



NEL CARTONE DEL CINEMA APPUNTI SULL'URPHÄNOMEN FENOGLIANO

TOMMASO POMILIO – *Sapienza Università di Roma*

Un approccio alla dominante cinematografica, in atto nella testualità fenogliana: non solo per alcune delle sue strutture narrative, o per la stratigrafia di rimandi citazionali (espliciti oppure impliciti, casomai anche mediati), e dunque per il "romanzo di formazione" di un immaginario (anche) generazionale, ma soprattutto per l'avventura-movimento dello sguardo, nell'intensità del suo frammentare, ricomporre, nella dinamica d'una "inquadratura" indissolubilmente oculare e linguistica, ipnotica e sempre in processo.

An approach to the cinematographic dominant, active in Fenoglio's textuality: that is, not only the narrative structures, or the stratigraphy of citational references (explicit or implicit), and thus the 'Bildungsroman' of a (also) generational imaginary, but above all the adventure-movement of the gaze, in the intensity of its fragmenting, recomposing, in the dynamics of a 'framing' that is indissolubly ocular and linguistic, hypnotic and always in process.

Del cinema, dal cinema, il *cartone*: sinopia, non più soggetto e non già sceneggiatura, traccia soggiacente, sovrascritta, o abbozzo preparatorio si direbbe se non si riferisse a un operare inarrestabilmente *in fieri*, per necessità o per vocazione sua propria, volto alla fisarmonica dello scomporre e del rimbastire, da spezzoni sparsi, organismi sempre nuovi e assoluti e però, per malaugurio, sempre provvisori; o più alla lettera il *cartonaccio*: tale è la cifra, quasi marca d'infamia, che, nella sua genesi appena antecedente l'ora dell'esordio, dovè ritrovarsi assegnato la visione-presente, ocularizzante scrittura-gesto (ancor più che trasponibile *see-and-transfer*),¹ che è modo scrittore e moto narrante in Beppe Fenoglio. La vicenda, assai celebre, e dagli studiosi più volte richiamata, è da riferirsi, si sa, al subito abortito *La paga del sabato*, ma immediatamente poi "cannibalizzato" in vista della prima "barbara" silloge di racconti (*Ettore va al lavoro* e *Nove lune*); vale comunque la pena fissarne rapidamente i termini, qui in punto d'avvio. Dall'invio del manoscritto a Calvino: ricevendone un giudizio sostanzialmente positivo, che lascia ben sperare riguardo la proponibilità del romanzo a Einaudi (Vittorini), con qualche riserva circa la dominante "cinematografica" che nel romanzo risalterebbe: «Le storie dei banditi non sono la cosa migliore del racconto: c'è dietro molto di già scritto, molto cinematografico: il personaggio di Palmò ha tutto un albero genealogico di gangsters cretini che gli ha insegnato come deve parlare

¹ L'espressione «The man will simply see and transfer», più volte ricordata dalla critica fenogliana, si trova nell'*Ur Partigiano Johnny*. In BEPPE FENOGLIO, *Opere*, edizione critica diretta da MARIA CORTI, Torino, Einaudi, 1978, vol. I, p. 243: d'ora in poi OP (integrando il numero progressivo dei volumi, ma non dei tomi: dunque, OP.1, OP.2, OP.3). Oltre all'edizione diretta da Maria Corti, citeremo da *Racconti e romanzi*, a cura di DANTE ISELLA, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992 (RR); *Lettere 1940-1962*, a cura di LUCA BUFANO, Torino, Einaudi, 2002 (L); *Tutti i racconti*, a cura di L. BUFANO, Torino, Einaudi, 2018 (TR). I romanzi cui principalmente ci riferiremo sono indicati con le abbreviazioni PJ1 (*Il partigiano Johnny I*), PJ2 (*Il partigiano Johnny II*), Pdb (*Primavera di bellezza*; Pdb1 per quel che riguarda i primi 8 capitoli, inediti nella versione garzantiana del 1959), QP (*Una questione privata*, terza redazione), indicando il capitolo con numero arabo e non romano. È da precisare che, per la numerazione dei capitoli di PJ1, teniamo conto della mancanza dell'ottavo (l'ed. Corti, dopo il settimo, riproduce invece una numerazione continuativa). Se prendiamo in prestito, con un quanto di "licenza poetica", la categoria ejzenštejniana di *Urphänomen* cinematografico (v. *infra*, ultima nota), è per approssimarci al movimento fenogliano dello sguardo, nell'intensità del suo frammentare, ricomporre, nella dinamica d'una "inquadratura" indissolubilmente oculare e linguistica.

e come deve muoversi» (2 novembre '50);² all'invio, da parte di questi, per un ulteriore giro di letture, a Natalia Ginzburg, redattrice Einaudi, e quindi a Elio Vittorini, sul punto di raccogliere l'incarico di dirigere la nuova collana, i "Gettoni": a quest'ultimo, fra le altre cose, scrive: «quando non è alle prese con una situazione psicologica, fa del cinema, ma del buon cinema, credo di quello che tu definisci "secco"» (8 novembre);³ alla risposta di Vittorini, assai poco convinto del romanzo o almeno della sua ultima parte: «Diventa film sempre di più, e non sa più essere altro che film» (27 novembre);⁴ poi, dopo incontri in casa editrice (con Giulio Einaudi stesso), le revisioni di Fenoglio, che a Calvino manifesta «morale necessità» di veder pubblicato quel romanzo (lettera del 14 febbraio 1951), inviandogli poi (7 marzo '51) un progetto di libro di racconti (i futuri *Ventitre giorni della città di Alba*) nel cui indice quel romanzo è anteposto;⁵ l'invio a Vittorini, da parte di Calvino, della nuova versione de *La paga del sabato*, il 15 maggio. Nel settembre, a un'ultima sollecitazione di giudizio sul progetto e sul romanzo, rivolta a Vittorini, Calvino si vide rispondere: «I difetti del romanzo mi sembra che risultino confermati nella seconda versione. Il cartoncino del cinematografo non lo leva più nessuno di là dentro»;⁶ di fatto, persiste in Vittorini una riserva di fondo su quel che in quel primo narrare di Fenoglio egli avverte come ingombrante dominante cinematografica, da intendere, verosimilmente, nel triplice senso di «immaginario di riferimento», di «tecnica narrativa», e di «sottotesto (anche ironico) del racconto».⁷ È a quel punto che Calvino si rassegnerà a spiegare a Fenoglio che «Vittorini s'è sempre più deciso che nel romanzo c'è troppo cinematografo, e vuole fare solo i racconti, pensando che per il romanzo troverai di sicuro un altro editore» (26 settembre 1951).⁸ E a Calvino stesso Fenoglio confiderà infine che quel romanzo è «il frutto, piuttosto difettoso anche se magari interessante, di una mia cotta neoverista che ho ormai superata» (30 settembre 1951).⁹ Eppure, nel risvolto del "gettone" dei *Ventitre giorni*, una volta stralciato dal progettato volume il romanzo breve che Fenoglio aveva immaginato di anteporre alle narrazioni brevi,¹⁰ e smembrato fino a ricavarne i due racconti, Vittorini avrebbe infine ridiretto, ma positivamente, il giudizio sul "cinema" fenogliano, nel considerare unicamente ormai quella corona di dodici schegge narrative dal «sapore "barbaro"» (che approderanno nel libro finito): racconti «pieni di fatti, con una evidenza cinematografica, con una penetrazione psicologica tutta oggettiva e rivelano un tempera-

² L, 24.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, rispettivamente p. 28 e p. 29.

⁶ Ivi, p. 36.

⁷ PIERO NEGRI SCAGLIONE, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi, 2007. Si cita dall'ed. elettronica (Kindle): posizione 2134 di 4632.

⁸ L, 37.

⁹ Ivi, p. 35.

¹⁰ Così risulta nella lettera inviata a Italo Calvino il 7 marzo 1951: L, 29.

mento di narratore crudo ma senza ostentazione, senza compiacenze di stile ma asciutto ed esatto».

Significativo, certo, che obiezioni a tal punto inappellabili, circa il carattere filmico o il suo «cartonaccio», giungano dallo scrittore che forse più di tutti e più dello stesso Pavese (attraverso la prosa dei *suoi* americani, pur “vittorizzata”), aveva incorporato, interpretandola e straniandola, tra iterazioni, rallentamenti, spezzature, campi lunghi, presa diretta e abnormità di voce fuori campo, mutazioni prospettiche giocate nel giro stesso del fraseggiare, nel continuum dell’arrestarsi e rilanciarsi del suo dire in stop-motion (poematico quanto oggettivante), la frantumata sintassi del discorso filmico (presa alla radice, a livello dell’organizzarsi montaggistico o persino fotogrammatico);¹¹ lui stesso che, per *Americana*, per «Il Politecnico», e poi per la riedizione di *Conversazione in Sicilia* del ’53, con le foto di Luigi Crocenzi, aveva seguito le vie dell’ibridazione fototestuale, inteso a cogliere il «contenuto materiale» di ogni singolo individuo della colonna fotografica, e determinarne la qualità «per delle vie affini a quelle seguite dal regista nel cinematografo [...] Nell’accostamento delle foto, nel riverbero di cui una foto si illuminava da un’altra, giungevo alle frasi narrative»;¹² è ipotizzabile che, nella *Paga del sabato*, Vittorini percepisse l’appellarsi al cinema più come soluzione di superficie che come intrinseca tramatura e ritmo di scrittura (ciò che, senza dichiararlo – come aveva fatto Pavese invece, e fin dagli anni ’30¹³ – Vittorini aveva recepito e “chimizzato” dai *suoi* americani), e tantopiù in quel momento del secondo dopoguerra ormai avanzato e posteriore al neorealismo, in cui l’intreccio di cinema e narrativa, in Italia, era fenomeno già ampiamente noto; ma più di tanto, non è dato, qui, divinare. Eppure quel che resta (del risvolto vittoriniano al “gettone” dei racconti), e risalga a ogni lettura di quel primo

¹¹ Caratteristiche più facilmente riscontrabili in *Uomini e no*. A tale riguardo, v. ELENA LENCIONI, *Tra cinema e romanzo: fenomeni di scrittura filmica in “Uomini e no”*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol.38, n.3 (settembre-dicembre 2009), pp. 81-96; ma anche NINO GENOVESE, Sebastiano GESÙ, *Vittorini e il cinema*, Siracusa, Romeo 1997. Diversi rilievi (riguardanti ad es. l’individuazione di un ritmo del narrare, cinematografico e musicale, a un tempo, a partire dal cinema di René Clair) anche nel mio *Enne 2 e il suo doppio: le resistenze di Vittorini*, in *Dentro il quadrante. Forme di visione nel tempo del neorealismo*, Roma, Bulzoni 2014, pp. 45-60 (già in GIULIO FERRONI, MARIA IDA GAETA, GABRIELE PEDULLÀ (a cura di), *Beppe Fenoglio. Scrittura e resistenza*, Roma, Fahrenheit 451, 2006, pp. 155-166). Su Vittorini critico cinematografico negli anni ’30, v. MARINA PAINO, *Le recensioni cinematografiche sul Bargello*, in «Arabeschi» n. 13, gennaio-giugno 2019, numero speciale *Un istinto da rabinomante. Elio Vittorini e le arti visive*, a cura di CORINNE PONTILLO, pp. 340-345.

¹² ELIO VITTORINI, *La foto strizza l’occhio alla pagina*, in «Cinema nuovo», III, 33, aprile 1954, ora in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di RAFFAELLA RODONDI, Torino, Einaudi 2008, pp. 701-708: 701-702.

¹³ Pavese, che fin dal 1931 aveva progettato un saggio sul cinema americano, avrebbe parlato, in un’intervista di poco anteriore alla sua scomparsa, di letteratura e cinema neorealisti come «nati contemporaneamente sullo spesso terreno intriso di succhi nordamericani» (CESARE PAVESE, *Intervista alla radio*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi* [1951], Einaudi, Torino 1990, pp. 263-264); ma anni prima, in modo più articolato: «Dalle pagine dure e bizzarre di quei romanzi, dalle immagini di quei film, venne a noi la prima certezza che il disordine, lo stato violento, l’inquietudine della nostra adolescenza e di tutta la società che ci avvolgeva, potevano risolversi e placarsi in uno stile»: C. PAVESE, *Ritorno all’uomo*, in «l’Unità», edizione di Torino, 20 maggio 1945; ora in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 197. Sull’idea pavesiana del cinema, in rapporto alla narrativa, v. ad es. VALERIO FERME, *Il giovane Pavese e il cinema americano*, in «Sotto il gelo dell’acqua c’è l’erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell’Orso 2001, pp. 15-40, e DANIELA BROGI, *Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti, e la “funzione Cain”*, in «Allegoria», a. XXIII, n. 64, luglio-dicembre 2011, pp. 176-195; in particolare, nel “mettere a fronte” l’incipit di *Paesi tuoi* e il campo lungo e campo medio nell’attacco di *Ossessione*, Brogi rileva che «a far significato sia anzitutto il “ritmo del narrare”, che diventa una qualità dello sguardo» (p. 185).

libro, è il rilievo di una siffatta *evidenza* icastica, visiva o “cinematografica”, tale da aprire una dimensione inaudita, quasi primordiale, della parola: lì dove l’essenzialità stilistica, unita a una ricerca espressiva dell’impuro, approda alla più densa *elementarità* (materica, im/pura) della lingua – alla più “barbarica” basica, stratificata, pluriprospectica immediatezza, raggiunta per forza di stile. È un registro su cui insisterà più diffusamente Geno Pampaloni, nel recensire il libro: «Molti di questi racconti confinano con la trascrizione letteraria di scene di film, anche per il taglio, la tecnica delle sospensioni e della sorpresa, e per la minore importanza che assume la figura umana di fronte al rapido e silenzioso agganciarsi delle immagini e dei fatti».¹⁴ Ed è marca, questa, tale da instaurare un percettibile vettore di ocularizzazione interna, anche tramite una sovrapposizione/sfasatura tra voce e temporalità del narrante fuori campo (ma non meno, straniatamente “testimoniale”), e tempo attuale, realizzabile per via deittica (ocularmente) dal punto-di-visione interno al narrare, o sia della persona *in campo*.¹⁵

Ad ogni modo, non è soltanto nelle notazioni incrociate di Calvino e Vittorini (mai esplicitamente avallate, di fatto, dall’autore), ma anche nella dichiarazione estrema della «cotta neoverista», che richiude nell’avello la progettualità del romanzo e la sua più esplicita impronta “cinematografica”, è contenuto un segnale implicitamente riconducibile a un orizzonte filmico, se quella «cotta» passa (come è possibile ritenere) per il cinema italiano degli anni ’40, e le sue precondizioni: nel nome, ossia, di Giovanni Verga, che nel ’41 la rivista «Cinema», e in particolare Mario Alicata e Giuseppe De Santis, avrebbero eletto a sovrintendere il modo nuovo di pensare il cinema. Non è un caso che, dopo *Ossessione*, il frutto più radicale di quella stagione risulti

¹⁴ Ma inoltre rilevando, in questo, un rimando alla «favola popolare». In «L’Approdo», I, n. 4, ottobre-dicembre 1952; ora in «L’illuminista», a. XIV, n. 40/41/42, dicembre 2014 (numero monografico su Beppe Fenoglio a cura di GABRIELE PEDULLA), pp. 176-178.

