

Paesaggi fenogliani

VERONICA PESCE
Università di Genova

Paesaggi (plurale) o paesaggio (singolare)? Si intende che il paesaggio, l'idea, il concetto è uno, come insegnano i teorici del paesaggio¹, esso viene poi declinato e rappresentato in tutti modi possibili, dall'ambientazione collinare langhigiana a quella urbana albese, dal contesto bellico a quello civile, sempre trattato con quella potente trasfigurazione e rielaborazione retorica che contraddistingue questo paesaggio d'autore.

Parto da un punto fondamentale che legittima fino in fondo il discorso sul paesaggio in Fenoglio: la consapevolezza del paesaggio, l'idea di paesaggio che emerge dall'opera dello scrittore di Alba. Nella produzione fenogliana, infatti, non solo appare un paesaggio descritto, rappresentato, agito in pagine memorabili, ma appaiono indizi per una quasi teoria del paesaggio che emerge con più evidenza nei primi cimenti dell'autore. Come se, soprattutto all'inizio, la scrittura fosse un laboratorio per l'idea stessa di paesaggio e avesse bisogno di essere dichiarata, reiterata, rielaborata, per poi farsi sempre più implicita nelle prove più mature.

Prima spia di questa consapevolezza del paesaggio è la ricorrenza della parola compendiarica "paesaggio" che sta ad indicare una categoria acquisita nella voce del narratore e in quella dei personaggi che sanno interpretare il paesaggio, sanno leggerne i segni essenziali. Nel *Quaderno Bonalumi*², forse primo o uno fra i primi

¹ Mi limito a indicare tre contributi fondamentali: G. BERTONE, *Lo sguardo escluso*, Novara, Interlinea, 1999; A. ROGER, *Breve trattato sul paesaggio*, Palermo, Sellerio, 2009 [1997]; M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.

² È così chiamato perché di proprietà di Giovanni Bonalumi. Con l'eccezione di qualche brano pubblicato dallo stesso Bonalumi (G. BONALUMI, *Una scheda per Beppe Fenoglio*, «Paragone», XX, n. 238, 1969, pp. 105-115), il contenuto di questo quaderno è confluito integralmente nell'edizione critica (vol. III, pp. 173-196). Difficile ipotizzare la struttura complessiva e l'estensione dell'opera; altrettanto incerta la datazione. Piero Negri Scaglione, con approfondita indagine biografica basata in modo preferenziale sulle testimonianze, ha effettuato una ricerca sui rapporti tra Beppe e Margherita Martinazzi (e i fratelli), cioè sui personaggi che stanno alla base della composizione narrativa, pur indicati con le sole iniziali: B./Ba., Br. e It. M. altri non sono che i tre fratelli Martinazzi: Baba (diminutivo di Margherita), Bruno e Italo. Grazie alla testimonianza di Bruno, Piero Scaglione colloca la conoscenza tra l'autore e Margherita negli anni della guerra fascista (Baba era amica di Mimma Ferrero) e la più intensa frequentazione nella prima estate del dopoguerra. Suggestisce dunque la datazione ai primi mesi del 1946, cioè dopo il ritorno di Baba a Torino, ma prima della sua morte in

esercizi narrativi dell'autore, pervenutoci mutilo e anepigrafo, leggiamo questa descrizione di Alba:

Quel mattino B[aba]³ si fece sulla spianata e, soffermati gli occhi, guardò la città. Pel fatto che la città pareva sorgere su un terrapieno alto sul fiume e da quella parte era velata dai viali, vide ben poco e di questo ne volle alla città stessa: il suo campo visivo era frontalmente delimitato da due grandi edifici che B[aba] arguì ecclesiastici: forse un seminario quello, un ospizio questo. Tra questo il verdebruno di un vasto e negletto giardino in pendio, un tratto corroso degli antichi spalti, una brutta casina con una bella centina in cotto. Più su, di traverso, la cattedrale, intera di navate e campanile, nelle gugliette frontali dell'abside, tre torri medievali della medesima statura e conservazione, bellissime e tra le puntate dei tetti e degli abbaini lo spicchio bianco d'un frontone di chiesa, forse una cappella conventizia.

– Inquadri la città, B[aba]?

– È un inevitabile elemento di paesaggio.

