DOPPIOZERO

Beppe Fenoglio. Epica

Matteo Comerio

13 Settembre 2022

Beppe Fenoglio è stato il maggior narratore italiano della Resistenza. Rigorosamente distante da qualsiasi esaltazione acritica della lotta partigiana, a lui va il merito di avercene restituito non solo gli aspetti eroici, ma anche quelli più problematici, senza peraltro esimersi, all'occorrenza, dall'uso dell'ironia e della polemica (lo si vide bene già nei *Ventitré giorni della città di Alba*, raccolta di racconti che, alla sua uscita nei «Gettoni» Einaudi nel 1952, provocò non poca disapprovazione nei ranghi della Sinistra italiana). E questo atteggiamento di fermo rigore morale rimase centrale anche quando la dimensione del racconto cedette il posto a quella, più ambiziosa e complessa, del romanzo di materia partigiana.

Si trattò, com'è noto, di uno snodo particolarmente problematico nella carriera dello scrittore. Dopo la pubblicazione della *Malora* nel 1954, infatti, Fenoglio aveva iniziato a lavorare a un romanzo di ampio respiro (un «libro grosso», come si legge in una lettera a Calvino del 21 gennaio 1957), che seguisse le vicende del protagonista Johnny (evidente *alter ego* di Fenoglio) negli anni 1940-45: dalla fine del liceo al corso per allievi ufficiali, dal trasferimento a Roma al pericoloso rientro in Piemonte dopo l'8 settembre, dall'entrata nelle file partigiane al «grande sbandamento» dell'inverno del '44, fino alla primavera del '45. Il progetto lo impegnò per anni, ma per vari motivi l'opera monumentale non giunse in porto nella sua interezza: la prima parte – modificata in modo che la storia si concludesse con la morte del protagonista, Johnny, all'indomani della sua adesione alla Resistenza – uscì con il titolo di *Primavera di bellezza* (1959); il séguito, invece, rimase inedito in due redazioni fra le carte dello scrittore (dove si trova anche una stesura più antica della *Primavera*) fino al 1968, quando Lorenzo Mondo, artefice del suo ritrovamento, lo diede alle stampe battezzandolo *Il partigiano Johnny* e consegnando così alla letteratura italiana del Novecento uno dei suoi indiscussi capolavori.

Se dunque la *Primavera* e il *Partigiano* segnano l'agognato approdo di Fenoglio alla forma romanzo, non è difficile constatare che si tratta di opere dai caratteri decisamente «antiromanzeschi» (così lo stesso Fenoglio), né stupisce che i più avveduti lettori di allora e, qualche tempo dopo, non pochi studiosi abbiano intuito come la grandezza di queste due opere (e del *Partigiano* in particolare) dipenda dall'intonazione epica del racconto, sorretta e alimentata dalla forza della lingua e dello stile. Una lingua «caricata, in tensione, di grado forte e superlativo» (così Gian Luigi Beccaria), di natura composita (all'italiano si amalgamano anglismi – quando non tessere inglesi *tout court* –, dialettismi, latinismi, neoformazioni), sintatticamente e fonosimbolicamente ardita, che imprime al discorso una sostenutezza senza precedenti. E uno stile monumentale e sublime, in forza del quale alla narrazione vivida dell'esperienza partigiana si sovrappone una patina di assolutezza e di grandiosità, che innalza le vicende a una dimensione superiore e lontana.

Com'è stato osservato, la consapevole ispirazione di Fenoglio ai canoni di un genere letterario come l'epica costituisce una scelta artistica a dir poco inattesa nel clima culturale italiano del secondo dopoguerra. Del resto, che di una vera e propria scelta si trattasse è in parte confermato – se ce ne fosse bisogno – da un'affermazione di Fenoglio pronunciata durante un'escursione nelle Langhe (correva l'anno 1950), ricordata dall'amico Eugenio Corsini:

Lui [= Fenoglio], Cerrato e Corsini vanno a Bossolasco, la sera stessa, a casa di amici. […] Tornano a piedi in una notte stupenda di luna piena: lui indica le cascine sulle colline intorno e dice: […] «Ma per raccontare tutto questo ci vorrebbe Omero, perché descriverebbe tutto in due soli versi. E dentro ci saremmo noi esattamente come siamo, e ci sarebbe la luna, ci sarebbero le Langhe, e una notte come questa» (P. Negri Scaglione, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 175-176).