¹⁵ Numerosissime, nel narrare fenogliano, le ricorrenze del verbo *vedere*, perlopiù al passato remoto («vide», «videro», «si videro») ma anche all’imperfetto. Così in primis nei racconti; ad es.: «Max allargò un gomito a toccar Lancia, ma non ci arrivava, vide soltanto con la coda dell’occhio la nebbietta che faceva nell’aria l’ultimo fiato di Lancia», *Un altro muro*, RR, 85; e anche quando nell’impersonale: «si vide/videro», «si vedeva/vedevano» (ancora nei *Ventitre giorni*, stavolta nel racconto eponimo: «dalla collina dei Biancardi la mitragliera partigiana prese a far pom pom, si vedevano le sue pallottole traccianti sprofondarsi nei pioppeti del fiume e niente più», RR, 15). Ma l’imponente casistica di occorrenze (specie nella terza persona singolare), nel ciclo di Johnny e nel romanzo di Milton, davvero meriterebbe uno studio a parte; e resta l’impressione che, tradotte nel campo del vedere, valgono le osservazioni di MARIAROSA BRICCHI sul “rivolo” grammaticale dell’indiretto libero (v. *infra*) laddove esso indica «uno sfasamento tra gli indici delle relazioni di persona (relativi al locutore primario) e la deissi spazio-temporale (spesso riferita *all’hic et nunc* del locutore secondario)»: *Il discorso indiretto libero nei racconti langaroli di Beppe Fenoglio*, in GIOVANNA IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*. Atti del Convegno internazionale di San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1989, Milano, Mursia 1991, pp. 127-138: 128; ma, per altri versi, ci si potrebbe riportare, al riguardo, a una notazione di GIANCARLO ALFANO a partire dall’interpretazione di un racconto di Zanzotto (ma in vista d’una lettura della *interminabilità* fenogliana) secondo la quale «trovarsi *sul* trauma implica innanzi tutto un peculiare rapporto con l’immagine: l’immagine dell’*allora* che si impone ancora *oggi* e che va riproposta in quanto *fissata*» (nel par. 2 *Mettere a fuoco la distanza*, del suo saggio *Fenoglio interminabile. Su durata e capienza della narrazione*, in «il verri», n. 80, ottobre 2022, n. monografico *Fenoglio fisico e metafisico*, pp. 23-36: 27). Per quanto riguarda *Una questione privata*, ELISABETTA SOLETTI ha rilevato la peculiare «presa diretta» dello sguardo fenogliano, tramite una «insistenza propria del *vedere*, del *percepire* le cose e gli oggetti attraverso l’occhio del protagonista, con un movimento e con una tecnica di *mise en relief*» (*Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia 1987, pp. 162-163); e MARIA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, in un prezioso scritto sulla percettività visiva fenogliana, osserverà che quella scrittura «sembra puntare sempre più decisamente alla contemplazione dell’agire, o meglio ancora, alla dinamizzazione di questo stesso contemplare» (*Fenoglio o la contemplazione dell’agire*, in *Beppe Fenoglio oggi*, cit., pp. 80-103: 85).

forse la “riscrittura” viscontiana dei *Malavoglia*; ed è proprio a quella pellicola che, al capo opposto del suo percorso, Fenoglio si appellerà nel pensare, stavolta letteralmente, a una costruzione filmica: «mi sono ricordato de *La Terra Trema* di Visconti, e più esattamente mi sono ricordato che rende certe situazioni (anche importanti) con non più di cinque, o sei fotogrammi e dissolvenza. Tu approvi questi “guizzi”? Ti vanno?» (così scrive a Gianfranco Bettetini, il 4 luglio 1962, per il progetto di sceneggiatura intrapreso dal precedente anno intorno alla vicenda dei fratelli Jose e Davide Cagno, riconvertita poi nel racconto *Ferragosto*). E che la pellicola sia stata visionata forse non prima nel 1958, da Fenoglio,¹⁶ nulla toglie quanto all’*impressione* filmica che lo scrittore poteva aver ricavato, nel tempo della sua formazione di scrittore, dalla lettura di opere in cui la mobilità del punto di vista (quasi macchina da presa) si gioca giusto al livello della forma del discorso, nella modulazione di quell’indiretto libero cui pochi anni dopo sarebbe stata riconosciuta (da Pasolini, in quanto *soggettiva libera indiretta*) una crucialità nuova, in quanto modello d’un *cinema di poesia*.¹⁷ Malgrado la preponderanza dei riferimenti al cinema americano in Fenoglio (è un discorso che riprenderemo a brevissimo), è possibile che agisse, per il tramite di Visconti (già assistente di Renoir), uno sguardo al “realismo poetico” francese degli anni ‘30: e qui, nuovamente, viene in soccorso Calvino nella sua *Autobiografia di uno spettatore*, per cui il peculiare «spessore» che assumono le forme di «spaesamento» deriva da «un aggancio speciale tra i luoghi [dell’] esperienza e i luoghi dell’altrove»:¹⁸ il sanremese pensa precisamente a quel cinema (che avrebbe importato, di fatto, fin nell’incipit del suo *Sentiero*), eppure ciò per noi che risuona, come negli occhi, è quella forma di prossimità distanziante, straniamento concreto e intimo (o nell’intimo), che è impressa nella grammatica di quell’«aggancio», e che tanto più vediamo animare la scrittura fenogliana.

Certo, fin nella scrittura teatrale degli anni ‘40, tantopiù se “traspositiva” dall’originale anglosassone (libro e film peraltro, nell’eclatante caso de *La voce*

¹⁶ È l’ipotesi di ENRICO BOSCA, ‘*Sia maledetta Viviane Romance!* Beppe Fenoglio: il cinema, la Resistenza, l’incontro con Giulio Questi’, in «Studi e ricerche di storia contemporanea», vol. 43, fasc. 81, 2014, pp. 5-21.

¹⁷ Notoriamente: P.P. PASOLINI, *Il cinema di poesia*, in *Empirismo eretico* (1972), in ID., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, I, a c. di W. STI e S. DE LAUDE, con un saggio di C. SEGRE, Milano, Mondadori 1999, pp. 1461-1488. L’indiretto libero, «paradosso di due voci che parlano allo stesso tempo, ma che, lungi dall’annullarsi a vicenda come imporrebbe la percezione acustica riservata al mondo dell’oralità, mantengono ciascuna i propri caratteri individuali», «conflitto di elementi deittici nei loro diversi aspetti di luogo, tempo, e persona», è forma che più massicciamente si presenta nelle narrazioni del Parentado e del Paese, come ricorda M. BRICCHI (*op. cit.*), la quale isola in essi, accanto all’esito polifonico (quando «due voci [...] entrano in dialogo tra loro, facendosi portatrici di diversi punti di vista sulla realtà»), uno invece segnalato da indizi grammaticali, in grado unicamente di indicare «la convivenza, nello stesso enunciato, di coordinate spazio-temporali differenti». Ma sembra fecondo, in prospettiva Fenoglio, riportarsi all’interpretazione deleuziana della categoria di Pasolini: se l’indiretto libero è «un concatenamento enunciativo che opera allo stesso tempo due atti di soggettivazione inseparabili, uno che costituisce un personaggio alla prima persona, l’altro che assiste alla sua nascita e lo mette in scena», una volta che si realizzi cinematograficamente (o, nel nostro caso: letter-visivamente, nel mobile *corpus* fenogliano), esso ci pone non più «di fronte a immagini soggettive o oggettive; siamo presi in una correlazione fra un’immagine-percezione e una coscienza-cinpresa che la trasforma» (G. DELEUZE, *L’immagine-movimento*, trad. J.-P. MANGANARO, Milano, Ubulibri 1984, pp. 93-94).

¹⁸ ITALO CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, prefazione a FEDERICO FELLINI, *Quattro film*, Torino, Einaudi, 1974 (poi in ID., *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori, 1990; ora in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da CESARE MILANINI, a cura di MARIO BARENGHI e BRUNO FALCETTO, vol. III, Milano, Mondadori 2010, pp. 27-49: 34.

della tempesta), la suggestione filmica agisce a fondo, instaurando una tensione registica (espressa soprattutto a livello di didascalie) e un diverso concepimento dello svolgimento dell'azione scenica (i canonici "atti" sono trasformati in "tempi"). In *Appunti partigiani*, poi, l'uso del tempo presente (un «presente attualizzante»)¹⁹ unito all'asciuttezza e velocità del registro adottato, all'assoluto referenziale che vi si attua, al fitto uso dei dialoghi (con rade didascalie, a non interrompere il flusso della "pellicola" aurale-visuale), sembra rimandare più alla scrittura del film (alla tecnica della sceneggiatura) che non a quella romanzesca. E però, nello specifico, è a partire da un sondaggio a più mani dell'83,²⁰ che una ricognizione sulle tracce filmiche nel corpus fenogliano è stata condotta in modo non episodico, tenendo conto ovviamente dei progetti cinematografici degli anni ultimi, ossia la sceneggiatura incompiuta per Gianfranco Bettetini nonché, episodio che immediatamente precede, il progetto di film basato su un primo embrione di *Una questione privata*, all'altezza della prima redazione: il soggetto venne inviato nel gennaio 1960 a Giulio Questi;²¹ di poco precedenti, inoltre, i *Frammenti di romanzo* (o *L'imboscata*, per Isella), il testo che presenta un ricorso abnorme e insolito al dialogato e più in genere al linguaggio parlato, al ritmo paratattico, e con ridotta presenza di didascalie di raccordo: a mezzo tra ripresa d'una "vocazione teatrale", e istanza "sceneggiatrice"²² (ma è stato notato che fin dai *Frammenti di romanzo*, per Isella *L'imboscata*, Fenoglio potesse avere in mente di trasformare il romanzo *in fieri* in sceneggiatura).²³ In primis, le citazioni esplicite di titoli di film, isolate oppure integrate o "mascherate" nel discorso: *Sfida infernale* ovvero *My Darling Clementine* di John Ford, del '46 (per *La paga del sabato*), *La Venere cieca* di Abel Gance (al centro d'un movimentato episodio ambientato in una sala cinematografica nel primo *Partigiano Johnny*,

¹⁹ Così MARIA ANTONIETTA GRIGNANI: «Gli *Appunti* portano in prima persona e primo piano al tempo presente movimenti, percezioni, pensieri, discorsi e interrogazioni dell'io narrato, contemporanei dunque allo svolgimento dei fatti. Si tratta di un presente attualizzante che è tutto il contrario della distanza memoriale» (*Appunti sugli Appunti partigiani*, in PINO MENZIO (a cura di), *Beppe Fenoglio 1922-1997*, Atti del convegno, Alba 15 marzo 1997, Milano, Electa 1998, pp. 19-26).

²⁰ PHILIPPE CHELLINI, PAOLA LAURELLA, ENRICO ZOI, *Musica leggera e cinema nell'opera di Fenoglio*, in «Il Ponte», a. XXXIX, n. 5, 31 maggio 1983, pp. 499-517 (per quel che riguarda il cinema: pp. 499-504).

²¹ Documentarista, da regista di film di finzione avrebbe esordito poi nel '67, non a caso con uno spaghetti-western "estremo", *Se sei vivo spara*, in cui il genere assorbe le esperienze di lotta partigiana del regista tra i monti della Valtellina.

²² Evidenti, nei *Frammenti di romanzo* (o *L'imboscata*), tratti tipici della sceneggiatura, innanzitutto per quell'anomala (per Fenoglio) preponderanza dei dialoghi (inframmezzati giusto da indicazioni di carattere descrittivo, perlopiù riferite ai locutori) di cui si è detto: il che ovviamente può ricordare questo incompiuto alla prima vocazione teatrale, che fu dello scrittore. NUNZIA PALMIERI, in quella narrazione, rileva «indizi di carattere formale che possono forse essere considerati in chiave "tecnica"» riconducibili alla «"struttura standard" tripartita della sceneggiatura» (*Beppe Fenoglio. La scrittura e il corpo*, Firenze, Le Lettere 2022², p. 94).

²³ È l'ipotesi, ancora, di N. PALMIERI (*ibidem*); sulla scorta di alcune indicazioni di P. NEGRI SCAGLIONE (*op. cit.*), Palmieri nota altresì nello scrittore *complementarità* non *alternativa* nel progetto di *Una questione privata*, per la sceneggiatura inizialmente ideata per Giulio Questi: Fenoglio «quando scrive il soggetto cinematografico per *Una questione privata*, mantiene sempre aperto il doppio registro cinema-letteratura, prendendo appunti nei luoghi in cui sentiva il bisogno di inserti narrativi supplementari in vista del passaggio dalla sceneggiatura al romanzo»; così ad es. nel dattiloscritto del soggetto per Giulio Questi: «Nel romanzo mi varrò di questa marcia» (quella di Milton sulle colline) «per narrare, con inserti e monologhi interiori di Milton, i precedenti di Milton e di Giorgio Clerici» (L, 127).

che ritroviamo, con pochissime varianti, in *Una questione privata*),²⁴ *Giungla d'asfalto* di John Huston (*Ballo*, in *Diario*),²⁵ *La grande pioggia* (nelle due versioni, l'originale con Mirna Loy e Tyrone Power e il rifacimento con Lana Turner e Richard Burton),²⁶ poi *Ombre rosse* di John Ford, ovvero *Stagecoach*, del '39 (che appare in due casi, nell'*UrPartigiano* e nei *Frammenti di romanzo*, integrato alla battuta)²⁷ e *I lancieri del Bengala* (anche qui non a rilievo ma integrato alla battuta, in *Primavera di bellezza*),²⁸ e ancora, riferimenti "nascosti" a *L'ombra del patibolo* (sempre in *Primavera di bellezza*, deformato in «all'ombra del postribolo»),²⁹ o a *Beau Geste* di William A. Wellman 1939 (il riferimento emerge nell'espressione "bel gesto", nel *Partigiano Johnny*, ma più espressamente, ne *La paga del sabato*, ne è citata «prefazione»),³⁰ o, più indirette (attraverso l'evocazione dell'attrice, o della canzone tratta dalla colonna sonora), ad esempio *Cover girl* di Charles Vidor, del '44 [in Italia, *Fascino*, 1948], ma anche (sempre nel "cartonaccio" de *La paga del sabato*) l'adattamento dell'hemingwayano *Avere e non avere* (*To Have and Have Not*, romanzo che è fra i modelli acclarati di quel testo fenogliano),

²⁴ RR, 449 (PJI, 17), e RR, 1108 (QP, 11).

²⁵ OP.3, 203.

²⁶ TR, 507-511

²⁷ OP.1, 32; OP.1, 1706. Ma in questo caso è possibile riportarsi alla fonte narrativa del racconto di Ernest Haycox filmicamente adattato da Ford richiama, ossia a *Boule de suif* di Maupassant, e il suo significato per i *Ventitre giorni* racconto: il tema è stato esaustivamente approfondito da LUCA BUFANO, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo 1999 (cap. *La lezione di Maupassant: Alba come Rouen*, pp. 71-84), ma l'accostamento al film (e ai relativi rimandi nell'opera fenogliana) si deve a VERONICA PESCE, "Nel ghiaccio e nella tenebra". *Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Ravenna, Giorgio Pozzi 2015, p. 203 (nel libro, al rapporto di Fenoglio col cinema è dedicato il cap. 7).

²⁸ RR, 330.

²⁹ RR, 363. Il riferimento (mascherato, ma probabile) sarebbe tanto alla prima parte del film francese del '47 tratto da *La Certosa di Parma* (la cui prima parte in Italia fu distribuita con quel titolo, *L'ombra del patibolo*) quanto all'americano *Run for cover*, di Nicholas Ray, del '56 (anch'esso distribuito in Italia con quel titolo, nell'anno dell'uscita).

