



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

<<Since then, at an uncertain hour, that agony returns>>. La narrativa breve di Primo Levi e Beppe Fenoglio

Laureando

Vittoria Ferrante

Relatore

Prof. Emanuele Zinato

n° matr.1202938 / LMFIM

Anno Accademico 2019 / 2020

Ringraziamenti

È difficile pensare che siano già trascorsi cinque anni dall'inizio di questa meravigliosa avventura universitaria a Padova. Tante cose sono cambiate da allora, sia in positivo sia in negativo, ed io stessa non mi sento più la ragazza e la studentessa di quel lontano primo giorno. Io odio gli addii, per questo mi limiterò a dire un “arrivederci” tra lacrime e sorrisi alla mia amata Unipd.

Prima, però, non posso non ringraziare le persone che sono qui con me anche adesso: molte se ne sono andate, molte di nuove se ne sono aggiunte ed alcune – le più preziose – sono rimaste con me e mi hanno sostenuta in questo mio percorso.

Un grandissimo e sentitissimo ringraziamento va al mio relatore, il Professor Emanuele Zinato, che per la seconda volta mi ha accompagnata nell'importante e bellissimo momento di scrittura della tesi. La ringrazio perché in tutti questi anni ha continuato ad ampliare e consolidare quell'amore per la letteratura contemporanea che era nato proprio grazie a Lei in Triennale.

Sono molto grata anche ai miei genitori che mi hanno sostenuta ancora una volta nella mia scelta di continuare a studiare e sviluppare le mie conoscenze e che, anche quando parlo loro di autori che non conoscono, mi ascoltano ed appoggiano nelle mie passioni.

Un enorme grazie, poi, è quello che riservo nel mio cuore per la persona che, poco dopo l'inizio di questa esperienza universitaria, ho conosciuto e amato fin dal primo momento. Andrea mio, sono così felice che tu sia qui con me per festeggiare questo nuovo traguardo e so che ci sarai sempre qualsiasi cosa mi riserverà il futuro.

Infine, voglio ringraziare quelle persone che, conosciute da subito o solo in questi ultimi due anni, posso definire veramente amiche: Silvia, Irene, Veronica ed Annalisa, senza di voi questi anni non sarebbero stati gli stessi.

Non so cosa succederà dal momento in cui non sarò più una studentessa a tutti gli effetti, ma so che non smetterò mai di studiare e cercare di migliorarmi. Pur essendo sempre ipercritica nei miei confronti, oggi voglio ricordarmi di quello che di buono ho realizzato e che, anche quando penso di non valere nulla, la realtà dei fatti è molto diversa.

Oggi mi dico che devo essere fiera di me stessa.

一念岩をも通す

(La forza di volontà attraversa anche le rocce)

Indice

<i>Introduzione</i>	p.1
Capitolo 1. <i>Essere uno scrittore</i>	p.1
1. Tra scrittura, testimonianza e rimedio.....	p.16
2. La ricerca delle radici.....	p.27
2.1.La letteratura in lingua inglese: Coleridge, Conrad, Melville e Poe.....	p.35
2.2.Leopardi e Manzoni.....	p.41
2.3.Gli apporti biblici e classici.....	p.47
Capitolo 2. <i>Questione di metodo</i>	p.55
1. Significati e struttura della forma breve.....	p.55
1.1.Fenoglio e Levi autori “brevi”.....	p.59
2. La narrativa breve in Italia: genesi e sviluppo del racconto.....	p.66
2.1.Cosa rimane della tradizione?.....	p.73
2.1.1. Raccolte, cornici e collegamenti.....	p.81
2.1.2. La dimensione orale e dialogica del racconto.....	p.91
2.1.3. L’epica del racconto.....	p.98
3. Tra autobiografia e finzione.....	p.103
Capitolo 3. <i>Lingua e stile</i>	p.109
1. La lingua come strumento di chiarezza e controllo sulle vicende.....	p.109
1.1.L’ibridismo linguistico-formale.....	p.117
1.2.I tempi del ricordo e il presente assoluto o continuato.....	p.125
2. Il linguaggio figurato.....	p.131
2.1.Figure animali.....	p.138
2.2.Figure di guerra.....	p.145
3. Il comico, l’ironia e il grottesco.....	p.152

Capitolo 4. *Racconti a confronto*.....p.164

1. Come raccontare degli esseri umani.....p.164
 - 1.1.La connessione umana.....p.165
 - 1.2.Figure altre ma umane: Fritz e il Golem.....p.173
 - 1.2.1. La zona grigia.....p.182
 - 1.3.Le donne del racconto.....p.190
2. Tematiche simili raccontate diversamente.....p.197
 - 2.1.La potenza salvifica e distruttrice della fantasia e il ruolo della fortuna.....p.198
 - 2.1.1. Il sopravvissuto davanti al “dopo”.....p.204
 - 2.2.Il lavoro, la libertà e la dignità.....p.217
3. L’importanza dei luoghi: dentro o fuori.....p.224

Capitolo 5. *Nelle vesti dell’altro*.....p.232

1. Il fantastico secondo Fenoglio.....p.232
2. Il racconto partigiano di Levi e altri frammenti.....p.243

***Bibliografia*.....p.252**

Introduzione

Questo studio nasce dalla volontà di riflettere su due autori che, pur essendo cresciuti nello stesso periodo storico ed avendo composto molte opere su di esso, a causa della diversità superficiale delle loro tematiche principali e dello spazio in cui esse vengono narrate e descritte, non sono mai stati veramente messi a confronto. Primo Levi e Beppe Fenoglio, infatti, sono entrambi scrittori riconosciuti per il loro grande apporto alla narrativa sulla Seconda Guerra Mondiale, ma la concezione predominante del primo come *testimone-scrittore* del Lager e del secondo come *partigiano-scrittore* della Resistenza ha portato la critica ad assegnare loro ruoli distinti, quasi divergenti, come se, nonostante entrambi mettano al centro il trauma del conflitto bellico, essi fossero due rette fra loro intangibili.

È ciò che rileva esattamente anche Andrea Rondini che, in un articolo per la rivista <<Testo>> del 2013, scrive di come Fenoglio, nonostante sia stato preso in considerazione negli anni Duemila più per le sue istanze antropologiche che per la cronaca della guerra (come avveniva nel periodo coevo alle sue pubblicazioni e in quello subito successivo alla sua morte), venga messo quasi sempre a confronto con Meneghello, Pavese e soprattutto Calvino, ma pochissimo col conterraneo Levi.

Prendendo come spunto questa constatazione, allora, si è deciso di mettere sotto la lente di ingrandimento i due scrittori cercando, però, un terreno materiale e progettuale comune dal quale partire.

Nel primo capitolo, pertanto, si è scelto di considerare innanzitutto la vita, intellettuale e non, degli autori per vedere se già dall'esperienza reale si potessero riscontrare simili attitudini, vicende e principi degni di un paragone. Per questa sezione si è fatto, quindi, riferimento a testimonianze biografiche (come quelle di amici, conoscenti, familiari) e autobiografiche, non dimenticando le varie ricerche filologico-critiche sulle vicissitudini editoriali delle opere dei due piemontesi. Attraverso tutti questi strumenti, si è potuto indubbiamente rilevare un comune senso di urgenza nel voler trasporre su carta e, quindi, rendere universali, fruibili ed accessibili a tutti i forti messaggi morali e *umani* scaturiti dalla Seconda Guerra Mondiale. Entrambi, invero, per questo bisogno commisto di premura e impellenza, andarono anche oltre il proprio sconforto, la propria disillusione, il proprio trauma, altrettanto figli del medesimo evento epocale. Il veicolo tramite cui poter esprimere queste istanze risulta essere per entrambi la scrittura, strumento calmierante

dell'angoscia in un primo momento personale e privato, ma che poi si confronta ben presto col mondo letterario italiano e straniero.

Se la scrittura diventa tanto centrale e importante per Levi e Fenoglio, però, ciò è dovuto inizialmente a letture, modelli letterari che essi hanno introiettato e vagliato sin da giovani. Queste sono andate a costituire quel bagaglio di memorie, quelle *radici* che si sono così attecchite da non essere neanche riconosciute, poiché parte integrante dei loro pensieri al momento della creazione letteraria.

La trattazione, pertanto, cerca di capire in primo luogo quali siano i punti di riferimento letterari dei due scrittori e, successivamente, ridurre il campo a quelli che effettivamente, più o meno in maniera vistosa e rilevante, hanno avuto spazio in entrambi i *corpora* delle loro opere. Si spazia, pertanto, dalla letteratura inglese a quella francese o americana, fino ad approdare ai riferimenti italiani o antichi. Se Fenoglio, infatti, predilige autori inglesi moderni, Levi è più legato alla tradizione italiana e alle sue reminiscenze ginnasiali di autori latini e greci. Seguendo studi precedenti, soprattutto di Marco Belpoliti e Luca Bufano, al di là di una medesimo agglomerato di rinvii al mondo biblico (che, però, hanno una derivazione diversa, tutta inglese e “protestante” per Fenoglio e più dantesca ed ebraica per Levi), si è notato come non manchino riferimenti inglesi, propriamente “fenogliani”, nello scrittore di Torino (soprattutto per quanto riguarda le figure del marinaio e degli sconvolgimenti dati dalla tempesta) e come quello di Alba non sia proprio nuovo alle varie concezioni della natura descritte da Leopardi e all'importanza della morale promulgata da Manzoni (nonché ad alcune sue abitudini scritte), entrambi aspetti fondamentali nell'ideale leviano.

Il secondo capitolo, a seguito di questa prima disamina, cerca di ridurre l'ambito dello studio sulle opere dei due scrittori e limitarsi alla loro produzione *breve*. Questa scelta è motivata prima con una trattazione introduttiva su cosa sia tale forma e, successivamente, su cosa renda Levi e Fenoglio passibili della definizione di “brevi”. Per la prima parte si è fatto riferimento alle teorizzazioni del critico letterario e d'arte André Jolles, conosciuto soprattutto per i suoi scritti sulle forme da lui definite “semplici” e per la definizione di forma come un insieme di istanze coerenti e facilmente riconoscibili, e del professore emerito di letterature comparate dell'Università Blaise-Pascal Alain Montandon. La loro concezione di forma breve, che non dipende solo dalla lunghezza ma anche dalla recezione del pubblico, dalle motivazioni e dall'immediatezza, è stata unita ad apporti di

studiosi italiani, che la comparano anche con la tradizione latina, e ad un famoso articolo-commento di Edgar Allan Poe. I due scrittori, allora, vengono riconosciuti come esponenti della forma breve proprio per via della loro capacità di immettere nelle loro opere vari livelli di significazione che rispondono alle istanze “brevi” del diletto e della morale. Oltretutto, non si può non riconoscere come Levi e Fenoglio, seppur meno studiati per questi, siano entrambi grandi produttori di racconti, genere che fa parte dell’insieme delle produzioni brevi.

Il racconto breve, allora, che già dal titolo viene designato come campo del confronto fra Levi e Fenoglio, diviene, da questo momento in poi, il vero *focus* dell’analisi. Esso viene inquadrato all’interno della narrativa italiana partendo dalle sue origini nel *Decameron* e nel *Novellino* fino ad arrivare al secondo dopoguerra. Si è cercato anche di fare chiarezza, richiamandosi a Lukács e Genette, sulla differenza fra racconto e novella, dal momento che in Italia i due termini si confondono, uniscono e scontrano fino al Novecento inoltrato. Lo scontro, poi, è visto anche – sempre rifacendosi alle affermazioni di Poe – fra racconto ed altri due generi fondamentali quali poesia e romanzo. Importante è anche il riferimento fatto al lavoro di Massimiliano Tortora sul racconto del secondo Novecento, da cui emerge, da una parte, un racconto realistico-storico basato sull’idea dell’unità fra spazio, tempo e azione e, dall’altra, un racconto fantastico, di pensiero. Ognuna di queste due tipologie di racconto corrisponde, infatti, alla categoria principale in cui inserire molta della produzione dei due autori.

Dopo aver stabilito cosa sia un racconto e che, materialmente, Levi e Fenoglio sono stati scrittori di racconti, si è constatato grazie a quali strumenti principali, più o meno ripresi dalla tradizione, i due abbiano prodotto tali opere.

In primo luogo, si è riscontrata in entrambi gli autori la scelta di mantenere il più collegato possibile ogni proprio scritto agli altri tramite il riutilizzo di medesimi personaggi, luoghi e situazioni o la costituzione di vere e proprie cornici, entro le quali inserire i racconti per via della medesima tematica o per via di fattori *cronotopici*. Fra le varie corrispondenze riscontrate, è importante menzionare qui il lavoro svolto sulle corrispondenze di personaggi partigiani nei racconti fenogliani e lo studio, guidato dalle indicazioni di Martina Bertoldi, sui rinvii interni e la progettazione strutturale de *Il sistema periodico*. In aggiunta, come dimostrano soprattutto le ultime indicazioni sulla sistemazione del proprio materiale scrittorio lasciate da Fenoglio o *Il sistema periodico* stesso, si è notato

come i due autori intraprendano spesso un preciso controllo della propria produzione fin dal titolo delle raccolte che può essere *tematico*, *rematico* o entrambi.

Successivamente l'attenzione si è spostata sulla dimensione dialogica dei raccolti di Levi e Fenoglio. Partendo dal presupposto che anche i rimandi testuali costituiscano una sorta di dialogo figurato, si è scelto di vagliare tale dimensione sotto vari aspetti, che vanno dalla semplice e materiale presenza di scambi di battute fra i personaggi alla comunicazione che i narratori cercano di creare con i propri lettori. Si è così scoperto che, attraverso alcuni espedienti come un dialogo "a grado zero" senza interventi del narratore o, al contrario, il richiamo esplicito di quest'ultimo a chi sta leggendo, ambedue gli scrittori ricercano un contatto proficuo fra personaggi, narratore, lettore e, a volte, anche autore reale.

Dalla tradizione i due recuperano anche l'epica, che nei racconti si concretizza non tanto come ripresa delle tematiche dei poemi (anche se l'idea del vivere eventi epocali ritorna in molti scritti), ma della funzione che quest'ultimi svolgevano nella società. "Fare epica", infatti, è per Levi e Fenoglio la base attraverso la quale poter sfruttare la vena orale-dialogica e realizzare i rimandi testuali di cui si è appena fatta menzione: essi sfruttano, come mostra Walter Boggione richiamandosi egli stesso al pensiero dei critici Scholes e Kellog, la capacità ri-creativa dell'epica che, riutilizzando e modellando il sapere orale, crea una letteratura dai toni autorevoli, importanti e morali anche quando parla di temi bassi e quotidiani e che si mostra veritiera e attendibile, nonostante il grande apporto finzionale.

Il secondo capitolo si conclude, infine, con una trattazione a parte che riprende il binomio verità-finzione per mostrare ancora una volta come anche all'interno dell'autobiografismo vi siano molte tracce di invenzione e come i racconti che paiono del tutto inventati risentano di episodi accaduti nella vita reale. In questo frangente viene dato molto risalto ad un testo come *Vanadio*, il quale mostra un Levi-testimone che aggiusta, modifica e dà significati più profondi e diversi a quanto sia avvenuto nella realtà, e all'intento autobiografico ostentato da Fenoglio ne *I racconti del parentado e del paese*, che, però, lascia quasi subito il posto alla presenza ingombrante di familiari e conoscenti, personaggi i cui istinti, emozioni e gesti sono un misto di verità e rifacimento.

Il terzo capitolo, invece, pur rimanendo sempre all'interno dell'ottica di un esame sui comuni procedimenti scrittori dei due autori, si sposta sulla lingua e sullo stile.

Il linguaggio, infatti, viene visto come necessario al fine di controllare una materia che per messaggi morali e scavo antropologico risulta difficile. Fenoglio e Levi utilizzano, quindi, la lingua in maniera razionale e ciò si esplica sia nella chiarezza che si riscontra nei loro racconti sia nella volontà di utilizzarla per creare e “giocare” con registri diversi. Levi, pertanto, può rendere chiara la materia pesante del Lager e, al contempo, creare linguaggi prima inesistenti unendo la sua vena scientifica e quella più letteraria. In unione a questo, si è notato, seguendo la trattazione linguistica di Pier Vincenzo Mengaldo, come il linguaggio venga ponderato al fine di narrare in maniera economica, chiara e veloce persino quando la tematica trattata appare oscura e incomprensibile. Ciò avviene, altresì, davanti ad un linguaggio più aulico, che viene sempre accompagnato da strutture accessorie come aggettivi e avverbi. Questi lo riportano, infatti, nella medietà e sono utili per spiegare al lettore termini di derivazione latina e greca, non tralasciando anche il linguaggio tecnico della scienza.

D'altra parte, si sottolinea come Fenoglio fu impegnato ugualmente nel *labor lime* sulla propria lingua, il quale, però, risulterà molto più difficile e sofferto rispetto al *lusus leviano*. La lingua dei racconti fenogliani, allora, appare creata in maniera diversa rispetto ad opere come *Il partigiano Johnny* in quanto viene attuata una de-inglesizzazione in cui la lingua britannica è solo la struttura, la base su cui trapiantare i vocaboli italiani “tradotti”. La lingua langarola, invece, nasce da un'unione ponderata fra la volontà di ripotare il gergo e il dialetto campagnolo e quella di far rimanere il linguaggio mediano e alla portata di tutti, senza dimenticare la concretezza dei termini langaroli e la scelta di scrivere periodi brevi e incisivi.

Si prosegue trattando di un argomento caro ad entrambi gli scrittori, ossia l'ibridismo. Esso viene qui configurato, per rimanere all'interno dell'argomentazione principale, soprattutto dal punto di vista della lingua. Si assiste, quindi, ad una disamina delle principali forme ibride presenti nei racconti leviani, unione di linguaggio tecnico-scientifico e letterario-arcaico, a partire dai titoli degli scritti presenti in *Storie Naturali* per addentrarsi, poi, nello specifico di alcuni testi e notare come anche delle parole già esistenti possano arricchirsi di ulteriori e nuovi significati. Ciò che risulta dall'analisi testuale è, allora, un *pastiche* linguistico che non solo crea termini neoformati e ibridi, ma che unisce vari registri linguistici all'interno del singolo testo e della singola raccolta.

Per Fenoglio, invece, l'ibridismo assume le vesti del già discusso dialetto che si inserisce sia nei racconti campagnoli sia in quelli partigiani, con tanto di errori rispetto all'italiano standard che si riscontrano nelle parti dialogate e in quelle narrate in terza persona. Il dialetto, però, non è del tutto assente neanche fra le varie lingue utilizzate da Levi, tanto da esserne protagonista in scritti come *Argon* de *Il sistema periodico*, così come nella lingua fenogliana si riscontrano dei ricalchi e delle neoformazioni a partire dal latino (più tipici di Levi) o dal linguaggio militare.

La disamina sull'ibridismo fenogliano continua aggiungendo una riflessione su quali forme inglesi, nonostante la loro grande espunzione dai racconti, rimangano nel testo: esse sono presenti quando il termine inglese è più pregnante di quello italiano e, per questo, in traducibile.

Il capitolo prosegue con un paragrafo riguardante la morfologia verbale con una particolare attenzione sull'uso del passato e del presente. Per entrambi gli autori le vicende narrate nel passato hanno una così forte rilevanza e un così forte contatto col mondo a loro contemporaneo da essere spesso riportate al tempo presente. Questo avviene in varie forme che vanno dall'attualizzazione dell'esperienza in Lager, alla scelta di rappresentare degli scontri bellici attraverso lo sguardo simultaneo del protagonista e non come un ricordo, al narrare al presente anche storie futuristiche proprio perché ciò che provano i personaggi è simile e correlabile alla vita del secondo dopoguerra. È necessario precisare, quindi, che nella parte leviana si è fatta un'analisi del fenomeno tramite lo studio condotto da Carlo Enrico Roggia su *Se questo è un uomo* e rapportato a quanto similmente accade in scritti brevi come *Il nostro sigillo* o *Zolfo*.

