

Opposizioni e scontri di opposti nell'opera di Beppe Fenoglio

Autor(en): **Lardi, Massimo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **45 (1976)**

Heft 3

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-35387>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

MASSIMO LARDI

Opposizioni e scontri di opposti nell'opera di Beppe Fenoglio

TESI DI LAUREA

PRESENTATA ALLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI ZURIGO

III

V CAPITOLO

Le immagini più significative nell'opera di Fenoglio

Acqua e fuoco, immagine poetica onnicomprensiva di opposizione.

La battaglia, allegoria della vita.

Il fango, immagine dell'angoscia esistenziale.

Il fumo, immagine di guerra e pace morte e vita.

Il momento originario dell'arte di Fenoglio.

Nebbia, simbolo di solitudine angoscia e ignoranza.

Il sole non brillò più, seguì un'era di diluvio. Cadde la più grande pioggia della memoria di Johnny: una pioggia nata grossa e pesante, inesauribile, che infradiciò la terra, gonfiò il fiume a un volume pauroso (« La gente smise d'aver paura dei fascisti e prese ad aver paura del fiume ») e macerò le stesse pietre della città.¹⁾

Sole e pioggia, fuoco e acqua, anzi, la completa negazione dell'uno per la somma esaltazione dell'altra: questo l'inizio del XX capitolo e la preparazione alla grande battaglia per la difesa di Alba che terminerà alla fine del XXI capitolo.

¹⁾ Il partigiano Johnny, p. 205.

La pioggia cosmogonica di Fenoglio rappresenta uno dei temi più ossessivi, è un mezzo di ricerca e di sfogo della violenza e immagine di un polo delle sue opposizioni. Penso alla pioggia dell'inizio de « La malora » e più ancora alla novella « Pioggia e la sposa »²⁾. Già il fatto di aver usato questa parola come titolo conferma l'importanza dell'argomento e fa pensare per converso a un'altra novella « Un giorno di fuoco » che ha dato il titolo a tutta una raccolta.³⁾ Nel primo racconto, a una pioggia scrosciante, battente, che trasforma la terra in un mare di fango e fa straripare il torrente, fa puntuale riscontro un fuoco intensissimo di fulmini: « Lassù i lampi s'erano infittiti, in quel fulminio noi arrancavamo per un lucido sentiero scivoloso ». ⁴⁾

L'acqua compare anche in « Un giorno di fuoco » dove si trovano due situazioni contrastanti fra di loro: l'umile lavoro (tirare i secchi d'acqua dal pozzo) dello zio, e il grande fuoco di Gallesio e dei carabinieri dall'altra; e Fenoglio, lasciandosi attirare dal minimo particolare e dall'infinito, innalza spesso gli occhi al sole e riecheggia il tema dell'acqua con il « rumorino di pioggia rada »⁵⁾ che dava il granoturco.

Ne « La novella dell'apprendista esattore », in una situazione analoga a quella di « Un giorno di fuoco », si ricorda l'acqua, il « gorgo di Belbo »,⁶⁾ soprattutto come causa di morte, in perfetta opposizione all'altra causa di morte che è ovviamente il fuoco.

Ora, nessuno sfondo potrebbe essere più suggestivo di una giornata di pioggia torrenziale (il 2 novembre, giorno dei morti) per il grande immenso fuoco della *battaglia* sfortunata per la difesa della propria città. Una pioggia che allaga la pianura, trasforma ogni parte della campagna in un mare di fango, in modo che « tutto arieggiava una battaglia navale », ⁷⁾ e nella quale i fascisti con tutte le loro armi formano una « radente, scottante *tettoia di fuoco* ». ⁸⁾

L'argomento della battaglia è di grande interesse per l'opera di Fenoglio, in quanto due parti si scontrano in una situazione estrema di vita e di morte, di imprigionamento e di liberazione, di movimento e di immobilità. In essa meglio ancora che nel viaggio si può trovare un'allegoria della vita e il *momento originario dell'arte di Fenoglio*. Ritengo utile studiarne una fase, quella che precede immediatamente la sconfitta e la fine.

Si inchiodarono ritti sul fango, come alcune pallottole, molto sparse ma maligne, ronzarono fra di loro, in traiettoria tra la collina e gli argini. E un ragazzo di Johnny urlando mostrò le sue due braccia trapassate da una singola palla. Dalle colline raddoppiarono il fuoco e tutti *si abbattono con la faccia nel fango*. I fascisti li avevano già avanzati sulla destra e dall'alto? Poi il selvaggio urlo di un partigiano verso la collina l'avvisò che chi sparava erano i partigiani postati sulle colline, che li scambiavano per la prima linea fascista avanzante. Uno

2) I ventitré giorni della città di Alba, p. 178.

3) Un giorno di fuoco, Garzanti, aprile 1963.

4) I ventitré giorni della città di Alba, p. 178.

5) Un giorno di fuoco, p. 15.

6) Un giorno di fuoco, p. 86.

7) Il partigiano Johnny, p. 225.

8) Ibid., p. 224.

scoppio di impropri e minacce e quel fuoco cessò, mortificatissimo, e null'altro risuonò più se non lo scroscio della *pioggia*.

La *squadra* era giunta *ai piedi dell'ultimo pendio*, e Johnny sospirò al calvario che esso comportava: era così plasmato di *fango* lievitante che la superficie ne pulsava tutta.

