

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Band: 45 (1976)
Heft: 2

Artikel: Opposizioni e scontri di opposti nell'opera di Beppe Fenoglio
Autor: Lardi, Massimo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-35380>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MASSIMO LARDI

Opposizioni e scontri di opposti nell'opera di Beppe Fenoglio

TESI DI LAUREA

PRESENTATA ALLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI ZURIGO

II

III CAPITOLO

L'opposizione movimento-immobilità

Movimento — liberazione, vita, evoluzione; ma anche caso e incertezza.

Immobilità — imprigionamento, regresso, involuzione; ma anche punto di riferimento e sicurezza.

Movimento — immobilità, aspetto semantico e mezzo espressivo di primaria importanza.

Funzione oppositiva dell'inglese

La visione marina.

Varie forme e metamorfosi del movimento.

Partì verso le somme colline, la terra ancestrale che l'avrebbe aiutato nel suo immoto possibile, nel vortice del vento nero, sentendo com'è grande un uomo quando è nella sua normale dimensione umana. E nel momento in cui partì, si sentì investito - Nor death itself would have been divestiture - in nome dell'autentico popolo d'Italia, ad opporsi in ogni modo al fascismo, a giudicare ed eseguire, a decidere militarmente e civilmente. Era inebriante tanta somma di potere, ma infinitamente più inebriante la coscienza dell'uso legittimo che ne avrebbe fatto.

Ed anche fisicamente non era mai stato così uomo, *piegava* erculeo il *vento* e la *terra*.¹⁾

Il verbo *partire* al passato remoto esplode secco all'inizio del memorabile periodo²⁾ e gli conferisce una carica di energia e di dinamismo che costituisce la caratteristica inconfondibile dello stile fenoglianò. Con risolutezza, il protagonista intraprende il viaggio verso la lotta e la libertà, le colline che, esaltate dall'attributo « *somme* », si pongono a grande distanza e a un'altezza eccelsa, la quale forma un implicito contrasto con la posizione bassa e relativamente piatta del punto di partenza. In pochi recuperi autobiografici si scopre così bene il mittente, Fenoglio stesso, come in questa partenza, nella quale sviluppa tutto il movimento che costituisce il tratto distintivo del suo protagonista, coincidente con se stesso. Sembra infatti di vederlo marciare con « un passo da assassino della strada »³⁾, con le sue « gambe lunghe e magre, cavalline, che gli consentivano un passo esteso, rapido e composto »⁴⁾.

Al *movimento* energico teso e lineare del *partire* verso una meta precisa e che significa *liberazione*, si aggiunge un movimento circolare (di cosa girante intorno a se stessa) e investe il protagonista da tutte le parti. Un movimento compiuto dal più mobile e incostante degli elementi, dal vento che, essendo di colore nero, viene a caricarsi di un significato sinistro e minaccioso.

Il *movimento vorticoso* sfuggente a ogni controllo diventa l'immagine del caso, del destino, di tutta la componente imponderabile dell'avventura che il protagonista è deciso ad affrontare.

D'altra parte, a questo movimento voluto e controllato dello spostamento e incontrollabile del vortice ventoso si oppone qualcosa di *immoto*, anzi l'immoto senz'altro come sostantivo, che è l'essenza stessa della meta da raggiungere: la terra da cui il protagonista trae le sue origini profonde e che proprio con la sua *immobilità* rappresenta un *punto preciso di riferimento*, *sicuro*, nella lotta, sarà teatro e aiutante del partigiano, aiutante nel senso tecnico della teoria del racconto.

Le colline e la terra, come immagini di immobilità, sono l'esatta controparte delle figure di movimento del vortice e del vento. Anche l'aggettivo « ancestrale », affettuoso e rassicurante, si oppone a quello del vento « nero », misterioso e impenetrabile, carico di un futuro difficile.

Tuttavia, appena iniziata, l'avventura regala all'agente una *grandiosa esperienza di liberazione*, facendolo sentire autenticamente uomo in tutta la sua grandezza morale.

Essenziale è il movimento, l'azione, il *partire* che vien ripetuto anche nella prima frase del periodo seguente. Fatto questo primo passo, il protagonista, insieme al sentimento della normale dimensione umana, acquisisce

1) Il partigiano Johnny, p. 39 - 40

2) L'intero capoverso si trova scritto sul monumento ai partigiani nella piazza di San Benedetto Belbo. San Benedetto ha voluto così ricordare e onorare la memoria del partigiano Fenoglio.

3) Una questione privata, p. 27

4) Ibid., p. 7

l'impressione di avere uno straordinario potere (si sente investito) di compiere altre azioni più essenziali e decisive sul cammino verso la liberazione di sé e degli altri — opporsi, giudicare, eseguire, decidere —. Gli avverbi « civilmente » e « militarmente » costituiscono un'ulteriore dicotomia di superficie che ha la forza di far sentire tutta la portata delle azioni enumerate. Il sentimento più profondo di tali azioni è libertà.

L'intensità del sentimento si manifesta con una sensazione di ebbrezza infinita, a cui la vertigine, il moto vorticoso (come esperienza soggettiva) non è certamente estraneo.

Alla categoria dello spirito e dell'anima, Fenoglio fa seguire subito, come a costituire una nuova opposizione, la categoria del corpo espressa dall'avverbio « fisicamente ». Come la partenza ha potenziato le facoltà e le forze spirituali, analogamente ingigantisce e corrobora le forze fisiche.

Questo pensiero è intensamente espresso dal modificante « erculeo », ma non meno dal movimento del « piegare », movimento compiuto con sforzo e violenza dall'alto verso il basso e che esprime dominio. Assurdo può sembrare l'oggetto del verbo, ma è particolarmente significativo in quanto ripropone implicitamente l'opposizione del movimento e dell'immobilità, e significa il trionfo non solo morale ma anche fisico su tutte le componenti ponderabili e no dell'avventura per la libertà.

Al *partire* si oppone il *restare* che non si trova esplicitamente nella presente citazione, ma si sa che nella realtà di un discorso letterario il rapporto che si crea tra una parola e le altre si stabilisce anche a distanze enormi, su tutta la superficie del testo. Ebbene, le prime 39 pagine del romanzo si potrebbero riassumere essenzialmente nel verbo *restare*: il protagonista cioè è restato a casa, imboscato,⁵⁾ in seclusione nella villetta comoda. È restato relativamente inattivo e immobile, eccezion fatta di poche esperienze come alcune scappate in città, la liberazione di ostaggi presi dai repubblicani insieme alla gioventù di Alba, e l'incontro con qualche personaggio iniziato alla causa partigiana che ha contribuito a maturare il passo decisivo.

Il secondo periodo contiene tutta una frase incidentale in lingua *inglese*, per cui è inevitabile toccare il problema dell'uso di questa lingua da parte del nostro autore, problema che è stato diversamente valutato a seconda dei critici e delle opere.

Emilio Cecchi⁶⁾, osservando che in « Primavera di Bellezza » molte battute di dialogo sono in inglese, e in un inglese addirittura vernacolo o dialettale, cosicché Fenoglio è costretto ad appendere a piè di pagina traduzioni che tolgono immediatezza alle scene e raffreddano l'effetto, dice che la sua anglofilia, a lui per altri aspetti simpatica una volta tanto prevale sulle convenienze dell'arte.

Maria Corti ritiene che l'inglese sia lingua mentale di Fenoglio⁷⁾ e adduce

5) Cfr. con l'inizio del primo capitolo de « Il partigiano Johnny », p. 3. « Johnny stava osservando la sua città dalla finestra della villetta collinare che la sua famiglia s'era precipitata ad affittargli per *imboscarlo* dopo il suo imprevisto, insperato rientro dalla lontana, tragica Roma fra le settemplici maglie tedesche. »

6) Corriere della Sera, 19.11.1963

7) Cfr. Trittico per Fenoglio, op. cit. in « Metodi e fantasmi », Feltrinelli, 1969, p. 22

come prova il fatto che sarebbe abbondante nelle prime stesure delle sue opere.

Per Eugenio Corsini ⁸⁾ il rapporto di Fenoglio con l'inglese è da spiegare con valore stilistico.

Per altri l'uso abbondante dell'inglese, specialmente nella prima parte del « Partigiano Johnny » è fastidiosa ⁹⁾ e va quasi a scomparire nella seconda parte più filtrata ed elaborata, dove tutto l'impasto linguistico si fonde nell'onda felice, necessaria della pagina. Per Gina Lagorio ¹⁰⁾, comunque, Fenoglio si è costruito lo strumento della sua espressione in rapporto al protagonista, coincidente con se stesso dove il protagonista è Johnny o Milton.

Penso che il giudizio di ognuno di questi critici colpisca un aspetto importante del problema, ma per quanto riguarda il passaggio in esame, ritengo che il più attendibile sia quello di Eugenio Corsini, molto più che si tratta anche di uno dei testi stilisticamente più compiuti di Fenoglio.

La frase in inglese (nemmeno la morte avrebbe potuto spogliarlo di tale potere) contiene infatti il pensiero della morte e si oppone nel suo insieme a tutto il resto del capoverso interamente scritto in italiano, nel quale si compie un'esaltazione della vita libera ed attiva. Con l'introduzione dell'inglese, Fenoglio ottiene una serie di opposizioni a livello linguistico (un urto a livello fonico, prosodico e grafematico) e uno più evidente a livello lessematico, in quanto nell'inglese può usare l'esatto contrario di « investire » (divestiture) che nell'italiano non si trova.

Ora, *l'inglese*, con tutto questo seguito di opposizioni superficiali, è sfruttato egregiamente *per esaltare l'opposizione di fondo* di vita-morte, a cui si associa ovviamente anche quella di movimento-immobilità.

In un primo bilancio si arriva alla conclusione, per altro già anticipata, che movimento e immobilità costituiscono un nucleo creativo di fondamentale importanza il quale, a seconda delle situazioni e dei contesti può caricarsi dei significati più disparati e contrastanti, quasi un materiale duttilissimo che si presta a rappresentare, con le più fini sfumature, percezioni sentimenti e concetti.

Con questo brano si chiude la prima parte del romanzo comprendente quattro capitoli. La seconda parte si apre con la continuazione del medesimo *viaggio* verso la ricerca della base partigiana.

L. Sciascia ravvisa nel viaggio una profonda allegoria della vita: « Il fatto è che un viaggio è come una rappresentazione dell'esistenza, per sintesi, per contrazione di spazio e tempo; un po' come il teatro, insomma: e vi si ricreano intensamente, con un fondo di finzione inavvertito, tutti gli elementi, le ragioni e i rapporti della nostra vita ». ¹¹⁾

Analogamente, nel viaggio di Johnny si trova un anticipo e un riassunto della sua vita di partigiano con le relative fatiche, ansie e disgrazie.