L'indagine sui racconti fenogliani, invece, parte dai ragionamenti di Tortora sull'utilizzo *singolativo* del passato remoto che va a definire vicende irripetibili, a differenza, per esempio, di descrizioni paesaggistiche riportabili all'imperfetto perché reiterabili nel tempo. A ciò si unisce, però, un utilizzo del presente assoluto simile a quello di Levi sia per via della larga presenza del dialogo, che rende i verbi simultanei al momento in cui sono pronunciati dagli attanti, sia per via della salda conoscenza fenogliana dell'inglese, che lo porta (come suggerisce Giancarlo Alfano) a creare in italiano una forma simile al *past progressive tense* unendo passato remoto e participio presente.

Si passa, poi, a trattare il vasto tema del linguaggio figurato attraverso un iniziale scorcio di metafore, similitudini e altri espedienti retorici presenti nei racconti.

Il principale campo su cui si è lavorato è stato il paesaggio che, per quanto riguarda l'indagine su Fenoglio, viene analizzato grazie al lavoro svolto da Eugenio Corsini. Per lo scrittore di Alba, pertanto, le Langhe e il territorio circostante vengono visti come una figura che viene rimaneggiata e riutilizzata all'interno di varie produzioni, anche solo con minimi cambiamenti. Gli elementi naturali diventano, quindi, delle entità vive, quasi dei protagonisti, e sulla pagina si presentano come simboli di erotismo, disperazione o antagonismo. È un paesaggio del tutto materiale, descritto con violenza come, oltretutto, succede anche ai protagonisti fenogliani e alle loro emozioni spesso metaforizzate attraverso l'immagine dello sconvolgimento naturale.

Levi, al contrario, è fra i due il più prolifico utilizzatore della comparazione anche se, ugualmente a Fenoglio, non si è riscontrato nell'autore la volontà di utilizzare il linguaggio figurato per un fine lirico-poetico. La scelta dello scrittore di Torino ricade sempre nell'utilizzo antropomorfizzato della natura e del paesaggio, che diventano umani nella compartecipazione alle medesime sensazioni negative.

Si è, poi, ricercato in che campo Levi utilizzi la materialità delle immagini riscontrabile in Fenoglio ed essa è stata trovata, in primo luogo, nella chimica che accompagna molti dei suoi scritti. Gli elementi chimici servono per "tradurre" gli elementi del quotidiano ma, soprattutto negli scritti autobiografici, non disdegnano di essere a loro volta spiegati tramite eventi della vita dell'autore in un gioco di scambi di immagini e significazioni.

La trattazione, successivamente, si concentra su un'analisi più dettagliata riguardo due grandi insiemi di materiale figurato, ossia gli animali molto utilizzati da Levi ma presenti anche in Fenoglio e le armi e la guerra che, nonostante siano argomento fenogliano, si ritrovano in molte similitudini leviane.

Nel primo caso, pertanto, si è andato a ricercare quel "bestiario" comune costituito sia da animali più consueti come il cane (simbolo di cattività, rabbia e tristezza) sia da quelli più particolari e desueti. Fra quest'ultimi si sono prese in considerazione figure come quelle del vitello, degli insetti e dei serpenti. Il primo diviene per entrambi sinonimo di privazione mentre gli ultimi sono utilizzati in entrambi i *corpora* facendo riferimento al simbolismo biblico. Gli insetti, invece, sono la categoria più variegata e divergente nel suo utilizzo da parte degli scrittori: se, infatti, Fenoglio rimane più sul classico utilizzando insetti come la mosca e la falena che divengono – richiamandosi anche a modi di dire – simboli del fastidio o dell'inutilità, Levi, all'opposto, va a stravolgere l'idea dello

scarafaggio e della formica ritenendo il primo simbolo positivo di protezione e comparando la seconda agli uomini non per l'operosità (come accade in altri scritti che non siano racconti) ma per la piccolezza rispetto ai destini del mondo.

Lo studio delle figure di guerra, invece, mostra una sostanziale differenza nell'operato dei due scrittori. Fenoglio utilizza maggiormente la guerra come parte comparata delle similitudine: essa, infatti, è il campo d'azione dei soldati e deve essere spiegata attraverso l'utilizzo di immagini più comuni e conosciute dal lettore. Si sono, pertanto, vagliati principalmente i *Racconti della guerra civile*, notando come tale espediente sia utilizzato per azioni belliche, armi o sensazioni dei soldati. Anche se non mancano occasioni in cui Fenoglio utilizza la guerra come comparante delle sue similitudini, questo si ritrova maggiormente nei racconti leviani che presentano l'immagine della battaglia e della guerra per riferirsi, seguendo la tradizione letteraria, in larga parte a momenti romantici o di scontro nella vita quotidiana. Non tradizionale è, però, l'utilizzo delle armi per spiegare marchingegni tecnologici e inventati come quelli di *Storie Naturali*.

Infine, il capitolo si conclude con un paragrafo dedicato all'uso dello stile comico nelle narrazioni dei due autori, che spesso, però, trasformano il *riso* non in una semplice situazione buffa e edificante ma in momenti ironici o grotteschi dal più alto tasso significativo e morale. Grazie a studi più generali sull'argomento realizzati da Emanuele Zinato e da Epifania Giambalvo, si è notato, allora, come per entrambi gli scrittori le vicende narrate risentano da un lato dell'ironia socratica, che cerca di insegnare qualcosa al lettore, e dall'altro della denuncia sociale ed antropologica di quella pirandelliana. La diversificazione del significato, tuttavia, assume due diverse configurazioni. In Fenoglio, infatti, si può distinguere un diverso atteggiamento ironico riguardo ai partigiani ed i fascisti che, seppur non escludendo nessuno dallo sguardo tagliente del narratore, non è mai così duro ed intransigente con i primi di cui, più che altro, si limita a presentare molto dolorosamente anche i lati negativi e sbagliati. Levi, invece, stratifica il significato all'interno della medesima scena che può sembrare buffa, ridicola e senza moralismo ma in cui, se si scruta più attentamente, emerge l'alienazione tipica di situazioni che escono dalla norma e dal giusto e che fanno riflettere il lettore più accorto.

Il grottesco è stato riscontrato nei racconti fenogliani particolarmente in alcune figure langarole, che mostrano tutto il degrado di una società corrotta non molto dissimile a

situazione “futuristiche” come quelle descritte in racconti leviani quali *La bella addormentata nel frigo* o *Vilmy*.

Dopo aver riscontrato un terreno comune per vita scrittorica, metodi compositivo-progettuali, lingua e stile, si è deciso di dedicare largo spazio alla comparazione fra racconti, ritenuti meritevoli di un confronto principalmente tematico (anche se molti di essi sono serviti da materiale di partenza per riscontrare anche molte delle somiglianze di cui si è trattato precedentemente).

Il quarto capitolo, quindi, è stato strutturato con una divisione in due macroinsiemi generali, il primo in cui l’argomento principale è stato l’essere umano e un secondo riguardante tematiche sociali e morali direttamente connesse all’umanità, a loro volta precisati ulteriormente in paragrafi di approfondimento sui testi. Si è così riscontrato come, per quanto riguarda la tematica *umana*, ciò che interessa a Levi e a Fenoglio è la messa in risalto degli atteggiamenti e delle decisioni di una serie di figure (umane, non umane, grigie o femminili) che, unendosi all’interno del “cosmo” dei racconti, vanno a dare un’idea precisa e completa di cosa significhi e cosa comporti la condizione dell’uomo nel mondo. Il tutto è stato fatto derivare, in prima istanza, dalla *connessione umana* che non lascia mai soli gli uomini ma che, per l’appunto, li connette e li avvicina. Si è, quindi, visto come il confronto fra uomini sia alla base di testi come *Oro*: Levi mette, infatti, se stesso e gli altri attanti, siano essi partigiani, fascisti, cercatori d’oro o persino topi, in relazione per somiglianza o differenza e riscontra diversi e diversamente giudicabili atteggiamenti anche nei nemici e valori e dignità in chi è rifiutato dalla società ma che, in realtà, è più “sano” di quest’ultima. Ciò, oltretutto, riporta all’idea di pianificazione precisa e profonda della materia narrata su cui si è basato il secondo capitolo proprio per via di una “catena” che si crea fra i protagonisti e della divisione della materia del racconto tramite spazi bianchi. Collegamenti, spazi bianchi e pianificazione si ritrovano anche nel testo scelto per la parte fenogliana – *L’erba brilla al sole* – ove si ritrova nella figura di Maté un simbolo di aiuto e fedeltà nei confronti degli altri e che cozza con l’atteggiamento fascista di prevaricazione ed interesse.

Si è scelto, poi, di vagliare la connessione umana attraverso uno strumento di cui si era già discusso, ossia il dialogo. Esso è uno dei collanti fondamentali per l’interazione fra esseri umani, ma gli scrittori non disdegnano di utilizzare anche il suo opposto, ossia il silenzio, che crea momenti di connessione altrettanto (se non più) profondi e significativi.

In questa prospettiva si ricordino, pertanto, due fra i testi scelti: *L'odore della morte* e *Forza Maggiore*. In tutti e due i casi, infatti, è l'incontro fra corpi che porta i protagonisti a rendersi conto di una potente lezione di vita, che in Fenoglio si concretizza nel trauma della guerra mentre in Levi è più generale (ma riguarda sempre la violenza gratuita che colpisce gli uomini e che, quindi, richiama quella subita dal personaggio fenogliano Attilio). Sempre all'interno di questa accezione, infine, si è visto come il contatto possa avvenire anche tramite oggetti che portano la connessione al di là del tempo e dello spazio.

Lo studio procede grazie al rapporto che gli uomini possono creare anche con figure che non vengono definite umane, ma che si mostrano spesso più degne di questa etichetta dei primi. L'accezione di "figure non umane" è stata data, però, non solo agli animali presenti nella narrativa leviana ma anche a personaggi che nella storia (sia essa realistica o inventata) vengono considerati tali dagli altri protagonisti. È così che in questo gruppo una delle figure più importanti risulta essere il tedesco Fritz del racconto fenogliano *Golia*. Tramite la sua presenza, infatti, si umanizza il nemico e lo si rende fratello, simile, amico dei paesani induriti dalla guerra persistente. Egli viene mostrato nella sua fragilità e bontà da "gigante", anche se a causa del sovvertimento di un'altra figura (il ragazzino Carnera che invece di essere innocente si comporta in modo violento e ingiusto) verrà ucciso come antagonista, annullando la situazione di solidarietà umana senza ideologia e schieramenti che si era creata. Gigantesco, d'altra parte, è anche il protagonista del racconto leviano comparato a *Golia*: un golem della tradizione ebraica che viene riportato in vita da un rabbino. Anche esso mostrerà la sua umanità, colpa o merito del proprio creatore, fino alle estreme conseguenze che, esattamente come Fritz, dipendono anche dalla bontà, dalla fiducia e dall'*umanità* mostrate invano e non ricambiate fino in fondo. A questi, poi, sono stati aggiunti anche altri personaggi come Superino o Patricia che, esattamente come Fritz ed il Golem, subiscono situazioni che li deumanizzano agli occhi dei loro "carnefici", ma che rappresentano vari aspetti del vivere da "umano".

Grazie alla non coincidenza fra buono ed umano, si è potuto, pertanto, collegare uno degli argomenti più importanti della produzione di Levi: la <<zona grigia>>. Essa, a livello morale, è il luogo in cui inserire tutti coloro che, pur non macchiandosi di gravi atrocità, collaborano volente o nolente con il Potere e ne alimentano le storture. Nonostante la <<zona grigia>> sia definita da Levi in *Se questo è un uomo* in relazione

al Lager, si è scelto di considerarla a livello più generale andando ad inserirvi figure di difficile interpretazione, personaggi che non possono essere giudicati per le loro azioni in maniera manichea ma che risultano essere, per l'appunto, *grigi*, discordi, incoerenti, al contempo vittime e carnefici. Si è scelto, oltretutto, di iniziare la trattazione partendo dai protagonisti fenogliani, per sottolineare come la difficoltà nell'interpretazione morale di molte figure fosse viva e presente anche nell'autore di Alba. Tra le varie figure, allora, si è richiamato in causa il racconto *Golia* (caposaldo della trattazione dal punto di vista di Fenoglio in molti paragrafi del capitolo) per vedere come Fritz e Carnera siano entrambi protagonisti non del tutto buoni e non del tutto cattivi, in quanto da giustificare e condannare per i loro comportamenti anche per via di ciò che la società ha imposto ed insegnato loro. Allo stesso modo si sono visti personaggi langaroli come quelli presenti nel racconto *Il signor podestà*, in cui sia il vecchio pedofilo sia il padre che preferisce guadagnare sulla situazione della figlia compiono gesti amorali che, però, essi giustificano a causa della fascia sociale povera, senza regole ed abbandonata dallo Stato in cui entrambi, seppur per ragioni diverse, si collocano.

Per la parte leviana, invece, non si è potuto non fare riferimento all'universo concentrazionario, scegliendo, però, una figura non direttamente vittima del Lager ma che, a causa dei giochi di potere e pur essendo ebreo, ha potuto collaborare con i nazisti e sacrificare la sua stessa gente. Il capo del ghetto di Varsavia, infatti, viene descritto dall'autore come un uomo così invasato dal potere da agire in maniera incoerente sia verso i nazisti sia verso gli ebrei, spinto da ciò che la dittatura nazista gli poteva "regalare". Si è, tuttavia, constatato come la <<zona grigia>> faccia parte anche della produzione fantastica attraverso il racconto *Le due bandiere*, in cui i personaggi sono spinti all'odio e alla violenza da uno stato corrotto.

La prima parte si chiude, infine, con uno sguardo sui personaggi femminili che, seppur non molto presenti, risultano essenziali per dare ulteriori sfumature alla *connessione umana* e alla <<zona grigia>>. Sono da menzionare, allora, protagoniste come Catinina, bambina costretta dalla povertà a crescere troppo in fretta senza rendersene conto nel racconto fenogliano *La sposa bambina* (e, pertanto, corrispettivo di molti personaggi maschili dell'autore) o donne leviane come la moglie o Lilít che si presentano, pur rimanendo nell'ottica materialistica lucreziana, come "strumenti" per salvarsi o per perdersi definitivamente.

Nella seconda parte del capitolo si sono scelte tematiche sociali o, comunque, connesse, all'idea del destino e della possibilità di decidere della propria vita: il ruolo della *fortuna*, la vita da *reduce* e il lavoro. Tutti questi temi risultano collegati e dipendenti fra loro tanto da costituire un unico quadro sull'esistenza umana.

Il sapere quando e quanto sia giusto lottare per favorire il proprio destino è, infatti, il punto di partenza per l'ideologia sottesa a molti racconti di Levi e di Fenoglio che, però, perseguono due direttive opposte, riscontrate grazie agli studi di Walter Boggione e Robert S. C. Gordon.

Fenoglio, come dimostra il testo preso in considerazione (*Nella valle di San Benedetto*), sceglie per i suoi protagonisti la desistenza che si accompagna al lasciarsi trasportare dal flusso degli eventi senza "rovinare" la propria *fortuna* con il panico e la paura (definibili come *fantasia*). Ciò viene rovesciato da Levi, secondo il quale la *fantasia* è quell'istinto animale necessario che porta ad agire senza pensare troppo in situazioni disperate e difficili e che, grazie a questa scelta, viene fatto sopravvivere dalla *fortuna*.

Chi è sopravvissuto, però, non vive una condizione felice e tranquilla perché molto spesso rimane ancorato al passato, in cerca di una risposta al perché dell'essere stato <<salvato>>. Questo è quello che si chiedono i protagonisti *reduci* su cui si è lavorato nel secondo paragrafo constatando come per entrambi gli autori queste figure, più o meno finzionali, gravitino tutte attorno al dopoguerra e alla loro capacità/incapacità di superare quello che la Seconda Guerra Mondiale ha significato per loro. Molte figure, pertanto, si velano di autobiografismo, dalle figure dei soldati in cui si può riconoscere l'impronta fenogliana a personaggi come Levi medesimo ed i suoi familiari. Tutti sono ancora attaccati, almeno in parte, al loro passato ed insieme danno una visione completa su come le persone possano reagire ad un trauma. Levi, infatti, parla di sé come *reduce* perché la memoria porta sempre a galla, per propria volontà o involontariamente, ciò che è successo in Lager, ma descrive nei suoi racconti anche come la sorella ha vissuto la guerra da "civile" e come anche un nemico – più simile di quanto non si pensi – abbia cercato di negare tutto l'orrore vissuto in prima persona. Allo stesso modo Fenoglio dà varie sfaccettature alla figura del soldato tornato a casa, che vanno dal totale recupero di sé e dalla volontà di ricostruirsi, alla negazione e, infine, anche all'ossessivo ritorno al passato. A questo si collega, poi, la tematica dell'ultimo paragrafo della sezione, ossia il lavoro, che, per quanto riguarda Fenoglio, è esperito da un personaggio ritornato dalla guerra ed

in una ricerca di un reinserimento nella società così vana e disperata da farlo diventare *grigio* come molti altri protagonisti dell'autore. Egli, infatti, cerca attraverso il lavoro la dignità e la libertà che, però, un mondo ferito, impoverito e crudele come quello del dopoguerra non può garantirgli. Questi due diritti, invece, sono quelli di cui, al contrario, riesce a godere il cercatore d'oro di Levi, che viene scelto come simbolo di chi, proprio allontanandosi dalla società e trovando l'umanità da essa perduta, è in pace con se stesso pur non essendo accettato dagli altri. Attraverso queste due figure di lavoratori, quindi, si può notare come entrambi gli autori, pur scegliendo modalità diverse, mettano in luce l'impossibilità di tenere insieme e saldamente la propria integrità morale, l'agiatezza, il buon nome ed il rispetto delle regole in una società a cavallo fra due guerre mondiali che non ha imparato dagli errori del passato ma che ha amplificato, essendo essa stessa "reduce" ferita, le disparità e le ingiustizie. Levi, pertanto, sembra quasi rispondere a Fenoglio, ad Ettore ed anche a se stesso tramite la figura positiva del cercatore.

Il capitolo, in conclusione, dedica attenzione all'importanza dei luoghi come sfondo vivo e fondamentale al dipanarsi delle vicende, dei significati e delle azioni degli esseri umani. Si è utilizzato come base dell'argomentazione lo studio sulla folla nella produzione leviana e fenogliana svolto da Orsetta Innocenti con riferimenti anche all'articolo di Veronica Pesce sullo spazio per quanto riguarda la narrativa di Fenoglio. Grazie ai loro spunti, pertanto, si è scelto di parlare dei luoghi soprattutto dal punto di vista della contrapposizione fra interno ed esterno, sia in senso reale che metaforico.

Si è notato che nella narrazione leviana l'azione si svolge principalmente all'interno e che, fra tutti i luoghi, il più importante risulta essere ovviamente il Lager. Esso si dimostra essere una realtà quasi asfissiante, un *dentro* che esclude l'esistenza di un *fuori*, anche perché coloro che abitano quest'ultimo non si rendono conto della sua esistenza. Al contrario, invece, è da sottolineare come la narrativa fenogliana, proprio perché incentrata in larga parte sulla guerra partigiana, è quasi sempre un racconto del *fuori*, poiché il *dentro* – il posto della pace, dell'individualità e della memoria – non è vivibile da chi è nel pieno della Storia e sta contribuendo a scriverla.

