nuove rivelazioni: la verità non è inafferrabilità pura [...], ma è piuttosto un'irradiazione di significati, che si fanno valere non con una svalutazione della parola, ma con una trasvalutazione di essa” (L. Pareyson)».

d) Nella lode rivolta all'antologia di Santagostini, apprezzamento che condivido *in toto* e che riguarda di conseguenza anche la selezione dei autori presentati, si passa sotto silenzio il fatto che quattro su sedici, e cioè un bel quarto di quegli stessi poeti, erano presenti anche nell'*Opera Comune*. La bravura di un autore dipende dall'antologia in cui è inserito?

e) Lo studioso concorda su un fatto essenziale che questi poeti superano il Novecento, tema sul quale la rivista discute fin dalla sua nascita («Si va, insomma, oltre il nichilismo e davvero oltre il Novecento», p. 18) «senza l'idea di progresso» (p. 22) (lo studioso si rifà forse all'editoriale di Marco Merlin *Contro l'idea di una nuova epoca?*).

f) Stronca Cucchi perché molti dei suoi poeti sono presentati come «autobiografici e quindi come poeti di testimonianza e quindi prepoetici» (p. 16) e molti poeti presenti in *Samizdat* sono apprezzati perché lirici.

g) Manacorda invoca giustamente criteri di valutazione e poi afferma a proposito dell'*Opera comune* che «una scelta di brutte poesie, infatti, non ha senso» (p. 9) senza curarsi di spiegare il contenuto semantico del concetto di “brutto”, che non è affatto universale e necessario.

Sarebbe interessante riscontrare altre contraddizioni, ma *sufficit*. A questo punto valutino i lettori con quanta profondità egli abbia colto gli elementi essenziali dell'*Opera comune* e come abbia saputo considerare la distanza di cinque anni tra la composizione di quel lavoro e la pubblicazione di *Samizdat*. Se lui ha trovato i dieci più bravi poeti della generazione che «non esprimono posizioni, idee o anche solo idiosincrasie (non sia mai!)» (ma essere senza idee è diventato un merito?), mi complimento. Mi complimento anche che i dieci “giovani” siano liberi da “idiosincrasie”, ma dopo la lettura di *In sacrestia* si può ancora essere certi che il breve saggio, che ha ignorato il contenuto di ben 31 pagine su 32 (con tutte le problematiche affrontate: il lavoro di ricerca, le motivazioni delle scelte, il concetto di “generazione”, l'orizzonte storico, filosofico e poetico attuale, la fine del Novecento, l'esigenza di un nuovo linguaggio, la nuova fisionomia della parola, il concetto di “realismo interno”, il rapporto con la cultura tradizionale, il rapporto con l'accademia e con i maestri del secolo scorso, gli ambiti prospettati ecc.), sia stato redatto con mente “serena” e libera da “idiosincrasie”?

Esistono tante “sacrestie”, purtroppo, e una buona dose di sano laicismo non guasterebbe!

# VOCI

**Paolo Arzuffi** – *Il carbone del sole*

La poesia di Paolo Arzuffi può essere ascritta alla corrente neoorfica, «l'oscuro fermento» (Marco Merlin), che come un fiume carsico, dopo aver attraversato il Novecento, giunge fino ai nostri giorni con agganci e tonalità diverse. Il suo spazio poetico si situa in una zona occupata da tre sovrani, i quali si contendono il potere in una variabile e sovrapponibile supremazia: il sogno, la metafora e la realtà, all'interno di uno stile espressionistico tendenzialmente visivo, proprio di Alessandro Ceni, in cui la struttura delle singole composizioni si effonde a cascata in un flusso che potrebbe prolungarsi all'infinito.

Il legame con il secolo scorso è rintracciabile dall'analisi stilistica che evidenzia stilemi ermetici («penombrata sera», «silenziato giaciglio», «le sfoderate tempie», «l'ostetrico sole», «cave visite», «i ripostigli della mia accoglienza», «lezione sillabata», «pluviali lacrime»), calchi espressionistici («il pensiero spiuma», «una preghiera d'angelo in agguato, che mi tesora», «nascita come bestia nel seno di un'erba alla gola») in una «lott[a] a rimpiattino» con una realtà contemporanea, che riscatta la raccolta da qualsiasi tentazione di pura letterarietà.

Con la poesia l'autore pare intrattenere un rapporto conflittuale («Affido alla verde balaustra le mie zuffe fuoriuscite / come di lacrime pluviali»), non completamente risolto, che relega, per ora, ai margini («Resti ai margini della preghiera») la complessità contemporanea, non dominabile entro i modelli stilistici adottati. In realtà, la postmodernità è viva ed operante nello spaesamento con cui Arzuffi si aggira all'interno delle sue visioni: il fallito colloquio con un 'tu' che si risolve in un monologo («Stendi ad intarsio sui miei buchi le tue cave visite») al limite del silenzio («in alto mare zitto attendo / altra iniziativa»); l'esperienza dell'effimero, del confuso, dell'inconsistente, che spinge il poeta per *horror vacui* a ricercare la consistenza stilistica dell'espressionismo metaforico; la ricerca di indizi di senso nel libro della natura («l'odore pacifico del fiume che mi cova e mi rivela»), i quali si presentano scarsi e frammentati (il «silenziato giaciglio ove il pensiero si spiuma»); la constatazione della perdita dell'*ubi consistam* («la realtà serale della perdita»; «assenza / di terra a reggermi») della capacità umana di penetrare il senso dell'esistenza.

Ma i tre regni, come si diceva, non si oppongono ossimoricamente: esiste un termine medio, una terra con duplice sovranità, una sovrapposizione che elimina ogni demarcazione troppo netta: tra la «mancanza oltre l'altro muro» (l'incapacità montaliana di giungere al noumeno) e la «sazietà» della «cicala» (il paludamento stilistico di natura barocca) si situa la «presenza» dell'«intasarsi / delle foglie abbrunite sopra grondaie d'acqua piovana» (la realtà dell'«esserci»), che all'interno del poeta provoca una situazione intricata tra il desiderio di conoscere e il timore di scoprire, che lo induce a scegliere il sogno come strumento euristico. Egli come «nottambulo gareggi[a] nei [suoi] bagagli di sperperi» aggirandosi tremebondo tra una natura idealisticamente prodotta dal pensiero («Beneficenza è questo raccolto di boccale di foglie che m'infusa / a sciogliere le anguille battaglianti della mente»).

Da tale condizione deriva il sistema portante di questa raccolta: la dimensione onirica, che si distende in una massa magmatica di parole e di suoni che si prefiggono l'obiettivo di comunicare («perdo scarpe ad inseguirti») la desolazione esistenziale del poeta («il carbone del sole»).

*Giuliano Ladolfi*

Resti ai margini della preghiera volo di aperta falena a notte  
gioco che sfida i lampioni a disarmare i cono di terre luminate  
cuore sfinito d'appostamenti al cielo pensiero che piano la notte  
rimette alle carte di terra. Un guado di tregua trovarsi dentro  
una scritta un punto d'appoggio che emerge come risacche di mare.  
A bordo campo si perde nell'ultrasuono di un volo ritorna  
inumidisce le labbra lampo di stella si tace. Incarboniscono  
tutti i pulviscoli delle finestre riaperte  
alla scovata foce.

\* \* \*

–... a fonte nuova – sussurri dentro un mio orecchio appeso  
alle tue arie, nella mattina che s'inoltra a fili e sole nelle crepate buie  
dei miei occhi. Perdo scarpe ad inseguirti, in ampie risorgive che prevedi  
tra bottiglie e piume abbandonate sotto gli alberi. Verde il vetro rotto  
dalle grandini, dissangua a estuario come doglia le mie raccolte cupole  
di legno nero. So che mi rompo alla tua foce, nella pazienza irta  
da eremita ad una luce, che mi dici essere lì da sempre.

\* \* \*

Lungo una luce di paglia fermo tra casa e casa accolgo le tue iniziative.  
La sera atterra i pruni nella lunghezza d'ombra che mi tocca e muove  
ed è in grafie di merlo in volo che tracima dalle insenature d'aria la tua  
presa. Formula intercettata appesa a quella coda nera che trascina  
a sciogliersi le bende e a dilatarmi oltre l'asfalto della strada, al ramo  
in cui si posa. Tutto disseminato a piuma oltre l'umana riga delle ciglia.  
Legge estinta in lampo, in alto mare zitto attendo  
altra iniziativa.

\* \* \*

Oggi lotto a rimpiazzino con tutti quei reali pioppi che mi assediano.  
Vento loquace sul mio riposo pieno nelle foglie. Sentiero d'erba che si asciuga  
al sole e tu ispirata a dirmi che dorata è la realtà serale della perdita. A capriole  
inseguo le tue leggi e smiccio le tante polveriere dentro l'acqua bassa delle rane.  
Stormi di paesaggio riempiono i vuoti appena nati nella fronte. Mi lego  
al rosso cielo che m'insegna. Ai nostri e solitari baciamano di passaggio.

\* \* \*

Permettimi ancora la fiorita luce della penombra sera  
come fossi l'adempita retina del cielo. Promettimi  
un'accoglienza d'albero paziente proliferato d'ombra  
nella vaga pastorizia della terra. Rivo che denudi, preghiera  
di pianura che mi espropri di ogni apostola obbedienza, inedito  
come l'odore pacifico del fiume che mi cova e mi rivela  
nella serbata povertà della corrente. Permettimi ora il giunco  
vertebrale della foce, come fossi nave remigante o sentinella  
tra le sponde riposte nella luce.

\* \* \*

Beneficenza è questo raccolto boccale di foglie che m'infusa  
a sciogliere le anguille battaglianti della mente. Abbondanze

nel silenziato giaciglio ove il pensiero spiuma e affida  
 le sue camice chiuse e i banchi di farfalle acerbe. Sempre eguale  
 il bosco si raduna. Senza incolparmi lascia allori curvi e a me  
 il nottambulo gareggio dei miei bagagli sperperi, l'isola delle zanzare  
 che abbandona a nube le sfoderate tempie. Tutto resta muto  
 dopo le gettate spugne. Tutto naviga oltre le lise planimetrie  
 delle incurate stelle. Ombre d'aroma accolgono quel denudato  
 gesto di pregarmi, sedermi senza sbattito di vele o tremito sospetto  
 d'ala. Quel mio inaspettarmi d'intatto giaciglio  
 nel senza sforzo esserci dell'erba.

\* \* \*

Semente pagoda buia della notte. Liturgia senza vocaboli.  
 Sorpresa presenza ai boschi delle palpebre. Assenza  
 di terra a reggermi. Riparate processioni a rasoarmi  
 in una grotta di silenzi.

\* \* \*

È mancanza oltre l'alto muro d'erba che fa linea  
 alle giornate scorse in altitudine di voci e amache  
 a ponte nei fori della siepe. È presenza l'intasarsi  
 delle foglie abbrunite sopra grondaie d'acqua piovana  
 a goccia cantilenando in ruggine un ritmo pomeridiano.  
 È cicala la mia sazietà che assorda e schiva nubi  
 nella tua per sempre luce dentro al cielo.

\* \* \*

Mi rompo se la rondine schiva di nuovo  
 il terreno, se a pelo d'erba mi perdo in piume sbucciate  
 di ghiaia. Abbaia ai cancelli un saccheggio di cani  
 alle orecchie. Tutto un silenzio perduto di veli  
 gridati di partoriente. So il lacerarsi dell'ombra  
 quando l'ostetrico sole mi fulmina, scova  
 le mie castità imboscanti nell'acquazzone.  
 Ti darò tutto a custodia le mie sacrestie e museruole  
 ad ogni vertebra solo il carbone del sole.

\* \* \*

Naturalmente spalancati e a foglie lustre gli angeli  
 inabissati ai chiari castelli delle piante. In veste d'ombra  
 o in fronda luminata a dirmi che non c'è stanchezza  
 o sperpero di luce. Forse questo non restare  
 come ustionata cenere involata ai litorali d'erba  
 è una preghiera d'angelo in agguato, che mi tesora  
 tutto nella tesa scomparsa a stormi dalla rupe delle membra.  
 Forse l'affondare di particola ingoiata nel boccale silenzio dello spazio  
 è il filo perduto all'aria che risacca, sull'accumulata pietra.

\* \* \*

Nel modo più alto ti penso e mai sordo  
 alle spirali dei colombi sopra i tegolati

all'eco immersa in gatti lungo i pianerottoli.  
Bussi ai ripostigli della mia accoglienza come  
povertà di mosca sopra i vetri contro i cieli.  
Stendi a intarsio sui miei buchi le tue cave visite.  
Spiano nel mio più alto piano piste per i tuoi atterraggi.  
Ti pernotta. E intanto la mia schiena si fa campo  
di risposta alle tue volte. Anche i passerii  
non chiedono ai miei occhi briciole di davanzale  
e fuori cornicione dura in aria un paradiso brado.  
Selvaggine d'angeli. I tuoi archi armati. Io  
come trafitto a nuovo.

\* \* \*

Piantagioni le rinascite. Soluzioni di pellegrinaggio  
lungo tappezzerie da letto mentre semino  
ai primi spaventapasserii i cuori stivati dell'inverno.  
Ai coprifuochi ho tolto le tende lasciando ai giardini  
il passaggio. Il permesso di vararmi. Come ai porti  
della sostanza punture di cembro resinano  
ferite di battaglia, in soccorso al pellegrino  
che ai primi passi sbircia l'aria degli uccelli e bega  
con i piedi convalescenti ai nodi d'erba.  
Ferite da decubito all'aria spolverata a medicarsi.  
Ferite da deserto alla fontana a muro in una mappa  
d'oasi. Piantagione di preghiere al pellegrino che si prova  
in traversate di persiane  
obbligatorie.

\* \* \*

Restituisco al sole derubante la mia decidua spiga  
la pula spoglia nera all'invitata luce. Lezione sillabata  
agli scoiattoli domestici del corpo, maniglia suggerita  
a dare porte ai viveri scaduti nel bruno  
medicale contagocce. E forse guarigione all'annusata  
fioritura di cicoria spalancata sotto corse volatili di piedi  
nudi. Nascita come bestia nel seno di un'erba alla gola  
restituita ovunque all'invasivo solstizio di luce.

\* \* \*

Affido alla verde balaustra le mie zuffe fuoriuscite  
colme di pluviali lacrime. Esploro i giorni  
da questa rischiarita ovale lucerna melagrana  
in una rada pioggia. Il resto è tutto spiaggia  
che si sciacqua all'acqua delle palpebre.  
Ascensione di sole lungo un arco  
di schiena senza dighe.

#### NOTIZIA BIOBIBLIOGRAFICA

Paolo Arzuffi (classe '76) vive a Zanica in provincia di Bergamo. Nel 1998 ha vinto la sezione inediti del Premio "Dario Bellezza" ed ha pubblicato la raccolta di poesie *Solitudini possibili*, Lecce, Piero Manni 2001 (Premio "Renato Giorgi").



## Ilina De Monte – *Dalla bocca al mare*

«Da quale parte sto?» Questo interrogativo chiude, emblematicamente, la sequenza di poesia di Ilina De Monte che qui presentiamo. È in quel testo e, proprio per *rifrazione*, si scompone e ricomponde a ritroso, su su fino al primo brano della sequenza. C'è qui una dichiarazione di verginità iniziale che può essere intesa in senso, ampio, simbolico in due sensi: da un lato, in ottica positiva, l'attestazione di una fedeltà alla purezza originaria di creatura (si veda anche «dove l'acqua è pura»); dall'altro, in senso negativo, la percezione di una incompiutezza rispetto al mondo, alla vita, un vuoto con echi leopardiani («io mi sostengo come l'animale privo di anima»). E forse questa seconda interpretazione sembra, paradossalmente, più vitale, più fertile per la voce del poeta, perché subito dopo si fa strada l'idea della sottrazione, dell'assenza, della mancanza («e le passioni che mi agitano /ad un ad una mi sottraggono»), e al contempo si intravede (o, meglio, si sogna, si desidera) che questa mancanza sia almeno terreno fertile per la parola (la poesia), che venga e colmi («Parlerà a me qualcuno, / parlerà di me a me?»). «Da quale parte sto?», allora, significa porsi nell'aut aut della parola e della vita? Significa scegliere, irrimediabilmente convinti che la scelta sia esclusiva, escludente? O piuttosto (e addirittura) la scelta non è neppure compiuta, neppure voluta? Prima della domanda, prima della decisione dell'*ubi consistam*, prima di tutto questo, ecco, vi sono condizioni che «comprimono la larva / che ha forgiato il volo sulla veglia», come un volo che non solo non si compie, ma neppure può tentare di partire. «Da che parte» si sta, quindi? Fuori, esclusi, mancanti, vuoti, però con l'impulso ad andare, ad uscire, a trovare compimento: «A caccia! È un altro giorno / di debutto in vita per arricciare / la gonna ai pretendenti. / Vorrei zavorrare il cielo e titubante / sprofondare nella perplessità /di questo andare senza meta /senza ritorno al ceppo».

Le poesie di Ilina De Monte punteggiano questa continua oscillazione con riferimenti topologici frequenti: tendine, muri, porte, piattaforme, veli di nuvole, armadi. Sono barriere, però, non luoghi non mezzi di passaggio fisico. Ciò che riesce a passare, ad uscire, a varcare la soglia sono solo «i miei deliri in rima», come ponti verso l'interno, se si sta fuori, o verso l'esterno, se si vive imprigionati. Questo stato incompiuto di vita, questa parzialità dell'esistenza sono quindi in balia di quello che sta oltre sé e che appare violento, impossibile da arginare. Sono «il desiderio e l'onda», come recita il titolo di una poesia, destinati a sconvolgere i ritmi e le amate/odiate sicurezze del vuoto. Sì, ci si affida allora alla protezione degli «spifferi della montagna» e di «tutti gli spiriti benigni nei pastrani», ma poi la discesa nel vortice è inevitabile. Negli ultimi testi della sequenza la simbologia cerca (ancora) di nascondere, di stare con le «finestre chiuse» di fronte ad una forza, ad un impulso che è prepotentemente fisico, infine sessuale, e che forse offre nuova e definitiva lettura alla questione virginale posta all'inizio. Gli stessi rimandi alla poesia valdughiana («Scotennami nella parte più bassa», «Aprimi, per favore») e la scelta linguistica forte, espressionistica persino («se mi spalanco tutta / calo nell'abbondanza / e crepi») confermano che il cuore del discorso sta qui. E qui si torna alla domanda dalla quale si è partiti (arrivati), quel «da che parte sto?» che ha accompagnato questa breve introduzione. La risposta è complessa, quasi incomprensibile, come se chi cerca di darla sia ansante, abbia il fiato corto per l'emozione e per l'ansia. È una risposta che non prevede *aut aut* definitivi (e anche qui si chiarisce un dubbio ad inizio lettura), ma soltanto la presa di coscienza

di uno stato esistenziale: «Da un lembo strappa la mano / dall'altro va verso il cielo». Condizione esistenziale, fisica, che quindi non si risolve, resta come impantanata. E si fa libera solo quando vengono le parole.