⁸⁾ Ricerche sul fondo Fenoglio, « Sigma », giugno 1970, p. 15

⁹⁾ Gina Lagorio, op. cit., p. 148

¹⁰⁾ Ibid, p. 149

¹¹⁾ Leonardo Sciascia, « Il mare colore del vino », Einaudi, Nuovi coralli 82, p. 36

Il vespro *precipitava* e la stanchezza *l'assali*, con una presa proditoria e logica. *Viaggiava* dalla mattina, *a piedi* su neve e lastro-ghiaccio, salvo un breve tratto sulle medie colline *in corriera*, una mobile *capanna* di miseria e di gelo. Poi nuovamente a piedi, verso la top-hills. I pochissimi che incontrò per strada, uomini che l'accostante pericolo e diffidenza ingenita rendeva aspri e snivelling ad un tempo, camminanti come lui col mento annidato nel petto a ridurre il bersaglio e il sadismo al vile vento, già l'occhieggiavano come se già riconoscessero in lui il partigiano. A un certo punto, sulla corriera, non erano rimasti che in tre: Johnny, l'autista ed un carabiniere anziano. L'autista non era più evoluto e cosciente d'un antico *carrettiere*; il *carabiniere* era un uomo tarchiato e moroso, visibilmente, ostentatamente *inerme*, con una barba di parecchi giorni che gli gramignava le solide guance. Non si dissero parola l'un l'altro.¹²⁾

Lo spostamento dell'intera giornata è riassunto in pochi dati scarni ed essenziali: il luogo, i pochi personaggi, lo sforzo e la fatica e l'ansia di attingere la meta desiderata. Ma soprattutto colpisce il moto quasi catastrofico e acceleratissimo dall'alto verso il basso del tramonto, e quello violento ed aggressivo della stanchezza, che si oppongono allo spostamento verso l'alto, lento e faticoso del protagonista. Dallo scontro di questi movimenti nasce una sensazione di scoramento e di delusione, la tema di un primo fallimento.

La *natura* si rivela estremamente ostile: quelle colline ancestrali che con il loro immoto gli erano balenate come una meta sicura, una terra promessa, sono in realtà inospitali, insidiose per la presenza della neve e del ghiaccio proditorio.

Si noti il sostantivo composto, di conio fenogliano, « lastro-ghiaccio » che con la sua durezza e ineleganza a livello fonico fa sentire l'asperità del materiale e il disagio insopportabile del camminarci sopra.

A rendere ancora più disagiata il viaggio, concorre anche il vento (vile e sadico, proprio perché complice di tutte le forze avverse) di fronte al quale i viandanti cercano di restringersi, ridurre il proprio volume, per sottrarsi almeno in parte alla presa di questo nuovo strumento di tortura. Neve, ghiaccio, gelo, vento, ecco solo una piccola parte degli aspetti che materiano il paesaggio fenogliano e che si oppongono e rallentano, spesso annientano il movimento del partigiano verso l'agognata liberazione.

Si scopre in questo viaggio sulla terra che amava tanto, un atteggiamento tipico di Fenoglio, perfettamente consono alla sua dialettica delle opposizioni e degli scontri, una « relazione disperatamente fraterna o spietatamente antagonista dell'uomo e della terra »¹³⁾; un rapporto di « odio-amore, simile a quello che lega un figlio come Ettore alla madre nel racconto dell'opera prima: un amore condizionato dalle circostanze e frustrato dalla violenza delle cose ». ¹⁴⁾

Il viaggio avviene col mezzo più classico per il partigiano: a piedi. Due volte si ripete questa locuzione come a ribadire tutta l'importanza.

Ogni altro mezzo di spostamento non è che fortuito o rappresenta l'eccezione, come la corriera di cui Johnny approfitta per un breve tratto. Fe-

12) Il partigiano Johnny, p. 41

13) Emilio Cecchi, Corriere della Sera, 19.11.1963

14) G. Lagorio, op. cit., p. 69

noglio introduce l'opposizione movimento-immobilità nella descrizione del veicolo con l'aggettivo « mobile » e il nome « capanna », che fa sentire molto bene la relativa tranquillità e immobilità che godono i viaggiatori. Le espansioni « di miseria e di gelo » intonano tuttavia questo mezzo, che potrebbe sembrare di lusso, all'atmosfera generale del quadro.

Altre opposizioni si trovano a livello linguistico e contenutistico anche se si tratta di opposizioni di superficie.

A livello linguistico, una serie di coppie di sostantivi maschili e femminili come vespro-mattina, neve e lastro-ghiaccio, tratto-colline, miseria-gelo, pericolo-diffidenza. A livello di contenuto, le medie colline in corriera, le top-hillis (le somme colline) a piedi (riappare l'inglese a sottolineare una opposizione importante, perché rappresenta la meta del viaggio), e le pochissime persone che incontra sono aspri e snivelling ad un tempo (mocciosi, con gocce al naso, l'inglese esalta anche qui uno scontro) e lo guardano come se in lui già riconoscessero il partigiano.

Nessuno parla con lui, né l'autista degradato a carrettiere antico né il carabiniere disarmato. La differenza che passa tra autista e carrettiere è la medesima che c'è tra la velocità di un carro trainato da buoi o cavalli e quella di un automezzo a motore: il *movimento* viene così a esprimere *evoluzione; immobilità, primitività e regresso*. Una rappresentazione della realtà a cui le teorie del futurismo non dovrebbero essere del tutto estranee.

Analoga è la descrizione del carabiniere i cui tratti caratteristici sono solitamente una certa prestanza fisica e un certo decoro nell'abbigliamento e nella cura della persona, e che delude invece in ogni punto con la sua goffaggine e sciatteria: colpisce l'insolito e pittoresco verbo « gramignare », predicato di barba, come di cosa che viene su rapidamente e in abbondanza come la gramigna, un'immagine nuova e tutta fenogliana. Ma il fatto più singolare, come per l'autista la mancanza di evoluzione, per il carabiniere è la mancanza dell'arma (ostentatamente inerme), l'accessorio che gli conferirebbe forza e autorità più ancora che la divisa. *L'arma* è lo strumento essenziale nella lotta per la *liberazione*, immagine di *potenza* e di *movimento* nel contempo. Il carabiniere sprovvisto di arma dà l'impressione di essere quasi nudo, immobilizzato e impotente. Sta in perfetto contrasto con gli armatissimi partigiani che Johnny incontrerà tra poco.

Tra i personaggi incontrati sul viaggio non c'è comunicazione alcuna di parole, ma il silenzio, così come le occhiate, è di un'eloquenza più che sufficiente. Il protagonista capisce di essere riconosciuto per quello che è e si sente solo. Solo ancora per poco tempo prima di aggregarsi alla formazione partigiana.

Concludendo vorrei rilevare il valore dell'opposizione *movimento-immobilità* che esprime evoluzione, rispettivamente involuzione e *anima la descrizione delle persone, delle cose e della natura*.

Vediamo ora una fase dell'ultima parte del viaggio, quella fatta con un mezzo motorizzato.

L'autocarro manovrò ad agganciare un *rimorchio* rimasto sino allora invisibile a Johnny dietro uno spigolo del granaio. I partigiani, una ventina, *assaltarono la motrice* per alloggiarsi in quella ed evitare il rimorchio, molto precariamente agganciato alla macchina. Tre partigiani, i tre soldati *sicilliani*, identici, come mi-meografati, *s'accostarono* rassegnatamente al rimorchio e ci salirono nell'irrazionale impaccio delle tiranti vecchie divise. S'era così operata una tacita *separazione razziale*: dal suo posto sulla motrice Johnny scrutava i tre meridionali che ora si accostavano con una morosa accuratezza per meglio resistere ai sobbalzi e alla forza centrifuga. La strada, per quel tratto che se ne vedeva nel caotico dusk, s'annunciava, a poco dire, acrobatica.

Sulla motrice gli uomini, scalpiccianti sulle viscide trincee di lardo stese sul pianale come *squali* affettati, sospiravano alla prossima loro totale *passività* nelle mani del pilota. — Dove si va? — domandò Johnny al suo avallante. — Alla base, — rispose Tito, con una scontata indifferenza per il termine che Johnny non digeriva ancora. A seguire il dito di Tito, la base era un paese bizzarramente foggiato a *barca* antica *fissato* sulla cresta di un'eccelsa collina come sul *maroso d'un mare procelloso fermato* d'un colpo.

Una *ragnatela* di serali vapori avvolgeva, vagolando, le sue case spente, ora impigliandosi al campanile ora sfumante nel cielo iccurentesi. La *collina* della base era immensa, larga e mammellosa, *digradante in potenti sbalzi* al fondovalle già notturno nelle macchie e negli anfratti. Il cuore di Johnny decadde, si squagliava, ecco non era già più consistente della neve intorno corrotta dall'arsenica e precoce, ingannevole disgelo. Ma che s'aspettava che fossero i partigiani? Questi, gli arcangeli?

L'autocarro *partì*, verso la strada che nelle interruzioni visive si indovinava collegata a quei tourniquets dissolventisi sugli sbalzi poderosi della collina-base. E tosto, contro il buio, contro il gelo, contro il mestiere di partigiano, gli uomini a bordo intonarono « bandiera rossa ». Un coro violento e disjected, le strofe non bene note ed egualmente a tutti... *Erano comunisti*, ecco che erano: ma erano partigiani, e questo poteva e doveva bastargli... « I will see afterwards », si disse Johnny, in un subitaneo annientamento da fatica. Ma l'embankment mentale non era tale da escludere l'attenzione alla guida e l'apprensione per essa. La strada era impossibile, e il pompiere guidava su di essa come un asso ubriaco o uno smarrito dilettaante; Johnny, al pari di ogni altro uomo a bordo, non si sentiva più vivo che per il momento e la disponibilità dell'immane catastrofe. In quella *tremebonda statuarietà* egli fissava i tre siciliani *sballottati* sul rimorchio *serpentino*, e *aggrappati e soli* come *marinai* « *marooned* ».

La *strada* mordeva; essa stessa esausta e mordace l'altissima costa, striata di *nerissima tenebra* su uno *spettrale bianco neve*: il buio saliva ai sommi greppi come a uno inscampabile agguato, ad ogni tornante *spariva e riappariva* il paese della base, orribilmente fantomatizzantesi nella *notte precipite*.

