

Associazione degli Italianisti  
XIV CONGRESSO NAZIONALE  
Genova, 15-18 settembre 2010

# LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

## ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI  
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

## SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,  
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

## Beppe Fenoglio e la vera patria del partigiano

Veronica Pesce

Nella sua *Teoria del partigiano*<sup>1</sup> Carl Schmitt insegna quale fondamentale e precipua caratteristica della lotta partigiana sia il forte legame tra chi combatte e il proprio territorio insieme con la posizione difensiva che la guerra assume, costringendo l'avversario a calarsi in uno spazio "diverso", o meglio, a riconsiderare da un'inedita prospettiva il luogo medesimo dello scontro. Il partigiano sfrutta in modo inusuale lo spazio perché aggiunge un'ulteriore dimensione, quella della profondità, al tradizionale teatro di guerra. Secondo il filosofo lo sconvolgimento è pari all'innovazione della guerra sottomarina che, analogamente, ha dato alla superficie del mare una dimensione inattesa.

La narrativa resistenziale, come noto, non può essere ricondotta ad un'unica poetica e ad un'unica formula stilistica; essa tuttavia condivide una caratteristica su tutte: questo fortissimo e primario rapporto con la propria terra e il proprio paesaggio<sup>2</sup>. E il discorso vale tanto più per un autore quale Beppe Fenoglio che mette la Langa con il suo paesaggio al centro delle sue opere. Le parole di Schmitt, va da sé, sono regolate su un registro teorico (storico-filosofico); venendo a Fenoglio ovviamente tale registro va mutato: occorre entrare nella letteratura, dunque trasferire su un piano poetico queste considerazioni. E tuttavia, *mutatis mutandis*, trasformata la terra in paesaggio attraverso la mediazione letteraria, questo aspetto «tellurico», questo legame indissolubile con il paesaggio si staglia chiaro e netto. Ed è tutto da esaminare.

La narrazione fenogliana, infatti, include con altissima frequenza notazioni riconducibili al paesaggio, alle condizioni meteorologiche, agli elementi naturali. E non si tratta affatto di digressioni. Sono gli stessi personaggi, da Johnny a Milton, ad osservare con occhio esperto il paesaggio in cui si muovono, quasi a trasformarlo con il loro passo e le loro fughe, rileggendo lo spazio sempre e comunque come se fosse un campo di battaglia o addirittura come se fosse esso stesso un nemico a cui contrapporre ogni capacità di resistenza e ogni forza di combattimento. In virtù dell'elaborazione retorica, dell'invenzione figurale il paesaggio, pur partendo da un dato reale,

---

<sup>1</sup> CARL SCHMITT, *Teoria del partigiano. Integrazione al concetto del politico*, traduzione di Antonio De Martinis, con un saggio di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 2005 [1962].

<sup>2</sup> Nella prefazione alla sua recente antologia di racconti partigiani, antologia che non a caso osserva un ordinamento su base geografica, Gabriele Pedullà individua, riferendosi esplicitamente a Carl Schmitt, quale primaria caratteristica della narrativa partigiana «la sua natura intimamente tellurica, il suo legame con una terra e con un paesaggio». AA.VV., *Racconti della resistenza*, a cura di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2005, p. 10.

la Langa su cui Fenoglio ha realmente combattuto, si trasfigura e talvolta si stravolge al limite della deformazione. Si tratta di una trasformazione figurale complessiva che si avvale di più strumenti: dal ricorso a un cromatismo innaturale spesso tendente alla monocromaticità o comunque declinato sulle tonalità spente e opache del grigio o di un livido violaceo, al dinamismo della rappresentazione medesima e soprattutto all'invenzione metaforica, per cui il paesaggio risulta sconvolto nel suo insieme; si veda l'immagine degli alberi sommersi dalla nebbia che paiono persone sul punto di affogare o ancora un tramonto che pare un naufragio:

La strada era invasa dalla nebbia, ma c'erano ancora ondeggiamenti. I valloni ai due lati ne erano invece colmi rasi, di un'ovatta assestata immota. La nebbia aveva anche risalito i versanti, solo alcuni pinastri in cresta ne emergevano, sembravano braccia di gente in punto di annegare.

