

è il momento dell'azione: « Si coricò, si trasse la coperta fin sotto il mento, spense la luce e s'addormentò quasi felice. Ma sì, il delitto, perfetto o imperfetto, era già consumato: il resto non sarebbe stato che inutile letteralismo. E la miseria, i debiti? Stati d'animo ». L'azione, dunque, è « inutile letteralismo », e generico « stato d'animo » la vita: realtà invece il calcolo, l'operazione mentale, che potrà ricever scacco dalla vita ma sussiste in sé come fantasia, invenzione, il cui dato estremo è l'arte stessa, l'esercizio dell'arte. A volte, come nel racconto che dà il titolo al volume, la parola sollecita l'invenzione, spesso alla stessa funzione servono idee, racconti dei suoi ottocentisti preferiti: una notte il silenzio, il sonno son resi impossibili al protagonista d'un racconto da un suono di chiocciolate, o così potrebbe definirsi, forse: « E se questo rumore non fosse fuori di me, ma in me? Sì, Rousseau aveva nell'orecchio, dice, non so che scroscio d'acque o cosa altro mai, suo costante compagno dovunque andasse e quasi suo personale rumore: non potrebbe darsi che io ci avessi un paniere di chiocciolate o comunque delle chiocciolate o, via, si capisce, il loro suono? E rise, perché si rammentò che *chiocciola* appunto chiamano un organuccio dell'orecchio interno ».

Non si tratta sempre di brevi narrazioni né d'una dimensione inventiva d'annotazioni o confidenze diaristiche: in *Un paniere di chiocciolate* vi sono a volte rievocazioni di compagni, come in *Morte di un amico*, o di momenti del noviziato studentesco e letterario, come in *Italia letteraria*. In altri casi l'invenzione non riesce ben calibrata in rapporto alla sorpresa finale, ed è un esempio della distanza dalla felicità piena, diretta, di Palazzeschi, e dal controllo strutturale e stilistico, rigorosamente assiduo, di Bontempelli. D'altro ordine è l'energia che arricchisce d'un cupo alone inventivo le sue riuscite migliori, in *Un paniere di chiocciolate*: essa nasce da un senso di disagio, di sconfitta, e ha il suo fulcro ove più quella sconfitta torna ad esser giocata, e sofferta: l'amore, e il giuoco d'azzardo. Questi stessi hanno il loro effettivo depositarsi ed esaltarsi e svolgersi in ulteriori ambiguità, nell'esercizio scrittoriale, dello stile: è il piano al quale si richiamano quale più quale meno questi racconti,

da *Un passo*, a *Un paniere di chiocciolate*, *Delitto perfetto*, *Il balcone*. In questi, la parte aneddotica è meno d'un pretesto, è un'occasione appena accennata. Ma dal soprannaturale, decantato e sommerso, che pur vi s'accampa, prendono avvio invenzioni più articolate, come *Parole in agitazione*, *L'eclisse*, *Visite antelucane*, *Il bacio*, e, per accennare al tema del giuoco d'azzardo, *Quasi una storia di gioco*, e *L'educazione*. In quest'ultimo, un padre, ostinato giocatore, vuol costringere il figlio ad apprendere tutto fin da bambino delle regole del giuoco, nella certezza che « una sola maniera v'è per disgustare uno da una cosa qualunque: imporgliela »; il figlio si dimostra refrattario assolutamente, ma finirà invece per rovinarsi peggio del padre al giuoco d'azzardo: è l'inganno delle previsioni e, quindi, la via d'uscita del soprannaturale, di cui dà alcune apparizioni toccanti quanto più indirette. In *Parole in agitazione*, invece, le parole son fatte proponitrici di significati più liberi e attinenti a ciò che d'esse l'orecchio percepisce: l'autore le ficca in una bottiglia e via via che escono affibbia a ognuna il primo significato che capita: ma subito fuggono, e come ricordarsi l'esito del sorteggio? Poiché gli erano scappate di bocca, dapprima, sciacquandosi i denti, conclude: « Per una cosa sola son soddisfatto: che almeno, finalmente, ho capito il senso dell'espressione: sciacquarsi la bocca con le parole ». Si resta infine, con questi racconti, se pur in forma discreta a confronto d'altri volumi suoi di più complessa riuscita, nel campo autentico e originale della sua arte, quale ci si presenta nel lavoro suo degli anni più recenti.

***Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio**

Chi ha parlato di Beppe Fenoglio ha avvertito in misura diversa, a secondo, anche, della propria formazione culturale, una qualche difficoltà a spiegarci linguaggio e mondo del giovane narratore d'Alba (in provincia di Cuneo) scomparso a quarantun anni nel '63, e che ha legato il suo nome a racconti ora d'una rigorosa obiettività, ora d'un autobiografismo esposto a influenze e tentazioni

varie. Materia costante, la lotta partigiana nelle Langhe: aveva raggiunto in tale materia una relativa perfezione già con la prima prova, *I ventitré giorni della città di Alba*, del '52, che rientra esemplarmente nel primo tipo indicato, d'una trascrizione, rigorosamente staccata, in apparenza non partecipe, di fatti ai quali l'autore era pur stato presente: ben s'intende che venisse, quel libro, accusato da recensori di destra e di sinistra. Comunque, sembrava spettargli di diritto il riconoscimento d'una sua partecipazione al linguaggio regionalistico del neorealismo. Ma era, quella neorealistica, una esperienza, se non di poco profonde radici, retta a esaltanti ma provvisorie ragioni, e destinata a consumarsi: anche nei più anziani, come Pavese, e in un coetaneo di Fenoglio come Italo Calvino. Operava, nelle inclinazioni culturali di tutti questi scrittori, il modello della narrativa di lingua anglosassone, attivo nella cultura letteraria del secondo quarto del secolo in Italia. A quel periodo oggi Calvino restituisce la natura di scrittore, di Fenoglio: «È stato per noi forse l'ultima incarnazione d'una figura storica di scrittore che marcò di sé le storie letterarie del secondo quarto di questo secolo ed è ora scomparsa senza lasciare eredi: scrittore che esprime la solitaria coscienza d'una tensione interiore e il mito estroverso di una vita pratica e attiva. E come i migliori di quella sparsa falange, scelse a banco di prova della sua volontà e della sua grazia lo stile». Fenoglio, portato piuttosto alla letteratura che al pensiero, negli anni in cui era scolaro si chiuse nella scoperta dei classici inglesi, modello anche d'un particolare gusto di educazione, e di vita. La familiarità con scrittori, particolarmente dell'Inghilterra elisabettiana e rivoluzionaria — come ricorda Pietro Chiodi, che gli fu maestro, e che è presente nella sua narrativa (si cerchino varie testimonianze nel quarto «Quaderno» dell'Istituto «Nuovi Incontri» di Alba, dal titolo *Fenoglio inedito*) — lo portava a cercar di fare aderire con trasposizioni e violenze linguistiche la propria lingua a quel modello classico: forme, e lessico locali, servivano ma sempre entro un quadro, più generale, di lingua comune e regolare, determinata innanzi tutto dal rispetto per una sintassi d'andamento tradizionale, a volte

tuttavia accentuato con insistenze e colori che possono prendere momentaneamente qualche aspetto barocco.

Una esperienza del genere era destinata a non rapide soluzioni, ma intanto diveniva assuefazione a un controllo d'ordine più aperto e libero nel tentativo di portare a un livello più chiaramente autobiografico la sua esperienza, la crisi verificatasi nella sua vita, nei suoi studi, con la guerra, e la vita partigiana. Sussisteva infatti nel suo autobiografismo qualcosa di scolastico, che lasciava un'impressione di riuscita incerta in *Primavera di bellezza*, del '59, un po' artificiale nella soluzione, come nell'insistenza d'una base autobiografica che finisce per sfumare in ragioni sentimentali una difficoltà di scelta, di per se stessa valida, e capace di scavo, d'analisi, come gli riusciva del resto nei racconti piemontesi di gusto obiettivo: era portato ad aderire alle formazioni azzurre, a diffidare dei rossi, il giovane protagonista: ed era un nodo irrisolto. Ma quel romanzo venne stralciato per la pubblicazione: e la morte del protagonista, aggiunta per quell'occasione, interrompeva un lavoro di lenta complessa rimeditazione. Se ne ha il frutto con questo inedito, che resta probabilmente il risultato maggiore della sua narrativa: *Il partigiano Johnny* (edito da Einaudi).

L'inedito era rimasto, alla morte di Fenoglio, in fase di lavorazione, ed esce ora in una veste fornitagli da Lorenzo Mondo, che in diverse sedi ha dato notizia del suo lavoro: più sommariamente nella presentazione del romanzo stesso, ove accenna a una parziale seconda stesura, di venti capitoli, da lui salvata con interventi diretti ad uniformare i due tronconi: così pure del curatore è il titolo. Poco aggiungeva in un articolo su «La Stampa»; qualche ulteriore notizia dà invece nel «Quaderno» *Fenoglio inedito* dell'Istituto «Nuovi Incontri»: qui chiaramente è detto del rapporto dell'inedito con *Primavera di bellezza*: ne costituiva il seguito, ma l'autore stralciò e lasciò a un proprio destino quella prima parte; Mondo fornisce alcuni dati circa i limiti del rapporto e l'indipendenza del nuovo romanzo, che riprende da capo il problema del protagonista, d'educazione e formazione scolastica, che, dallo sbaraglio e dalla disperazione