Il disastro accadde in un unico imprevedibile tratto pianeggiante tra due ertissime rampe. *La motrice slittò*, il cavo resisté con una disperazione più umana che metallica, *il rimorchio* coi suoi tre avventanti *imbarcati* sbandò a filo della ripa, si corresse, parve salvarsi, poi il cavo sfilò con un gemito orribile, *il rimorchio derivò e ribaltò*: nell'attimo dell'ultimo equilibrio due uomini si *tuffarono* dalla parte giusta, il terzo, l'oppositore di Johnny, tardò, saltò nella ripa, e la sponda del rimorchio gli atterrò sulla schiena. Gli uomini bussarono retoricamente all'ingraticciata finestrella della cabina, il pompiere frenò, procedé con una paurosa *serpentina* per qualche metro ancora.

Il siciliano era *morto* sul colpo, al lume di *zolfini* gli si vedeva sulla schiena l'or-

ribile, slabbrata piaga. I due corregionali gli *stavano piantati* a un sommo come già due *ceri funebri*....¹⁵⁾

Gli argomenti principali del passaggio sono l'intruppamento finalmente avvenuto, il raggiungimento per così dire della meta, e la delusione che ne deriva al protagonista. Il tutto in un parossismo di immobilità e movimento, e, inutile ormai aggiungerlo, con un corteo di scontri di superficie che rendono particolarmente denso il testo e gli danno « una più consistente implicazione poetica ». ¹⁶⁾ Nel primo e nel terzo capoverso domina l'immobilità, nel secondo e nel quarto il movimento, nel quinto la fissità della morte, ma all'interno di ogni paragrafo si ritrovano continuamente le stesse opposizioni.

L'*intruppamento* avviene fisicamente e simbolicamente con un movimento violentissimo, corrispondente a un atto di guerra, con la simultanea conquista di un posto sulla motrice dell'automezzo. Ovviamente l'incontro di Johnny con i partigiani precede questo atto, ma se finora egli restava ancora isolato, da questo momento è in mezzo a loro, legato fisicamente al loro destino, rappresentato dalla divisa, dalle armi e soprattutto dall'automezzo che ancora immobile si prepara a portarli sull'orlo della morte. L'automezzo stesso, suddiviso in motrice e rimorchio si presta a rappresentare un'opposizione che illustra la situazione schizofrenica in cui viene a trovarsi il protagonista. Sulla motrice relativamente sicura i partigiani settentrionali, sul rimorchio i meridionali. La presenza di questi ultimi infatti desta in Johnny la prima grande *delusione* che ingigantisce con una serie di altre constatazioni per lui dolorose.

Il protagonista si accorge di essersi arruolato in una formazione comunista e più ancora lo spaventa l'irresponsabilità del conducente che gli fa presentire, anzi che blocca le sue forze e la sua attenzione nel presentimento di una inevitabile quanto inutile catastrofe.

Questa si avvera nel momento più impensato (altra opposizione), preannunciata dall'impressionante *movimento serpentino* del rimorchio e sigillata per così dire dallo stesso movimento serpentino della motrice. Una prima vittima inutile, senza battaglia, solo per l'incoscienza dei partigiani stessi. Johnny si attendeva solo settentrionali e vi trova anche meridionali, studenti coscienti e badogliani pieni di garbo e di stile e vi trova un branco pittoresco di contadini comunisti e per di più incoscienti. Di nuovo subentra l'inglese, proprio al momento di questa per lui terribile delusione, come a sottolineare il divario tra la sua aspettativa e la realtà incontrata. « I'm in the *wrong* sector of the *right* side » ¹⁷⁾ (sono nel settore sbagliato della parte giusta) aggiungerà fra poco con una nuova e brillante opposizione. La sentenza, proprio perché espressa in inglese, fa risaltare il divario fra Johnny e gli altri, l'ignoranza di questi e la sua superiore istruzione.

Johnny ha voluto liberarsi dall'angoscia e dalla solitudine della reclusione mediante l'intruppamento, ma questo gli dà la strangolante sensazione

¹⁵⁾ Il partigiano Johnny, p. 43 - 45

¹⁶⁾ W. Mauro, op. cit., p. 162

¹⁷⁾ Il partigiano Johnny, p. 48

del peggiore imprigionamento. Si tratta di una costante tematica della quale si è occupato in particolare G. C. Ferretti¹⁸⁾ che rileva come Johnny lotti vittoriosamente contro la sua tendenza all'isolamento e come realizzi se stesso integrandosi nella collettività, ma con conclusioni di carattere ideologico che esulano dagli angusti limiti del presente lavoro. Più propriamente Gina Lagorio dice che « questo dell'incontro di un giovane intellettuale con la vita reale delle formazioni partigiane è una costante tematica in Fenoglio, che vi si rispecchia autobiograficamente elaborandola, sul piano artistico, in successive varianti... La situazione si profila perciò come un *incontro-scontro tra il pensato e il vissuto*, tra l'ideale e il reale, con la mortificazione dei pensieri e dei sogni fatta più pesante e avvilita dall'età giovane di chi subisce l'esperienza ». ¹⁹⁾

La *delusione* della prima esperienza partigiana di Johnny si prepara gradatamente con una minuta descrizione degli uomini, delle cose e soprattutto della natura.

All'assalto dinamico e violento dei settentrionali per salire sulla motrice, fa riscontro il movimento lento e impacciato dei meridionali che salgono sul rimorchio dove cercano la posizione che garantisca la maggiore immobilità possibile da opporre al movimento scoordinato della corsa, reso incontrollabile dalla natura della strada estremamente pericolosa.

I settentrionali non sono meno preoccupati degli altri e la loro violenta attività di poc'anzi smuore nella prospettiva della totale passività nelle mani del dilettantesco e irresponsabile conducente.

Ma una nuova visione si infila nella rappresentazione di questi partigiani, una *visione marina*, di cattura e di morte nel contempo che si materializza nella figura degli squali affettati, le trance di lardo, su cui i partigiani cercano inutilmente uno stabile supporto per i loro piedi.

Più poetica e densa di significato, la descrizione del paesaggio e della meta di Johnny. In essa la visione marina si presenta nel modo più esplicito e con tutta la sua forza, introducendo la dimensione del movimento dove normalmente c'è solo immobilità. Così il luogo della sua guerra appare al protagonista come un oceano burrascoso e la base vera e propria una nave e l'epopea partigiana ha l'aria di trasformarsi in un'avventura marinara. E questa visione delle sue somme colline sta soprattutto in netto contrasto con « l'immoto » che lui si aspettava e concorre a rappresentare la sua *delusione*, lo scontro tra il pensato e il vissuto, che è indubbiamente il significato più profondo di ogni opposizione.

La stessa visione marina si ripresenta infine durante la folle corsa in cui la relativa immobilità (tremebonda statuarietà) del protagonista contrasta in modo stridente con il movimento disastroso (sballottolati, serpentino) dei siciliani trasformati in marinai esposti e aggrappati alle sponde di un'isola deserta (marooned) in mezzo alla tempesta. L'inglese ancora una volta ha la funzione di introdurre l'immobilità in tanto movimento. Questi poveri marinai, sono soli, rispetto ai compagni arressati sulla mo-

18) Conferenza al « Convegno nazionale di studi fenogliani », 7-8 aprile 1973, nella Biblioteca Civica di Alba, Via Vittorio Emanuele 19. « Johnny contro l'isolamento. »

19) Gina Lagorio, op. cit., p. 32-33

trice, soli, cioè fuori del raggio di ogni possibile aiuto, in mano al destino. La morte del siciliano assomiglia a un naufragio, evocato dal participio passato « imbarcati », dai verbi al passato remoto « derivò, si tuffarono », un naufragio vicino alla riva (ripa) che rappresenta la salvezza di tutti gli altri.

Nel capitolo « La traversata » mi occuperò a fondo di questa peculiarità dell'autore albese che in un'intervista fece la seguente interessantissima dichiarazione: « Mi piacerebbe enormemente scrivere un lungo racconto marinaro o, più esattamente oceanico ». ²⁰⁾ Gina Lagorio spiega che « certe immagini, certi aggettivi marini che ritornano frequenti nelle pagine dello scrittore piemontese, ci dicono che questo far coincidere una sua tragica e fantastica visione della vita con simboli marini, non era l'effimero gusto di un momento, ma una innata disposizione dello spirito ». ²¹⁾

Dall'apparente movimento e dalla reale fissità del villaggio lo sguardo si eleva al reale movimento dei vapori nel cielo, un movimento gravido di fatali allusioni, destinate dalla figura che assumono i vapori stessi, la *ragnatela*. Essa è immagine di tranello, di trappola, di imprigionamento. La straordinaria complessità dei movimenti della stessa, resa da quattro verbi, un imperfetto (avvolgeva = imprigionamento) due gerundi (vagolando, impigliandosi = movimento immobilità e imprigionamento) un participio presente (sfumante = consunzione o morte) sembra voler prefigurare il destino del protagonista.

Per Johnny infatti la ragnatela è un'ulteriore immagine della prima delusione profonda e delle altre delusioni che la vita da partigiano gli riserverà e contro le quali spesso combatterà con la ricerca dell'isolamento e della solitudine. Per tutto il resto dell'inverno il protagonista sarà costretto a restare inattivo, a subire una compagnia indesiderata. Resterà impigliato nella base fino alla primavera, quando cominceranno le vere e proprie azioni di guerra. Ucciderà e vedrà morire, allora si scioglierà dentro di lui « il senso umiliante dello stacco di classe » ²²⁾, ma troverà anche il modo di sganciarsi dai rossi per raggiungere finalmente gli azzurri.

Dal cielo lo sguardo ritorna alla terra e alla *collina*. L'aggettivo « mammellosa » che Fenoglio attribuisce spesso alle sue colline non ha niente dell'ossessiva ricerca del sesso ²³⁾ nel senso di Cesare Pavese, ma si introduce come immagine di vita in contrasto con le tinte cupe della notte, immagine di morte. Così la forma pesante, la mole dilatata e la configurazione pericolosa della collina nella notte incipiente racchiudono in sé la prima opposizione fondamentale con effetto opprimente sull'animo del protagonista.

La sua delusione raggiunge un primo apice che si esprime nel movimento discendente, precipitoso, del cuore (un'analogia dei potenti sbalzi digradanti della collina) a cui fa seguito una mortale sensazione di inconsistenza e di gelo (un'analogia con la neve che copre il paesaggio). Infine

²⁰⁾ Alberto Bevilacqua, *La fiera letteraria*, 8.3.1958

²¹⁾ Gina Lagorio, *op. cit.*, p. 76

²²⁾ *Il partigiano Johnny*, p. 71

²³⁾ Davide Lajolo, *op. cit.*, p. 97

la delusione cerca uno sfogo razionale nella domanda ironica concernente le sue aspettative a proposito dell'identità dei partigiani.