Scendeva cauto verso il fantasma della cappelletta. Tutto taceva, a parte il pigolio attonito di uccelli nei loro nidi oppressi dalla nebbia e il mormorio di rigagnoli nei valloni sommersi [Qp<sub>3</sub> 1964.26]<sup>3</sup>

Johnny guardò l'innaturale sera incombere sulla piana, soffocando come uno spegnitoio tutti i riflessi sui tetti della città. Le colline, esse naufragavano nel violaceo [PJ<sub>1</sub> 400.20]

Gli elementi del paesaggio non solo risultano deformati e stravolti di per se stessi, ma si stravolgono vicendevolmente e hanno effetto sul paesaggio complessivamente inteso. L'acqua piovana, per esempio, acquista per via figurale una materialità che le è estranea, almeno nel reale quadro quotidianamente esperito (incontriamo espressioni quali: «cortine di pioggia», «lastre d'acqua», «pioggia a piombo», «pioggia ghisacea»), e in qualche modo fa acquistare queste stesse caratteristiche al paesaggio intero, appesantisce uomini e cose, infradicia il terreno, lo 'gonfia':

Ad ogni svolta in salita [...] la città appariva in visione totale eppur non piena, date le molteplici pellicole di pioggia fra essa e le alture. Agli occhi di Johnny aveva una sostanza non petrea, ma carnea, estremamente viva e guizzante come una grossissima bestia incantonata che avanza le sue impari ma ferme zampe contro una giallastra alluvione di pericolo e morte. Tutto il resto era una distesa di lastre d'acqua incredibilmente gonfia che di un subito si risolvevano paurosamente in enormi vortici, mentre al lato più lontano l'inondazione seppelliva la campagna sotto una mefitica salsa giallastra, sulla quale, per un'illusione ottica, le pioppete parevano navigare come enormi zattere dai moltissimi alberi. [PJ<sub>2</sub> 1010.27]

---

<sup>3</sup> Con l'esclusione dei racconti, per cui si cita dalla più recente edizione BEPPE FENOGLIO, *Tutti i racconti*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2007, tutte le altre citazioni sono tratte dall'edizione critica: BEPPE FENOGLIO, *Opere*, edizione critica diretta da Maria Corti, a cura di Bruce Merry, Maria Antonietta Grignani, Piera Tomasoni, Carlo Maria Sanfilippo, Torino, Einaudi, 1978. Ogni opera è contraddistinta da una sigla: PJ<sub>1</sub> = *Il partigiano Johnny* (prima stesura), PJ<sub>2</sub> = *Il partigiano Johnny* (seconda stesura), Qp<sub>1</sub> = *Una questione privata* (prima stesura), Qp<sub>2</sub> = *Una questione privata* (seconda stesura), Qp<sub>3</sub> = *Una questione privata* (terza stesura), Pdb<sub>1</sub> = *Primavera di bellezza* (prima stesura), Pdb<sub>2</sub> = *Primavera di bellezza* (seconda stesura). Per i racconti, invece, riportiamo l'intero titolo.

La pioggia sembra quasi mutare (aumentandole) le normali dimensioni delle terre che bagna e soverchia. Agisce come una lente, ingrandisce, e il termine «sovradimensionare»<sup>4</sup> proprio in rapporto alla pioggia e al fango ricorre – in relazione all'episodio di Alba – in entrambe le stesure del partigiano (con il consueto passaggio dall'inglese all'italiano), oppure rimpicciolisce, quasi annulla, cancella. Addirittura non ostacola solo i personaggi ma anche la terra e i campi, la lotta talvolta sembra interna al paesaggio stesso:

«le chiome frustate dalla pioggia dei platani del viale» [PJ<sub>2</sub> 1039.84]

↓

«la pioggia era furiosa» [PJ<sub>2</sub> 1039.88]

Pioveva come non mai, a piombo, selvaggiamente. La strada era una pozzanghera senza fine nella quale egli guardava come in un torrente per lungo, i campi e la vegetazione stavano sfatti e proni, come violentati dalla pioggia. La pioggia assordava. [Qp<sub>3</sub> 2058.1]

Questi ampi scenari totalmente sconvolti che il lettore incontra via via, sono comuni al *Partigiano* e a *Una questione privata*; fra i molti cito quello di un'alba in cui il sole non riesce a sorgere:

Dopo un regno di caotica nuvolaglia, il sole quanto mai lontano stava compiendo immani sforzi per conferire una goccia di luce a questo disgraziato suo figlio di un giorno, quasi volesse battezzarlo avanti morte. [PJ<sub>2</sub> 1175.25]

Contribuisce all'effetto stravolto il mutamento di punto di vista: chi guarda il paesaggio non è un soggetto statico, in attitudine contemplante, bensì un soggetto in continuo movimento, in marcia sulle colline o in fuga dai fascisti, un soggetto che guarda il paesaggio alla luce della guerra che in esso e con esso sta combattendo.