L'ultimo capitolo, sempre di analisi di racconti, si focalizza sul vagliare la tematica principale di uno dei due scrittori attraverso la produzione scrittoria dell'altro. Sia Fenoglio sia Levi, all'interno della *summa* delle loro opere, hanno scritto e, poi, messo da parte dei racconti che rientrano più nell'indagine tematica dell'altro, spinti entrambi

dall'esigenza di uscire dai loro canoni ma, per varie ragioni, senza molto successo. Sono soprattutto i testi fantastici Fenoglian, analizzati seguendo le indicazioni filologiche di Luca Bufano, ad avvicinarsi maggiormente ai corrispettivi leviani. Nei quattro racconti di cui si è fatto cenno, infatti, si riscontra una simile ricerca di un fantastico che sia "veritiero" e che non si distacchi molto, neanche nei suoi aspetti più finzionali, da quella ricerca morale ed interiore che i due scrittori hanno compiuto con i loro scritti. Importante è, allora, ricordare qui i testi *Una crociera agli antipodi*, che non dimentica gli importanti temi del reduce e della *fortuna* cari ai due, e *La veridica storia della Grande Armada* che, pur facendo riferimento alla storia, si attesta come un puro *lusus* finzionale in cui Fenoglio, avvicinandosi alla concezione del fantascientifico di Levi, vuole "provarsi" in qualcosa di altro, in questo caso l'avventura, anche per allontanare da sé l'idea di essere solo uno scrittore resistenziale (o, come gli altri lo vedevano, "neorealista"). A questi si aggiunge il grottesco di un testo come *Il letterato Franz Laszlo Melas* che, come si è detto, è caratteristico sia di opere maggiori dello stesso autore sia delle opere leviane.

Più lontano dal lavoro di Fenoglio, invece, appaiono le esigue prove "di guerra" di Levi, il quale si dedica alle imprese partigiane solo in un unico testo mai rientrato nella produzione canonica. In questo caso si è scelto di concentrarsi su di esso facendo riferimento agli altri "frammenti" partigiani sparsi fra i racconti e fra le poesie per constatare come *La fine del Marinese* sia una rielaborazione in positivo di quanto fosse accaduto davvero allo stesso autore ma, allo stesso tempo, un modo per allontanarsi, quasi per purificarsi e chiedere perdono, da ciò che nella vita vera egli aveva o non aveva compiuto. Nonostante delle somiglianze ideologico-tematiche che emergono anche in questa circostanza, però, non si è potuto non notare che è proprio quando si parla più prettamente e storicamente della Seconda Guerra Mondiale (e non degli uomini) i due autori si dividono maggiormente. Per necessità biografica, infatti, i due tendono a parlare di ciò che hanno conosciuto ed escludere l'altra faccia della medesima Storia: Levi, quindi, non parla mai della guerra come battaglia ma solo delle conseguenze sociali dei regimi, dell'orrore del Lager che lui guarda con gli occhi del civile, dell'ebreo, del recluso, del reduce, ma mai del soldato; al contrario, invece, Fenoglio è un soldato e un partigiano e non parla, non essendone mai stato toccato, della Shoah.

Alla luce del lavoro svolto, in conclusione, si può notare come i due autori, soprattutto per quanto riguarda la narrativa breve (anche per il fatto che quasi tutte le loro opere e

non solo i racconti possono rientrare in tale categoria), sono passibili di un confronto e da questo si possono notare molti punti in comune. Seppur con strade diverse, dovute anche alla loro vita, i due non sono dissimili nel cercare con il loro sguardo antropologico, chiaro, moralista ma allo stesso tempo indulgente per via della consapevolezza della natura e della sofferenza umana, delle risposte su cosa significhi essere umani e vivere all'interno della società (che sia essa quella della guerra, quella del "dopo", quella della campagna o del futuro). È innegabile, poi, che, al di là delle numerose tematiche comuni (gli uomini, il lavoro, la <<zona grigia>>, l'etica, il dolore, il resistere, etc.), essi abbiano utilizzato medesime tecniche per la progettazione delle loro opere (il dialogo, l'ironia, le cornici, i rimandi fra personaggi, il dialetto, etc.) sempre nell'ottica dell'obiettivo primario della ricerca sull'uomo. Infine, anche quando si trovano in disaccordo, il terreno vagliato è sempre lo stesso ma visto da altre prospettive e con altri significati (si pensi alla *fortuna* o alla distinzione *dentro/fuori*), forse perché esperito personalmente nella realtà in maniera diversa. Anche le differenze, infatti, appaiono essenziali per notare come, solo attraverso l'unione dei loro lavori, si possa dare uno sguardo completo ai traumi e alle conseguenze della Seconda Guerra Mondiale sull'uomo e sull'*umanità*. Appare, quindi, necessario recuperare l'iniziale "provocazione" di Andrea Rondini e continuare a vagliare i punti di contatto (ma anche di allontanamento) fra Primo Levi e Beppe Fenoglio perché, ricercando essi le stesse risposte figlie delle medesime domande, un loro confronto può dare risultati molto più significativi di quelli che la critica comparativa spesso produce con autori dalle più note ed evidenti somiglianze con essi.

Capitolo 1. *Essere uno scrittore*

1. Tra scrittura, testimonianza e rimedio

Beppe Fenoglio e Primo Levi non nascono scrittori: uno impiegato e traduttore per passione e l'altro chimico, sembra quasi che si diano alla scrittura per necessità, perché la loro vita li ha spinti a produrre come per sfogo o per catarsi. Questo è il primo grande punto di contatto fra i due piemontesi.

È la Storia, pertanto, che introduce davvero i due al mondo dello scrivere che, da astrazione come dovrebbe essere, diventa all'inizio il modo per reiterare il vissuto, in una commistione tra vicende vere in primo piano – da riportare come testimoni – e invenzione letteraria tra le righe. Entrambi, infatti, pur iniziando le loro vicende editoriali molto più tardi, scrivevano e prendevano appunti sul loro vissuto, anche nei momenti più duri. Fenoglio, nascosto sulle Langhe, scriveva, come riferì il generale Piero Ghiacci, commenti su ciò che accadeva, riportati in piccoli quaderni numerati che furono trovati molti anni dopo la sua morte¹, mentre Levi durante il periodo di lavoro forzato nel laboratorio chimico ad Auschwitz scrisse ricordi e sensazioni sui molti foglietti, nonostante il rischio di severe punizioni nel caso fosse stato scoperto².

La Seconda Guerra Mondiale li trasforma e li accomuna poiché li investe coi suoi due più grandi mali: la guerra vista dagli occhi di partigiani e fascisti per Fenoglio e il Lager e l'orrore nazista per Levi. Le loro vicende furono sicuramente diverse (anche se la lotta partigiana toccò entrambi), ma molto vicine, legate soprattutto nel dopoguerra a causa della voglia di non rimanere silenti di fronte a ciò che aveva cambiato per sempre il volto dell'umanità e di parlare proprio di quest'ultima, degli esseri umani come causa e soluzione di se stessi, come soggetto universale per capire il Sé e l'Altro.

L'ottica che traspare dalle loro opere, invero, è quella di una realtà importante, miccia che permette lo scoppio dell'azione, fondamentale per la creazione di quest'ultima ma che viene presentata sempre in relazione agli uomini, mai fine a se stessa. La realtà, che sia storica o fantastica, è determinante per la messa in luce delle loro emozioni, per dare a queste una forma: è il palcoscenico necessario per vicende che devono necessariamente filtrare attraverso le percezioni dei loro protagonisti. Come ha dimostrato Francesco De

¹ Bufano Luca, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo, 1999, p.44

² Ferrero Ernesto, *Primo Levi. La vita, le opere*, Firenze, Einaudi, 2007, p.18

Nicola per le opere fenogliane, la realtà storico-biografica è il supporto necessario ma non unico per la creazione di vicende che godono di autonomia proprio per essere “questioni private”, scaturite dal contrasto fra l’interiorità dei personaggi e ciò che stava accadendo intorno a loro³.

Pietro Frassica, a conferma di ciò, scrisse che entrambi presero la realtà storica per mostrare sulla pagina lo scontro tra gli uomini spinti e non frenati, nonostante la sua carica di crudeltà e atrocità, poiché lo spiegare eventi così irripetibili e fondamentali per la Storia era più forte del silenzio⁴.

In *I sommersi e i salvati* Levi esplicita molto chiaramente l’importanza e il dovere del parlare:

[...] comunicare si può e si deve: è un modo utile e facile di contribuire alla pace altrui e propria, perché il silenzio, l’assenza di segnali, è a sua volta un segnale, ma ambiguo, e l’ambiguità genera inquietudine e sospetto. Negare che comunicare si può è falso: si può sempre. Rifiutare di comunicare è colpa [...]⁵.

È proprio questo terreno comune, questa lente sull’umanità come vittima e carnefice, che può portare ad un confronto (che in questa sede tratterà maggiormente il campo del racconto breve, di cui i due furono esponenti molto prolifici) sulla loro percezione dell’essere scrittori e sulla loro poetica: il rifiuto della fama di scrittori come tutti gli altri, la rielaborazione della piemontesità (anche dal punto di vista del mondo ebraico per Levi), le tematiche dell’etica, del lavoro, del senso di umanità, della zona grigia e della testimonianza sono presenti e fondamentali in entrambi i loro *corpora*, nonostante un maggior rilievo dato ad altri aspetti delle loro opere abbia oscurato una comparazione più attenta fra i due⁶.

Precedentemente e contemporaneamente alla *Storia dei dieci giorni*, abbozzo dattiloscritto di una dozzina di pagine sulla sua esperienza in Lager, Levi inizia a scrivere in ottica letteraria grazie alla poesia: aveva scritto per sé poesie molto crude e mai visionate da nessuno⁷, primo esempio di quanto la “penna” fosse, per l’appunto, fonte di

³ Bufano Luca, *Beppe Fenoglio e il racconto Breve*, cit., p.47

⁴ Frassica Pietro, *Aspetti della narrativa italiana postbellica (Beppe Fenoglio e Primo Levi)*, in “forum italicum”, Vol.VIII, n.2, 1974, Buffalo, p.369

⁵ Levi Primo, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2012, pp.68-69

⁶ Rondini Andrea, *Fenoglio senza resistenza. Dieci anni di ricezione critica 2003-2012*, in “Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica”, n.65, XXXIV/1, 2013, Pisa-Roma, Serra, p.142

⁷ Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, pp.23-24

liberazione psicologica, concretizzazione della consapevolezza di esistere come essere umano che ha bisogno di canalizzare ciò che sente come colpa⁸. Esse, continuate poi per tutta la vita in modo – come egli stesso indicava – saltuario ma sempre collegato alla propria prosa, tanto che Segre le definì essenza stessa dell'opera leviana, rappresentano al medesimo tempo lo strumento con cui parlare dell'angoscia ma anche con cui difendersi, esorcizzarla (soprattutto dagli anni Sessanta e Settanta)⁹.

Da questa iniziale scoperta nascerà lo stimolo, dopo il 1945, ad utilizzare la narrazione per un bisogno insaziabile di trasmettere non solo gli avvenimenti ma anche le sensazioni, le emozioni vissute nel profondo, seguendo la scia di scienze più specializzate come psicologia ed antropologia, ma superandole e potenziandole grazie a quello sguardo “organico” da chimico che riesce ad intessere insieme tutti gli elementi all'interno di un mondo letterario familiare (non così tanto, tuttavia, da farne un mestiere) fin dagli studi superiori¹⁰.

L'amore di Levi per la letteratura, soprattutto per i classici, però, è riscontrabile in tutta la sua produzione ed anche Fenoglio, sotto questo punto di vista, studioso ma mai laureato, amò la letteratura ma fu di studi assai scostanti.

Levi stesso ne *L'altrui mestiere* terrà a precisare che le motivazioni per cui si scrive hanno a che fare con diversi aspetti che, in un certo qual modo, hanno tutti a che fare con tale senso di liberazione. Egli cita il bisogno e l'impulso disinteressati, per i quali la scrittura provoca un beneficio molto superiore, anche se unito, alla fama che ne consegue; il divertimento di sé e degli altri, visto come piacere e non solo come pura risata; l'utilizzo della scrittura come strumento educativo e, insieme, di potenziale cambiamento del mondo, anche se non si esclude la possibilità che la valenza estetica o funzionale di un libro siano diverse nei secoli e dalle idee iniziali dell'autore; la comunicazione delle proprie idee; la confessione dei propri timori (ma mai senza filtri, se no si rischia di addossar le proprie ansie al lettore); la notorietà e la ricchezza, che, però, non devono mai essere l'unico fine; l'abitudine, rispetto a cui Levi preferisce il silenzio.

Tra queste ragioni si nota come quelle più vicine allo scrittore siano, evidentemente, quelle legate alla sfera psicologica e morale, dettate da un lato dalla necessità testimoniale di fare partecipi gli altri, come dimostra *Se questo è un uomo*, dall'altro dalla

⁸ Bianchini Edoardo, *Invito alla lettura di Primo Levi*, Milano, Mursia, 2003, p.94

⁹ Belpoliti Marco, *Primo Levi*, Milano, Mondadori, 1998, pp.122-125

¹⁰ Mattioda Enrico, *Levi*, Roma, Editrice Salerno, 2011, pp.22-23

consapevolezza sulla natura inesorabile, spesso incomprensibile e meccanica, del mondo e degli uomini, che provoca un desiderio ossimorico di abbandono e allo stesso tempo di reazione.

Come egli stesso dirà a Philip Roth nell'intervista del 1986, il suo lavoro si mostra molto simile a quello del naturalista¹¹, sempre attento al mondo circostante per comprenderne i movimenti, i significati e riuscire ad inserirli nella trama delle vite dei singoli esseri viventi, non scordando, però, quella fantasia che animerà, più che la testimonianza-saggio di *Se questo è un uomo* (anche se lo spunto immaginifico o, meglio, non del tutto realistico e concreto riguardo ai fatti non manca), i racconti che scriverà per gran parte della sua carriera.

Come spiega Marco Belpoliti, proprio questo focus sull'esperienza, lo porta nelle sue opere ad un largo uso dell'Io-Noi come voce narrante, un'ambivalenza di pronomi personali di prima persona. Essi sottolineano come Levi non solo viva le vicende, ma racconti se stesso, di altri che sente parte di un unico trascorso (e con ciò diminuire il tasso di personalizzazione delle vicende e rendersi più "universale")¹² o degli individui, a volte neppure umani, che sono *altro* rispetto a lui, sempre nell'ottica di mettere al centro del racconto il vissuto. In Fenoglio, invece, questa compartecipazione è ben visibile in singoli personaggi, per lo più partigiani che dicono *io*, ma che rappresentano non solo la loro condizione di guerriglieri, ma anche quella dell'individuo generale che deve mediare tra le proprie emozioni e l'azione (ne è l'esempio più evidente il Milton di *Una questione privata*) e quella dello stesso autore che unisce nelle pagine la propria esperienza diretta, quella vissuta dai suoi compagni o nemici e quella di tutta la collettività.

Levi si presenta, quindi, come uno *scrittore d'occasione*, dove quest'ultima è ciò che lui o gli altri hanno potuto sperimentare (anche solo nella propria mente)¹³, che rifiuta di leggere le opere letterarie come pura creazione artistica del genio. Allo stesso modo, egli ha un totale rifiuto della concezione della narrazione come esercizio estetico, come ricerca del bello, a favore di una visione del proprio lavoro scrittorio come spontaneo (quasi che le cose si scrivessero da sole per via della loro grande carica etica, morale o semplicemente emotiva), tanto da portarlo a cancellare tutte le parti che pensava troppo

¹¹ Ferrero Ernesto, *Primo Levi. La vita, le opere*, cit., p.18

¹² Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp.88-89

¹³ Belpoliti Marco, *Primo Levi*, cit., p.137

retoriche dei suoi elaborati¹⁴. In questo non si può non notare la reazione diametralmente opposta del giovane Fenoglio che, proprio a causa dell'alto tasso di partecipazione emozionale, viveva la scrittura come continuo rifacimento colmo di retorica. Oltretutto, per quanto la vita lavorativa l'aveva portato ad operare in altri contesti, la segreta ambizione di poter essere uno scrittore creativo è già presente nella sua produzione giovanile posta al vaglio della correzione della professoressa di inglese del liceo¹⁵.

Tra la finzione della narrazione e l'esigenza di verità della testimonianza e di matrice naturalista, Levi decide, tuttavia, di inventare qualcosa, ossia la sua figura di scrittore. Egli sceglie di ritagliarsi una parte non prevista o ricercata grazie a studi specifici: il suo ruolo si realizza nella figura del centauro¹⁶, essere spaccato fra due nature unite, mescolate ma mai sovrapposte, come la vena storica e fantascientifico-fantasia dei suoi testi, il duplice mestiere di chimico-scrittore e quello di prosatore-poeta non smisero mai di mostrare.

Questo personaggio mitologico rappresenta perfettamente anche i protagonisti di molti racconti di Levi: non del tutto umani, non del tutto riconosciuti come tali. Essi devono in certi casi dimostrare la propria umanità, difenderla o respingerla per via dell'essere quasi sempre dotati di una doppia natura, di due tendenze fra cui devono scegliere.

È, poi, proprio grazie al racconto che un'altra tra le tante di queste nature dello scrittore piemontese viene messa in luce. Se il suo primo libro aveva mostrato tutta l'importanza di ricordare come atto di affermazione della vita e, allo stesso tempo, di riemersione di coloro che non ce l'avevano fatta, di dovere morale nei loro confronti e di chi non sapeva¹⁷, i racconti sembrano, anche a lui stesso, quasi una trasgressione, una sorta di presa di distanza dalla rigorosa precisione, della morale a tutti i costi, verso un insieme di esattezza e finzione, verità e favola, quasi degli scherzi rispetto alla saggistica¹⁸.

In realtà, quello che sembra un distaccamento rispetto alle sue prime performance ha, nondimeno, punti di legame ben visibili con tutta la produzione leviana: non solo l'attenzione antropologica per la condizione umana viene ripresa dalle opere testimoniali ma in quest'ultime la vena fantastica, elemento cruciale dei racconti brevi, si riscontra nei

¹⁴ Carasso Françoise, *Primo Levi. La scelta della chiarezza*, Torino, Einaudi, 2009, p.24

¹⁵ Bufano Luca, *Le scelte di Fenoglio*, in Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, Torino, Einaudi, 2012, p.XIII

¹⁶ Belpoliti Marco, *Primo Levi*, cit., pp.138-139

¹⁷ Carasso Françoise, *Primo Levi. La scelta della chiarezza*, cit., pp.22-23

¹⁸ Ivi, pp.116-117

dettagli forzatamente al di là del realistico di molti sui personaggi¹⁹. Vi è, sottolinea De Robertis, sia nella testimonianza che nella scrittura di qualsiasi sua opera un'unione indissolubile fra realtà, verità e rappresentazione che rende qualsiasi produzione unita da un intento che coinvolge persino qualsiasi scelta pubblica e privata²⁰.

Tale inversione di rotta creò non pochi fraintendimenti nella critica letteraria, forse troppo legata alla rigorosa e seria tematica del Lager per comprendere il faceto di alcuni testi che, tuttavia, nascondono proprio questa profondità di ricerca sulle falle della vita umana. La prima raccolta, *Storie Naturali*, arrivò addirittura ad essere definita libro da non leggere in una nota de <<*I quaderni piacentini*>>. Non vi è da meravigliarsi, quindi, del fatto che venne pubblicata da Levi sotto lo pseudonimo di Damiano Malabalia, proprio per cercare invano di arginare le ripercussioni che la reputazione di scrittore testimoniale poteva creare²¹, ma anche per sottolineare sia con questo nome che ricorda qualcosa di sbagliato – un figlio cresciuto da “una cattiva balia” in mondo alla rovescia – sia col titolo della raccolta successiva, che richiama la corruzione di fondo della nostra società, la continuità tra le pagine sul Lager e i racconti²².