Immobile e sommerso da queste impressioni, Johnny è risvegliato dalla nuova realtà del *movimento del veicolo*: ancora una volta il verbo partire al passato remoto, ma quale abissale differenza tra l'esperienza liberatoria della partenza a piedi e l'incubo di questo momento! Al movimento teso serpeggiante e traballante del veicolo si accompagna l'attività canora, insopportabile, dei partigiani, in un parossismo di vita e di protesta morale, cui si contrappone l'immobilità e la rigidità dei corpi che subiscono l'attività del conducente e del mezzo. Tutta l'attenzione del protagonista è ormai involontariamente polarizzata dallo spostamento, dalla natura pericolosa e ostile e dalle prevedibili conseguenze.

La pazzesca velocità del veicolo, con la complicità della strada configurata come un mostro vorace tutto curve, finisce per introdurre un moto spaventosamente ondoso nell'immobilità del paesaggio, al quale il bianco spettrale della neve e il nero delle tenebre aggiungono un sinistro presagio di agguato e di morte, sottolineato dai precipitosi movimenti verso l'alto e verso il basso del buio e della notte.

Infine lo stesso mezzo di trasporto si trasforma in strumento di morte ribaltandosi sulla vittima con il solito moto ascendente prima e poi discendente. Un ultimo sussulto, la fioca luce degli zolfini che squarcia un attimo l'oscurità per la constatazione della morte e poi l'*immobilità*, ribadita dalla figura immobile dei due ceri funebri piantati a lato dell'immobile vittima.

Riandando tutto l'arco del testo si è colpiti dalla frequenza di verbi di *movimento* a cui si oppone continuamente e infine definitivamente l'*immobilità*: servono alla rappresentazione del viaggio, della natura e della morte e nel contempo dei sentimenti, soprattutto della delusione del protagonista. La delusione della vita di partigiano, ma che assume un significato ben più generale di *delusione esistenziale*.²⁴⁾

Questo tratto di viaggio, il mezzo le circostanze l'esito, è particolarmente rappresentativo di una costante tematica che ritengo non meno importante dell'intruppamento. Si tratta nuovamente di un recupero autobiografico, il viaggio in treno a Roma come aspirante ufficiale del regio esercito e il ritorno pure in treno come disertore, che costituisce gran parte del romanzo « Primavera di bellezza » e affiora, anche se solo marginalmente, in tutti i romanzi di tematica partigiana.

Il viaggio in treno significa di volta in volta imprigionamento o liberazione, vita o morte, o anche tutto contemporaneamente. La tecnica del racconto è sempre la stessa, basata sulle solite opposizioni, ma ogni volta rinnovate dalle circostanze particolari.

Il viaggio verso Roma, verso l'« infinita disgrazia dell'esercito italiano »²⁵⁾, si compie d'estate e il caldo rovente, la sete, la mancanza di spazio e gli allarmi aerei infliggono disagi non meno acuti che il gelo la neve e il vento d'inverno, e la guida spericolata dell'irresponsabile conducente.

²⁴⁾ Cfr. Geno Pampaloni (Corriere della Sera, 7.9.1969), art. cit.

²⁵⁾ Primavera di bellezza, p. 113

Ma ben più drammatico e gravido di perdizione o di salvezza è il treno al ritorno. Dapprima rimane immobile un'eternità alla stazione Termini, mentre si carica di gente fino all'inverosimile sotto gli occhi delle pattuglie tedesche: « Un uomo in pigiama disse che quel treno era una *trappola*, non sarebbe partito mai o era già una *prigione su ruote*. Così disse, ma non si mosse, nessuno smontò ». ²⁶⁾

Finalmente, dopo l'immobilità estenuante dell'interminabile attesa, il movimento liberatore della partenza. Ancora l'epico verbo partire al perfetto, ma depauperato per così dire della sua esplosività dato l'incredibile sforzo per vincere l'inerzia del mastodontico convoglio che sembra aver messo radici. La partenza è accompagnata da un lamento, un gemito, che fa presagire il peggio: « Alle dieci, nei veli protettivi di una fumosa notte, il treno *partì*, si *spiantò* da Termini, gemendo per la sua lunghezza e peso e per il lontanissimo traguardo ». ²⁷⁾

La continuazione del viaggio non farà che confermare le più nere previsioni. Il treno attraversa le fiamme di una stazione appena bombardata, in modo da offrire « per qualche istante un diretto assaggio di *infimo inferno* ». ²⁸⁾ Al movimento serpentino e quasi sospeso sull'abisso si oppone la fissità compatta dei viaggiatori stipati all'interno in modo da formare una « muratura », fra i più terribili disagi adeguatamente illustrati con l'ausilio dell'opposizione vita-morte.

Il convoglio si arresta in qualche stazione dove puntualmente si compie il destino di parecchi (morte o cattura) per mano dei tedeschi, e peggio ancora, si blocca nel mezzo di una galleria dove l'isterismo collettivo da claustrofobia, fomentato da sospetti atroci di inganni e strage da parte dei tedeschi, trasforma il *treno immobile* nel più terribile *inferno*, dal quale ognuno tenta di evadere con furia devastatrice. Ma il viaggio continuerà e sarà per il protagonista il ritorno in patria e la salvezza. Così nel modo più lampante *immobilità* viene a esprimere *imprigionamento e morte*, mentre *il suo contrario* assume il valore di *liberazione e vita*.

Ma ritorniamo a Johnny che abbiamo lasciato in viaggio, all'inizio della sua prima deludente esperienza di partigiano. La delusione non scomparirà al suo arrivo alla base, anzi aumenterà a un punto insopportabile durante la lunga veglia della prima notte, nella quale potrà rendersi conto di tutta la gravità della situazione e del diletterismo della guerra partigiana. Anche la rappresentazione del *riposo* si basa essenzialmente sull'opposizione *immobilità - movimento* e sulla visione marina, il che accresce l'impressione che tutta l'avventura partigiana sia un grande viaggio che terminerà solo con la fine della guerra, un viaggio del quale fanno parte integrante anche i riposi e le soste. Il dormitorio infatti è « un grezzo grosso fabbricato fuori del paese, una più nera nave ormeggiata sulla nera cresta del nulla ». ²⁹⁾

Viaggio e tregua si rivelano così come varianti dell'opposizione movi-

²⁶⁾ Ibid, p. 157

²⁷⁾ Ibid, p. 158

²⁸⁾ Primavera di bellezza, p. 159

²⁹⁾ Il partigiano Johnny, p. 47

mento - immobilità e rappresentano un ulteriore *aspetto semantico* della narrativa di Fenoglio.

L'esperienza garibaldina, costituente la seconda parte ³⁰⁾ de « Il partigiano Johnny », si conclude in seguito a un accerchiamento e rastrellamento dei tedeschi dal quale il protagonista si salva con una fuga che consente di approfondire la conoscenza delle varie forme e delle relative implicazioni del nucleo creativo del presente capitolo.

Scendevano: la concretezza ed il volume del pericolo cui andavano incontro fece sì che iniziassero quel viaggio mortale con leggerezza, come fidando al massimo nello spazio intermedio. Qualcuno, alle spalle del tenente, ridacchiò per pura tensione. Viaggiavano incontro alla morte, senza un voto, senza una preghiera. Si calarono tra la neve più alta come in un pelago. Neve, neve fino al traguardo ed oltre, una neve compatta per quanto già stantia, dante un modico scrocchio sotto i loro passi meditati. La campagna innevata spaziava tra loro e gli attestati tedeschi vasta, *immobilmente ondosa*, odiosamente imparziale. Per quel *fisso mareggiare* della terra la linea dei fari bianchi e rossi appariva e spariva, da dar nausea. Furono presto *mortalmente stanchi* di quel procedere, la neve era *feminilmente* cedevole all'affondo e *maschilmente* ostile al risollevarlo. Presero ad approfittare di certe depressioni per *sostare* qualche minuto, rigorosamente muti, senza cercare reciproco sollievo e coraggio, a cerchio intorno alla reliable figura del Biondo.

Johnny sospirò, fragorosamente nel *morto silenzio*: pensava a Tito, che già l'aveva fatto, che era fuori dell'accerchiamento pur giacendone nel vero cuore... Ma era poi tanto difficile?... ³¹⁾

Johnny *rincolava*, *lentissimamente*, intentissimo, la faccia composta e mordendosi il labbro, passo dietro passo dalla linea del fuoco tutto fascista. Poi la schiena, sfiorandola, riconobbe la friabile terra dello sperone della svolta, in quel punto due fascisti gli misero gli occhi e le armi addosso. Ma Johnny *svicolò* giusto in tempo per sentire ancora le pallottole conficcarsi sorde e maligne nel calcare scongelato.

Ora sentiva che tutto il fuoco, e più ancora tutto lo scalpitare e il tonfare, era per lui. Si *tuffò* a occhi chiusi e prese a *rotolare* giù per l'immenso, gibboso, nauseante *pendio* verso il lontanissimo crepaccio a sud di Murazzano. Il *rullio* era tale da sospendergli ogni facoltà di percezione e pensiero, eppure era certo che non l'inseguivano, nemmeno gli sparavano, l'avevano lasciato perdere. Il *rotolamento* era lancinante e interminabile, lo faceva vomitare a secco. Ma poi una callosa insensibilità rivestì, smaltì tutto il suo corpo, non avvertì più gli impatti terribili con la terra spoglia di neve, non più il terribile impatto del metallo e legno del suo moschetto pressato contro il suo fianco. *Rotolava*, leggero ed anestetizzato, come *nuotasse* e *fosse sospeso* in ionosfera... ³²⁾

³⁰⁾ L'edizione Einaudi 1968 comprende 36 capitoli e nessun'altra suddivisione, ma si sa che tale struttura manca del tocco definitivo dell'autore. Maria Corti in « Strumenti Critici », 11.2.1970, p. 51 - 52 espone una complicata suddivisione e denominazione di capitoli e parti che si trovano nei manoscritti. Personalmente suddividerei l'opera nelle parti seguenti: I parte, cap. 1 - 4, seclusione; II parte, cap. 5 - 10, esperienza garibaldina; III parte, cap. 11 - 17, con i badogliani, estate; IV parte, cap. 18 - 21, presa e perdita di Alba; V parte, cap. 22 - 28, sbandamento, autunno; VI parte, cap. 29 - 35, resistenza solitaria di Johnny, inverno; VII parte, cap. 36, conclusione, primavera.

³¹⁾ Il partigiano Johnny, p. 97 - 98

³²⁾ Ibid., p. 100 - 101

Degno di nota è il verbo scendere all'imperfetto anziché partire al passato remoto. Denota una certa lentezza di movimento, un'indecisione, la mancanza di una meta precisa e della convinzione di raggiungerla. Più importante è però il fatto che la terza persona plurale si è sostituita alla terza singolare. Johnny non agisce più da solo ma solidalmente con i compagni.