*Riccardo Ielmini*

Continuo a sentirmi vergine  
sul profilo basso del cuore  
e le passioni che mi agitano  
ad una ad una mi sottraggono  
lenti brani di umore  
mi spolpano sul vivo  
Una leggera saggezza  
una brezza che soffia sulle ore  
di questo straccio che mi veste  
agita la tenda a cui mi affaccio  
«Parlerà a me qualcuno,  
parlerà di me a me?»

NEVE CHE NON SI SCIoglie AL SOLE

Vedi, i miei polsi sono flessuosi giunchi  
che si curvano a terra finché la radice li sostiene  
vedi che non ho metallo che mi pesi  
e lancette che mi segmentino la strada  
spazio sul sentiero inerme che s'interpica  
fra le braccia e il costato dove l'acqua è pura  
io mi sostengo come l'animale privo di anima  
che s'abbevera alla pozza della strada  
sguazza nel fango e non chiede l'acqua al cielo  
fosse mai nato un cielo che stenda le sue braccia  
al girotondo di chi seduto cerca il giorno nuovo  
ora accavallo le briglie che hanno quattro lembi  
appesi a penzolare con sussurro  
cori di voci bianche espansi dalle sacrestie  
mentre l'ostia è qua  
raccolta con pudore nel palmo della mano  
il bianco corridoio in cui rincorro  
la palla dei bambini che rimbalza  
la neve che non si scioglie al sole

\* \* \*

Io abito dove  
mi rode la calura  
e dolciastra e secca

s'imporpora la ghiandola  
del mio risveglio al mondo  
Contare non posso  
i tratti della lingua che  
spolpando l'osso  
gravitano nel secchio  
Specchio solo l'assolo  
rimasto nella pancia  
a digiuno d'effetto

\* \* \*

Me rimano i prati del mattino  
quando rimandano la luce al sonno  
cupole di nefasta gioia  
comprimono la larva  
che ha forgiato il volo sulla veglia  
Un principe cappello  
si attarda sulla porta  
e la filiera in ombra attende  
Capita e ne ho le dita intrise  
di immergere le mani nella stanza  
Spavalda si accovaccia di traverso  
linguaccia la sua statura l'attesa  
un ginocchio puntato che preme  
sull'inquieta ansa del costato  
Fuori, e questa porta attraversa il muro  
fuori urla la sagoma di una baleniera  
che sulla riva greve di fermento  
A caccia! È un altro giorno  
di debutto in vita per arricciare  
la gonna ai pretendenti  
Vorrei zavorrare il cielo e titubante  
sprofondare nella perplessità  
di questo andare senza meta  
senza ritorno al ceppo

\* \* \*

Anima disseppellita e rozza  
farsa d'inchiostro rosa  
chiromante dei nostri cuori a giugno  
è tutto il giorno che mi trastullo  
canticchio sol, sol la so-la  
no, ho i miei deliri in rima

su scala diesis fino al sol  
e si bemolle in china  
scosto la tendina  
che sciatta porcheria  
questa armonia mi tromba il cuore!

\* \* \*

Dietro la piattaforma c'è una stazza enorme  
un gigante troneggia al mattino  
ha l'alito del becchino che si è tolto la benda  
il tuo è un altro corpo esalato in terra  
schierato controcorrente con odore di bambino  
Se sei passato di qui un giorno  
è difficile da ricordare  
per quanto stagiona il mondo nelle botti  
un fiume da straripare dietro paletti infissi  
e neanche il tuo nome è facile da ricordare  
la memoria ha un imbroglio nel cuore  
Forse ora, io, ricordo  
lo strappo maledetto dietro un velo di nuvole  
il silenzio a getto una vena d'inchiostro  
che ti conduce a me

\* \* \*

Nell'Eldor ho sgravidato il seno  
nel collagene riannodato i detriti  
e una gran ciabatta mi fa da pattumiera  
un porcospino circospetto  
esce di casa fiuta nei cassonetti  
dove baccanti rosa han bivaccato a lungo  
È tutta una tarma il tuo vestito di sposa  
e l'impalpabile bianco del velo  
uno strappo sudicio di ingombro  
l'alba ha schiodato i paletti  
e cade la cartolina dove la topa nana  
ammucchia la sua cucina  
Da narice ad orecchio  
mi percuote il suono come tanfo secco  
c'è una marea di piatti da scodellare  
un fiume in piena di abiti da preparare  
Gorgoglio come sangue chiaro dal naso  
chiudo la porta al chiasso della trivella  
che avvita ore giorni settimane ed anni

al calendario romano  
dove la dea bendata è assente  
Rimettimi nell'armadio  
appoggiami sul sedile a dondolo  
come una ganascia è unta la ruota  
che mi stende a terra  
come una trappola a morsetto  
il peso che mi spinge  
e a testa in giù affondo  
nel gotha della tribù affetta  
dalla virtù perfetta: vivere per tribolare!

PIEGA LO SGUARDO

Ho la garrota al collo  
nel plissé del dubbio  
sventola il chiaroscuro  
senza grigi nel tendone  
Se la lama sfumasse  
proprio sotto l'inguine  
darei un gemito  
un gemito solo  
Ma la decrepita speranza  
è un parallelo unico  
e il trucco un po' pesante  
piega lo sguardo al fondo  
del bicchiere sempre vuoto

\* \* \*

Ho una mano appesa alla finestra  
che sventola una rosa  
è la tua poca luce  
che scurisce i contorni del balcone  
chiaroscuro luce viola, blu arancio  
fuoco acceso per un cantico di vigne  
rese mute dalla pioggia della sera  
l'alba chiama le conchiglie dai fondali  
e la brezza che sospira le sospinge al sole  
sono ossi riesumati i miei pensieri  
che ritornano al mattino a riprendere fiato  
stesi e limpidi e senza nome  
senza contorno la finestra che si straccia  
senza cornice al sole

IL DESIDERIO È L'ONDA

Mi ha denudato il tatto  
che ha sollevato delicatamente il velo  
sulla mia schiena viva  
Si sposta su una traiettoria di biliardo  
la belva che sonnecchia  
mi rizza la cuticola sul collo  
non approdo ad alcuno scoglio  
che mi riporti in salvo  
l'onda mi travolge  
allontanandomi da riva

\* \* \*

Presto e presto andare  
senza reclamare alla neve la pioggia  
aduno gli spifferi della montagna  
e tutti gli spiriti benigni nei pastrani  
ammucchio il mio laboratorio  
e varco il posto che scoperto mi invade  
È l'orgia che mi assale che mi brilla  
quando senza ovile ricerco la prodezza  
Presto senza indugiare scorro la strettoia  
è senza occhi e ingoia la mia fauce  
corro allegra fauna senza fronte  
con l'ala aperta spavalda sotto la tua falda  
senza riconoscere il muggito, lontana dal belato  
ma so che mi accoglie questo universo di magia  
un occhio di pernice che mi cova

\* \* \*

Non ho medicine per la tua stanza umida, stasera  
neanche una ghirlanda di capelli che appende le tue luci  
Sono un oleodotto che pompa un buio d'ombra  
lontana sì dai tuoi lacrimatoi fatti d'incenso  
Scotennami nella parte più bassa  
quella che incide la lussuria fuori dalla mia pietanza  
Recati dove si accumula la polvere sui bordi dei prati  
l'anima del mattino gonfia gli steli della luce  
appena calata dalle stelle  
portano il messaggio che la muta fuggiasca  
nega alla mia pace, la vernice fresca

di finestre chiuse che mai nessuno ha osato spalancare  
Aprimi, per favore, rendi la luc  
e ai prati a me la vita!

\* \* \*

Oh talamo, talamo  
schifezza, bestia nera!  
Ramo olivastro al tatto  
No, eri Giuseppe Segà  
legno d'Arimatea  
che pialla la mia schiena  
unta di soda nera  
Ma colorito al sole  
giochi di Giocoliere  
con punta tacco e punta  
all'orlo del bicchiere  
alterni le palle in aria  
godì del mio piacere  
Sacco nella tinozza  
mi svuota così il pallino  
tien ferma nella corazza  
il perno poco avvezzo  
Giuro che gioco anch'io  
se mi spalanco tutta  
calo nell'abbondanza  
e crepi... miseria nera!

#### RIFRAZIONE

Non voglio solo spendere parole,  
parlerò, sì, questa sera  
con manate di cera da riempire  
le stive delle tue caravelle  
Ho inventato il bastone  
con la faccia di duro  
per guardare Mimì!  
E la bambola allegra  
con lo strappo sul labbro  
ha il suo passo di danza  
poggia solo sul tacco  
Guardami non dubitare  
se infilo un calzino arrovescio  
e il vestito, ma quale vestito?

È imbottito di rime giganti  
sai, pensi alle volte  
di avere sbagliato tribù,  
di appartenere alle ortensie giganti  
e il mio gioco preferito  
sia stato l'asserto  
Non condivido, asserto,  
porto consenso al mucchio  
delle pelate indenni  
che si scartano come bagigi  
non colorate, succulenti e lappanti melense  
di quei tre o quattro spartiti  
E noi? Spariti sì!  
A volte annuso con volgare sincronia animale  
fiuto l'immondo che sta  
spalato nella discarica aperta  
A cielo aperto sta!  
Riceve tutta l'acqua mortale  
che sulla zucca vade  
da parte manca!  
E pericolo, anch'io sto!  
Muta orca stonata  
nelle radici ombrate  
riflessi per distrazione  
della mia contrazione di corda,  
da quale parte sto?  
Da un lembo strappa la mano  
dall'altro va verso il cielo  
origlia e porta un ventaglio  
come riparo dalle parole  
in mala fedeltà  
Golia soffiava nel sacco  
per subdola imitazione  
a passi e per difetto cresce  
la rifrazione  
nel suo dissenso cerca  
il non... detto  
Mi è stato detto, non lo so più  
ascoltare, so solo camminare  
sul passo più stretto che porta  
dalla bocca al mare!

**NOTIZIA BIOGRAFICA**

Iliana De Monte è nata il giorno 11 gennaio 1960 a San Martino al Tagliamento e abita a Pordenone.  
Questo è il suo esordio.



## Riccardo Ielmini – La cricca dei bravi ragazzi e altre poesie

Riccardo Ielmini non è più solo una promessa, perché all'interno della contemporanea poesia italiana occupa un posto riconoscibile grazie ad una originale "voce" poetica.

Il mondo dei bravi ragazzi è il mondo dell'autore, un mondo fatto di sogni, di amicali appartenenze, di passioni letterarie, cinematografiche e musicali, di discorsi giovanili, di ricordi, di famiglia, di sentimenti nel contorno preciso di un paesaggio lacustre. Sotto certi aspetti l'illustrazione della sua vita rappresenta l'antitesi delle atmosfere dei rotocalchi, delle *telenovelas* o dell'*Isola dei famosi*: tutto si configura per una precisione di contorni, ma anche di una dimensione a misura d'uomo. Possono cambiare i contenuti e la "cricca dei bravi ragazzi", anziché caratterizzarsi per l'amore per la poesia, potrebbe appassionarsi allo sport o al collezionismo o alla passione politica o al volontariato. Colpisce di Ielmini questa capacità di rendere "poesia" l'atmosfera quotidiana giovanile, senza pretendere alcuna patente di universalità e necessità e, forse proprio per questo si presenta così incisiva e coinvolgente.

Lo stile "comico" nel senso auerbachiano si giova non solo di un periodare sinuoso ed esteso, mirato a ritrarre più un flusso di coscienza che un fatto, ma anche di un ritmo fondato sul doppio senario della commedia latina, che mescola potenzialmente stili diversi e che, come nel realismo cristiano, unisce la "serietà" delle tematiche alla quotidianità dei protagonisti, proiettate, non senza una punta di ironia, nell'immaginario collettivo giovanile locale (i fratelli Wilson, componenti del complesso dei Beach Boys).

Con uguale processo di metaforizzazione il poeta opera una vera e propria attualizzazione del sonetto dantesco *Guido, io vorrei che tu e Lapo ed io*, i cui protagonisti diventano i Beatles in veste di semplici liceali varesini, ai quali si unisce la figura del padre, con il quale egli opera un costante confronto e in cui si identifica nella progettazione dell'esistenza. Nella *Combriccola dei talentuosi* viene allo scoperto il tema della silloge: l'amore per la poesia, che da sogno giovanile si traduce in una splendida realtà di amicizia («L'aria resterà immobile un po' / ancora, due tre giorni, poi piomberà come un tuono la combriccola / dei talentuosi, in cerca della miracolosa vita del mondo»), che si è tradotta in una crescita di consapevolezza e di tensione verso una rappresentazione in versi fortemente aderente al reale in un atteggiamento di cosciente determinazione, perché i «bravi ragazzi» sono «i più pericolosi». Essi hanno lanciato una precisa «sfida, / ti staccheremo, ti strapperemo la carne, / [...] siamo una banda / di pazzi», capaci di «stare / a Campaldino, in mezzo ai gonfaloni al vento / a farci ammazzare per un poeta», usano «la lama / della poesia per tagliare il cielo e far brillare / il timido risvolto rossosanguine della quiete». Per Ielmini, infatti, la poesia si presenta come un grimaldello per scardinare gli pseudovalori borghesi, che percepisce come superati e contro i quali occorre lottare per guardare al futuro: «Arrabbiati! arrabbiati! e scuoti l'aria mentre tutto dorme / fai venir giù sangue e rabbia, da annaffiare tutta la terra».

Tali versi si presentano come un vero e proprio manifesto poetico di una generazione "decisiva", che nella quotidianità del lavoro, sta consumando la fine del "Novecento" e incominciando un nuovo corso poetico «con la furente volontà dell'inizio»: «Ricky, la ciurma è pronta: / veleno, ci vuole, contro il veleno / del tuo tempo, ci vuole una marmaglia / per difendere e contrattaccare». E la consapevolezza del mutamento supera i confini letterari e coinvolge tutta la società: «forse dobbiamo

reinventarci tutto, / e il momento di reinventarci tutto» in una sorta di “svolta” che incida profondamente nel tessuto culturale. A capo di questa rivoluzione, «di questa cricca», egli vede Gesù Cristo, uomo del Duemila che, come Paul Newman, «arriva pedalando con la veste svolazzante» per «andare / dov'è che tutto ha fine e tutto inizia» e cioè quel progresso umano e sociale, al quale hanno partecipato santi e brigatisti, in un processo che unisce passato e futuro: «invidia Dio, che attraversa la vita / riversata in quelli venuti prima, / sconfinata nel futuro degli altri, / invidia Dio perché è generazioni».

Ci troviamo di fronte a versi veramente “micidiali” che dovrebbero fugare ogni perplessità sulla forza e sulla incisività di un poeta che ha fatto «un patto» con se stesso di «arrabbia[rsi] per tutto».

**Giuliano Ladolfi**

*Please don't get me wrong  
See I forgive you in a song  
We'll call the Likely Lads  
The Libertines*

LA CRICCA DEI BRAVI RAGAZZI

E dappertutto quiete, e un cielo di cotone tiepido, fermo a cullarci i nostri trent'anni trattiene le grida, trattiene i nostri strilli, noi, noi siamo i bravi ragazzi, i più pericolosi, noi abitiamo questo cielo, e questa quiete e da qui sfiliamo giù con la nostra sfida, ti staccheremo, ti strapperemo la carne, tu ci hai tenuti buoni, ma siamo una banda di pazzi passati attraverso una parete di spugna, siamo tuoni sparpagliati in spilli nell'ossigeno elettrico, siamo i bravi ragazzi, e tu, tu sei il nemico, e veniamo a svegliarti nel cuore della notte, coi nostri tamburi foderati di poesia, e a lavoro fatto, scritto anche un solo verso, redenti e risorti balliamo nudi, tirati qui e là, in balia del cuore, fino a un'altra quiete da sciupare, noi, noi siamo i bravi ragazzi, abbiamo il nostro patto, miele nelle carezze e arrabbiati per tutto, se mancasse Dio ti riempiremmo di calci, abbiamo amato Dante e i Fedeli d'Amore, ma ci vendiamo tutto, noi vogliamo stare a Campaldino, in mezzo ai gonfaloni al vento a farci ammazzare per un poeta, siamo così, siamo i bravi ragazzi, i più pericolosi, per troppa prudenza rinunciavamo a tutto, abbiamo il nostro male ma non lo piangiamo mai su un foglio, buchiamo l'onda di terrore dentro i tuoi occhi, su una tavola da surf,

coi fratelli Wilson, pronti partenza via,  
guardaci, risplendiamo del nostro trionfo,  
a chi ti chiede di' che siamo noi, la lama  
poesia per tagliare il cielo e far brillare  
il timido risvolto rossosangue della quiete.

1964-2004

John, io vorrei che tu e Paul e George e Ringo  
ed io, tagliassimo il cuore di Varese  
di corsa, liceali in montgomery blu,  
e vorrei che fosse un gennaio, un inverno  
dei più freddi, allora saremmo amore  
in cerca di amore, John, io vorrei  
che con noi ci fosse mio padre com'era  
da giovane, per imparare com'è  
che si fa a prendersi dentro la vita  
in uno sguardo disarmato e santo,  
per specchiarmi in lui, nella sua paura  
brillare con tutta la libertà  
del fuoco, bruciare come san Lorenzo  
e ridere ridere ridere forte,  
John, se per un momento così fosse,  
tutti, allora, nel cuore di Varese,  
tutti si affaccerebbero alle finestre,  
tutti salterebbero giù nelle strade  
con tamburelli e vestiti arcobaleno,  
e saremmo nel film di una vita intera  
trascinandoci dietro tutte le storie  
della storia, riempiendo Corso Matteotti  
e noi, John, noi saremmo lì davanti  
e in noi sarebbero tutti redenti  
perché guardaci, noi saremo i padri  
del futuro, che non sarà più nostro  
noi saremo i padri di un tempo migliore  
che non vedremo, se tagliassimo il cuore  
di Varese, se esplodesse l'inverno  
che sogniamo, se l'aria fosse calda  
del nostro fiato, per sempre, per sempre.