L'argilla bulicante aveva pochissimi, quasi ironici *cespi* di erba fradicia. Johnny prese a inerpicarsi sui ginocchi ancorandosi al fango con la mano libera; si inerpicò e ricadde. Così gli uomini, l'angoscia strappando loro bestemmie ed insulti. In una *scivolata* si perdeva in un lampo quel che era costato minuti di penosa *ascesa*. Il ricadente precipitava su quello che saliva speranzoso, ed entrambi crollavano al fondo in un abbraccio di disperazione ed ingiurie. Un altro munizionamento della Browning andò perduto e la metà degli uomini, disperando di raggiungere il ciglione, presero ad allontanarsi per la *pianura* e andarono così perduti per l'ultima difesa.

Johnny giaceva a mezza costa, ansante e pazzamente *assetato*, in quell'orgia d'*acqua*; attraverso le maniche il *fango* gli si era insinuato fino alle ascelle. Si voltò a guardare dalla parte del nemico; fra una *fascia* di vapori vide l'avanguardia fascista a mezzo chilometro, che annusava i muri perimetrali di San Casciano. La *pioggia* era così greve che ogni *goccia* ora ammaccava la pelle già troppo battuta. Allora sbatté più su la mitragliatrice, come un traguardo embedded nel fango, la raggiunse salendo sul ventre, la risbatté più su e ancora la raggiunse, finché *emerse*, una *statua di fango, sul ciglione*.⁹⁾

Fuoco acqua e fango, e in questi elementi l'attività miserabile, piena di stento e di fatica degli uomini. Fuoco e acqua assurgono a simbolo delle due parti che si fronteggiano e il fuoco, in particolare quello più voluminoso, si manifesta esclusivamente come emanazione del nemico fascista, patito e sofferto dai partigiani di Johnny; persino il rado fuoco dei partigiani sulle colline si unisce a quello, con effetto terribile sul fisico e sul morale dei giovani combattenti, impastoiati nel fango, già sulla via della ritirata, vicino al cimitero.

Nel primo paragrafo, attimi di immobilità, corrispondenti a attimi di stupore e di ricognizione, si alternano a movimenti fulminei alla ricerca di aiuto e di scampo e a esplosioni di protesta. Infine il fuoco fa posto definitivamente alla pioggia imperversante.

La solita opposizione di movimento - immobilità si rinnova con fantasia sempre originale. Bellissimo l'inizio del primo periodo « Si inchiodarono ritti sul fango » e la fine del terzo, « si abatterono con la faccia nel fango. » Qui il nucleo è arricchito dagli opposti erezione - platitudine, espresso con forza dall'aggettivo « ritti » e dalla locuzione « faccia nel fango »; ma l'opposizione è già evidente nei soli funzionali « su » e « in »: il primo ha il potere di dare al fango l'aspetto di un piedestallo, quasi di una piattaforma di elevazione, il secondo, di trasformare il fango in un supporto cedevole, quasi accogliente, in cui è possibile sprofondare. In questo contesto, l'immobilità in posizione eretta significa anche maschia esposizione al pericolo; il passaggio repentino alla posizione orizzontale e la relativa immobilità nella platitudine, una impotente e femminile rinuncia alla difesa attiva.

⁹⁾ Il partigiano Johnny, p. 229-230.

In tutto il capoverso, si manifesta una lotta impari, una situazione disperata che si rispecchia nell'acqua eccezionale, nel fuoco sbagliato, ma più ancora nel *fango*. Maria Corti ha segnalato il fango come uno dei temi più caratteristici dell'autore albese, « tema che assurge a dimensione narrativa. »¹⁰⁾ Di esso infatti è materiata grandissima parte dei paesaggi fenogliani e assume proporzioni enormi nella battaglia d'Alba.

Il fango domina quasi incontrastato nei capoversi che seguono ed è descritto con particolare impegno. Trasforma il pendio in calvario, in montagna di sofferenza e di morte, mentre i suoi modificanti, due partecipi presenti, hanno l'aria di renderlo vivo e operante.

Il fango si trasforma in una trappola apparentemente insuperabile. Rallenta il movimento ascendente; lentissimo e penosissimo, compiuto da ogni singolo fino a neutralizzarlo e a convertirlo in una rapidissima e rovinosa caduta collettiva. Esso assurge praticamente a protagonista, compie una selezione fra i combattenti ben maggiore e più insidiosa che non il fuoco nemico e ingoia gran parte del potenziale di fuoco, portando al massimo la passività dei partigiani. Esso trasforma un piccolo spostamento in una *battaglia* vera e propria.

Il pendio e i pochi (ironici) cespi di erba fradicia rappresentano l'elemento fisso a cui si oppone l'accanito quanto inconcludente affannarsi degli uomini che in gran parte, al movimento ascendente, preferiscono quello orizzontale.

I verbi « inerpicarsi e ancorarsi » fanno sentire tutto lo sforzo e la fatica e la lentezza del movimento verso l'alto. L'ascesa inizia con il passato remoto e così la prima subitanea caduta; in seguito, l'imperfetto provvede a far sentire il persistere dello sforzo.

I sostantivi « bestemmie insulti e ingiurie » sono un climax illustrante lo stato d'animo angoscioso dei personaggi, uno stato d'animo la cui figura più perfetta è il *fango* stesso, grandiosa immagine dell'*angoscia esistenziale*.