della solitudine, degli avviliti, della stentata sopravvivenza, comincia ad apprendere ciò che i maestri pur gli avevano in astratto preannunciato: e ne è scotto un crescente isolamento interiore, una più difficoltosa definizione d'una possibile esperienza in progresso, ma su dati dolorosi tutti, di rinuncia, di un crescente vuoto, e dell'impegno umano di riscattarlo, razionalizzarlo, riempirlo di capacità, possibilità nuove. Tutto, le figure dei maestri, le radici culturali proprie, le ragioni degli uomini di città e di campagna della propria regione, le soluzioni troppo provvisorie d'altri temi, come quello dell'amore, ciò che sparsamente aveva avuto esito nelle prove precedenti e aveva già segnato una frattura in lui tra il trascrittore obiettivamente scrupoloso e il letterato che insegue un ritratto autobiografico (appunto: *Primavera di bellezza*) torna, nell'inedito, a cercare una sospensione di giudizio, capace di farsi più recettiva, più profondamente partecipe dello sbaraglio cui il giovane ha sentito di doversi buttare con un chiuso totale rifiuto di tutti i suoi precedenti, psicologici e culturali. Urta, soprattutto, contro certe superstiti distinzioni che diventano un banco di prova necessario a dar risalto a qualcosa che invece è al fondo, è comune, vale per tutti. Altro controllo interiore, la miseria fisica, l'imminenza assidua della morte, la pratica della violenza, la solitudine: ne spicca la figura braccata del protagonista, il suo fuggire per terre che son pur quelle del suo paese.

In un contatto, così aperto e umano, con la natura, e quanto esso è più drammatico, significativo, si profila il gusto classico del personaggio, delle peripezie del protagonista nel cerchio d'una natura avversa o, nell'apparente sua indifferenza, misteriosa. Diremmo che l'autobiografismo s'annulla, compensato da una dimensione più complessa e più culturalmente espressiva, anche se indeterminata, il mito: tale dimensione corregge anche certo apparente più che effettivo regionalismo in cui poteva scadere la sua reale capacità di trascrizione obiettiva. Ha chiesto rese espressive lavorando sul lessico per aprirlo a sfaccettature e sfumature capaci di render lo scatto e l'acuirsi delle impressioni, delle vicende narrate. Naturale che si servisse di quanto gli riusciva più oppor-

tuno, come l'inglese (né importa che in *Primavera di bellezza* l'inglese fosse posto in bocca al protagonista mentre nell'inedito è l'autore che se ne serve: è lo stacco accennato tra il limite scolastico di quell'abbozzo di romanzo, e la meditata ripresa che ha portato al nuovo libro), e termini comuni della regione, presenti fin dalle sue prime prove.

Il neorealismo perde in effetti un altro presunto rappresentante: né vi rientravano Pavese, o Calvino. Di Pavese è avvertibile, in Fenoglio, ma indirettamente, qualche volontarismo nell'affrontare da vari punti temi e situazioni, per piegarli alle ragioni dello stile: ma piuttosto per piegarli a una estensione in zone sentimentali, della propria narrativa, da parte del più giovane: nel *Partigiano Johnny* v'è qualche situazione, appena accennata, che sembra intenzionalmente correggere precedenti fiduciosi abbandoni del genere stesso (ad esempio, in *Una questione d'onore*). Di Calvino ricorderemo la prefazione, del '64, al suo primo romanzo, strettamente neorealista o tale giudicato quando apparve nel '47, *Il sentiero dei nidi di ragno*, e la definizione che vi dà del neorealismo dell'immediato dopoguerra: «Mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere»; e s'è già ricordato che per Fenoglio oggi parla del secondo quarto del secolo, quando era banco di prova degli scrittori lo stile. Del resto, cronache, o storie internamente frammentarie, o brevi racconti: ma romanzo non è nemmeno questo voluminoso inedito. Alla struttura del racconto l'autore non aveva rivolto le sue cure, evidentemente non questo lo interessava. La materia del libro ha variazioni lievi, direi vibrazioni. Non vera storia, non costruzione: ma nemmeno cronaca, come sembra credere il curatore, perché vi s'accampa con immutabile struggimento, con ostinazione, il protagonista, il cui riconoscersi nelle terre sue, ove è inseguito, e ricarnare come toni dell'anima, del pensiero, segni e indizi di luce, di vita, di giorno in giorno, di stagione in stagione, e mutevoli indizi di presenze umane, dà al suo isolamento, al mescolarsi suo con la natura, un'apprensività, un bisogno di giudizio, di chiarezza razionale, che confermano sia l'indole

tradizionale del suo pur nativo spontaneo narrare, sia il pungolo d'una definizione ulteriore che porta verso possibili soluzioni saggistiche. Ciò, fuori dell'interesse per una costruzione romanzesca di vicende e figure realmente obiettive.

