

Sul Convegno fenogliano di Lecce del 1983

PASQUALE GUARAGNELLA
Università di Bari “Aldo Moro”

Nel corso del Convegno su Beppe Fenoglio che si svolse a Lecce alla fine di novembre del 1983¹, con la partecipazione di studiosi assai accreditati, fu rivolta una acuminata attenzione a una molteplicità di temi e di problemi correlati all’opera dello scrittore di Alba: nella premessa che non sia plausibile richiamarli «per intero», oltre che nella loro indubitabile complessità, se ne potrà in questa sede illustrare solo qualcuno nella chiave di una parafrasi storico-critica.

Esemplarmente. Uno dei temi più ampiamente trattati fu quello relativo al rapporto di Fenoglio con altri scrittori, classici o contemporanei che fossero. In tale ambito, Giovanni Falaschi, nella sua Relazione, avanzava una considerazione critica preliminare, rilevando che se è pur vero che «ogni autore ha le sue fonti rintracciabili con accurate immagini testuali [...], nel caso di Fenoglio il problema delle fonti è secondario»: a giudizio dello studioso, infatti, appariva primario nello scrittore albesse «il rapporto con un mondo mentale, [...] e con gli autori in quanto uomini». Qui Falaschi avanzava una osservazione di carattere antropologico o, se si vuole, di «genetica» culturale: dichiarando che «nel primo caso si realizzano quei punti d’incontro che possono essere rilevati mediante un’indagine testuale, nel secondo caso si realizza la stessa somiglianza che c’è tra padre e figlio; somiglianza possibile per quel tanto di naturale [...] che lega le generazioni tra loro ed è basato su una parziale identificazione».

Somiglianza, o parziale identificazione tra padri e figli. A margine della considerazione critica di Falaschi, verrebbe fatto di aprire una breve parentesi, forse non del tutto incongrua quando si discuta di Fenoglio: verrebbe fatto di pensare a talune categorie messe in campo dal compianto Bodei a proposito del sempre «difficile» rapporto tra le generazioni, con le opposizioni e anche i rifiuti che spesso si agitano nelle generazioni più giovani nei confronti di quelle più anziane. Soprattutto nel corso della Resistenza e nel successivo dopoguerra, nella vita come nell’opera di Fenoglio si potrebbero riconoscere forti tensioni – per esempio, ne *La*

¹ *Fenoglio a Lecce*, a cura di G. RIZZO, Firenze, Olschki, 1984.

paga del sabato, ma altresì nello stesso *Partigiano* – anche se, a confermare la coscienza di una parziale somiglianza, verrebbe altresì fatto di pensare alla volontà dello scrittore albese di «risalire» con la memoria di scrittura addirittura agli antenati del ramo paterno e al loro carattere «bizzarro». Intanto, nella sua Relazione, Falaschi aggiungeva che, per la ragione già indicata – ovvero della parziale somiglianza dei figli con i padri – il rapporto coi modelli letterari avrebbe agito in Fenoglio ben oltre quello puramente testuale: a segno che, «se delle citazioni si possono rintracciare nella storia di Johnny, esse risultano sempre poche rispetto a quelle che si potrebbero rintracciare, per esempio, in uno scrittore di formazione classicistica». Si dovrebbe invece rilevare – aggiungeva Falaschi con originale movimento di sguardo critico – che Fenoglio «è dantesco e al massimo si potrebbe ricavare dai suoi testi qualche riecheggiamento della Commedia»: qui lo studioso della letteratura della Resistenza allegava un passaggio testuale emblematico, in cui sarebbero in gioco per l'appunto Dante e John Milton, l'autore del *Paradise Lost*. Come si ricorderà, nel romanzo maggiore, nel corso di un colloquio tra Johnny e il capitano inglese Keany, quest'ultimo, discorrendo della progressiva crescita della potenza politica ed economica degli Stati Uniti a svantaggio dell'Inghilterra, così si rivolge al partigiano:

Lei sa benissimo che una cosa simile a quella del nostro poeta John Milton toccò al vostro Dante. Cos'altro è la Commedia se non un rabbioso tentativo di cancellare il ricordo della perdita di potere? L'imperatore germanico aveva deluso Dante così come nell'Inghilterra del Seicento il re Carlo ritornò a casa alle spalle di Milton, e ora noi stiamo lavorando a far salire gli Stati Uniti e a far scendere noi inglesi.