³⁰ RR, 606 (PJI, 18): «erano più eleganti e flessuosi, stupendamente atti al bel gesto od al lungo, auto-critico riposo»; e per *La paga del sabato* (OP.2, 142). ORSETTA INNOCENTI rimarca quanto le due pellicole espressamente citate ne *La paga del sabato* (*sfida* infernale, oltre a *Beau Geste*) appaiano funzionali al narrato: esse «diventano [...] sia un'allusione al possibile destino di Ettore, sia si propongono come un momento di evasione all'interno di un quotidiano che il protagonista percepisce come asfittico, opprimente e, soprattutto, sempre uguale a se stesso. In special modo per quanto riguarda *Beau Geste*, il ricordo della "prefazione" ("L'amore dell'uomo per la donna cresce e diminuisce come fa la luna, ma l'amore dell'uomo per l'uomo, del fratello per il fratello è fermo come le stelle ed eterno come la parola di Dio"), recitata da Ettore a Bianco durante il loro primo colloquio, sembra alimentare e rilanciare il desiderio di fuga del protagonista, che sogna di ritrovare – "lavorando" insieme a Bianco – se non proprio un ritorno dell'esperienza partigiana, quanto meno una qualche forma di casalinga legione straniera (così come avviene appunto nel film di Wellman a Gary Cooper e ai suoi fratelli). E, a questo proposito, è significativo che proprio la Legione Straniera venga evocata dal manovale Marsiglia (alla fine del capitolo I) come una possibile risorsa per Ettore»: O. INNOCENTI, *Tra lavoro e romance. A proposito della Paga del sabato*, in G. FERRONI et al., *Beppe Fenoglio. Scrittura e resistenza*, cit., pp. 63-84: 77. – Ma nemmeno sarebbe da trascurare la valenza comica, o quanto meno parodistica, che assume quella citazione detta a memoria da Ettore: «In quel momento a Ettore il cervello gli si afflosciò dolcemente, il petto gli si slargò e lui disse con voce lenta, col bicchiere in mano, come un attore [...] Ora che l'aveva detta a Bianco, continuava a fargli effetto nelle orecchie e nella mente, anche perché mentre la diceva suonavano una bella musica lenta. / Bianco allargò gli occhi, gli disse: – Dimmelo ancora una volta, – ma poi non gliene lasciò il tempo, gli disse: – Tu sei in gamba, Ettore, tu sei un tipo completo. Sei deciso ed ardito, e sei anche intellettuale –. Ruttò» (OP.2, 142).

girato nel '44, da Howard Hawks (e Faulkner fra gli sceneggiatori), e uscito in Italia col titolo *Acque del sud*;³¹ per non dire della sfilza di attori e attrici citati nei romanzi, a partire da Viviane Romance (protagonista della *Venere cieca*), passando per Ridolini (PJI, 16), John Carradine (PJI, 25), Osvaldo Valenti (riflesso nel commissario Némega, con la sua «voce brillantinata, birignaosa»);³² o, fra i vari altri, Totò, Macario; ma anche, è stato notato come situazioni o tecniche cinematografiche tipiche vengano riprodotte, casomai in modo glacialmente parodistico (come nel fronteggiarsi da duello western, in *Una questione privata*);³³ o magari, significativamente nel capitolo d'apertura di PJI, nel nome delle comiche e di Ridolini, il richiamo alla “velocitazione” delle pellicole dell'epoca del muto.³⁴

Al di là del repertorio citazionale, dallo scrittore esplicitato o camuffato, di cui abbiamo elencato le voci meglio acclamate (ma permane la sensazione che, in un lavoro stratificato come quello di Fenoglio, siano annidati ulteriori e più minuti riferimenti), significativo è il richiamo ai generi da lui prediletti; oltre al western, adombrato anche cripticamente,³⁵ di cui si è detto specie nella precedente nota, è evidente nella *Paga del sabato* un influsso del *gangster*

³¹ Nota O. INNOCENTI: «Il film presenta rispetto al romanzo una variazione significativa, perché proietta la trama di Hemingway sullo sfondo resistenziale della lotta tra filo-nazisti e partigiani di De Gaulle; proprio per questo è quanto meno assai probabile che la pellicola dovesse suscitare un certo interesse nel giovane Fenoglio (di per sé già molto attento, e assoluto appassionato di film), e possa quindi aver ulteriormente mediato una lettura più puntuale del romanzo» (*op. cit.*, p. 77). Ma al di là dei rilievi specifici riguardanti i materiali filmici utilizzati, la studiosa soprattutto si sofferma, con acutezza, sul valore del ricorso al cinema ne *La paga del sabato*: «nel cinema (e, soprattutto, in quel cinema, di avventura, impegno, passione e sfide all'*ok corral*) Ettore sembra ritrovare i mezzi di un'evasione romanzesca in grado di rinnovare le sue speranze e i suoi sogni a occhi aperti, attraverso i quali alimentare (in maniera più o meno consapevole) anche il rimpianto per un passato (il tempo della “spavalda allegria” e dell'entusiasmo partigiano) che non torna più. In questa prospettiva, l'universo cinematografico di Ettore – mentre apre uno spazio fittizio e cerca di costruire i confini romanzeschi di un nuovo e appagante “mondo di invenzione” – si propone come il tentativo di ristabilire un legame (anch'esso romanzesco) con il romance etico resistenziale» (ivi, pp. 77-78).

³² RR, 489 (PJI, 20)

³³ «I due uomini si confrontavano a una ventina di passi di distanza, con gli occhi fissi avanti a riconoscersi o a anticipare i movimenti e le mani prossime alle fondine» RR, 1101 (QP, 11).

³⁴ RR, 434-435 (PJI, 1).

³⁵ Oltre al passo testé citato, tratto dall'inizio del cap. 11 di *Una questione privata* («I due uomini si confrontavano a una ventina di passi di distanza» ecc.), diverse sono le riprese dal “genere”, Così ad es. nel fronteggiarsi dell'ufficiale dei carabinieri e dell'«uomo del megafono», in PJI, 4: «Le loro parole giungevano secche ma incomprensibili, come folate di vento di palude. Non dovettero accordarsi, perché si scostarono oppostamente, con un ritmico passo di preduellanti» (RR, 467); all'inizio dello stesso capitolo, Johnny (non ancora partigiano), dall'alto della soffitta prima di «seppellire» la sua pistola, ripensa al tempo dell'infanzia quando lì proprio «s'immedesimava in un difensore [...] che respingeva da luogo vantaggioso un molteplice assalto. Poteva, in fondo, pensare di sparare ed uccidere uomini bianchi, ma la cosa gli costava un tremito di coscienza che finiva con influire negativamente sulla mira; allora passava ai pellirosse ed ai negri d'Africa» (RR, 461); o ancora: «L'ostessa era petrea, oleosa e parlante a monosillabi come una vecchia indiana» RR, 557 (PJI, 13): il riferimento è alla «wayside osteria della Pedaggera, che era, per Johnny, l'equivalente sognato da Synge per la sua osteria nel “Playboy del Western World”», con citazione di un testo teatrale che Fenoglio effettivamente aveva tradotto, verosimilmente nei secondi anni '40, ambientato nell'Irlanda occidentale (contea di Mayo) nel primo '900 non troppo distante dal Far West americano nonché dagli scenari dei racconti langhigiani, specie quelli del *Paese* (il raccordo è assicurato soprattutto dalla centralità che assume il luogo dell'osteria/saloon). Ci si potrebbe spingere a ipotizzare, peraltro, che per Fenoglio l'espressione “guerra civile” riferita agli anni della Resistenza (al punto da immaginare, nel '49, *Racconti della Guerra Civile* come titolo, per i racconti poi pubblicati come *I ventitre giorni della città di Alba*) avesse come matrice un riferimento alla storia americana.

movie; ma è stato suggestivamente ipotizzato per Fenoglio un profondo, e però meno dissepolto, orientarsi verso l'orizzonte del *noir*.³⁶ Un significato particolare è da riconoscere tuttavia a *La voce della tempesta*, ossia (nel titolo dell'edizione doppiata) la trasposizione filmica del "maledetto" romanzo di Emily Brönte, *Wuthering Heights*, diretta da William Wyler nel '39: titolo che Fenoglio avrebbe adottato per la sua "versione" teatrale del romanzo (ed è stato acclarato l'influsso diretto del film, in quel dramma fenogliano, più ancora che quello del romanzo che pure Fenoglio aveva letto e amato precocemente).³⁷ Notevole, in quel dramma giovanile, la suddivisione in "tempi" (piuttosto che in "atti"), di cui l'ultimo (il terzo) è a sua volta suddiviso in due "quadri"; al punto che la pièce, *La voce nella tempesta, scrittura incapsulata in una pratica traduttoria e tuttavia "in proprio", è da considerarsi, con ogni probabilità, il momento in cui la scrittura fenogliana incorpora una "visione" del cinema* e dei suoi modi, con ricorso persino alla voce fuori campo: un modulo, quest'ultimo, che sembra come timbricamente soggiacere a gran parte della narrativa lunga fenogliana, specie nel laboratorio del "libro grosso" (con stranianti effetti di una sorta di presente remoto, e ancor più imminente per questo), e che lo scrittore tenne in considerazione fino agli ultimi anni.³⁸ Ciò che ne risulta (non troppo diversamente che per altri scrittori *cinéphiles* della sua o della precedente generazione, in primis Pavese), è l'opzione per il cinema (americano) come spettacolo popolare, immersivo, capace di «esprimere la vita» vera, magari inquadrabile in generi collaudati (western, gangster, noir, mélo...), più che come arte, e in ogni caso estraneo a "patinature" e "cerebralità".³⁹ Massimo Mila, nell'introdurre su «Cinema nuovo» due inediti pavesiani sul cinema, risalenti alla fine degli anni '20, riassume: «Sarà stata [...] la retorica dell'antiretorica; certo è che questa infatuazione per il cinema americano, inteso in maniera giovanile come una miniera di modelli di comportamento e come un ideale di vita, faceva parte d'un nostro costume e d'una nostra tenace volontà di antiletteratura: in una parola, face-

³⁶ «Se Johnny [...] è sempre il solo padrone delle sue scelte, i protagonisti dell'*Imboscata* e di *Una questione privata* agiscono invece sotto l'effetto di una forza oscura (secondo un modello di intreccio tipico del cinema noir degli anni Quaranta e Cinquanta, molto amato da Fenoglio)» (GABRIELE PEDULLA, *La quarta marcia: Fenoglio e il romanzo*, introduzione a B. FENOGLIO, *Tutti i romanzi*, a cura di GABRIELE PEDULLA, Torino, Einaudi 2012, p. XX).

³⁷ Incerta la datazione della riduzione teatrale fenogliana, sicuramente posteriore alla visione del film di Wyler, da parte dello scrittore (a Torino nel 1941), come ricorda ELISABETTA BROZZI, introduzione a BÉPPE FENOGLIO, *Teatro*, a cura di ELISABETTA BROZZI, Torino, Einaudi 2008: la quale tuttavia si riporta al ricordo del fratello Walter, secondo il quale «la pièce sarebbe invece più tarda: Fenoglio avrebbe visto il film ad Alba in occasione di una retrospettiva di pellicole americane censurate durante la guerra». ANDREA RAIMONDI, *Le cime tempestose del giovane Fenoglio*, in «Studi Novecenteschi», gennaio-giugno 2012, vol. 39, n. 83 (gennaio-giugno 2012), pp. 111-135, da alcuni significativi indizi, propende senz'altro per una datazione successiva al 1943.

³⁸ L'ipotesi d'un ricorso alla voce fuori campo si affaccia anche nel progetto di film con Gianfranco Bettetini; scriverà Fenoglio al regista: «Per quanto concerne la prosecuzione dell'episodio DAVIDE, dopo la morte del padre, ho bisogno di sapere una cosa essenziale ai fini della sceneggiatura: tu escludi, vero, la voce narrante fuori campo?» (4 luglio 1962; L, 175; Bettetini respingerà la proposta, nella risposta datata 10 luglio).

³⁹ Significativo, in questo, soprattutto il giovanile racconto *Aradia* (da cui la breve citazione), datato 1929, in cui il protagonista a un certo punto apostrofa i «critici rompicoglioni» per la loro fatuità («Non è che gli artisti siano stupidi, ma siete voi deficienti. Critici rompicoglioni che vivete solo di libri e, se andate al cinematografo, cercate la cerebralità e, se andate in giro, cercate l'interessante e non vivete la vita come gli operai o i bambini: la guardate da lontano»): in CESARE PAVESE, *Tutti i racconti*, a cura di MARIAROSA MASOERO, Torino, Einaudi 2002, pp. 302-303).

va parte del nostro antidannunzianesimo»⁴⁰ (anticipando quanto Calvino avrebbe detto poi, nell'*Autobiografia di uno spettatore*). Una funzione di scuola di “antiretorica”, quella assegnata al cinema, che non appare troppo diversa da quel ricorso all’inglese (un’inglese magari reinventato, sporcato, “fenglizzato” senza troppi scrupoli) quale prima mano, e prima traccia, a depurare delle scorie della retorica fascista tanto intrisa di tronfia e cadaverica letterarietà, che in Fenoglio, notoriamente, è moto essenziale e dinamico nella costituzione d’uno stile “grande” ma grande proprio perché antiretorico, immediato e vertiginosamente distante; *far behind the clouds*.⁴¹

Una più specifica lettura in chiave cinematografica de *La paga del sabato* è quella di Philip Cooke, secondo cui, per il personaggio di Ettore, «il cinema struttura la natura della [...] comprensione del mondo»;⁴² riconoscendo nella prima scena il punto in cui Fenoglio stabilisce il paradigma “filmico” del narrare tramite un movimento di macchina da presa.

In effetti, è giusto nell’incipit di questo romanzo che l’elemento dello sguardo, o *degli* sguardi, l’incrociarsi dei movimenti oculari nei tagli di ripresa e angolazione, o ancor più l’atto stesso del vedere in quanto vettore di soggettive (qui parcellizzanti e al limite del picaresco, ma più avanti alto-stilizzate, *epiche* e non meno corpose e come materiche), si manifesta come gesto inaugurale della scrittura fenogliana: o quanto meno, di quella alle soglie d’una possibile divulgazione editoriale. Qui, il giuoco ottico, inaugurato da una prospettiva zero, esterna/sovraposta l’azione («Sulla tavola della cucina c’era» ecc.), si attua specialmente all’interno di essa (Ettore passò a guardare sua madre [...] Lei si inclinò a guardarlo...);⁴³ ma è evidente che nel tempo del “libro grosso”, lo sguardo, mosso dall’orbita di Johnny (al tempo stesso coinvolta e straniata: soluzione di compromesso, diremmo, tra soggettiva e fuori-campo), si farà «radarico» addirittura, in grado di «illuminare e scru-

⁴⁰ MASSIMO MILA, *Due inediti di Pavese*, in «Cinema Nuovo», a. VII, n. 134, [14], luglio-agosto 1958, p. 14. I saggi di Pavese editi da Mila sono: *I problemi critici del cinematografo*, e, *Di un nuovo tipo d’esteta (il mio film d’eccezione)*, rispettivamente pp. 15-19 e pp. 20-21.

⁴¹ È il titolo che Fenoglio avrebbe voluto per *Una questione privata* (poi pubblicato postumo, privo dell’estrema mano, e il cui titolo sarebbe stato frutto di scelta redazionale da parte dell’editore Garzanti); testimoniato nella lettera a Livio Garzanti dell’8 marzo 1960, la quale si concludeva in questo modo: «Per quanto precede il titolo potrebbe essere, se non Le pare troppo canzonettistico, *Lontano dietro le nuvole* o, se vogliamo, addirittura in inglese, *Far behind the clouds*. È una frase presa di peso dal testo della succitata canzone» (L, 133)

⁴² PHILIP COOKE, *Rilettura de La paga del sabato: Fenoglio, cinema e storia*, in ANTONIO CATALFAMO (a cura di), *Cent’anni di solitudine. Ottava rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana* (I quaderni del CE.PA.M., Santo Stefano Belbo, 2008), pp. 133-146, trad. it. di ANNA LOMBARDO.

⁴³ «Sulla tavola della cucina c’era una bottiglietta di linimento che suo padre si dava ogni sera tornando su dalla bottega, un piatto sporco d’olio, la scodella del sale... Ettore passò a guardare sua madre. / Stava a cucinare al gas, lui le guardò i fianchi sformati, i piedi piatti, quando si chinava la sottana le si sollevava dietro mostrando i grossi elastici subito sopra il ginocchio. / Ettore l’amava. / Ettore finì di fumare e gettò il mozzicone mirando il mucchietto di segatura in terra vicino alla stufa. Ma cadde prima, accanto a un piede della madre. Lei si inclinò a guardarlo e poi si raddrizzò davanti al gas. / – Cos’hai guardato? – domandò lui con una voce pericolosa. / – Non sapevo che cosa mi era caduto vicino –. Lei s’era sforzata di parlare da indifferente. / – Io la conosco bene quella tua maniera di guardare. Spegnilo! – urlò. / La donna fissò il figlio tendendo la pelle della fronte, poi abbassò gli occhi e calcò il piede sul mozzicone. – Spento, – disse, e poi: – Ma ti fa male fumare tanto» (OP.2, 121). Commenta COOKE (*op. cit.*, p. 136): «Si noti come la macchina da presa, inizialmente fissa sulla bottiglia, gradualmente si gira attorno e cambia l’angolo della visione, facendo entrare molte scene nella sua lente».

tinare» la «concreta tenebra».44 Ed è lì appunto che l'istanza narrativa, a focalizzazione abissalmente "zero", che nella sinopia "fenglese" dell'*UrPartigiano* si attribuiva a un possibile narratore/documentarista del remoto futuro (in grado di finalmente scrivere il «book of books» della Resistenza, senza avvalersi di nessuna delle testimonianze lasciate dagli onnipresenti «partisan writers», ma invece impassibilmente *trasponendo il vedere*, quasi un Serafino Gubbio venuto dal vento del futuro, supernamente saldato al suo macchinismo di ripresa),45 andrà a saldarsi con quell'istanza narrativa che indicibilmente (ma non mimeticamente) è *interna*, in relazione alla prospettiva "arcangelica" del partigiano ma anche a quella ariostesca e in cecità di chi, nell'occhio di tempesta della lotta civile, si dà a rincorrere le ombre del suo *disgraziato amore*.