A partire dalla prima battaglia ne ha accettato la compagnia e si sente uno di loro. Gli antagonisti sono ancora i tedeschi che hanno formato l'accerchiamento disponendo i camion con i fari accesi intorno alla base di tutta la collina: la ragnatela prende fatale consistenza.

Se l'automezzo, che scarrozza in giro i partigiani risparmiando loro fatica e congiungendoli ai magazzini dei viveri come un cordone ombelicale può diventare causa di morte, tanto più insidiosi e fatali sono ovviamente i mezzi motorizzati nelle mani del nemico. La situazione è la più tipica che si possa immaginare per il partigiano: il nemico fornitissimo di automezzi e di munizioni e lui armato male e a piedi.

Del resto il brano è una rassegna antologica delle peculiarità stilistiche dello scrittore piemontese. Vi entra con esasperante insistenza la visione marina che introduce al movimento più o meno lineare dei ragazzi in fuga il moto cullante vorticoso delle onde e della nausea derivante dal mal di mare. Ogni movimento è teso verso la liberazione, l'evasione dall'imprigionamento, ma il pericolo è tale, la possibilità di scampo così minima, che l'opposizione fondamentale vita-morte domina tutto il passaggio e fa pullulare una ridda di opposizioni di superficie: la leggerezza, il riso, anziché un voto o una preghiera all'inizio di un viaggio che è probabilmente l'ultimo.

Più sconcertante e nuova mi sembra l'opposizione dei due avverbi « femminilmente » e « maschilmente » rinforzanti gli aggettivi opposti « cedevole » e « ostile », perché introduce in quella situazione di morte uno straordinario richiamo alla vita, alla dicotomia maschio - femmina fatti per vivere insieme e felici.

Tutte queste opposizioni di superficie si riferiscono alla natura del *movimento* che da quasi alacre all'inizio *si va sempre più rallentando* fino a cessare nel momento più vicino alla salvezza o alla *perdizione*.

Immobili, tutti stanno intorno al Biondo, il capo, come intorno a un punto di riferimento preciso dal quale più che dalla loro iniziativa e dalle loro gambe si aspettano la salvezza. Sul cammino della liberazione il capo assume un'importanza tutta particolare a cui sarà riservata qualche pagina nel prossimo capitolo.

Immobile, Johnny pensa all'immobilità del suo primo compagno partigiano caduto in un'imboscata, e lo pensa negli stringenti termini dialettici dell'opposizione fondamentale di imprigionamento - liberazione.

La fuga dura la notte e parte del giorno dopo; quando il gruppo si crede ormai in salvo e incappa invece in una pattuglia di rastrellamento fascista che appoggia l'azione dei tedeschi. È la morte del Biondo e di quasi tutti gli altri. Nell'ultima fase della fuga del protagonista, che si salverà, è evidente una modificazione del movimento nel senso opposto a quello ana-

lizzato prima, cioè una accelerazione fino all'inverosimile e una trasformazione nei più svariati generi di spostamento.

Dapprima a piedi e per di più a ritroso, con somma cautela, sottolineata dall'imperfetto « rinculava » (Johnny è nuovamente solo) coincide con un attimo di ricognizione del nemico e del terreno e con il raccoglimento di tutte le forze per lo scatto nella fuga. Essa inizia con il passato remoto svicolò, calibratissimo per esprimere il movimento rapido e quasi a vite per evitare qualcuno (persino a livello fonico e prosodico sembra esprimere rapidità e furtività). Indi la traiettoria veloce, mozzante il fiato, quasi verticale del tuffo, a cui segue il movimento più complesso, rapidissimo, di una cosa girante su se stessa e procedente in una direzione, simile al movimento delle ruote, dolorosissimo in principio, sempre meno man mano che prende consistenza la certezza di potersi salvare, per trasformarsi a un dato momento nella sensazione gradevole di procedere a nuoto; in fine in quella ancora più leggera e inebriante di essere in volo molto al di sopra della terrificante realtà della guerra.

È evidente che l'*accelerazione*, il processo di graduale smaterializzazione del moto, diventa l'*immagine* poetica del progresso verso la *salvezza*, come si vede da questo esempio che va dal passo più legato al volo più libero.

Di fughe si costituisce in prevalenza la V parte del romanzo che segue l'occupazione e la perdita di Alba nell'autunno 1944. Una serie di fughe che si conclude analogamente con una indimenticabile immagine di navigazione vera e propria, in cui il protagonista sente a un tempo la meravigliosa sensazione dell'immobilità e del movimento che vuol dire salvezza:

« . . . il senso di scampo era tale che Johnny poté godere totalmente del lento, pesante progredire dello scafo e l'irroso sciabordare contro di esso delle acque malamente ridestate e tutto l'*immenso significato* di quella *minima navigazione* ». Dopo di che la salvezza è pure raggiunta con un volo: « Sbarcarono . . . si accostarono cautamente alla strada; poi ne *volarono* l'asfalto e in un attimo già strolled (vagabondavano) nel soffice viottolo di campagna sognata per tre giorni »³³) (l'inglese ritorna a segnare la natura di un movimento completamente opposto a quello delle interminabili fughe testé concluse).

Un bell'esempio non solo per quanto riguarda il movimento ma anche la *natura*: l'acqua del fiume si rivela apertamente simbolo di vita e la campagna diventa protettiva, rassicurante e finalmente materna, mentre nei suoi viaggi Johnny l'ha spesso trovata matrigna. La natura teatro del suo rotolamento è aspra e insidiosa, prima coperta poi, al momento dove sarebbe stato desiderabile, spoglia di neve, ma anche essa finalmente l'aiuta nello scampo, lo sostiene con il suo immoto possibile.

Lo sperone di calcare scongelato si prende e neutralizza le pallottole; l'immenso pendio con la sua posizione fortemente inclinata produce l'accelerazione che è la garanzia di scampo. Il *pendio* forma anche l'esatta

³³) Il partigiano Johnny, p. 287

controparte di *rotolamento*; si considerino i modificanti che si corrispondono in modo sorprendente: il primo è immenso, gibboso, nauseante; il secondo interminabile, lancinante e lo fa vomitare a secco. Il pendio è il termine fisso, il rotolamento quello mobile dell'opposizione. Il sostantivo fuoco con i relativi rumori e movimenti si riferisce agli antagonisti e rappresenta il pericolo peggiore a cui Johnny sfugge con l'inverosimile rullio. Questo vocabolo è da considerare sinonimo di rotolamento, ma non può sfuggire che è anche termine marino esprimente movimento alterno di oscillazione di una nave da un fianco all'altro. Anticipa la trasformazione del rotolamento in navigazione; neutralizza ogni pensiero del protagonista che non sia quello della salvezza, lo rende insensibile alle percezioni dolorose dell'impatto con la terra e con l'arma.

L'aver salvato l'*arma* significa aver conservato intatta la disponibilità alla lotta. Solo partigiani dello stampo di Johnny ne sono capaci in tali circostanze. Quelli della categoria dei gregari come un suo compagno che si era salvato con lui, per essere più liberi nella fuga, si sbarazzano anzitutto delle armi. « Era Regis, spoglio di ogni sua arma ». ³⁴⁾

Johnny passerà con il suo fucile alla formazione dei badogliani presso i quali si troverà nel suo centro e trascorrerà quasi felice la lunghissima tregua dell'estate 1944. « Johnny. . . trovò nel nuovo ambiente, almeno un comune linguaggio esteriore, una comune affinità di rapporti e di sottintesi, un poterci stare insieme non soltanto nella non necessitante battaglia, ma più e principalmente nei lunghi periodi di attesa e di riposo ». ³⁵⁾ Non troverà tutto di suo gradimento, ma un armamento migliore, un punto attivo che farà dimenticare tante passività, e un capo alla cui classe fisica potrà misurare la sua classe spirituale.

³⁴⁾ Il partigiano Johnny, p. 101

³⁵⁾ Ibid., p. 117

IV CAPITOLO

Le principali dicotomie

(Maschio-femmina, classe fisica-classe spirituale)

L'arma, immagine del maschio e della femmina e nel contempo di tutte le opposizioni. Rappresenta in particolare attività-passività.

Verticalità-orizzontalità, sinonimo di maschio e femmina.

La dicotomia maschio-femmina come espressione della perfezione fisica, rappresentata dal capo.

Il genio del protagonista, simbolo della classe spirituale.

La differenza tra opposizione e dicotomia è fondamentale, ma sottile. Nell'opposizione si ha uno scontro di due principi fundamentalmente opposti, nella dicotomia due aspetti diversi ma spesso integrantisi di una stessa natura o realtà. Fenoglio associa spesso le dicotomie a delle opposizioni, di modo che le une diventano un'immagine poetica delle altre e concorrono a rappresentare ogni aspetto della realtà secondo la sua innata dialettica.

... un paio esibivano un *Thompson*, l'*artistocratica arma* del sogno partigiano. A quella vista i partigiani *impazzirono* di gioia e di suspense...¹⁾

... e davano occhiate d'addio ai loro sprezzati moschetti, ora avrebbero finalmente *armi automatiche*, l'*amore* e la *malattia* dell'epoca.²⁾

Si è insistito sull'importanza dell'arma alla fine del capitolo precedente, per cui ritengo utile continuare anzitutto con l'analisi di questo strumento, l'accessorio imprescindibile per diventare e restare partigiani. I badogliani erano riforniti dagli inglesi mediante lanci che consentivano a tutta la formazione un armamento e un munizionamento molto migliore che ai rossi.

Risulta dalla breve citazione che l'arma è più che uno strumento, è un distintivo, un simbolo, una passione che si carica delle più forti emozioni. Queste righe che potrebbero far pensare a un'iperbole letteraria, hanno valore documentaristico e illustrano fedelmente la psicologia dei combattenti, per i quali potenza e prestigio personale nei confronti dei compagni, e più ancora delle donne durante la tregua, forza e probabilità di vittoria in battaglia contro il nemico sono direttamente proporzionali alla potenza di fuoco della propria arma.

Fenoglio trasforma anche questo elemento realistico in elemento costitutivo della sua opera d'arte, cosicché l'*arma* diventa l'*immagine* stessa delle sue *opposizioni* fondamentali. Considerata contemporaneamente dall'agente e dal paziente, è immagine di vita e di morte, di potenza e di impotenza, di imprigionamento e di liberazione. Un'arma carica e pronta per

1) Il partigiano Johnny, p. 127

2) Ibid., p. 247

il tiro è inoltre la figura più perfetta dell'immobilità, pronta a generare il movimento più violento ed esplosivo.