A ben considerare, dunque, c'è un elemento – osservava Falaschi – che darebbe corpo all'identificazione di Fenoglio con alcuni autori: ed è l'origine dalla scrittura da una condizione di scacco. In definitiva, la ragione profonda della prosa di Fenoglio risiederebbe nella compensazione di una perdita di potere sociale o nel tentativo di recuperare qualcosa del passato andato irrimediabilmente perduto: in ogni caso la scrittura fenogliana risiederebbe soprattutto nel desiderio di compensare uno scacco. Come avevano fatto per l'appunto, a giudizio dello scrittore albese, Dante e Milton.

È sintomatico che nel corso del Convegno di Lecce pure Edoardo Saccone riconoscesse nella scrittura di Fenoglio il senso di una risposta rivendicativa a uno scacco d'autore. Osservava infatti Saccone che sarebbe stato opportuno ritornare al brano del Diario fenogliano intitolato *Ego scriptor* – nel qual più diffusamente l'autore dava sfogo al suo disappunto per la cattiva riuscita de *La malora*, su cui non aveva ancora letto una recensione. Fenoglio, da un lato, cominciava col recitare: «debbo

constatare da me che sono uno scrittore di quart'ordine»; ma, dall'altro lato, l'autore disvelava l'origine difensiva di tale incipit, a segno che, nella frase successiva, piena d'orgoglio, così continuava «Eppure la constatazione di non essere riuscito buono scrittore, è elemento così decisivo, così disperante, che dovrebbe consentirmi, da solo, di scrivere un libro per cui possa ritenermi buono scrittore». È un brano – commentava Saccone – che fornisce informazioni non ambigue sulle origini rivendicative della scrittura fenogliana, per l'appunto di compensazione a uno scacco.

Intanto, con un'ottica soprattutto attenta a taluni aspetti narratologici dell'opera di Fenoglio si muoveva Roberto Bigazzi: il quale, riferendosi in particolare alle cronache letterarie italiane tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, osservava che - dando per scontato il modello di Verga messo a frutto in modo originale nei *Ventitre giorni* – valeva la pena gettare un'occhiata al modello narratologico delineato in un libro a cui Fenoglio aveva fatto spesso ricorso, ovvero *Per chi suona la campana*. Nel testo di Hemingway, poco dopo l'inizio del capitolo XI, Robert Jordan sta parlando con Joaquim, e questi, all'improvviso, ricorda la strage fascista a danno del padre e dei familiari. Di qui una singolare «condizione umana» del personaggio:

Quante volte aveva sentito quella storia? Ne parlavano sempre come quel ragazzo: improvvisamente, quando capitava nel discorso il nome della loro città, e ogni volta uno diceva "Barbari". Si sentiva solo ricordare la perdita [...] Non si era visto fucilare la madre o la sorella e il fratello. Si erano solo uditi i colpi e si erano visti i cadaveri.

È a questo punto che si diparte una riflessione di Jordan, il quale pensa che «Pilar invece gli aveva fatto vedere ciò che era accaduto in quella città. Se quella donna avesse saputo scrivere! Egli avrebbe tentato di scrivere il racconto di Pilar e se aveva fortuna e se riusciva a ricordare tutto, forse sarebbe riuscito a scriverlo come glielo aveva raccontato lei». Continua a pensare Jordan, sempre riferendosi a Pilar:

Dio mio come racconta! È più brava di Quevedo. [Quest'ultimo] non ha mai descritto la morte di don Faustino come l'ha raccontata lei. Vorrei sapere scrivere bene quanto occorre per scrivere quella storia. Per scrivere quello che abbiamo fatto noi, non quello che ci hanno fatto.