Se finora l'autore ha seguito l'affannarsi di tutta la squadra, nel prossimo capoverso segue il protagonista solo, tutto teso nel suo sforzo sovrumano di mantenere il controllo della situazione e di portare in alto e salvare l'arma prima ancora di se stesso. L'arma sbattuta in alto ripetutamente e coricata nel fango (embedded, ecco riapparire l'inglese per l'opposizione moto-immobilità) attende di essere raggiunta dal protagonista che sale con movimento sempre più legato.

All'angoscia dei compagni si oppone il tormento fisico di Johnny; la sete indicibile in mezzo a quell'orgia di acqua assume i connotati del supplizio di Tantalo (pena infernale), e nel contempo ha un non so che di ironico come i cespi d'erba fradicia che sono l'unica ancora in quella salita.

Acqua, fascia di vapori, *pioggia*, *goccia*, ecco però una gradazione che in questo capoverso sembra voler contestare il primato al fango, ripetuto anch'esso tre volte; una gradazione particolarmente interessante a livello simbolico e fonosimbolico. L'allitterazione « fascia - pioggia - goccia » non manca di una certa suggestione onomatopeica, e la gradazione segue un

10) Maria Corti, *Metodi e fantasmi*, Truttico per Fenoglio, op. cit., p. 32.

processo di individuazione e di isolamento dal termine più generico a quello più preciso che arieggia il graduale isolamento di Johnny.

Se all'inizio del capoverso precedente, Johnny si trova con la squadra alla base del pendio, alla fine del presente egli si trova solo sulla vetta... Dal basso, nella platitude del terreno, sospira al fango, mentre emerge ansante (notevole la forza che acquista detto verbo al passato remoto in questo contesto) emerge lui solo trasformato in una statua di fango. Nella sua trionfale erezione e statuarietà, sembra diventare lui l'elemento immobile, il punto ideale di riferimento di tutta la scena. Si è operato il contrario dell'intruppamento, una specie di *selezione*, memorabilmente e plasticamente raffigurata dalla statua di fango. La battaglia è perduta e con la battaglia tantissimi uomini, ma Johnny è sempre ancora armatissimo e pronto a continuare la lotta.

Questo fatto si ripeterà in modo impressionante nel momento più disperato di tutta l'avventura, durante l'ultimo inverno, quando uno dopo l'altro i partigiani saranno scomparsi sulle colline, e sarà restato solo Johnny a testimoniare, solo sulle « immote colline nel vortice del vento nero. » Ne prenderà coscienza e dirà: « Tutto, anche la morsa del freddo, la furia del vento e la voragine della notte (si noti l'immagine di imprigionamento e nel contempo di movimento vorticante), tutto concorse ad affondarlo in un sonoro orgoglio. - Io sono il passero che non cadrà mai. *Io sono quell'unico passero.* » ¹¹⁾

La straordinaria immagine del *fango* ha nell'opera di Fenoglio un'importanza capitale: rappresenta in modo meraviglioso *il momento originario* della sua *arte*, l'incontro e lo scontro di due elementi (nella fattispecie uno liquido e l'altro solido, uno mobile e l'altro fisso, l'acqua e la terra) che unendosi danno origine a una nuova realtà. Così dallo scontro delle opposizioni nasce l'opera fenogliana.

Molto simile al fango, epico, quasi metafisico è il *fumo*, anch'esso elemento caratteristico degli scontri a fuoco e più ancora delle rappresaglie punitive dei nemici nei confronti dei patrioti e della complice popolazione rurale. È quanto incontra Johnny nel tardo autunno 1944 dopo la disastrosa (fangosa) battaglia d'Alba, in una fase in cui predomina non l'acqua ma il fuoco:

I cannoni precedettero il *sole*; aprirono *lassù* un grande *fuoco*, accompagnando e quasi sollecitando la nascita e diffusione della *luce*, poi a *giorno* compito *tacquero*. Ed il giorno rivelò, nella *pianura* di Castagnole, il riformato flusso dei contadini che *fuggivano, fuggivano.* ¹²⁾

Diciotto *torri di fumo*, compatte, inscuotibile anche da vento forte, sorgevano dal paese di Castino, facendone un *atro tempio di deità infere*, senza persone intorno ai pali di quel *fuoco gigantesco*, che bruciasse in superba solitudine a distanza dei *piccoli uomini*. E giù per la *soleggiata strada* principale della collina già riscendeva una parte degli *attaccanti*, in ordinati plotoni e compagnie, i più

11) Il partigiano Johnny, p. 357.

12) Ibid., p. 253.

senza elmetto per sollievo e tregua, cantando o celiando, e li seguiva un'interminabile teoria di gruppi e carri di *bottino e cattura*, e infine una quadrata, più grave retroguardia. Ma dalla cresta e nelle prime profondità della valle Bormida i *colpi* raged and roared, in incalzamento.

Sarebbero stati addosso a loro in meno di un'ora, in indefesse, gioiose *squadre e pattuglie*, eppure senza romper mai la loro grande linea. Stavano impartendo una vera e propria lezione di *rastrellamento*, ed essi avrebbero portato la lezione nella *tomba*, e questa era la vera grandezza della lezione. Johnny si sentiva insieme *meravigliosamente bene e orribilmente male*: guardando quella ordinata moltitudine scendente per un'immediata risalita, sentiva tutti i suoi *organi* perfettamente, felicemente vivi e funzionanti e salubri, eppure una pallottola, prima di molto, li avrebbe colpiti e bloccati e corrotti tutti. Cuore e polmoni, mani e piedi. Restò ancora un po' *solo*, distante da quel *trio* accosciato, *fumando l'ultima sigaretta*, fisso ai fatti degli uomini e alla *gloria del sole*. L'invadeva lentamente, possentemente la consapevolezza che non avrebbe visto il tramonto di quel sole. Poteva cadere lì, al margine della macchia o ai piedi di quell'albero, *in ombra o in sole*, o sarebbe stato colpito in ascesa, il suo corpo a rotolar giù all'infinito, fino al torrente? E sarebbe rimasto prono o supino? E qualcuno lo avrebbe ancora toccato?