Da questa dichiarazione – non per nulla risalente agli anni che immediatamente precedono il progetto del «libro grosso» – risulta chiaro la tensione dello scrittore verso il «modo epico» fosse motivata da ragioni di essenzialità e di concentrazione espressiva, e il riferimento a Omero va senz'altro letto tenendo presente che nello stesso 1950 era uscita presso Einaudi la rivoluzionaria traduzione dell'*Iliade* firmata da Rosa Calzecchi Onesti, assai più fedele alla concretezza e all'espressività del testo greco di quanto non fosse la storica e invecchiata versione di Vincenzo Monti (dell'attenta lettura di tale primizia da parte di Fenoglio gli studiosi – in particolare Veronica Pesce – hanno peraltro trovato conferma nelle numerose tracce lessicali confluite nel *Partigiano*).

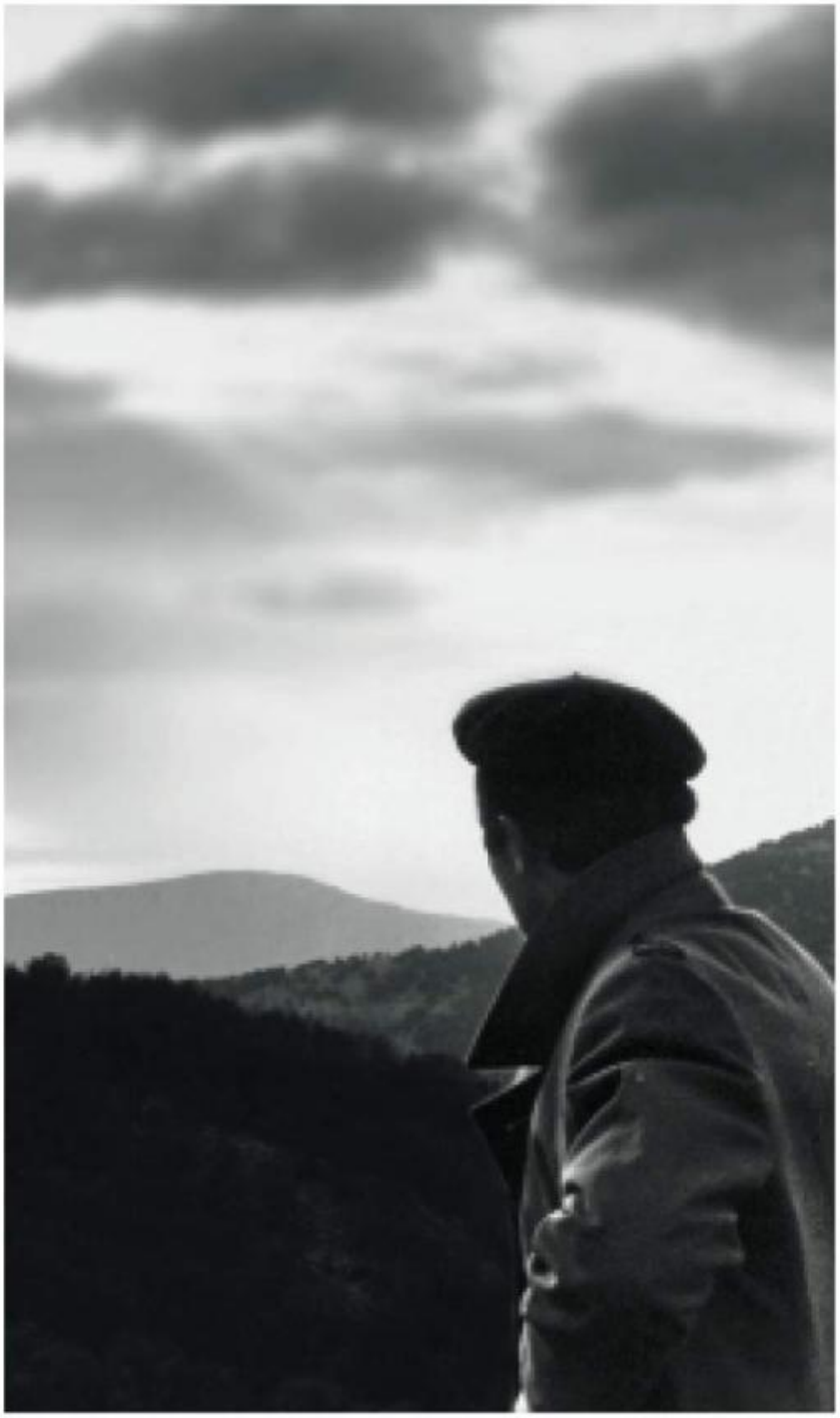
Ma non è tutto. Alla testimonianza della viva voce di Fenoglio bisogna aggiungere un'importante novità degli ultimi anni, e cioè la pubblicazione, curata da Gabriele Pedullà, del *Libro di Johnny* (Torino, Einaudi, 2015), nel quale le più antiche stesure di *Primavera di bellezza* e del *Partigiano*, giustapposte l'una all'altra, «si saldano perfettamente» in un vasto organismo narrativo che – secondo il giudizio del curatore – ha buone probabilità di rispecchiare il «libro grosso» originario. Il fatto più clamoroso è che questo ponderoso assemblaggio potrebbe rivoluzionare il nostro modo di leggere il "ciclo di Johnny": suddiviso com'è in una «parte iniziale [...] dedicata alle peregrinazioni di Johnny lontano da casa» e in una «seconda parte incentrata sulla guerra delle Langhe», esso esibisce un impianto «genericamente epico e specificamente virgiliano» (Pedullà) che i due tronconi disuniti non potevano ovviamente testimoniare.