Ora, tra la lingua "diretta" di tipo americano e il mimetismo dialettale o il plurilinguismo della letteratura neorealista non c'era molto spazio per accettare la divergente impostazione di Fenoglio, il quale lavorava su modelli anomali per quel

tempo: da Melville a Faulkner, per esempio, rielaborati grazie al concetto di «distanza». Nel *Partigiano* la distanza risulterebbe dal fatto che l'autore legge da una prospettiva «lontana» (non solo temporale, ma altresì tonale e linguistica) gli avvenimenti cui il personaggio partecipa, dando loro quel significato, quel senso che gli avvenimenti, presi di per sé, non comporterebbero. Dunque, il «vedere» alla maniera di Pilar si congiungerebbe ad un «trasferire» per immagini che arricchisce la narrazione.

Non avrebbe agito, dunque, sulla narrativa dello scrittore albeso solo Hemingway. Osservava Bigazzi che l'edizione critica dell'opera di Fenoglio a cura di Maria Corti e di un gruppo di giovani studiosi aveva fornito una prova da cui partire per attestare, per esempio, della conoscenza fenogliana di Faulkner. Non per nulla, nella prima redazione di *Primavera di bellezza* – riprodotta nella edizione critica – il libraio consiglia a Johnny di leggere appunto Faulkner. In tal senso meritava di indugiare – aggiungeva Bigazzi – sul *corpus* di racconti fenogliani intitolato *Il Paese*. Già il titolo e la struttura dei racconti erano un omaggio dichiarato a *The Hamlet* di Faulkner: da lì partirebbe pure il tema della follia provinciale, «magari col favore di certe spontanee consonanze, se è vero che nella contea di Faulkner si fa il trucco ai cavalli e nelle Langhe alle mucche, per farle ricomprare alla stessa persona che le aveva vendute». Ma ci sarebbe – continuava Bigazzi – «soprattutto la scoperta della tradizione del racconto popolare più o meno 'straordinario'», che permetterebbe a Fenoglio per l'appunto il ricorso al Faulkner di *The Hamlet*. Precisamente tradizioni popolari gemelle (nella tradizione italiana non dovrebbe ovviamente essere dimenticato Giovanni Verga) permettevano un accesso alla realtà che avrebbe evitato il mero documento: il fine di Fenoglio non era certo quello di una narrativa d'inchiesta. Lo scrittore sceglierebbe prendendo le mosse dalla forza con cui la realtà si impone alla mente; si pensi a un icastico attacco discorsuale che si legge nel *Diario*: «Prepotente mi ritorna alla memoria il gran fatto di Gallesio di Garzegno». Nel suo imporsi, il «fatto» impone anche la forma, che può essere rispettata mediante un narratore adeguato: sarebbe questa la novità di marca faulkneriana del *Paese*, attraverso la dialettica tra un narratore «interno» – in Fenoglio è il dottore, in Faulkner il venditore di macchine da cucire – e la presenza dell'autore nella cornice. Con una cifra siffatta «i meschini avvenimenti non rischiano il resoconto documentario perché con la sua retorica 'alta' [...] l'autore li mantiene in una dimensione tragica». A dirla altrimenti: il dottore del *Paese* non apparirebbe ai discendenti del narratore autobiografico di *Cristo si è fermato a Eboli*, ma l'azione combinata tra il narratore interno e l'autore tocca una realtà non già in una chiave

populistica, bensì drammatica. A ben considerare, i filtri distanzianti del narratore e dell'autore si risolverebbero in un 'vedere' più realistico.

In margine al testo del *Partigiano*, sempre Bigazzi rilevava che «l'occhio terribile di Johnny, che gode di scoprire le cose o di abbracciare ampie panoramiche», rappresenterebbe «la tensione a una conoscenza che il dottore del Paese» aveva meditato in termini di utopia:

L'aldilà [...] è una visione completa [...], la chiarificazione di ciò che ti importava e che nella vita ti è rimasto oscuro.

Come si potrebbe agevolmente notare, l'indagine critica di Bigazzi era fortemente incentrata sullo sguardo d'autore e sulla relazione dialettica tra autore e narratore «interno» ai testi fenogliani.