Interloquì IT[alo] con risoluto calore:

– Non ne avremo bisogno. Potremo ignorarla. [QB 187.41]

Questo passo non è certamente fra i più noti, ma per quanto attiene al paesaggio è estremamente significativo. Si parla di città (la città ovviamente è Alba) e discute l'inclusione della città nella categoria di paesaggio. Siamo agli albori della scrittura fenogliana, ma un'idea di paesaggio è già chiara e ben definita nell'autore e nei suoi personaggi. Baba osserva dall'alto, dalle colline limitrofe, la città di Alba, descritta con notevole precisione geografica e quasi topografica. Delimitata ai suoi lati da due grandi edifici, la cattedrale svetta tra i tetti, più in alto e non proprio al centro («di traverso»). I viali alberati non permettono di scorgere il fiume e per questo la protagonista «ne volle alla città stessa», quasi a dire che la città si pone fin da subito

un incidente stradale, nel luglio del 1947: «Baba è ancora viva, ma già a Torino, fuori della sua vita, quando la trasforma nella protagonista del suo primo frammento narrativo giunto fino a noi» (P. NEGRI SCAGLIONE, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino. Einaudi, 2006, pp. 111 e sgg.). La questione cronologica riveste una certa importanza perché volendo leggere il testo alla luce della rappresentazione e funzione del paesaggio, la cui presenza è particolarmente insistita e ricca, non è affatto irrilevante capire se la sua composizione precede o segue la guerra e l'esperienza partigiana.

³ Nel *Quaderno* ricorrono solo le iniziali dei nomi propri. Si riportano tra parentesi quadre i nomi per intero. Si segnala inoltre che, dove non diversamente precisato, tutte le citazioni sono tratte dall'edizione critica, B. FENOGLIO, *Opere*, edizione critica diretta da M. CORTI, a cura di B. MERRY, M. A. GRIGNANI, P. TOMASONI, C. M. SANFILIPPO, Torino, Einaudi, 1978. Al termine di ogni passo è indicato il titolo o la sigla dell'opera, con l'eventuale numero della stesura in pedice, seguito, dal/i numero/i di pagina e di paragrafo. Qui di seguito la legenda delle sigle: QB: *Quaderno Bonalumi*; Pdb₁: *Primavera di bellezza* (prima stesura); Pdb₂: *Primavera di bellezza* (seconda stesura); PJ₁: *Partigiano Johnny* (prima stesura); PJ₂: *Partigiano Johnny* (seconda stesura); Qp₁: *Una questione privata* (prima stesura); Qp₂: *Una questione privata* (seconda stesura); Qp₃: *Una questione privata* (terza stesura); Fr: *Frammenti di romanzo*; sono indicati con il loro titolo per esteso i racconti, preceduti dalla sigla della raccolta nella quale appaiono in edizione critica: Rgc: *Racconti della guerra civile*; Vg: *I ventitre giorni della città di Alba*; Gf: *Un giorno di fuoco*.

come elemento dialettico, se non antagonistico, tra chi vive nel paesaggio e il paesaggio medesimo. Ma non è tanto la descrizione in sé, quanto piuttosto il dialogo seguente che ci rivela qualcosa di specifico. La categoria di paesaggio, infatti, è data qui per acquisita e vi si comprende la città quale «inevitabile elemento», non senza una tensione e una questione implicita. Non è dunque paesaggio solo la veduta delle colline e del fiume, quindi gli aspetti per così dire ‘naturali’, ma anche la realtà urbana⁴. Non si vuole insinuare una differenziazione: anche la città fa parte del paesaggio. L’idea di paesaggio si rivela, inoltre, legata tematicamente allo sguardo, basti osservare la battuta che precede la comparsa esplicita del termine: «Inquadri la città, B[aba]?». Quello che sarà definito «paesaggio» è dunque non solo il frutto di uno sguardo (poco prima si è detto: «soffregati gli occhi, guardò la città», «vide», «il suo campo visivo»), ma addirittura esplicitamente di un’inquadratura. Un vero e proprio ritaglio visuale definito e suggerito da un soggetto, secondo le definizioni offerte ancora dagli studiosi del paesaggio occidentale, e qui declinato in una visione estetica e tattica insieme, ma sulla tattica, sul punto di vista bellico applicato al paesaggio, tornerò in seguito. L’attenzione va appuntata proprio sull’idea della riquadratura e sulla fondamentale questione dello sguardo: «Un’idea definitoria di paesaggio è indissolubile dalla sua riquadratura», scrive Giorgio Bertone⁵; Roger riconduce all’invenzione della finestra alla comparsa della finestra all’interno del quadro, come accade nella pittura fiamminga del Quattrocento (ancora una riquadratura, quindi) l’invenzione del paesaggio occidentale⁶; e ancora Jakob definisce così il paesaggio: «ritaglio visuale costituito dall’uomo, vale a dire da soggetti sociali, anzi meglio dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista; un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità»⁷, aggiungendo una serie di preziose indicazioni linguistiche e testuali per poter parlare di paesaggio letterario, fra le altre l’azione dello sguardo, i verbi che indicano il vedere, i deittici, la

⁴ Non è questo l’unico caso in cui la città è compresa nella categoria di «paesaggio», un altro esempio: «Aveva consumato la mezza costa ed ora scendeva diretto alla stazione, la cui facciata di stinto rosso pompeiano era la mainfeature di quel neutro paesaggio» [PJ₂ 1145.8].

⁵ BERTONE, *Lo sguardo escluso*, cit., p. 29.

⁶ ROGER, *Breve trattato sul paesaggio*, cit., pp. 58-60.