Johnny guarda sempre il paesaggio come si guarda un avversario. Quando si unisce alla prima formazione partigiana che incontra, il viaggio verso «la base» (Mombarcaro) è un'immersione in un paesaggio che acquista connotati oppositivi e antagonistici, il progredire del buio è ancora un nemico in agguato:

La strada mordeva; essa stessa esausta e mordace l'altissima costa, striata di nerissima tenebra su uno spettrale bianco neve: il buio saliva ai sommi greppi come a uno inscampabile agguato, ad ogni tornante spariva e

---

<sup>4</sup> Leggiamo nella prima stesura: «campi looking superdimensioned» [PJ<sub>1</sub> 694.27]; nella seconda stesura l'espressione inglese sarà tradotta e sostituita con «attraverso campi che apparivano surdimensionati» [PJ<sub>2</sub> 1028.47]. Fra le molte espressioni: «fango lievitante» [PJ<sub>1</sub> 689.13], «sotto la grande pioggia, che tutto rimpiccioliva, scancellava» [PJ<sub>2</sub> 1027.41].

riappariva il paese alla base, orribilmente fantomatizzantesi nella notte precipite. [PJ<sub>1</sub> 442.11]

Nel prosieguo dello stesso capitolo, Johnny realizza la pericolosità della sua scelta; si assiste così a una vera e propria sovrapposizione di piani tra paesaggio (elementi naturali) e nemico fascista:

Avvertì un'immediata sensazione di pericolo. Fino a stamane o meglio a ieri, si trovava in una posizione fluida, rimediabile ad ogni mortale impatto mediante finzioni o sotterfugi o astuzie, con un ragionevole margine di probabilità di scampo, ma ora era patentato e bollato, se catturato non avrebbe più avuto la minima chance ed il minimo diritto alla discussione, era schierato nel grande dualismo a prezzo dell'immediata, indisquisibile esecuzione. La tenebra era sinistra, la romba del vento era sinistra, come scoperciante il buio rifugio ad una lampeggiante irruzione di vista illuminata sentenza e di facilitata strage per giustizia, la tenebra ed il vento contenevano e convogliavano un egual carico di agguato e di rischio attimically prior to just seen death.

[PJ<sub>1</sub> 447.23-24]

Ecco che la nebbia la pioggia il vento la tenebra possono diventare nemici al pari dei fascisti e più dei fascisti. Si provi a leggere in questa chiave il ruolo della pioggia nei giorni dell'occupazione di Alba, narrati sia nei *Ventitre giorni* sia nel *Partigiano*:

Ma verso la fine di Ottobre piovve in montagna e piovve in pianura, il fiume Tanaro parve rizzarsi in piedi tanto crebbe. La gente ci vide il dito di Dio, veniva in massa sugli argini nelle tregue di quel diluvio e studiava il livello delle acque consentendo col capo. Pioveva notte e giorno, le pattuglie notturne rientravano in caserma tossendo. Il fiume esagerò al punto che si smise di aver paura della repubblica per cominciare ad averla di lui.

[*I ventitre giorni della città di Alba* 10-11]

Il sole non brillò più, seguì un'era di diluvio. Cadde la più grande pioggia nella memoria di Johnny: un liquido rullo compressore, pioggia nata grossa e costante, inarrestabile, che infradiciò le terre, gonfiò il fiume a un volume pauroso («la gente smise di aver paura dei fascisti e prese ad aver paura del fiume») e macerò le stesse pietre della città. [PJ<sub>1</sub> 664.1]

Con solennità epica, già evidente nel racconto e ulteriormente enfatizzata nel romanzo, la pioggia unita alla paura di un'esondazione del Tanaro sembra sostituirsi o almeno sovrapporsi al nemico storico. Per dare questa valenza antagonistica agli elementi naturali Fenoglio non esita ad attingere alle fonti più disparate, dall'epica classica con il Tanaro che diventa un nuovo Scamandro che sfida Achille, personificandosi, come nel XXI dell'Iliade, alla Bibbia con uno scenario degno del diluvio universale. E tuttavia – occorre precisarlo – il biblismo o il ricorso all'epica classica hanno motivazione esclusivamente stilistica. Dico questo perché non sempre si è adeguatamente differenziato il piano retorico, da quello tematico. È un dato di fatto che Fenoglio nella sua tensione all'espressionismo figurale, si appropri spesso e volentieri di terminologia e di immagini tratte dalla