Pure Antonietta Grignani dedicava una decisa attenzione al «punto di vista» e alle sue modalità: che in un personaggio possono essere ora di carattere percettivo, ora psicologico, ora morale, ora concettuale. Senonché – rammentava opportunamente la Grignani – accanto all'attenzione critica da orientare verso il personaggio, vi è quella da rivolgere all'autore reale e poi quella all'autore implicito e al narratore: una distinzione assai utile a proposito di Fenoglio, «di fronte a narrazioni tra loro differenti scritte dallo stesso autore storico, che configurano volta a volta diverse fisionomie di autore implicito». Sarebbe proprio questo, esemplarmente, il caso di Fenoglio. Infatti, nel primo tentativo del *Partigiano Johnny* «si crea uno spazio autobiografico [...] sul patto di riconoscibilità [...] che stringe narratore e lettore»; ed è un fatto che «il protagonista filtri col pensiero o la percezione la realtà, persino nelle zone diegetiche tradizionalmente gestite dalla voce narrante»: questo condurrebbe «a una sorta di coincidenza fantasmatica tra personaggio, narratore e autore implicito, cioè a un potenziamento dell'effetto autobiografico». Osservava inoltre la Grignani, assai perspicuamente, che nelle successive stesure del *Partigiano* «il rapporto tra le due facce dell'autore e del protagonista muta», pur se «non in blocco», in ragione dello «spazio delegato alla psicologia di Johnny, anche nelle pause descrittive, spesso sottoposte alla sua meditazione emotiva». In definitiva, «l'intellettuale solitario e splenetico che è Johnny, rimane la coscienza etica e preveggenze progettata fin dall'*Ur Partigiano*»: e tuttavia «fantasticherie di morte e 'giri' letterari connessi, [...] introspezioni, interiorizzazione del dato ambientale vengono castigati non poco nella seconda stesura». È poi sintomatico che la distinzione tra narratore e personaggio si accentuerebbe in *Una questione privata*, peraltro con la «riduzione» a un grado zero dell'autore storico. Infatti – osservava la

Grignani – se di certo si sommuoveva una vena autobiografica «nel profilo di Johnny studente, nella sua passione per la civiltà e la lingua inglese, nella sua precoce vocazione letteraria», tutto questo - nel tempo di stesura di *Una questione privata* – «riguarda ormai l'autore storico e quanto di lui la critica e l'aneddotica sanno, non riguarda il narratore». A ben considerare, «l'intreccio che d'improvviso s'affaccia alla mente di Fenoglio all'inizio del 1960 e lo appassiona tanto, cioè l'amore letterario e mentale di Milton per Fulvia, è 'romantico' in quanto al genere [...] e con riguardo al protagonista, tipico eroe romantico, ma non riguarda invece il narratore». Dilucidava la studiosa rappresentante della scuola critico-filologica pavese che in uno schema come quello di *Una questione privata*, soprattutto a partire dalla seconda stesura, «si trovano segmenti di pensiero dell'eroe, ora virgolettato, ora indiretto legato o libero, che sono pur sempre unità discorsive oggettivate dal narratore»: ma nelle descrizioni «le due unità di analisi, il protagonista e il narratore, sono ben distinte». Ed è un fatto che «la voce narrante, onnisciente quanto all'evoluzione della storia» si ponga quasi a commento della «ostinata interpretazione sentimental-rammemorante di Milton, che 'vuole' vedere lo scenario dei suoi incanti amorosi 'come se' non fosse mutato; mentre chi ne sa di più preorienta la lettura verso il disinganno che più tardi sarà svelato».

Era significativo che nel corso del Convegno pure Bigazzi rilevasse che il Milton protagonista di *Una questione privata* parteciperebbe a una impossibile «partita di verità», ma la partita non è quella che i personaggi credono: Milton, infatti, non trova la «notizia» che cercava e peraltro un aldilà chiarificatore non esisterebbe. Per «vedere» davvero è necessario che si sia visti da qualcuno il quale dia un senso al vedere: questo è il ruolo dell'autore nella «partita»; ciò che i personaggi-testimoni vivono e vedono, l'autore lo racconta, sollecitando con il suo linguaggio il personaggio a rendersi finalmente, se si può dir così, epifanico.