Anche ne *I ventitrè giorni della città di Alba* era agevole, nell'obiettività secca estaccata, avvertire, al fondo, indole ed educazione cui s'è accennato, e proprio nel linguaggio: «L'ombra dei due sopraggiunti cadde su di loro ed essi alzarono gli occhi al ciglio del rittano» (termine frequente pur nell'inedito), o un semplice: «scosse sovente la testa»; o si pensi alla sintassi un po' faticosa e inceppata de *La malora*. Di qui il lavoro cui s'è accennato, e, innanzi tutto, sul lessico: «spiralarsi dell'ucciso», poco dopo è l'onda della paura che «nella sua spina dorsale si spiralo», con spostamento apparente di significato, poiché in simili innovazioni è cercato, ancor più che il senso preciso, quello più significante, ricco di *flou* (termine usato spesso da Fenoglio), d'alone; il silenzio «fortezzò» la caserma; le scarpe «tonnelleggiavano»; l'occhio «radarico»; il fabbricato «regimisticamente identico a tutti i granai»; le labbra «splurate»; sentirsi «malesserrato»; un giovane ciliegio comparve «attimico», e non basta, aggiunge «come ai raggi X»; un'urgenza del postribolo «lercia ma irrefutabile, in una livida squallorosità» e precisa, anche qui, proseguendo «di intervento medico»; la mula «intrigatamente annusava», «paccata»; la via «saluaria», «desertità». Ma è inutile proseguire: l'operazione è portata avanti in varie direzioni e più o meno fitta per tutto il libro. Che conserva quell'impressione come di frammenti di luce interiore che immetta in una comprensione più unita, la renda legittima: come i frammenti che ruba di tanto in tanto, dagli occhi o dalla memoria, della sua casa: la luce senza tempo, che richiama a una sospensione biblica, nel gusto delle sue letture, dei suoi classici: «Il primo incontro lo fece in una valletta: una donna con una bambina stava ad un pozzo presso la strada, tentando la catena... Egli passò via, irato e ferito: possibile che in quei mesi la sua apparenza si fosse trasformata al punto da magnetizzare di terrore una giovane donna con la sua bimba, per diurna strada, intenta

al millenario lavoro d'attingere acqua? Dovrei vedermi in uno specchio, si disse, specialmente gli occhi». E qui ha senso guardare all'esito cercato in quel puntiglioso lavoro lessicale, per sollevarvi a quella ferma luce il presente: «Le molte donne della casa occhieggiavano dalle ben cortinate finestre. Ritirarono il morto sotto il portico, la bestia restando attaccata al carro mortuario. Johnny andò alla pompa a denudarsi alla cinta e lavarsi. Il vecchio (era lui il patriarca?) venne a considerarlo mentre si lavava, con un occhio pungente ma ziesco». È il punto, tutto in progresso, cui era arrivato il suo lavoro; ma non sappiamo quanto possa esser detta conclusiva la rielaborazione che ha consentito pur di farci leggere questo inedito che è la prova più matura di Fenoglio.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Sul Parini

Dante Isella, passando dai suoi «dialettali» lombardi (Maggi, Porta) ad uno scrittore in lingua purissima, nobilmente classica, ha dedicato al brianzolo Giuseppe Parini una serie di saggi, tra critici e filologici, che vedono la luce in un elegante volume, illustrato in apertura da un bellissimo disegno di Ennio Morlotti (*L'officina della «Notte» e altri studi pariniani*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1968).

Lo studio che inaugura il libro traccia un essenziale diagramma dell'opera poetica pariniana nel segno di una «fede classicistica» che è soprattutto indice di una precisa volontà morale e di un'alta coscienza letteraria, in un tempo di crisi dei valori, e che si manifesta nell'assidua difesa della continuità, critica e non passiva, della tradizione e dell'esercizio responsabile della libertà e dell'indipendenza da parte dello scrittore. Sono pagine rapide ma acutamente mordenti, nelle quali l'intero arco dell'attività artistica del Parini riceve un'esatta illuminazione: dalle prime esperienze, legate all'Accademia dei Trasformati, sino alle grandi odi della piena maturità, attraverso il lungo e laborioso lavoro del *Giorno*. E proprio al *Giorno*, o più