Bibbia piuttosto che dalla mitologia classica, ma anche dai poeti che traduce o dai romanzieri, pure i contemporanei<sup>5</sup>, che legge e ben conosce, ma quest'appropriazione non va oltre: non c'è motivazione ideologica. Per quanto riguarda il biblismo o il classicismo, non c'è volontà di rinvio al divino o al mitico, anzi. Formulo a questo proposito un'ipotesi di lavoro: come lo scrittore opera un processo di elaborazione, di trasformazione insistita, quasi di deformazione, della lingua, e lo fa prevalentemente attraverso la nota commistione di italiano e inglese, sia sul piano lessicale sia su quello morfo-sintattico, parimenti agisce sul paesaggio, sfruttando tutti gli strumenti retorici e l'immaginario poetico che ha a disposizione. Non si tratta infatti di un paesaggio inventato, ma il risultato finale di tale rappresentazione deformata degli elementi naturali è la 'costruzione' di un nuovo paesaggio, comunque divaricato da quello reale, anzi alternativo a quello esistente, che si connota come vero e proprio nemico, da temere grandemente. La frase «Il fiume esagerò al punto che si smise di aver paura della repubblica per cominciare ad averne di lui» è così rilevante per Fenoglio che decide di autocitarsi in entrambe le redazioni del *Partigiano*. Il narratore sembra 'felice', della felicità del guerriero, di aver trovato un avversario finalmente degno, da rispettare e del quale avere legittimamente paura.

Questo è un punto cruciale in cui sta – io credo – una possibile chiave interpretativa di questo paesaggio, della sua rappresentazione e della sua funzione. È infatti davanti all'ostilità del paesaggio che prende corpo – fuor di metafora proprio letteralmente per via fisica – la reazione e la resistenza di Johnny, Milton o chi per loro.

I partigiani lottano con la con la propria forza fisica contro il paesaggio e i suoi elementi, così Johnny nell'eponimo romanzo: «Ma procedendo sulla cresta, il vento crebbe a un tale dominio che egli dovette rivolgergli contro tutte le sue forze di combattimento e di concentrazione. Il vento lo pungeva atrocemente [...]» [PJ<sub>1</sub> 867.14]. Oppure: «Il vento tirava così potente che ci si fletteva come a dar di petto a una invisibile sbarra di ferro» [Pdb<sub>2</sub> 1548.20]. Se ne osservi, fra le molte possibili, un'altra occorrenza esplicita, riferita alla pioggia, in *Una questione privata*: «Le gocce gli picchiavano in testa come pallini di piombo», a cui Milton puntualmente risponde: «Al piano camminò con furore, rispondendo al furore della pioggia» [Qp<sub>3</sub> 2059.3]. La lotta del partigiano, dunque, è anche una lotta contro il paesaggio. E per di più è una lotta fisica: 'la resistenza' di Milton

---

<sup>5</sup> Faccio il nome di John Steinbeck, tanto per ricordare un autore trascurato dalla critica. Si possono rimarcare chiare tangenze strutturali tra *I ventitre giorni della città di Alba* e *La luna è tramontata*, ma anche il trattamento del paesaggio, soprattutto in *Furore*, ha molto in comune con *Il partigiano Johnny*, per non dire della coincidenza onomastica che si registra tra *Uomini e topi* e *Una questione privata*. Mi permetto di rinviare ai miei: *Fra i maestri anglo-americani di Fenoglio: John Steinbeck*, «Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore», Edimburgo 25-26 settembre 2010 (gli Atti sono in corso di stampa); *Su una coincidenza onomastica: Of Mice and Men e Una questione privata*, XVI Convegno internazionale di studi «Onomastica & Letteratura», Pisa 23-25 novembre 2011, (gli Atti sono in corso di stampa).