L'atto già naturalistico e fotografico del vedere, *to see*, e del vedere per *trasferire* e riprodurre (su pagina o pellicola) l'oggetto, o il fatto, dalla sua profonda lontananza, a vantaggio della «desertness» d'una temporalità ulteriore (postbellica, post-mortem) anzi già abitandola, costantemente è assorbito da quello del guardare, o sia contemplare, *to eye* (il verbo non a caso ricorre più volte nel *Partigiano Johnny*, ma anche in testi come *I penultimi*); grandangolo di sguardo che ad ampio raggio scandagli, impietosamente mosso dall'esterno, panoramizzando e raccordando i campi ristrettissimi delle esperienze della lotta, episodiche e annidate in luoghi incerti, ma ancor più globo oculare che si spinge dall'interno quasi a come fuoriuscire dall'orbita nell'eccesso d'una soggettiva pineale; distanziandosi o sospendendosi nel massimo della prossimità (in sovratemporale, ipnotica fissità, è stato detto);46 estraneo e quasi postumo a sé («The man will simply see and transfer») eppure nel pieno "eyeing" del suo presentificarsi.47 Esterno (superno, illuminato da un narratore insieme impersonale e testimoniale) ma dall'interno (le marche del vedere si ridistribuiscono e proiettano per il tramite degli attori in gioco, in moto pluriprospectivamente agito nel corpo ottico del narrare). E comunque, al modo del "grande stile" quale riconosciuto da Beccaria, questo doppio scatto del postumo vedere (dall'esterno, quando *tutto* è già avvenuto) e immediato guardare (dall'immediato dell'esperienza, ma già come staccandose ne, al modo del globo oculare dell'uomo colpito da scheggia di mortaio, in *PJI*, 16: v. *infra*), è concreto/straniato accamparsi contro la mera figurazione: perché, se lo sguardo si muove e innerva la punta dello stilo, non è per surrogare e *riprodurre* («gesti, avvenimenti») ma per *essere* («gesto, avvenimen-

44 RR, 482 (*PJI*, 5).

45 «The book of books on us will be written by a man is yet unborn, the woman will bear him in womb is not yet more than a baby now, growing in the midst of our reports» (è l'uomo che «will simply see and transfer»). *OP*, 243.

46 Cfr. RINALDO RINALDI, «See and transfer». *Lo sguardo di Fenoglio*, in VALTER BOGGIONE e EDOARDO BORRA (a cura di), *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, Atti del Convegno di Studi, Fondazione Ferrero, Alba, 15-16 novembre 2013, Savigliano, L'Artistica 2016, pp. 109-118: 112.

47 Per il significato di quel «see and transfer», RINALDI (*op.cit.*, p. 112) si riporta anche a un giudizio di Pietro Chiodi, secondo il quale la denuncia civile fenogliana assume «la forma ancestrale del far-vedere» che si traduce «nel 'semplice' guardare», un guardare «con stupore, orrore e commiserazione» (PIETRO CHIODI, *Fenoglio scrittore civile*, in «La cultura», a. III, gennaio 1965, pp. 1-7, ora in *L*, 201). Del verbo *to eye* ricorrono, nel corpus del "libro grosso", diverse occorrenze; ad es. «Johnny e Geo eyed the women» RR, 492 (*PJI*, 6).

to»),⁴⁸ fantasmaticamente, ex novo: cinema immanente, e come ontologico, di quella che diremmo una *scrittura-gesto*. Dischiuso, a ogni fluido e pure scomposto, stratificato, scavato fotogramma, dalla immediata, meta/fisica concretezza d'una presentificare per forza di parola: capace di portare in luce lo spettrale e l'invisibile annidato nella crosta della realtà svolgentesi quale pelle o pellicola (e assorbendolo come mesmericamente, come per il moto d'una straniata spirale di *transfert* con quanto contemplato, e quindi *trasferito*, nel corpo in costruzione del testo).⁴⁹

Ma la presenza dello sguardo o, più fisicamente dell'occhio, è onnipervasiva, allagante, nell'*opus* di Fenoglio: effettiva condizione della sua scrittura presentificante, scrittura-gesto; quello stesso «occhio che lampeggia» probabilmente, l'«occhio fiammante» di «vecchio navigante», che (nel *focus* d'avvio della *Ballata* di Samuel Coleridge (che egli aveva tradotto fin nei primi anni '50) *costringe* ad «ascoltare la sua storia».⁵⁰ Per il narratore che nascerà avendo dismesso e smembrato la sua prima, espressamente “filmica”, proposta al mondo editoriale,⁵¹ impossibile sfuggire al sovraesponente fascio dello “sgranarsi” dello sguardo, ossia degli occhi stessi (i quali letteralmente posso-

⁴⁸ GIAN LUIGI BECCARIA intende principalmente per *grande stile* è «quel modo antfigurativo che non *riproduce* gesti, avvenimenti, ma *è* gesto, avvenimento, e presenta azioni, movimenti quotidiani, con astrazione e concentrazione applicata anche a piccoli dettagli»: *Il 'grande stile' di Beppe Fenoglio*, in GINO RIZZO (a cura di) *Fenoglio a Lecce. Atti dell'incontro di studio su Beppe Fenoglio*, Firenze, Olschki 1984, pp. 167-221: 181 (il saggio verrà poi isolato e riproposto col titolo *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Milano, Serra e Riva 1984, e Torino, Aragno 2013). Sulla «passione per il dettaglio» insiste, in tempi più recenti, Rinaldo Rinaldi, considerandola segno d'una consustanziale presenza del filmico nella scrittura fenogliana («Il 'filmico' in Fenoglio è una funzione dello sguardo, di quella passione per il dettaglio che fa coincidere la scrittura con la visione o la contemplazione pura»; R. RINALDI, *op.cit.*, p.112); prima di lui, N. MUNIZ MUNIZ, osservava: «se partiamo dall'immagine rilasciataci dagli autoritratti fenogliani [...]: cioè da quel giovane Fenoglio tutto concentrato nella contemplazione di un "dettaglio" quasi in agguato "per delle ore" a "spiare" i minimi particolari, e quindi i minimi cambiamenti intervenuti nel corso dell'osservazione, per poi ritradurre le proprie percezioni in una rigorosa "esercitazione letteraria", non potremo che constatare che quell'atteggiamento ha avuto una straordinaria continuità nella storia artistica dello scrittore, e che esso sta alla base della sua sperimentazione linguistica» (*op.cit.*, p. 83).

⁴⁹ Tale *transfert* nell'elemento osservato, è tratto caratterizzante lo sguardo di Johnny e (per ulteriore *transfert*) del suo scrittore e “doppio autoriale”; così l'eroe sentirà una sorta di *identificazione* profonda, ancor più fisica che morale, con ciò che contempla, ancor più se a esser contemplato è qualcosa privo ormai di vita: ad esempio, nella zona conclusiva dell'opera, al cospetto dei cadaveri dei suoi compagni Ivan e Louis resterà «tutto assorbito a contemplare i due, con una crescente capacità di identificarsi con loro» RR, 839 (PJ2, 37). Per contro, Agostino, il narratore de *La malora*, evita di guardare il cadavere dell'impiccato da lui scoperto, e ne ricostruisce i connotati solo tramite le descrizioni altrui; allo sguardo diretto si sostituisce quello corale, pluriprospectico (anche nella sua voce monodiante), e l'attività d'una visione-attraverso, introdotta sin nell'incipit “cimiteriale” di quel romanzo («Pioveva su tutte le langhe, lassù a San Benedetto mio padre si pigliava la prima acqua sottoterra», RR, 141).

⁵⁰ La traduzione del *Rime of the Ancient Mariner* di SAMUEL TAYLOR COLERIDGE uscì sulla rivista «Itinerari» nel dicembre 1955. BEPPE FENOGLIO, *Quaderno di traduzioni*, a cura di MARK PIETRALUNGA, Torino, Einaudi 2000, p.25.

⁵¹ Com'è noto, della *Paga del sabato* resteranno due tratti nei *Ventitré giorni*, trasformati in racconti: *Ettore va al lavoro* e *Nove lune*.

no giungere a staccarsi dall'orbita, per una scheggia di mortaio);⁵² l'immagine beante dell'*occhio-sgranato*, ricorrerà infatti in più punti-chiave dell'epos (di Johnny) e del romanzo (di Milton), al confine tra cecità autoindotta e sovraesposta, abbacinata/allucinata visione.⁵³ A muovere il "film" del paesaggio, il campo dello sguardo si assorbe spesso al senso dello scorrere, al sentimento insomma del fiume, nella sua centralità-gorgo d'«acqua verde» silenziosa e magnetica, flusso incastrato nelle faglie del territorio ma pronto, in agguato, quasi sirena, a ingoiare (a farsi ipnotico letto di suicidi).

È questo, il fiume, con quanto in esso è di fluido e di ipnotico, e di gassoso anche (la «ballonzolante vaporosità» che se ne sprigiona),⁵⁴ per ciò che ne promana di raggelata rapinosa fissità, placentare e raggelante, di (ri)generazione e immediato esaurimento, è, il fiume, figura d'una *morte al lavoro* remotissima e incombente, è questo, ecco, tema affatto portante in Fenoglio: animistico elemento, che giunge a partecipare della vita stessa del grande deuteragonista (il vento)⁵⁵. Magnetizzata visione, l'«acqua verde» luccicata tra il fogliame: ma dinamizzata pure, luministicamente, iridescente, tagliata dagli scatti, dalle prospettive inaspettate che si squarciano dal territorio; immobilità e invisibile, vorticoso moto, la cui parte profonda appare «perfettamente immobile, come raggelata, ma le radici e i rami sommersi si agitano come anime del purgatorio» (e a «guardarla di traverso», è «variegata come la pelle dei serpenti»)⁵⁶. Cangiante pellicola, quasi, d'un cinema naturale in svolgimento ininterrotto, fluviale, e preso alla radice indistinta appena fuori della lente del proiettore nell'iridescenza delle sue pulsazioni; liquida crepa atta a raccordare il mosaico degli episodi ma più a monte gli stessi sfalsati piani del paesaggio fratturato, animistico paesaggio-persona (o quantomeno

⁵² «La quarta sventola approdò quasi esattamente sull'angolo di Michele: il croscio vegetale si mischiò all'urlo degli uomini. Ma nel polverio ricadente un uomo rimase alto, atletico, e urlava col suono alto e fermo di una sirena avviata. Una scheggia di mortaio gli aveva enucleato un occhio ed il globo, simile ad una noce di burro, gli scivolava lento e gentile sulla guancia. Poi flopped a terra e nello stampede degli uomini ritirantisi Michele lo raccolse, l'avviluppò nel suo foulard azzurro da battaglia. Il ferito, con le mani da altrui compresse, quasi incollate sul suo inguardabile viso, venne portato direttamente al paese, per essere affidato a qualche uomo, meglio al giovane curato, per il diretto trasporto al primo ospedale, viz. Santo Stefano. Michele gli aveva ficcato l'involto in una tasca» RR, 588 (PJI, 16).

⁵³ PJI,12: «Li sveglì il primo sparare nel cielo sbiancante. Li destò, ma non li inarcò, giacquero in un coacervo occhi-sgranato ma passivo, la spossatezza e la miseria pendenti colloidalmente sulle loro facce antiquate come alghe d'uno sporco fossato. Finché, ad una seconda salva che ingravò tutto il cielo, il biondo groped allo spioncino della stalla e comandò tutt'in piedi» (RR, 549); PJI, 31 ("Inverno 1"): «Johnny correva, correva, le lontane creste balenanti ai suoi occhi sgranati e quasi ciechi, correva ed il fuoco diminuiva al suo udito, anche il clamore, spari e grida annegavano in una gora fra lui e loro. / Correva, correva, o meglio volava, corpo fatica e movimenti vanificati. Poi, ancora correndo, fra luoghi nuovi, inconoscibili ai suoi occhi appannati, il cervello riprese attività, ma non endogena, puramente ricettiva», RR, 779; e, in replica, il finale di *Una questione privata* (cap.13): «Correva, con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo», e quanto precede, RR, 1127. Notazioni sulla doppia natura dello *sgranarsi d'occhi*, in *Una questione privata*, tra «la cecità [...] collegata in rapporto ossimorico alla massima ricettività ed apertura dell'occhio», invertendo «la meta tracciata Inizialmente» («Quando si fosse saputo al culmine, sarebbe scattato dritto, e avrebbe sgranato gli occhi per riempirsi subito della casa di lei», RR, 1124), è in N. MUNIZ MUNIZ, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁴ RR, 667 (PJI, 22 "La Città 2").

⁵⁵ Cfr. PJI, 21: al «il fiume alto-alitante» corrisponde il vento che *suona* «con un rumore più continuo e più acquatile di quello della fuggente fiamana», OP, 2, 643.

⁵⁶ L'immagine, funestamente magnetica, ricorre nel racconto *Superino*, incluso in *Un giorno di fuoco*; RR, 249.

spazio e non *luogo* dell'azione,⁵⁷ e in ogni caso, immanente elemento drammaturgico)⁵⁸, assorbendone il quadro mobile nella muta calamita della propria «annegosa», serpentescia corrente.⁵⁹ Ed è una corrente che penetra fin nelle scritture ultimissime, e in paesaggi non collinari ma cittadini; come, giusto sul limite estremo del percorso esistenziale di Fenoglio, nelle pagine (racconto o frammento di racconto) alle quali sarebbe stato attribuito il titolo di *La grande pioggia*, in cui al di là della citazione della pellicola, ancora del '39!, e del suo remake del '55, va a rivelarsi una presenza obliquamente intrinseca del pensiero filmico: come già avveniva nel capitolo (non a caso) incipitario del *Partigiano Johnny*,⁶⁰ il fiume in piena, nella scena della città, appare figura anche dell'insidioso lievitare dell'immagine-movimento – che s'increspa monta si gonfia romba, *serpente* in emersione dai vortici del fondale, già sul punto di forzare gli argini e travolgere linearità e topografie certe,⁶¹ per imporre la forza alluvionale del destino (che, in quelle pagine, si riassume nell'attesa del responso d'una lastra radiografica); sì che nel titolo (pur redazionale) di quel testo, va a fissarsi una effettiva scaturigine dal duplice originale filmico, proprio nel tema dell'incombere della piena: nel tempestoso strabordare del fiume, già sul punto di travolgere e ringhiottire. È l'estrema occorrenza di quel motivo della pioggia in tempesta, dell'acqua che feralmente si attenta a prendere, dall'alto o dal basso (diluvio o piena) il dominio della terra, o già «concreta come una materia con cui si possa fabbricarsi»⁶² di cui prima e come biblica manifestazione era nella serie “barbara” del '52, e più evidentemente nel suo côté “parentale”,⁶³ nello screziato novellino dell'«ambito atavico»;⁶⁴ ma trasposto fuori del primigenio, diluviato scenario langhigiano (ove l'acqua a impregnare e infradiciare scroscia perlopiù dall'alto, vomitata

⁵⁷ G.L. BECCARIA (*op. cit.*, p. 194) parla di «paesaggio stilizzato al massimo che, come nell'epica (o nella fiaba), è spazio, non luogo dell'azione».

⁵⁸ È quanto postulato peraltro, a monte del neorealismo cinematografico, da GIUSEPPE DE SANTIS, *Per un paesaggio italiano*, in «Cinema» 116, 25 aprile 1941.

⁵⁹ In posizione quasi incipitaria: PJ1, 1 (RR, 434).