⁷ Cfr. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 14. La definizione si fa un poco più complessa negli interventi successivi: «Il paesaggio rimanda a tre fattori essenziali o condizioni sine qua non: 1. a un soggetto (nessun paesaggio senza soggetto); 2. alla natura (nessun paesaggio senza natura); 3. a una relazione fra i due, soggetto e natura (nessun paesaggio senza contatto, legame, incontro tra il soggetto e la natura)». Per l’ampia trattazione di ciascuno di questi fattori, si rinvia a ID., *Il paesaggio*, Bologna, il mulino, 2009, pp. 31-45.

rappresentazione spazializzata, la relazione spaziale del soggetto, il suo orientamento⁸.

Tutti questi aspetti legati alla rappresentazione del paesaggio ricorrono nella narrativa fenogliana, basti pensare ai due celebri *incipit*⁹: «Johnny stava osservando la sua città dalla finestra della villetta collinare» [PJ₁ 391.1] e «La bocca socchiusa, le braccia abbandonate lungo i fianchi, Milton guardava la villa di Fulvia, solitaria sulla collina» [QP₃ 1937.1]. Entrambe le opere più note iniziano non solo con uno sguardo, ma con uno sguardo tematizzato. È sufficiente poi procedere di poco nella narrazione per riconoscere un nesso ben stretto tra paesaggio osservato e letteratura. Leggiamo ancora dal *Partigiano*:

Per una settimana [Johnny] aveva mangiato molto, dormito di più, nervosamente letto dal Pilgrim's Progress, dalle tragedie di Marlowe e dalle poesie di Browning, ma senza sollievo, con un'irosa sensazione di peggioramento. E aveva visto molto paesaggio, come un interno rinfresco, molto paesaggio (talvolta quarti d'ora e più su un solo dettaglio di esso), tentando di escludervi i segni e gli indizi degli uomini. [PJ₁ 392.2]

Siamo all'indomani dell'8 settembre, Johnny fortunatamente rientrato a casa è nascosto in collina per volontà della famiglia. Lettura e osservazione del paesaggio sono le sue occupazioni di 'imboscato': la prima, che sembra non offrire ristoro, è quasi compensata dallo sguardo rigenerante «come un interno rinfresco». L'impiego della parola è di per sé dimostrazione di un alto grado di coscienza del concetto complessivo, attribuito ai personaggi e automaticamente presupposto nel lettore. Si insinua, dunque, da subito, una relazione ben marcata tra paesaggio e letteratura.

Stessa situazione si presenta nei testi successivi, i *Frammenti* e la *Questione privata* presentano simili scenari: il protagonista dei *Frammenti* va a imboscarsi volentieri «gli piaceva la campagna, il fiume vicino, il vento nei pioppi, il neutro cielo preinvernale. E si era portato le tragedie di Marlowe. Stava traducendo “L'Ebreo di

⁸ JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., pp. 36 e sgg.

⁹ Non si dimentichi che la posizione di *incipit* è da ricondursi a ragioni editoriali almeno per quel che attiene il *Partigiano*. Come noto, quello che risulta quale primo capitolo del capolavoro postumo, nell'edizione più antica (a cura di L. MONDO, Torino, Einaudi, 1968) come nella più recente (a cura di D. ISELLA, Einaudi-Gallimard, 1992, alle cui scelte filologiche si rifanno tutte le edizioni successive) è di fatto il XVI capitolo del dattiloscritto della prima stesura (PJ₁) a noi pervenuta (cfr. PJ₁ 391 e relativo apparato). Non intendo con questo dimenticare l'ultima edizione del “libro grosso”, intitolata *Il libro di Johnny* e curata da Gabriele Pedullà, che tuttavia riporta il ciclo di Johnny a una fase di elaborazione certamente antecedente e dunque ancora più distante da eventuali prospettive editoriali: FENOGLIO, *Il libro di Johnny*, a cura di G. PEDULLÀ, Torino, Einaudi, 2015. Più complesso e incerto il grado di finitezza della *Questione privata* per cui esiste forse qualche garanzia in più, rispetto alla presunta volontà autoriale, se non in rapporto alla conclusione, su cui si è ampiamente dibattuto, almeno per quanto riguarda l'apertura del romanzo, dato che sia la seconda (QP₂) sia la terza redazione (QP₃) presentano il medesimo *incipit*.

Malta” quando arrivò l’avvocato di famiglia ad avvertirlo che suo padre era stato prelevato come ostaggio [...]» [Fr 1588.19]; stessa situazione ricorre nella prima redazione della *Questione* («Aveva finito L’Ebreo di Malta ed anche l’Eduardo Secondo quando venne l’otto settembre» [Qp₁ 1797.56]).