Si tratta, come si capisce, di una scelta editoriale dai risvolti affascinanti, ma a dir poco audace sul versante filologico e ad oggi non pacifica. Senza addentrarci in una discussione che richiederebbe troppo spazio, basterà qui ricordare che indubbio (e non unico) merito dell'impresa di Pedullà è certamente quello di aver dimostrato con ottimi argomenti che non solo Omero, ma anche Virgilio ha rappresentato un termine di riferimento costante per Fenoglio scrittore, tanto nella 'costruzione' di molti episodi quanto sul versante linguistico. I passi avanti così compiuti nell'esame intertestuale della *Primavera* e del *Partigiano* (ossia dei "romanzi di Johnny"), inoltre, confermano pienamente l'intuizione – sviluppata ad esempio da Maria Corti e Gian Luigi Beccaria – che proprio il pervasivo procedimento di epicizzazione della Storia ha consentito a Fenoglio di frapporre un filtro, un distanziamento rispetto ai fatti narrati e vissuti in prima persona, e di risolvere così il problema del «diaframma tra te e l'esperienza» – comune a molti autori partigiani – di cui ha retrospettivamente parlato Italo Calvino nella famosa prefazione del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*.

In altre parole, riscrivendo il passato recente alla luce del passato remoto dell' *epos*, modellando (ed eventualmente manipolando o reinventando) un evento vissuto secondo lo schema di un episodio già letto sui banchi di scuola, servendosi di un linguaggio a suo modo irripetibile e materico, Fenoglio si è svincolato dalle forme – per lui insoddisfacenti – del diario, della cronaca, della memorialistica, e ha dato vita a un ampio organismo narrativo in cui la «nobilitazione epica» delle vicende narrate convive con l'impietosa registrazione «della durezza dell'esperienza bellica» (Casadei). Di questo compenetrarsi di sublimazione e realismo, di elevazione verso l'assoluto e amaro corpo a corpo con la Storia, è un ottimo esempio la pagina del *Partigiano Johnny* in cui si descrivono le esequie del partigiano Tito:

BEPPE FENOGLIO

PRIMAVERA DI BELLEZZA



ET SCRITTORI

Tito era chiuso nel lenzuolo – la moglie del dottore guardava con le dita alle labbra la muffa rossa fiorita sul suo bel lenzuolo matrimoniale – chiuso ermetico, come un morto in montagna o in mare. Nella portata alla chiesa il Biondo lo scappucciò, lo scoprì fino alla cintola. He sailed on front of Johnny: ci vide un sigillo di eternità, come fosse un greco ucciso dai persiani due millenni avanti. Profonda era l'occhiaia, la pelle già ridotta a pura fremente cartilagine, sentente la brezza, e la bocca lamentava l'assenza di baci millenari. I suoi capelli assolutamente immobili e grevi, i capelli di una statua. […]

Il dolore per la morte del combattente è filtrato attraverso il ricorso a precisi moduli letterari. Tipica dell'epica, in particolare, è la celebrazione della bellezza dei giovani caduti («la bocca» che «lamentava l'assenza di baci millenari», i «capelli di una statua»), e precisamente omerico – come ha riconosciuto Rossella Bessi – sembra il dettaglio del lenzuolo bianco in cui è «chiuso» il corpo di Tito, se si pensa alla scena dei funerali di Patroclo nel canto XVIII dell'*Iliade* (vv. 350-354):

[…] lavarono Patroclo, allora, l'unsero con olio grassso,
e riempirono le piaghe d'unguento di nove stagioni.
E avendolo steso sul letto, di morbido lino l'avvolsero
dalla testa ai piedi; e sopra, d'un bianco lenzuolo.