⁶⁰ Nel luogo, citato nella precedente nota, si manifesta «plumbea colata del fiume annegoso»: ed è il capovero che immediatamente precede altro espressamente “cinematografico”, in cui spicca, catalizzante, il movimento “velocitato” delle pellicole del cinema comico dell'epoca del muto (il riferimento è a Ridolini; e dovremo tornarci più in là).

⁶¹ Nel racconto *La grande pioggia*: «Imboccarono il ponte. Malgrado il diluvio le ringhiere erano gremite di gente che s'era fatta non meno d'un chilometro per ammirare lo spettacolo del fiume in piena. Tra un interstizio e l'altro videro le acque color cioccolato avventarsi in onde lunghissime, perforate qua e là da grandi vortici. E c'era un rombo, ma simile, e perciò innocuo del tutto, a quello di una ferrovia sotterranea»: TR, 507-511: 509. Una potente immagine di diluvio e di alluvione è anche in PJ2, 23 (“La Città 3”); vi ritorneremo più avanti.

⁶² RR, 680 (PJ2, 23).

⁶³ Più in particolare, certo, *Pioggia e la sposa*, racconto strategicamente posto in chiusura della raccolta dei *Ventire giorni*.

⁶⁴ RR, 474 (PJ1, 5).

dal «borborismo del cielo»,⁶⁵ e dove, fin dall'origine, «la terra e il fiume [sono] così compenetrati da non saperne il termine»),⁶⁶ quel motivo si riversa ormai nello spazio cittadino, post-resistenziale e già insidiato dallo spettro della fine, dove sequenze filmiche vengono fuori in trasparenza come proiettate dal tempio centrale della sala cinematografica⁶⁷ e non meno dallo «spettacolo del fiume in piena» e del suo *rombo*.

Eppure, *in questione*, a pensare a una dimensione “filmica” della scrittura-gesto fenogliana, è in primo luogo, il punto-di-visione da cui si muovono, in sovrapposizione, lo sguardo dell'autore (implicito), nel campo lungo, o “grande stile”, della sua voce e regia, esterna all'azione ma in grado di renderla immediatamente *presente*, in ogni minimo dettaglio, senza mai *riprodurla*,⁶⁸ e quello dell'eroe, che la macchina da presa (diretta) narrativa sembra risalire come dal fondo oculare, stabilendo uno statuto di semi-soggettiva;⁶⁹ secondo quella dialettica di *seeing* e *eyeing*, di cui abbiamo detto qualcosa. E c'è chi, come Veronica Pesce, nel tentativo illuminato di individuare una più intrinseca chiave di *visione* filmica nell'opera fenogliana tramite le tecniche di rappresentazione spaziale, torna ad appellarsi al cinema di John Ford, per una pellicola che non parrebbe citata espressamente in nessuno dei luoghi di quel corpus: *The Searchers* ovvero *Sentieri selvaggi*⁷⁰ (del '56 ossia nel vivo dell'ela-

⁶⁵ Grande attenzione è stata rivolta, negli studi fenogliani, al tema del paesaggio, a partire almeno da *Paesaggio e natura in Fenoglio*, in *Beppe Fenoglio oggi*, cit., pp. 13-32, e fino almeno a V. PESCE, *op.cit.*; per quel che riguarda il tema specifico, mi permetto di rimandare al mio “*Come la pelle dei serpenti*”. *Lo spazio barbaro: la terra dell'acqua*, in «il verri», cit., pp. 37-47.

⁶⁶ Nel *Quaderno Bonalumi* (OP.3 p.178).

⁶⁷ Sarebbe da citare, in questa chiave, la sezione indicata come *La città 2* nel PJ, in cui il cinema è indicato come elemento cardine di attrazione della città, accanto a marciapiedi, shopping, postriboli, caffè, bibite gelate (v. PJ II, 22: RR, 661; ma anche PJ I, 18: RR604). Ma forse, ancor più, in un frammento di racconto del dopoguerra, scritto nel '62, come *Figlia, figlia mia*, le cui ultime pagine sono descritti i quartieri nuovi della città: qui il neon «d'un bianco gemmante» delle grandi insegne del cinema ne «illindiva ancor più la vecchia facciata salnitrosa» («Stavolta non ci andò per la solita via, svoltando dal cinema e fiancheggiando la caserma, preferì provarcisi per certe viuzze che aveva indovinato dietro la massa quadrata del cinema, con le insegne al neon d'un bianco gemmante che illindiva ancor più la vecchia facciata salnitrosa. Arrivò regolarmente, non solo, ma scopri d'aver trovato una scorciatoia»: TR, 504-506: 506).

⁶⁸ G.L. BECCARIA, dopo aver definito il *grande stile* fenogliano come «modo antfigurativo», nota che in esso «azioni, movimenti quotidiani» si presentano «con astrazione e concentrazione applicata anche a piccoli dettagli» (*op. cit.*, p. 181).

⁶⁹ MARIA ANTONIETTA GRIGNANI (*Generi romanzeschi e punto di vista in Fenoglio*, in *Fenoglio a Lecce*, cit., pp. 35-46: 37) insiste particolarmente sullo statuto ibrido del narratore fenogliano: «Se il narratore [...] non è mai rappresentato come persona, la sua lingua bachtinianamente si interseca proprio in quanto ideologema con la zona o raggio d'azione della voce del protagonista, confermando che la materia verbale a suo modo ha sempre a che fare con il punto di vista. Nel caso specifico l'egli di Johnny si direbbe un narratore camuffato, con gli occhi e con la lingua del quale il narratore ufficiale vede o percepisce o giudica i fatti».

⁷⁰ In effetti, al più troviamo un «sentiero intuitivo» RR, 767 (PJ2, 30; nel corrispondente di PJ1: OP.1 774), o un «coloso sentiero» RR, 626 (PJ1, 19); il titolo originario del film è, come detto, *The Searchers*: in PJ 31 (in entrambe le redazioni) troviamo effettivamente il termine «ricercatori» attribuito ai fascisti che, avendo già ucciso Pierre ed Ettore, sono a caccia di Johnny, il quale sfugge loro correndo a perdersi (per inciso: si tratta del passo che Fenoglio importerà, ampliato fino alle soglie dell'inverosimiglianza eppure ricorrendo alle medesime immagini, per il finale di *Una questione privata*; e che potrebbe costituire un argomento in favore della sopravvivenza di Milton, in quel romanzo); allo stesso modo, in *Primavera di bellezza*, nel cap. 14 dell'edizione licenziata da Fenoglio per Garzanti si parla di «ricercatori tedeschi» (dopo l'8 settembre), RR, 383.

borazione della materia di Johnny, con ogni probabilità), film dove «la soglia o la finestra [appare] come discrimine tra differenti condizioni»:71 la studiosa, che il senso del paesaggio fenogliano ha approfondito in capitoli significativi, riconosce il modello della soglia in alcune ‘sequenze’ di *Una questione privata*, riconoscendo in esse un’opposizione dentro/fuori ovvero fra il tempo del ricordo, annidato nella villa di Fulvia, e il tempo dell’ansia e del futuro prossimo, che è ciò feralmente che domina nello spazio esterno (ma l’opposizione è forse meno netta, se in ambedue i versanti di quella soglia può rivelarsi un pur distinto regime di *spettralità*).72

È proprio questo, il motivo della soglia, che inaugura le due principali narrazioni fenogliane, quella di Johnny e quella di Milton, in incipit che appaiono speculari l’uno in rapporto all’altro; unitamente all’atto del guardare, che abbiamo visto caratterizzare, come virtuosisticamente, l’attacco pluriprospectico (montaggistico) de *La paga del sabato*: e che nelle narrazioni dell’uno e l’altro partigiano diventa invece vettore di semi-soggettive. I due passi sono assai noti: «Johnny stava osservando la sua città dalla finestra della villetta collinare»; «La bocca socchiusa, le braccia abbandonate lungo i fianchi, Milton guardava la villa di Fulvia, solitaria sulla collina che degradava sulla città di Alba».73 In una prospettiva “collinare” che nel primo caso è spinta dall’interno verso l’esterno (dalla villetta alla città), nel secondo dall’esterno, se non verso l’interno, verso lo spazio finito e denso di proiezioni e di memoria (la villa, tenendosi alle spalle il digradare verso la città): ed è già qui, in questa inversione del punto di vista, la rotazione dall’epos al *romance*, che si riassume nel passaggio dall’uno all’altro progetto, portata a esecuzione (assieme all’anticipazione nel ’43 della morte di Johnny) quella *liberazione del campo «resistenziale»* di cui Fenoglio avrebbe detto a Livio Garzanti, nella fondamentale lettera del 10 marzo 1959. L’atto dello sguardo che si spinge oltre-soglia, limine fisico e insieme immaginario, mette in piena evidenza la situazione ottica, “filmica”, da cui si sviluppa la scrittura-gesto fenogliana: “cinema naturale”, incapsulato nella retina, che si svolge nella *ripresa* concreta, integrale, dell’esperienza-limite che in esso ripetutamente si rivive.

La situazione ottica d’uno spazio “incorniciato” da stipiti ma tanto più profondo prospetticamente e mentalmente (proprio perché in rapporto alla delimitante finestra), viene in luce in punti-chiave della scrittura di Fenoglio, e fin dalle primissime prove; nella narrazione contenuta nel *Quaderno Bonalumi* (che pure, per quanto ne è rimasto, si apre col riferimento a una finestra, ancorché, stavolta, serrata)74 inequivocabile appare l’atto del *guardare* (tanto meglio se avendo «soffregati gli occhi») come un *inquadrare* (già qui: la città di Alba), ma da un «campo visivo [...] delimitato».75 Ma nelle pagine iniziali del *Partigiano*, è dal “quadro” della finestra, che si offre, in un campo lun-

71 Di movenze “western” presenti nell’opera fenogliana, si è già detto.

72 «La donna aveva acceso un solo lume del lampadario. La luce piombava sul tavolo intarsiato senza riverberare e nell’ombra circostante le federe bianche delle poltrone e del divano baluginavano spettralmente» RR, 1019 (QP, 2); «Non l’avevano ancora individuato, lui era come uno spettro fangoso, ma ecco che ora urlavano e spianavano le armi» RR, 1125 (QP, 13).

73 Rispettivamente: RR, 429 e RR, 1011.

74 «...era così densa e vicina che la finestra non aperta pareva una cortinata di fitto velluto seminato di lustrini» (*Quaderno Bonalumi*, OP.3, 175).

75 Ivi, OP.3, 187.

ghissimo nel cuore della città scrutata, una chiave d'accesso al "gesto" narrativo che verrà, esplicitamente e *tecnicamente* cinematografica:

Dalla finestra Johnny scrutava il rettifilo grigio-asfalto che dalla collina degradava in città, fino all'evidentissimo confine coll'acciottolato della città. A vista d'occhio, il movimento e il traffico s'era diradato, epidemicamente, e quel poco s'era sensibilmente accelerato, i passanti quasi apparivano velocitati, comicamente, come personaggi nei films di Ridolini, e nel ridicolo era una clandestina punta d'angoscia, viperina.⁷⁶

Considerevoli, qui, le marche "cinematografiche" rilasciate sulla superficie del discorso: l'angolazione dello *scrutare*, in panoramica ma da un punto di vista delimitato, come dire tra soggettiva e lunghissimo campo, la "velocitazione" da pellicola delle origini, e poi, quell'epiteto, «viperina», in cui sembra riassumersi la connotazione fluido-serpentesca e intrinsecamente filmica del fiume nel suo svolgersi (e la «plumbea colata del fiume annegoso» la ritroviamo infatti al capoverso appena precedente).⁷⁷ Ed è qui che il *cartone* (del cinema) sembra poter imprimersi sul piano dell'attuarsi; al modo d'una chiave (nel senso musicale) da seguire e su cui eseguire il gesto di scrittura/lettura che da quella prospettiva sta schiudendosi: quasi fosse Johnny qualcosa come il "regista implicito" della pellicola, casomai orchestrando il profilmico d'un set di pellicola d'azione in cui il troppo-di-realtà va a cortocircuitarsi in verità-di-finzione: «come se [...] tutto fosse un gioco o un fictioned sacrifici-

⁷⁶ RR, 435 (Pji, 1). È anche l'effetto sala cinematografica, del cinema come mondo e insieme suo necessario e inverante *alter*, che Calvino descriverà a meraviglia nell'*Autobiografia di uno spettatore* (cit., p. 30): «Quando [...] ero entrato nel cinema alle quattro o alle cinque, all'uscirne mi colpiva il senso del passare del tempo, il contrasto tra due dimensioni temporali diverse, dentro e fuori del film. Ero entrato in piena luce e ritrovavo fuori il buio, le vie illuminate che prolungavano il bianco-e-nero dello schermo»; ecc.

⁷⁷ L'immagine liquida-inondante appare affiancata a quella del vento «a velocità e forza innaturale», non meno filmicamente determinante, come sappiamo (da *La voce della tempesta*) e come ancora vedremo in seguito.

cio di comparse cinematografiche»;⁷⁸ quel gesto, cioè, che dovrà svolgersi fino all'ineluttabile, impossibile ma sempre ambita, parola "END".⁷⁹

Se nei momenti topici lo sguardo, e il suo modo di "ripresa", fissa il suo focus panoramizzando perlopiù linearmente (dall'alto verso le colline, nell'incipit del *Partigiano*, o fissando la villa dalla base della collina, in quello della *Questione*), l'angolatura da cui muovere lo sguardo sembra tuttavia, in passaggi di massima intensità, tutta verticale anzi sprofondante, intrinseca alla stessa materia (terra, acqua, mota) costitutiva del respirante corpo del *paesaggio* fenogliano. In alcuni miei precedenti rilievi, m'era occorso di insistere su una prospettiva che guarda al *basso*, matericamente mossa, appunto, *verso il* e specularmente *dal* seno della terra, la «come succhiante terra»⁸⁰ (tanto meglio se terra fecondata feralmente dall'acqua, e se in contesto cimiteriale);⁸¹ così in primis nel diluviante racconto *Pioggia e la sposa*, l'ultimo dei *Ventitre giorni* (l'unico scritto in prima persona), il concreto moto verticale, quasi trapanante, dello sguardo (non solo) memoriale, fa riemergere, dal *sottoterra* del camposanto (lo stesso, verosimilmente, del lapidario, quasi proverbiale *incipit* de *La malora*, che nuovamente citiamo: «Pioveva su tutte le langhe, lassù a San Benedetto mio padre si pigliava la prima acqua sottoterra»...) la fisionomia della terribile zia, ferale protagonista della novella, allucinata come in risalita dal suo calco terragno: «Era (perché da anni si trova nel camposanto di San Benedetto e io posso sempre, con sforzo di memoria, vedere sottoterra la sua faccia con le labbra premute) era una piccolissima donna, tutta nera»;⁸² dove peraltro, l'inciso parentetico, apparentemente digressivo rispet-

⁷⁸ A metà, nel caso citato, fra western e peplum: «Sfilarono gli slavi, stanchi e legnosi; all'ultimo passo dardegiavano al fastigio dell'arco guarnito di partigiani il loro serio, impressivo sguardo di gente che viene da un combattimento effettivo, con giberne occhieggianti semivuote, intorno a tutto il loro magro corpo l'indissolubile campo magnetico delle pallottole radenti» RR, 539 (PJI, II). Una coreografia da *set* cui è accostabile altra, ancor più astratta (e a effetto straniamente comico), poco più avanti: «il Comando Generale spedì nelle basse Langhe un autocarro nuovo di trinca zeppo di uomini armati e indivisati dopo lancio. Esso swept le basse colline come un affascinante carrozzone pubblicitario, coi suoi uomini rigidi e alteri, inevitabilmente mannequineschi, chiusi in ultraregolari divise inglesi, e, poiché pioveva d'un tratto (alla inimitabile maniera della pioggia in collina, con i vari schermi differenziati di cascata, spettroscopicamente dissimili per densità e colore) come a comando indossarono gli impermeabili mimetici, mettendo in debito risalto la gobbetta posteriore per alloggiarvi il tascapanè» RR, 581 (PJI, 15). Ovviamente, ai nostri fini, oltre alla dominante quasi profilmica, nelle due citazioni riportate risultano notevoli le marche d'una fisica dello sguardo: «l'indissolubile campo magnetico» ma soprattutto alla *spettroscopica* "visione" della «pioggia in collina».