LA COMBRICCOLA DEI TALENTUOSI

Avevamo il talento per l'amicizia ed eravamo poeti  
e solo per questo, per questo soltanto saremo ricordati.  
Non avremo battaglie, non avremo guerre per i nostri figli  
solo l'aria drogata, l'odore prepotente dell'anestetico.  
Ancora due, tre giorni e saremo noi la prepotenza, l'odore?  
Ancora due, tre giorni e non ricorderemo nemmeno cos'è  
il coraggio, nemmeno che avevamo dei sorrisi favolosi,  
nemmeno che avevamo talento per amicizia e poesia?

No, non sarà così. L'aria resterà immobile un po'  
ancora, due tre giorni, poi piomberà come un tuono la combriccola  
dei talentuosi, in cerca della miracolosa vita del mondo,  
l'ossigeno ed il neon, l'elettricità sopita, il caldo, il freddo,  
la saliva, il sudore, il sangue negli occhi, il tumore, la ferita  
e noi ci metteremo a correre fino a farci scoppiare il cuore,  
saremo Dustin Hoffman col fiatone alla rete di Central Park,  
l'aria drogata avrà senso, avrà senso il puzzo di anestesia  
e avremo senso noi, senza battaglie, senza guerre, senza memorie,  
arriverà su tutto questo la combriccola dei talentuosi  
con la faccia brillante, con la furente volontà dell'inizio,  
arriverà su tutto, piantando il vessillo che proclama al vento  
le parole del nostro tempo, le parole della redenzione:  
avevamo il talento per l'amicizia ed eravamo poeti,  
i nostri nomi santi, serbateli sempre e ci avrete salvato.

I SANGUINARI PIRATI DI LOMBARDIA

Elena, io amo il lago Maggiore  
e sul tuo nome è l'accento di un lampo  
brillante fino dentro il buio d'acqua,  
schizzato a rifare luce e colore,  
rimbalzando: Cerro Stresa Caldè,  
elettricità spugnata in un campo  
liquido e denso, trapassando me  
fino alle rovine di Cannero,  
e qui risveglia il nome dei pirati  
i più sanguinari di Lombardia,  
i Mazzardi bucanieri di lago,  
e tu che sai a memoria i miei sogni  
orribili, li raccogli, quei malnati,  
le immortali facce da Verbanesi  
conciati come star del Circo Togni,  
con le calzamaglie del '400,  
con tutti i morti appesi  
gli ex voto per te, la loro sirena  
santa che scrive questa poesia,  
sei tu che li fai sbarcare a Laveno,  
e visiti i miei sogni più orribili,  
e sussurri: Ricky, la ciurma è pronta:  
veleno, ci vuole, contro il veleno  
del tuo tempo, ci vuole una marmaglia  
per difendere e contrattaccare,  
ecco, fantasmi contro i tuoi fantasmi  
perché domani hai da darti da fare  
hai da cavare il mondo da ogni vena,  
smetti di crederlo, tu non lo plasm  
da solo, il mondo, e smetti di pensare  
alla vita: su la testa, è una notte

di scorribande, di pane e vino,  
ogni giorno è il tuo giorno, ogni notte  
è la tua notte, ogni istante è divino,  
è un lampo che squarcia il lago Maggiore.

BUTCH CASSIDY

È Gesù Cristo il capo della cricca,  
arriva con la veste svolazzante,  
arriva pedalando a testa bassa  
arriva e ride forte, e grida e fischia,  
svegliando i prati d'erica e papaveri,  
Gesù Cristo è Paul Newman che fa Butch  
Cassidy con la veste svolazzante,  
è contento del mondo, ed è rabbioso,  
ha scelto una mattina per sfilare  
piena di sole, zuppa di soffioni,  
è un Gesù Cristo caldo dei suoi sogni  
so che è contento perché l'ho mangiato  
so che è rabbioso perché si è diffuso,  
carta scottex infiorata in ogni fibra  
del mio corpo, diffuso e sparpagliato  
Gesù Cristo come voltaren sparso,  
cosparso, penetrato a guarigione,  
guardatelo in bicicletta e poi pensate:  
forse dobbiamo reinventarci tutto,  
è il momento di reinventarci tutto:  
Gesù elica del mio DNA  
concepito per l'amore, guanina  
adenina timina citosina  
del mondo: inforchiamo le nostre bici  
è ritornato il capo della cricca  
Gesù Cristo non basta più guardarlo  
da dietro i vetri, dietro le persiane,  
ma buttarsi nel cuore a questo sole,  
e pedalare a testa bassa e andare  
dov'è che tutto ha fine e tutto inizia.

MARGHERITA ALAQUE, IL DIAVOLO E MARA CAGOL

*In memoria di Giovanni D'Alfonso e di tutti i morti ammazzati*

L'aria è di settembre, ma è il principio dell'estate diabolica  
di sempre, l'estate di morti improvvise e di sparizioni.  
È giugno, è l'Italia, l'Italia silenziosa dei cortili,  
è l'Italia antica, eterna di penitenze e processioni,  
l'Italia che passa, è la Confraternita del Sacro Cuore,  
che sfila di rosso, taglia un'estate che sembra settembre.

Se lo sapessero, se lo sapessimo davvero cosa  
l'amore fa fare. Margherita, diglielo, Margherita,  
l'oceano di sangue rosso bruciante cosa ti fa fare,  
digli della volta con la lingua nella dissenteria  
di un povero diavolo, che è così che si parte, o non si parte.  
Nel '75. C'è Margherita Cagol, detta Mara.  
C'è una processione, che fende un buio di campi di grano.  
Quando torna buio, Mara, c'è anche il diavolo, perché è estate.  
E qualcuno muore. È il principio di un'estate diabolica.  
Che cosa l'amore fa fare: anche il male, anche la rovina?  
A portar da soli il peso insopportabile del mondo  
si diventa diavoli? si diventa cattivi e si muore?  
Io non ho pietà per te, non ne ho per me, ma so che esiste,  
che c'è il Paradiso dei Santi Perduti, c'è il Paradiso  
dei Sogni Sprecati, il Paradiso dei Talenti Mancati.  
*(Da bambino, quando ascoltavo la perfezione incompiuta  
di Sigfrido che fa il bagno nel sangue caldo del Drago,  
volevo gridarlo: Sigfrido, tuffati ancora nel sangue  
e battezza il tuo corpo, che sia davvero invulnerabile!  
O Sigfrido! Mara! Ci ritroveremo al di là del cielo?  
Sì, ci rivedremo, che è così che si arriva o non si arriva)*  
Nel '55. C'è la tua mamma, Mara, ed è estate.  
C'è una processione, che fende un buio di campi di grano.  
E c'è Margherita, Santa Margherita Maria Alacoque,  
la santa sfrontata che dà del matto a Cristo, è lì, che parla  
con tua mamma e dice che l'Amore ha una promessa di numeri:  
mangia 9 volte la comunione, 9 venerdì,  
e più di Sigfrido sarai invulnerabile, liberata,  
sarà la salvezza per te, Mara, sarà quel Paradiso  
dei Santi Perduti, che è così che si passa, o non si passa.  
Io non ho pietà per te, non ne ho per me, so che è una vicenda  
di ostia, di pane, di vittime mangiate che ingoiano,  
redimono e sputano, e la banda dei carnefici si salva.  
Ci rivedremo, allora, di là, tutti? Sì, che ci rivedremo,  
alla fine della Storia, dopo il '55, dopo  
il '75. Ed io andrò in cerca del più funambolico  
di tutti i poeti, gli dirò: Signor Aldo Palazzeschi,  
canta per noi, Santi Perduti, come fossimo d'estate,  
nascosti nel grano, in un'Italia antica, eterna nel buio  
nella luce, canta qualcosa di nuovo, e inizia così:  
*Cara Mara Amara...*

Varese, novembre 2003

\* \* \*

Autunno fiammeggiante  
L'edera cola in strada,  
il manifesto che la morte è rossa,

e che arriva nelle belle giornate  
di sole, arriva da sempre e per secoli.  
E questa impalpabile altezza  
che tira al freddo  
dove svetta la vita di chi c'era:  
ci cammino dentro, lascio un'impronta  
durevole? Il mio attimo fiammeggiante.  
È un rosso verticale,  
di edera, di aceri nei giardini,  
di foglie morte tatuate sul corpo  
umido di Varese,  
ed un'intera vita di giornate  
come questa, chissà come sarebbe.  
Io, in giornate come questa,  
invidio Dio,  
invidio Dio, che attraversa la vita  
riversata in quelli venuti prima,  
sconfinata nel futuro degli altri,  
invidio Dio perché è generazioni  
e sa per filo e per segno cos'è  
la gioia e com'è che fa quando arriva  
ed è rossa, ed è fiammeggiante.

ESTERNO LOMBARDO CON SPENCER TRACY & KATHARINE HEPBURN

Sogno di essere una di quelle formidabili famiglie  
prese nella foto nel parco della villa in riva al lago,  
di quelle famiglie venute fuori al fresco da Milano,  
vive e strepitose, un sabato d'estate, al pomeriggio,  
sogno di essere una di quelle formidabili famiglie  
numerose che alzano gli occhi verso noi col supplicante  
sorriso che spazia sul tempo che separa i nostri cuori,  
per dire, sapere che tutto è andato bene, anche la gioia  
è stata perfetta, e sogno che tu sia parte di quel sogno  
e che, dopo tutto questo nostro tempo di sabbie mobili  
ci ritroveremo, come Spencer Tracy e Katharine Hepburn  
a guardarci e piangere e raccontarci che sono state queste  
le nostre giornate di gloria e che abbiamo tirato in piedi  
una compagnia di ventura, un'opera formidabile  
di volti, di mani, di farfalle che volano nel parco  
della villa in riva al lago, e perché tutto si compia, grido:  
Arrabbiati! Arrabbiati! e scuoti l'aria mentre tutto dorme,  
fai venir giù sangue e rabbia, da annaffiare tutta la terra  
e far nascere eroi, figli e nipoti e generazioni,  
la formidabile famiglia presa nella foto al parco  
della villa in riva al lago, e perché tutto si compia, grido:  
Respira! Respira! Respira quest'aria miracolosa  
di un'estate sempre estate, senza calcoli, senza calcoli,

basta! sogno una di quelle formidabili famiglie  
in cotone e lino, in bianco e nero su una tavola d'erba  
verdissima, prima del tramonto prima del temporale  
prima della notte prima di ogni singola poesia.

#### NOTE

*La cricca dei bravi ragazzi*

I fratelli Wilson cui si fa riferimento sono tre dei componenti dei Beach Boys.

*La combriccola dei talentuosi*

La corsa di Dustin Hoffman a Central Park è quella del film *Il Maratoneta*.

*I sanguinari pirati di Lombardia*

Si parla qui dei Mazzardi (o Mazzarditi), da me conosciuti in vecchie storie come "pirati" del lago Maggiore. Si erano attestati nei castelli di Cannero, costruiti sulla roccia ed emergenti dal lago ancora oggi, anche se solo come rovine. Nel Quattrocento misero a ferro e fuoco le coste del lago prima di essere sconfitti dai Visconti. Si veda in proposito il bel volume di PIERANGELO FRIGERIO – PIER GIACOMO FRISONI, *I fratelli della Malpaga. Storia dei Mazzarditi*, Alberti Libraio Editore, Verbania, 1993.

*Margherita Alacoque, il diavolo e Mara Cagol*

In questo testo si fa riferimento a santa Margherita Alacoque, mistica del XVII sec. alla quale si deve il culto del Sacro Cuore, che si celebra ai primi giorni di giugno. Di lei sono riferiti qui tre episodi: un gesto estremo per una donna malata, voluto da Cristo; la risposta sfrontata a Cristo che la considerava folle proprio per il suo amore verso il Sacro Cuore; infine la promessa che chi farà nove volte la comunione ai primi nove venerdì consecutivi di ogni mese, avrà il Paradiso. Ricordi d'infanzia, per me, e non solo. Il nome Margherita si è saldato a quello di battesimo di Mara Cagol, brigatista uccisa dopo aver attaccato i carabinieri che erano giunti nel nascondiglio dove teneva un ostaggio, ai primi di giugno del 1975, proprio pochi giorni dopo la festa del S. Cuore, che è celebrata in varie parti d'Italia con processioni guidate dalle Confraternite. Da tempo volevo scrivere qualcosa sugli Anni di Piombo e sullo spreco di energie e di talento per la giustizia e l'amore poi deviati. E volevo scrivere su Margherita Cagol in particolare, cattolica che si diede alla lotta armata. Immagino in questa poesia che grazie alla promessa fatta da Cristo a Margherita Alacoque di cui prima ho parlato, e grazie alla madre di Mara Cagol, quest'ultima sia morta con il perdono di Cristo. Infine, viveva nella mia memoria una poesia di Palazzeschi studiata alle elementari, *Ara Mara Amara*, che qui riprendo, immaginando che il poeta, in paradiso, la canti in modo nuovo, adattandola al mio personaggio. Giovanni D'Alfonso, alla cui memoria è dedicato il testo, è l'appuntato ucciso durante lo scontro a fuoco con Mara Cagol per la liberazione di un ostaggio delle Brigate Rosse.

*Butch Cassidy*

Il rimando del titolo è al film omonimo, una scena del quale ha ispirato questo travestimento.

*Esterno lombardo con Spencer Tracy & Katharine Hepburn*

Qui i riferimenti sono ad un bel libro fotografico e ad un dialogo del film *Indovina chi viene a cena?*, l'ultimo recitato da Spencer Tracy.

#### NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE

È nato a Varese nel 1973 e vive a Laveno Mombello (VA). Si è laureato in Lettere Moderne all'Università Cattolica di Milano e insegna al Liceo Scientifico Ambientale di Laveno Mombello. Suoi testi sono apparsi su «Atelier», «Poesia» e «Pelagos». È stato inserito nelle antologie *L'opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta* (Atelier, 1999), e *Lavori di scavo*, Railibro, a cura di Giuliano Ladolfi, *Dieci poeti italiani* (Pendragon, 2002), a cura di Maurizio Clementi, *Quattro poeti* (Ares, 2003) e nei primi due volumi di *Parco Poesia* (Guaraldi, 2003 e 2004) a cura di Isabella Leardini. Ha pubblicato la raccolta *Il privilegio della vita* (Ed. Atelier, I ed. 2000, II ed. 2002).



**Heather McHugh** – *Il gioco dell'occhio e del linguaggio*  
a cura di Francesco Giusti

La poesia della McHugh nasce da un amore infinito per l'oggetto, per quell'altro da sé che deve essere osservato in uno sforzo di comprensione non tanto a livello di *logos*, del discorso razionale, quanto al livello più profondo di un contatto sensibile e privato. La ragione con le sue categorie, con le sue linee di demarcazione, traccia confini artificiali che non aiutano a sviluppare il pensiero nella sua complessità, ma servono soltanto a rinchiuderlo, a delimitarlo. Occorre stupirsi per avere una percezione non imbrigliata, ma libera, una percezione che non si chiuda in un'unica direzione di senso. Nel silenzio, in quel punto che si colloca immediatamente prima del *logos*, l'uomo sente sempre più di una possibilità, più di una direzione percorribile, ed è in questo silenzio stupefatto dalla visione che dobbiamo collocarci per considerare la poesia con la dovuta apertura. Naturalmente la percezione umana non copre tutti i campi, ha limiti precisi, rimangono degli insondabili angoli bui. L'occhio o l'orecchio non possono percepire l'intero spettro della luce o del suono. Per la poetessa, quella parte delle cose che rimane per noi impercettibile, imperscrutabile, mantiene il necessario mistero, rende le cose sempre più profonde man mano che avviciniamo lo sguardo. Più la visione si fa intensa, più si ispessisce il segreto. È il gioco sotteso ad una visione poetica del reale. «Vedere non è credere: vedere è registrare l'incredibile», dice la poetessa, e scrivere diventa un modo per guardarsi intorno con calma, qui sulla terra, dove le cose possono essere straordinariamente strane. Scrivere diventa un modo per poter sospendere la propria voce e sottomettersi all'osservazione.

Non sconfinava mai nell'irrazionale o nel fantastico la poesia dell'autrice, è poesia di sguardo e d'oggetti, concreta anche quando lo sguardo nel suo muoversi intorno si posa sugli aspetti più bassi, violenti, sporchi della realtà. Non si fa gerarchia d'oggetti; nella mente disponibile l'interesse, lo stupore possono essere sollevati da qualsiasi cosa. La lingua allora si piega a questa modalità percettiva e si fa mobilissima, suggestiva, supera il piano razionale e sostiene il "senso" della mente con una solida presenza testuale dei "sensi" del corpo. Non si insegue direttamente una semplice musicalità: sono il tatto, l'udito, oltre alla vista, a governare l'organizzazione delle parti testuali, le frasi e i versi, il tempo e lo spazio. Questa poesia fa largo uso degli strumenti che contribuiscono a dare corpo solido alla lingua: giochi etimologici, richiami fonici, echi interni che fanno risuonare il testo come negli *charms*, quegli incantesimi del medioevo germanico in cui la materialità fonica del testo era necessaria per la riuscita del rito ancor più del suo significato. Questi strumenti possono essere usati anche in senso comico, il divertimento ha a che fare con lo stupore che accompagna la scoperta e l'attività fulminea del pensiero, quindi con la conoscenza. *Goner's Boner* è un testo costruito, fin dal titolo, sul livello ironico, sia pure di un'ironia profondamente tragica, che nasce dall'attrazione naturale tra orrore e *humour*, la loro compresenza in alcuni dettagli della realtà ci colpisce facendo reagire contemporaneamente il corpo e l'intelletto. Il piacere che proviamo quando un dettaglio fisico ci consegna una verità morale è un'inversione dello stesso piacere che proviamo di fronte a certe etimologie che riscoprono per i giudizi e le astrazioni la loro origine nella fisicità.