Non sono pochi i passaggi testuali in cui l’idea di paesaggio è accostata alla letteratura (letta, quindi fruita, o anche scritta, quindi prodotta): la visione del paesaggio (con uso diretto o meno del termine) è in qualche modo affiancata alla presenza della letteratura in quanto tale (rappresentata da un libro, uno scritto etc.) acquistando una connotazione aggiuntiva¹⁰. Le attestazioni più significative sono legate al personaggio di Johnny. All’inizio della prima redazione di *Primavera di bellezza* il protagonista si reca al fiume per studiare «le dispense di storia dell’arte». Ma subito lascia da parte la ‘cultura’ e si ‘immerge’ nella visione del paesaggio:

Dopo un’ora Johnny buttò da parte le dispense di storia dell’arte: il fascicolo atterrò nel più folto dell’erba secca, troncando per un attimo la microscopica vita che vi si imboscava. Sull’acqua correvano brividi di felicità, il cielo era d’un turchino granuloso, fregiato di un’unica nube, affusolata e forte come l’ala d’un arcangelo, i milioni di pietre del greto antistante l’isola cona barbagliavano come un selciato di diamanti.

Era venuto al fiume verso le dieci, seguendo il sentiero parallelo al canale della centrale elettrica; faceva fremere lungo tutto il suo corso, ancora varcando il ponticello proprio sulla confluenza del canale nel fiume grande.

Si era già denudato fino alla cintola e senza fretta cercava il suo posto: lo trovò nel tratto d’argine fronteggiante il bizzarro isolotto, e vi depose la camicia e le dispense come un segno d’occupazione; poi, sfilati anche i sandali, camminò su e giù a esplorare e misurare il suo regno d’una mattina.

Allungò lo sguardo all’angolo più lontano del paesaggio, là dove il fiume deviava a sinistra per una strettoia ribollente, murata nella grande rupe spettrale, chiomata di precipite verde; sullo strapionbo di bianchissimo, vaioloso calcare si allargava un’argentea macchia d’umido, come la sbavatura di una mostruosa lumaca. Poi risalì con gli occhi il fiume a monte dell’isola: perfetti specchi d’acqua verde non incrinati da candide criniere d’acque basse che si frangevano sulle groppe di massi emergenti, brillantati. – Un giorno o l’altro scriverò un racconto su quell’acqua verde.

Un raccontino minimo. Un suicidio in quell’acqua verde. E senza dirne il motivo. [Pdb₁ 1280]

¹⁰ La prima attestazione si legge ancora in quell’incunabolo del paesaggio fenoglianico che è il *Quaderno Bonalumi*: «Venivo con in tasca un bellissimo libro e cercavo una radura o un’alberata da passeggiarvi leggendo. E nel più assurdo tratto degli argini, trovai una tal ragazza da cercare invano nel più bello dei libri» [QB 195.84]. Siamo in uno degli incontri dei due giovani innamorati, e Baba, per celia, ‘rimprovera’ al protagonista di averla incontrata casualmente mentre «veniva senza scopo per gli argini di un fiume». La parola «paesaggio» non compare, ma l’accostamento tra lettura (letteratura) e paesaggio è evidente. E a questo si lega lo scarto tra realtà e finzione letteraria: la ragazza da cercare invano anche nel più bello dei libri.

Il protagonista sta leggendo e butta via i fogli per guardare il paesaggio. E su questo sguardo di Johnny si focalizza l'attenzione. L'azione del guardare è rimarcata a più riprese: «Allungò lo sguardo», «risalì con gli occhi»; ed è in questo momento che ritroviamo la parola «paesaggio». Si lascia intendere che il paesaggio è qualcosa che va scrutato e misurato in profondità distinguendo il vicino e il lontano, orientandosi al suo interno. In particolare «l'angolo più lontano», ci offre un'indicazione precisa, proprio come se fosse incorniciato, in qualche modo riquadrato.

La letteratura (la cultura o la storia dell'arte) allontanata all'inizio è recuperata per altra via in conclusione. Guardando l'acqua del fiume, infatti, Johnny esprime il proposito di scrivere «un racconto su quell'acqua verde», ossia trasfigurare un particolare privilegiato di quel paesaggio in un'opera letteraria, adibendolo a spunto primario. Il gioco metaletterario e pure autocitatorio è di tutta evidenza: Fenoglio scriverà effettivamente – anzi durante la redazione del romanzo in questione ha già scritto, è un'autocitazione a tutti gli effetti – un racconto con le caratteristiche indicate («Un raccontino minimo. Un suicidio in quell'acqua verde. E senza dirne il motivo»), intitolato proprio *L'acqua verde*¹¹.