In un altro ambito testuale, ovvero in margine all'insieme di racconti che ha titolo *Il Paese*, cui lo stesso Bigazzi, come si è visto, aveva dedicato attenzione, Mark Pietralunga, a proposito dell'uso di non pochi lemmi in lingua inglese – «Tutt'intorno gaped»; «Il medico fumbled»; «Il più slotful era anche il falegname»; «La cliente stumbled col bicchiere in mano»; «Ci fu un moderato chucklinng» – proponeva di cogliere una ragione «abscondita», ricordando che Fenoglio «nella sua Introduzione a otto poesie di Hopkins, definisce molti dei versi del poeta irlandese come 'inimitabili' e 'intraducibili'». Lo scrittore albese pensava infatti che non si «poteva trovare un equivalente in italiano, per riuscire a rendere, come in inglese, suoni e significati singolari. In circostanze diverse, ma per le stesse ragioni semantiche e fonologiche» – aggiungeva Pietralunga – lo scrittore «lasciava parole e

frasi da tradurre fino a quando, dopo una lunga e sofferta vicenda, arrivava a trovare una soddisfacente versione italiana». Per siffatte ragioni – continuava convincentemente lo studioso – non è una coincidenza che «le parti del lavoro di Hopkins che Fenoglio considerava ‘intraducibili’ o ‘inimitabili’ come l’allitterazione o il tipico vernacolo inglese siano evidenti negli esempi tratti dalla sua opera»: per esempio, ‘marinai maroned’ o anche nella sua traduzione di Bunyan (‘sorry scrub’). Le annotazioni trovate nei suoi libri di lettura dimostrano quanto Fenoglio fosse affascinato da parole onomatopeliche, diverse da quelle della lingua italiana.

Nel considerare invece taluni temi dentro l’orizzonte mentale dello scrittore albese, Mark Pietralunga osservava che una scena ultima della traduzione fenogliana di un testo secentesco, *Il pellegrinaggio del cristiano* di John Bunyan, era di certo meritevole di attenzione. Si tratta dell’arrivo dei pellegrini in una «terra incantata», che così recita nella traduzione di Fenoglio:

Non avevano fatto gran cammino che sopravvenne una gran foschia... Anche qui la strada era disagiata, per mota e vischiosità. Né c’era, in tutto il posto, una locanda o uno spaccio dove ristorare i più deboli. Non si sentiva quindi che mugugni e sbuffi e sospirare; da una parte uno inciampa in un rovo, dall’altra uno s’impegola nel fango [...].

È un brano di traduzione – osservava Pietralunga – che risulta particolarmente significativo, poiché il contenuto coincide evidentemente con motivi e immagini del *Partigiano*. Come in Bunyan, pure in Fenoglio l’uso degli elementi è duplice: infatti nell’opera epica incompiuta dello scrittore albese fenomeni naturali come la nebbia e il fango assumono un ruolo protagonista tanto a livello letterale quanto a livello metaforico. Come è ben noto, Fenoglio ha dedicato interi capitoli a questi elementi naturali, con un valore drammatico e un senso di fatalità che richiamano di certo il capolavoro dell’artista puritano, pur servendosi lo scrittore albese pure di una fonte decisiva come la Bibbia.

Vero è che, accanto alla Bibbia, agirebbe nel *Partigiano*, come è altrettanto ben noto, un andamento epico. A tal proposito, nel corso del Convegno di Lecce, la Relazione di Gian Luigi Beccaria, nelle sue linee generali, riproponeva, ma con più di un ampliamento, quanto lo studioso aveva anticipato nel Convegno fenogliano di Alba del giugno dello stesso 1983. Beccaria aveva modo di indugiare sulla superficie “dura e scabra” della prosa di Fenoglio, aggiungendo che la stessa «vena allitterante» non avrebbe nulla di un docile scorrere della scrittura, nulla di un «liquido musicale». Scrittore anti-mimetico, Fenoglio sarebbe acre e corposo nell’allitterazione fitta, come anche nella ricerca dei frequenti significanti onomatopelici. Senonché il grande