... *Il giorno si spegneva*, lungo come un millennio per il vivente e inezia-breve, inesistente per il postero. Si stinse comatosamente nel cielo dove il *gran fumo* restava truceamente imperante e miserabilmente mostrante le sue vili origini carboniose, e quella miseria si riverberò spettralmente su tutte le colline.

... — Sì, per il *fiume*, — ribadì Ettore, quasi ferocemente. E tutt'e quattro tacquero, dipingendosi in mente la sua *pacifica riva*, nella sua *pacifica* nudità preinvernale, le sue pacifiche acque nella loro pacifica preinvernale crudezza, *pacifico* doveva suonar l'angelus delle sequestrate parrocchie sull'altra *pacifica* riva, e doveva pur esserci, lontano dalla riva e dalle strade, una *pacifica* fattoria, con gente *pacifica* e leggermente ottusa, che gli facesse un cristiano cenno di arrampicarsi sul fienile e lassù avvilupparsi tutti in un *pacifico* santuario di fieno, con appena un piccolissimo tunnel per il respiro.¹³⁾

È l'inizio e la fine del XXIV capitolo, mattino e sera di un giorno che nasce con un titanico fuoco di artiglieria e muore nel fumo imperante di ciclopici incendi. È un giorno di trionfo per i nemici e di completa sconfitta per i partigiani, un saggio di *guerra* crudele che fa nascere uno struggente desiderio di *pace* il quale si concretizza nella dolce immagine del fiume e dell'acqua, la consueta controparte del fuoco. Un'edizione originalissima dell'antica dicotomia resa famosa dal grande romanzo di Tolstoj.¹⁴⁾

Il climax « cannoni, sole, fuoco, luce, giorno » e l'ossessiva ripetizione dell'aggettivo « pacifico » racchiudono il capitolo. I cannoni sono uno degli strumenti più potenti atti a produrre il fuoco su questa terra, il sole ne è il prototipo in cielo e la luce del giorno, la naturale emanazione.

Il fuoco dei cannoni rappresenta una forma violentissima di movimento accompagnato da rumori altrettanto violenti. Essi si arrestano di fronte allo spettacolo grandioso del fuoco celeste, fisso e muto, ma la luce del giorno

¹³⁾ Il partigiano Johnny, p. 264-265.

¹⁴⁾ Cfr. Emilio Cecchi, Corriere della Sera, 19.11.1963: parla di un « culto che evidentemente Fenoglio deve avere sempre avuto per Tolstoj, di cui tutti ricordano i dialoghi francesi in Guerra e pace ».

rivela il movimento corale furtivo e angoscioso della popolazione rurale, movimento sottolineato dall'imperfetto del verbo fuggire ripetuto due volte. Di riscontro, l'immobilità del paesaggio, l'ergersi delle colline e la distesa, il laggiù della pianura. Nello sfacelo della battaglia di Alba le colline significavano ancora un punto sicuro di scampo in opposizione al pericolo della pianura rioccupata dai fascisti; con questo cannoneggiamento non c'è più nessun punto di riferimento, anzi, tutto si capovolge. La posizione elevata, il « lassù », diventa il teatro del fuoco, l'epicentro del pericolo, la pianura, il « laggiù », sinonimo di salvezza: « Alla domanda dove andassero, rispondevano invariabilmente — Giù, giù —, ad una bassa-terra — lowland — senza fascisti né tedeschi »¹⁵⁾ Lowland è il sinonimo inglese di bassa-terra o pianura e non c'è ricerca di opposizione o di contrasto se non con il lassù delle colline; la ripetizione in inglese dello stesso vocabolo sottolinea qui l'intensità del desiderio di raggiungere quella terra. Impressionante è il *fumo* dei villaggi bombardati dai cannoni. Il fumo, caratterizzato normalmente dalla sua mobilità, prende una consistenza quasi petrosa, sorge in forma di torri (simbolo della fissità e dell'immobilità stessa). Di fronte alla realtà del fuoco trionfante e del fumo eccelso immobile e compatto, ogni altra realtà sembra vanificarsi come quella del vento più forte ridotto all'impotenza.

Fuoco e *fumo* si trasformano in una grandiosa immagine di imprigionamento, nella sua forma più assoluta ed eterna, quella dell'*inferno*, assumono un significato quasi metafisico e universale di distruzione e dolore, diventano il simbolo più eloquente della *guerra*.

Ulteriori opposizioni concorrono poi ad esaltarne le macroscopiche dimensioni, l'immobilità e solitudine infernale: la dolcezza tutta terrena della strada soleggiata, il movimento degli uomini intruppati e la loro ridicola piccolezza. Ma proprio fra gli uomini si ripete su un altro piano lo stesso quadro di trionfo e di imprigionamento: i nemici, gli autori del fuoco, trionfanti, disposti in plotoni compagnie e retroguardie; in mezzo a loro i prigionieri e il bottino di guerra. Alleгри e ordinati e compatti che rammentano le diciotto torri di fumo gli uni, miserabili e abbattuti, arieggianti il villaggio in via di distruzione gli altri. Un'altra immagine di guerra che, con i dati uditivi degli spari giungenti da località poste fuori del campo visivo, sembra dilatarsi al resto del mondo.