Si sono viste le conseguenze dell'uso irresponsabile di un mezzo motorizzato; più frequente ancora è l'uso irresponsabile delle armi, per cui queste mietono numerose vittime tra i partigiani durante le tregue e i riposi. Comunque esse restano la passione primaria di tutti i partigiani. Con l'*arma* essi si identificano, la sentono come una parte del proprio corpo, « un *muscolo* incorporato e già agente »³⁾ e ciò che mi pare particolarmente significativo, come il proprio sesso, che contro il nemico « sorge in normale come un pene a una vulva ». ⁴⁾ A volte essa si trasforma in un serpente ⁵⁾, immagine in cui l'allusione al fallo è fin troppo evidente, ma che si distingue per il suo moto serpentino, per il movimento strisciante e discendente che entra nella terra; il serpente, in una parola, simbolo trascendentale in senso junghiano. A volte l'arma si trasforma in pesce, nel qual caso, se non è da escludere un simbolismo simile a quello appena espresso, si introduce e ribadisce in modo originalissimo la consueta *visione marina* e si aggiunge spesso un significato peculiare con riferimento all'immediata situazione contestuale. Così l'espressione « le armi a terra, vi aderivano come metallici pesci in secco » ⁶⁾ illustra chiaramente l'inservibilità e l'inutilità delle armi in una data situazione.

A volte l'arma, e più la munizione, diventa addirittura immagine di gravidanza e di parto, in modo da identificarsi piuttosto con una donna: « ... c'era una bombaccia inesplosa ... e Johnny si eccitò a quella letale gravidanza della terra ». ⁷⁾

L'identificazione dell'arma con se stessi, la propria virilità e potenza spiega psicologicamente la passione, anzi la pazzia collettiva dei partigiani per l'arma automatica. L'amore per l'arma, è l'amore per se stessi, una specie di narcisismo.

L'arma tuttavia assurge così a immagine della dicotomia *maschio-femmina*. La schiacciante superiorità numerica e qualitativa delle armi nemiche rappresenta sempre una grave minaccia per i partigiani. Esse costituiscono la più cospicua *attività* e nello stesso tempo la più pericolosa *passività* nel quadro della guerra.

Il dispensatore delle armi e delle munizioni per i badogliani della seconda divisione è il grande capo Nord. L'incontro di Johnny con lui domina la terza parte del romanzo:

Come Johnny notò fin dal suo arrivo nei paraggi del quartier generale, *le donne* non erano piuttosto scarse nelle file azzurre, con ciò aumentando quella generale impressione di anacronismo che quei ranghi ispiravano, un' *abbondanza femminile* concepibile soltanto in un esercito del tardo Seicento, ancora fuori della scopa di Cromwell. Il latente anelito di Johnny al puritanesimo militare, appunto, gli fece scuoter la testa a quella vista, ma in effetti, sul momento ap-

³⁾ Il partigiano Johnny, p. 39

⁴⁾ Ibid., p. 301

⁵⁾ Ibid., p. 149

⁶⁾ Ibid., p. 269

⁷⁾ Primavera di bellezza, p. 84

punto le donne stavano lavorando sodo *facendo pulizia, bucato*, una dattilografando... Il solo fatto che portassero un nome di battaglia, come gli uomini, poteva suggerire a un povero malizioso un'associazione con altre donne portanti uno pseudonimo. Esse in effetti praticavano il *libero amore*, ma erano *giovani donne*, nella loro esatta *stagione d'amore* coincidente con una *stagione di morte*, amavano *uomini doomed* e l'amore fu molto spesso il penultimo gesto della loro destinata esistenza. Si resero utili, combatterono, fuggirono per la loro vita, conobbero strazi e orrori e terrori sopportandoli quanto gli uomini. Qualcuna *cadde*, e il suo *corpo disteso worked up the men to salute them militarily*. E quando furono catturate e scamparono, tornarono infallantemente, fedelmente alla base, al rinnovato rischio, alle note sofferte conseguenze, dopo aver visto e subito cose per cui altri od altre si sarebbero *sepolti* in un *convento*.

Nel suo pellegrinaggio di andata Johnny aveva naturalmente molto sentito parlare di Nord, il grande capo delle basse Langhe. Senza maggiori dettagli, aveva potuto riassumere che l'uomo dovesse il suo indiscusso primato al suo *ascendente fisico*, sicché Johnny si preparò a riceverci una notevole impressione appunto fisica. Ma quando, oltrepassato una linea di torve, volgari e altezzose *guardie del corpo* (il loro nucleo chiamato secondo il vecchio caro imprescindibile lessico, « p'otone comando divisionale »), Johnny arrivò a viso con Nord, egli fu *struck still and speechless*.

Nord aveva allora trent'anni scarsi, aveva cioè l'età in cui a un ragazzo appena sviluppato come Johnny la *maturità* trentenne appare fulgida e lontana ma splendidamente concreta come un *picco alpestre*. L'uomo era così bello quale mai misura di *bellezza* aveva gratificato la *virilità*, ed era così maschio come mai la *bellezza* aveva tollerato d'esser così *maschia*. Il suo aquilino profilo aveva quella giusta dose di sofficietà da non renderlo aquilino, ed era quel profilo che quando scattò, later on, su un fondo oscuro, davanti a una triade di *prigionieri fascisti*, tutti e tre *collarono* ai piedi di Nord, in un parossismo di sgomento e di ammirazione. L'*aurea* proporzione del suo fisico si manifestava fin sotto la *splendida uniforme*, nella perfezione strutturale rivestita di giusta carne e muscolo. I suoi *occhi* erano *azzurri* (incredibile compimento di tutti i requisiti!), penetranti ma anche leggeri, svelanti come mai Nord prevaricasse col suo intenzionale fisico, la sua bocca pronta al più disarmato e meno ermetico dei *sorrisi e risi*; parlava con una piacevole voce decisamente maschile, mai sforzata. E si *muoveva* con sobria elasticità su piedi in scarpe da pallacanestro.

... Al momento dell'introduzione di Johnny vestiva una *splendida, composita divisa* di panno inglese, maglia e cuoio; ed altre divise, numerose, tutte formidabili ed eleganti, uniche per invenzione, taglio, composizione e generale apparire, pendevano alla parete del comando.

Johnny si riprendeva lentamente dallo shock di Nord, e braced himself per non soccombere all'immediata, integrale, colpo-di-fulmine devozione indiscriminata. Per reazione, cercava di convincersi che quel *fisico assolutamente eccezionale* racchiudeva un'*anima* e uno *spirito normale*. E così era, ma per Johnny e per tutti gli altri uomini (migliaia di essi) che servirono sotto Nord, la constatazione non si risolveva in un deprezzamento di Nord, ma, paradossalmente, in una supervalutazione. Infatti, il *fisico era così ammirevole* e suggestivo che ognuno si attendeva, pronto a perdonarla una *classe spirituale esageratamente inferiore*. Il fatto che intimamente Nord fosse perfettamente normale ed average-standing, fecero tutti pensare ad un *miracolo*, ad una *stupenda fusione*.⁸⁾

⁸⁾ Il partigiano Johnny, p. 118 - 119

Il primo e il secondo capoverso hanno una funzione doppiamente ancillare, si oppongono e si esaltano a vicenda e insieme forniscono lo sfondo al terzo paragrafo, al grande ritratto di Nord. Nord proietta il suo fascino anche sul quarto capoverso, e sul quinto dove però la categoria dello spirito apre nuovi sviluppi e nuove prospettive.

Se si prescinde dalle osservazioni di carattere storico, che ricordano fin dall'inizio l'istruzione l'anglofilia e la moralità del protagonista, si può dire che l'intero primo capoverso è dedicato alla descrizione delle *donne* al quartier generale azzurro. Anzi, più che una descrizione è una lode a tutte le loro attività guerresche e pacifiche, pubbliche e private. Al momento dell'arrivo di Johnny quasi tutte compiono un'attività donnesca per eccellenza, che richiede l'uso dell'acqua, simbolo della femminilità stessa, e che aggiunge al quadro un tocco sorprendentemente idillico. Ma tosto l'ombra della morte vi si riverbera spettralmente: la loro grazia ed efficienza, il loro coraggio ed eroismo sono esaltati mediante il sapiente impiego dell'opposizione vita-morte, modulata in amore-morte. Nell'amore entra inevitabilmente la dicotomia maschio-femmina, evidenziata da nuove opposizioni a livello fonico e semantico come l'attributo italiano « libero » dell'amore dispensato dalle donne, e il participio passato inglese « doomed » (condannati) modificante di uomini.

Queste donne potrebbero destare sarcasmo e disapprovazione a causa del loro amore, ma sono ampiamente riscattate per lo spirito di sacrificio. Particolarmente forte e in parte nuova è l'opposizione suscitata dalla rappresentazione della morte di qualcuna di loro in un periodo metà italiano e metà inglese. La morte è rappresentata dal nucleo creativo movimento (cadde) - immobilità (il corpo disteso). Ma questo *corpo disteso*, femminile e inerte, si fa agente e « worked up the men... » *eleva, innalza* gli uomini a salutarle militarmente: alla posizione orizzontale del corpo femminile si oppone quella verticale del corpo maschile, vivo e operante.

La stessa figura poco modificata si incontra pure nella battaglia d'Alba: « ... *rose excellently* to trenchership e fissarono con occhi di stupratori la misteriosa, *platitude femminile* davanti a loro ». ⁹⁾ Si oppone nuovamente l'inglese all'italiano, l'attività violenta degli occhi del maschio, contro la passività insensibile della pianura, e ancora una volta è l'inglese che esprime la posizione eretta (*rose* = sorsero, si eressero), l'erezione del maschio in opposizione alla « *platitude* » femminile.

Il binomio verticalità - orizzontalità si associa precipuamente alla dicotomia *maschio - femmina* e ne mette in risalto i caratteri antitetici, il principio attivo dell'uno e passivo dell'altra e ha così il potere di conferire alla dicotomia carattere di opposizione.

L'innalzarsi e il distendersi si sintetizzano spesso in immagini poetiche di più vasta portata semantica come « montagna e pianura » ¹⁰⁾, « collina e città » ¹¹⁾, « cresta e valle » ¹²⁾ e assumono di volta in volta valori diversi.

9) Il partigiano Johnny, p. 226

10) I ventitré giorni della città di Alba, p. 16

11) Il partigiano Johnny, p. 301

12) Ibid., p. 301

Secondo i casi « le somme colline » così come « raggiungere la cresta e camminarci sopra » acquistano un particolare significato di posizione privilegiata e aristocratica.