Poetessa, traduttrice, docente e autrice di saggi sulle possibilità della grammatica,

la McHugh è una maestra nell'esplorare e sfruttare le potenzialità del linguaggio. Nei suoi testi la materia delle parole è strettamente legata al loro senso; il gioco, lo scherzo, lo stimolo conoscitivo avviene sia come già detto a livello fonico sia a livello semantico. Giochi di parole e grammaticali, cortocircuiti logici, scontri di campi semantici e dettagli concretissimi di realtà fanno lavorare la mente del lettore che non può abbandonare il testo nemmeno per un istante ma è costretto a seguire il filo dell'imprevedibile attraverso le parole, i versi. Il ruolo del poeta non è di dare significati agli oggetti, ma di farli reagire nel testo come reagiscono nella sua mente completamente disponibile alla percezione, tentare altre vie, altre possibilità. Il testo deve essere un modello-eco del fenomeno-senso cui si riferisce, una struttura parallela.

L'universo dei riferimenti e delle possibili influenze della McHugh è vastissimo per una straordinaria capacità di muoversi tra tradizioni culturali anche molto diverse e di cogliere gli elementi utili alla propria persona e alla propria poesia. Nei suoi versi troviamo il tentativo di carpire i meccanismi stessi del pensiero della poesia mentale di Wallace Stevens; l'acutezza, gli scatti imprevisi, lo sfondo insieme umoristico e amaro di Emily Dickinson; il gioco metaforico di John Donne, l'immagine tumultuosa di Dylan Thomas, il burlesco, i *limericks* e la giocosità grammaticale di Christian Morgenstern e di certe opere medievali. L'avvolgersi e lo svolgersi di immagine e idea di George Oppen, W. C. Williams e Robert Creeley. C'è il gusto per la satira del Settecento inglese di William Hogart, Jonathan Swift e soprattutto Sterne. La McHugh ama Borges e Beckett, Nabokov e William Gass, considerando inutile una netta separazione tra prosa e poesia. Ma il cuore della sua lirica non appartiene soltanto alla letteratura, assumono un ruolo centrale anche la musica (*jazz*, *blues*, *country*) e le arti visive (da Dürer alla *computer graphic*), le filosofie orientali e la scienza.

Dietro i suoi versi si nasconde anche Paul Celan, nel cui spazio lirico, per la McHugh, si sente una spinta sia verso l'espansione sia verso la distruzione della griglia delle connessioni tradizionali, una questione contemporaneamente di sintassi e di semantica.

STROKE

The literate are ill-prepared for this  
snap in the line of life:  
the day turns a trick  
of twisted tongues and is  
untiable, the month by no mere root  
moon-ridden, and the yearly eloquences yielding more  
than summer's part of speech times four. We better learn  
the buried meaning in the grave: here  
all we see of its alphabet is tracks  
of predators, all we know of its tense  
the slow seconds and quick centuries  
of sex. Unletter the past and then  
the future comes to terms. One late fall day  
I stumbled from the study and I found  
the easy symbols of the living room revised:  
my shocked senses flocked to the window's reference  
where now all backyard attitudes were deep  
in memory: the landscapes I had known too well –  
the picnic table and the hoe, the tricycle, the stubborn  
shrub – the homegrown syllables  
of shapely living – all  
lay sanded and camelled by foreign snow...

from *Dangers*, Houghton Mifflin 1977

NANO-KNOWLEDGE

There, a little right  
of Ursus Major, is  
the Milky Way:  
a man can point it out,  
the biggest billionfold of all  
predicaments he's in:  
his planet's street address.

What gives? What looks  
a stripe a hundred million  
miles away from here  
is where we live.

\*

Let's keep it clear. The Northern Lights  
are not the North Star. Being but  
a blur, they cannot reassure us.  
They keep moving – I think far

COLPO

Gli eruditi non sono preparati a questo strappo nella linea della vita:  
il giorno tende una trappola di lingue attorcigliate ed è scioglibile, il mese tormentato dalla luna non con semplici radici, e le annuali eloquenze concedono più di quanto la parte estiva del discorso le scandisca in quattro. Noi impariamo meglio il significato sepolto nella tomba: qui tutto quel che vediamo del suo alfabeto sono tracce di predatori, tutto quel che sappiamo del suo tempo i lenti secondi e i veloci secoli del sesso. Cancella il passato e poi il futuro scende a patti. Un giorno d'autunno inoltrato io arrivai barcollando dallo studio e trovai i facili simboli del soggiorno mutati:  
i miei sensi scioccati si accalcarono alla visione della finestra dove ora tutte le pose del cortile erano profonde nella memoria: i paesaggi che avevo conosciuto così bene – il tavolo da picnic e la zappa, il triciclo, il cespuglio ostinato – le sillabe fatte in casa del vivere bene – tutti giacciono come gobbe di cammello sotto una neve straniera...

NANO CONSAPEVOLEZZA

Lì, un po' a destra dell'orsa maggiore, c'è la Via Lattea:  
un uomo può indicarla, l'uomo è dentro la più grande complessa di tutte le categorie:  
l'indirizzo stradale del suo pianeta...  
Che cosa dà? Quello che sembra una riga a cento milioni di miglia da qui è dove viviamo.

\*

Teniamolo ben chiaro. L'Aurora Boreale non è la Stella Polare. È solo una macchia confusa, non può rassicurarci. Continuano a muoversi – Penso con

too easily. September spills  
some glimmers of  
the boreals to come:  
they're modest pools  
of horizontal haze, where later  
they'll appear as foldings in the vertical,  
a work of curtains, throbbing dim  
or bright. (One wonders at  
one's eyes.) The very sight  
will angle off in glances or in shoots  
of something brilliant, something  
bigger than we know, its hints uncatchable  
in shifts of mind ... So there  
it is again, the mind, with its  
old bluster, its self-centered  
question: what  
is dimming, what is bright?  
The spirit sinks and swells, which cannot tell  
itself from any little luster.

From *The Father of the Predicaments*, Wesleyan University Press, 1999

#### GONERS'S BONER

Is it a mistake  
or a misgiving?  
There he hangs,  
though it does not,  
that sign of heat and hope.  
His neck is roped; his head is hooded: no more  
plans in there. His watch is blind, his mind  
on hold. Only the arrow from his crotch  
could indicate some final wishes.  
(Could, but doesn't: this display  
is actually adventitious; never mind, it's his  
big fifteen minutes.) Forward, but not  
forward-looking, in his day  
he cursed the present.  
Seeing how  
unpleasant such  
x-ratedness can be,  
the onlookers appear

troppa facilità. Settembre versa  
i luccichii delle  
aurore boreali per arrivare:  
sono semplici pozzanghere  
di foschia orizzontale, dove più tardi  
appariranno come pieghe in verticale,  
un'opera di cortine, che pulsano pallide  
o brillanti. (Meraviglie per  
gli occhi.) La stessa vista  
pescherà in visioni o getti  
di qualcosa di brillante, qualcosa  
di più grande di quel che conosciamo, i suoi accenni inafferrabili  
in guizzi di pensiero...Eccola lì  
di nuovo, la mente, con i suoi  
vecchi vanti, la sua egocentrica  
domanda: cosa  
si affievolisce, cos'è brillante?  
La spirito affonda e si gonfia, non può rivelare  
se stesso con nessun piccolo splendore.

MORIBONDO/BOIA

È un errore  
o un timore?  
Lui sta lì appeso,  
ma quello no,  
il segno di calore e di speranza.  
La corda intorno al collo; il cappuccio sulla testa: niente più  
progetti lì dentro. Il suo sguardo è cieco, la mente  
in sospenso. Solo la freccia dal cavallo dei pantaloni  
potrebbe indicare qualche ultimo desiderio.  
(Potrebbe, ma non lo fa: questo spettacolo  
è del tutto casuale; non importa, sono i suoi  
quindici minuti di gloria.) Avanti, ma senza  
guardare avanti, nel suo giorno  
ha maledetto il presente.  
Accorgendosi di quanto  
possa essere sgradevole  
un tale spettacolo vietato ai minori,  
gli spettatori si mostrano

struck dumb. But he –  
 he's holding sway  
 against the notion  
 only good can come.

from *Eyeshot*, Wesleyan University Press, 2003

#### THE LOOKER

I was dead as I could be, and you  
 weren't there. They held a big glass  
 up to me; they blocked the world with  
 their lifelong. What they wanted was  
 a cloud (the kind that tells the living of  
 themselves). But I was well past telling.  
 I was a looker at last, head back, mouth wide  
 as in a heat or holler. (I had always looked  
 my best astonished. With a nose as close to its chin  
 as this, what aesthete would be caught dead with  
 her mouth shut? It's a matter of the golden mean.  
 But then the aesthete knows – who cannot shut her mouth –  
 she'd better find the finest words around: a matter of  
 the golden rule. No faking, no mistaking. Only real  
 love-moans, and wonders un-translatable. No  
 sweat. When you're dead as this, you're not  
 a cheat or chatterbox.) Don't fear to look. Don't look  
 to stay. Given the almost-clear, the near-  
 unclouded glass, I did what you  
 weren't there to do.  
 I took my breath away.

From *Eyeshot*, Wesleyan University Press, 2003

**Heather McHugh** è nata a San Diego (California) nel 1948 da genitori canadesi. È cresciuta in Virginia e ha studiato alla Harvard University. Ha pubblicato le seguenti raccolte di poesie: *Dangers* (1977), *A World of Difference* (1981), *To the Quick* (1987), *Shades* (1988), *Hinge & Sign* (1994), *The father of the Predicaments* (1999), infine l'ultima *EYESHOT* pubblicata nel 2003. È autrice di saggi. Il volume *Broken English: Poetry and Partiality* (1993) raccoglie scritti che trattano Rilke, Valéry, Celan, Gertrude Stein, Emily Dickinson, i poeti greci arcaici, i poeti Yoruba della Nigeria occidentale e un capitolo in cui considera attentamente gli articoli definiti e indefiniti; è traduttrice di Paul Celan, Jean Follain, Blaga Dimitrova (con il marito Nikolai Popov). Ha scritto un adattamento dei *Ciclopi* di Euripide. Collabora assiduamente a diverse riviste, tra cui «New Yorker, Atlantic», «American Poetry Review», «New Republic», «Threepenny Review», ed è presente in numerose antologie. Ha tenuto corsi in diverse università americane (Università della California a Berkeley, dell'Alabama, di Cincinnati), insegna al Warren Wilson College e all'Università dello Stato di Washington. Ha ottenuto numerosi riconoscimenti, tra cui il Griffin Poetry Prize, finalista al National Book Award nel 1994. Nel 2000 è stata eletta membro del American Academy of Arts and Sciences. In Italia alcuni suoi testi tradotti si trovano nell'antologia *West of your cities* curata da Damiano Abeni e Mark Strand (minimum fax 2003).

muti per l'impressione. Ma lui –  
lui continua a dondolare  
contro l'idea  
che solo il bene possa venire.

L'OSSERVATORE

Ero morta come potevo, e tu  
non eri lì. Tenevano un grande vetro  
su di me; bloccavano il mondo con  
tutta la loro vita. Quello che volevano era  
una nuvola (il tipo che racconta la propria  
vita). Ma io ero ben al di là del raccontare.  
Alla fine ero un osservatore, testa all'indietro, bocca spalancata  
come nella calura o in un grido. (Sono sempre apparsa  
al mio meglio stupita. Con un naso vicino al suo mento  
come questo, quale esteta verrebbe colta dalla morte con  
la bocca chiusa? È una questione di proporzione aurea.  
Ma poi l'esteta sa – chi non può chiudere la sua bocca –  
che è meglio trovare tutt'intorno le parole migliori: una questione  
di regole auree. Nessuna finzione, nessun errore. Solo veri  
gemiti d'amore, e meraviglie in traducibili. Senza  
fatica. Quando sei morto così, non sei  
un baro o un ciarlatano.) Non aver paura di guardare. Non pensare  
a restare. Il vetro quasi pulito, quasi  
limpido, ho fatto quello che tu  
non eri lì a fare.  
Mi sono fatta mancare il fiato.

**Francesco Giusti** si è laureato in Letterature europee all'Università dell'Aquila, dove adesso è specializzando in Studi Comparatistici. I suoi versi sono stati premiati in numerosi concorsi letterari e raccolti in un paio di antologie. Ha pubblicato due raccolte di poesie: *Luci rubate* nel 2002 e *A un passo da Cézanne* nel 2004. Collabora come saggista e traduttore a diverse riviste: tra le altre, «Trame», «Gradiva», «La Clessidra», «Hebenon», «l'Immaginazione». Oltre alla McHugh ha tradotto testi di Charles Reznikoff, Wallace Stevens e Pedro Pietri. Si è occupato in una serie di articoli dell'opera poetica di Francesco Rivera, del quale ha anche tradotto alcuni testi in inglese.



# LETTURE

## POESIA

**Milo De Angelis**, *Tema dell'addio*, Mondadori, Milano 2004

Scrivo queste righe sull'ultimo libro di Milo De Angelis a più di sei mesi dalla sua pubblicazione. Nel frattempo molti ne hanno parlato; il poeta ha vinto numerosi premi letterari; il libro è stato proclamato da più parti come uno dei più belli, forse il più bello, del 2005. Sull'onda emotiva suscitata dalla morte della moglie Giovanna Sicari (avvenuta prima dell'uscita del libro), molti hanno ceduto alla comprensibile tentazione di ridurre *Tema dell'addio* a un resoconto doloroso del lutto personale. Come sappiamo bene, però, gli eventi biografici che capitano a un poeta e a tutti quelli che gli gravitano intorno subiscono, nel diventare poesia, una salvifica torsione, un'immersione nelle ossessioni metaforiche e stilistiche da cui emerge una fisionomia poetica riconoscibile: non che gli eventi non contino, per carità (si vedano anzi a tal riguardo le equilibrate e condivisibili considerazioni ribadite da Lavagetto nella sua recente *Eutanasia della critica*), ma va evitato, per rispetto degli eventi stessi e insieme della poesia che li divulga, di leggere una raccolta in funzione esclusiva di essi. Questa introduzione potrebbe dare l'impressione di un mettere le mani avanti; non è così, va detto subito, perché mi aggrego senz'altro anch'io al coro di chi sostiene che questo è uno dei libri più belli, sin qui, del 2005 (con alti e bassi, e con una sezione, la prima, di altezza vertiginosa). Andava fatta, però, perché la breve lettura che seguirà si avvarrà della facoltà di prescindere parzialmente dal contesto biografico dell'uomo De Angelis per concentrarsi su alcuni nuclei propri soltanto dei versi del poeta.

Innanzitutto il titolo, che ad Andrea Cortellessa, specie nella prima parte («tema»), ha suggerito l'allusione a «una qualche forma di *narratività*», la stessa che implicherebbe il titolo della raccolta precedente (*Biografia sommaria*, 1999). Lo spunto mi pare interessante e degno di approfondimenti che, probabilmente, darebbero risultati controversi: sebbene, infatti, non mi sembri che si possa rintracciare una lineare progressione di senso dalla prima all'ultima delle sei

sezioni, alcuni potenziali artifici (che Enrico Testa chiamerebbe «dispositivi») potrebbero suggerire un tentativo di costruzione macrotestuale che, confermato dalle forti isotopie semantiche e di persona che percorrono il libro, finirebbe per suggerire una sorta di narrazione ellittica; alludo, per esempio, al curioso cerchio che si viene disegnando tra titolo della prima sezione (*Vedremo domenica*) e gli ultimi versi dell'ultima sezione e quindi del libro («oh tu fra coloro che attendono, / che sono lì lì, / che bevono l'acqua passata, il canto / del cigno, la chiara / sorte di questa domenica», corsivo mio); o al parallelismo perfetto (al limite anche concettuale: morte *vs* spazio; morte *vs* tempo) che si instaura tra gli *explicit* dei testi che aprono la seconda (*Scena muta*) e la terza sezione, (*Trovare la vena*), rispettivamente: «questa / morte che non ha luogo» e «questa morte / che non ha tempo». Bisogna andare cauti, però, con considerazioni di questo genere: De Angelis non è Petrarca né Montale, e vedere in alcune ripetizioni a distanza le prove di una struttura macrotestuale o romanzesca potrebbe essere frutto di un enorme equivoco. Ha ragione ancora Cortellessa, infatti, quando sottolinea il rapporto tra funzione strutturante del tema (la morte, l'addio), che satura *tutti* i luoghi del libro, e tecnica dell'iterazione, attraverso cui i singoli componimenti riproducono quella funzione: iterazione che in questo libro, però, non si accontenta affatto di proliferare in ambito retorico e intratestuale, ma contamina l'intera impalcatura tematica e semantica, causando una gamma di rifrazioni che a una prima occhiata, tutta calamitata dalla tragica vicenda della morte, rischia di apparire meno ampia di quello che è.

Ciò cui si assiste in un primo momento, infatti, è la malattia della compagna del poeta, «un ventaglio di grazia che il male / non ha ucciso», in una progressione di cui si indovinano appena le pause e le recrudescenze (queste ultime, mi pare, soprattutto nella sezione «ospedaliera» *Trovare la vena* e nell'ultima, *Visite serali*): malattia che provoca non solo la sofferenza (precisa, mai pateticamente debordante) di una donna, ma anche la dissoluzione di una comunione di vita e di esperienza con l'io che scrive. Non è un caso, forse, che solamente nella sezione terza

(*Trovare la vena*) non compaia mai, e a differenza che in tutte le altre, né il pronome di prima persona plurale («noi») né un verbo ad essa coniugato: «oh dormi, dissi, dormi / eppure io ero con te / e tu non eri con me» è l'eloquente conclusione di uno dei testi che la compongono. In questa chiave, probabilmente, si giustifica l'intuizione di Cordelli che ha paragonato *Tema dell'addio* (e il rapporto che il libro instaura con quelli precedenti) agli *Xenia* di Montale: alla raccolta che abbiamo tra le mani, infatti (così come agli *Xenia*), potrebbe attagliarsi la definizione di "canzoniere" in accezione petrarchesca e non (anche) filologico-strutturale; cioè di libro, secondo un recente studio montaliano di Niccolò Scaffai, incentrato su un «argomento prevalentemente amoroso e una dedica [...] dell'intera raccolta o di una sua parte significativa a un'ispiratrice».