Attraverso lo sguardo di Johnny, insomma, il lettore è posto dinanzi a una sorta di cortocircuito tra l'antico e il moderno (il «sigillo di eternità» che il protagonista riconosce nella figura di Tito), tra l'epica classica e la guerra in collina, tra la morte del singolo (nelle sue ricadute più realistiche: l'«occhiaia», la «pelle già ridotta a pura fremente cartilagine») e il destino che si è esteso e si estenderà sempre sugli uomini. Non stupisce, a questo punto, che sembri qui risuonare pure l'eco della pagina finale di uno dei più celebri romanzi epici della letteratura moderna, il *Moby Dick* di Herman Melville (tradotto pochi anni prima per Frassinelli (nel 1932 e poi, con ritocchi, nel 1941) da Cesare Pavese:

[…] e il gran sudario del mare tornò a stendersi come si stendeva cinquemila anni fa. (H. Melville, *Moby Dick o La balena*, trad. it. di C. Pavese, Milano, Adelphi, 1994)

Omero innerva con insistenza le pagine del *Partigiano Johnny* in cui si racconta la riconquista fascista della città di Alba, che per poche settimane (i famosi «ventitré giorni») era riuscita a estromettere il comando fascista e a instaurare un effimero regime repubblicano. La caduta della città è narrata con toni drammatici e apocalittici, e l'immagine più impressionante è senza dubbio quella della pioggia furibonda che imperversa sulle due fazioni in lotta, incessante al punto da

provocare lo spaventoso ingrossamento del fiume Tanaro (cap. 23):

Il sole non brillò più, seguì un'era di diluvio. Cadde la più grande pioggia nella 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.

[…] una volta tanto la natura stava prendendosi la rivincita sugli uomini per il primato nell'incussione della paura; per ognuno era infinitamente meglio avanzare solo contro un'armata di SS piuttosto di aver a che fare con uno solo di quei flutti fangosi. Guardò ancora il fiume, quasi si rifornisse di materiale per il suo incubo notturno.

Sullo sfondo della città presa d'assedio dai repubblichini, la spettacolare piena è tale che il fiume, personificato, si trasforma in un temibile avversario dell'uomo, e nella costruzione di questo cupo scenario (un «cosmogonico caos d'acqua e fango», come si legge nello stesso cap. 23) Fenoglio si è certamente ispirato – lo ha riconosciuto Veronica Pesce – a quanto si legge nel libro XXI dell'*Iliade*. Lì, infatti, mentre Achille infuria sui Troiani, il dio-fiume Scamandro ammonisce il guerriero a non intorbidare le acque di sangue; ma quando Achille prosegue la strage e si tuffa nella corrente,

[…] furioso, allora, si gonfiò il fiume e salì,
eccitò e intorbidò tutte l'onde, spinse i cadaveri
innumerevoli, ch'erano a mucchi fra l'onde, uccisi da Achille,
li gettò fuori, mugghiando come un toro,
sopra la riva, ma serbò i vivi fra le belle correnti,
li tenne nascosti nei grandi gorghi profondi.
Terribile intorno ad Achille si levò un torbido flutto,
e la corrente spingeva, scrosciando contro lo scudo […].

Il fiume personificato, centrale nel libro di Omero, diventa l'attore principale anche in questi capitoli del *Partigiano*: il Tanaro sembra infatti riversare volontariamente la propria furia sui combattenti per esacerbarne lo strazio («Più alto dello scroscio della pioggia rumoreggiava il fiume, amplissimo, enfiato e insaccato come una belva dopo la digestione della preda, eppure sembrava aver perso in virulenza quanto aveva conquistato in lutulenta ipertensione», cap. 23), e in questo accanirsi della natura contro gli uomini la lotta tra partigiani e fascisti si trasfigura nell'eroico scontro tra Troiani e Greci.