stile di Fenoglio – osservava significativamente Beccaria – sarebbe difficilmente definibile in termini solo linguistici: lo dovremmo intendere, invece, come unità e totalità di stile monotonale ad alta tensione, volto a rappresentare vortici notturni del vento o paci edeniche collinari o una discussione tra contadini e partigiani sull'uso o meno dello spartineve per liberare la strada, una operazione di uomini che si svolge secondo un solenne andamento. Pur senza tensione di registro, 'grande stile' sarebbe quel modo che non riproduce gesti, avvenimenti, ma è esso stesso gesto, avvenimento; e presenta dunque azioni o movimenti quotidiani con un'astrazione applicata anche a piccoli dettagli: per esempio, «un movimento di donne per la spesa [...], uno spiffero d'aria, un varcare la soglia di casa [...], un invitare al riparo donne che vogliono piangere e pregare per il partigiano morto. V'è sempre un qualcosa di solenne nelle piccole cose, nei piccoli atti e non solo nelle grandi azioni. Ogni umile impresa sarebbe così un'opera grandiosa dell'uomo forte, e solo».

Aggiungeva Beccaria – lo studioso che più di ogni altro rilevava, nel corso del Convegno, l'andamento epico della prosa di Fenoglio – che lo scrittore albese «non propone opinioni, giudizi intorno a ciò che accade». Ci sarebbero scarse indicazioni di che cosa l'autore «pensa dei caratteri, degli errori, delle tenerezze, dei suoi personaggi. È un mondo senza elegia. Soltanto tenerezze, alcune volte, per paci casalinghe, o per i bambini. Ma sono dettagli necessari alla visione eroica, proprio come nel VI Canto dell'*Iliade* l'incontro di Ettore col figlio alle porte Scee è un tocco d'eccezione». Aggiungeva perspicuamente Beccaria che «contrapposto alla tragedia di dopo, quell'incontro introduce un calore di amore familiare che stacca ancor più la grandezza tragica, la nobile solitudine dell'eroe».

Solitudine di Ettore, solitudine dell'eroe. Era un luogo decisivo della interpretazione di Beccaria, il quale trasferiva così il carattere del protagonista del romanzo maggiore di Fenoglio in una dimensione tragicamente epica: osservando lo studioso torinese che per Fenoglio il «suo» partigiano «combatte, ma non per la Resistenza storica», bensì per «una Resistenza pura, senza speranze per le sorti progressive a venire, per una lotta che debba creare un mondo in cui ci sia posto per i suoi ideali libertari». Insomma, lo scrittore albese non canterebbe l'ideologia della vittoria come «superamento positivo dei conflitti tra ideologie opposte, dichiarate e istituzionali»: il fatto è che lo scrittore, «ossessionato dall'atmosfera della morte e della violenza, è incapace di pensare la Resistenza in termini immediatamente politico-ideologici. Non intende darci analisi o interpretazioni di una stagione storica, né sublimare la storia». La resistenza di Johnny sarebbe «comportamento»: di qui un passaggio tra i più significativi della interpretazione di Beccaria, nel suo osservare che se è vero che il protagonista del romanzo «è soprattutto emblema di

un'umanità resistente (e spesso soccombente)» sarebbe altrettanto vero che Fenoglio «sa però che il più forte e il più armato» è anch'egli «destinato alla sconfitta»: come per esempio – si potrebbe qui aggiungere – nel destino di Agamennone di ritorno in patria, dopo la distruzione di Troia. Per queste ragioni – commentava ancora Beccaria – *Il Partigiano* non svolge l'ideologia dell'oppresso che si batte per avere giustizia (Giustizia in questo mondo non c'è e non la si aspetta per il dopo): in tale visione di radicale pessimismo conterebbe «la vittoria morale, non la vittoria reale». L'epica di Fenoglio non altro sarebbe, dunque, che un ritornare «ad un mondo classico di rapporti, con l'eroe che soccombe, ma anche l'oppressore muore insieme ai cavalieri giusti ed eroici».