In questa circostanza, riappare l'inglese: *raged and roared*, furoreggiavano e ruggivano. I verbi italiani non mancano certo di espressività, ma Fenoglio ha forse voluto sottolineare la mostruosità della situazione con la lingua straniera che aggiunge indubbiamente un senso di alienazione e un urto emotivo al valore semantico vero e proprio delle parole. La espressione « cresta-profondità » riecheggia il nucleo verticalità-orizzontalità, le torri sopra e il paese sotto, il trionfalismo dei nemici e la situazione disperata in cui si trovano i fuggiaschi.

Il capoverso seguente è un continuo spaziare dagli agenti (nemici) ai pazienti (partigiani), dai gruppi ai singoli; vi si trova una riflessione sull'*integrità* del corpo vivo e sulla *corruzione* delle sue parti nella morte e una

¹⁵⁾ Il partigiano Johnny, p. 253.

contemplazione del fuoco e del fumo. Comincia con la previsione dell'arrivo dei nemici e termina con il pensiero fisso all'ora e al modo della morte. I tre nuclei creativi fondamentali forniscono la trama al tessuto del capoverso sul quale si inseriscono come ricami nuove e originali opposizioni di superficie.

Gli antagonisti compiono un imprigionamento perfetto, grazie al loro grandioso movimento coordinato e collettivo, prima discendente e poi ascendente, talmente perfetto che per chi lo deve subire culmina nella forma più completa di prigionia, la tomba.

Due sentimenti perfettamente contrastanti di benessere e di malessere dominano il protagonista e corrispondono alla visione del proprio corpo e delle sue singole parti ancora sane ed intatte, e alla visione delle medesime morte e corrotte. Tre aggettivi « vivi e funzionanti e salubri » che esprimono vita libertà e movimento si contrappongono con perfetta simmetria a tre participi passati « colpiti e bloccati e corrotti » che aggiungono ai soliti concetti di immobilità imprigionamento e morte l'idea integrativa del ferimento e della corruzione. La frase nominale, il climax, la rassegna di alcune parti essenziali del corpo, senza un verbo o un aggettivo, è come un grido di vita e un ultimo saluto al proprio corpo. Anche l'isolamento del gruppo dal resto del mondo e più ancora di Johnny dal gruppo, prefigura sinistramente l'isolamento definitivo nella morte.

Una gradazione straordinaria di immagini di *vita* si stacca da questo sfondo tetro, gradazione che va dal *fuoco* minimo *della sigaretta* a quello olimpico del *sole*. Il confronto fa sentire tutta la miseria e nullità dell'esistenza di un singolo uomo rispetto al principio assoluto della vita che continua imperturbato al di fuori di lui, come il sole che brilla sempre al di là e al di sopra di tutti i fuochi che si accendono e si spengono dagli uomini.

Inoltre il *sole*, immagine di *vita*, suscita quella del *tramonto* come sinonimo di *morte* e così un'altra splendida opposizione di superficie, l'espressione poetica « in ombra o in sole » per indicare un'ora qualsiasi e indifferente in cui la morte sopraggiunge. Per esprimere lo stesso concetto Fenoglio sfrutta anche l'opposizione movimento-immobilità, il cadere colpito mentre il corpo è fermo o si muove verso l'alto. Immagina allora un rotolamento all'infinito che assume un significato contrario a quello della sua prima fuga verso la salvezza. Si tratta di una vera e propria analogia poiché non il moto in sé sarà infinito, ma la meta del rotolamento, l'immobilità della morte. Inoltre questo movimento discendente ha il potere di portarlo dall'alto al basso, dal fuoco all'acqua del torrente, con cui si esaurisce l'ultima opposizione. Il pensiero alla positura estrema, orizzontale del corpo e alla presenza pietosa di qualcuno per la verifica della ferita mortale sono un'ultima eco della posizione eretta e della solitudine in cui immagina di essere stato colpito.

Appare con la *sigaretta* un'altra costante tematica dell'autore albese, qualcosa che supera l'autobiografismo¹⁶⁾ e che va ben oltre il gesto fatto del

¹⁶⁾ Fenoglio fumava accanitamente. La madre dello scrittore dice sessanta sigarette al giorno, e il generale Ghiacci (Pierre ne « Il partigiano Johnny ») al citato « Convegno nazionale di studi fenogliani », disse che « fumava molto, calmo a volte, a volte nervoso; senza sigarette perdeva in parte la sua straordinaria capacità di autocontrollo. »

fumare o del dar di piglio a un bicchiere di whisky di gusto americano e che ha avuto il suo peso nel neorealismo. In questo contesto, il fumare l'ultima sigaretta coincide soggettivamente con un ultimo atto di vita, cosicché nella breve e necessitante voluttà del fumo di fronte alla morte si scorge un'allusione alla *brevità della vita* e più ancora dei suoi piaceri. Il fumare diventa quasi un rito, un ultimo olocausto alla vita, come le diciotto torri di fumo sono un olocausto alle deità inferi, alla morte.