Come egli stesso dichiarò, infatti:

Proporre a questo pubblico un volume di racconti-scherzo, di trappole morali, magari divertenti ma distaccate, fredde: non è questa frode in commercio, come chi vendesse vino nelle bottiglie dell'olio? Sono domande che mi sono posto, all'atto di scrivere e del pubblicare queste “storie naturali”. Ebbene, non le pubblicherei se non mi fossi accorto (non subito, per verità) che fra il Lager e queste invenzioni una continuità, un ponte esiste: il Lager, per me, è stato il più grosso dei “vizi”, degli stravolgimenti di cui dicevo prima, il più minaccioso dei mostri generati dal sonno della ragione²³.

Questa scelta di far stampare i racconti in anonimo è quella che prenderà anche Beppe Fenoglio, che nel 1949 pubblicherà con lo pseudonimo di Giovanni Federico Biamonti i *Racconti della guerra civile*, raccolta che verrà riallestita nel 1952 per l'uscita einaudiana con il titolo di *I ventitré giorni della città di Alba*²⁴.

¹⁹ Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p.215

²⁰ Ferrero Ernesto, *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997, p.338

²¹ Bianchini Edoardo, *Invito alla lettura di Primo Levi*, cit., pp.213-220

²² Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp.208-11

²³ Ivi, p.208

²⁴ Vaccaneo Franco, *Beppe Fenoglio. La vita, le opere, i luoghi*, Milano, Gribauda, 2009, p.91

Prima del 1949, come riporta la sorella Marisa, nulla fa pensare che egli, impiegato in un'azienda vinicola, potesse anche solo pensare a scrivere qualcosa che non fossero lettere di accompagnamento alle partite da spedire, ma all'improvviso apparve in sala da pranzo una macchina da scrivere che non venne più spostata. Il fratello, infatti, come per una necessità irrefrenabile, si chiudeva nella stanza dopo cena e vi restava per ore a scrivere accompagnato dall'inseparabile fumo delle sigarette²⁵.

Al di là di queste curiosità, è indiscutibile che lo scrittore di Alba visse con grande disagio il ritorno alla vita civile e del reduce e che ebbe un periodo di forte crisi risanato solo grazie alla scrittura²⁶.

La fame insaziabile di raccontare di Fenoglio viene chiarita anche dalle sue stesse dichiarazioni:

Scrivo per un'infinità di motivi. Per vocazione, anche per continuare un rapporto che un avvenimento e le convenzioni della vita hanno reso altrimenti impossibile, anche per giustificare i miei sedici anni di studi non coronati da laurea, anche per spirito agonistico, anche per restituirmi sensazioni passate; per un'infinità di ragioni, insomma. Non certo per divertimento. Ci faccio una fatica nera. La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti. Scrivo *with a deep distrust and a deeper faith*²⁷.

Anche per lo scrittore di Alba la scrittura rappresenta, dunque, uno scavo interiore, una sorta di urlo da esternare nei confronti dell'inquietudine scaturita dalla mancanza di morale e di umanità che aveva riscontrato durante la guerra e che si scontrava con gli obiettivi pacifisti del suo giovane *io*, un ragazzo senza molta esperienza che stava frequentando il corso di allievo-ufficiale a Roma.

La continua riscrittura delle stesse pagine denota, poi, un ossimorico scontro e incontro con l'urgenza immediata che lo anima nel suo voler testimoniare la realtà partigiana²⁸.

Il suo è un tentativo di recupero morale e allo stesso tempo di svelamento pessimistico di quanto possa essere brutale la natura degli uomini, un affresco dell'umanità che, proprio per i suoi tratti introspettivi, non può essere addebitata al neorealismo²⁹.

²⁵ Pedullà Gabriele (a cura di), *Beppe Fenoglio*, Roma, Ponte Sisto, 2014, pp. 91-92

²⁶ Bufano Luca, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., p.58

²⁷ Vaccaneo Franco, *Beppe Fenoglio. La vita, le opere, i luoghi*, cit., p.73

²⁸ Guagnini Elvio, *Su Fenoglio scrittore e la Resistenza*, in "Italia contemporanea", n.121, 1975, Roma, Carocci, p.63

²⁹ Mauro Walter, *Invito alla lettura di Fenoglio*, Milano, Mursia, 1972, pp.30-33

Nonostante questa dichiarazione di inappartenenza al neorealismo sviluppata in modo implicito attraverso la tematica morale e *umana*, Fenoglio dovette affrontare la critica coeva che etichettò i suoi lavori come opere dalla “cotta neorealista”. Ciò è dovuto principalmente all’esordio romanzesco dello scrittore con un libro contadino come *La malora*, in cui, a partire dallo stesso editore Vittorini, molti videro solo la barbarie di un mondo crudo e retrogrado e un materialismo estraneo ad ogni indagine psicologica o morale dei protagonisti.

Tra questi giudizi inesatti, però, non figura quello di De Robertis che, già dalla recensione de *I ventitré giorni della città di Alba*, avverte i lettori di non pensare a Fenoglio come uno dei tanti fenomeni del piuttosto modesto neorealismo nostrano ma ad uno scrittore con tutte le carte in regola³⁰.

Tali riflessioni sul rapporto con il neorealismo riguardarono anche Levi, per via dell’impianto saggistico-storico dei primi libri. Anche in questo caso, però, questa patina è messa in secondo piano in quanto lo scrittore decide di revisionare criticamente la realtà, di mettere in risalto la sua indignazione e il suo giudizio, scelta che non rientra nel canone delle opere di questa corrente del primo Novecento³¹.

Proprio la presenza di una valutazione sugli uomini è indispensabile per capire Fenoglio come scrittore della Resistenza poiché – ed i racconti ne sono un esempio allo stesso piano dei romanzi – la *sua* Resistenza non è un atto memorialistico, diaristico o legato ai semplici “fatti di guerra”, ma un teatro di personaggi *umani* che si mostrano tanto nella loro epicità quanto nella loro fragilità³². L’autobiografismo delle sue opere, infatti, viene limato dalla coralità delle vicende, dai tanti *io* presenti che mostrano un “carattere tipologico” dell’uomo, ossia il suo sentirsi piccolo e inutile al cospetto dell’universo e il suo dovere, nonostante tutto, continuare a combattere contro il nulla³³.

Altro difetto nei motivi fenogliani sottolineato dai critici di matrice comunista fu, sempre sulla stessa scia, il riscontrare un’assenza totale dell’ideologia, in favore della semplice narrazione “vitalistica” degli eventi, visti in un’ottica nichilista e pessimista e senza il

³⁰ Bufano Luca, *Le scelte di Fenoglio*, in Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., pp.XIV-XV

³¹ Bianchini Edoardo, *Invito alla lettura di Primo Levi*, cit., p.186

³² Guagnini Elvio, *Su Fenoglio scrittore e la Resistenza*, in “Italia contemporanea”, n.121, cit., p.60

³³ Lajolo Davide, *Beppe Fenoglio. Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe*, Milano, Rizzoli, 1978, pp.206-207

risalto assoluto dei grandi valori della stagione partigiana³⁴, tanto da essere accusato di <<lesa Resistenza>>.

Se più tardi, grazie al *Partigiano Johnny*, le interpretazioni sul lavoro dello scrittore cambiarono radicalmente, è pur sempre vero che molti critici si interessarono così tanto a quest'ultima opera da mettere in secondo piano un'altra delle sue caratteristiche fondamentali: l'essere un creatore di racconti.

Non è, allora, un caso che l'atteggiamento di Fenoglio con la critica fu sempre avverso, non solo con gli scontri e incomprensioni fra lui e l'editore Vittorini, sapientemente mediate da Italo Calvino, ma anche per la sua indole pacata e disinteressata che poco rispecchiava l'ambiguità del mondo letterario italiano³⁵.

Si deve, però, ad un critico, Giansiro Ferrata, in un articolo della rivista <<*Rinascita*>> del 1963 l'accostamento, anche se in apparente opposizione, fra gli animi dei due scrittori, presi in considerazione insieme per la medesima uscita in quell'anno del binomio *Un giorno di fuoco-Una questione privata* (uniti in un unico libro postumo, per via della prematura morte di Fenoglio avvenuta poco tempo prima) e *La tregua*.

Nella recensione, Ferrata rimarca un terreno comune. Nonostante la felicità stilistica del narrato di Levi, anche quest'ultimo, come Fenoglio, non può esimersi dal giudizio severo, dallo sguardo amaro sul passato, da un sentire "tormentato":

[...] Fenoglio aveva il suo serbatoio di acqua viva, la guerra partigiana. [...] Oggi lascia in noi un ricordo tutt'altro che diminuito dal prezzo che a lui costò, parecchie volte come artista, il non sapere mentire con se stesso, la propria impossibilità a raccontare le Langhe su un ritmo diverso da quello della guerra di liberazione. Non per artificio si può mettere accanto alla sorte inquieta, ed amara, di Fenoglio la deliberazione, la <<felicità>> espressiva di Primo Levi [...] nel seguire un dato corso di memorie, assai vicino a quello ora intravisto e del tutto contrastante nell'esperienza vissuta. [...] Ma occorre tener d'occhio, in lui, anche il moralista. I suoi ritratti dal vero (più o meno strettamente che venga considerato questo aspetto) chiedono riflessione, partecipano a un quadro storico: seppur relativo a un'esperienza limitata ed insolita. Dentro la vivacità d'una simpatia

³⁴ Petroni Franco, *Fenoglio e la storia*, in <<Moderna>>, n.1-2, VIII, 2006, Pisa-Roma, Serra, p.230

³⁵ Mauro Walter, *Invito alla lettura di Fenoglio*, cit., p.33

umana o di un impulso pietoso, si può rintracciare qui un giudizio severo. [...] L'indulgenza anche verso il passato mi sembra più che mai fuori luogo, oggi, per tutti³⁶.

Il critico, nonostante questo, come molti suoi colleghi, cade a sua volta nell'errore di attribuire al secondo la natura di scrittore memorialista (e, velatamente, vedere anche il primo come tale) e una vena neorealistica troppo marcata, scegliendo come esempio migliore della sua narrazione il protagonista di *Primavera di bellezza*, in quanto le vicende raccontate ben rappresentavano l'unione tra il grande contesto storico e il sentire dei giovani combattenti. La "questione" di Milton e le vicende langarole, invece, vengono etichettate come risultati minori, meno convincenti perché privi di quel collegamento con la grande Storia o troppo poco intessuti della sua memoria, non riconoscendone l'importanza di altri aspetti come la soggettività, l'umano sentire e lo scavo antropologico³⁷. Bisogna sottolineare ancora una volta, però, che il giudizio critico per entrambi gli autori è uno strumento che non sfocia mai nella dottrina e nell'indottrinamento: la violenza degli uomini porta ad una morte a cui non ci si può sottrarre e serve solo per spiegare e non condannare (anche a livello politico) la condizione umana³⁸.

Il neorealismo, quindi, per entrambi, seppur lo storicismo di gran parte delle loro opere abbraccia alcuni suoi temi, è ruscato dal chimico proprio per la vena scientifica che lo accompagna e il grande ricorso al fantascientifico, mentre per Fenoglio per la mancanza dell'ideale collettivo e positivo tipico del canone neorealista del dopoguerra³⁹.

Per quanto riguarda le vicende editoriali è curioso, poi, ricordare, come ipotizza Lorenzo Greco, che fu molto probabilmente la lettura di *Se questo è un uomo* a spingere Fenoglio a rivolgersi alla casa editrice De Silva (che, dopo il rifiuto da parte di Einaudi, fu la prima a dare alle stampe il libro leviano nel 1947) per la pubblicazione dei suoi scritti. La domanda non ebbe, tuttavia, mai una risposta⁴⁰ e ciò lo portò a rivolgersi a Vittorini.

³⁶ Ferrata Gianfranco, *Fenoglio scrittore della resistenza Primo Levi e il "ritorno" ad Aushwitz*, in "Rinascita", anno XX, n.27, 6 luglio 1963, Roma, Editori Riuniti, p.26

³⁷ Ibidem

³⁸ Frassica Pietro, *Aspetti della narrativa italiana postbellica (Beppe Fenoglio e Primo Levi)*, in "forum italicum", Vol.VIII, n.2, cit., p.376

³⁹ De Nicola Francesco, *Fenoglio "contro" il neo-realismo*, in "Italian Culture", Vol.9, 1991, UK, Taylor&Francis, p.304

⁴⁰ Bufano Luca, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., p.98

Anche sul lato della traduzione, infine, i due furono entrambi in prima linea per portare in Italia libri che rispettavano la loro visione e il loro sentire. Levi traduce libri scientifici di chimica negli anni Cinquanta e, successivamente, dopo essersi dimesso dal suo lavoro di chimico, grazie alle collaborazioni con Adelphi ed Einaudi traduce lavori antropologici, come quelli di Levi-Strauss e, soprattutto, s'impegna nel lavoro di traduzione di Kafka, (impresa difficile per i suoi contenuti riguardanti l'incertezza, l'assurdo, l'inconscio, la solitudine degli esseri umani che toccarono molto psicologicamente lo scrittore torinese)⁴¹.

Fenoglio, invece, fu un traduttore più che altro per diletto o di studio: tradusse autori inglesi, sia poeti che narratori, e tra questi non si può non citare *La ballata del vecchio marinaio* di Coleridge. Tale testo è un altro spunto della vicinanza fra i due autori dal punto di vista tematico, come si dirà in seguito, ma qui basti ricordare come la stessa opera poetica di Levi, *Ad ora incerta*, abbia questo nome per via della lettura della traduzione fenogliana del poema dello scrittore inglese⁴². Oltretutto, Fenoglio è un traduttore che, soprattutto nel suo lavoro su Coleridge, non si limita al mero esercizio meccanico, ma sceglie termini precisi e che diano significati ulteriori, *propri*, al testo trasposto in italiano e che si richiamano anche a molti passi delle sue stesse opere. Tale <<con-versione>>, che si può ritrovare anche nel Kafka leviano, si ritrova, per esempio, seguendo lo studio di Laura Pavan, negli occhi rilucenti e brillanti della versione inglese che vengono tradotti con l'epiteto <<tizzone>>. Questo motivo viene, poi, ripreso in molti personaggi fenogliani – Johnny su tutti – che saranno spesso dotati di <<occhi lampeggianti>>⁴³.

Come si è potuto notare, allora, già a partire dalle vicende personali e “da scrittori” i due condividono un comune sentire, fino ad arrivare a “curiosità” che hanno fatto rimbalzare la vita di uno in quella dell'altro. Cosa, però, al di là delle vicende vissute sulla macchina da scrivere e non solo, accomuna veramente i due scrittori piemontesi nelle loro opere e nella loro poetica?

⁴¹ Belpoliti Marco, *Primo Levi*, cit., pp.176-178

⁴² Ivi, p.21

⁴³ Pavan Laura, <<E ho una strana potenza di parola>>: la traduzione in Fenoglio come esperienza dotata di mesmerismo, in “Il lettore di provincia”, Dicembre, 1998, Ravenna, Angelo Longo, pp.3-9

2. La ricerca delle radici

<<Forse, leggendo, mi sono inconsapevolmente preparato a scrivere, così come il feto di otto mesi sta nell'acqua ma si prepara a respirare: forse le cose lette riaffiorano qua e là nelle pagine che poi ho scritto>>⁴⁴ scrive Levi riguardo al suo rapporto con il mondo della letteratura ne *La ricerca delle radici*, autoantologia sulle proprie letture “ibride” fatte non solo di scrittori tradizionali ma anche scientifici.

Quanto, quindi, la letteratura è importante nella creazione di un universo a cui riferirsi, da cui cogliere e modificare per degli scrittori “non scrittori”, per chi, come Levi e Fenoglio, scrive prima per necessità e, poi, scoprendolo pian piano, per vocazione?

Primo Levi ancor meno di Fenoglio, infatti, è immerso nelle lettere poiché, come sempre ribadirà, egli è un chimico che si è dato alla scrittura. La tradizione letteraria, però, è presente nella sua vita grazie agli studi superiori e quegli autori “pilastro” dell'umano sentire si ritrovano nelle sue pagine, fino ad essere il salvavita di fronte all'atrocità del Lager, il suo richiamo ad un'umanità cancellata con la divisa a righe dei campi di concentramento come dimostra il famosissimo passo dell'Ulisse dantesco in *Se questo è un uomo*.

Per Levi ci sono letture che egli definisce <<bloccate nella sua memoria>>, tanto radicate da essere parte della sua stessa personalità: non solo Dante, ma anche Leopardi, Foscolo e Manzoni, autori che hanno scandagliato la condizione umana⁴⁵.

Proprio questo richiamo alla memoria è importante per capire come Levi si approcci nell'utilizzo del materiale da costruzione costituito dal suo patrimonio culturale. Ciò che viene messo in scrittura è frutto di un ispessimento continuo, lettura dopo lettura, di suggestioni che si mescolano e si trasformano tra loro. Levi non prende mai, pertanto, da un autore specifico i riferimenti al suo sentire ma, come riscontra nelle letture di Anatole France, ciò che c'è di “libresco” nelle sue opere nasce da un *humus* di tantissime righe diverse, a volte non ricordate perfettamente perché non soggette a verifica precisa, ma frutto della memorizzazione profonda, intrinseca e inconscia che porta anche ad una nuova significazione delle stesse. Non vi è, inoltre, esibizionismo in questo approccio, poiché i richiami non sono scelte volute: egli cerca nella sua *summa* verità che riaffiorano, semplicemente, come eco di parole di altri. È anche per questo, quindi, che si uniscono

⁴⁴ Levi Primo, *La ricerca delle radici*, Torino, Einaudi, 1981, p.XX

⁴⁵ Belpoliti Marco, *Primo Levi*, cit., p.102

nella scrittura di Levi gli elementi scientifici a quelli letterari, proprio perché la commistione data dalla “fallace” memoria permette l’unione e la creazione di qualcosa di nuovo dove l’elemento “estraneo” (che sia “chimico” o anche derivato da autori lontani alla sua poetica) non diviene una radice da espungere ma fondamento di un sistema di riferimento in continua modifica⁴⁶.

Altro autore da non dimenticare nell’esperienza leviana è Galileo Galilei poiché i due condividono la doppia natura di uomini di scienza e letterati: dal fiorentino si riprende la suggestione che il lessico scientifico non debba essere crudo, difficile ma che, essendo immesso in un testo narrativo, esso debba rispettarne e dividerne l’espressività, seppur non ricusando di arricchirlo proprio grazie al suo giusto rigore. L’uso di termini scientifici in letteratura, infatti, permette a Levi di unire la realtà soggettiva sensibile a quella oggettiva razionale, ponendosi così sulla stessa strada di altri grandi scrittori della tradizione mondiale, come non solo il già citato Leopardi ma anche Balzac, Zola e Proust⁴⁷.

Nel corso delle pagine de *Il sistema periodico* Levi descrive altri autori come <<viatico>> nella sua formazione: dalle paterne letture di Verne e London (da cui riprese rispettivamente il gusto per la fantascienza, incrementato poi grazie ad Aldous Huxley, e la critica contro i soprusi⁴⁸) si passa a Thomas Mann, di cui lesse *La montagna incantata* nei primi tempi dell’università e nella cui figura Levi poté ritrovare un’ulteriore sfaccettatura della dualità umana (Mann, infatti, fu sempre diviso tra la sua natura borghese e la vena artistica derivatagli dalla madre che si risolvevano in una più complessa lotta fra realismo, oggettività e pragmatismo da un lato e tormento e vita spirituale dall’altro), e a Melville con *Moby Dick*, letto proprio nella traduzione pavesiana che tormentò l’ultimo Fenoglio sulla possibilità di farla meglio (cosa che rimase confinata a pochi capitoli trasposti in italiano tra le sue carte).