Le analogie, però, finiscono qui, perché *Tema dell'addio*, come premettevo, nasconde una complessità e una verticalità tematica che non si lasciano esaurire dagli eventi, pur drammaticamente rilevanti, che ne costituiscono l'ossatura (e, d'altronde, l'imperativo di «rimanere assoluti di fronte all'impatto con la contingenza» è direttamente deangelisiano: cfr. *Poesia e destino*, Cappelli 1982, p. 148). Se devo condensare nel poco spazio di una recensione l'altro discorso che affiora al di sotto del «tema dell'addio», scelgo una metafora che sboccia in uno dei (pochi) testi in cui Giovanna sorride: «E tu / sorridi, ti disseti in quella goccia, accordi / le lancette del polso a quelle celesti». Vi è, anche nel dramma in atto, una condizione che permette all'io di inquadrare gli eventi in una prospettiva sovratemporale, di sentire nella precisa e determinata cornice in cui le cose accadono e vengono nominate una sorta di eternità latente, di comunione astorica: quando le lancette del polso si accordano a quelle celesti, allora gli eventi che accadono, e che mai De Angelis trascura o smussa o ha paura di nominare (sempre Cortellessa ha fatto notare gli «ossessivi indicatori di realtà» che martellano soprattutto i versi della prima sezione: «È avvenuto, certamente è avvenuto», «C'è stato, quello c'è stato» ecc.), gli eventi, dicevo, mettono radici nel tempo, perdono il carattere di assoluta contingenza per spalancare,

come in un gioco infinito e deformante di specchi, «tutti» gli altri eventi contenuti in loro. È «l'assoluto stretto a un momento / solo», cantato, in un testo, dalle larkiniane finestre di Roserio. Questa dilatazione ha, per De Angelis, un valore salvifico che si iscrive nel polo positivo di una tenace antitesi che attraversa l'intero libro: quella che contrappone il plurale al singolare o, meglio, la complessità alla singolarità. Così si legge, per esempio, in un testo appartenente alla prima sezione: «Nell'estate del tempo umano, nell'ultima estate, / c'erano tutte le strade [...] / tutte le strade, tutti gli amori immersi in uno solo / e rinati, tutti i passi davanti al portone, gli sguardi / sul citofono, tutte le voci, gli accenti, le sillabe»; o ancora, ad apertura di pagina: «Nell'invalidabile minuto tornano tutti / i giardini della nostra vita, tutte le ombre»; «C'è un'ora che raccoglie tutte le ore»; «le scale mobili / dell'ultima estate, dell'ultima frase / che risuona in tutte», ecc. In questa prospettiva (quando, cioè, con un'altra metafora d'autore, le linee del tempo si congiungono con quelle della mano), anche la morte dell'individuo perde il suo carattere tragicamente contingente. Non si tratta, si badi bene, di una fede consolatoria ma, semmai, di una sorta di amara e metafisica sapienza: «In te si radunano tutte le morti, tutti / i vetri spezzati, le pagine secche, gli squilibri / del pensiero, si radunano in te». A questa ricchezza, che persino il dolore è in grado di squadernare, si oppongono i momenti di frattura, di perdita immedicabile di tempo (in senso anche proustiano): esemplare, in tale direzione, una poesia della quarta sezione (*Quel lontano di noi*), in cui nelle strade periferiche che altrove si offrono come dimora appaiono i morti, che «bisbigliano / che solo uno fu l'istante, solo uno fu il bacio, il nome / dei batticuori, solo uno, bisbigliano / l'antico stornello: "non tornare, oh, non tornare / nei luoghi che ti hanno visto felice» (corsivi miei). È, questa, «l'ora più discorde», quella in cui nessuna profondità si accende nel tempo.

A questa prima antitesi («tutti» vs «solo uno» o anche «pochi», come ossessivamente scandisce il magnifico testo di p. 13) se ne può affiancare facilmente un'altra, che due poesie esemplificano in modo paradigmatico.

Una è quella che chiude la prima sezione, in cui l'io, seduto in un bar della Bovisa, convoca le ombre delle persone care, defunte o abbandonate (il padre e tre donne, ultima delle quali proprio Giovanna). Il testo si conclude con una profezia di chiara eco sereniana (*La spiaggia*) che nel rovesciamento semantico operato dai due aggettivi in rima conferisce un valore salvifico e simbolico alla luce: «"Torneranno vivi gli amori tenebrosi / che in mezzo agli anni lasciarono / una spina, torneranno, torneranno luminosi"». Non a caso il "tempo ritrovato" di De Angelis spesso è un «tempo luminoso» (p. 14), un «istante luminoso» (p. 12) o diventa «una luce marina tra le persiane» (p. 15): «siamo scesi / nel tempo silenzioso, nella carne raggiunta, / nel tempo, nel tempo: invasione corale della luce» (p. 49). All'opposto, naturalmente, c'è il buio; non la notte naturale (ché anzi le notti, in De Angelis, sanno anche risultare «lucenti»), ma quella simbolica, che scende su tutto proprio nel momento in cui le cose amate restano pesantemente ancorate alla loro contingenza: «Quando su un volto desiderato si scorge il segno / di troppe stagioni e una vena troppo scura / si prolunga nella stanza, / [...] allora non è solo lì che la grande corrente / si ferma, allora è notte, è notte su ogni volto / che abbiamo amato».

Potrebbe sembrare, fin qui, che questo libro sfrutti in modo inerte le eterne opposizioni archetipiche e che questa lettura non abbia fatto altro, sterilmente, che metterle in luce. È vero solo in minima parte, perché uno dei miracoli in cui questo poeta riesce è quello di restituire con potente efficacia l'esatta realtà che lo circonda (le vie di Milano o di Roma, l'arrivo di un Eurostar alla stazione, la gloria desolata dell'estate metropolitana) e, contemporaneamente, di superarla, di percorrerla con uno sguardo più lungo e più profondo. Per questo il *Tema dell'addio* è certamente la vicenda della scomparsa della compianta Giovanni Sicari, ma in questa precisa vicenda di dolore, per chi scrive e anche per chi legge, davvero «si radunano tutte le morti».

*Massimo Gezzi*

**Gabriela Fantato**, *Il tempo dovuto*, Roma, Editoria&Spettacolo 2005

*Il tempo dovuto* contiene la cifra dell'architettura poetica di Gabriela Fantato, per il fatto che enuclea nelle sue cinque parti il sillogismo che ne costituisce l'impalcatura. La mappa frastagliata del pensiero assume una congruenza scientifica, ma nel risultato di una forma filtrata da ogni tipo di ossatura speculativa che ne ostruisca la levità di ricezione. Veicolo immediato e incisivo sono le immagini di questa poesia visiva, compatte come «pietre» che «si alzano / a picco» dalle profondità della materia psichica, vanificando nella concretezza ottica del proprio spessore il pericolo mai sfiorato dell'astrattezza. Naturale l'associazione al "pensiero apprensibile dai sensi" eliotiano, che trova in questa poesia un filo sottile e intrigante di continuità. Ma la Fantato si evolve con grinta matura e originale rispetto a questo modello e con autonomia consapevole se ne distacca.

Fin dalla prima sezione della raccolta antologica, *Fugando*, si delinea quella che è una costante di questa matrice poetica, la tensione verso un centro che si è smarrito: « [...] lei cercava / un punto d'oscillazione / per essere legata al suo centro » che si realizza in una fuga periodica verso l'origine della propria entità, col disorientamento cosmico che si materializza nell'osservazione del vissuto circostante e la cui assenza si rivela attraverso i segni della realtà fenomenica. È una «fuga immobile» quasi un procedimento eracleo, che trova nella poesia la bussola dallo spessore che si proietta nel vano, dove rimangono segmenti insoluti appesi alle ondulazioni degli eventi. Questo continuo spostarsi dell'io raggiunge il suo compimento illusorio nella coscienza della circolarità del tempo, una circolarità serrata che si dilata e che tuttavia può interrompere il circuito vizioso in una piccola «crepa» che «s'insinua» e lo spezza. «Centro» è termine che si ripete con frequenza regolare in questi testi, insieme ad aggettivi e locuzioni che richiamano il concetto di duplicità, (*Enigma*), che diviene la veste di ogni manifestazione empirica dell'eternità del mutamento: «di doppio volto è il ciclo / che non finisce e non inizia solo», così che partenogenesi di verità si aprono nelle stratificazioni spazio / temporali.

C'è una geometria innata che denota lo spazio prosodico della nostra autrice e che nelle sezioni *Moltitudine* e *Northern Geografy* si esplica sulla «superficie dissennata» che raffigura. È una geometria scardinata di linee che tendono a una coesione che pare sfaldarsi, ma poi si proiettano integre nell'«angolo ottuso della visuale». Queste due raccolte sono costellate da vari personaggi che assumono quasi la connotazione degli *uomini vuoti* di Eliot, vaganti per una metropoli antropomorfizzata che non si vede in grado di arrestare il suo disfacimento globale (come un muro che crolla) e che universalizzano la condizione precaria dell'essere umano della nostra epoca, se non che le figure umane dell'universo fantatiano cercano la propria consistenza nel dettaglio della quotidianità e si stagliano vivide e inobliviabili, come quelle dei «due amanti» che «tengono stretta la distanza» o della donna che «se lo portava dentro tutto curvo / quel suo sacco di ore» in un paesaggio in cui Grimm e Merleau-Ponty convivono pacificamente.

Chiude la raccolta un piccolo numero di *Inediti* composti tra il 2001 e il 2005 che segnano una svolta nella maturazione dello stile della poetessa, che riesce a darci la percezione fisica di eventi passati in uno scenario in cui l'humus della natura vegetale ribolle come da una ferita. Le sensazioni emergono come da un lungo letargo a tratti nitidi, affiorando dal banco di nebbia della memoria: «una traduzione lenta di ombre / in corpi mi restituisce i bordi / del mattino» e ancora «il tempo [...] deraglia nella finestra». Adesso il respiro metrico diventa pacato, mentre in una sinergia di semina e raccolta si avvertono odori intensi, quasi pungenti, che ronzano tra i versi con la peculiarità che li conforma all'archetipo. Forte in questa ultima parte la metafora dell'acqua, il cui simbolismo trova l'*acmé* nella configurazione del «delta», foce di una *queste* attuata in un procedere a ritroso in cui «tutto è partenza».

**Graziella Isgrò**

**Giovanna Frene**, *Stato apparente*, Faloppio (CO), LietoColle 2004

L'autrice raccoglie in questo libro diverse composizioni che vanno dal 1988 al 1994. Ci si può chiedere perché una voce ancora gio-

vane senta il bisogno di radunare versi scritti per la maggior parte fra i 21 e i 23 anni (come informa la nota conclusiva). Forse per fare il punto di un percorso? Giovanna Frene è già apprezzata autrice di *Spostamento* (LietoColle 2000) e *Datità* (Manni 2001), che rappresentano senza dubbio prove di notevole spessore e maturità poetica. Perché, ora, questa ripresa di lavori precedenti? Il libro si compone di due parti, in realtà due opere: *Immagine di voce* (1988-1994) e *Triade 1990* (1990), seguite da una penetrante postfazione di Michele Bordin. L'autrice spiega che la prima fu pubblicata nel 1999 senza avere un'effettiva circolazione e che la seconda, inedita, costituisce un preludio a *Spostamento*.

In progressione, il libro passa da una cifra sentimentale ed emotiva a una maggiormente riflessiva. L'attitudine di entrambe è cupa. Uno sfondo platonico dà la chiave del titolo: «si attende senza amore che finisca questa lunga / apparenza» (p. 99). Dunque si tratta di questo: uno stato terreno fatto di apparenze, non amato, all'ombra di un materialismo vissuto senza essere accettato, nell'incertezza di sperare in uno stato ulteriore.

L'impressione di un materialismo vissuto con disagio, se non con angoscia, per il consumarsi e morire, appare già nella prima parte con il confronto fra *Eros* e *Thanatos*, reso con originalità tramite un tocco logico. Decisi certi attacchi: «Descrizione del soggetto: il sogno / diceva che io camminavo» (p. 16); «ma guarda: il poeta non sa / perché scriva o viva» (p. 19). Convincenti certe composizioni articolate come *Pietà* (pp. 35-40). C'è una logica efficace in questi testi, anche se a volte eccedono nella speculazione compiaciuta («dove parlare vuol dire / tacere, tacere-ciò-che-si- / pensa e pensare-il-pensiero / e dove non-parlare non vuole / dire tacere ma non-tacere, / non-tacere-ciò-che-si-è-pensato e pensare-il-pensato», pp. 27-28) e a volte il dettato sembra farsi troppo esplicito («ditele che anche la morte / si muore», p. 64), proprio dove avrebbero giovato delle espressioni o immagini oblique, così come a certe domande piuttosto piatte («Era necessario che tu morissi?», p. 79) avrebbero giovato dei raffinamenti.

Il contrasto e legame fra amore e morte è

romantico quanto quello fra corpo e mente, che ritorna spesso e a volte con molta efficacia («L'alloro il rosa delle mani / sfiora, finché non avanza la ragione / e il bianco della calce», p. 49). Il contrasto si traduce in uno scacco. Spesso è un'immobilità ad essere rappresentata: inazione, effigi, immagini, visione immobile, contemplazione (pp. 29, 33, 37-38, 54, 55). Ma non è lo scacco dell'indistinto, l'immobilità del minerale. Progressivamente, di pagina in pagina, si afferma in una chiave filosofica il senso dell'unicità, dell'identità irripetibile: «Ogni passaggio non conservando / nulla di ciò che è / il transito precedente / né lo è stato / né lo sarà // Particella scissa sola» (p. 83).

Venendo ai modelli letterari, c'è poco Zanzotto nella prima parte, mentre ce n'è molto in *Spostamento*. Dove invece se ne sente l'influsso il dettato acquisisce una maggiore levità, spesso procurata da rime, sia interne sia esterne, o *calembours* («Poeta per terrore avvinghiato alla morte / mi dibatto con furore appeso / all'attimo illeso delle cose», p. 69). Le rime danno leggerezza a certe domande esistenziali (p. 73) e danno compiutezza al pensiero («niente sia stabile – quaggiù / perché lassù – tutto sia immobile», p. 81). Un'attenta musicalità solleva certe considerazioni metafisiche tutte terrene: «così perfetta la via che conduce al niente / così leggera la condizione dell'immanente» (p. 80). E una complessità misurata dona i versi migliori: «Le parole mi ricordano i luoghi / i luoghi le condizioni / è tutta qui la mia vita / raggrumata rappresa su fogli / tendenti al bianco? Il nero a cui / mi appresso è più chiaro / ma scendendo ho visto l'abbraccio di natura e / dissipazione proprio ai miei piedi, e il vago / spento del bambino senza fallo mi ha indicato / un'eternità immemore di pietra, un infinito / spegnersi della luce» (p. 108).

*Triade 1990* è dominata dal tema del tempo, della morte e della memoria. È un testo asciutto, le cui parti si richiamano, composto con un numero limitato di elementi e variazioni. Alcune parole (“condanna”, “tragico”) accentuano oltre misura il senso della definitività, soprattutto quando poste in chiusa, altre lo esprimono con un vigore visivo senz'altro preferibile («tenaglia che ci squarcia / la gola», p. 123). Per tema e sensibilità, *Triade 1990* anticipa *Spostamento*, da cui è

stato preceduto in ordine di pubblicazione.

Ora, archiviati questi lavori, ci si augura che qualcosa segua *Spostamento* e *Datità* non solo in ordine di pubblicazione, ma anche di composizione al medesimo livello di concentrazione poetica e proprietà dello stile. L'autrice ne ha fuori di dubbio la capacità.

Giovanni Tuzet

**Ermanno Krumm**, *Respiro*, Milano, Mondadori 2005

Nel saggio *Contro l'oscurità* Proust scriveva: «se il poeta percorre la notte, deve farlo come l'Angelo delle tenebre: portandovi la luce». Solo così la scrittura può ingannare le ombre e rinnovare la nostra visione del mondo, lavorare con le parole e con il presente, per non lasciarlo morire nell'abitudine e nell'imitazione. «La lingua del poeta allora trae la parola dal caos plurilinguistico per restituirla con un graffio, una traccia semantica in più». A questo valore della parola poetica si richiama Ermanno Krumm nei saggi raccolti sotto il titolo *Il ritorno del flâneur* e la sua poesia si conferma quale momento di comunicazione e illuminazione tra dimensioni e luoghi intermittenti, tesa a colmare la distanza tra essere e non essere, storia dell'uomo e delle ere geologiche, afasia e parola.

Il poeta, recentemente scomparso, ci affida, grazie alla cura di Maurizio Cucchi e Antonio Riccardi, la sua quinta, intensa, raccolta poetica, che sin dal titolo (semplice ed essenziale) si presenta come un libro di estrema verità, in grado di portare a compimento temi e linguaggi già maturati nel precedente *Animali e uomini* (2003). Proprio in alcuni versi iniziali di tale raccolta troviamo oggi una scintilla ermeneutica, per così dire, di *Respiro*: «Non c'è che da respirare, / divenire animali, piante o pietra: // si scambiano i regni, a sciami / si fecondano le cose e ritornano / infinite figure d'animali e uomini, / animali e animali, fino a un angolo, / appartato, uguale per tutti». In *Respiro* però la riflessione è più ampia e distesa e trasforma in poetica il proposito, dichiarato in *Animali e uomini*, di «abbracciare il reale / in un solo pensiero».

Il libro si apre con il *Prologo di notte e di luce* in cui il poeta, osservatore ormai da un mondo separato, rievoca con brevi tratti un quadro del padre. Il verbo iniziale è «ritorna»: la poesia è un movimento vitale e psichi-

co, che non si compie in un unico momento, ma che ci accompagna per tutta la nostra esistenza e che, proustianamente, ci svela a tratti la verità latente delle cose. Il libro, dunque, si compone di ritorni e di proiezioni nel passato (le grotte di Lascaux), un passato che non se ne è mai andato e che emerge nel presente, per fondarne l'origine. Ermanno Krumm riconduce i due piani temporali a un ordine organico simultaneo, in cui ogni parte può colloquiare con le altre: «[...] secoli che s'affacciano / dentro splendidi palazzi nella testa / di milioni d'uomini e pezzi di tutto / che tornano da tutte le parti» (p. 55). In questo senso la figura della distanza, lungi da quanto ci potremmo aspettare, condivide il senso della vicinanza: «Ritorna il quadro di una ragazza nuda / con le ballerine da allacciare tra le mani / ritorna tra quelli che sulla mia testa / stanno confinati nell'assoluto caos del solaio / come in fondo alla grotta di Lascaux / le prime bestie dipinte stanno a nascondere / ciò che siamo: carbone e sangue / impastato con il grasso, una manciata / d'animali e uomini, un ballo nel paleolitico» (p. 7). Il tempo di Krumm è il tempo che ci si porta dentro, è il presente in cui affiora tutto ciò che è stato («questo giro della mente senza pensiero, / quest'improvvisi ritorni/che come cetacei gloriosi riemergono», p. 58).