sta nel gesto del camminare, del camminare con furore. E non è un caso. Il movimento, il cammino sono infatti caratteristiche fondamentali dell'opera fenogliana sia in termini spazio-rappresentativi, perché è ovviamente anche il moto quasi continuo dei personaggi che determina una percezione e di conseguenza una rappresentazione dinamica dello spazio, sia a livello tematico. Il passo è elemento fondamentale. Serve talvolta a surrogare la descrizione psicologica e fisiognomica dei personaggi<sup>6</sup>, abbastanza rara in Fenoglio. Addirittura si assiste ad un'assimilazione del passo del partigiano a quello del contadino nativo. Con il proprio passo il partigiano 'ricrea' il proprio spazio e il proprio paesaggio. Le Langhe paiono non assimilarsi per via culturale, ma per via fisica:

Era per Johnny un incanto sempreverde quello di un uomo andante solitario per le deserte colline, nei punti sommi la testa e le spalle erette nello sweeping cielo. E osservando il passo di Ettore, si rese definitivamente conto di come le colline li avessero tutti, lui compreso, influenzati e condizionati tutti, alla lunga, come se vi fossero tutti nati e cresciuti e destinati a morirvi senza conoscere evasione od esilio. Essi tutti<sup>7</sup> camminavano ormai come i contadini nativi, con quel passo cui lo stesso carattere di durata fisica finiva col sottrarre ogni e qualsiasi ritmo apparente.

[PJ<sub>1</sub> 589.31]

C'è un rapporto fortissimo tra corporeità e spazialità, un rapporto che è metafora etica in ultima istanza. Il senso della lotta, privata e no, la moralità e la dignità devono essere letteralmente conquistati 'passo, passo'. Fenoglio non ha bisogno di ragioni teoriche per combattere, come accade per esempio nel *Sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino<sup>8</sup>, la guerra di Fenoglio non è mai teoria o

---

<sup>6</sup> Per esempio Johnny non ancora partigiano, nella sequenza prima riportata, scende in città marciando «di buon passo, con un ineliminabile residuo di gait militare» e poco oltre il suo passo è definito «ansioso» [PJ<sub>1</sub> 405.10]. Il passo di chi si accorge del passaggio della colonna tedesca è «mordente e precipitoso» [PJ<sub>1</sub> 415.4]. E ancora il neo partigiano Raoul nell'eponimo racconto è caratterizzato 'a tutto tondo' attraverso i suoi movimenti, il suo passo («camminando a passi storti»); la sua estraneità davanti ai nuovi compagni, il momento di sconforto che segue l'arruolamento prende corpo, innanzi tutto, attraverso la rappresentazione dei movimenti essenziali. Il campionario naturalmente è vastissimo, ancora qualche esempio: : «lo riconobbe allo scuro per il passo strascicato» [PJ<sub>1</sub> 419.11]; «la seguì con lo sguardo mentre, con il più legato dei passi saliva al suo nativo interno» [PJ<sub>1</sub> 864.8]; «La più parte dei ragazzi era imbronciata e critica: perché proprio essi ad aver negato il trionfo del centro, la folla, le ragazze... così procedevano con un passo deciso e fazioso che li faceva più adulti» [PJ<sub>1</sub> 628.9]; «fermo e beffardo passo» [PJ<sub>1</sub> 630.15]; «si accostò con una falcata appassionata, quasi aggressiva [...]. Il passo di Alessandro era insieme malfermo e rabbioso» [PJ<sub>1</sub> 635.26]; «Saliva le scale già buie, tentando il suo vecchio passo di pace d'allora, ma invano, la rampa angusta e gli scalini parevano rimbombare ad un alieno passo» [PJ<sub>1</sub> 637.34]; «Pierre arrivò in pochi minuti, col suo passo solito adolescenziale» [PJ<sub>2</sub> 990.9].

<sup>7</sup> Si noti che in quattro righe si dice quattro volte "tutti". L'assimilazione alla Langa è processo collettivo.