« Ultima sigaretta » può anche significare genericamente che la scorta di tabacco è esaurita. Le situazioni in cui essa compare sono frequenti, ma sempre con un senso particolare che trascende quello generico, un senso che può essere diametralmente opposto a quello appena analizzato. Quando Johnny nel cuore dell'ultimo inverno constata l'arrivo della neve tanto sospirata come garanzia di sicurezza, « Pensò di dover *fumare* per *celebrazione e festeggiamento*, trovò l'*ultima sigaretta* del soldato ma il necessario *fiammifero* non voleva saltar fuori. Cercò dappertutto, con un'ansia crescente. Arrivò ad un tal acme di esaurimento e di sensibilità che il semplice non trovar fiammifero poteva farlo uscir pazzo... Lo cavò e lo sfregò, con dita gelate. Poi fumò quietamente fino in fondo, lasciando la sua mente *navigare* a diporto in uno stagno di *sicurezza ed isolamento*». ¹⁷⁾ Fumare l'ultima sigaretta significa allora concludere uno dei periodi più disastrosi dell'esperienza partigiana e inaugurare un periodo di sicurezza e di pace. La visione nautica (per non dire marina) implicante anche l'opposizione immobilità-movimento e soprattutto il concetto di isolamento, concorre con la voluttà del fumo a completare il sentimento di sicurezza e di pace e permette di affiancare ancora una volta quasi inavvertitamente l'immagine fascinosa dell'acqua e del fuoco.

Trovo particolarmente significativa la contemplazione separata dei due elementi, passivo della sigaretta e attivo del fuoco, che soltanto nello scontro e nell'unione danno origine alla nuova realtà del fumo. Finché non si trovano e non si uniscono sono causa di agitazione e di ricerca affannosa, in una parola, di movimento che si trasforma in pace e quiete al momento della loro unione. Qualcosa di simile all'affanno di Milton che troverebbe pace nell'incontro con Fulvia.

Così ritengo che il *fumo*, e in particolare quello della sigaretta, rappresenti un'immagine fra le più complete della *vita* e della *morte*, della *pace* e della *guerra*, siccome della vita non rappresenta soltanto la pena ma anche i lati positivi e il piacere.

Si consideri quanto ottimismo e quanto fascino nell'immagine: « Il *fumo del pranzo si arricciolava* più sodo e ricco che mai dai comignoli... ». ¹⁸⁾ Il fumo del pranzo è la vita stessa e ciò che per la vita è necessario, il cibo, il calore, il riparo, la sicurezza. Da un punto fisso il fumo si eleva ed esce circolarizzandosi nel mondo libero, ma anche inospitale, dove vive il partigiano affamato e infreddolito. Egli capta il segnale, segue la spirale a ritroso con gli occhi della mente fino a quel centro di vita e vi si lascia trasportare dalle gambe.

¹⁷⁾ Il partigiano Johnny, p. 332-333.

¹⁸⁾ Il partigiano Johnny, p. 334.

In ogni situazione ambientale e in ogni tempo l'autore piemontese ritorna sul tema della sigaretta con tale insistenza che vien fatto di pensare ad altri autori ossessionati dallo stesso tema come Italo Svevo¹⁹⁾ o Ingeborg Bachmann. Per il primo « l'ultima sigaretta » ha un senso tuttavia assai diverso: il protagonista si propone di godersi l'ultima sigaretta (anche per festeggiamento) per poi smettere definitivamente di fumare, ma egli viene costantemente meno al suo proposito per cui l'ultima sigaretta diventa la prova concreta della sua abulia e incostanza e in definitiva il simbolo della *debolezza umana*. Nelle opere della Bachmann colpisce invece il volume e l'intensità ossessiva del fumo come manifestazione della ridicola vanità e caducità delle azioni umane: « Die Männer sind unterwegs zu sich, wenn sie abends beieinander sind, trinken und reden und meinen. Wenn sie zwecklos reden, sind sie auf ihrer eigenen Spur, wenn sie meinen und Ihre Meinungen mit dem Rauch aus Pfeifen, Zigaretten und Zigarren aufsteigen und wenn die Welt Rauch und Wahn wird in den Wirtshäusern auf den Dörfern, in den Extrastuben, in den Hinterzimmern der grossen Restaurants und in den Weinkellern der grossen Städte ». ²⁰⁾

Per Fenoglio il fumo in generale, come frutto dello scontro di due principi opposti, rappresenta così come il fango e la battaglia il *momento originario* della sua arte.

Come all'inizio del capitolo il giorno si accende per così dire col fuoco dei cannoni, alla fine esso si spegne nel terribile fumo degli incendi con un effetto catastrofico relativamente al morale delle persone coinvolte nell'esperienza, la quale all'opposto è assolutamente indifferente a tutti quelli che ne sono estranei. E tale relatività è espressa con una dilatazione del tempo (il tempo di quel tramonto), e rispettivamente una contrazione dello stesso all'infinito. Ne nasce una sensazione simile a quella prodotta dal confronto tra il fuoco della sigaretta e la gloria del sole.

Infine il *fiume*, con tutto quanto è in contatto con lui, la sua *acqua* in particolare, è la naturale meta verso la quale si orienta il sogno di evasione da tanto fuoco e fumo. Il fiume e l'acqua rappresentano la *pace* dopo tanta guerra. Lo conferma l'ossessiva ripetizione dell'attributo pacifico per ben nove volte, numero che assume un preciso significato simbolico, quello della perfezione e della vera grandezza della pace in opposizione alla miseria della guerra. Una pace ancora fragile, provvisoria, relativa anch'essa, una prefigurazione comunque della grande pace finale. Conosciamo già l'esito della fuga che si conclude con l'attraversamento effettivo del Tanaro. Nelle opere di tematica contadina, ogni esplicitazione di violenza, la disumana fatica fisica, la mezzadria, prendono il posto della guerra, e il sogno di una proprietà, di un lavoro più agevole e di un po' di fortuna quello della pace.