In questo definirsi dei tempi dentro il tempo gioca un ruolo centrale quel meccanismo poetico, che Mandel'stam chiamava *reversibilità* o *retrovertibilità*, per cui, come in un ciclo continuo, il passato produce i suoi effetti sul presente e questo sul futuro. Eliot nei *Four quartets* scriveva: «Time present and time past / are both perhaps present in time future, / and time future contained in time past. / If all time is eternally present / all time is unredeemable. / [...] / Time past and time future / wath might have been and wath has been / point to one end, which is always present». Pur tracciando una divaricazione temporale si resta sempre dentro il presente del testo («[...] l'inizio almeno / è dentro l'opera», p. 81). In ciò consiste l'unità dell'opera, che per quanto si proietti in avanti non perde mai i contatti con ciò che la precede, che si pone come inizio. Nella contemplazione delle sorti dell'uomo tutto tende verso un punto limite, che lo stesso Krumm precisa alla fine del libro: «da Lascaux fino

ai quadri di mio padre, passando per Courbet, è sempre il paesaggio perduto che la mente continua a cercare, sono le prime immagini sprofondate nel tempo» (p. 130). Quasi che si potesse trovare aria solo nelle profondità del tempo e dello spazio, la poesia, come la pittura, ci mostra qualcosa di nuovo e inaspettato, ma nello stesso tempo ci permette di individuare qualcosa di antico, che è giunto fino a noi: «In poesia non ci sono punti / ma bui corpi che guardano / dal fondo della storia, dalle grotte / di Lascaux [...]» (p. 71).

In questo processo di stratificazione di arte, tempo e spazio, il poeta è l'osservatore che registra le frequenze e i battiti delle forme naturali, attraverso progressivi svelamenti: «[...] l'amore delle giraffe / per gli alberi alti, delle piume per l'aria / che le sostiene, di un uomo / per la sua donna [...]» (p. 8). La poesia stessa condivide l'idea del *continuum* nella ripresa della modalità stilnovistica dell'incedere della donna amata, per il tramite del *She walks in beauty* di Byron, ma con un respiro nuovo, che ne rappresenta la sintesi e il superamento: «Saluto appena d'un cenno / una sconosciuta col tuo passo saltellante // ma non è vero, nessuna cammina / come te, tu sbuchi da un angolo / come saltassi fuori da una vasca, / una spalla o un braccio in avanti, // marci tranquilla e non mi scorgi ancora, / oscilli non elegante ma felice, / inarrestabile e vicina ormai tanto / che mi porti, con un saluto, / dentro il tuo magico saltello» (p. 41).

L'amore vivifica e permette di «superare la distanza» (p. 18) tra passato e presente, tra animali e uomini, tra uomo e natura, con un movimento di apertura assoluta e stupefacente, eppure semplice, quasi infantile: «io, pesce preso per sfinimento, cane / col campanello alla coda, lei, lampada, / piano di lavoro, mensola, morbido del letto / e azzurro dell'alba, col cielo dentro» (p. 19).

Di fronte alla legge universale, che riconduce le varie parti all'unità atomica, la significazione si muove negli spazi ampi dell'esemplificazione e della tensione analogica, si apre ai vari usi del "come", che illuminano la lettura tra apparizioni intermittenti e corrispondenze naturali, permettendo di superare l'astrazione a favore di una risemantizzazione del mondo, attraverso un correlativo oggettivo, che istituisce un rapporto salvi-

fico fra emozioni e oggetti altrimenti irrelati. «La natura produce somiglianze», ha scritto Benjamin, al poeta spetta il compito di *dirle*. Animali, uomini e oggetti sono il riflesso della condizione esistenziale e psichica di chi partecipa di un destino comune, che si manifesta in ciò che si vede e di cui noi stessi siamo parte. «È un “vedere” che, al di là dell’immagine, restituisce la presenza immediata della cosa e richiama le parole verso la fisicità delle forme» (p. 130). Eppure lo sguardo non può essere frontale, piuttosto laterale e pronto al mancamento, consapevole che non nella luce, bensì «nel buio si rivelano le cose» (p. 89). Nel buio ci sono le cose e basta, c’è il loro *contenuto rappresentativo*: l’essenza sta in ciò che non si vede, in ciò che appartiene alla profondità psichica e filosofica, cioè *poetica* (la sedia di Van Gogh, per intenderci, che non è ciò che si vede, ma l’emozione che, fissata nella mente, emerge in luce e colore). Accostando poesia e immagini, la profondità diventa contenuto concettuale restituito al grado di rappresentazione. Il poeta-osservatore è immerso nella luce del mondo e deve cercare di fare emergere l’essenza al di là delle ombre, che, definendo lo spazio tridimensionale, sanciscono l’inevitabile distanza tra le parti, tra ciò che è al di qua e ciò che è al di là. L’immagine così cresce emotivamente e il senso si moltiplica, eludendo la scissione fra io e realtà: «lei leggera come un insetto sull’acqua / [...] in acqua, se ne va architettando / trionfi e svetta ormai e promette // di crescere ancora come questa luce / come la luna di pieno giorno / sopra la collina» (p. 22).

Tesa sull’orlo della narrazione, la parola poetica consente il mostrarsi e prodursi del senso, per pensare il mondo, farlo esistere, interrogarlo, dargli apparenza (*architettarlo* direbbe Krumm), animarlo, come si animano colore e forma. Il massimo di distanza contiene e comprende in sé il massimo di vicinanza e il “come” mette in collegamento due piani temporali apparentemente irrelati, illuminandone la significazione originaria: «Come nel buio dei campi / il maschio litiga con la volpe femmina, / noi per addormentarci dobbiamo litigare/ e rincorrerci per tutta la preistoria» (p. 31). Queste associazioni di buio-luce, vicinanza-lontananza (spaziale e temporale) si caricano di un valore polise-

mantico, riuscendo a calamitare diverse indicazioni di senso, sia letterario sia esistenziale: «come i rami di un vegetale / pendo verso la luce da quella parte / e a vederti mi sporgo / con gli occhi della giovinezza» (p. 45).

Solo questo conta in un mondo che si definisce sempre più come deserto, «come un uovo, ma fatto ormai solo/ guscio, scaglie e cocci» (p. 25), come «vacanza d’animali e uomini» (p. 88), «solitudini, milioni d’anni / e nulla da temere» (p. 85), in cui la luce e il tempo si concretizzano nella pietra («e sono sempre le stesse montagne / a gonfiarsi in oscurità e luce», p. 86), testimonianza del trascorrere e avvicinarsi ciclico dei secoli. Il dolore passa fisicamente per le vie del respiro: quel «gonfiarsi in oscurità e luce» lascia davvero senza fiato.

Lo spazio riduce le sue coordinate al minimo e l’uomo si trova in posizione mediana tra ciò che è sopra e ciò che è sotto: «E poi sott’acqua i pesci, / appollaiati sui tetti i gabbiani/ e in mezzo una poco umana folla, / specie in estinzione, deserti e oscurità» (p. 58). È uno scenario metafisico percorso da presenze estreme, voci che sfuggono a qualsiasi connotazione letteraria o culturale. Dal linguaggio intimo delle liriche amorose, si passa progressivamente alla significazione assoluta di versi che si concretizzano nell’immersione e accettazione della *no man’s land*, come meta di un transito obbligato tra al di qua e al di là: «Di qua, mura, case, terreni coltivati / e di là, i deserti, nulla di umano e in mezzo / il mare e un’arida terra di nessuno, // vene che si mischiano, rami/ che fanno piume per gli uccelli futuri / e muschio che prepara il pelo alle bestie» (p. 57).

Di fronte all’angoscia per la ciclicità di una vita «che non scheggia l’immobile curva/ del cielo» (p. 66), stupisce il tempo lungo della natura e della storia, che crea un cortocircuito tra stasi e movimento: «ammiro, nel movimento, / le cose ferme come l’opera scrosciante / del mare, onde e onde / nello stesso punto, immobili» (p. 65). Alle forme immerse nel tempo della storia si oppone la stasi dell’opera senza tempo (l’opera d’arte): «con un solo rintocco un istante solo / dà tempo a una più duratura immobilità» (p. 93). Ed è lo stesso Krumm a spiegare questo processo, in *Lirica moderna e contemporanea*

nea: «Basta un nulla [...] perché in un attimo rivelatore si abbia l'*epifania* di un impossibile equilibrio, l'intuizione di qualcosa che si arresta nel flusso continuo del mondo (lo *still point* di Eliot). È un punto fermo in cui, però, qualcosa danza [...]».

L'oggetto, il paesaggio, il respiro stesso del titolo, escono dal proprio tempo, per entrare in una dimensione sospensiva, non eternità, ma atemporalità, per immergersi nella materia stessa della poesia. Così la sedia di Van Gogh, o la sedia sbiadita che campeggia in copertina, opera fotorealista del pittore tedesco Gerhard Richter, sono «oggetti che si fissano nella mente» (p. 127) e che, da un altrove o non-luogo indistinto, passano nella coscienza, prendendo forma nel linguaggio dell'arte, che ne esprime l'essenza e la *claritas*, la luminosità, ma anche la fragilità e il vuoto intorno.

Andrea Masetti

**Fabrizio Podda**, *Cave Amen*, Verona, Anterem 2004

Nel mezzo della deriva intimista di tanta parte della poesia contemporanea, è sempre un incontro felice quello con opere di ricerca, che intendono il fare poetico come lavoro sul linguaggio e attraverso il linguaggio, ma per rimandare ad "altro". È il caso del nuovo volume di Fabrizio Podda, uscito a distanza di sette anni dal primo (*Nel giardino del re*, Ragusa, Libroitano 1997), dove già la stessa oscillazione del titolo, tra severità e parodia, si presenta come indizio programmatico: *Cave Amen*.

La raccolta si struttura in due nuclei speculari, entrambi intitolati *Memorie di Odette* e preceduti dal componimento introduttivo di *Clinamen vigiliae*. Questo testo funge da dichiarazione di poetica, stabilendo le traiettorie entro cui si muoverà la poesia: la «deviazione» degli atomi grazie a cui nella filosofia epicurea gli enti vengono creati, si trasforma qui nell'auspicio d'una pioggia «illogica», che sciacqui via la logica ripetitiva e logorante della realtà (e della poesia), ridotta com'è a scarti e lacerti. L'autore, dunque, manifesta fin dall'inizio una piena coscienza dell'insufficienza ontologica del linguaggio.

Su questa scia, il paratesto fornisce ulteriori utili indizi. La citazione in calce alla

seconda sezione del volume, tolta dal *Canto dell'anima che chiama lo sposo* di Juan de la Cruz, approfondisce infatti l'idea di una frattura incolmabile tra soggetto e realtà: quanto più il rapporto con l'Altro sembra innocente e immediato, tanto più i tentativi di avvicinamento dell'Io verranno frustrati. Se in de la Cruz il dissidio tra l'assenza di Dio e la percezione intuitiva della sua esistenza diventa materia di fede, in Podda il divario tra l'Io e l'Altro si fa allegoria della poesia stessa, un'«afasia pseudo-allineata» che non sa dire ciò che il poeta chiede pur tendendovi spasmodicamente. Eppure è solo grazie a questa dialettica della sconfitta che è possibile combattere i baluardi del senso comune fortificato, dell'«amen» rinunciatario, appunto. Ecco spiegato anche il mistero del titolo, che ora si palesa come decisamente parodico: «cave amen» ovvero «attenzione all'acquiescenza».

Venendo ai testi, le due sezioni più che alludere al rapporto tra inconscio e coscienza sembrano simboleggiare le voci complementari di un soggetto scisso. Il richiamo al personaggio proustiano di Odette non può non rimandare all'impalcatura della *Recherche*, ovvero alla lotta della memoria contro il tempo («per non morire viva / portami dunque tu / dove credi esista il piacere / di sommersi al silenzio») che si rivela però fallimentare («e sempre un poco avanza e il tempo avanza / che essere a tempo che sostare stanca»). Ciascuna delle due voci è chiamata a rispondere di questa battaglia: quella maschile, del primo nucleo, in maniera più «dichiarativa e gnomica» e quella femminile, del secondo nucleo, in maniera invece «assertiva e franta», come correttamente stabilisce Giuseppe Nava nella postfazione. La prima voce, in particolare, tematizza l'iterazione insensata e la relativa *impasse* psicologica dell'Io nella frammentarietà del mondo: sembra che il soggetto poetico si aggiri incessantemente attorno a un nucleo impenetrabile, a mo' d'elettrone, non volendo cedere alla routine meccanizzata dell'esistenza né tanto meno alla facile scorciatoia dell'intimismo. Se per lirica infatti s'intende il puro sfogo emotivo e simbolico, il libro di Podda non è affatto intriso di lirismo: la sua poesia è sì dominata dalla forte presenza di un soggetto, ma appunto sottoforma di un Io dissacrato che incessantemente s'interroga sulle



proprie condizioni di precarietà («ho quasi imparato che / oltre qualche doppio e me / posso pretendere una manata / di ricordi ma somigliarmi no»), dove sembra di ascoltare Gozzano, l'ultimo Montale se non addirittura il Sanguineti di *Postkarten*). Quest'Io dimidiato è consapevole della propria sconfitta e sa manifestarla con ironia: «credo in un solo io se / come credo non avrò / altro io che me // credo in un solo io e / quando sarò più dio / non punirò che me». La seconda sezione del volume s'incardina poi – soprattutto sintatticamente, procedendo per fratture e giustapposizioni – nella dicotomia tra l'impotenza della memoria e la necessità beckettiana di praticarla, pena l'annullamento anche della semplice possibilità del dire. Qui la voce femminile sembra parlare dal cuore d'una forza inespugnabile: «crescere volevo alta altissima / volevo inseminare l'attimo. / ma l'erba già mi copre il seno. / affondo così».

Nella *Postfazione*, Nava parla giustamente di una dissociazione già zanzottiana tra significante e significato, ovvero di *choc* linguistico basato sulla critica all'automatismo ritualizzato del quotidiano. Ma, aggiungiamo noi, la frattura si consuma non solo nel rapporto saussuriano tra espressione e contenuto, quanto anche nella divaricazione tra oggetto della realtà e referente linguistico. È il dato esterno a non concedersi: è già il mondo reale, quasi divenuto noumenico, a non darsi e a non aprirsi ad esser colto dalla parola, sicché il linguaggio può solo procedere in un cortocircuito tutt'affatto esterno alle cose: «sulla tela lo spazio non è il mondo». L'aporia già eraclitea del tempo è l'iteratività del suo scorrere distruttivo, che porta alla fine alla monotonia: ripetizione e distruzione sono infatti i due poli attorno a cui si costruisce la prosodia di *Cave Amen*, spesso dominata da locuzioni anaforiche riprese in componimenti differenti, ad alludere all'unità del volume pur nella sua necessaria frammentazione (si ricordino almeno «quello di notte», «come si torna», «tocca misurare», «non resta che qualcosa» e le varie assonanze con il vocabolo «amen» nel secondo nucleo di testi). L'ossessione di Podda coincide dunque con l'urgenza di un mallarmeano *hasard*, di un'epifania per fuoriuscire dalla lotta contro il tempo, «questa falsa struttura / che mi disossa». Ma quest'epifania non giungerà mai.

Eppure è proprio questa lotta l'unica possibilità per la poesia, oggi: un dire, nonostante non sia più possibile dire. Il che è allegoria della condizione non solo linguistica, ma esistenziale della nostra coscienza moderna: «immuni tra se stando e sé / vivibondi quanti urlanti / in quieti atomi».

**Angelo Petrella**

**Emilio Rentocchini**, *Giorni in prova*, Roma, Donzelli 2005

Dopo la pubblicazione della raccolta *Ottavi* da Garzanti, Emilio Rentocchini propone una seconda pubblicazione suddivisa in cinque sezioni (*Corpo a corpo*, *Nel paesaggio*, *Il tempo atteso*, *Da un silenzio transitivo*, *Vita alla seconda*) e composta da brevissimi bozzetti narrativi in prosa, alternati di solito a ottave nel dialetto emiliano di Sassuolo con traduzione in lingua.

La struttura, pertanto, si presenta divergente: se da una parte la divisione in sezioni pare seguire un percorso poetico, i testi in prosa e quelli in versi non dimostrano ad un primo impatto una reciprocità di significato. Infatti nella prima sezione si evidenzia il corpo a corpo dello scrittore con le tre differenti modalità di espressione che trovano nello spazio (il paesaggio) e nel tempo la loro attuazione permettendo di passare dal silenzio alla parola per testimoniare una positività esistenziale.

Prendiamo in considerazione il rapporto tra dialetto e lingua: il risultato va tutto a favore del primo strumento linguistico. Il confronto testuale suggerisce che in lui la lingua della poesia, il luogo dove sgorgano le parole con cui riprodurre il suo modo di concepire il reale è il dialetto: gli endecasillabi delle ottave, che classicamente rimano ABABCC, fluiscono con levità e grazia; il concreto e l'astratto risultano fusi senza soluzione di continuità come pure il dato realistico e la metafora ardita: «La man l'incròusa al ménd so la sò pèla / ch'l'agh dmanda d'èser tèndra dmand la fiam / con l'aria, o la parola naturèla / blisghèda via al pensér ch'al la reclama, / la curva di an alséra l'as modèla / propria per la paura ch'i sien lama / i di ciapè da l'èmbra ed chi ridìva / e andèda as dis che anch l'erba la la friva», «La mano che incrocia il mondo sulla pelle di lei / che le chiede d'esser tenera come la fiamma / con l'aria, o

la parola naturale / sfuggita al pensiero che la reclama, / La curva degli anni lieve si rimodella / proprio per paura che siano lame / le dita accolte dall'ombra di chi rideva / e andata poi si dice che anche l'erba la feriva». Come si vede, in traduzione si perde il ritmo, le rime sono ridotte ad assonanze o consonanze sparse, il testo perde quella componente musicale che lo rende "percezione auditiva".