Rispetto a quella combattuta dagli eroi antichi, tuttavia, la guerra moderna si differenzia per la sua capacità di svilire e umiliare la dignità dei protagonisti, costretti a combattere in situazioni avverse e sempre avversati da atroci difficoltà (non per nulla si è parlato di «eroismo antifrastico» e di «epica della sconfitta»). Per restare all'interno della sezione dedicata alla caduta della città di Alba, si può citare il momento in cui, mentre le armi partigiane sembrano non funzionare più e lasciare minacciosamente campo libero all'iniziativa del nemico, la squadra dei ragazzi di Johnny deve retrocedere di un livello e a un tratto, nel silenzio, si verifica un tragicomico imprevisto:

Si inchiodarono ritti sul fango, come alcune pallottole, molto sperse ma maligne, ronzarono fra di loro, in traiettoria fra 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 abbatterono 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 scoppio di improperi e minacce e quel fuoco cessò, mortificatissimo, e null'altro risuonò più se non lo scroscio della pioggia. (*Il partigiano Johnny*, cap. 24)

Di questo fuoco amico si può rintracciare un precedente nel libro II dell'*Eneide* di Virgilio – non a caso, si tratta del libro in cui Enea, in veste di narratore, ripercorre la presa e la caduta di Troia. Mentre i Greci stanno bruciando le case e seminando strage tra gli abitanti indifesi, Enea raduna un manipolo di coetanei e si lancia nel combattimento. Il compagno Corebo, per mietere più vittime, propone ai compagni di travestirsi da Greci, indossando le armature dei morti avversari; ma tale tranello, prima di venire smascherato dai nemici, costa un duro prezzo ad alcuni di loro:

[…] e si gettò [= Corebo], pronto anche a morire, in mezzo alla schiera;
noi lo seguiamo compatti, e con armi serrate assaltiamo.
Qui innanzitutto, dall'alto tetto del tempio, travolti
siamo dai dardi dei nostri, e ne nasce amarissima strage
per l'aspetto delle armi e l'inganno dei greci cimieri. (*Eneide* II, 407-412)

Le differenze tra i due episodi qui accostati documentano a sufficienza la conversione del glorioso modello antico nelle forme dell'«epica inutile»: laddove infatti nell'*Eneide* il travestimento dei giovani guerrieri è intenzionale e l'«amarissima strage» è in qualche modo compensata dall'arditezza dell'impresa, nel romanzo il «fuoco» è «mortificatissimo» perché dovuto a un banale errore, gratuito e casuale (e dunque disonorevole).

Il rimodellamento antifrastico (quello cioè che prevede il capovolgimento e quasi la parodia della sostenutezza gloriosa del modello) non è però l'unica maniera in cui Fenoglio può rielaborare un precedente antico. Allusioni omeriche e virgiliane, rispettate nello schema di fondo ma straordinariamente 'aggiornate' o 'attualizzate', si possono cogliere in filigrana nei luoghi più inaspettati. Un esempio eccezionale in tal senso è costituito da un passo della prima redazione di *Primavera di bellezza*, nel quale si descrive l'attacco aereo che Johnny e i suoi compagni, inviati a presidiare la polveriera dell'Agro, presso Roma, subiscono il pomeriggio del 9 settembre:

I cannoni tacquero, l'Agro si rifece silenzioso, salvo per un lontano, liquido suono di vento sognato. Verso le sei – persa ogni speranza anche per il cambio – un rumorino prese a trapanare il compensato grigio del cielo. Si avvicinò, sempre più bilioso, e riconobbero una Cicogna tedesca, col suo volo precario e risentito. Sbalzò giù come per un vuoto d'aria e li mitragliò. Si tuffarono dentro le grotte, inseguiti da spruzzi di terra, Garofalo addossato al tufo fece partire una fucilata contro la pancia verde della Cicogna che riprendeva laboriosamente quota. Attendevano il secondo passaggio, coi moschetti puntati al confondente cielo, ma la Cicogna non virò, si dileguò sbilenca. Corsero a incontrarsi sullo spiazzo, invano cercando il solco della enorme raffica, furiosi e smarriti, sgranando bestemmie e congetture. (*Primavera di bellezza*, cap. 12)

Di primo acchito si stenterebbe a credere che l'improvviso *raid* della Cicogna – traduzione del ted. *Storch*, nome di un aereo da ricognizione – possa nascondere una memoria dell'epica classica; eppure, con grande sorpresa del lettore, un confronto con un episodio dell'*Eneide* si rivela a dir poco sorprendente. Nel libro III del poema, Enea e i suoi compagni approdano presso le isole Stròfadi, dove vengono assaliti dalle Arpìe:

Ma pronte piombano, orrende calando dai monti, le Arpìe,
e con grandi schiamazzi sbattono le ali e rapinano
le vivande, e insozzano tutto col loro contatto
sudicio, fra sinistre strida e lezzo schifoso.
Noi in un profondo recesso, sotto una rupe incavata,
[…] imbandiamo di nuovo le mense e attizziamo sulle are
fuoco; di nuovo, da altrove nel cielo e da cieche latebre
lo strepitante stormo, coi piedi uncinati, alla preda
svola, e col volto contamina i cibi. (*Eneide* III, 225-234)

Al di là di quella che, con le parole di Rossella Bessi, potremmo chiamare una necessaria «modernizzazione degli elementi» (i protagonisti sono attaccati non

già dagli esseri mostruosi dell'epica antica, ma da un velivolo che, grazie a una sapiente scelta lessicale, subisce pure una sorta di personificazione, con la sua «pancia verdognola» e il suo «volo precario e risentito»), non è difficile riconoscere in questi versi l'antecedente diretto della scena fenogliana. E le analogie tra il romanzo moderno e il testo latino non finiscono qui. Nell'*Eneide*, infatti, dopo lo scontro di cui si è detto, l'arpìa Celeno formula dinanzi ai Troiani una sinistra profezia di sventura; nel romanzo, in modo pressoché parallelo, durante la notte Johnny e i suoi vengono raggiunti da «una decina di ombre ubriache» di soldati sbandati, i quali, scambiati inizialmente per dei disertori, riferiscono una notizia clamorosa, che fa precipitare i protagonisti nella delusione e nello smarrimento: «Ieri l'altro Badoglio ha fatto l'armistizio», e dunque l'esercito italiano è sciolto e abbandonato a se stesso («– […] Buttate tutto, niente più serve. Cercatevi qualche straccio borghese che vi mascheri un pochino e filatevela a casa. È tutto finito. Può dispiacere, ma tutto è finito così»). Una simile correlazione tra l'attacco 'aereo' e il tristo annunzio di futuro danno sembra insomma assicurare che (anche) in questo punto cruciale del "ciclo di Johnny", che prelude al ritorno del protagonista in Piemonte, Fenoglio ha sapientemente riadattato – forse anche per il tramite dell'*Inferno* dantesco – un luogo epico assai famoso, appropriandosene con risultati straordinari.

La nostra rassegna potrebbe proseguire a lungo, e non solo con esempi tratti dalla *Primavera* o dal *Partigiano*: memorie e tracce dell'epica antica sopravvivono anche nell'ultimo romanzo – questo sì, davvero «romanzesco» – di Fenoglio, *Una questione privata*, e ci ripromettiamo di esaminarle in una prossima occasione. Ad ogni modo, al termine di questo breve percorso, ciò che conta è aver dato un'idea di quanto le memorie omeriche e virgiliane nel "ciclo di Johnny" siano numerose, e al tempo stesso di quanto varie e sorprendenti siano le modalità di rielaborazione alle quali esse vengono sottoposte nell'epica moderna. La consueta immagine di Fenoglio come autore espressionista, irregolare e 'istintivo' finisce insomma per risultare quanto mai ristretta: se a due decenni dalla morte lo scrittore poteva già sembrare agli occhi di Beccaria un classico («uno dei massimi» del Novecento), è anche perché di classici – e di epica classica – le sue pagine sono intimamente e costituzionalmente nutrite.

Nota di lettura

Le citazioni da *Primavera di bellezza* e dal *Partigiano Johnny* si ricavano da B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1992; per l'*Iliade* di Omero si usa la trad. it. di Rosa Calzecchi Onesti, ivi, 1950; per l'*Eneide* di Virgilio la trad. it. di Alessandro Fo, ivi, 2012.

Leggi anche:

Nunzia Palmieri | Beppe Fenoglio. Corpo

Riccardo Gasperina Geroni | Beppe Fenoglio. Solitudine

Gabriele Pedullà | Beppe Fenoglio. Memoria

Mario Porro | Chiodi e Fenoglio. R/esistenza

Giuseppe Mendicino | Fenoglio e le Langhe: il paesaggio tra le pagine

Alberto Comparini | Beppe Fenoglio. Destino

Angela Boscolo Berto | Beppe Fenoglio. Montagna

Silvia Raimondi | Beppe Fenoglio. Anziani

Anna Carocci | Beppe Fenoglio. Editoria

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