⁷⁹ P. NEGRI SCAGLIONE ricorda l'uso di Fenoglio di apporre la parola END in chiusura dei suoi scritti, «da spettatore appassionato dei film americani» (*op. cit.*, pos. 3778); potremmo azzardare che, in *Una questione privata*, l'assenza della formula, più che attestare l'incompletezza del testo, è in favore di un'ipotesi di finale, se non aperto, comunque metafisico o fiabesco-allucinatorio (ulteriore marca dell'incidenza della pellicola di Fleming, e del canto di Dorothy, su quella costruzione romanzesca); o forse un segnale di «infinitudine» (a utilizzare, un po' forzandola, un'espressione di N. PALMIERI, *op. cit.* p. 63), mosso giusto dal limite dell'esperienza esistenziale.

⁸⁰ OP.1 765 (PJI, 28).

⁸¹ Oltre alle succitate "visioni" da/nella terra (fradicia) del cimitero di San Benedetto, da citare, in questa chiave, almeno il racconto sepolcrale-poesco *Nella valle di San Benedetto* (escluso dall'edizione dei *Ventitre giorni*); nonché le traduzioni dalla *Spoon River Anthology* (45 delle 244 poesie), di data posteriore al 1958; a tale riguardo, v. DEA MERLINI, *Le traduzioni di Beppe Fenoglio dall' Anthology di Spoon River: una palestra di stile*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», a. 43, n. 2, maggio-agosto 2014, numero monografico: *Beppe Fenoglio cinquant'anni dopo*, pp. 153-159.

⁸² RR, 134.

to alla materia narrativa mitopoietica meteorologica e finanche odeporica di quel racconto,⁸³ notizie dal fondo del diluvio, va a stabilire una sorta di repentino *flashforward* dalla temporalità del narrato a quella del narrare, in un intreccio tra la prospettiva “adulta” del narratore che a distanza di anni rivive lo scatenarsi primario dell’elemento, e il sé bambino che lo aveva vissuto come in incubo, «come se avesse chiusi gli occhi solo un attimo prima». In entrambi i casi, il punto di vista (che è specularmente quello del narrante e quello del cadavere, mummificato ma *vivente*, o forse del narratore-cadavere nella *Spoon River* del proprio «ambito atavico») va a suscitare un tragitto ocularizzante, che muove da/verso il seno/ seme della terra; e meta/fisicamente, per il tramite della diluviante pioggia, schiude la già labile soglia che separava il mondo, comico o spettrale, degli ancora vivi, da quello dei già sepolti.⁸⁴ Qui anche: è il doppio movimento del superno complessivo *vedere* e dell’interno, specifico *guardare* (*seeing/eyeing*), e poi ancora astrarsi (e registrare o *trasferire* sulla superficie pellicolare della pagina), il percorso e il *focus* attivamente filmico dell’atto-di-scrittura fenogliano, tanto meglio se per via di straniamenti semisoggettive (*libere indirette*), tra prospettiva dal basso (materica tra l’orrorico-poesco e il creaturale-atavico) e dall’alto (panoramica perlopiù, o quasi “arcangelicamente” aerea).

Di fatto, l’intensità penetrante d’uno sguardo – che dalla sua *occhi-sgranata* cecità semi-allucinatoria, è in grado di trapassare la ribollente densità degli elementi per focalizzare i contorni dell’invisibile, *precipite* sprofondato all’evidenza, concreto-allucinata, dell’orroroso decadere immediato, e immanente, della carne⁸⁵ – va coniugandosi, in riferimenti come questi, al macro-tema dell’acqua diluviante.⁸⁶ Eppure, ancora verticale, ma inversamente, dal sotto a

⁸³ Scomparirà, nella versione inserita in *Un giorno di fuoco*.

⁸⁴ Qualcosa di simile, in riferimento specie all’incipit pluviale-sepolcrale de *La malora* col motivo di quella *visione-atravverso* (bidirezionale finanche) che provammo a descrivere, una venticinquina d’anni fa (nella *Storia generale della letteratura italiana* di NINO BORSELLINO e WALTER PEDULLÀ), ossia dello “sguardo sotterraneo”, e al suo sviluppo tematico nel medesimo romanzo, è nel saggio di N. PALMIERI, *Avventure di un narratore*. La malora, in Ead., *Beppe Fenoglio. La scrittura e il corpo*, cit., pp. 45-70: 63; dove viene messa in luce la natura intimamente corale nella collaborazione d’una comunità di anonimi narratori orali, e, in ciò, «potenzialmente infnibile», che risiede nella pur monodica voce di Agostino, “narratore” benjaminiano (questo, almeno, nella narrazione del ritrovamento del cadavere di Costantino del Boscaccio, suicida per impiccagione). Quanto a quell’*incipit*, PALMIERI nota: «L’occhio si pone infatti nell’ottica della morte, oltre il limite dell’esistenza, o meglio, sotto quel limite, a livello del corpo bagnato dalla pioggia e restituito alla terra [...] La pioggia mette in relazione il mondo dei vivi con quello dei morti, violando una soglia e delimitando i nuovi territori da cui nasceranno nuovi racconti».

⁸⁵ «I tre uomini, due di Némega ed uno del viola, sedevano e ancora ondulavano, senza gemere. Sanguinavano furiosamente, ed uno era stato colpito alla bocca e sfigurato tutto, con indenni gli occhi enormi e stupefatti, scoloriti dal dolore. Non morti, ma moribondi, stupendamente al di là d’ogni salvezza. Johnny gli vedeva la precipite miseria della carne morente, la pelle già argillosa, l’ispido della barba già paurosamente vile ed animale, il pregio di ogni loro parte di carne decadendo vertiginosamente» RR, 541 (PJ1, II).

⁸⁶ Ma anche nella stasi, nel tempo del ritorno ad Alba (dopo l’8 settembre) immediatamente prima di farsi partigiano, Johnny in un repentino flashback del tempo infantile, si ritrova ad ascendere allo stipato e composito spazio della soffitta, sentita come un «teatro d’avventura» o persino come un set cinematografico: «L’incombere muschioso dei tetti, lo sbarramento delle tramezze e delle assi, la stessa grezzezza dei muri, la folta, indisturbata popolazione di vespe e scarafaggi, la sparsa presenza di lamiere e latte come parte di una generale corazzatura, l’aria ferma e tiepida attraversata dal ronzio delle vespe come da allentati sciami di frecce, l’assenza e addirittura la impensabilità delle femmine, tutto contribuiva, allora, a fargli pensare e vedere la soffitta come un congeniale teatro d’avventura» (da cui «sparare [...] ai pellirose») RR, 461 (PJ1,4).

sopra, è la prospettiva che può muovere dal fondo d'*acqua verde* del fiume: la prospettiva *d'en bas* si attua allora con evidenza maggiore, in un'immersione/riemersione amniotica e verticale (è Johnny, nel primo *Primavera di bellezza*) dal «letto violetto, mortuario» del fiume, che sembra prefigurare, pure, una forma di deposizione nel seno, o urna, dell'elemento: «Rigalleggiò supino e sotto quel metro d'acqua il remotissimo sole non era più che il ripugnante faccino cianotico di un neonato; ma se si riaccostava al primo velo dell'acqua, ecco che il faccino si dilatava smisuratamente, sprigionava una luce e un calore insopportabili». ⁸⁷ In un passo per molti versi analogo (siamo nel primo *Partigiano Johnny*), il protagonista, in una pausa, s'immerge «verticalmente, monoliticamente» nell'«immobile vortice» di una conca d'acqua nel torrente, come disindividuandosi di più in più a contemplare (annusare, anche) come dall'esterno «la sua carnale sostanza e forma»; è ancora l'incontro con l'acqua, assieme al moto verticale, di riemersione *d'en bas*, a *sfondare* il campo visivo, in una direzione insieme materica e oltre-oggettiva. ⁸⁸

Paralelo, o intrecciato, al campo visivo, elasticamente allargato e ristretto (ma tanto più abissalmente, nel secondo dei casi), nel corpo della scrittura-gesto, scorre certo la colonna aurale ed eventualmente «acusmatica»; ⁸⁹ «cinema» tanto più sensoriale, e tanto più mentale, per cui il moto dell'immagine risale dalla stessa, dinamizzante risonanza del «campo acustico» ⁹⁰ (funzionale certo alla definizione dello spazio fisico dentro e oltre il quadro) nella sfera dello «strained udito di Johnny». ⁹¹ E ancor più dunque nella sospensione metafisico-allucinatoria, che non negli scenari più netta-

⁸⁷ Pdb I, 3 (OP.I, 1281); ove, nella magnetica attrazione all'*acqua verde*, al sarcofago liquido ivi riposto, in cui sprofondare e riemergere, e insieme nell'ossimoro del «faccino cianotico di un neonato», segna un chiasmo circuito di nascere/morire, o meglio forse di (ri)nascere alla morte. Su questo punto (anche nella relazione col passo del *Partigiano Johnny* che qui accostiamo), v. ALBERTO CASADEI, *Beppe Fenoglio e la morte imminente*, in *Per rileggere Beppe Fenoglio*, in *La forza dell'attesa*, cit., pp. 49-72: 61.

⁸⁸ PJI, 19 (RR, 626).

⁸⁹ V. PESCE, nel ricordare quanto la costruzione della sfera sonora del film sia un modo primario di rappresentare dello spazio dentro e oltre l'inquadratura, e tanto più funzionale all'inclusione del fuoricampo (tramite il *sound off*, utilizzato anche come «indicatore delle distanze»), individua nell'opera fenogliana, fin dalle origini, il ricorso al suono appunto con tali finalità: specie nelle «scene bellifiche, dove la vista spesso viene meno» (*op. cit.*, pp. 211-212).

⁹⁰ PdB I, 7 (OP.I, 1321). Diverse le ricorrenze, nel *Partigiano Johnny*; ad es.: «Un po' più tardi, viaggiando da nord-est, per le creste e per le valli, venne una fucileria insolitamente nutrita, che scuciva tutto il cielo, contrappuntata da boati da mortaio. Il Biondo e Johnny andarono a quell'appuntamento acustico» RR, 538 (PJI, 11); ma altrove si parla di «settore acustico» RR, 481 (PJI, 5) e di «fatto acustico» («tutto nel buio si riduceva ad un fatto acustico, prima che tattile», *ibidem*), o ancora, di «giudizio acustico» RR, 509 (PJI, 9).

⁹¹ «Pareva anche corressero trilli di fischietto, ma poteva essere un abbaglio dello strained udito di Johnny» RR, 698 (PJ2, 24 «La Città 4»: l'immagine è identica, ma meno dinamizzata, in PJI, 24: «Pareva anche si fossero aggiunti trilli di fischietto, ma poteva essere un miraggio dello strained udito di Johnny», OP.I, 694). In PJ2, 27, «Preinverno 3», Ettore afferma di essersi «rovinato l'udito nello sforzo di separare, distinguere ogni altro rumore da quello del vento» (RR, 735); altrove, in PJ2 29, «Preinverno 5», è in una in una «sfera di sogno» che Johnny percepisce «le intrecciate voci dei soldati tedeschi» (RR, 754).

mente oggettivati o mimetici;⁹² e allora, l'*annegarsi di spari e grida in una gora* posta fra l'eroe e gli inseguitori,⁹³ oppure, il *crocchiare del silenzio* anzi «l'elettrico friggere degli atomi del silenzio», seguito da «uno scatto alla porta», che entrambi preludono ad un'apparizione fantasmatica in controluce lunare;⁹⁴ mentre straniato (*strained?*), antimimetico, è spesso il ricorso al *sound off* in un «campo acustico» affollato di indicatori de-reali, relativi tutti a figure di sospensione e di muta attesa, come gli sfrigolanti «atomi del silenzio» (silenzio altrove «bruento»), o la «insidiosa neutralità», o il «grembo di gestante» (del «pregno e misterioso» cielo)...⁹⁵ La risalita dall'aurale al visuale, che in passaggi fra i più topici e ipnotici della fenogliana scrittura-gesto avviene entro un «theatrical set-up di fantomatici volumi»,⁹⁶ va a intramare una sorta di paesaggio sonoro (più ancora che colonna sonora),⁹⁷ che scorre parallelo al testo ma in parte è da esso autonomo, fluttuante residuo psichico più che elemento in grado di essere assorbito nella drammaturgia, fino ad acquisire concreta sembianza di *spettro*.⁹⁸

Il «campo acustico» fenogliano è fitto, tuttavia, di riprese citazionali da canzoni dell'epoca, specialmente americane, e spesso intrecciate ai rimandi *cinéphiles* (così come intrecciati sembrano procedere cinema e musica ameri-

⁹² «Accelerò verso l'imbocco del vicoletto, sul greto che si interrava, tra ciuffi di ortiche marce, quando gli inondò le orecchie il rombo della colonna. Era lanciata, stava divorando l'ultimo tratto del rettilineo davanti al paese, dovevano essere sei o otto camions» RR, 1080 (QP, 9).

⁹³ «Johnny correva, correva, le lontane creste balenanti ai suoi occhi sgranati e quasi ciechi, correva ed il fuoco diminuiva al suo udito, anche il clamore, spari e grida annegavano in una gora fra lui e loro» RR, 779 (PJ2, 31): analogamente, nella scena «gemella» posta nel finale di *Una questione privata*: Milton «correva, e gli spari e gli urli scemavano, annegavano in un immenso, invalicabile stagno fra lui e i nemici», RR, 1127 (QP, 13).

⁹⁴ «Si sentiva crocchiare il silenzio, l'elettrico friggere degli atomi del silenzio, poi si udì uno scatto alla porta della caserma, e ne uscì una figura invisibilizzata quasi dalla stessa intensità della luce lunare» RR, 467 (PJ1, 4). Ma v. anche: «Su di essa [la collina di Valdivilla] la desertness era verde ed il silenzio ronzava elettricamente» RR, 584 (PJ1, 16).

⁹⁵ «Il cielo era pregno e misterioso come grembo di gestante; i bombardieri entravano allora in campo acustico» (in Pdb1, 8: cit. già riportata); «Il fuoco crebbe parossisticamente, poi in un minuto declinò e tacque e mezz'ora dopo, nella sospensione di quella insidiosa neutralità un ronzio di camions invase tutte le strade circostanti» – RR, 777 (PJ2, 1 «Inverno 1»); «Poi, nel bruento silenzio, i fascisti si rivisibilizzarono» RR, 512 (PJ1, 9), mentre il «friggere degli atomi del silenzio» è in PJ1, 4 (v. nota precedente).

⁹⁶ Così è detto, nella specie, del paese di Murazzano, RR, 479 (PJ1, 5).

⁹⁷ Una dimensione che può risultarci, nello stesso tempo, prossima e distante rispetto a quella «acusmatica» (dunque intrinsecamente filmica) che, negli stessi anni del *Partigiano Johnny*, Calvino, di Fenoglio il primo mentore, andava infittendo nella serie di Marcovaldo.