Sotto il profilo stilistico la poesia di Rentocchini è caratterizzata da una spiccata dialettica *hard-soft* rintracciabile anche a livello generale. L'*hard* va rintracciato nello strumento linguistico, intimamente ancorato alle esigenze di una vita quotidiana, e non soggetto alla formalizzazione logica del pensiero filosofico, nelle rappresentazioni oggettuali («S'al va al buràs da l'èlt su l'aluménni», «Vola lo strofinaccio visto dall'alto sull'alluminio») e prosastiche («d'lò ch'l'apàna con fiè la cromadura», «mentre appanna col fiato la cromatura») nell'indicazione di personaggi («con la trèmba al pòggn 'd Siflènni», «come la tromba il pugno di Sisinio»). Il *soft* è presente in procedimento di derivazione "ermetica" mediante il quale l'idea viene rappresentata da una metafora concreta («in t'i fanè 'd na vètta forfettaria», «Nei fari di una vita forfettaria»; «Già d'utòuber l'autùn al fèssa al prèsi», «Già ad ottobre l'autunno fissa il prezzo»). Nonostante la tendenza alla "concretizzazione" questi versi esprimono un senso di levità, di impalpabilità, di dissolvenza sia grazie ad un forte *understatement* sia grazie ad un continuo passaggio dall'una all'altra componente sia a causa di un abbandono alla musicalità e al ritmo. Nell'ottava citata la tematica iniziale di un contatto tra la mano e la pelle della donna si inoltra in modo sinuoso attraverso diversi rivoli: la tenerezza della fiamma con l'aria e della parola sfuggita al pensiero; la forma del corpo femminile viene poi ricomposta in un rapporto integrato tra passato e presente a significare l'esilità di un probabile distacco. Il reale e l'immaginario, la sensualità e la finezza, l'attualità e il ricordo, la leggerezza e l'incisività (le dita come lame) si compenetrano e si annullano. Rentocchini non fa scoccare scintille tra gli opposti, ma li rende neutri, secondo uno stile per alcuni aspetti simile a quello di Franco Loi. Pertanto le ottave dei *Giorni in prova* ritraggono

costellazioni percettive attorno ad un nucleo ispiratore: a volte è la sensualità («L'elàstigh di mudaànt at fa un silàch», «L'elastico degli slip ti lascia un segno»; «Vlèir bèin al schèrp, ai guant anch l'our ed pèla», «Voler bene alle scarpe, ai guanti, anche loro di pelle»; «T'pèr na didèda ed nivea su la pèla / piò morbida ed Naomi», «Sembri una ditata di nivea sulla pelle piò morbida di Naomi») a volte è la malinconia («Chi ha fat la pèla di òc k'ha avù pietè / ed me», «Chi ha fatto le palpebre ha avuto pietà / di me») per la prima sezione in un *Corpo a corpo* con la realtà; nella seconda sezione *Nel paesaggio* è uno «scorcio che s'inautunna» («sta bulèda ch'la s'autùna»), la luce «unghiata» dell'autunno, la fine di una giornata, il personaggio di Andrea Mina, il rumore dell'«apercar giallo», le foglie del castagno e del faggio; nella terza *Il tempo atteso* è la rievocazione del passato valutato nelle sue attese rispetto al presente con la rievocazione della canzone *El condor pasa* e gli Intillimani, il rapporto tra vecchi e bambini «in Caivanella», Paul Mc Cartney; nella quarta, *Da un silenzio transitivo*, è la protesta contro le leggi razziali fasciste dell'editore Angelo Fortunato Formiggini, la *mèche* della donna, «la neve più in ombra a mezzacosta», la morte, due donne anziane, la parola; in *Vita alla seconda*, è la parola autunno, la distanza tra la testa e i piedi, il termine «Mistero», un'arietta musicale, uno studio di Chopin, le quotidiane azioni umane».

La parte *hard* del testo è rappresentata dai brani in prosa, lucidi, essenziali, che nella brevità sanno incollare il lettore dalla prima all'ultima parola in un lessico solido e compatto. Gli attacchi colpiscono il lettore per la loro incisività: «È una specie di limite. Ogni volta che tutto è deciso, puntuale la debolezza esplose». I protagonisti dei brevi racconti escono netti e delineati sulla paginetta da un gesto, una conversazione, una passione, un avvenimento, un ricordo. Le tematiche sono le stesse indicate nelle poesie, ma, se da una parte perdono il fascino del verso e dal labirinto entro cui il poeta le conduceva, dall'altra acquistano vigore per merito di una disposizione "geometricamente" organizzata. E proprio mediante questo dominio la materia si carica di vigore. La sensualità si alimenta non solo di passione, ma anche di morte

(«amare è la morte»), di solitudine, di delusione («del Trenta Febbraio resta la sfida del nome dei nostri discorsi»). Nella seconda sezione troviamo componenti di carattere esistenziale: il rischio dell'insignificanza e della marginalità, la dialettica presenza/assenza, il rischio, la difficoltà di decidere, la solitudine, il rapporto con la componente biologica umana («C'era una muta grandezza, come sempre dove l'uomo si ferma o si lascia diventare paesaggio»). Nelle restanti composizioni continua la rappresentazione della *condition humaine* mediante la ricerca dell'identità, il senso del trascorrere del tempo («Solo le cose antiche sanno tenere in sé tutto il presente»), la contraddittorietà dell'animo umano («una gioia nuova, di cui si pente»), scorci di desolazione. Nell'ultima sezione muta la prospettiva: «Dunque era vero che le cose le osservava dall'alto, ma proprio per umiltà, per tenerle più insieme, e per distinguere», infatti il reale "appare": «Lui lì, folgorato, sulla strada, folgorato all'idea dei bonsai della collega d'inglese», «Le cose avevano bisogno di me per non perdersi», il canto della donna riesce a lanciare un legame, persino la morte non costituisce un distacco irrimediabile («Lei lo aspettava sempre un po' più avanti come per caso»), e il testo termina con un augurio positivo: «E si sorrisero, pieni di speranza»

La complessità e la multiformità di *Giorni in prova* trovano il suo nucleo ispiratore in una precisa concezione dell'esistenza: «La vita è un viaggio sperimentale fatto involontariamente. Esatto. Però solo se non ti specchi nel bianco opaco delle insegne, mentre cammini da cane, con tutto chiuso intorno» e l'arte si presenta, appunto, come una ricognizione del «bianco opaco» del succedersi dei giorni a livello della strada, ritratta a volte mediante linee marcate e con definiti contorni (parte *hard*), a volte con un abbozzo, con l'ombreggiato e lo sfumato (parte *soft*).

In conclusione si può affermare che il testo presenta il merito di aver saputo unire due maniere diverse di guardare al reale.

**Giuliano Ladolfi**

**Italo Testa**, *Biometrie*, Lecce, Manni 2005

Questo libro colpisce innanzitutto per quanto eterogeneo, per la commistione di

stili, di soluzioni. La prova è la gestazione della composizione: se la struttura portante infatti nasce in un periodo che va tra il 1999 e il 2002, le sezioni *Penelopescanata* e *Moti e richiami* abbracciano tempi ben maggiori, un range che oscilla tra il 1989 e il 2004.

La sensazione è che Italo Testa (1972) voglia chiudere i conti col passato, voglia virare, voglia cambiare pagina, affrancarsi dal lavoro compiuto, fissarlo sulla carta e passare oltre. *Biometrie* sembra avvicinarsi a quel periodo in cui il bozzolo diventa farfalla e ci consegna l'esoscheletro.

La mescolanza che non abbandonerà mai il lettore è evidente fin dal primo testo *Scandire il tempo* dove a una metrica senza fronzoli si uniscono rime come furti: antifurti e il panorama si rivela fortemente metropolitano: «Devi intonare la litania dei corpi / di quelli esposti nel riverbero dei fari / di quelli accolti nel marmo degli ossari, // devi orientarti per i tracciati amorfi / tra le scansioni dei centri commerciali / scandire il tempo di giorni diseguali, // devi adattarti al ritmo delle sirene / lasciare i ripari, esporti agli urti / abbandonarti al canto degli antifurti, // trasalire nel luore delle merci / cullarti al flussso lieve dei carrelli / sognare animali e corpi a brandelli, // devi nutrirti di organi e feticci / profilare di lattice ogni fessura / pagare il conto e ripulire con cura, // recitare il rosario dei volti assenti / svuotare gli occhi, ritagliare le bocche / aderire alla carne e schiacciare le nocche», come accade per esempio nelle "rooms" (forte è l'influenza inglese un poco in tutto il libro, nella parola e nel ritmo) della IV sezione, *Hopper's sunlights*: «dell'uomo che legge al tuo fianco non misura la distanza / l'ovale di un tavolo ai cui bordi ristanno / due involucri in posa: // e avverti come la parete gialla si stacchi / il fotogramma di questo abbandono, della resa / all'assalto d'ombra».

Si legge insomma con una certa continuità l'aria di altri autori anagraficamente molto simili, Fabrizio Lombardo, Laura Pugno, una poesia non precisamente performativa ma in grado senza remore di concedersi le libertà di cui ha bisogno. Ne è un chiaro esempio *Ixione* dove vengono citati gli Sparaklehorse o Mezzanine dei Massive Attack associati a Eliot, soluzione interessante appesantita però

(purtroppo) dalla decisione di riprendere con troppa insistenza il linguaggio degli SMS, cioè ad esempio con “ke” al posto di “che”, “ocki” al posto di “occhi”, “xmettere” al posto di “permettere” ecc., soluzione difficile da digerire dopo il cinquantesimo verso e in generale da elargire con parsimonia e non con pedissequa sistematicità affinché risulti ben più efficace e possa puntare dritta l’obiettivo.

Dall’altra parte in direzione totalmente opposta gli haiku della sezione Stradale: «ansia nel tunnel / sui grandi fari gialli / punti di neve» che descrivono una grande via, fortemente autunnale e padana dove sorprende la riuscita descrizione del grigiore e della solitudine nella capacità aggiunta e fondamentale in Testa di non compiere catechesi (soprattutto in questa sezione), sebbene le descrizioni algide e controllate (come sempre) siano in grado di dire al lettore ben di più di una certa ricerca della morale “ad ogni costo” e assolutamente meglio attecchiscano e facciano presa.

Il poeta pare raggiungere l’obiettivo di mappare la società e i territori urbani senza iperbolismi.

Ora, però, si tratta di cercare di comprendere verso quale direzione si orienterà in futuro Testa, verso quali linguaggi e soluzioni stilistiche, perché, se per descrivere l’isteria del quotidiano questo modo di operare soddisfa, esso non potrà essere protratto in eterno: questo libro denota insomma con la sua lettura l’urgenza della decisione, della scelta (ma per assurdo anche della possibile non scelta, che personalmente troverei un peccato mortale).

Prima di intraprendere il bivio egli ci propone tutte le possibili soluzioni e con le note finali anche il percorso compiuto, quello della cultura enciclopedica, di una cultura che possiamo definire “classica”, “universitaria” ma soprattutto della fusione con quella *underground*, in un percorso di innovazione e recupero delle radici che si potrà ritrovare sostanzialmente inalterato in qualsiasi progetto di sviluppo urbano.

Anche in questo Testa è metropolitano, anche per questo riesce a descrivere la società attraverso diottrie sempre differenti che si adattano alla lettura delle diverse situa-

zioni «Un’altra notte in stanze ammobiliate / seguendo le intermittenze alla parete, / un’altra notte, su un copriletto stinto / ascoltando i rumori dal muro a fianco. // Un’altra notte con lo sguardo al soffitto / nell’alone dei neon che lava il corpo, un’altra notte, quando parte un colpo / lasciarsi andare giù a peso morto».

Nel continuo passaggio di testimone tra le diverse generazioni di scrittura diviene così impossibile non considerare la poesia di questo autore, non apprezzarne lo sforzo nell’operato, nel catalogare le gamme, le possibilità. Egli sembra davvero in definitiva uno di quegli autori in grado con altri nati a cavallo del 1970 di delineare i possibili percorsi che verranno seguiti dalle generazioni che gli succederanno nella naturale evoluzione della nostra poesia.

*Matteo Fantuzzi*

#### NARRATIVA

**Sergio D’Amaro**, *Terra dei passati destini*, Lecce, Manni 2005

È apparsa nella bella ed eclettica collana ‘Pretesti’ dell’editore Manni, diretta da Anna Grazia D’Oria, la nuova edizione ampliata di una raccolta di brevi racconti uscita nel 2000 col titolo *Gargan River*, che rinvia già nel titolo all’ipertesto nordamericano dell’*Antologia di Spoon River*, della quale proponeva una sorta di versione pugliese: sostituito il vecchio titolo con uno ben più poetico, Sergio D’Amaro dà voce ai defunti di piccoli cimiteri di campagna che tornano a chiedere udienza per raccontare le loro tristi storie, esemplari della sofferenza popolare in tempi di guerra, pregiudizi, ignoranza, rigido classismo ed emigrazione. Diciannove sono in tutto queste “testimonianze” dall’aldilà, costanti per lunghezza (in media cinque-sei pagine) e per struttura (invariabilmente i racconti iniziano con l’autopresentazione del nome, del numero degli anni di vita terrena, dei luoghi in cui essa si è svolta e del mestiere svolto: quasi una lettura “ragionata” della lapide, che infatti viene in genere anche descritta nelle prime righe di ciascun racconto); identico, poi, è anche il timbro linguistico-stilistico usato, un italiano regionale fortemente caratterizzato da dialettalismi (la mag-

gior parte dei quali l'autore ricapitola in un *Glossario* finale), che peraltro sono comuni a gran parte delle regioni meridionali italiane, consentendo una facile identificazione anche in un lettore non garganico e non pugliese.

In questo aspetto del libro mi sembra che risieda la più felice invenzione di D'Amaro, che mette a frutto la sua notevole conoscenza della demologia otto-novecentesca, del meridionalismo e della letteratura dell'emigrazione, temi tutti ai quali ha dedicato anche numerosi interventi saggistici e un'alacre attività di organizzatore culturale: così la sedimentazione linguistica delle tradizioni, delle mentalità e dell'antropologia religiosa garganica (e meridionale) si ritrova magnificamente nello stile parlato di questi personaggi, tredici dei quali sono uomini e solo sei donne, tutte collocate nella parte finale del volume, come a riservare a questi ultimi autoritratti la parte culminante di una storia popolare fatta di vittime e di antieroi, eppure capaci di far emergere dai loro racconti virtù indimenticabili di sopportazione e di tenerezza. Le donne, d'altra parte, sono protagoniste in filigrana di molti dei racconti maschili, in qualità di mamme apprensive, mogli arrendevoli, amanti appassionate e comari pettegoie, a rammentare permanentemente la linea della trasmissione della vita e i suoi flussi biologici in sintonia con i ritmi dei campi e degli estri animali. Con la mente rivolta alla migliore tradizione narrativa del Sud Italia (Verga, Silone, Strati, Nigro, Bufalino, Domenico Rea e, certo, l'amatissimo Carlo Levi, per fare solo i nomi più facili), D'Amaro, che in poesia ha dimostrato una certa attitudine "cinematografica" a riversare la memoria di una generazione nettamente post-rurale e rockettara, ricostruisce una storia sociale 'dal basso', azzerando la distanza del narratore e collocando il punto di vista esattamente al centro degli eventi di una cronaca minuta, fatta di *destini* che sembrano segnati già al momento stesso della nascita.

Se le donne sembrano fissate prevalentemente nella condizione coatta della maternità, senza altri orizzonti, i numerosi personaggi maschili hanno in comune la precoce sottrazione ai percorsi scolastici (con la sola eccezione di *Padre Girolamo*, il teologo francescano che chiude la carrellata maschile, così come la benestante ricamatrice *Figlia*

*di don Costanzo Mascia* è l'ultima «voce» delle donne e di tutto il libro): così prende avvio l'iniziazione al lavoro (talvolta proprio con elementi di ritualità e di formazione simbolica, come nel caso del carbonaro Graziano) e l'aspra avventura della sopravvivenza, solitamente intrapresa con l'entusiasmo della scoperta di una vita "da grandi" e poi amaramente conosciuta nella sua realtà fatta di privazioni, emarginazioni, malattie professionali, lotte sindacali ed emigrazione. Ogni breve racconto è l'embrione di una fiaba dallo sviluppo rovesciato, dalla speranza di riscatto alla rassegnazione e alla sconfitta, dalla ricerca della salute alla morte, e di questo capovolgimento delle sorti progressive della Storia è metafora e sapiente segnale strutturale proprio il ricorso al racconto svolto a partire dalla *fine*, da una morte che (come voleva Pasolini), nei modi e nei luoghi in cui si svolge, nelle parole che l'accompagnano, sola dà senso e rappresentabilità agli episodi turbinanti di una vita, così come il montaggio filmico fa con i fotogrammi.

*Daniele Maria Pegorari*

**Mark Haddon**, *Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte*, Torino, Einaudi 2003

Un romanzo nuovo di un autore che non conosciamo non possiede molte armi per attirarci, per stimolare la nostra curiosità; possiamo osservare attenti la copertina quasi a chiederle informazioni o un consiglio, possiamo soffermarci sull'immagine che emerge dalla sovraccoperta patinata, o poco più.

E l'ultimo romanzo di Mark Haddon può richiamare la nostra attenzione proprio a partire da questi due ultimi punti: il titolo e la foto dell'edizione della Einaudi: il titolo che suscita nella mente la curiosità per un caso, per giunta "strano", di un animale che viene ucciso nell'ora che maggiormente rappresenta la notte, lo spartiacque tra un giorno e l'altro. Il mistero pare avvolto dall'oscurità, ma ci troviamo di fronte ad un mistero in tono minore, meno macabro e meno *noir* rispetto ai canoni prestabiliti del giallo: vittima non è un essere umano, ma un animale, che il luogo comune ha riconosciuto come il migliore amico dell'uomo. E la foto che spicca dalla copertina è quella di un bambino che si copre metà viso con un braccio e con la

mano appoggiata su una fronte pensierosa: indossa un largo maglione di lana a collo alto, come se dovesse ripararsi da un freddo intenso, mentre lo sfondo è campeggiato da un cielo sfumato di azzurro e banchi di nuvole.

E, infatti, la vicenda narrata è “particolare”, perché perché il protagonista, nonché l’io narrante del romanzo, è un bambino di quindici anni, Christopher Boone, che una notte vede nel giardino di una sua vicina di casa un corpo immobile al suolo: «Mezzanotte e sette minuti. Il cane era disteso sull’erba in mezzo al prato di fronte alla casa della signora Shears. Gli occhi erano chiusi. Sembrava stesse correndo su un fianco, come fanno i cani quando sognano di dare la caccia ad un gatto. Il cane però non stava correndo, e non dormiva. Il cane era morto. Era stato trafitto con un forcone».