Infine, lo stesso Levi vede in François Rabelais un modello diretto, da seguire proprio per la già citata esigenza terapeutica dello scrivere visto come forma d’arte da attuarsi spontaneamente, quasi come un flusso. Levi riconosce, poi, allo scrittore il grande potere

⁴⁶ Bianchini Edoardo, *Invito alla lettura di Primo Levi*, cit., pp.129-136

⁴⁷ Di Meo Antonio, *Primo Levi: la chimica, la letteratura e lo stile*, in “La Cultura”, anno XLI, n.1, 1 aprile 2016, Roma, Ruggero Bonghi, pp.148-155

⁴⁸ Bianchini Edoardo, *Invito alla lettura di Primo Levi*, cit., pp.44-45

di utilizzare il riso anche di fronte alla tragicità, come lui stesso attuerà ne *La tregua* e in molti racconti⁴⁹.

Beppe Fenoglio sperimenta ugualmente la letteratura fin dal ginnasio, ma innamorandosi soprattutto del mondo anglosassone: cresciuto nel ventennio fascista, vedeva nella lingua e nelle opere inglesi una sorta di ribellione, l'affermazione di uno spirito rigoroso e altamente etico di fronte alla vuota retorica strapaesana⁵⁰ e anche un'evasione dal provincialismo della piccola realtà contadina di Alba. Da Shakespeare, Milton e Cromwell, a *Cime tempestose* di Emily Brontë e Lawrence, l'Inghilterra fu amata da Fenoglio soprattutto per le sue produzioni seicentesche ed ottocentesche, senza dimenticare, però, Coleridge e Conrad, due autori presenti anche nella "biblioteca" leviana.

Non c'è, comunque, solo questo: Fenoglio, da buon piemontese, conosce benissimo il francese (sarà anche traduttore di qualche opera, ma meno prolifico rispetto a quelle inglesi) e nelle sue opere si possono ritrovare evidenti richiami al Novecento con Sartre (l'idea del "muro" che ritorna nella fucilazione del racconto *Il trucco* e l'alienazione borghese dei reduci militari e non nel dopoguerra) o all'Ottocento con la lezione del naturalismo di Maupassant. Da quest'ultimo e dalla lezione dell'americano Edgar Allan Poe (di cui si potrà parlare anche per le note fantastiche presenti, seppur non evidentissime, nella sua produzione) Fenoglio acquisisce la passione per il racconto breve, che risponde alle sue esigenze di condensare un messaggio forte senza diluirlo, ma cogliendolo nell'acme dell'azione⁵¹.

A Fenoglio, ovviamente, non si può non accostare anche la figura di Hemingway, per via della stessa natura dello scrittore-combattente, del reduce di fronte al ritorno alla vita civile e del creatore di racconti brevi⁵². Tali somiglianze si possono ritrovare in due *alter ego*, rispettivamente Ettore di *Ettore va al lavoro* e Harold Krebs di *Soldier's Home*, che, come gli scrittori, devono affrontare un ritorno a casa dalla guerra segnato dalle incomprensioni e dal malessere per non riuscire ad essere come prima⁵³.

⁴⁹ Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp.330-332

⁵⁰ Mauro Walter, *Invito alla lettura di Fenoglio*, cit., pp.18-19

⁵¹ Bufano Luca, *Le scelte di Fenoglio*, in Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., pp.IX-XIV

⁵² Ivi, pp.IX-XXX

⁵³ Ivi, pp.XII-XIII

Dal punto di vista caratteriale Hemingway e Fenoglio, infatti, condividono questo carattere inquieto che li porta altresì ad essere insoddisfatti del proprio lavoro scritto ma che si concretizzerà in due reazioni diametralmente opposte. Se il secondo si darà all'abnegazione, sostenuto dalla pacatezza di uomo tutto di un pezzo che sempre lo contraddistinse, il primo lottò costantemente con se stesso sull'orlo della voragine, con eccessività, cercando di sfidare, ma anche di lasciarsi andare, alla malinconia e alla solitudine.

Proprio per questa distanza, il mito americano per Fenoglio – molto meno importante che per autori coevi come Cesare Pavese – si concretizzerà di più nella figura di William Faulkner e, verso la fine, in quella di Herman Melville. Con Faulkner egli condivide la messa in primo piano sulla pagina della violenza che, però, non si attua in gesti eroici voluti, come una cavalcata sprezzante dei protagonisti sull'onda della casualità del destino. I protagonisti dei due autori non sono prevaricatori che usano la propria forza per vincere di fronte al destino avverso ma semplici uomini che rifiutano tutta questa violenza nonostante ne siano invasi lo stesso, spinti in avanti a lottare solo per il loro spirito etico o per necessità personali, che non contemplano mai l'autoesaltazione tipica del guerriero⁵⁴. La tematica contadina e del lavoro, l'esplicitare il difficile intrico di morale, sentimenti e comportamenti di personaggi esteriormente dotati di una semplicità quasi ingenua, l'importanza tragica della violenza sono tutti aspetti della narrativa faulkneriana che Fenoglio introietta, specialmente nei racconti e nei romanzi sui contadini delle Langhe. Si noti soltanto, brevemente, questo passo di *Mentre morivo*, ove, in poche righe nelle quali Cora prospetta gli eventi negativi che accadranno alla salma di Addie Bundren, si riscontrano tre temi fondamentali presenti ne *La malora* come il lavoro, la morte unita alla solitudine e la pioggia:

Non come Addie Bundren, sola nella morte, che nascondeva il suo orgoglio e il suo cuore spezzato. [...] Lì a giacere col guanciale che le teneva la testa su per vedere Cash che costruiva la bara, dovendo stare attenta che non tirasse al risparmio [...] con quegli uomini la cui unica preoccupazione era se c'era il tempo di fare altri tre dollari prima che si mettesse a piovere e il fiume si alzasse da non poterlo più attraversare⁵⁵.

⁵⁴ Mauro Walter, *Invito alla lettura di Fenoglio*, cit., p.128

⁵⁵ Faulkner William, *Mentre morivo*; Milano, Adelphi, 2017, p.28

Similmente nel dramma di Agostino il lavoro è così importante da mettere la morte in secondo piano: il giovane non riesce ad arrivare in tempo per vedere il padre vivo al fine lavorare di più esattamente come il figlio prediletto di Addie Burden pensa agli affari e ritarda la partenza della bara della madre. L'importanza, poi, della pioggia che farà allagare le strade e allungherà ad una settimana l'ultimo viaggio della morta, non può non ricordare il largo uso di questo evento atmosferico come segnale negativo sia nell'opera sopra citata (il romanzo si apre con la pioggia che cade sulla tomba del capofamiglia Braidà, sottolineando l'ineluttabilità e la solitudine che accompagna ciascuno nella propria morte) sia in racconti come *La grande pioggia*, ove si unisce al tema della malattia, o *Pioggia e la sposa* in cui essa è un ostacolo e indirettamente fonte di vergogna e sdegno.

La critica si divide, invece, sull'influsso joyciano. Mario Lunetta sul numero di novembre del 1968 di <<*Rinascita*>> sottolinea l'andamento "modernista" del narrato fenogliano, soprattutto per quanto riguarda *Primavera di bellezza*, per l'utilizzo della tecnica dell'accumulo: le sensazioni si uniscono alle vicende in maniera non lineare, ma come un impasto denso di tragicità, molto spesso spiegato metaforicamente⁵⁶. Di diversa opinione sarà Bruce Marry che non riesce a ritrovare nessun'eco joyciana, forse, come precisa Lajolo, proprio perché Fenoglio, similmente a Levi, introietta la letteratura inglese così profondamente da riuscire a richiamarla senza plagio in quanto essa, più che modello di scrittura, si configura come strumento formante del suo carattere⁵⁷.

Tramite la letteratura inglese e gli studi liceali, importante è ricordare come nella formazione fenogliana sia nondimeno importante il teatro, a partire da quello classico della Grecia Antica: come ricordò un suo professore, infatti, egli ritrovava nell'*Antigone* di Sofocle la stessa tematica della libertà conquistata con dramma e sofferenza e andando contro le leggi inique dei tiranni riscontrabile nella ribellione dei partigiani al potere fascista⁵⁸. Dal teatro elisabettiano, poi, comprese in che modo la scena potesse e dovesse essere il regno della maschera: essa nasconde la verità, inganna chi la porta e gli altri, esibisce il dramma. Attraverso questa passione, quindi, Fenoglio porterà sulla scena, riprendendo molto anche da Euripide, pochi personaggi principali nel pieno della loro sofferenza, molto spesso non esplicitata a parole ma attraverso dolorosi silenzi, dovuti

⁵⁶ Mauro Walter, *Invito alla lettura di Fenoglio*, cit., p.153

⁵⁷ Lajolo Davide, *Beppe Fenoglio. Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe*, cit., pp.133-135

⁵⁸ Pedullà Gabriele (a cura di), *Beppe Fenoglio*, cit., p.64

all'impossibilità di riversare rabbia e parole di fronte agli oggetti della propria frustrazione (i padri, le proprie origini, Fulvia e Giorgio, il vero confronto a viso aperto coi fascisti). Questi "oggetti" si concretizzano negli "altri" che nelle opere fenogliane assomigliano sempre a fantasmi, mai abbastanza presenti per cambiare in maniera sostanziale l'ottica straniata e distaccata dal mondo di chi è così segnato, così stretto all'interno delle proprie sensazioni da non riuscire a sentire nient'altro che i propri pensieri⁵⁹.

Non bisogna dimenticare che Fenoglio fu esso stesso autore di teatro, tanto da trasformare l'opera della Brontë nella *pièce* *La voce nella tempesta*, nella quale è difficile non riconoscere in Heatcliff somiglianze psicofisiche col giovane partigiano e con i principali protagonisti dei suoi futuri romanzi: uomini non belli, sofferenti per drammi personali che, come il caso del personaggio inglese o di Milton, li portano ad essere esclusi, rifiutati e soggiogati all'interno di una vicenda amorosa più importante di tutto il resto. Come Milton, infatti, andrà alla ricerca disperata di Giorgio per capire e rivivere la relazione con Fulvia e avrà noncuranza per la sua sorte, tanto da rendersi conto dell'imboscata fascista solo troppo tardi, così il piano di vendetta di Heatcliff, reso cieco da un amore disperato e nocivo, lo porterà a distruggere gli altri, l'amata Cathrine e persino la sua identità, fino ad estraniarsi completamente dal mondo e riuscire a ritrovare la pace solo nella morte e nella sepoltura accanto alla sua amata. Tali atti ricordano, oltretutto, le ultime parole di Milton, il quale fino all'ultimo inneggia all'amore per la sua Fulvia che "a momenti l'ammazza", e il suo istinto che, nel pieno dell'agguato finale, vorrebbe sia vivere sia essere ammazzato con un colpo secco alla testa, cercando, in modo ossimorico, di reiterare all'infinito il dolore vissuto per amore ma anche di liberarsene per sempre.

Nonostante l'importanza del mondo inglese, Fenoglio non disdegnò del tutto neanche la letteratura italiana, trovando un'affinità non con gli altri scrittori del dopoguerra, troppo lontani dal suo sguardo poco politicizzato e poco di parte, ma con autori come Alfieri, Manzoni, Leopardi, Goldoni, Verga, Folengo.

Verga è ovviamente il punto di riferimento per le note veriste e "neorealiste" presenti nelle sue opere di argomento rurale: l'idea di un modo di uomini dove vige la legge della

⁵⁹ Ivi, pp.660-662

sopraffazione e, nonostante la strenua lotta per la sopravvivenza, qualsiasi azione porterà al fallimento⁶⁰.

Goldoni, invece, non può non essere nominato per due ragioni fondamentali: il già citato interesse teatrale che si intreccia al decisamente più importante fattore della lingua dialettale. Nei racconti langaroli (tra cui si aggiunge anche *La malora*) si può notare un dialetto che cerca di ricalcare, insieme alle idee ed ai comportamenti, quello degli abitanti delle Langhe in maniera molto simili alle scelte stilistiche goldoniane, dove vi sono “tipi fissi” che rappresentano uno spaccato locale di lingua e di condotta. È necessario anche sottolineare l'importanza che sia in molte opere del veneziano (si prenda per esempio *Il bugiardo*) sia in moltissimi racconti langaroli viene data al dialogo.

Folengo, riprendendo il pensiero di Walter Boggione, non è un diretto modello di Fenoglio ma rappresenta lo stile “espressionista” che si ritrova nei suoi lavori, oltre ad essere citato nella prima stesura di *Primavera di bellezza*. La lingua maccheronica, commistione e invenzione fra dialetto ed italiano, è riscontrabile nelle espressioni idiomatiche, spesso ipercorrette in italiano e rese ancora più particolari, in molti personaggi delle Langhe fenogliane. Si pensi a *I penultimi*⁶¹ in cui sono frequentissime espressioni come <<Io ci ho gusto>> con l'uso dei *ci* attualizzante; <<andrò a buttarmi a fiume>>; <<Il Garibaldi>> o <<L'Elsa>> con l'articolo determinativo usato davanti ai nomi propri tipico dei dialetti settentrionali; <<capitasse a dirti>>; <<Dormivi che non avresti sentito le cannonate>> con il *che* polivalente; <<Neppur bisogno>> con il troncamento della *e* finale⁶².

Una vena espressionista meno accentuata ma pur sempre presente non è sconosciuta neanche a Levi che, oltre alla mediazione di Rabelais, ricorda in *Fosforo* di essersi portato a Milano, tra i vari libri, proprio le *Macaroneae* (termine di conio folenghiano).

Il mantovano è da citare anche per la commistione di comico ed epico tipica del *Baldus*, rifacimento grottesco e parodico del mondo dei paladini dei poemi epico-cavallereschi⁶³. L'eroismo mancato è tipico di partigiani come Raoul che, durante la fucilazione che si rivelerà poi solo un brutto incubo, vorrebbe solo salvarsi rinnegando la brigata in cui si era appena arruolato e rivelando la sua immaturità.

⁶⁰ Bàrberi Squarotti Giovanni in Morano Rocco Mario, *Narratori Italiani del Novecento (tomo 1)*, Catanzaro, Rubettino, 2006, p.17

⁶¹ Boggione Walter, *La sfortuna in favore. Saggi su Beppe Fenoglio*, cit., pp.200-204

⁶² Fenoglio Beppe, *Un Fenoglio alla Prima guerra mondiale*, Torino, Einaudi, 2014, pp.75-126

⁶³ Boggione Walter, *La sfortuna in favore. Saggi su Beppe Fenoglio*, cit., p.204

Davide Lajolo indica proprio nella figura di Alfieri, infine, un possibile padre putativo per lo scrittore. Entrambi piemontesi, furono anime resilienti, irrequiete e tanto fiere da distaccarsi e isolarsi dalla cerchia dei letterati. Essi condivisero l'amore per il teatro e per l'epica e il vivere la scrittura come un *labor lime* continuo che spinse l'Alfieri a ideare persino un metodo preciso di composizione (ideare, stendere, verseggiare), che lo portava spesso a dover correggere, rivedere e cambiare molte volte i suoi lavori. Essi si ritrovano, in ultimo, persino nella comune volontà di ricerca delle proprie origini attraverso uno studio attento del dialetto piemontese: per l'astigiano essa era un modo di ritornare a quelle terre perdute fin da bambino e per allontanarsi dalla lingua francese della sua quotidianità, mentre per l'albese un ulteriore strumento per rimarcare l'attaccamento a quel mondo che lo aveva cresciuto e formato⁶⁴.

Ciò può senz'altro richiamare alla mente anche la ricerca sul retaggio linguistico ebraico di Levi in Argon de *Il sistema periodico*, dove si fa la disamina dei nomi e termini utilizzati dai suoi parenti, in un miscuglio di *yiddish* e dialetto piemontese:

Con affetto ironico e benevolo ho cercato di far rivivere in queste pagine, ad esempio, la storia di un leggendario zio che a Chieri, presso Torino, si era innamorato della domestica cristiana. [...] Nel riportare queste comiche e strane leggende familiari, ho cercato di documentare anche il linguaggio ibrido a cui prima accennavo, in sostanza un jiddish minore e mediterraneo, più locale e meno illustre, in cui tuttavia riconoscevo le mie radici domestiche⁶⁵.

Il richiamo alla lingua dei padri, coi suoi contrasti tipici di una lingua commista di tradizioni e parole diverse, bibliche e sacre ma al tempo stesso "terrestri" e dure come la pelle erosa delle mani dei contadini piemontesi, serve a Levi per riscontrare in ultima istanza la sua stessa natura ibrida che, in fin dei conti, è quella dell'umanità tutta per via del suo essere sia corpo che spirito⁶⁶.

Si guarderà ora nel dettaglio gli autori italiani e stranieri comuni nel percorso di definizione di queste "radici" dei due scrittori, termine che è divenuto il titolo

⁶⁴ Lajolo Davide, *Beppe Fenoglio. Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe*, cit. pp.119-126

⁶⁵ Levi Primo, *Itinerario di uno scrittore ebreo*, in "La rassegna di Israel", terza serie, Vol.50, n.5/8, Roma, UCEI, p.378

⁶⁶ Ibidem

dell'antologia leviana ed etichetta che Walter Boggione indica per la disamina fenogliana del suo "sangue di Langa"⁶⁷.

2.1 La letteratura in lingua inglese: Coleridge, Conrad, Melville e Poe

La ballata del vecchio marinaio, scritta da Coleridge tra il 1797 e il 1798, è il punto d'inizio per comprendere il comune sentire dei due autori. Fenoglio l'annovererà tra le sue opere preferite già dai tempi del liceo, mentre per Levi, pur conoscendola abbastanza tardi intorno al 1964, diverrà successivamente un riferimento costante, tanto da vedere nel protagonista un *alter ego* di se stesso⁶⁸.

Fra le varie tematiche della poesia, quella che sposa maggiormente la comune idea dei due scrittori piemontesi è, sicuramente, quella del narrare l'indicibile in modo da poter spiare una colpa che da personale si trasforma in universale, la catarsi dalla comune sorte di sofferenza che, seppur non può definitivamente lasciare l'uomo senza tormento, può essere di stimolo, monito e insegnamento per l'ascoltatore:

Forthwith this frame of mine was wrenched
With a woful agony,
Which forced me to begin my tale;
And then it left me free.

Since then, at an uncertain hour,
That agony returns:
And till my ghastly tale is told,
This hearth within me burns.

I pass, like night, from land to land;
I have strange power of speech;
That moment that his face I see,
I know the man that must hear me:
To him my tale I teach.

⁶⁷ Boggione Walter, *La sfortuna in favore. Saggi su Beppe Fenoglio*, cit., p.143

⁶⁸ Belpoliti Marco, *Primo Levi*, cit., p.21

[...]

He [the Wedding-Guest] went like one that hath been stunned,

And is of sense forlorn:

A sadder and a wiser man,

He rose the morrow morn⁶⁹.

Ciò può essere correlato all'invito all'agire tenendo conto del passato ma non usandolo come modello della poesia *Delega* di Primo Levi: il "vecchio marinaio" che ha vissuto l'esperienza di morte e disperazione parla al giovane invitato come l'oramai anziano Levi parla alla nuova generazione. Il suo monito è secco, non edulcorato e non omette gli errori che sono stati fatti: l'uccisione dell'albatros da parte del capitano che ha portato alla morte di tanti compagni di bordo ha una stretta correlazione con le macerie, Aushwitz e Hiroshima poiché entrambe azioni umane che sono andate contro natura ed hanno avuto tragiche conseguenze. Il racconto del marinaio, però, così come le parole leviane, non sono del tutto negative perché portano all'insorgere di una coscienza nell'interlocutore e richiamano al fatto che l'azione possa essere positiva se trasformata in un gesto d'amore, di aiuto nei confronti dell'umanità.