⁹⁸ «Passarono davanti a un solitario casale miserabile [...] Finché il cane di guardia si precipitò al limite della catena, ululando. Enorme, trafiggente era la risonanza dell'abbaio ed essi fuggirono via e lontano, mentre la bestia continuava a latrare allo spettro-suono dei loro passi lontananti» RR, 746 (PJ2, 28, «Preinverno 4»; possibile, ma non del tutto probabile, una connotazione ulteriore nel senso di «spettro sonoro»); oppure: «Le notti d'agosto, nell'insonnia cronicizzata, Johnny stava sempre più a lungo alla sua finestra, opponendosi con tutte le forze all'angoscia di cui era carica l'aria [...] I lampi di calore, frequentissimi, erompevano come deflagrazioni di guerra, ogni notte dal sud si ergevano spettri di boati» RR, 359 (PdB, 11). Ma nella già riportata citazione da PJ1, 4, il «crocchiare il silenzio» dà adito all'apparizione spettrale d'una «figura invisibilizzata».

cani, nella formazione e nella costruzione narrativa di Fenoglio,⁹⁹ in quello spazio “altro” dalla letteratura di cui avrebbe poi detto Calvino nella sua affatto generazionale *Autobiografia di uno spettatore*).¹⁰⁰ E allora, il ricorso alla canzone può inaspettatamente tradursi in intrinseco motore narrativo; e a maggior ragione, se la canzone è da riferire a una colonna sonora di film. Quel che ci interessa qui è il caso, assai noto, di *Over the rainbow*: la canzone, composta da Harold Arlen su parole di Edgar Yipsel Harburg, che venne eseguita da Judy Garland nel *Magò di Oz* (di Victor Fleming, del 1939), venne assunta da Fenoglio come vero e proprio motivo-guida della storia di Milton nella *Questione privata*, suo «leit-motiv musicale», o addirittura «sigla musicale» della vicenda narrata (cioè «del disgraziato, complicato amore letterario del protagonista Milton (nome di battaglia) per Fulvia»), al punto che lo scrittore avrebbe voluto dare al libro un titolo come *Lontano dietro le nuvole* o «addirittura» *Far behind the clouds*, il quale direttamente derivasse da quella canzone, e ad essa (e al suo corredo visuale) alludesse con la massima evidenza.¹⁰¹ È la chiave al tempo stesso catastrofica e fiabesca, che fino all'ultima, allucinatoria scena, ricorre nella pellicola di cui la canzone è l'elemento-guida della colonna sonora;¹⁰² e che presenta, di più, una dimensione meta-filmica, nel tema, pur onirizzato, della finestra: la casa è presa dal tornado e trasportata altrove, Dorothy/Judy dall'alto vede scorrere, di là dalla cornice della finestra, case alberi oggetti barche mucche pollaio turbinanti tutti nel paesaggio cancellato, mentre la Malvagia *Strega* dell'Ovest si traghetta nella tempesta inforcando una bici subito trasformata in manico di scopa; ma più ancora della finestra-schermo, è evidente l'importanza della ripresa, nel romanzo fenogliano, del tema-chiave presente in questa pellicola, ossia dell'immane turbine, elemento strapotente, catastrofico, ma insieme atto a traslare la vicenda (ancora sull'onda sonora d'una *voce della tempesta*) su una dimensione onirico-fiabesca (in Technicolor). Abbiamo già visto come quello del «vento onnipotente» (tanto più se associato a una marca acustica assai caratterizzata)¹⁰³ nel suo essere «fiumana incessante», nel pieno della sua *demontata* «forza innaturale»,¹⁰⁴ o sia *la tempesta*, costituisca motivo spinale, e fin dalle origini, nella scrittura fenogliana: e tantopiù se volto in chiave

⁹⁹ Cfr. Ph. CHELLINI [et al.], *Musica leggera e cinema nell'opera di Fenoglio*, cit.; V. PESCE (*op. cit.*) parla di riprese di tipo extradiegetico, anche tramite occorrenze allitterative o addirittura onomatopeiche.

¹⁰⁰ «A differenza del cinema francese il cinema americano d'allora non aveva niente a che fare con la letteratura: forse è questa la ragione per cui si stacca nella mia esperienza con un rilievo isolato dal resto: queste mie memorie di spettatore appartengono alle memorie di prima che la letteratura mi sfiorasse» (I. CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., p.35) Ma il portato “generazionale” di quella *Autobiografia cinéphile* è innanzitutto nella ricostruzione della sala cinematografica (anni '30) quale spazio immersivo e “liberato”; ed è lì che suggestivamente vediamo ambientarsi Beppe non meno di Calvino, disambientandosi dal meschino clima italiota dei decenni fascisti, in cui aveva dovuto formarsi.

¹⁰¹ Nella già citata lettera a Livio Garzanti dell'8 marzo 1960.

¹⁰² La prima del film nelle sale torinesi avvenne solo una decina d'anni più tardi rispetto alla sua uscita originale (probabilmente il 3 ottobre 1949), ma vi furono diverse riprese per tutti gli anni '50: fino all'aprile del 1958, alla vigilia dunque della stesura di *Una questione privata* (ipotizza E. BOSCA, *op. cit.*). La canzone è citata anche, in italiano (*Sopra l'arcobaleno*), nel cap. III della prima versione di *Primavera di bellezza*.

¹⁰³ Al «cricchiare dei rami gelati» OP.1, 734 (PJ1, 27), al *crocchiare e gemere* (del bosco) OP.2, 762 (PJ1, 29).

¹⁰⁴ Rispettivamente RR, 798 (PJ2, 33 “Inverno 3”); RR, 434 (PJ1, 1).

demoniaco-allucinatoria.¹⁰⁵ In *Una questione privata*, non diversamente che nell'oniroide trasvolare di Dorothy verso il Paese di Oz (o casomai nell'incipit di *Pioggia e la sposa*, col sé-bambino «come se avesse chiusi gli occhi solo un attimo prima» per consegnarsi, in incubo concreto, alla furia dell'uragano verso la festa matrimoniale di Cadilù), l'insorgere del vento, e della canzone che vi si raccorda, segna un passaggio di dimensione e quasi fisicamente di stato (il cuore di Milton che batte, le labbra che gli si inaridiscono) per il magico-fiabesco e il fantasma del ricordo, veicolato dal fantasma sonoro d'uno stillicidio/tintinnio di gocce, giù dagli alberi sullo sparso ghiaino, e dal (mentale) «senti[r] filtrare attraverso la porta la musica di *Over the Rainbow*»;¹⁰⁶ mentre dal *baluginare spettrale* dell'impetoso troppo-di-realtà del presente di guerra, vengono avanti ben altri, stridenti suoni: il parquet *scricchiola anormalmente*, sotto i passi d'una custode quasi infero-fiabesca creatura, col loro «crepitio astioso, maligno»: dove la coppia di epiteti (per quanto attribuita allo *spettro* del parquet, restio ad «esser risvegliato») può persino convertire la custode in un'incongrua reviviscenza della Malvagia Strega (di Oz), qui nell'atto di accogliere Milton nel sepolcro d'un mitico, malinteso, e comunque non riattualizzabile ma funestamente vagheggiabile, passato; o al massimo riproiettabile, in qualità di *spettro*, sull'inerte schermo delle federe.¹⁰⁷ Di fatto, la suggestione filmico-musicale dell'(impossibile) *arcobaleno* agirà su molteplici piani, in questo romanzo; e il ferale «vento delle pallottole»,¹⁰⁸ del finale di *Una questione privata*, sembra lì a raccordare, al tornado di Dorothy, l'uragano bellico-privato di Milton.

Se è certo che lui, Milton, serrato com'è nel tempo del narrato, non potesse ricondurre il motivo di *Over the Rainbow* alla colonna visiva per cui era nata, se non forse per sentito dire (il film, lo si è ricordato, in Italia uscì dopo la guerra, ma la canzone era già nota nel '39): ma, all'altezza della stesura di quel romanzo, Beppe senz'altro sì; e la contaminazione di suono, immagine, e sprigionarsi o scatenarsi dell'elemento naturale, tramite cui Emily Brönte attraverso Wyler e Fleming (e Baum) attraverso Garland si saldano a comporre un'unica turbinosa, filmica e oniroide, drammaturgia della/nella *innaturale* forza del Vento, istituisce una corposa/spettrale dimensione che insieme è romantica e fiabesca; sì che il «disgraziato, complicato amore letterario» di

¹⁰⁵ Per limitarsi alla prima occorrenza nel PJI, 1 (v. nota precedente: citiamo adesso per intero): «E il vento soffiava a una frequenza non di stagione, a velocità e forza innaturale, decisamente demoniaco nelle lunghe notti»; ma numerosissime le occorrenze di un tenore simile: dal «mulinellare furiosamente» nella valle, RR, 404 (PdB, 15), al «vento urlante ed ubriacante», RR, 473 (PJI, 4), all'immagine, ancor più tesa tra il biblico, o l'animistico, e il cinematografico o quasi *cartoonesco*, del vento che *spinge dietro* Johnny «quasi senza intermittenza, come una continua, ciclopica, sprezzante, espellente mano», OP, 1, 884 (PJI, 38).

¹⁰⁶ RR, 1018. Suggestiva la lettura «cinematografica» che di questo passo fa E. BOSCA (*op. cit.*, p. 20: «Da notare questa concomitanza del fenomeno naturale con il riemergere del ricordo: quasi come se il vento fosse un messaggero divino e le gocce tintinnanti i frammenti di un ricordo in rapida composizione. Fenoglio sfuma il passaggio dal presente al passato tramite la folata di vento, le gocce cadenti e la musica che si alza leggera oltre la porta invitando lo sguardo del lettore a *carrellare* in avanti, mentre la voce fuori campo di Milton spiega che quello è stato il suo primo regalo alla ragazza»).

¹⁰⁷ «La donna aveva acceso un solo lume del lampadario. La luce piombava sul tavolo intarsiato senza riverberare e nell'ombra circostante le federe bianche delle poltrone e del divano baluginavano spettralmente. / – Non sembra d'entrare in una tomba?» RR, 1019 (QP, 2).

¹⁰⁸ RR, 1125.

Milton¹⁰⁹ è via d'accesso al catastrofico-meraviglioso, a quel passaggio di stato oltre il (conclusivo?) *crollare* all'ingresso del bosco, ai piedi del *muro* di alberi, alla cui soglia la voce stessa narrante si arresta: e, quasi un *cedere manus*, non si attende nemmeno a scrivere (come altrove ama fare) la parola END: terminale, drammatica mancanza, che sembra il più manifesto emblema d'una scrittura *potenzialmente infinita*.¹¹⁰

Ma è ancora da rimarcare come, nel nome di Dorothy, e dell'onirizzato accesso alla dimensione di Oz (e avendo ormai attratto a sé la stessa *voce* brönteiana/wyleriana *della tempesta*),¹¹¹ il tema del *vento demoniaco* s'impregna d'un altro motivo (d'un altro elemento, anzi) determinante e dinamizzante del paesaggio-in-movimento langhigiano; si tratta, certamente, dell'acqua, dal cielo o nella terra, tanto più se scagliata nell'occhio del vento e nell'imperverare del «saettio», o tintinnata a schiudere la dimensione magica, ma subito infernalizzata, del ricordo. In questo conclusivo, terminale romanzo, il tragitto avviene in senso inverso rispetto a quello della pellicola di Fleming: la *tempesta* non è lì a consentire onirico accesso alla magia, pur insidiosa, d'un Paese fiabesco, ma è ormai invece *assordante* a travolgere l'eroe,¹¹² a *schiacciarlo*,¹¹³ per trascinarlo in un definitivo e delirato oltremondo dove, senza smettere di *mugolare* (la canzone, addirittura?),¹¹⁴ correre via «ma senza contatto con la terra, corpo, movimenti, respiro, fatica vanificati», correre a perdifiato «con gli occhi sgranati» per sfuggire al fuoco dei repubblicani che infestano la collina di Fulvia, ma soprattutto «per convincersi che era vivo, non uno spirito che aliava nell'aria in attesa di incappare nelle reti degli angeli»; qui, il motivo della pioggia *selvaggia, assordante, e in furore*, atta a *dissolvere* le figure (introdotta dall'insistenza sulle «gocce»,¹¹⁵ come già, ma in ben altri termini, al secondo capitolo) si sviluppa nel più travolgente, e più stravolto, dei modi: come nell'occhio d'un ciclone, o nella più «niagarica»¹¹⁶ piena; è qui che un possibile *cartone* cinematografico affiora, come a pelo d'acqua, in tutta una sua bidimensionale, e non meno allucinatoria evidenza: sarà allora, più preci-

¹⁰⁹ Lettera dell'8 marzo 1860 (già da noi citata).

¹¹⁰ Espressione di N. PALMIERI (v. *infra*). Sembra suggestivo riportarsi, a tale riguardo, all'aforisma che nel *Diario* s'intitola *The end*: «Ci sarà sempre un racconto che vorrò fare ancora, ma ci sarà anche il giorno che non potrò più vivere» (OP.3, 203).

¹¹¹ Il tema del vento inaugura effettivamente il dramma giovanile, in qualità di «raffiche», che «dal di fuori» scuotono Thrushcross Grange; il vento (che, come viene assai presto chiarito, in quel luogo batte incessante), imperversa e «sibila» sempre più forte, fino a «stordire», a «far stramazzare» (e solo Heathcliff è in grado di resistervi); lo strapotente vento è portatore di «tempesta»: così nella scena successiva, inizialmente manifestandosi come temporale prima che si scateni una più violenta tempesta.

¹¹² «Pioveva come non mai, a piombo, selvaggiamente. La strada era una pozzanghera senza fine nella quale egli guadava come in un torrente per lungo, i campi e la vegetazione stavano sfatti e proni, come violentati dalla pioggia. La pioggia assordava» RR, 1123 (QP, 13).

¹¹³ Così già nella chiusa del cap.8: «Milton era già lontano, schiacciato dal vento e dall'acqua, marciava alla cieca ma infallibilmente, mugolando *Over the Rainbow*» (RR, 1077).

¹¹⁴ Significativo in ogni caso il ricorrere dell'espressione, che già era presente nella chiusa del cap.8 in riferimento alla canzone (v. nota precedente).

¹¹⁵ «Le gocce gli picchiavano in testa come pallini di piombo, e aveva a volte voglia di urlare d'intolleranza» RR, 1124 (QP, 13).

¹¹⁶ Cfr. PJ1, 4 (RR, 472): «niagaricamente» (riferito però al *precipitare* del pomeriggio e della sera).

samente, a scorrimento veloce, la parossistica pellicola di un *cartone animato* sottotraccia, tanto meglio se di guerra (Disney o Warner Bros), per cui il corpo di Milton, fattosi «spettro fangoso», con «occhi sgranati e semiciechi», correndo «facilmente, irresistibilmente», «come nessuno aveva mai corso», galoppando anzi «come un cavallo, gli occhi tutti bianchi, la bocca spalancata e schiumosa», a precipizio tra «la terra [che] si squarciava e ribolliva» e poi «senza contatto con la terra», invulnerabile (forse) alle «pallottole [che] arrivavano innumerevoli, a branchi, a sfilze», provando persino (senza riuscirci) a strozzarsi nel mezzo della corsa (fino a *crollare* a un metro dal serrarsi d'alberi, prima che possa imprimersi la clausola *The End*: nel più chiuso dei finali “aperti” mai concepiti o mai in/conclusi).

Ma infine, per tentare un (provvisorio) congedo, converrà rivolgersi nuovamente a Calvino; in questo caso, per inquadrare la peculiare qualità “cinematografica” della parola di Fenoglio, l'atto del *seeing/eyeing* verbale, obliquo e spinto infuori come dai recessi del fondo oculare, presentificante e già-postumo, attingente la pasta stessa materica del reale eppure “spettralizzante” l'oggettività stessa che trasferisce sul proprio supporto (ma in vista appunto di un “realismo” verticale o sia atto a sfogliare gli strati del visibile), la scrittura-gesto insomma che muove il suo epos resistenziale, quale inscritta nella stessa fisiologia della sua pronuncia. Nel '53, a pochi mesi dalla pubblicazione dei *Ventitre giorni*, il sanremese, in una lettera indirizzata a Giuseppe De Robertis, avrebbe delineato un breve ritratto di Fenoglio, giusto a partire dalla qualità del suo parlato: un dire «a scatti, con brevi frasi dal giro inaspettato»¹¹⁷ (determinato certo dal lieve «balbutire»)¹¹⁸ che possiamo intendere, per traslato, come la definizione più icastica della qualità dello “stile” fenogliano. Fisica coazione allo *scomporre* e mettere in questione il «giro» consueto e finito del discorso, e le sue stesse linearità, piuttosto che abbandono liquido-melodico, e ciò tanto nelle *velocitazioni* delle forme brevi quanto nel rallentamento che è dello spazio del “grande stile”¹¹⁹ ma se ciò accade, è in vista di un concetto altro del montaggio, da giocare al livello stesso della sintassi: che sarà impura, spezzata, ellittica in parte, tesa fra intensità di visione ed eccezione pluriprospectica – e non solo, questo, nelle zone dove il residuo plurilinguistico permane in rilievo, non assorbito dagli strati successivi di ste-sura...