Fenoglio non si considerò mai scolaro di Pavese¹³⁾, pur riconoscendo di aver appreso da lui l'amore e i misteri delle Langhe scosse da mitici presagi.¹⁴⁾ In queste Langhe che amavano, in questo paesaggio reale che nei due scrittori si è trasformato in paesaggio psicologico, penso che l'uno, Pavese, abbia attinto uno dei suoi miti famosi — camminata in cresta —¹⁵⁾ e Fenoglio il gusto per l'opposizione che sto studiando, e che proprio in questo si trovi uno dei punti di contatto più significativi dei due conterranei. Nel capoverso oggetto di questo studio, l'opposizione è abilmente introdotta per essere poi sfruttata nel ritratto di Nord. Le donne nel loro insieme formano la platitude da cui si stacca eccelso il grande capo come un picco alpestre, una platitude comunque che ha la figura di un eccelso piedestallo. Il capoverso infatti si chiude con l'esaltazione dell'eroismo e spirito di sacrificio di queste ragazze mediante l'intelligente impiego dell'opposizione imprigionamento (catturate-convento) e liberazione (scampate). L'iniziale meraviglia e sorpresa che le donne fanno sorgere nel protagonista si è trasformata in un'apologia della donna partigiana, un inno alla sua femminilità.

La meraviglia destata dalle donne è trascurabile, un modesto preludio a quella che suscita in Johnny la bellezza fisica del capo. L'inglese questa volta esprime tutta l'intensità della sua sorpresa, rimane struck still and speechless (colpito immobile e muto).

Ma non è tutto: alla straordinaria femminilità del primo capoverso, si oppone nel secondo la volgare e tracotante virilità delle guardie del corpo intruppate. Lo sfondo è così completo, fatto di donne e uomini non meglio individuati e carico di tinte particolarmente fosche, contro le quali non si può staccare con forza tanto maggiore la bellezza splendente del capo Nord, unico e solo.

La sua descrizione appare elaborata o meglio ricamata con somma cura su tutta la serie di opposizioni e dicotomie di superficie e di fondo finora analizzate. Fenoglio fa letteralmente sfoggio di paragoni (1° periodo), chiasmi (2° periodo), iperboli e climax (3° periodo). Al di là della solita ricerca di scontri di opposti, con una sapiente combinazione di coppie di sostantivi, spesso maschili e femminili, di espansioni aggettivi e avverbi, distribuisce gli accenti nel modo più ricercato, ottenendo un piacevole effetto a livello prosodico, e raggiunge una simmetria nella struttura di ogni periodo cui non è estraneo un certo effetto persino a livello grafematico, evidente per lo meno nel 2° periodo.

Perno del ritratto restano le opposizioni di fondo di prigionia-libertà (i prigionieri fascisti - Nord stesso) di movimento-immobilità (il crollo dei fascisti ai piedi di Nord il quale appare saldo come un picco alpestre).

L'opposizione *maschio-femmina* si rinnova nel modo più sorprendente fino

13) Davide Lajolo, op. cit. p. 90

14) Walter Mauro, op. cit., p. 131

15) Pazzaglia, Gli autori della letteratura italiana, Zanichelli, Vol. III, p. 1330

a costituire il maggior punto di forza nella descrizione del capo il quale, con la sua bellezza perfettamente maschia e femminile insieme, congiungerebbe in sé i due principi di femminilità e virilità, diventando almeno per un momento agli occhi dell'osservatore un essere perfetto, un angelo, si potrebbe dire. Fa pensare alle parole del Vangelo « perché nella Risurrezione né gli uomini avranno moglie, né le donne marito, ma saranno come gli angeli di Dio in cielo ». ¹⁶⁾ Angeli in quanto uniranno in sé i due principi di maschio e femmina e non avranno bisogno del complemento eterosessuale per sentirsi perfetti. Nord rappresenta veramente questo miracolo di perfezione.

Con la bellissima immagine maschia del picco alpestre eretto e immobile, l'idea della virilità di Nord domina comunque fin dall'inizio su ogni altra possibile impressione, e quest'immagine viene inoltre a significare fulgida maturità che è una conquista dell'anima e rappresenta la liberazione da tutte le angosce giovanili, liberazione alla quale ogni giovane aspira di giungere il più presto possibile.

Per celebrare la bellezza fisica, Fenoglio si serve inoltre di parole luminose e dense di significato come « l'aurea proporzione » indicante l'ideale misura e armonia, come la sezione aurea. L'aggettivo « aureo » è però anche significante di un dato visivo, suggerisce l'idea di tutto lo splendore e di tutto il valore dell'oro, il metallo che più assomiglia al sole. E infatti Nord sarà anche espressamente equiparato al sole. « Nord uscì sulla radura. La sua bellezza era *solare*. Ristette in un acceso riquadro di *sole*, in perfetta divisa ancora estiva ». ¹⁷⁾ Così Nord diventa un mitico ¹⁸⁾ eroe solare, rappresenta l'archetipo del padre e dio ciclico. Fulgido come un sole appare infatti anche il suo profilo quando scatta sul « fondo oscuro », quasi sulle tenebre notturne costituite dai prigionieri fascisti nelle loro nere divise.

La perfezione fisica di Nord è esaltata dalla splendida *uniforme*, e alle uniformi e divise di Nord si dedica gran parte del quarto capoverso. Questa particolare attenzione per la divisa indica chiaramente che essa riveste un valore che oltrepassa di gran lunga quello puramente estetico. Essa costituisce la testimonianza esteriore, imprescindibile, dell'appartenenza al gruppo, con tutte le relative implicazioni di carattere ideologico e militare; nel contempo la foggia, la qualità, gli accessori testimoniano dell'individualità di chi la porta.

Divisa inglese, nel codice fenogliano, significa gusto e stile, in definitiva libertà e vita, e divise fasciste e tedesche il contrario.

La composita e pittoresca divisa partigiana che può comprendere elementi di tutte le divise militari e degli abiti civili professionali e sportivi di ogni categoria (in modo che una sfilata partigiana diventa « la più selvaggia parata dalla storia moderna: di divise ce n'era per cento carnevali » ¹⁹⁾) è l'espressione più completa della libertà individuale all'interno

¹⁶⁾ San Matteo, 23.30

¹⁷⁾ Il partigiano Johnny, p. 153

¹⁸⁾ Aldo Borlenghi parla del mito di Fenoglio in « L'approdo », 7 ottobre 1968

¹⁹⁾ I ventitré giorni della città di Alba, p. 10

di un gruppo, *immagine di intrupamento e isolamento* nello stesso tempo. Questa dialettica si esprime esplicitamente nello spogliarsi e nel vestirsi, un'attività su cui Fenoglio torna spesso e che si carica di particolari significazioni. Johnny, gettando la sua uniforme militare « che li fasciava come una tenuta di vergogna e di morte »²⁰⁾ per vestirsi in borghese, esce dalla truppa per trovare scampo nell'isolamento. Quando si spoglia per fare il bagno²¹⁾ in un ruscello e si riveste degli stessi abiti, egli cerca un momentaneo isolamento, tregua e riposo, per intruparsi e riprendere con maggiore slancio il suo posto a fianco dei compagni.

Divisa (uniforme e abito) può significare in altri casi autorità religiosa o civile e la privazione della divisa, lo spogliamento forzato, corrisponde a una grave umiliazione e a un insulto all'istituzione che l'abito rappresenta. In « Primavera di bellezza » i carabinieri che custodiscono un magazzino di materiale militare e si oppongono allo sciacallaggio partigiano, sono puniti con la spogliatura e ciò fa impressione persino ai partigiani: « A me fa effetto vedere un carabiniere spogliarsi. Poco meno che veder spogliarsi un prete ». ²²⁾ Uno sfregio più umiliante di questo è solo il taglio dei capelli, la rapatura, una punizione famigerata durante l'ultima guerra e non solo in Italia. ²³⁾

Torniamo alle uniformi di Nord: esse hanno le molteplici funzioni di rivelare la sua identità di partigiano, il suo grado di capo, il suo gusto e stile personale e di dare il maggior risalto possibile alla perfezione del suo fisico.

Fra tanta insistenza sul particolare della divisa, nessun accenno all'arma in questo ritratto. Nord comunque affidava la sua arma, ovviamente automatica e splendida, a una delle sue guardie del corpo, e la portava lui soltanto nei momenti di maggior pericolo: « Indossava uno *stupendo cappotto* da ufficiale *inglese* con bottoni d'oro (ecco riapparire il metallo solare) a bavero da *astrakan*, e lo *splendido parabellum* cromato che soleva consegnare al più prossimo armigero ora se lo teneva stretto al braccio ». ²⁴⁾ Ma in tempi di relativa tranquillità, Nord dispone di armi che gli consentono di esercitare sugli uomini (e sulle donne) una potenza e una violenza ben più raffinata e sottile: gli *occhi*. Degli occhi come del resto della persona, sono le qualità e le caratteristiche fisiche ed estetiche che affascinano e spiegano tutto l'ascendente di Nord. Fra queste qualità il colore azzurro degli occhi è considerato il sommo compimento. L'azzurro in un eroe solare, fa pensare al cielo o al mare. Per il particolare interesse che Fenoglio ha per il secondo, direi che l'azzurro rappresenta senz'altro il mare. E tale, un terribile mare imperscrutabile come il destino, doveva sembrare il suo sguardo penetrante agli occhi dei suoi prigionieri. L'aureo e l'azzurro, il sole e il mare, ripropongono, modulandolo, il tema della virilità e della femminilità, ribadiscono l'idea della perfezione fisica.

20) Primavera di bellezza, p. 131

21) Il partigiano Johnny, p. 156

22) Primavera di bellezza, p. 196

23) Una questione privata, p. 156

24) Il partigiano Johnny, p. 307

Con l'argomento tanto importante degli occhi il periodo non si chiude; continua con la descrizione della *bocca* sulla quale è pronto a fiorire il *riso* e dalla quale esce la sua *voce* non meno straordinaria, in cui affiora nuovamente la dicotomia maschio-femmina. La coppia dei sostantivi « sorrisi e risi » occupa una posizione centrale, poiché sono manifestazioni degli occhi e della bocca insieme.

Ora, si è già considerata la bocca quale strumento e immagine di imprigionamento. Quella di Nord, sempre pronta al riso, sembra produrre un effetto sommamente liberatore sui suoi compagni e soldati. La bocca e la voce sono strumenti di potenza e di dominio, analoghi agli occhi.