<sup>8</sup> Nel capitolo IX, come noto, si confrontano Kim lo studente, *alter ego* dell'autore, che vede all'origine della lotta un personale e individuale furore, e l'operaio Ferriere che combatte, invece, in ottica comunista, per dare e acquistare coscienza di classe. Qualche breve cenno alla questione non è del tutto assente neppure nel *Partigiano* quando Johnny sta maturando l'idea di entrare fra i partigiani ed assiste alla discussione tra Chiodi e Cocito: «E Cocito proseguì: – Tutto sta nell'intendersi sul vero significato della parola partigiano, – sbirciando Chiodi così sideways che la sua pupilla occhieggiò netta fuori dalla lente. 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 infallentemente 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.

ideologia: essa è sempre pura azione. È lotta (fisica) contro un paesaggio che sfida a duello Johnny e Milton ma che si rivela anche un avversario degno e leale. Esso infatti non ha solo caratteristiche negative e antagonistiche. Pur connotandosi come nemico, si rivela elemento quasi indispensabile, in un implicito confronto con il nemico storico. Da un lato perché si configura come avversario leale, con cui il combattimento è morale, equo e per questo quasi desiderato; e dall'altro perché costituisce la sfida, risulta indispensabile per spingere alla lotta medesima.

Quanto ai connotati di lealtà e parità della lotta contro il paesaggio troviamo molteplici tracce lessicali. Prima fra tutte l'occorrenza dell'aggettivo «sportivo» riferito al paesaggio o ai suoi elementi. Un esempio: «Saliva nel fresco cuore del bosco, per sentieri inizialmente scivolosi, ma d'una piacevole sportiva scivolosità, il furore evaporandogli nel fresco, umido alitare del bosco» [PJ<sub>1</sub> 593.5-7]. I sentieri sono sì un poco scivolosi, ma la scivolosità è «piacevole» e «sportiva». L'aggettivo sta qui ad indicare una competizione, una sfida, giocata ad armi pari<sup>9</sup>. Va nella medesima direzione semantica il termine «elastico» riferito generalmente alla strada, al cammino, al moto, oppure il termine «soffice», anch'esso riferito al passo o al suolo. Si pensi a quella 'elasticità' e quindi 'accoglienza' riacquistata dal terreno nella finale corsa di Milton in *Una questione privata*: «Non finiva di correre, ma a lui sembrava di correre in piano, un piano asciutto, elastico, invitante» [Qp<sub>3</sub> 2062.18].

Un paesaggio agonistico, quindi, da sfidare. Ma la sfida è 'invitante', perché il nemico è 'leale', e il combattimento si svolge ad armi pari. È proprio nel riconoscimento della lealtà di questo paesaggio, pur nemico a tutti gli effetti, che si trova ragione e forza di lottare. Ne abbiamo già visto qualche minimo accenno, Milton che reagisce alla pioggia, o il narratore del partigiano che sembra 'felice' di

---

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 [...] tu Johnny spararesti ugualmente? [...] 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 di ucciderlo? [...] se tu avessi una sorella, impiegheresti il sesso di questa tua sorella per accalappiare un ufficiale fascista? [...] Nessuno pronunciò quel no che del resto già urlava da solo nel desertico silenzio, e allora Cocito agitò le mani come a sbriciolare qualcosa. Ma Chiodi si eresse faticosamente sulla sua sedia: – Il professore intende dire che non si può essere partigiani senza un preciso substrato ideologico. La libertà in sé non gli pare più sufficiente struttura ideologica. In ultima istanza, il professore vuol dire che non si sarà partigiani se non si sarà comunisti. – Infatti, – disse Cocito: – diversamente sarete soltanto dei Robin Hood. Johnny, mi permetto pronosticare che sarai uno splendido Robin Hood.» [PJ<sub>1</sub> 409-410]. Quasi le stesse parole (e gli stessi esempi riportati da Cocito) sono ripresi nel racconto *Il padrone paga male*, ma con diversi attori: il commissario politico Ferdi e un giovane neopartigiano appena entrato nella «stella rossa». Costituisce poi un filo rosso la neanche troppo adombrata rivalità tra le due formazioni garibaldine e badogliane, anzi, pur fra i molti non comunisti che fanno parte di formazioni garibaldine, nonostante l'incomprensione o la non condivisione dell'ideologia, resta una forma di altissimo rispetto per la lotta in sé, che ritorna nelle varie forme in cui si ritrova espresso questo concetto: «Non sono comunista e nemmeno lo diventerò. Ma se qualcuno, fossi anche tu, si azzardasse a ridere della mia stella rossa, io gli mangio il cuore crudo» [*Il padrone paga male* 113].