Per ogni sua piega, la scrittura-gesto fenogliana permane elettricamente in tensione, «a scatti», a scarti, scabra e sempre come frenandosi a un metro dalla sua ondata di piena, con l'avvolgersi del suo «giro inaspettato»; e al breve ritratto, tracciato da Calvino nella sua solita trascendentale astuzia, sembra corrispondere quella quasi fisiognomica linea dello scrivere sì intimamente fratturata (unica e germinativa allo stretto livello del periodare), e

¹¹⁷ Lettera a Giuseppe De Robertis del 15 gennaio 1953, in ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di LUCA BARANELLI, Milano Mondadori 2000, p. 363; Calvino parla anche, per il suo aspetto fisico, di una «faccia da film del West».

¹¹⁸ La forma “balbutire” ricorre, nel “libro di Johnny”, in più di un'occasione.

¹¹⁹ Utile riportarsi alla “montaggistica” notazione sklovskijana cui GINO RIZZO (pur con differenti fini) fece ricorso, nella sua ecdotica fenogliana; «l'arte non tende alla sintesi ma alla scomposizione, giacché essa non è un marciare a suon di musica, ma danza e passeggio *percepiti*, o meglio, un movimento creato al solo scopo che noi possiamo sentirlo» (VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato 1966, p. 43; per Rizzo: «Si va insomma sempre da un discorso narrativo più sintetico e più conciso ad uno più analitico, più diffuso», *Su Fenoglio tra filologia e critica*, Lecce, Milella 1976, p. 167).

monodica e plurale nello stesso gesto verbale, concreta (materica) e immediatamente verticalizzante, elettrificata sottotraccia da quella sorprendente “inaspettata” specie di *velocitazione* sinaptica a geometria variata. Mistero, e miracolo, d’un “grande stile” in quanto «unità e totalità di stile ad alta tensione» (Beccaria, proverbialmente)¹²⁰ ma insieme come in costante autogemmazione, e revisione inconcludibile, quasi a *frames* sovrapposti (montaggio “verticale”), del medesimo materiale narrativo-memoriale, tutto presentificato a ogni nuovo (e quasi sempre abortivo) atto di scrittura; quando poi, nelle zone più “semplici”, episodiche o aneddotiche, o finanche picaresche (l’ambito del parentado e del paese), solitamente s’impone una rapidità icastica, tumultuosa, a oblique fenditure, plurale (e corale) anche quando tendenzialmente monodiante, quell’istanza di *unità e totalità* (predominante nell’epos partigiano o nella sua riscrittura romanzesca “privata”) drasticamente si riduce, mentre la regia scrittoria squarcia brecce e punti di fuga. E il montaggio, che divide e riassume, s’intreccia in una ritmica di «guizzi»¹²¹ o di «fasci di luce» (*materializzanti* per un istante masse e corpi in movimento prima di lasciarli «svanire subito nel buio»):¹²² quei «cinque, o sei fotogrammi e dissolvenza» di cui parlava a Bettetini nel ’62 (a proposito dei «guizzi» riconosciuti ne *La terra trema*), nel cui insorgere improvviso e bruciante si riassume il fenogliano dire preso nel suo motore, e subito riverberandosi in difforni persistenze, sottotraccia, sottopellicolari.

Nell’*occhio* insomma d’uno scrivere a/ritmico, sincopante, *velocitato*/rallentato, «viperino» a *scatti* (in senso, persino, allagantemente fotografico), sempre rilanciandosi nel suo sorprendente, «inaspettato» giro del fraseggiare, e nei suoi innesti mistilinguistici (che, anche laddove in parte provvisori – come nella prima stesura del “libro grosso” – a tratti provvisori, sono lì ormai impressi per sempre, monumentalmente), generativa resta l’immagine-gesto, liquida fratturata serpentescia, del «guizzo» (più ancora che dello «scatto»): ciò, anche laddove lo *stylo-caméra* dello scrittore allarghi a includere uno spettro visuale più ampio (anzi, è proprio la compresenza di astratta intelligenza del dettaglio e di campo lungo che sembra il *proprium* del “cartone” cinescrittorio fenogliano), o dove, *radarico*, spinga il campo nel fondo della più nera oscurità. E sarà il caso allora di riportare un ultimo esempio, nel «compassato» *piano sequenza* della colonna delle auto partigiane che si allontanano dalla città (Alba) ancora nel mezzo di un diluvio biblico, sovrastando le campagne inondate (lo citiamo dalla versione nel primo *Partigiano*, per le più evidenti marche visive e dinamizzanti):

Ad ogni svolta in erta (ora gli autisti guidavano sedatamente e dignitosamente), la città [...] appariva in visione totale eppur non piena, date le molteplici pellicole di pioggia fra essa e le alture. Agli occhi di Johnny, la città non aveva una sostanza petrea, ma carnea, estremamente viva, disperatamente muscolare e guizzante come una grossissima bestia incantata che avanza le sue impari ma ferme zampe contro una giallastra alluvione di pericolo e di morte. Tutto il resto era un mulinante, alluvionante caos di gonfie e incredibilmente levigate lastre d’acqua che d’un subito si risolvevano terrificamente in enormi

¹²⁰ G. L. BECCARIA, *op. cit.*, p. 180.

¹²¹ Lettera a Gianfranco Bettetini del 4 luglio 1962 (L, 175).

¹²² RR, 544 (PJI, 12).

vortici, mentre al lato estremo l'inondazione seppelliva la campagna sotto una venefica, escrementizia salsa giallastra sulla quale, per una pura illusione ottica, le pioppete parevano galleggiare come enormi zattere dai moltissimi alberi. Tutti guardavano da quella parte [...]¹²³

Visione insieme totale, dall'alto (*seeing*), ma ridotta dal *pellicolare* filtro dell'acqua dall'alto; immediato arretramento dell'ottica, in semisoggettiva, negli *occhi* metamorfosanti del Partigiano, con progressivo ampliarsi del concreto campo metaforico-allucinatorio e insorgenza, nel nucleo stesso dello *eyeing*, di figurazioni apocalittiche tutte orbitanti sul punto di vista interno dell'eroe; animistica lievitazione dell'acqua fattasi paesaggio invaso, "ventoso" *vortice* dal corpo-caos del fiume alluvionante, acqua ancora ingenerante dinamizzata «illusione ottica» (ma ottusità «giallastra», qui, non l'iridescenza della «pelle di un serpente»); fino a che gli sguardi di "tutti" sembrano risucchiarsi nel visionario/interno campo visuale stabilito dagli occhi di Johnny, o sia assorbirsi in quel cinema mentale che da quel punto interno si proietta e materializza; e tutto, ecco, ad aggregarsi e disperdersi intorno alla *guizzante* sostanza d'una città giurassica, vivente. Il *cartone* del cinema verbale, insomma, può rivelarsi, al suo fondo, leonardesca, *atlantica*, «mulinante» sinopia. Immagine-del-movimento, non come successione, ma come *gorge*, ecco, come *vortice*. Dal cinema come tecnologia (o deposito immaginario-citazionale) arretrando in "cinema" come (radarica) *Urphenomenologia* degli inaspettati giri e guizzi, su a galla dal luminante fondo-sinopia della più fluida turbinosa, più concreta tenebra.¹²⁴

¹²³ OP.1, 672 (PJ1, 23). Nel corrispondente passo in PJ2, 23 "La Città 3" (RR, 681), compariranno infatti l'epiteto del «disperatamente muscolare» riferito alla «sostanza» della città, mentre il «un mulinante, alluvionante caos di gonfie e incredibilmente levigate lastre d'acqua» si traduce più contemplativamente in una «distesa di lastre d'acqua» (e la «salsa giallastra» dell'inondante fiume non è «mefitica» ma «venefica, escrementizia»), e così anche «terrificatamente» (riferito all'acqua alluvionale) sparisce. Inoltre, «sedatamente e dignitosamente» si muterà in «compassatamente».

¹²⁴ In estrema sintesi, la categoria ejzenštejniana di «Urphänomen cinematografico» rimanda al processo di ricomposizione visiva a partire da una frammentazione, e più in particolare, individuato in una fase anteriore rispetto alla nascita del cinema, al costituirsi dell'immagine-movimento da una serie di immagini statiche; è possibile riferirsi, a tale riguardo, alle relative notazioni presenti nella sezione *Il montaggio nel cinema della ripresa da più punti*, in SERGEJ MIHAJLOVIĆ EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di PIETRO MONTANI, Venezia, Marsilio 1985, pp. 129-281.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFANO, GIANCARLO, *Fenoglio interminabile. Su durata e capienza della narrazione*, in «il verri», n. 80, ottobre 2022, numero monografico *Fenoglio fisico e metafisico*, pp. 23-36.
- BECCARIA, GIAN LUIGI, *Il 'grande stile' di Beppe Fenoglio*, in GINO RIZZO (a cura di) *Fenoglio a Lecce. Atti dell'incontro di studio su Beppe Fenoglio*, Firenze, Olschki 1984, pp. 167-221.
- ID., *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Milano, Serra e Riva 1984.
- BOSCA, ENRICO, *'Sia maledetta Viviane Romance!' Beppe Fenoglio: il cinema, la Resistenza, l'incontro con Giulio Questi*, in «Studi e ricerche di storia contemporanea», vol. 43, fasc. 81, 2014, pp. 5-21.
- BRICCHI, MARIAROSA, *Il discorso indiretto libero nei racconti langaroli di Beppe Fenoglio*, in GIOVANNA IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi. Atti del Convegno internazionale di San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1989*, Milano, Mursia 1991, pp. 127-138.
- BROGI, DANIELA, *Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti, e la "funzione Cain"*, in «Allegoria», a. XXIII, n. 64, luglio-dicembre 2011, pp. 176-195.
- BUFANO, LUCA, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo 1999.
- CALVINO, ITALO, *Lettere 1940-1985*, a cura di LUCA BARANELLI, Milano Mondadori 2000.
- ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da CESARE MILANINI, a cura di MARIO BARENGHI e BRUNO FALCETTO, vol. III, Milano, Mondadori 2010.
- CASADEI, ALBERTO, *Beppe Fenoglio e la morte imminente*, in *Per rileggere Beppe Fenoglio*, in *La forza dell'attesa*, cit., pp. 49-72.
- CHELLINI, PHILIPPE, LAURELLA, PAOLA, ZOI, ENRICO, *Musica leggera e cinema nell'opera di Fenoglio*, in «Il Ponte», a. XXXIX, n. 5, 31 maggio 1983, pp. 499-517.
- COOKE, PHILIP, *Rilettura de La paga del sabato: Fenoglio, cinema e storia*, in ANTONIO CATALFAMO (a cura di), *Cent'anni di solitudine. Ottava rassegna di saggi internazionali di critica paveseana* (I quaderni del CE.PA.M., Santo Stefano Belbo, 2008), pp. 133-146.
- DE SANTIS, GIUSEPPE, *Per un paesaggio italiano*, in «Cinema» 116, 25 aprile 1941.
- EJZENŠTEJN, SERGEJ MIHAJLOVIČ, *Teoria generale del montaggio*, a cura di PIETRO MONTANI, Venezia, Marsilio 1985.
- FENOGLIO, BEPPE, *Opere*, edizione critica diretta da MARIA CORTI, Torino, Einaudi 1978, 5 voll.
- ID., *Racconti e romanzi*, a cura di DANTE ISELLA, Torino, Einaudi-Gallimard 1992.
- ID., *Quaderno di traduzioni*, a cura di MARK PIETRALUNGA, Torino, Einaudi 2000.
- ID., *Lettere 1940-1962*, a cura di LUCA BUFANO, Torino, Einaudi 2002.
- ID., *Teatro*, a cura di ELISABETTA BROZZI, Torino, Einaudi 2008.
- ID., *Tutti i romanzi*, a cura di GABRIELE PEDULLA, Torino, Einaudi 2012.
- ID., *Tutti i racconti*, a cura di LUCA BUFANO, Torino, Einaudi 2018.
- FERME, VALERIO, *Il giovane Pavese e il cinema americano*, in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2001, pp. 15-40.

- FERRONI, GIULIO, GAETA, MARIA IDA, PEDULLA, GABRIELE (a cura di), *Beppe Fenoglio. Scrittura e resistenza*, Roma, Fahrenheit 451 2006.
- GENOVESE, NINO, GESÙ, SEBASTIANO, *Vittorini e il cinema*, Siracusa, Romeo 1997.
- GRIGNANI, MARIA ANTONIETTA, *Generi romanzeschi e punto di vista in Fenoglio*, in *Fenoglio a Lecce*, cit., pp. 35-46.
- EAD., *Appunti sugli Appunti partigiani*, in PINO MENZIO (a cura di), *Beppe Fenoglio 1922-1997*, Atti del convegno, Alba 15 marzo 1997, Milano, Electa 1998, pp. 19-26.
- INNOCENTI, ORIETTA, *Tra lavoro e romance. A proposito della Paga del sabato*, in G. FERRONI et al., *Beppe Fenoglio. Scrittura e resistenza*, cit., pp. 63-84.
- LENCIONI, ELENA, *Tra cinema e romanzo: fenomeni di scrittura filmica in "Uomini e no"*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. 38, n. 3 (settembre-dicembre 2009), pp. 81-96.
- MERLINI, DEA, *Le traduzioni di Beppe Fenoglio dall' Antologia di Spoon River: una palestra di stile*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», a. 43, n. 2, maggio-agosto 2014, numero monografico *Beppe Fenoglio cinquant'anni dopo*, pp. 153-159.
- MILA, MASSIMO, *Due inediti di Pavese*, in «Cinema Nuovo», a. VII, n. 134, [14], luglio-agosto 1958.
- MUNIZ MUNIZ, MARIA DE LAS NIEVES, *Fenoglio o la contemplazione dell'agire*, in *Beppe Fenoglio oggi*, cit., pp. 80-103.
- NEGRI SCAGLIONE, PIERO, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi 2007.
- PAINO, MARINA, *Le recensioni cinematografiche sul Bargello*, in «Arabeschi» n. 13, gennaio-giugno 2019, numero speciale *Un istinto da raddomante. Elio Vittorini e le arti visive*, a cura di CORINNE PONTILLO, pp. 340-345.
- PALMIERI, NUNZIA, *Beppe Fenoglio. La scrittura e il corpo*, Firenze, Le Lettere 2022².
- PAVESE, CESARE, *La letteratura americana e altri saggi [1951]*, Einaudi, Torino 1990.
- ID., *Tutti i racconti*, a cura di MARIAROSA MASOERO, Torino, Einaudi 2002.
- PESCE, VERONICA, *"Nel ghiaccio e nella tenebra". Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Ravenna, Giorgio Pozzi 2015.
- POMILIO, TOMMASO, *Dentro il quadrante. Forme di visione nel tempo del neorealismo*, Roma, Bulzoni 2014.
- RAIMONDI, ANDREA, *Le cime tempestose del giovane Fenoglio*, in «Studi Novecenteschi», gennaio-giugno 2012, vol. 39, n. 83 (gennaio-giugno 2012), pp. III-135.
- RINALDI, RINALDO, «See and transfer». *Lo sguardo di Fenoglio*, in VALTER BOGGIONE e EDOARDO BORRA (a cura di), *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, Atti del Convegno di Studi, Fondazione Ferrero, Alba, 15-16 novembre 2013, Savigliano, L'Artistica 2016, pp. 109-118.
- RIZZO, GINO, *Su Fenoglio tra filologia e critica*, Lecce, Milella 1976.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato 1966.
- SOLETTI, ELISABETTA, *Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia 1987.
- VITTORINI, ELIO, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, in «Cinema nuovo», III, 33, aprile 1954.

ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di RAFFAELLA RODONDI, Torino, Einaudi 2008.



PAROLE CHIAVE

Beppe Fenoglio; intermedialità; Cinema e letteratura; La paga del sabato



NOTIZIE DELL'AUTORE

Tommaso Pomilio insegna Letteratura italiana contemporanea presso Sapienza Università di Roma. Tra le sue monografie *Asimmetrie del due. Di alcuni motivi scapigliati* (Lecce, Manni 2002), *Cinema come poesia. Capitoli sui bordi di un'immagine* (Arezzo, Zona 2010), *Dentro il quadrante. Forme di visione nel tempo del Neorealismo* (Roma, Bulzoni 2012).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

TOMMASO POMILIO, *Nel cartone del cinema. Appunti sull'Urphänomen fenogliano*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 19 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.