Era invero curioso che nella Relazione di Beccaria si potesse riconoscere una sorta di teoria dei colori a proposito della dialettica tra il Bene e il Male. Rilevava infatti lo studioso che nelle pagine del *Partigiano* le oasi di raro «bianco» sono accostate al «nero» frequente, perché il primo colore risalti ancor di più – il buono a fronte di ciò che è infernale, a fronte del tragico della guerra, della forza brutta avversa al valore e all'eroicità del guerriero: poli insomma che conferirebbero una potente nervatura all'effetto generale del racconto eroico.

Dentro un ordine discorsuale che puntava a una sorta di affinità interpretativa con le osservazioni di Beccaria, in una Relazione intitolata significativamente *La scrittura in bianco e nero*, si muoveva Elisabetta Soletti. La studiosa di scuola torinese osservava, per esempio, che «di contro al modello narrativo a cui potrebbe riportarsi una vasta sezione dell'opera di Fenoglio» – a cominciare da molto racconti compresi nella raccolta dei *Ventitre giorni della città di Alba* – che era un modello centrato «su una martellata forma dialogica, violentemente contrastiva, con bruschi salti tra un momento e l'altro della narrazione»; e di contro poi «al modello rappresentato da *Primavera di bellezza*, con l'ordinata e lineare successione dei segmenti narrativi», le tre redazioni di *Una questione privata* indicherebbero la direzione fenogliana verso una narrazione drammaticamente tesa, scarnita, sostenuta da un ritmo che alterna nette opposizioni binarie, violentemente antitetice, ma indicherebbero altresì una «progressiva incidenza della trama retorica», ovvero il «raffinato montaggio, la sapiente architettura [...] il tentativo di superare la giustapposizione di episodi e di inserti». Osservava opportunamente la Soletti che in definitiva, a considerare le tre redazioni di *Una questione privata*, la trama retorica conferisce progressivamente «non solo solennità alla prosa, ma anche unità alla narrazione eliminando la dispersione della trama tenuta insieme da legami un po' meccanici (ed è l'impianto delle prime due redazioni)». Peraltro, agirebbe nell'ultima redazione di *Una questione privata* «una tensione astrattiva che si accorda [...] con la particolare intensificazione del lessico a

sottolineare la tonalità alta di questa prosa». Questo starebbe a significare – a giudizio della Soletti – «che la marcata letterarietà della scrittura tende sempre di più ad allontanarsi dalla naturale facilità discorsiva». In Fenoglio, aggiungeva la Soletti, la tensione attrattiva sarebbe segnata pure dalla temporalità.

Intanto, a proposito della categoria della temporalità, accadeva che nel corso del Convegno di Lecce più di uno studioso avesse modo di richiamare uno dei passaggi testuali più intensi del *Diario* di Fenoglio, così recitante:

Lotto strenuamente contro la tentazione di cominciare un diario. [...] Meglio, molto meglio lasciare che ogni giorno scompaia senza memoria, come se ognuno fosse un bimbo nato morto.

Ora, se è vero che in Fenoglio era l'idea di un rosario di giorni «inutili» che trascorrerebbero senza lasciare memoria, è altrettanto vero che lo scrittore albeso era particolarmente attratto dai giorni «straordinari». Già Falaschi, nella sua *Relazione*, rilevava che nella scrittura di Fenoglio sono «straordinari» i fatti naturali come l'andamento catastrofico di un fenomeno atmosferico: infatti, sotto una pioggia torrenziale si svolge il racconto *Pioggia e la sposa*; una grande pioggia accompagna la morte del padre di Agostino in *Malora*, il cui passo celebre d'apertura recita:

Pioveva su tutte le Langhe, lassù a San Benedetto mio padre si pigliava la sua prima acqua sottoterra.