<sup>9</sup>O ancora: «l'aria era sottile e fredda, sportivamente fredda» [PJ<sub>1</sub> 484.1]; «Fu bello e riscaldante sedere sulle presto tiepide lastre di pietra fra l'erba tornante elastica [→ PJ<sub>2</sub> rielasticizzata], gli occhi vaganti comodi e fidenti sulla strada deserta» [PJ<sub>1</sub> 736.20]. E ancora: «Tenevano tutta l'ultima strada precedente la caserma, con una compattezza elastica, gli estremi radendo i vuoti [...]» [PJ<sub>1</sub> 429.14]; «al suo orecchio un soffice, elastico pedare» [PJ<sub>1</sub> 789.16].



trovare un avversario nel fiume piuttosto che nei fascisti. Ma molte sono le occorrenze anche più esplicite, a cominciare dal celeberrimo passo in cui Johnny parte per l'arcangelico regno dei partigiani. La sequenza è molto nota, ma è forse opportuno rileggerla in questa chiave. Il protagonista dà avvio alla sua scelta di partecipazione in una vera e propria sfida al paesaggio:

Il pomeriggio e la sera precipitarono, niagaricamente. Tutto morì, tranne il buio ed il vento, un vento forte che segò i nervi a sua madre. [...] Solo le scarpe da neve andò ad infilarsele fuori, nel vento urlante ed ubriacante. Partì verso le somme colline, la terra ancestrale che lo avrebbe aiutato nel suo immoto possibile, nel vortice del vento nero, sentendo com'è grande un uomo quando è nella sua normale dimensione umana. [...] Ed anche fisicamente non era mai stato così uomo, piegava erculeo il vento e la terra. [PJ<sub>1</sub> 436.36-40]

Certo è esplicita la volontà di resistere al fascismo, ma non c'è bisogno di argomentazioni, questa scelta etica non si esplica in una lunga dichiarazione ideologica, ma in un'opposizione in tutto e per tutto fisica alla forza di questo vento, pur innegabilmente carico di significato emblematico. Sono molti i passaggi che possono essere riletti da questa angolazione, mi soffermo su uno che riveste particolare importanza e può offrire la chiave di lettura dell'intero romanzo. Premetto che il frangente è dei più intensi, siamo nell'ultimo terribile inverno del 1944 in attesa del reimbandamento. Sono appena morti due partigiani (Ivan e Luis) uccisi – come si sospetta – da una spia; il mugnaio che si sta occupando della sepoltura di questi ragazzi ha ospitato Johnny per cena e ha cercato di convincerlo con ogni mezzo ad imboscarsi pur di salvare la pelle, la sua argomentazione è: «stanno facendovi cascare come passeri dal ramo e tu Johnny sei l'ultimo passero». La risposta immediata di Johnny è prevedibilmente un rifiuto, che si risolve in una brevissima e perentoria battuta, cioè «mi sono impegnato a dir di non fino in fondo e questa sarebbe una maniera di dir di sì». Ma la vera risposta di Johnny a queste parole e a questo invito all'imboscamento non è tanto quella offerta direttamente al mugnaio, dalla cui casa peraltro Johnny quasi 'scappa', senza neanche aver consumato la cena, ma quella rivolta subito dopo al paesaggio:

La notte era un oceano. Un vento polare dai rittani di sinistra spazzava la sua strada, obbligandolo a resistergli con ogni sua forza per non essere catapultato nel fossato di destra. Tutto insieme, anche la morsa del freddo e la furia del vento e la cecità della notte, tutto concorse ad affondarlo in un altogridante orgoglio. – Io sono il passero che non cascherà mai. Io sono l'unico passero! [PJ<sub>1</sub> 898.22]

Questa è la vera risposta, data davanti a un avversario eticamente degno. Gli uomini propongono il compromesso, qui l'imboscamento. Johnny risponde perseguendo fino in fondo la sua scelta etica, e lo fa davanti alla «morsa del freddo», alla «furia del vento», alla «cecità della notte»: insomma ha bisogno di un paesaggio di tal fatta per ritrovare la sua forza, il senso del suo agire e persino la sua

'ideologia'! Questa è una 'Nuova Patria' per la quale combattere!