Pochissime righe bastano per delineare la situazione con occhio quasi fotografico: l’ora esatta e il luogo preciso, gli occhi chiusi del cane, il forcone senza alcuna concessione al lato sentimentale, sorpresa, spavento e neppure impressione. Christopher Boone, infatti, è un bambino diverso dagli altri: è affetto dal morbo di Asperger, una forma di autismo e che lo porta ad intrattenere un rapporto problematico con il mondo che lo circonda. Nella descrizione del cane morto la sua fervida immaginazione si intreccia con una lucidità razionale caratteristica di un adulto e tipica di una mentalità scientifica. E appunto in questa strana ambivalenza consiste l’aspetto più caratteristico della sua personalità, sospesa in un sottile gioco tra malattia e lucidità mentale, tra devianza dalla normalità (non sorride mai) e uso assoluto del raziocinio (l’amore per la matematica o per l’astrologia), tra ossessioni quasi patologiche (non sopporta gli spostamenti di mobili all’interno di una stanza, non tollera che cibi diversi vadano in contatto tra di loro) e rigore nei suoi propositi (calcola il numero di macchine gialle che vede dall’autobus quando si reca al mattino a scuola e da questo intuisce se sarà una bella giornata).

La chiave di lettura del romanzo sta appunto nella prospettiva secondo cui viene presentata la vicenda; il cane trafitto da un forcone nel cuore di una notte altro non è che un pretesto narrativo, un *incipit* che ci condu-

ce ad un’altra realtà, lontana e diversa dal consueto intreccio del giallo. Al lettore gradualmente si spalanca la visione di un mondo diverso, il mondo di un bambino affetto da una forma singolare di autismo: «Mi chiamo Christopher John Francis Boone. Conosco a memoria i nomi di tutte le nazioni del mondo e delle loro capitali, e ogni numero primo fino a 7507».

Egli vive solo con il padre («Mia madre è morta due anni fa»), va a scuola tutte le mattine e ha un’insegnante di nome Siobhan che gli impartisce tanti consigli, tra i quali quello appunto di scrivere un libro. E, quando va a scuola egli conta dal pulmino della scuola le macchine che incrocia, adottando un’infantile forma di previsione della giornata: quattro auto rosse, infatti, significano bella giornata, cinque auto rosse una giornata straordinaria, quattro auto gialle una giornata nera e allora bisogna starsene seduti per conto proprio senza parlar con nessuno e senza toccare cibo, per non correre ulteriori rischi. Il linguaggio da lui usato nella conversazione si basa su tali interpretazioni, in cui assume importanza una strana logica, intessuta di credenze ingenue e su reconditi desideri di protezione: «Dissi che mi piaceva che le cose seguissero un ordine preciso. E che uno dei modi per far seguire alle cose un ordine preciso era essere logici. Specialmente quando si trattava di numeri o di una discussione». I numeri, infatti, costituiscono la chiave di comunicazione con il bambino, una sorta di codice privato, un arcano riservato a pochissimi al punto che l’autismo diviene una condizione privilegiata, un palco speciale da cui osservare la realtà circostante, quasi una metafora per intendere e analizzare la vita di tutti i giorni.

La seconda parte del romanzo racconta l’adolescenza del protagonista, periodo della vita, in cui entrano in gioco considerazioni sull’identità del sé e problematiche legate alla crescita biologico-maturativa e al rapporto con i genitori (il conflitto con il padre e la ricerca della madre fuggita con un altro uomo). Anche in questo caso la malattia si propone come il filtro delle dei sentimenti del protagonista, la prospettiva da cui cogliere l’evoluzione della sua personalità attraverso strane forme di interpretazione del reale.

Sotto il profilo strutturale il libro di

Haddon si caratterizza anche per una variante di impostazione grafica: le parole scritte non formano un *continuum* classico secondo la stesura tradizionale. Spesso il testo è separato da immagini, da fotografie, da calcoli matematici, da scritte a mano, da cartine di città, da fumetti, da rappresentazioni di costellazioni celesti, da test di intelligenza ecc. La scelta non è casuale e si propone come una scelta felice: in fondo il pensiero di Christopher non scorre lineare come le parole di un romanzo, ma è sostanziato di immagini, di giochi linguistici, di tecniche diverse, di iconografie di vario tipo. Pertanto, il ricorso ad una pluralità di linguaggi mira ad esprimere la molteplicità comunicativa del protagonista in contrasto con la scorrevolezza narrativa, la quale fa da contraltare alla difficoltà esistenziale del protagonista.

Questo contrasto è particolarmente significativo, perché pone in luce l'esistenza di un'altra realtà, di un altro modo di intendere il mondo, che insegna a non fissarsi su categorie interpretative prestabilite, ma per lo meno a saper tener conto della varietà di pensieri e di rappresentazioni della vita altrui, comprendendo, alla fine, meglio gli altri e anche noi stessi.

*Michele Canalini*

#### SAGGISTICA

**Maria Costanza Ferrero De Luca** (a cura di) *Ezra Pound e il Canto dei Sette Laghi*, Reggio Emilia, Diabasis 2004.

Tutto ha inizio con una seduzione, una vivida sensazione di trasporto, di comunione, o meglio, con l'intuizione di una comunione. Così Pound si è lasciato sedurre dagli Haiku, dal teatro N<sup>o</sup>, dalla poesia cinese. Erano gli anni dell'Imagismo e del «Vortex» e poche cose potevano offrire ordine e nutrimento al metabolismo estetico del giovane americano quanto i versi levigati, traslucidi dei grandi maestri cinesi e giapponesi.

Già discepolo di Fenollosa, fu proprio il giovane Pound a ricevere dalla vedova dell'orientalista i manoscritti inediti del marito. Con quel dono, l'entusiasmo si saldò alla ricerca, allo studio e i primi spasimi mutarono in adesione intellettuale. «La coesistenza di culture, per cui nel modello giapponese

Pound ritrova quello cinese, lo avvicina straordinariamente ad ambedue le civiltà; però, di quella giapponese, egli assorbe strettamente l'afflato poetico, in specie attraverso il N<sup>o</sup>».

Quando nel 1917 comincia la stesura dei *Cantos*, Pound ha già alle spalle pubblicazioni e lavori di traduzione sul e dal N<sup>o</sup> (ricordiamo: *Certain noble plays of Japan: from the manuscripts of Ernest Fenollosa*, con un'introduzione di William Butler Yeats e "Noh", or, *Accomplishment: a study of the classical stage of Japan*, di Ernest Fenollosa e Ezra Pound). Come sostiene la Ferrero De Luca, «l'analisi dei *Cantos* rivela quanto Pound fosse debitore ai Giapponesi della tecnica che il N<sup>o</sup> gli offriva, caricando di significato le impressioni fluttuanti, che divenivano immagini».

Vi è una data precisa, un anno per lo meno, che segna l'occorrenza di una *Begegnung*, di un incontro, come forse piacerebbe a Derrida sottolineare, ossia, il 1928, presumibilmente gli esordi estivi del 1928. Pound si trovava già da tre anni a Rapallo, cittadina eletta a sua dimora dopo i lunghi soggiorni londinesi e parigini. In quell'anno, dunque, ricevette dal padre Homer il manoscritto di Sh<sup>o</sup>-Sh<sup>o</sup>? Hakkei, ereditato dalla leggendaria Zia Frank. Da subito, Pound nomina il manoscritto *Canto XLIX*.

A pochi, immagino, diranno molto i nomi che seguono, come del resto, il fatto che il manoscritto si trattasse di un *tegakami*, ma non importa: sono fonemi che, pur mal pronunciati, seducono (e ci scommetterei la mia edizione dei *Cantos* che la primissima infatuazione poundiana per il Giappone, ben prima quindi dei film di Kurosawa e della globalizzazione del Sushi, poco si distinguesse da un eccitamento fonetico, topo- e onomastico). Ma seguiamo la Ferrero De Luca nella descrizione del manoscritto: «Si tratta di un *tegakami*, genere di libro in cui erano riportati scritti di maestri calligrafi dall'epoca Momoyama in poi, come punto di riferimento per valutare le varie scuole calligrafiche. / Questo tipo di libri apparteneva alla famiglia imperiale o ad aristocratici, samurai, bonzi. Erano anche redatti da dilettanti di calligrafia per loro gusto. Specialmente nell'epoca Edo, venivano dati in dono alle figlie quando si

maritavano, fra gli oggetti più importanti, come motivo di meditazione sulle poesie e sui dipinti perché ne traessero piacere estetico e guida di vita. [...] Il manoscritto si apre come un piccolo paravento pieghevole, secondo l'uso di antichi libri giapponesi. / Le sedici poesie e gli otto dipinti sono presentati in tritici che procedono da destra a sinistra, gli ultimi affiancati alle copertine. Si susseguono una poesia cinese, un dipinto, una poesia giapponese, collegati all'argomento [...]. Delle poesie in cinese l'ultima: *Bagliori al tramonto* porta la firma di Genry?, la qual cosa potrebbe significare che tutte siano state scritte da lui, nella sua qualità di calligrafo. Comunque, ciò è utile per determinare la data, in quanto Genry?, famoso maestro calligrafo, scrisse e pubblicò le poesie quasi perfettamente uguali a quelle di Sh?-Sh? Hakkei in libri datati 1680, 1683 e posteriori. Il manoscritto dovrebbe quindi essere di quegli anni all'incirca».

Non senza motivo vi ho sottoposto una citazione tecnica così lunga: il libro che vorrei invitarvi a leggere è corredato dalla riproduzione del manoscritto originale, proprio in quella forma di «paravento pieghevole» che dovrebbe suggerire al tatto e alla rappresentazione l'ipotetica dinamica di consultazione esperita dallo stesso Pound. Si tratta pertanto di uno squisito cofanetto, un dono che qualsiasi bibliomane dovrebbe farsi. Ad ogni modo, al di là delle voglie da collezionista, valido e suggestivo è di per sé lo studio della Ferrero De Luca, un bell'esempio di dedizione filologica ed entusiasmo comparatistico.

Il saggio, prefato da Massimo Bacigalupo, è una sorta di viaggio filologico nel *Canto XLIX*, definito spesso e volentieri un'oasi di pace, di «stillness», nel magma incandescente, cinestetico della quinta decade dei *Cantos*. L'approccio della Ferrero De Luca è benevolo nei confronti del lettore, anche del più sprovvisto. Dopo aver enucleato le principali coordinate biografiche dell'affinità eletiva tra Pound e il Giappone, siamo introdotti nel mondo del manoscritto. Per ogni poesia, sia cinese sia giapponese, disponiamo di una traduzione italiana. Un esauriente commento glossa ognuna delle otto sezioni, le *Otto Vedute*. Immediatamente, segue la parafrasi di Pound, composta verso la fine del luglio

1928, con l'aiuto di un'amica cinese di passaggio. La lettera con la parafrasi (traduzione abbozzata, «rough trans.») era destinata al padre Homer: non si sa però se sia stata o meno spedita. Mancando, tuttavia, sia la firma che il saluto, è ragionevole dedurre che non abbia mai lasciato l'interno 3 di Via Marsala 12 per mano di Ezra.

Si giunge quindi al capitolo quinto, *Dalla parafrasi al Canto XLIX*, il muscolo-motore del saggio. Quivi, un pizzico di coraggio interpretativo in più e dello *speck* saporito a piè pagina avrebbero certo reso il lavoro della Ferrero De Luca ancora più affascinante. A mancare è soprattutto il confronto serrato con la letteratura secondaria precedente. Mi riferisco, innanzitutto, a Hugh Kenner (*More on the Seven Lakes Canto*, «Paideuma» 2, 1, 1973), Angela Jung Palandri, *The "Seven Lake Canto" Revisited*, «Paideuma», 3, 1, 1974) – comunque presi in considerazione nel bel saggio d'appendice di Adriano Vantaggi, incentrato sulla seconda parte del Canto poundiano – e allo stesso Massimo Bacigalupo.

Ma poco si può recriminare: in nota, viene esplicitamente ricordato come l'obiettivo precipuo del lavoro consista nell'esame del manoscritto ispiratore della prima parte del Canto. In questo senso, lo studio della Ferrero De Luca è più che soddisfacente, anzi, degno d'ammirazione, se consideriamo la competenza e la passione con cui ha condotto l'analisi delle varianti nel capitolo conclusivo. La studiosa compara, in un *excel* di facile consultazione, quattro fonti: l'originale cinese, la parafrasi di Pound, il *Canto XLIX* e la versione in toscano degli originali ad opera dello stesso. Per quanto il commento sia (giustamente e coerentemente!) costellato di ideogrammi e rimandi alla tradizione sinogiapponese e possa quindi risultare estraniante o apparire come *mysterium* della fede calligrafica a qualsiasi non-specialista, scoraggiando la prosecuzione della lettura, ai più curiosi e testardi aprirà un scorcio inusuale ed esclusivo (del resto, nessuno studioso, prima della Ferrero De Luca, poté avvalersi di una tale intimità fisica col manoscritto) nel laboratorio poetico di uno dei padri fondatori del Novecento letterario.

**Federico Italiano**



# BIBLIO

**Angelo Australi**, *Zia Oria*, Viareggio, Pezzini 2003

Il racconto può essere annoverato tra i romanzi di formazione, perché il protagonista Spartaco, attorno a cui si sviluppano storie parallele, si trova nell'età in cui si scopre il mondo. La vicenda si svolge nella campagna toscana durante gli Anni Sessanta e reca l'impronta delle gente abituata a lottare con la terra e con la dura esistenza.

**Fernando Banchini**, *Approdi*, Novi Ligure, Joker 2003

Tempo di bilanci, tempo di retrospezione, anzi di introspezione quello che Banchini propone nell'ultima raccolta di poesie: «Ho risalito l'ardua realtà / per trovare nell'unico il molteplice». Un passato, vuoto, insulso («Suppellettili vuote, abiti pendenti / flosci sulle stampelle») ha trovato in un "evento" lo scatto per prospettare un orizzonte di serenità e di soddisfazione («Ama la tua necessità" mi dico / [...] / Fa' tuo ciò che ti è avverso e ti sovrasta»), determinato da una maturazione umana. Per questo motivo la morte nasconde il suo volto di angoscia («Verrà, vera la mia sera pacata e malinconica»), perché l'uomo («nodo di relazioni») ha scoperto nelle piccole cose il segreto dell'esistenza («Dono di gioia è il tuo sorriso») (G. L.).

**Roberto Carnero** (a cura di), *Letteratura di frontiera: il Piemonte Orientale*, Vercelli, Mercurio 2003

Il volume raccoglie gli atti del convegno nazionale svoltosi all'Università del Piemonte Orientale a Vercelli nell'ottobre del 2001 e presenta il pregio di sottoporre all'attenzione del pubblico una serie di scrittori nati in una regione di confine con la Lombardia troppo spesso dimenticati, come Ubertino da Casale, Lazaro Agostino Cotta, la Marchesa Colombi, il Faldella latino, Enrico Emanuelli, Ernesto Ragazzoni, Clemente Rebora Carlo Dionisotti e Sebastiano Vassalli. Pregevole l'introduzione di Giuseppe Zaccaria che fornisce un saggio di "geografia" letteraria di una zona dai confini incerti (G. L.).

**Beno Fignon**, *Mille e un respiro*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2003

È raro incontrare tra molteplici pubblicazioni di aforismi un testo così arguto, così penetrante, così intelligente come questo di Beno Fignon. La battuta è sempre appropriata, il quadretto sempre vivo, l'angolazione sempre originale. Più che a La Rochefoucauld avvicinerei questa pubblicazione agli epigrammi di Marziale, perché non si limitano ad osservazioni sulla natura umana, ma si incarnano profondamente all'interno della società contemporanea. Ben pochi romanzi sanno ritrarre con altrettanta completezza i vizi e le tendenze contemporanee: «Sai praticare l'apnea? Perché non ti immergi nella TV?» oppure «Ma i giornalisti hanno un'anima?» o anche «Se prima non di fosse Bush, sarebbero i talebani a preoccuparmi» (G. L.).

**Giuseppe Langella e Enrico Elli** (a cura di), *Il canto strozzato, poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea 2004<sup>3</sup>

Il testo si presenta come un bilancio critico sulla poesia del secolo appena concluso. La prima parte è dedicata a percorsi, linee e voci al fine di approfondire temi ormai acquisiti e per aprire nuove prospettive storiografiche ed ermeneutiche. Questa edizione presenta il pregio di un aggiornamento bibliografico e l'inserimento di un gruppo di poeti della generazione "invisibile" (G. L.).

**Mariella Mischi**, *Alle porte dei ritorni*, Castelmaggiore Bo, Book 2004

Il testo si configura come un contemporaneo *Cantico dei Cantici*, che nell'ebbrezza dell'amore trova il suo centro ispiratore da cui partono le fiamme che abbracciano l'intera esperienza della poetessa. Il linguaggio biblico non dissolve in trasparenza la realtà odierna, i luoghi, le persone, i sentimenti, i problemi, ma opera una sorta di mitizzazione al fine di trasferirla su un piano universale ed eterno come simbolo della perenne lotta contro la legge del limite e della sofferenza che domina il Creato.

La delicatezza del tratto, la cura dei particolari, la musicalità del verso, se da una parte accrescono il fascino della raccolta, dall'altra lasciano aperto il senso del mistero entro cui si muove l'uomo, incapace di interpretare razionalmente l'amore e il dolore. Non rimane che l'esperienza della poesia per testimoniare un cammino interiore che giunge alla serenità interiore: «Bianca, / bianca ed eterna pace/ nei sussurri della mente / - vertigo-» (G. L.).

**Amato Novelli**, *Il cacciatore di nubi*, Arezzo, Helicon 2001

Amato Novelli possiede un preciso senso poematico: ogni testo rappresenta lo sviluppo di un tema. Il primo testo è giocato sull'emblema delle nubi, che con le loro molteplici forme accompagnano gli avvenimenti umani: «sullo schermo del cielo immacolato, / tornano forme della creazione». Si svolge in questo modo un dialogo continuo tra la realtà contingente, terrena, e i vapori dell'aria che con le loro molteplici figure: le nubi di Cefalonia sono "rossastre" e ricordano il sacrificio dell'esercito italiano; il cielo plumbeo accompagna un funerale; la solitudine è il cielo limpido ecc. La ricercata corrispondenza si pone come lettura di senso attraverso queste mutevoli vestigia che si presentano come segni da decifrare agli occhi del poeta e proprio la loro inconsistenza richiama il pensiero della morte che nell'ultima lirica si trasforma in preghiera: «Oh se soltanto quel Dio che amo / ancor mi amasse quando / più non sarò» (G. L.).