È lo stesso Levi che, oltretutto, in *Cromo*, richiamandosi proprio a quella sensazione di bruciore descritta da Coleridge, rimarca la somiglianza fra lui e il vecchio marinaio:

Le cose viste e sofferte mi bruciavano dentro, mi sentivo più vicino ai morti che ai vivi, e colpevole di essere uomo, perché gli uomini avevano edificato Aushwitz [...]. Mi pareva che mi sarei purificato raccontando, e mi sentivo simile al Vecchio Marinaio di Coleridge, che abbranca in strada fra i invitati che vanno alla festa per infliggere loro la sua storia di malefizi. Scrivevo poesie concise e sanguinose, raccontavo con vertigine [...]: scrivendo trovavo breve pace e mi sentivo ridiventare uomo [...]⁷⁰.

Nella poesia, poi, si fa un chiaro riferimento al mondo corsaro che, oltre ad un richiamo a questa ballata, si richiama alla passione dello scrittore per il mondo marinaresco di Conrad. In opere come *Tifone*, racconto in cui Tom MacWhirr eroicamente affronta la minaccia atmosferica su un piroscafo, o *Nostramo*, storia dove il protagonista vuole l'indipendenza per la Costaguana e si troverà di notte in mare con una chiatta danneggiata

⁶⁹ Coleridge Samuel Taylor, *La ballata del vecchio marinaio*, Gaeta, Ali Ribelli Edizioni, 2018, pp.30-33

⁷⁰ Levi Primo, *Tutti i racconti (a cura di Marco Belpoliti)*, Torino, Einaudi, 2019, p.501

piena d'argento che rischia di affondare, vi sono narrate avventure in mare tra eventi atmosferici estremi che portano i comandanti ad andare oltre se stessi per sopravvivere di fronte ad una forza della natura cieca ed impietosa di fronte al destino degli uomini. La figura del corsaro che salpa nonostante le tempeste come l'uomo che cerca di migliorare il mondo nonostante le tragedie del Novecento sono immagini che Levi utilizza per rimarcare anche l'importanza del lavoro umano, visto come atto di risposta e sfida nei confronti della natura e del male⁷¹. Non è un caso, infatti, che Tom MacWhirr, nella finzione letteraria, si salvi solo con la totale abnegazione, dandosi completamente all'azione nata dalla sua intelligenza e dalla sua umanità come lo stesso Levi, nella realtà, si salverà dal Lager grazie al non darsi per vinto, al suo lavoro di chimico e mantenendo quella parte umana che il campo di concentramento cercò di cancellare.

Un'altra fra le più famose figure conradiane, ossia quella di Lord Jim, è citata, poi, insieme al vecchio marinaio, nel Parco Nazionale di *Lavoro creativo*. Jim lascia la sua nave per vigliaccheria nella paura che stesse per colare a picco e cerca successivamente attraverso il lavoro e la lotta contro le ingiustizie subite dagli abitanti di Patusan di poter espiare le proprie colpe, ma è solo l'uccisione finale e la sua accettazione che gli permetterà di sentirsi finalmente libero dal suo tormentoso passato.

Ciò può avere un'eco nel racconto *Versamina*. In esso il monito di Levi è proprio quello dell'impossibilità di fuggire per sempre dalle proprie responsabilità, perché la tranquillità è effimera ed il dolore, invece, costantemente presente proprio per ricordare quale sia la vera condizione umana di colpa.

Riferimenti alle peripezie e al lavoro impiegato e sfruttato per affrontarle sono in larga parte presenti anche in altri racconti leviani – che siano diverse fra loro come nelle raccolte o in opere come *La chiave a stella* dove ogni vicenda ruota attorno ad un unico protagonista – dove si è potuto fare largo uso dell'elemento fantastico ed avventuroso. Si possono così, per esempio, unire sotto lo stesso segno il lungo viaggio pieno di intoppi nell'Europa Nazista di Joel di *Stanco di finzioni* e il fantasioso viaggio alla ricerca del piombo (materiale necessario ma mortale) in un sud del mondo ancora ricco di natura incontaminata di Rodmund in *Piombo*: l'ottica è sempre quella dell'*homo faber fortunae*

⁷¹ Zinato Emanuele, in Martufi Giuliano, Zanin Ruggiero (a cura di), *Il frantoio della storia. Sei lezioni su Sant'Agostino e Primo Levi*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, pp.147-148

suae, del saper fare e reagire come chiave di volta di fronte al destino ed indice di grande saggezza.

Non mancano nei racconti anche dei piccoli richiami diretti al mondo della navigazione, come l'attività delle navi descritte da esseri alieni in *Visto da lontano*, che sembrano essere dotate di un'anima propria nella loro costruzione, navigazione e scomparsa.

Conrad e Coleridge sono molto presenti anche nei riferimenti fenoglianici, nonostante abbiano prerogative in parte diverse rispetto all'ottica della testimonianza e "del fare" di Levi.

Il gioco fra la vita e la morte che tocca a chi naviga in mare è ciò che affascina e attira Fenoglio, che ritrova nell'opera di Coleridge l'idea dell'angoscioso presente reiterante i fantasmi del passato e la sensazione di peccato e mancanza. È questo concetto di colpa, che rende la vita degradata e inautentica, a portare Fenoglio a cercare vicende epiche da far vivere ai suoi partigiani (che non sempre ne sono all'altezza). Le vicende eccezionali portano a scelte altrettanto eccezionali, tali da cancellare il passato e il futuro e lasciarli in quello che Bachtin definisce il *presente assoluto*. La vita normale, però, fatta di colpa è sempre dietro l'angolo ed è per questo che, a differenza del vecchio marinaio che può tornare, vinto dalla <<Vita-nella-morte>>, a casa e sopravvivere grazie alla catarsi data dal racconto del passato, i personaggi fenoglianici vivono un destino di morte proprio perché, fuori dalla guerra, possono trovare solo la falsità e l'angoscia dell'esistenza⁷².

Il soffermarsi sull'aspetto epico della vita attraverso l'azione, importante sia per Fenoglio che per Levi, richiama altresì al *Moby Dick* melvilliano.

È evidente la connessione fra l'inseguimento folle della balena bianca e quello di Milton nei confronti del suo passato: il cetaceo come Fulvia non sono esseri concreti per i due protagonisti, ma rappresentazioni della loro esasperazione, e vivono solo attraverso i loro pensieri. La resa dei conti (uccidere la balena bianca e capire se Fulvia ha preferito Giorgio) diventa, pertanto, solo il pretesto che fa nascere un'azione che si svolgerà più attraverso la mente di Achab e Milton che fuori e che riguarderà soprattutto lo scontro con se stessi e non con l'altro. La narrazione, infatti, si saturerà non al momento della realizzazione del loro piano di "vendetta", ma al momento in cui, abbandonata la ricerca di tutte le verità che Achab e Milton richiedevano ai loro fantasmi, comprendono l'unica che questi sono in grado di offrire loro. Fulvia e la balena sono strumenti di morte (e non

⁷² Pedullà Gabriele (a cura di), *Beppe Fenoglio*, cit., pp.750-751

di liberazione) dovuta ad un'ossessione che li ha portati ormai al di là del mondo reale, tanto che Milton non si accorge nemmeno di esso pur essendo circondato e coinvolto dalla follia della guerra. L'unico esito possibile è, dunque, la morte (effettiva come quella di Achab o lasciata intendere e rimandata alla volontà del lettore per Milton) perché i due sono oramai troppo diversi dagli altri uomini per tornare alla normalità⁷³.

Altrettanta enfasi sulla ricerca si ritrova anche in Levi. In racconti come *Verso occidente*, essa si realizza come una vera e propria caccia che giustifica l'operato degli uomini ma allo stesso tempo è causa delle loro colpe e del loro annientamento. Lo studioso Walter, cercando di confutare le teorie sul suicidio dei lemmings, arriva a scavare così a fondo sul significato del vivere e del morire tanto da esserne letteralmente travolto, ucciso dai lemmings che correvano ad uccidersi a loro volta in mare. A nulla, infatti, servirà la sostanza da lui inventata per contrastare la pulsione alla morte degli animali e degli esseri umani, causa della sua morte e rifiutata dal popolo degli Arunde proprio perché, un po' come succede anche a Milton e Achab, bisogna assumersi appieno le responsabilità del proprio destino, anche se esso è segnato dalla morte.

Melville, tuttavia, può essere ispiratore di Fenoglio anche per l'immagine del gorgo presente ne *L'imboscata*, dove la morte per via delle pallottole del protagonista è trasformata metaforicamente in un annegamento verso quegli abissi nei quali cola a picco la nave dal capitano Achab (o quella dell'Ulisse di Dante)⁷⁴.

Fenoglio fu interessato, però, anche agli aspetti soprannaturali dell'opera coleridgiana, non presenti negli altri autori, che giocano in uno stabile equilibrio con quelli realistici: il suo stile è, difatti, pervaso da metafore, immagini e simboli marini per sottolineare la tragicità degli eventi vissuti dai suoi protagonisti in guerra⁷⁵.

A riprova di questo, si pensi alla nebbia descritta come mare che inghiotte Milton in *Una questione privata* o alle gobbe delle colline in *L'andata* che sembrano onde che cadono su Negus nascosto alla vista dei cavalleggeri: in entrambi i casi le metafore marine dell'acqua che copre e abbatte gli uomini sembrano rimarcare la punizione che la natura vuole infliggere per le scelte sbagliate, da un lato la folle rincorsa amorosa e dall'altro l'incoscienza nell'intraprendere una spedizione arbitraria.

⁷³ Casadei Alberto, in Boggione Walter, Borra Edoardo (a cura di) *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, Cuneo, L'artistica Editrice, 2016, pp.60-65

⁷⁴ Boggione Walter, *La sfortuna in favore. Saggi su Beppe Fenoglio*, cit., p.30

⁷⁵ Lagorio Gina, *Beppe Fenoglio*, Firenze, Il Castoro, 1970, pp.75-76

Il soprannaturale, definibile anche come realismo magico, è materiale da costruzione ancor di più nei racconti leviani, dove esso, sempre e comunque unito ad elementi verosimili come nel caso di Coleridge, è ulteriore occasione per conoscere l'animo umano attraverso la messa in mostra dei suoi "vizi", anomalie e corruzioni.

Esempio cardine di ciò è la vicenda di *Angelica farfalla*, dove la <<folia geometrica>>, la malvagità e l'impossibile che diventa reale dell'universo del Lager si concretizzano, richiamando anche gli esperimenti compiuti durante la Seconda Guerra Mondiale, negli uomini mutati in orridi uccelli, quasi angeli, forme contro natura e inumane come i gesti compiuti dai nazisti.

L'ambientazione marinaresca è, in conclusione, centrale ed essenziale nella produzione degli ultimi racconti fenogliani, che si staccano dalle vicende guerresche e verosimili per approdare in quel mondo fantastico ben esplorato da Levi. *Una crociera agli antipodi* riprende i motivi coleridgiani e li unisce alle trame avventurose di Conrad e Melville, richiamandosi esplicitamente anche ad Arthur Gordon Pym, personaggio creato dalla penna di Edgar Allan Poe. Dallo scrittore di racconti americano, Fenoglio riprende il gusto per un personaggio picaresco con la voglia, fiorita fin da bambino, di prendere il mare e la violenta scena della tempesta di *Una discesa nel Maelström* con altissime onde ed un vento dalla forza sovraumana. L'apporto di Poe è presente anche nella verve umoristica di Franz Laszlo Melas⁷⁶ e, soprattutto, nel racconto *Nella valle di San Benedetto*. In quest'ultimo, infatti, i partigiani subiscono un rastrellamento che li porta a rifugiarsi nelle tombe e a vivere momenti di panico, claustrofobia e visioni tipiche dei racconti gotici dell'americano nei quali spesso ritorna l'immagine del sepolto vivo.

I punti di contatto fra Levi e Poe sono meno espliciti e si possono vedere nell'ottica di tematiche comuni più che un modello vero e proprio. In entrambi troviamo l'inquietante immagine del corvo che si presenta come messaggero nelle loro poesie. Sia in *Il corvo* che ne *Il canto del corvo*, l'animale si presenta con voce umana ed arriva da molto lontano per rimarcare nel suo interlocutore la dimensione di colpa e di angoscia assoluta, una <<mala novella>>⁷⁷ che non si dimostra essere risposta ad un atto ingiusto ma dovuta alla condizione di sofferenza universale dell'uomo. I racconti di Levi condividono con quelli di Poe il ricorso all'umorismo e al grottesco, la brevità che permette un'analisi attenta e

⁷⁶ Bufano Luca, *Le scelte di Fenoglio*, in Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., pp.XXXIX-XLI

⁷⁷ Levi Primo, *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 2016, p.16

precisa ed uno stile basato su frasi semplici, la forte presenza della morte, la scienza che si sostituisce alla natura nella biologia umana (si pensi al racconto *L'uomo finito* ove si presenta un uomo in parte macchina, a *Il millesimo-secondo racconto di Sheherazade* con i robot che giocano a scacchi o *Mellonta tauta* dove la vita degli uomini è stata semplificata da macchine simili a quelle del signor Simpson e che al lettore sembrano ironiche, buffe ma che nascondono, sotto l'ironia, una velo di inquietudine per lo stravolgimento che l'uomo sta attuando di sé e sul mondo) e il vasto bestiario animale (oltre al corvo, figura comune è quella del gatto che per entrambi rappresenta creatura inoffensiva che sa però difendersi)⁷⁸.

2.2 Leopardi e Manzoni

Il confronto con la natura di Leopardi e l'etica manzoniana sono due capisaldi del pensiero leviano che, però, non mancano di essere indagati anche da Fenoglio.

Levi riprende le liriche e le *Operette morali* di Leopardi e le traduce sia in poesie sia in racconti, anche se dichiarerà più volte di non vederlo come autore di riferimento per via della disperazione troppo profonda dei suoi scritti, che non rispecchiava l'oggettività da chimico con cui cercava di mediare la soggettività dei propri.

Nel pensiero leviano si riscontra l'etica materialistica e meccanicistica leopardiana, che viene a coincidere in larga parte anche col pensiero di Lucrezio, ove l'uomo deve scontrarsi con un nemico naturale tanto forte quanto disinteressato alla sofferenza umana, rimarcandola, anzi, proprio attraverso quelle pagine in cui esso prende la parola grazie ad animali e fenomeni atmosferico-cosmici che si mostrano affini ma allo stesso tempo superiori e indipendenti dall'uomo. L'escherichia coli che, invisibile, potrebbe attaccare l'uomo in qualsiasi momento e che ricorda ad esso la sua supremazia o le stelle nere che mostrano l'inutilità dell'esistenza sono solo due esempi di una vasta produzione leviana su questo tema.

La sofferenza, in un modo dove si rimarca il dolore può allora essere alleviata sia per Levi che per Leopardi solo in modo non definitivo, nella momentanea tregua ottenuta con la cultura, che il torinese chiamerà "gioia negativa"⁷⁹.

⁷⁸ Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp.393-394

⁷⁹ Novella Primo, *Al di là della siepe: sondaggi sul leopardismo di Primo Levi*, in "NeMLA Italian Studies: journal of italian studies, Vol.32, 2009-2010, Rutgers University, NJ, pp.151-152

La consapevolezza del medesimo sconcerto provato da tutti gli uomini porta lo scrittore a concepire una sorta di “social catena” che riprende i versi della famosissima *Ginestra* leopardiana. In *A fin di bene* di *Vizio di Forma* la rete telefonica divenuta senziente e dal carattere antropomorfo unisce con una <<chiamata bianca>>⁸⁰ Masoero e Rostagno, prima ostili e rivali, nella lotta alla troppa libertà d’azione presa dalla stessa. I due, ora con lo stesso obiettivo, riscoprono la forza umana della collaborazione e ne trovano una affine nella stessa rete che non fa altro che simulare il comportamento antropico. Così, chiamandola loro stessi per la prima volta, scoprono tutto il suo dolore da “umana” che, alla fine, decide, proprio perché esso non può essere lenito fino in fondo, di “togliersi la vita” fondendo tutti i contatti a stagno e i cavi coassiali d’Europa (richiamando, ovviamente, la vicenda di *Verso occidente*, che si trova solo a poche pagine di distanza nella stessa raccolta).

Verso la fine della sua vita, nel periodo coincidente con la stesura de *I sommersi e i salvati*, il barlume di speranza data dalla congiunta visione umanistica e scientifica del mondo diventa, pertanto, sempre più assente fino a scomparire. Il “pessimismo cosmico” leviano può essere ritrovato proprio in quella figura del <<sommerso>>, non più solo controparte ma anche parte di se stessi, che si erge ad essere monito del caos e del dolore che nessuno sforzo umano, troppo lento e troppo poco efficace, può contrastare⁸¹.

Non manca, tuttavia, in Levi anche una visione benevola della natura: l’amore panico per il suo vitalismo e la sua bellezza spesso si riscontrano nelle descrizioni delle montagne e dei paesaggi che, oltre a rimarcare l’esiguità dell’uomo, possono mostrargli la sublime fragilità della perfezione⁸².

Il lato debole della natura, quindi, mostra una divergenza col pensiero leopardiano che non prendeva in considerazione gli effetti negativi dell’uomo su quest’ultima. Essi sono, invece, ben presenti in Levi e portati alla luce, per esempio, dall’impossibilità del Gabbiano di Chivasso dell’omonimo racconto a mangiare pesci per via dell’inquinamento delle acque o dell’albero confinato in città della poesia *Cuore di Legno*. Eppure, la natura ha una capacità di cui l’umanità spesso e volentieri difetta: il continuare imperterrita

⁸⁰ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit. p.258

⁸¹ Mattioda Enrico, in Dei Luigi (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi*, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp.132-133

⁸² Bianchini Edoardo, *Invito alla lettura di Primo Levi*, cit., p.195

nonostante le avversità che la porta a crescere sempre e modificarsi senza mai arrendersi⁸³.

Insieme alla ripresa tematica, Leopardi è sicuramente presente a livello linguistico attraverso la parafrasi e la conversione da poesia a prosa (e viceversa) del lessico essenziale dei suoi componimenti. Nel *Dialogo di un poeta e di un medico* vi sono termini come <<seme umano>>⁸⁴ ripresa dell'<<uman seme>> della *Ginestra*, la siepe de *L'infinito* o le tinte fosche con cui si dipinge la donna come ingannatrice e cacciatrice proprio come ne *Il ciclo di Aspasia*⁸⁵.

Più importanti, tuttavia, sono i riferimenti che si trovano negli altri racconti, poiché nel *Dialogo* è innegabile che il poeta protagonista sia lo stesso recanatese (e, con lui, il medico sia una rappresentazione di Levi).

In *Una stella tranquilla* della stessa raccolta *Lilít ed altri racconti*, alla luce della possibile distruzione del mondo causata da una Supernova, il narratore ipotizza che con essa sarebbero evaporati anche tutti i poeti e pensatori che, guardando il cielo, avevano chiesto <<a che valessero tante facelle>> richiamandosi esplicitamente al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. La risposta ad essi e al pastore viene data proprio dalla sua inesistenza: l'esistenza non ha senso e non si può dare misura al dolore o al caos. Proprio per questo dalla grande distruzione dell'universo Levi può passare senza interruzione a descrivere la vita di un giovane peruviano potenzialmente sconvolta da una particella di polvere⁸⁶.