Si va definendo quindi un'idea di paesaggio di assoluta novità, sia per ruolo, funzione e significato, sia per la sua rappresentazione, e i due aspetti naturalmente sono complementari. La funzione è chiaramente la sfida che il paesaggio manda in ogni momento all'eroe. Milton, Johnny e con loro l'autore hanno bisogno di un nemico non soggettivo, non 'ideologico', ma oggettivo, assoluto, contro cui combattere. Dunque un nemico anche da amare<sup>10</sup>, perché solo davanti a un nemico nasce la forza di reagire. I nemici veri, i nemici storici non vengono mai discussi ideologicamente, non c'è sfida intellettuale o morale. Si riversa così nel paesaggio la necessità di un avversario leale ed eticamente degno, con il quale avere uno scontro ad armi pari. Ecco la ritrovata sportività del campo di battaglia che equivale alla moralità della battaglia stessa. Ne è garanzia. Affrontare in questi termini il paesaggio serve a surrogare inutili (forse impossibili) discorsi politici, laddove il confronto ideologico perderebbe consistenza se non altro per manifesta inferiorità dell'avversario; è l'azione che conta più di tutto, il compito risolto nel fare, nell'agire. E questo tuttavia non pare ancora sufficiente. Di qui dunque l'altro aspetto complementare al primo, la rappresentazione. Il paesaggio langhigiano, che pure si configura come eletto nemico, così com'è non può assolvere a questo importantissimo compito etico. Dunque deve essere adattato al compito medesimo, sottoponendolo ad adeguato «taglio» artistico. La patria reale, quella esistente è dominio dei repubblicani e teatro di una terribile guerra civile. Il partigiano non può combattere per quella patria, deve ricrearla, ricostruirla. Fenoglio non si inventa una patria altra, di fantasia, ma reinventa letterariamente quella realmente vissuta: parte dalle Langhe reali che conosce benissimo e le sottopone a metamorfosi radicale per effetto dell'ampio e insistito travestimento figurale cui si è accennato e che risulta estraneo a qualsivoglia intento simbolico o mitologico. Tale processo di ricreazione è quanto mai radicato nella fisicità, nel gesto e nell'agire umano. Si ricostruisce una Patria, una «Nuova Patria» che prende forma letteralmente «passo, passo», attraverso il modo di camminare e di muoversi, attraverso gli sguardi, le sensazioni, i suoni, gli odori<sup>11</sup> avvertiti dai protagonisti. Fenoglio si lascia infatti interamente alle spalle la precedente tradizione dell'idillio o della contemplazione del paesaggio. Se la novità letteraria fenogliana è già stata registrata su molti

---

<sup>10</sup> È opportuno citare un altro passo significativo. Siamo sempre in quell'ultimo terribile e freddissimo inverno, i partigiani sono sbandati in collina, dove attendono il reimbandamento; davanti ad un paesaggio ostile e sconvolto il protagonista ha una chiara presa di coscienza: «Era sull'uscio scardinato, fronteggiando il freddo micidiale, il grande caos ventoso. [...] E Johnny entrò nel ghiaccio e nella tenebra, nella mainstream del vento. L'acciaio delle armi gli ustionava le mani, il vento lo spingeva da dietro con una mano inintermittente, sprezzante e defenestrante, i piedi danzavano pericolosamente sul ghiaccio affilato. Ma egli amò tutto quello, notte e vento, buio e ghiaccio, e la lontananza e la meschinità della sua destinazione, perché tutti erano i vitali e solenni attributi della libertà». [PJ<sub>2</sub> 1172.19].

<sup>11</sup> La sensorialità gioca un ruolo imprescindibile nella rappresentazione dello spazio. È ormai un dato acquisito in ambito critico, valgano per tutti le chiare parole di Beccaria che riconobbe «una predisposizione spiccata per la filmica, tattile, concretissima registrazione della fisicità di luci, di suoni, o di rumori». GIAN LUIGI BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica in Beppe Fenoglio*, Milano, Serra e Riva, 1984, p. 54

piani, *in primis* lo stile e la lingua, non andrà sottovalutato proprio questo piano del paesaggio. Un paesaggio che non si lascia mai banalmente contemplare, ma esige un nuovo lettore e una nuova sapienza ed esperienza del paesaggio medesimo. Il fruitore dei testi fenogliani dunque non solo legge ma «vede» e «sente». È parte attiva a tutti gli effetti. Deve misurare lo spazio, calcolare il pericolo. Per lui non c'è alcuna contemplazione, alcuna autoconsolazione, anzi. Deve imparare a sostenere un paesaggio agonistico, saper accettare la sfida, essere, lui pure, partecipe di quella forza paesaggistica. Insomma, è chiamato a essere all'altezza del nuovo compito, quasi imposto come un ordine, come un comando dal grande scrittore partigiano.