Naturalmente il paesaggio che tutti abbiamo presente nell'opera fenogliana non sempre ha questi tratti e questi diretti rinvii alla letteratura, ma è un dato di fatto che Fenoglio passi anche attraverso una rappresentazione di questo tipo per poi volgere verso un paesaggio più spesso drammaticamente rappresentato, agito, parte integrante delle vicende belliche e no; sempre però i personaggi, i partigiani, Johnny e Milton in modo particolare hanno una grande sapienza del paesaggio lo chiamano con il suo nome, lo osservano con occhio esperto, quasi a trasformarlo con il loro passo e le loro fughe, rileggendo lo spazio 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 e dell'invenzione figurale, il paesaggio, pur partendo da un dato reale, la Langa su cui Fenoglio ha realmente vissuto e combattuto, si trasfigura e talvolta si stravolge al limite della deformazione. Siamo agli antipodi dell'idillio, dell'uso consolatorio del paesaggio. La trasformazione figurale complessiva si avvale di più strumenti: dal ricorso a un cromatismo innaturale spesso tendente alla monocromaticità o comunque declinato su tonalità livide e opache, al dinamismo della rappresentazione medesima, alla fisicità della percezione e soprattutto all'invenzione metaforica, che attinge alle fonti più disparate, bibliche, classiche, contemporanee, per cui il paesaggio risulta

¹¹ Il racconto è pubblicato vivente l'autore. È incluso in FENOGLIO, *I ventitre giorni della città di Alba*, Torino, Einaudi, 1952, pp. 151-155.

assolutamente sconvolto nel suo insieme; ecco che il lettore può trovarsi davanti a scenari degni dell'Apocalisse:

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. [PJ₂ 1175.25]

Gli elementi del paesaggio non solo risultano deformati e stravolti di per sé stessi, ma contribuiscono vicendevolmente allo sconvolgimento del paesaggio complessivamente inteso. Ecco che la pioggia «prostra»¹² o «sforza»¹³ la vegetazione, la nebbia «soffoca» la pianura. Ne risulta una globale alterazione geometeorologica, in cui ciascun elemento fa la sua parte, trasfigurandosi e sfigurandosi con specificità sue proprie.

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». In qualche modo la pioggia fa acquistare queste stesse caratteristiche al paesaggio intero, appesantisce uomini e cose, infradicia il terreno, lo 'gonfia' oppure ne cancella i tratti:

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 e compatta che di un subito si risolvevano paurosamente in enormi vortici, mentre al lato più lontano l'inondazione seppelliva la campagna sotto una mefitica salsa giallastra sulla quale, per un'illusione ottica, le pioppete parevano navigare come enormi zattere dai moltissimi alberi. [PJ₂ 1010.27]

¹² «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» [Qp₃ 2058.1].

¹³ La pioggia «sforzava i rami [...] sforzava le cupole dei castagni». La citazione è tratta da un frammento incluso in edizione critica in appendice al *Progetto di sceneggiatura cinematografica*, ma già definito in quella sede «decisamente narrativo anche per l'uso costante del passato». Cfr. FENOGLIO, *Opere*, cit., vol. III, pp. 736 e 782-786. È stato pubblicato da Luca Bufano come autonomo racconto, con il titolo *Nessuno mai lo saprà*. Cfr. FENOGLIO, *Tutti i racconti*, a cura di L. BUFANO, Torino, Einaudi, 2007, pp. 423-427. Per meglio intendere il significato fortemente oppositivo implicito nell'espressione, andrà sottolineato che «sforzare le donne» in Fenoglio ha sistematicamente il significato di 'violentarle'. Il dizionario del Battaglia offre questo significato: «stuprare, violentare, possedere sessualmente con violenza» (S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 1984, a. v.).

Il tono è epico, da 'epica marina', visto il campo semantico metaforico dominante. Il tempo atmosferico diventa anch'esso un 'nemico' o un 'eroe' assoluto. La pioggia non solo infradicia il terreno¹⁴ e appesantisce uomini e cose, ma ha effetti nefasti sull'intero paesaggio¹⁵.

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 moto continuo, in marcia sulle colline o in fuga dai fascisti, un soggetto che guarda il paesaggio, la pioggia, la nebbia e tutti gli elementi alla luce della guerra che in esso e con esso sta combattendo. Come ancora una volta la teoria del paesaggio, la fenomenologia in questo caso, ci dimostra come tale dinamismo modifichi radicalmente il paesaggio stesso, la sua percezione e dunque la sua rappresentazione.

E la prospettiva cinestetica non riguarda solo il soggetto che nel paesaggio agisce; si registra una dinamicità interna alla natura medesima:

Nel vallone sottostante la nebbia stava muovendosi, come rimescolata in fondo da pale gigantesche e lentissime. In cinque minuti si aprirono buchi e fessure in fondo alle quali si mostrarono pezzetti di terra. La terra gli apparve remotissima, nerastra, come da asfissia. Le creste e il cielo erano ancora densamente coperti, ma in capo a mezz'ora qualche squarcio si sarebbe fatto anche lassù. [Qp₃ 1977.41]

La negazione dello spazio, la sua cancellazione, finisce con l'essere in qualche modo un mezzo di esaltazione dello spazio medesimo, perché costringe il partigiano a scoprire tutte le sue abilità nell'orientamento, con uno sforzo che coinvolge tutte le facoltà fisiche e mentali.