Infine subentra ancora la dimensione del *movimento*, affascinante anche quello, a rendere vivo e perfetto il ritratto di Nord fino a questo punto praticamente statico. Il movimento non manca in nessun ritratto di una certa importanza e ha fra l'altro la funzione di assegnare ogni individuo a una precisa categoria di gente. Il modo di muoversi di Nord è in tutto all'altezza della sua classe fisica e il fatto di praticare la pallacanestro, gioco « tutto anglosassone »²⁵⁾ lo pone ai primi posti della gerarchia esistenziale insieme a Johnny stesso. Il primo posto è riservato ai giocatori di tennis fra i quali si annoverano creature come le Fulvie e i Giorgi di « Una questione privata ». « Fulvia ci giocava con Giorgio, sempre in singolo. Spiccavano candidi come angeli sul fondo rosso che Giorgio faceva rullare e innaffiare con particolare cura prima della loro partita ». ²⁶⁾ Il protagonista è escluso da quel paradiso terrestre solo per motivi finanziari, altrimenti anche lui avrebbe praticato il tennis. In fondo alla scala, senza sport e senza movimento che non sia quello del lavoro, incatenati alla terra, si trovano i contadini. Anche il movimento è criterio di valutazione degli uomini.

Tutto il testo, benché letterariamente filtrato, rivela come pochi altri il mittente. Si vede dall'accento alla storia inglese, al suo idolo Cromwell, al suo puritanesimo militare, in virtù del quale condanna la presenza delle donne nell'esercito partigiano. Fenoglio si palesa ancora meglio nell'ultimo capoverso in esame dove oppone uno spirito vigilante e critico all'ammirazione inconscia e incondizionata che suscitava il fisico di Nord in chiunque lo incontrasse.

L'importante dicotomia del *corpo* e dello *spirito*, del *fisico* e dell'*anima*, che abbiamo incontrato al momento della partenza di Johnny per raggiungere i partigiani, si ripresenta qui esplicitamente e su di essa si basa e si rinnova col solito stile la tessitura delle lodi dell'eroe.

Infatti l'effettiva, straordinaria efficienza fisica, per analogia di contrari, per quella tendenza a mettere tutto in luce o in ombra, fa nascere l'ipotesi di una corrispondente deficienza spirituale. Basta a tutti, Johnny compreso, la constatazione della perfetta normalità spirituale, da intendere forse come una comune mediocrità, perché lo scontro tra classe fisica e spirituale si risolva a tutto favore di Nord e la lode della sua personalità si concluda con un fortissimo.

²⁵⁾ Una questione privata, p. 34

²⁶⁾ Una questione privata, p. 33

Dal punto di vista lessematico, è interessante lo strano modificante di conio fenogliano-anglosassone « colpo-di-fulmine » che introduce l'idea del fuoco e del movimento rapidissimo ed esplosivo per esprimere l'immediatezza e l'infallibilità del fascino di Nord al quale, con lentezza e fatica (persino con sforzo fisico, evidenziato per somma coerenza mediante l'inglese *braced himself*), si oppone la forza di volontà e lo spirito critico del protagonista.

Tutto sommato questi trionfa e Nord ne esce ridimensionato. In Johnny invece si va delineando sempre meglio la *classe spirituale* superiore da mettere alla pari di quella fisica del grande capo.

Per sincerarsene può giovare anzitutto un confronto con un ritratto di Johnny o meglio ancora di Milton che è sempre lo stesso protagonista: « Milton era un *brutto*: alto, scarno, curvo di spalle. Aveva la pelle spessa e pallidissima, ma capace di infoscarsi al minimo cambiamento di luce o di umore. A ventidue anni, già aveva *ai lati della bocca due forti pieghe amare*, e la *fronte* profondamente *incisa* per l'abitudine di stare quasi di continuo aggrottato. I capelli erano castani, ma mesi di pioggia e di polvere li avevano ridotti alla più vile gradazione di biondo. *All'attivo* aveva solamente gli *occhi, tristi e ironici, duri e ansiosi*, che la ragazza meno favorevole avrebbe giudicato più che notevoli.

Aveva *gambe lunghe e magre, cavalline*, che gli consentivano un *passo esteso, rapido e composto* ». ²⁷⁾

Il ritratto è in parte analogo e in parte la copia negativa di quello di Nord: bruttezza e amarezza invece di bellezza e allegria, ma con certi *occhi* assolutamente eccezionali che invece di esaltare le doti fisiche, sono specchio di una *forza di spirito* e di una *vita interiore* indubbiamente eccezionale. Glielo confermano donne come la seduttrice Elda, una delle uniche ragazze del romanzo: « Mi piaci perché hai gli occhi pazzi. Sai, Johnny, di avere gli occhi pazzi. » ²⁸⁾ Espressioni che non significano anomalia, ma una vita spirituale al di sopra della norma.

Sono gli occhi che permettono di esprimere i sentimenti più delicati, ma anche la violenza più crudele, la più fine o amara ironia, il più vigilato o pesante sarcasmo. ²⁹⁾

I compagni, i capi e persino i nemici dicono che è « un intellettuale, un istruito, un intelligente, un classico. « *Classico. Un classico*. Diceva che ero grande perché mi mantenevo *freddo e lucido* quando tutti, lui compreso, perdevano la testa. » ³⁰⁾

Freddezza, non per povertà di sentimenti ma per equilibrio, lucidità e chiarezza di idee, giustezza di risoluzioni e di deduzioni, « l'ufficiale nell'unico vero grande senso del termine. » ³¹⁾

27) Una questione privata, p. 6 - 7

28) Il partigiano Johnny, p. 240

29) Ibid., p. 197

30) Una questione privata, p. 142. Già fin dalle recensioni delle prime opere è stata rilevata l'intelligenza di Fenoglio. M. Richelmy, *Orizzonti*, 20 luglio 1952: « ... non c'è nulla di primitivo, di barbaro, di istintivo in queste pagine (di Fenoglio); qui tutto è *intelligenza*... ma una *intelligenza troppo lucida e quasi sempre perversa*. »

31) Il partigiano Johnny, p. 182

Johnny infine è sempre preceduto da una fama che gli deriva dalla sua istruzione superiore ed è quella di conoscere l'inglese alla perfezione, « un dio in inglese » per le donne ³²⁾ e con questo bagaglio di sapere mette persino Nord in una certa soggezione e il grande capo lo prende come consigliere. Questi vuol sapere il suo giudizio sull'occupazione della città di Alba. Johnny gli espone il suo pensiero e le sue preoccupazioni in una suddivisione di passività militari, psicologiche, politiche e propagandistiche degne del più rigoroso trattato di storia. Johnny per le sue straordinarie doti logiche non si sbaglia mai né si illude, mentre capita a Nord: « Nord impallidi — Dici che per ottobre-novembre non sarà tutto finito ? — Per via di miracolo forse sì, *non in via di deduzione logica* » ³³⁾, è la risposta di Johnny.

Colpisce infine la straordinaria importanza che Fenoglio dà al movimento nel ritratto di Milton, ma sapendo che *movimento* vuol dire evoluzione libertà e vita, anche il suo passo esteso rapido e composto si interpreta come indice della sua *classe spirituale*.

Fenoglio nei suoi protagonisti ha rappresentato se stesso. Su di essi ha proiettato anche una parte dei suoi desideri, delle sue aspirazioni borghesi, i sogni d'amore e più larvatamente le ambizioni di artista. Fra tutti i sogni si sono sicuramente avverati gli ultimi. Se ne trova un'allusione al momento del suo ingresso nei partigiani: « E mangiando osservò gli altri, per trovarsi confermato e peggiorato in quella scoperta che nessuno era lontanamente della sua *classe, fisica e non*, a meno che un giorno o poco più di quella disperata vita animale-giungla non imprimesse su tutti, anche su un *genio* d'imminente sbocciatura, quel marchio bestiale. » ³⁴⁾ La parola *genio* si riferisce a Johnny il che vuol dire appunto attribuire al proprio protagonista una classe spirituale assolutamente eccezionale. Ciò corrisponde senza dubbio a un atto di desiderio dell'autore, se non già addirittura a un atto di coscienza.

Prima di concludere, una breve digressione sulla costante tematica dell'incontro di un partigiano con il capo che si trova in varie opere come nel racconto « Gli inizi del partigiano Raul » ³⁵⁾ con una variante molto significativa. Il capo, che si chiama Marco, ma che in realtà è lo stesso Nord, è colto nel momento in cui ha appena fatto l'amore. Gina Lagorio vede in questo particolare una dissacrazione della figura del capo. ³⁶⁾ Personalmente, ci vedo un ridimensionamento o l'esaltazione delle doti fisiche in un essere ideale. In lui si esalta la vita a livello biologico, nella realizzazione più libera e completa. Ma è anche qualcosa di più significativo. Il racconto risale all'inizio, il romanzo alla fine degli anni cinquanta, il primo è di ispirazione e di gusto ancora neorealista, il secondo è più meditato e maturo: l'incontro si svolge in un clima molto più consono alle

³²⁾ Una questione privata, p. 11

³³⁾ Il partigiano Johnny, p. 155

³⁴⁾ Ibid., p. 46

³⁵⁾ I ventitré giorni della città di Alba, p. 55

³⁶⁾ G. Lagorio, op. cit., p. 33 - 34

aspirazioni di puritanesimo militare del protagonista. E qui soprattutto mi pare fuori posto parlare di dissacrazione del capo.

Mi sembra anzi che in qualche punto Fenoglio compia una specie di consacrazione: « Poi Nord lo invitò a pranzare con lui: una fetta di carne ed una di pane, e Johnny fremette dentro perché non aveva mai sentito alcuno pronunciare, come Nord, con quel *peso biblico* i nomi degli alimenti elementari. »³⁷⁾ Non si tratta di un'investitura di carattere religioso, ma pronunciando il nome degli alimenti con quel peso biblico, Nord acquista una maestà patriarcale che nobilita straordinariamente la sua figura di capo e di liberatore.

La lucidità critica di Johnny, tuttavia, ridimensiona questa impressione, la razionalizza: « Ma si esaurì immediatamente quando Nord aggiunse: « E faremo un giro di vino delle Cinqueterre, mandatomi da un mio ammiratore. È di un'adorabile potenza, e di un amaro dopo il quale odierai ogni dolce. »³⁸⁾ Aggiunge cioè alla carne al pane il vino, che non poteva mancare come alimento biblico, ma con termini così salottieri e disinvolti che ridanno al capo quel piglio brillante e moderno, leggermente cinico (straordinaria la lode del vino basata sullo scontro « dolce-amaro ») che basta per sottrarre il lettore a quell'estasi irrazionale prodotta in precedenza.

Nord e Johnny sono le figure più significative in cui Fenoglio esemplifica due ideali diversi, quello fisico nel grande capo che è il simbolo stesso della liberazione, e quello spirituale nel protagonista Johnny, il più seriamente impegnato per realizzarla. Nel prossimo capitolo si vedrà lottare nelle condizioni ambientali più disastrose: pioggia, fango, nebbia, fuoco e fumo che sono anche le immagini più significative della poetica di Fenoglio.

³⁷⁾ Il partigiano Johnny, p. 155

³⁸⁾ Ibid., p. 155