Molto simile al fango e al fumo, infinita protettiva e traditrice, perdizione e salvezza nel contempo, è pure la nebbia.

19) Cfr. Livia Veneziani Svevo, Vita di mio marito con inediti di I. Svevo, ed. Dello Zibaldone, Trieste, 1951-58, p. 228.

20) Ingeborg Bachmann, Das dreissigste Jahr. R. Piper & Co. Verlag, München 1961, p. 105.

Svegliandosi, ebbe una immediata, socchiusa sensazione di nevicata, ma poi vide la *nebbia*. Ma tale una nebbia quale aveva mai visto sulle più favorevoli colline: una *nebbia universale*, un *oceano* di latte frappato, che restringeva i confini del mondo a quelli dell'aia, anzi ben più dentro....

Trovò la strada tastando con la mano l'angolo della casa ed avanzò con la rotta della relativa levigatezza del terreno. Là dove la nebbia era meno compatta, poteva a stento vedere i suoi piedi *veleggiare* sognosamente su un *lontano mare di terra* ed erbe gelate. Indubbiamente la nebbia era così densa dappertutto ed avrebbe capito d'essere arrivato a Mango soltanto udendo i suoi piedi zoccolare sul ben noto selciato. A un certo momento non fu d'altro cosciente che di star *marciando*, marciando, con la sazietà ma senza la pena del cammino: il sentiero rimaneva sempre liscio e familiare sotto i suoi piedi intuitivi.

Poi, in un tratto in cui pronosticava d'essere almeno a metà strada, si *arrestò netto*. Il terreno era stranamente scabroso e scoscendente sotto i suoi piedi narcotizzati e la paura di essersi traviato lo colpì seccamente. Perlustrò adagio col piede tutto intorno, ora anche con la paura dei burroni e fossati, poi la sua straordinaria pratica l'avvertì che aveva smarrito la strada a Mango di qualche accidentato centinaio di metri e che stava errando sulle massicce pendici precipitanti sulla valle Belbo. *Allora pianse*: tutto il pianto che aveva dentro per mille tragedie sgorgava ora per questa inezia dello sviamento, pianse sfrenatamente e amaramente, coi *piedi immoti sul suolo inaiutante*... Poi volse le spalle al declivio e risalì incontro al sentiero perduto; per riconoscerlo saliva piegato in avanti. Lo ritrovò, con un gasp, e ci marciò sopra lentamente. Dopo un secolo, gli parve, zoccolava sul selciato di Mango, e lo stupefeca annusare nelle stradine zeppe di nebbia l'odore del mezzogiorno. Ed erano esattamente le dodici, *gli ci erano volute sei ore per un cammino di normali due.*²¹⁾

È la nebbia in cui Ettore, l'ultimo compagno di Johnny, viene catturato dai fascisti e rappresenta l'inizio della grande solitudine del protagonista. Le varianti principali di questo tema si trovano nel racconto « Un altro muro » e soprattutto in « Una questione privata » oltre che nella sesta parte del romanzo più lungo di Johnny e si riferiscono a un'esperienza precisa dell'autore, ma al di là del fatto concreto è interessante conoscere le trasfigurazioni espressionistiche della nebbia. Anche nella descrizione di questo fenomeno meteorologico, appare la visione marina, per esprimerne il volume illimitato. All'immagine del mare si aggiunge come novità il complemento di specificazione « di latte » che ne esprime il colore la densità e l'opacità, e questo con un effetto paradossale e opposto al volume infinito della nebbia: quello di ridurre il mondo a una minuscola insignificante isoletta più angusta dell'aia di una casa colonica. Ciò produce la duplice sensazione di *isolamento* e di *imprigionamento*. Più difficile è l'interpretazione del participio passato in posizione attributiva « frappato ». Date le commistioni linguistiche (e non solo dell'inglese) tipiche di Fenoglio, non saprei se interpretare come il francesismo *frappé* (messo in ghiaccio, ghiacciato) italianizzato, o come l'autentico italiano *frappato* (che si presenta cioè come *frappa* o *fogliame*). Sia l'una che l'altra accezione pone l'accento sulla solidità del latte, cioè nebbia, ma data la stagione invernale, propendo per ritenere giusto il francesismo, il quale introdurrebbe

²¹⁾ Il partigiano Johnny, p. 315-316.

oltre all'idea della fissità in una cosa di per sé mobile, una percezione tattile di freddo. In ogni caso, come verbale, il participio passato «frappato», conferisce aggiuntivamente una carica di energia all'espressione.

Nella descrizione della stessa nebbia in «Una questione privata», l'accento è posto particolarmente sul dinamismo e sull'imprigionamento; ricompare l'immagine del latte con la visione marina, l'opposizione vita-morte e l'idea dell'isolamento, ma per assumere connotati che sono inconfondibilmente dell'essere che produce il latte, la *madre*, e precisamente quella *divoratrice* come c'è d'aspettarsi da una nebbia che si fa causa della cattura dell'amico intimo e rivale del protagonista: «Immaginati un *mare di latte*. Fin contro la casa, con delle *lingue* e delle *poppe* che cercavano di entrare nella nostra stalla. Uscimmo fuori, uno dietro l'altro, ma con precauzione e di non più di due passi, per paura di *annegare* in quel *mare di latte*... rientrò nella stalla, fece una bracciata di quelle fascine, tornò fuori e con tutta la sua forza le buttò avanti, in *bocca* alla nebbia. Non le sentimmo ricadere a terra». ²²⁾

L'effetto della nebbia sullo spostamento di Johnny è fino a un certo punto analogo a quello del fango: da una parte lo *rallenta* fortemente, ma, anziché difficile e penoso, lo rende illusoriamente facile e piacevole, per annientarlo di colpo: a dispetto di ogni precauzione la nebbia si è rivelata un inganno, un'insidia che poteva diventare *mortale*.