La nebbia, per esempio, insieme con la tenebra, cancella il paesaggio, nega lo spazio, occupandolo interamente e lasciando quale unica possibilità di orientamento il tatto (con la nebbia non vale nemmeno più l'udito, perché essa procura una situazione di silente ovattamento. In queste circostanze le facoltà orientative devono dunque affinarsi, potenziarsi, diventare «radariche». Attraverso la percezione tattile del piede dunque Johnny, sorpreso dalla nebbia, troverà «la rotta», capirà di essere arrivato a destinazione solo udendo il rumore dei suoi stessi piedi sul selciato della strada, che nel frattempo saranno divenuti «intuitivi». E come la nebbia, il buio, che

¹⁴ «Fuori città, incredibile era la fradicità dei campi: la terra gelatinosa non reggeva più un uomo ma nemmeno il semplice peso di un treppiede di mitragliatrice» [PJ₂ 1014.45].

¹⁵ Per esempio la pioggia produce il fango che è sempre connotato come nemico infido; la relativa aggettivazione è sempre riconducibile al campo semantico dell'inganno («nel fango trappoloso» PJ₁ 694.27; «nel fango trappolante» PJ₂ 1028.47), del tradimento, del falso: «Negus urlò: – Lasciate la strada, portatevi in alto! – e dalla strada saltò sulla ripa e dalla ripa sul pendio. Ma appena ci posò i piedi, capì che quello era il più traditore dei pendii. L'erba nascondeva il fango». [Vg: *L'andata* 255.79]

parrebbero presupporre di per sé staticità e negazione dello spazio visibile, a dispetto di ogni aspettativa, si trasformano per via di deformazione metaforica mettendone in evidenza aspetti per così dire visibili e tangibili: la materialità e il dinamismo. Della tenebra si esalta quindi la concreta fisicità definendola «bloccosa», «corposa», «carne viva», «concreta e vischiosa», «bassa e polposa», «liquida», «catramosa» «incarnita». Ricorre inoltre l'assimilazione alla stoffa: «inconsutile», «velluto», «cortina», «tessuto spugnoso». E se ne rimarca l'antistaticità: «gorgo di tenebra», «vortice», «danzare». Incontriamo addirittura espressioni che acquistano dinamicità per la semplice scelta della suffissazione del sostantivo astratto: «nerore¹⁶ della notte completa» [Qp₃ 1960.49]. E casi opposti, come «furente nerità», in cui la scelta morfologica e lessicale presupporrebbe staticità: la «nerità» di per sé dovrebbe essere omogenea e statica ed è invece subito smentita nell'aggettivazione che la rende dinamica, la drammatizza, facendola diventare «furente».

Più che mai emblematico è infine il vento che subisce al pari di altri elementi una notevole trasformazione retorica. Elisabetta Soletti ha accomunato il vento e la tenebra nella funzione di «centri irradianti e organizzatori del sistema dei simboli»¹⁷ e ne ha individuato un presunto carattere 'metafisico' – meglio forse sarebbe definirlo eventualmente meta-realistico – nel ricorso a una specifica aggettivazione: il vento è sinistro'.

Gian Luigi Beccaria, a proposito delle connotazioni che esso assume, «vento-sinistro, il vento-serpente, il vento-fiumana incessante», ha parlato, invece, del vento come di uno dei «protagonisti-simbolo del Partigiano»¹⁸. Queste caratteristiche, tuttavia, più che qualità da protagonista acquisiscono un ruolo deuteragonistico o antagonistico, come vedremo meglio.

Un vento quindi che appare «maligno», «pazzo» e talvolta esplicitamente mostruoso («letale sibilante serpente»; PJ₂ 1179.9) o demoniaco, pure laddove non si parla direttamente di demoni: «era incredibilmente scuro e tirava un vento pazzo, faceva gorgi, come se si rigirasse a mordersi la coda» [Qp₃ 1994]; anche se il demonio non è esplicitamente evocato, il vento ha chiaramente assunto le spoglie di un mostro con tanto di coda. La connessa personificazione del vento serve ad accentuarne il potenziale cinetico, l'idea di movimento che esso porta con sé, anche se nefasta, inimicale, oppositiva. Si focalizzi l'attenzione sul dato dinamico:

¹⁶ Non si tratta di un neologismo, il termine registra già un'occorrenza in Villani, segnalata in BATTAGLIA, *Grande Dizionario*, cit., a. v. La seconda accezione del lemma «carattere di ciò che è nero» è attestata solo con un esempio fenogliano.

¹⁷ E. SOLETTI, *Paradigma della metafora*, «Sigma», IX, 3, 1976, p. 129.

¹⁸ G. L. BECCARIA, *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti, 2001, p. 129.