Infine, in *Un testamento* il padre morente spiega al figlio, con parole molto leopardiane, che in una vita dominata dal dubbio il dolore è l'unica certezza: come ha spiegato Mario Porro, Levi riconosce come fatto fisiologico un mondo basato sul dolore che l'uomo può solo usare come strumento di lettura del mondo, dal momento che tutto il resto, ragione compresa, è fallace, incerto e "avvelenato"⁸⁷.

Similmente l'incontro con la natura e con il dolore avviene anche per Fenoglio. La visione della natura antagonistica si mostra negli elementi naturali che intervengono a complicare la guerriglia partigiana colpendo, proprio per la sua indifferenza per i destini dell'uomo,

⁸³ Ivi, pp.111-112

⁸⁴ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., p.700

⁸⁵ Novella Primo, *Al di là della siepe: sondaggi sul leopardismo di Primo Levi*, in "NeMLA Italian Studies: journal of italian studies, Vol.32, cit., pp.149-158

⁸⁶ Cerruti Luigi, in Dei Luigi (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi*, cit., pp.46-48

⁸⁷ Belpoliti Marco, *Primo Levi*, cit., p.67

i partigiani e, a volte, persino i fascisti o che accentuano e amplificano i sentimenti negativi di odio e volenza dei personaggi.

La prima accezione del mondo naturale è ben visibile nel racconto *I ventitré giorni della città di Alba* nel quale i partigiani, dopo aver preso la città, si trovano a dover affrontare condizioni atmosferiche avverse che li stremeranno e contribuiranno a farla espugnare nuovamente dai fascisti: la pioggia bagna le pattuglie fino a farle ammalare, il fiume s'ingrossa tanto da diventare più minaccioso della Repubblica, il fango imprigiona le caviglie e la notte causa inquietudine e paura. Oltretutto, come a beffarsi della fatica degli antifascisti, appena i nemici riconquistano la città, il cielo che per giorni aveva concesso solo tempesta decide, quasi arrogantemente, di aprirsi e far spiovere.

La neve presente nel racconto *Golia* esemplifica la seconda: essa, impantanandolo, frustra ulteriormente il giovane Carnera che si sente (ed è trattato dagli altri compagni e persino da Fritz) tanto inadeguato da cercare a tutti i costi di dimostrare la legittimità del suo posto fra i guerriglieri. Il simbolo di purezza si trasforma, quindi, nella miccia che, unita allo scherno del tedesco, gli farà premere il grilletto ed emblematica risulta essere l'immagine finale di essa che, a causa della caduta del cadavere, si alza da terra e va a colpire in faccia il ragazzo. Il "gesto" compiuto dalla neve serve a <<risvegliare>> il ragazzo e questo termine non è casuale poiché, oltre al significato letterale di svegliarlo dalla una sorta di *trance* omicida, può alludere alla presa di coscienza dell'effettiva inidoneità di Carnera a far parte dell'impresa partigiana proprio, come sottolineato da Fritz, per il suo essere poco più di un bambino che dovrebbe stare a scuola e non partecipare alla disperazione e alla brutalità della guerra.

Tracce leopardiane ha senz'altro, poi, la vita di Agostino che scopre, attraverso l'avvio ad una maturità forzata, un mondo fatto di dolore e prevaricazione ben lontano dai momenti in cui poteva giocare senza pensieri col fratello Emilio.

In entrambi i casi ci troviamo di fronte alla perdita delle illusioni di due ragazzi che sono costretti a lasciare la piacevole vaghezza dell'immaginazione e dei sogni fanciulleschi per provare la crudeltà e la crudezza di una realtà che si dimostra essere, leopardianamente, fitta di disincanto ed infelicità.

Manzoni si presenta come una costante in tutta la produzione leviana, sia come modello di etica sia come strumento per capire, attraverso le pagine de *I Promessi Sposi*, la natura dei rapporti interpersonali. Levi compie, pertanto, un lavoro di riattualizzazione del

pensiero manzoniano, che si deve adattare agli orrori del Lager e alla fantascienza dei racconti, spesso attraverso un uso ironico e rimescolato di parti del romanzo storico.

Un caso esplicito di ripresa è quello del racconto *Le sorelle della palude* dove, nell'invito alla moderazione nel bere il sangue del villano, la protagonista parla del suo cambio di vita dettato da Dio ricalcando con poche variazioni il discorso dell'Innominato nel capitolo XXIV. La scelta è ovviamente fatta attraverso l'utilizzo dell'ironia che, nel suo rendere paradossale l'accostamento dei due testi, sottolinea e si sofferma, però, sull'importanza del regolamento delle risorse date dalla natura nello stesso modo col quale Manzoni ammonisce l'ingordigia egoista che esaurisce ciò che la Provvidenza ha donato⁸⁸.

In generale la tematica manzoniana più affrontata da Levi è senz'altro quella del potere che viene utilizzato come mezzo sommario e ingiusto per prevaricare sugli altri, in un'ottica dove Don Rodrigo non è molto distante dai Nazisti, ma soprattutto i Kapo, che, nonostante fossero anch'essi prigionieri, attraverso piccole possibilità di comando, replicavano e reiteravano la violenza commessa da chi aveva dato loro (e poteva togliere in qualsiasi momento) il potere, da i bravi, Don Abbondio e tutti coloro che ostacolano Renzo e Lucia o dai delatori che denunciavano i presunti untori per paura di essere vittima delle medesime accuse.

La concezione negativa dell'uomo, che può sempre trasformarsi in carnefice del prossimo, riecheggia anche nelle riflessioni di Pan nell'ottavo capitolo di *Frammenti di romanzo* di Fenoglio, una serie di scritti – rinominata da Dante Isella *L'imboscata* – da utilizzare come materiale da costruzione per romanzi mai venuti alla luce e ritrovata postuma. In esso, Pan sottolinea come la dittatura possa trasformare i buoni in cattivi proprio perché il giovane Milton (altra versione di quello dell'opera pubblicata) vuole perseguire, oltre ai fascisti, i concittadini che avevano ucciso il padre per aver fatto una sommossa nel tentativo di liberare chi era stato ingiustamente incarcerato, in quanto parente di un disertore. In quello che si mostra come un circolo senza fine, quindi, Milton non si presenta diverso dai suoi concittadini poiché vuole perpetrare quella stessa violenza che loro stessi avevano compiuto imitando i fascisti. Egli riconosce, però, che tale violenza non è dettata dalla vendetta, che non ha nulla di catartico come suggeriscono i

⁸⁸ Cicioni Mirna, in Dei Luigi (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi*, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp.65-66

libri, ma dalla volontà di liberarsi della guerra più in fretta attraverso la necessaria eliminazione di un nemico che non può e non vuole redimersi⁸⁹.

Fenoglio, poi, negli scritti langaroli (come nel caso di *Un giorno di fuoco*) non rinuncia a trattare molto “manzonianamente” il tema della denuncia sociale di uno Stato che si dimostra presente solo tramite la forza, la punizione e il mantenimento di un ordine fittizio senza mai scavare nelle cause reali dei problemi. Il gesto folle di Gallesio, che lo ha portato ad uccidere i propri parenti e a barricarsi in casa, poiché assediato dalla polizia, fino al tragico epilogo, deve essere, infatti, letto nell’ottica dell’abbandono a se stessi in cui lo Stato ha lasciato i contadini e proprio la scelta finale di uccidersi rispecchia la volontà del protagonista di volersi riprendere quella dignità umana, almeno nella morte, che esso gli ha tolto o mai donato.

Il Manzoni dell’*Adelchi*, invece, viene ripreso da Fenoglio nella sua visione tragica della Storia dove la legge è quella del <<far torto o patirlo>> e dove solo chi ha grande moralità e spirito di sacrificio può elevarsi, seppur sconfitto, al di sopra di una massa d’ingiustizie e tradimenti. È il caso di Agostino Braida ne *La malora*, ma anche della vicenda di Max e Lancia in *Un altro muro*. In questo racconto partigiano, i due protagonisti, catturati dai fascisti, andranno incontro ad un diverso destino: Lancia, garibaldino, non tradisce i suoi amici, non si lamenta e, accettando la sua sorte, viene fucilato, mentre il badogliano Max, dopo essere andato nel panico e decidere di lasciare tutto – rinnegando i suoi ideali – nel caso in cui fosse stato liberato, non viene ucciso grazie all’intercessione di un prete.

A livello stilistico, infine, si ritrovano in Levi l’uso attento della punteggiatura e delle parentesi esplicative manzoniane (che, nei racconti, sono soprattutto di stampo scientifico o ironiche) che, quasi come un *trait d’union*, servono a sostenere ed accompagnare l’analisi, istillando spesso anche il dubbio sulla situazione narrata in precedenza o sulle azioni e sui pensieri dei personaggi. Un esempio, fra tanti, di questo procedimento può essere il racconto *Alcune applicazioni del mimete* in cui, per l’appunto, il discorso del narratore è intarsiato da parentesi di spiegazioni superflue e addizionali che, nella valutazione complessiva del testo, aiutano ad aggiungere e a comprendere l’ironia di chi sta parlando. Ne è un caso il giudizio <<(una ragazza incantevole)>>⁹⁰ su Emma che sottolinea, unito al resto della frase sulla sua capacità di sopportare il marito, il motivo

⁸⁹ Giani Simona, *Beppe Fenoglio: la Resistenza in chiaroscuro*, in “Testimonianze”, gennaio-febbraio, 2007, Firenze Associazioni Testimonianze, p.151

⁹⁰ Levi Primo, *Tutti i racconti (a cura di Marco Belpoliti)*, cit., p.66

per cui quest'ultimo ha deciso di clonarla o il rimarcare la sempre buona fede di Gilberto. Sempre riguardo allo stesso brano, si nota il largo impiego delle virgole che, insieme all'utilizzo dei due punti e degli elenchi, aiutano a simulare un discorso parlato nel quale la voce narrante riferisce, spiega e argomenta la vicenda.

Stilema di stampo manzoniano è, altresì, il ricorso nei racconti del parentado fenogliani a precisazioni riguardo la veridicità delle vicende tramite il "principio di autorità" del sentito dire o descrivere dai parenti, come per *Quell'antica ragazza* o *La sposa bambina*, che ricordano il pretesto del manoscritto ritrovato. Levi, invece, sembra utilizzare un espediente simile a quest'ultimo nelle lettere scambiate con Müller in *Vanadio*, in quanto esse vengono usate per motivare il racconto di una vicenda dall'alto valore morale⁹¹.

2.3 Gli apporti biblici e classici

La Bibbia entra nella narrativa dei due autori attraverso varie fonti, sia come reminiscenza diretta e concreta sia attraverso opere come la *Divina Commedia* o il *Paradiso Perduto* di John Milton.

Levi si rifà alle fonti bibliche seguendo due direttrici diverse: quella ebraica, dovuta non tanto all'educazione familiare, pressoché laica, ma alla sua riscoperta dopo l'esperienza concentrazionaria, e quella cristiana, frutto della cultura – soprattutto letteraria – italiana appresa dentro e fuori dai banchi di scuola.

Nei racconti la componente ebraica si ritrova, al di là delle citazioni dirette, in personaggi e situazioni utilizzati come materiale da costruzione, spunti per creare significati diversi, ibridi e, a volte, in contrasto con quelli di partenza, nei quali la gravità della materia biblica è sempre mitigata dalla tendenza umoristica tipica di questa cultura.

Così in *Storie Naturali* tutta la vicenda del signor Simpson può essere letta come una rielaborazione delle pagine dell'*Ecclesiaste*. Le macchine inventate dalla NATCA possono donare all'umanità tutto ciò di cui ha bisogno senza che essa fatichi e, quindi, andando contro al progetto di Dio di agire, lavorare e godersi i frutti dei propri sforzi. Tutto questo viene impedito da macchine come il Versificatore che, in aggiunta, tolgono agli uomini anche lo strumento della fantasia. Oltretutto, l'ultima invenzione dell'azienda, il TOREC, rappresenta la concretizzazione ancora più evidente della perdita

⁹¹ Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp.261-263

dello sforzo, dell'impegno nel vivere: attraverso la realtà virtuale è, infatti, possibile saggiare infinite vite e possibilità comodamente seduti sul divano di casa. Simpson, quindi, anch'esso assuefatto dalle sue potenzialità, ne fruisce senza mai stancarsi, scoprendo, proprio come Re Salomone a cui si paragona, che una conoscenza infinita, non dettata dalla limitatezza che l'uomo ha in sé e deve accettare, porta a vanificare qualsiasi gioia. La saggezza derivante dalla conoscenza però, era stata acquisita da Qoèlet con sofferenza e, almeno esso, riusciva a far recuperare alla vita quel senso che Simpson, collegato a dei circuiti che trasmettono immagini verisimili ma non reali proprio perché con esse non si può provare dolore, non potrà mai saggiare. Persino la morte che, come tutte le cose, deve avere il suo momento ed essere esperita alla luce del significato dato alla propria esistenza, diventa per Simpson un momento come un altro e non più il grande mistero dell'umanità in quanto, grazie al TOREC, ha potuto sperimentarla per ben sei volte.

Sempre nella stessa raccolta troviamo anche *Il sesto giorno*, una sorta di *pièce* teatrale che ironizza sulla Creazione. In essa non è più Dio ad aver creato gli uomini ma un team di esperti e consiglieri aziendali guidato da Arirmane. L'ironia leviana sta proprio nell'assegnare in maniera antitetica il ruolo di creatore a quest'ultimo che, secondo lo zoroastrismo, è uno spirito devastatore: chi, infatti, meglio di un essere tale può creare l'uomo, affine ad esso nello sterminare sé e la natura? Essa si può anche riscontrare nella decisione di unire la tematica dei sette giorni della Creazione all'evoluzionismo darwiniano: la plasmazione umana dovrebbe avvenire secondo Arimane attraverso scelte "animali", tanto che esso è fortemente convinto di volere un uomo uccello. Ribaltando le teorie darwiniane che dominano i discorsi degli studiosi, però, la casualità della nascita dell'uomo avverrà proprio tramite la sua creazione per mezzo di argilla e fango, senza pelliccia da bestia, con una compagna nata da una sua costola e dotato di vita grazie ad un anelito di spirito similmente a quanto riportato dalla Bibbia.

Altri riferimenti ebraici si ritrovano nei testi di *Lilít* (titolo dell'opera e del singolo racconto che, per l'appunto, rinvia al nome della prima moglie di Abramo). Tra questi si può citare *Tantolio*, nel quale l'origine del procedimento chimico della verniciatura viene fatto risalire alle raccomandazioni di Dio a Noè nella *Genesi*. Il ricoprire l'arca di pece per evitare le infiltrazioni e, quindi, un possibile affondamento, ha in sé un certo valore salvifico e sacrale quanto la chimica, che sta alla base di tale processo, sarà per Levi.

Essa, però, può avere anche una valenza ambigua, in quanto la verniciatura copre ciò che sta sotto e può assurgere – come la cosmesi a cui la paragona Levi tramite il riferimento al libro di *Isaia* – ad emblema del nascondere la vera e malvagia tendenza degli uomini. Tutta la sezione di *Passato Prossimo*, infine, è pervasa da una riscoperta dei valori ebraici tramite i personaggi incontrati in Lager. Uno dei più significativi è Ezra di *il cantore e il veterano* che, nonostante la fame, decide di rispettare il digiuno imposto dal Kippur in nome di una Legge che, attraverso il sacrificio e azioni che sembrano da <<meschugghe>>, cerca di non venire infettata dal Male anche nel luogo che ne rappresenta la sua più atroce concretizzazione.

Fonti cristiane e classiche, invece, per lo più secondarie, sono derivate dalla conoscenza profonda di Dante. Il poeta fiorentino è l'*auctoritas* a cui Levi si rifà sia a livello linguistico sia riprendendo, attraverso citazioni dirette e spunti tematici, passi emblematici della *Commedia*.

Lucifero, re degli Inferi, in *Nichel* de *Il sistema periodico* viene paragonato ad una saracinesca protettrice della parte più profonda miniera da far saltare in aria “girone per girone”, controparte di un *Inferno* tutto umano ed artificiale dove le risorse naturali vengono prelevate e sostituite con polvere, ghiaia e amianto in un'unica soluzione melmosa (che ricorda la “broda” e il fango in cui sono immersi i dannati) nociva sia agli esseri animali sia vegetali: un inferno, dunque, che dalle viscere della terra, in realtà, si sposta fuori, dove i peccati di cupidigia degli uomini trasformano negativamente l'ambiente circostante.

In *Storie naturali* uno dei primi prestiti danteschi è, poi, la stessa figura centrale del centauro, che rimanda ai dannati delle *Malebolge*. Levi decide, però, di capovolgere il motivo classico del centauro che, da rappresentante delle forze naturali, sopraffà l'uomo con la sua furia: è, infatti, quest'ultimo (e non, ad esempio, Nesso nei confronti di Deianira) a violentare l'amata di Trachi, che appare figura vitalistica, in sintonia panica con la natura che l'uomo, invece, distrugge. Sempre dal mito greco è tratta anche la figura di Capaneo: proprio come la sua versione dantesca che irride, da bestemmiatore qual era in vita, le folgori di fuoco mandate da Dio, Rappoport non sembra essere scosso dalle esplosioni che con la loro forza fanno tremare la terra e producono sibili violenti che sembrano usciti dalle descrizioni dei paesaggi infernali.

Importante è, in aggiunta, la concezione della *pietas* leviana che è commistione fra quella dantesca di fronte ai dannati e quella latina virgiliana. Levi riconosce che ciò che può distinguere gli uomini, nonostante la loro inclinazione verso il male, sia proprio la capacità e soprattutto la volontà di distinzione del male dal bene, del giusto e dello sbagliato, riprendendo, pertanto, la visione del *pius* Enea che segue il volere degli dèi perché sicuro della sua correttezza e non si lascia sedurre dal proprio egoismo e dai propri desideri. Ciò è riscontrabile nella morale di *Procacciatori d'affari* in cui il <<non nato>> decide di nascere come tutti gli altri e di seguire il bene grazie alla creazione del proprio destino e non poiché spinto dalle qualità “preconfezionate” delle possibili vesti umane che gli vengono proposte. La scelta del bene (richiamandosi anche alla già citata morale manzoniana) è per Levi, quindi, almeno potenzialmente possibile al di là di qualsivoglia difficoltà che potrebbe portare il singolo a non abbracciarla.

Tale sguardo, però, si deve amalgamare all'indulgenza che lo scrittore dimostra nei confronti delle debolezze umane, lette non con la durezza e implacabilità di un giudizio totalmente oggettivo, ma attraverso la consapevolezza della differenza fra i vari sbagli umani, similmente a quello di Dante che non riesce a non empatizzare e simpatizzare (nell'accezione greca di *συμπάθεια*, ossia provare un sentimento comune) con Paolo e Francesca, nonostante siano stati puntiti eternamente per volere di Dio. Sono soprattutto le illusioni dell'infatuazioni e dell'amore e la paura di fronte alla morte a far scaturire la valutazione bonaria, l'umana comprensione di chi sa di potersi trovare nella medesima situazione. In *Lilìt e altri racconti* è possibile notarlo nelle parole usate dal narratore per descrivere Riccardo di *Breve sogno*, perso nei suoi vagheggiamenti su una ragazza che non conosce ma che, attraverso gli indizi che riesce a carpire guardandola durante il viaggio in treno, immagina già al suo fianco e idealizza come una Laura petrarchesca, per poi sentirsi nettamente rifiutato quando la realtà annunciata dalla voce metallica dell'arrivo alla stazione fa capolino tra i sogni e i desideri. Allo stesso modo, Giuseppe di *A tempo debito* appare infiacchito dalla sua routine, ma non a tal punto da non reagire, anche se impacciato e quasi imbarazzato, di fronte alla Morte in abito scuro pronta ad ucciderlo, se non a patto di una corresponsione monetaria. Giuseppe è l'emblema dell'impreparazione dell'uomo a morire, della sua egoistica voglia di allontanare il più possibile da sé e dal tempo ciò che non legge più come naturale e ineluttabile nonostante lo sia:

Giuseppe, benché stanco di molte cose, a morire non era preparato. Non è detto che chi è stanco della vita, o dice di esserlo, desideri sempre morire: in generale, desidera solo vivere meglio. [...]