Senonché, un giorno può apparire straordinario anche per l'azione di un individuo: un individuo che s'impone nella veste di presunto «eroe», per esempio come Gallesio, protagonista pluriomicida del racconto lungo *Un giorno di fuoco*. A tal proposito, nella sua *Relazione*, Edoardo Saccone indugiava su una condizione umana del personaggio fenogliano che, come si è visto, era stata rilevata pure da Beccaria: la si potrebbe denominare condizione «ettorica». Già Beccaria, infatti, aveva avuto modo di richiamare l'episodio iliadico di Ettore alle porte Scee e l'incontro dell'eroe con Andromaca e il figlioletto, prima di ritornare sul campo di guerra e morire per mano del più forte Achille. Pure Saccone, facendo riferimento alla condizione «ettorica» di non pochi personaggi fenogliani, osservava che Gallesio parteciperebbe della galleria dei personaggi che s'impongono per assenza di calcolo, per l'orgoglio, per l'imprudenza, e anche per il narcisismo. Il loro cuore – aggiungeva Saccone – “pende” per tutto quello che, appunto in virtù dell'aggettivo usato nel *Partigliano*, si potrebbe denominare destino «ettorico». Osservava sagacemente sempre Saccone, che a ben considerare, in *Un giorno di fuoco*, «il punto essenziale è la partecipazione,

e, si può ben dire, l'identificazione proiettiva del pubblico del racconto con l'eroe Galesio». L'aura di leggenda che la scrittura evidentemente epica crea intorno al personaggio «deve molto alla circostanza che il narratore, evocandoli, possa far grandi fatti lontani nel tempo, appresi per giunta da un fanciullo ora diventato uomo».

Ma sarebbe un errore, tuttavia, assumere la straordinarietà del giorno solo sotto il profilo della sua memorabilità. Un passaggio testuale del racconto recita:

Ci informarono che a Garzegno si aveva l'impressione di essere al fronte.

Bisognerebbe dunque guardare al fronte – che è qui, ovviamente, quello della Grande Guerra: ovvero all'evocazione del conflitto come eccezione rispetto alla pace, rottura della routine quotidiana e momento della prova, spazio in cui gli uomini si riconoscono e si distinguono, si mostrano per quel che sono e valgono, hanno la possibilità o l'illusione di incontrare il valore, una pienezza d'essere per cui valga la pena di soffrire e anche di morire. Precisamente come spiega, in *Un giorno di fuoco*, lo ziaastro al nipote:

Certe cose si fanno proprio perché si è sicuri di avere dopo la forza di morire. Guai se non fosse così. Guai a Galesio (da intendersi: se si arrendesse!).

Certo, quella di Galesio è una rivolta assurda: proprio nel senso già rappresentato da uno scrittore come Camus, autore ben noto a Fenoglio. L'autenticità del gesto del personaggio non può essere assicurata da altro se non da una sua capacità di stare al giuoco: e naturalmente si tratta di un giuoco con la morte. Nel suo caso, ciò che conta è di non farsi prendere vivo dai carabinieri, i quali hanno ormai assediato il casolare. Recita soddisfatto lo ziaastro:

Si è sparato lui, in bocca, con l'ultima cartuccia, e naturalmente non s'è sbagliato.

Per questo lo ziaastro, sempre riferendosi a Galesio, dice «bravo». L'uomo «ribelle» avrebbe mantenuto la promessa: si è rivoltato contro tutti e sotto il segno della morte è stato capace di resistere ad ogni tentazione di arrendersi.

Resterebbe da svolgere un'ultima, veloce osservazione. Al tempo in cui si svolse il Convegno di Lecce su Fenoglio – ne fu promotore Gino Rizzo – erano diffusi alcuni luoghi comuni nello studio della letteratura. Teorie della letteratura di derivazione soprattutto francese ma altresì di origine anglosassone o russa

sembravano prevalere rispetto all'esercizio concreto della critica. L'idea della letterarietà sembrava annullare la realtà concreta dei testi. La letteratura sembrava essere genericamente riconducibile alla sfera della scrittura: senza distinzione tra un genere letterario e l'altro, senza alcun principio di specificazione storica.

Il Convegno di Lecce su Fenoglio mostrò che quello che stava particolarmente a cuore ai Relatori, pur così diversi tra loro per formazione e orientamento, era la pratica concreta della critica testuale, pervenendo quegli studiosi a significative acquisizioni interpretative, le quali, ancora oggi, potrebbero essere assunte proficuamente dalla critica fenogliana più avvertita e sensibile.