E Johnny entrò sul ghiaccio e nella tenebra e nella corrente centrale del vento. L'acciaio delle armi gli ustionava le dita come se le stringeva addosso, il vento lo spingeva dietro quasi senza intermittenza, come una continua, ciclopica, sprezzante, espellente mano, i piedi gli danzavano perigliosamente sul ghiaccio affilato. Ma egli riconobbe e welcomed e amò tutti, notte e vento e buio e ghiaccio, e la lontananza e la meschinità della sua destinazione, perché erano tutti i vitali e solenni attributi della libertà. [PJ₁ 884.18]

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 si oppongono fisicamente agli elementi naturali e paesistici¹⁹. La lotta del partigiano, dunque, è anche una lotta contro il paesaggio. E per di più è una lotta fisica: 'la loro resistenza' sta nel gesto del camminare, del camminare con furore. E non è un caso. Il passo del piede è elemento fondamentale non solo a livello rappresentativo ma pure a livello tematico. Serve talvolta a surrogare la descrizione psicologica e fisiognomica dei personaggi, abbastanza rara in Fenoglio²⁰.

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, le questioni ideologiche fanno solo alcune apparizioni, la guerra di Fenoglio non è mai teoria o ideologia: essa è sempre pura azione. Johnny e Milton si trovano davanti, come in un duello, un paesaggio che si dimostra avversario degno e leale, con cui il combattimento è morale ed equo (in un implicito confronto asimmetrico con il nemico storico). Troviamo tracce lessicali di questa "lealtà" del paesaggio. Basti fra tutte l'occorrenza dell'aggettivo «sportivo» riferito al paesaggio o ai suoi elementi. I sentieri sono, sì, un poco scivolosi, ma la

¹⁹ Così Johnny: «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» [PJ₁ 867.14]. Oppure: «Il vento tirava così potente che ci si fletteva come a dar di petto a una invisibile sbarra di ferro» [Pdb₂ 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» [Qp₃ 2059.3].

²⁰ Addirittura si assiste a 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, visivo-contemplativa, 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 camminavano ormai come i contadini nativi, con quel passo cui lo stesso carattere di durata fisica finiva col sottrarre ogni e qualsiasi ritmo apparente». [PJ₁ 589.31]

scivolosità è «piacevole» e «sportiva»²¹. L'aggettivo sta qui ad indicare una competizione giocata ad armi pari, nella gioia dell'adesione del proprio corpo all'ambiente naturale, al corpo della natura. Va nella medesima direzione semantica il termine «elastico» riferito generalmente alla strada, al cammino, al moto²².

Un paesaggio agonistico, quindi, da sfidare. Ma la sfida è leale. È proprio nel riconoscimento della lealtà agonistica dei concreti dati paesistici che si trova ragione e forza di lottare. In questa chiave acquistano un rinnovato valore alcune sequenze assai note, a cominciare dal celeberrimo passo in cui Johnny parte per l'arcangelico regno dei partigiani e avvia così la sua scelta di partecipazione:

Il pomeriggio e la sera precipitarono, niagaricamente. Tutto morì, tranne il buio ed il vento, un vento forte che seguì 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. [PJ₁ 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, quasi a esaltare così la purezza della scelta. Tutto è nel gesto e nel rapporto con il suolo, con la terra.

Sono molti i passaggi che possono essere riletti da questa angolazione. Fra gli altri, uno riveste particolare importanza e può offrire la chiave di lettura dell'intero romanzo. 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. Il mugnaio, che si sta occupando della sepoltura di questi ragazzi, ha ospitato Johnny per cena e ha cercato di convincerlo con ogni mezzo a 'imboscarsi' pur di salvare la pelle: «stanno facendovi cascare come passeri dal ramo e tu Johnny sei l'ultimo passero» – dice il mugnaio invitandolo paternamente a chiamarsi fuori dalla lotta finché è in tempo per salvarsi la vita. La risposta immediata di Johnny è prevedibilmente un rifiuto che si risolve in una brevissima e perentoria battuta: «mi sono impegnato a dir di no fino in fondo e questa sarebbe una maniera di dir di sì».

²¹ 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» [PJ₁ 593.5-7].

²² Va in questa direzione pure 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» [QP₃ 2062.18].

Ma la vera risposta di Johnny a queste parole e a questa inaccettabile proposta di compromesso, non è tanto quella offerta direttamente al mugnaio, ma quella rivolta subito dopo al cospetto del 'suo' 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! [PJ₁ 898.22]

Ecco la vera risposta, data davanti a un avversario eticamente degno e in cui finalmente è possibile l'identificazione, la presa d'atto del proprio essere e della propria forza psico-fisica. Gli uomini propongono una via d'uscita inammissibile, antieroica. 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, del combattere il fascismo.

Naturalmente gli aspetti da prendere in esame sull'idea e la rappresentazione del paesaggio in Fenoglio sono molti e non possono in questa sede essere contemplati tutti, dalla questione fondamentale delle fonti per la rappresentazione, che vanno dall'epica classica alla letteratura angloamericana fino al cinema western, alla nominazione toponomastica che è un altro punto saliente: dal nome, ancora in chiave epica, spesso scaturisce la descrizione. Non ho neppure chiamato in causa la categoria bachtiniana di cronotopo che ha invece ragion d'essere nella tassonomia del paesaggio fenogliano e dei suoi elementi.