Il protagonista si sforza di orientarsi con l'aiuto di tutti i suoi sensi fra i quali l'unico efficiente è quello del tatto che sfrutta (è il caso dirlo) con mani e piedi. L'attività degli altri sensi sembra consistere unicamente nello sforzo di constatare l'esistenza dei piedi che a una abissale distanza compiono autonomamente lo spostamento e costituiscono l'unico aggancio con la realtà del mondo.

Vedendo vagamente come si muovono, il protagonista si convince di essere in viaggio verso la meta, e udendo il loro rumore si ripromette di riconoscerla all'arrivo. Coi piedi avverte lo sviamento: la paura agghiacciante arresta ad un tempo il loro movimento e la loro sensibilità. Infine i piedi restano immoti sul suolo che non li può aiutare perché inesistente, cancellato dalla nebbia.

La scoperta del pericolo, il ritrovarsi prigioniero della nebbia lontano dalla retta via in un punto imprecisato (un'inezia dice l'autore in confronto con quello che avrebbe potuto accadere e con quanto gli era già accaduto) dà la stura ad un pianto irrefrenabile. In nessun'altra situazione ambientale il protagonista si è mai sentito così misero e impotente; in ogni altra circostanza è stato capace di reagire con cautela o con violenza, sempre con decisione, attaccando o fuggendo. Solo in certi condannati a morte (cfr. Un altro muro) si verifica, come qui nella nebbia un introverso ripiegamento sulla propria miseria, una specie di bilancio negativo dell'esistenza.

La *nebbia* assurge al pari del fango e di ogni altra figura di imprigionamento a immagine della *pena esistenziale*, ma per il potere di neutralizzare

²²⁾ Una questione privata, p. 56.

i sensi, annullare e trasformare la realtà, dilatare e restringere lo spazio ed il tempo in modo incontrollabile, diventa anche immagine della *fragilità* e *ignoranza* umana.

Tale simbolismo è evidente in « Una questione privata », nel momento in cui il protagonista Milton scorge nella nebbia i compagni di Giorgio che lui cerca con trepidante accanimento, quando ancora né lui né loro sanno che in quella stessa nebbia per Giorgio si è compiuto il destino, è stato catturato dai fascisti: « La nebbia si era ormai rinchiusa anche su quel tratto di strada, ma restava sospesa a circa un metro dal fondo. Fu proprio in quell'intercapedine che vide finalmente arrancare delle gambe vestite di cachi. *I tronchi e le teste erano velati dalla nebbia*. Saltò in mezzo alla strada e si protese per meglio distinguere le gambe, il passo di Giorgio. Come sempre, quando era estremamente emozionato, il cuore gli latitò in corpo ». ²³⁾

La nebbia avvolgente teste e tronchi rappresenta l'ignoranza e l'illusione in cui ancora tutti si cullano. La tecnica della rappresentazione resta sempre la medesima, basata qui essenzialmente sull'opposizione moto-immobilità. Le *teste* evocano spontaneamente la parola *cuore* a completare la celebre dicotomia. Alla completa obnubilazione (ignoranza, inattività) delle teste nella nebbia, viene ad opporsi un massimo di attività, un tumulto di sentimenti nel cuore del protagonista, e il cuore infine, per eccesso di attività, si immobilizza, scompare.

La *nebbia* è dunque immagine di imprigionamento con la particolarità di far sentire soprattutto l'*isolamento* e la *solitudine*. In questo brano Johnny se ne sente liberato in due momenti: quando ritrova la strada giusta per cui manda un profondo sospiro di sollievo (gasp), un momento così importante che l'autore ricorre all'inglese; e poi il momento in cui nelle stradette del paese sente l'odore del mezzogiorno, cioè della vita e della comunità degli uomini.

Durante l'ultimo inverno la solitudine voluta e sopportata eroicamente da Johnny diventa il segno più evidente della sua aristocrazia esistenziale: « Starà in cresta e da solo »²⁴⁾ fino alla primavera, per ritrovare i compagni e combattere con loro fino alla vittoria finale.

In « Una questione privata » la nebbia rappresenta soprattutto la solitudine di Milton, la separazione da Fulvia e l'ignoranza per quanto riguarda il suo amore e la sua fedeltà. Una solitudine insistentemente evidenziata da figure di casolari e cani isolati, uccelli sperduti, alberi solitari: « Se è vero, la solitudine di quell'albero (nella nebbia) sarà uno scherzo in confronto alla mia ». ²⁵⁾ Per uscire dalla nebbia dell'ignoranza e della solitudine Milton è disposto ad « attraversare a nuoto l'oceano pauroso della guerra ». ²⁶⁾ Si tratta di uno dei più tipici simboli fenogliani che analizzerò nel capitolo seguente.

(Continua)

²³⁾ Una questione privata, p. 43.

²⁴⁾ Il partigiano Johnny, p. 310.

²⁵⁾ Una questione privata, p. 35.

²⁶⁾ Ibid., p. 43.