Ho preferito tuttavia mettere a fuoco più che la morfologia di questo paesaggio, insieme le modalità rappresentative che pure sono importantissime e distintive di questo autore, la consapevolezza legata al paesaggio così come appare dai testi, dalle parole dei personaggi: un'idea che esiste già nei primi esercizi di scrittura e riappare nel momento in cui i personaggi stanno per entrare nella lotta, dove letteratura e paesaggio sono quasi un tutt'uno, e poi si sviluppa in direzioni diverse soprattutto in rapporto alla rappresentazione dello scenario bellico in uno sforzo costante di deformazione dei singoli elementi e del paesaggio tutto nel suo complesso, fino a trovare nella connotazione dinamica e agonistica di questo paesaggio un'estrema ragione di lotta. Le due modalità però non sono irrelate fra loro e non sono neppure schematicamente una il presupposto dell'altra, tant'è che l'accostamento di paesaggio e letteratura, addirittura paesaggio e disegno, quindi paesaggio e sua rappresentazione artistica in senso ampio, torna in un racconto fra i

più tardi, riferibile agli anni Sessanta. Si tratta del racconto, ribattezzato da Luca Bufano *War can't be put into a book*²³, tutto giocato metaletterariamente sulla scrittura della guerra. Vi appare l'ennesimo *alter-ego* dell'autore, il partigiano Jerry.

Si tratta di un breve racconto: «I due personaggi che vi agiscono si presentano come una proiezione del ben noto Johnny-Fenoglio, colto in due fasi distinte dalla sua vicenda umana e intellettuale»²⁴: entrambi partigiani, uno dei due è pure scrittore. Da un lato troviamo il protagonista che parla in prima persona, mai chiamato per nome, che insegna letteratura inglese ed è amico di Fulvia, dall'altro il giovane Jerry, scrittore in erba, che passa la maggior parte del suo tempo a «scrivere freneticamente [...] su dei quadernetti scolastici». Il narratore ha come il presentimento che Jerry non arriverà a vedere la fine della guerra e ha grande interesse per la sua scrittura:

- Scrivi della guerra, eh, Jerry?
 - Appunti, – disse in fretta.
 - Appunti della guerra, – insinuai io.
 - Naturale, – disse lui un po' ostilmente.
 - [...]
 - E... ti vengono bene? – domandai, stupidamente.
 - Questo non si può dire, di appunti. Sono soltanto appunti.
 - [...]
 - Lo fai per la stampa, spero? – ripresi.
 - Spero, – rispose con una sorta di non-speranza.
 - Gli editori saranno tutti per questo genere di letteratura. E... sarà una cosa puramente documentaria, o qualcosa che varrà... decisamente sul piano artistico?
 - Spero... sul piano artistico, – rispose con quel suo tono di non-speranza. – Come documentario, non varrebbe nemmeno la pena che me li portassi dietro.
 - Diceva dei quadernetti: dunque dovevano essere parecchi.
- Da certe sue impuntature e da certi movimenti della mano mi pareva che dovesse inframezzare lo scritto con disegni e schizzi – il profilo di un compagno, un paesaggio di collina, l'arrivo di una camionata di munizioni – ma mi sbagliavo.

È vero, il protagonista si sbagliava: quando alla morte di Jerry gli vengono affidati i suoi scritti, può constatare che «I quadernetti erano sei, regolarmente e pesantemente numerati. Non c'erano disegni né schizzi». C'erano però pagine composte di un'insospettabile scrittura «regolare e netta» nella cui lettura si può finalmente immergere il protagonista.

²³ Il frammento (datato agli anni Sessanta) è stato enucleato quale racconto autonomo da Luca Bufano che lo ha dotato di titolo e incluso nella sua edizione dei racconti (FENOGLIO, *Tutti i racconti*, cit., pp. 146-149). La prima pubblicazione risale all'inizio degli anni Settanta: FENOGLIO, *Una pagina inedita*, con una nota di G. C. FERRETTI, «Rinascita», XXX, n. 13, 30 marzo 1973, p. 30. Fu poi compreso in appendice all'edizione critica, incluso fra i «frammenti» «in coda alle prose di argomento partigiano» per «la probabile collocazione cronologica», FENOGLIO, *Opere*, I, 3, cit., pp. 2279-2286.

²⁴ Così BUFANO in FENOGLIO, *Tutti i racconti*, cit., p. XXII.

Ecco che il paesaggio rientra comunque, sia pure con l'espedito dell'idea sbagliata che nutre il protagonista in merito ai disegni, nella riflessione sulla possibilità di scrivere della guerra, in un racconto che suona quasi come un testamento. Scrivere della guerra significa anche scrivere del paesaggio: si può scrivere dell'una, perché si scrive dell'altro, fanno parte della medesima strategia di rielaborazione culturale. Langhe e guerra partigiana sarebbero indicibili se non trasformate in un paesaggio che le compendia entrambe, evitando l'idillio e garantendo un nuovo (o perduto) ordine morale ed etico, con cui anche il lettore è chiamato a misurarsi dal grande scrittore e partigiano.