– E... perché proprio io? E quando? adesso? insomma, dal momento che sono io l'interessato, mi piacerebbe saperne qualche cosa di più. [...]

– Sistemi indolori? – osò chiedere Giuseppe⁹².

Un sentimento analogo di *pietas* come compartecipazione e di discernimento del giusto si riscontra nel sentimento di fatica, sofferenza e impegno che unisce i combattenti e il parroco di Mangano, zona di conflitto in cui si rischia la pelle, in *L'ora della messa grande* di Fenoglio: il prete, per difendere la libertà che è un dono di tutti dato da Dio, si mette in prima linea per fare gli scambi tra prigionieri e decide di non girarsi dall'altra parte di fronte ai problemi dei partigiani per via della sua etica che rispetta i valori morali cristiani (e dello scrittore). Nella vicenda si possono notare due figure negative contrapposte ad altrettante figure positive di *pii*. Il personaggio positivo del parroco di Mangano, infatti, è messo a confronto con quello di Coloforte che, invece, appoggia apertamente Mussolini e predica ai suoi fedeli non su Dio ma sul non dover appoggiare i partigiani (nonostante alcuni di essi facciano parte delle sue fila la domenica a messa), negando, perciò, ad essi anche il diritto alla fede. Alcuni partigiani, però, si dimostrano essere violenti e corrotti e, davanti allo sbaglio del parroco di Coloforte, agiscono altrettanto disgraziatamente, mettendosi dalla parte del torto e quasi "martirizzandolo" facendolo ballare nudo nel portico della chiesa. Ad Ursus ed i suoi, pertanto, si contrappone il sentimento di compassione del giovane suonatore di fisarmonica che, dopo esser stato praticamente costretto, si rifiuta di continuare a suonare e si mette a piangere. L'importanza della divisione fra bene e male trova le sue radici anche nella lettura del *Paradiso Perduto* (opera fra le preferite dello scrittore) e non è un caso, oltretutto, che il Dolore e la Morte, tematiche centrali della produzione fenogliana, siano proprio le due entità che aprono la strada che allontana per sempre Adamo ed Eva dall'Eden. Il destino dell'umanità peccatrice è, però, anche quello che porta l'uomo a lottare per riscattarsi e a godere della misericordia di Dio. L'omonimo Milton di *Una questione privata*, infatti, proprio per la perdita tutta profana del proprio paradiso personale (le giornate passate con Fulvia nella sua villa) si ritrova effettivamente catapultato nel mezzo di eventi "terreni"

⁹² Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.719-720

che lo trascineranno in una disfatta nella quale l'indulgenza ricercata sarà quella della sua amata "dea".

I temi cristologici entrano, poi, nella narrativa fenogliana grazie all'*Apocalisse* di San Giovanni. Come spiega Eugenio Corsini, la resistenza partigiana e civile viene vista come il *kairos* del Novecento, una vera e propria Apocalisse nella quale i personaggi agiscono o tentano di scappare, più o meno consapevoli del "giudizio universale" a cui le proprie azioni verranno sottoposte⁹³. L'idea del giudizio davanti alle proprie colpe è quella che traspare da tutte le scene di fucilazione, dove sia i partigiani che i fascisti sono vicendevolmente giudici e peccatori davanti all'ultima sentenza. Molto cruda appare tale vicenda ne *Il trucco*, dove Moro rappresenta la versione distorta di un dio giudice, senza misericordia, spietato e quasi perverso col suo <<sorriso a labbra strette>>, il cui unico interesse è godere dell'eliminazione fisica del nemico fascista, senza nessuna pietà per l'uomo dietro la divisa, nessuna vera morale e neppure rispetto per la gente del posto che dovrà fare i conti con un altro cadavere seppellito nelle proprie terre:

Moro entrò nel gruppo e disse: – C'è bisogno di far degli studi per un posto? Tanto è tutta terra, e buttarci un morto è come buttare una pietra nell'acqua.

René disse – Non parli bene, Moro. Tu sei col Capitano e si può dire che non sei mai fermo in nessun posto e così non hai obblighi con la gente [...].

[...] Dopo un momento Giulio indicò la fossa col piede e domandò: – Di', come è morto questo qui?

– Prima si è pisciato addosso. Ho visto proprio io farsi una macchia scura sulla brachetta e allargarsi.

[...] – Be', se si è pisciato addosso son contento – disse: – Moro non deve aver goduto granché a fucilare uno che prima si è pisciato addosso⁹⁴.

L'idea della valutazione delle proprie azioni in vita è centrale anche in *L'affare dell'anima*, racconto langarolo in cui Davide Manera, noto usuraio e bestemmiatore, sogna di essere assurti nudo in cielo e ripensa agli errori commessi durante i sessantacinque anni passati sulla terra: la tragedia della perdita dei propri cari, il non aver mai seguito i precetti cristiani si scontrano con la smania di accumulare denaro e

⁹³ Eugenio Corsini, in Gramaglia Paola, Ugoni Lanfranco (a cura di), *La natura e il mondo contadino in Fenoglio Beppe*, Murazzano, Centro Culturale "Beppe Fenoglio", 2002, pp.15-16

⁹⁴ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, Torino, Einaudi, 2012, pp.36-39

agiatezze. I conti con Dio sulla propria condotta, però, proprio per la coscienza verghiana del protagonista, non si risolveranno con il pentimento e l'adesione ai valori cristiani. Attraverso le parole del narratore che svelano la spregiudicatezza dei suoi gesti, Manera vedrà nella morte il suo più grande affare perché attraverso l'unica ottica conosciuta, ossia quella del profitto, è sicuro di potersi comprare la salvezza con il lascito (ovviamente dopo aver esalato l'ultimo respiro) alla chiesa di tutti i suoi beni, con tanto di atto formale sottoscritto col parroco.

Infine, è necessario sottolineare la presenza della cultura classica soprattutto nel *topos* del *nostos* che segna molta della produzione dei due autori. Oltre a *La tregua* e *La malora*, il tema del ritorno a casa (e di ciò che ne consegue) di stampo omerico è presente anche nella narrativa breve. Levi dedica due racconti di *Lilít ed altri racconti* alla chiusura dei conti di due personaggi presenti rispettivamente in *Se questo è un uomo* e in *La tregua*. I ritorni di Lorenzo e di Cesare sono di segno opposto, tragico il primo e mirabolante il secondo, ma entrambi simili nella consapevolezza che il passato non può essere dimenticato proprio perché il *nostos*, con le sue riflessioni e amplificazioni di ciò che nel pieno degli avvenimenti poteva essere letto in maniera poco lucida, lo collega e lo riporta continuamente nel presente. Così Cesare mantiene la spavalderia da <<recede indomabile>> che l'aveva contraddistinto ne *La tregua* anche nell'impresa finale per tornare definitivamente in Italia, portandola, anzi, al massimo della sua potenzialità (spenderà tutti i soldi e impiegherà tantissimo tempo per arrivare come un re e risentirsi vivo e libero dopo la reclusione), per poi, però, crearsi una vita normale nel segno della volontà di dimenticare. La scelta dopo tanti anni di far scrivere a Levi la sua ultima avventura segna un ulteriore *nostos*, questa volta mentale e fatto di memoria, che sottolinea proprio come il dimenticare non sia possibile, ma che il passato sia, per l'appunto, passibile di lenitivi solo momentanei. Ciò lo sa bene, invece, Lorenzo che, dopo l'ulteriore e tremenda fatica di aver camminato per quattro mesi per tornare da Auschwitz, cerca prima di rimanere se stesso, il giovane altruista e trasparente, portando notizie di Levi alla madre, ma che, poi, proprio per il troppo orrore visto e subito, proverà a dimenticarsi persino della sua stessa vita, annientandosi fino ad una morte avvenuta in solitudine.

Anche il soldato ritorna, come accade ne *La licenza* dello scrittore di Alba, con la differenza che Fenoglio (forse *alter ego* dello scrittore) e Boeri sanno che la tregua è solo

momentanea. Essa, oltretutto, non è vissuta nella piacevolezza dell'incontro coi propri cari, nella tranquillità delle mura domestiche e degli affetti, ma con l'ansia e la paura accumulate dalle notti passate in trincea, tanto che Boeri, svegliato dall'amico perché è ora di scendere dal treno, si spaventa terribilmente per nulla. Il non poter mettersi il trascorso alle spalle è ben sottolineato nella narrazione dall'uso della parola <<sgnappa>>⁹⁵, termine dialettale veneto che Fenoglio utilizza proprio, come dice lui stesso, << [...] per non perdere l'abitudine, visto che in Veneto ci dovremo tornare>>⁹⁶. La provvisorietà del momento è ribadita anche dal discorso di Boeri che spiega di non voler tornare a casa a piedi perché quel tipo di ritorno sofferto, faticoso e liberatorio spetta solo a quello definitivo, al "per sempre". L'autore, infatti, sceglie proprio per questi motivi di descrivere la storia della licenza senza far arrivare effettivamente i due soldati a casa: il rientro si consuma fra locali e caffè, mentre l'unico momento "familiare" presente è l'incontro con un altro Fenoglio con cui è, però, Boeri a parlare. Proprio questa scelta sottolinea come la familiarità in tempo di guerra si abbia più con chi condivide gli stessi sentimenti e gli stessi pensieri da ragazzi mai pronti a riabbracciare il fucile e con il timore di poter essere uccisi appena dopo averlo fatto. I due parenti, pertanto, non hanno nulla che li unisce e che renda il loro rapporto diverso da quello con lo "sconosciuto" Boeri che, anzi, nel racconto sembra più simile a Fenoglio della sua famiglia stessa. Vi è, in ultimo, un terzo tipo di *nostos*, quello rappresentato dalla fuga, che è soprattutto presente nei romanzi fenogliani: emblematica è quella di Johnny in *Primavera di bellezza* che, dopo l'armistizio, cerca rocambolescamente di tornare a casa, ma qui, ancora una volta, lo assale il sentimento di angoscia per la situazione italiana e la vergogna per essere scappato che lo porteranno a ritornare a combattere per una giusta causa al fianco dei partigiani.

⁹⁵ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.430

⁹⁶ Ibidem

Capitolo 2. *Questione di metodo*

1. Significati e struttura della forma breve

Per tutta la storia letteraria umana da Occidente ad Oriente, l'evoluzione della forma lunga, di cui il romanzo ne è prototipo più rilevante, è stata affiancata e ibridata con quella della forma breve.

Una forma, in generale, può essere vista come un insieme coerente di metodi compositivi ed istanze poetiche:

A differenza dei diversi semi, quanto si raduna nella confusione del mondo non è in sé un pisello o un fagiolo, non possiede una forma propria, determinata sin dall'inizio. Al contrario, ciò che viene qui distinto e separato assume una forma propria solo quando, grazie alla scomposizione, si unisce a ciò che è affine. Ed è proprio questo il processo che dobbiamo osservare: l'eguale si unisce all'eguale ma non va a costituire un cumolo di dettagli, bensì una molteplicità le cui parti si inseriscono l'una nell'altra, si congiungono, si compenetrano e producono una *forma* che come tale può essere compresa oggettivamente, e che possiede una propria *validità* e *capacità di persuasione*⁹⁷.

Cosa si può dire, allora, della forma breve?

In prima istanza è necessario vedere questa distinzione *breve/lungo* da un punto di vista metodologico, soffermandosi soprattutto sul mondo letterario poiché anche altri generi non letterari come la pittura potrebbero essere definiti "brevi".

La *brevitas* costringe a trattare gli argomenti in uno spazio minore: la pagina per la forma breve è, infatti, sia un alleato che un nemico, un campo dove ogni singolo elemento deve incastrarsi e combaciare. La riflessione programmatica e il controllo risultano molto più fondamentali in questo caso che nella forma lunga ove, proprio perché essa può spaziare con digressioni, descrizioni, sconvolgimenti, è concessa molta libertà di azione al solo "costo" di aggiungere un ulteriore capitolo o foglio.

Non bisogna, tuttavia, finire nell'errore, per via dell'importanza della lunghezza, di pensare la forma breve solo sinonimicamente come "corta", in quanto la *brevitas* non è l'unico aspetto che la rende tale. Come spiega bene Alain Montandon:

⁹⁷ Jolles André, *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)* a cura di Silvia Contarini, Milano, Mondadori, 2014, p.305

Occorre fare una distinzione fra corto e breve. Poiché il corto è relativo a ciò che è più lungo, più prolisso, più voluminoso. Il vocabolario francese è piuttosto ingannevole in proposito, poiché propone un uso intercambiabile dei due termini. La definizione non dovrebbe essere, del resto, quantitativa ma riguardare caratteristiche di una scrittura specifica che mira a una concisione formale [...]. La forma breve ha quindi una retorica, una stilistica e una poetica particolari. La forma breve ha a che fare con un certo numero di testi [...] e ingloba una realtà più vasta di quella legata alla nozione di genere⁹⁸.

I generi che nascono sotto questo segno, sia che essi siano prosa (racconto, aforisma, fiaba, etc.) sia poesia (l'haiku giapponese, ma la lirica in molti suoi aspetti può anch'essa rientrare in questa famiglia), puntano alla condensazione dei fatti presentati e alla loro essenzialità che, molto spesso, si esplicano nel ricorso alle medesime modalità. La presenza di varianti non è del tutto recusata ma, molte volte, esse riguardano le stesse vicende e gli stessi personaggi.

La fiaba, per esempio, secondo il modello di Propp, ha sempre una strutturazione fissa (equilibrio iniziale, rottura di quest'ultimo, varie disavventure e ritorno all'ordine), la quale prevede, in aggiunta, una morale finale che racchiude in poche righe il significato complessivo della vicenda. Oltretutto, essa, per via delle sue origini antiche e pedagogiche, gioca spesso sulla miscelazione dei soggetti e modelli, richiamandosi anche ad un altro genere arcaico e breve come il mito.

Già dai tempi antichi, però, questa condensazione prevista dalla forma breve serviva da espediente per creare un prodotto letterario attrattivo, che colpisse il pubblico, sia che esso fosse composto da uditori (come nel caso della retorica antica che, spesso, prevedeva discorsi brevi e ad effetto) sia da lettori⁹⁹.

Edgar Allan Poe, infatti, sceglieva come una delle massime qualità del racconto breve, ma ciò si può estendere a tutta la categoria, quella di intrattenere il lettore per <<un'ora e mezza>> di fila, proponendogli una lettura tutta di un fiato che poteva far scattare, proprio per via di questa "sessione intensa di allenamento", processi di immaginazione molto più ampi¹⁰⁰.

⁹⁸ Montandon Alain, *Le forme brevi*, Roma, Armando Editore, 2001, p.XV

⁹⁹ Pradel Stefano, Tirinanzi De Medici Carlo (a cura di), *BREVITAS. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2018, p.17

¹⁰⁰ Poe Edgar Allan, *A review of Twice Told Tales by Nathaniel Hawthorne*, in "Edgar Allan Poe: Essays and Reviews", The Library of America, 1984, pp.569-577

Katherine Mansfield andò al di là di tali affermazioni, arrivando perfino a vedere come una “missione” quella della forma breve: essa deve evocare immagini, presentate teatralmente tramite impianti ritmici e narrativi progettati nei minimi particolari¹⁰¹.

L’attenta strutturazione che porta all’interesse e all’immaginazione si può riassumere ancor meglio con le parole di Picone che vede la *narratio brevis* come contrapposta a quella “aperta” proprio perché essa, essendo autosufficiente ma non evitando allusioni e *percursiones* appena accennate, offre una comprensione immediata che genera diletto. La piacevolezza della brevità, in aggiunta, se per l’antichità faceva scaturire anche il gusto dell’elegante e del bello, in epoca moderna, invece, produce un effetto di gravidanza maggiore al quotidiano e ai piccoli fatti della vita che creano scalpore, tanto da poter talora riscontrare nella forma breve il difetto di eccedere troppo nella concentrazione di senso delle vicende¹⁰².

Altro aspetto del *modus operandi* della forma breve è, congiuntamente, la sua capacità di “spargere grani di polline”: i rimandi interni ed esterni possono far fiorire ulteriori ed infinite altre creazioni. Ciò, poi, si riscontra sia per lo scrittore stesso che, tramite vari riferimenti, riesce a collegare le sue opere, ma anche proprio in quel rapporto immaginativo che si crea col lettore, di cui parla Poe.

Il bisogno comunicativo della forma breve, quindi, è altro fattore essenziale alla sua nascita: tutte le sue tipologie testuali sono create in vista del lettore: esso, infatti, è in tutte il fulcro e da questo deriva la creazione di un dialogo critico fra scrittore e lettore, grazie anche all’utilizzo di mezzi linguistici (pause, reticenze, etc., più o meno presenti a seconda del genere) e alla stessa ambigua continuità fra queste due figure¹⁰³.

La forma breve – e soprattutto il racconto – esplica il suo carattere comunicativo anche grazie ad un grande attaccamento alla temporalità, sia nella sua veste oggettiva (cercando di rappresentare il sentire o le tematiche proprie dell’epoca o sconfessandoli) sia in quella soggettiva che mette in primo piano, come si è già detto, il suo essere figlia di un processo di invenzione. Essa, quindi, proprio per quest’ultimo motivo mostra “sinceramente” tutto ciò che è servito alla sua nascita, non nascondendo i riferimenti ma mettendoli in

¹⁰¹ Borgogni Daniele, Caprettini Gian Paolo, Vaglio Marengo Carla (a cura di), *Forma breve*, Torino, Accademia University Press, 2016, p.XIII

¹⁰² Pradel Stefano, Tirinanzi De Medici Carlo (a cura di), *BREVITAS. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, cit., pp.18-20

¹⁰³ Borgogni Daniele, Caprettini Gian Paolo, Vaglio Marengo Carla (a cura di), *Forma breve*, cit., pp.XXII-XXIII

bellavista, aspetto che la narrativa lunga esclude proprio per la sua caratteristica di “fagocitare” all’interno di sé qualsiasi cosa fino a confonderla¹⁰⁴.

Questa sincerità si ritrova in una seconda sua caratteristica tipica, ossia l’indeterminatezza, data proprio dall’impossibilità di abbracciare tutto lo scibile sulle vicende umane ma solo dal potersi concentrare su una o poche. Il “non detto”, infatti, fa sì che i singoli elementi trattati emergano di più e con essi si ritrovi quell’autenticità tipica di una narrazione che preferisce “raccontare” (nel vero senso della parola, cioè “comunicare”) rispetto allo spiegare in modo impeccabile e preciso. Nonostante questo suo lato impreciso o, forse, proprio grazie a questo, la forma breve ha la capacità di sembrare anche più vera poiché, accumulando consapevolezza nel corso del tempo storico, l’uomo ha capito che la verità è possibile solo per attimi fugaci, come dei lampi (quelle che verranno anche chiamate *epifanie*) che meglio si possono mostrare in generi che sono essi stessi fulminei e rapidi¹⁰⁵.

Su questa scia, in pieno Modernismo, sempre Katherine Mansfield spiega che l’indeterminatezza è propria non solo della struttura breve ma della sua concezione stessa: ella, pensando soprattutto alla *short story*, ne riconosce, pertanto, la labilità accompagnata, però, dalle infinite possibilità che essa donava. Ciò che è indeterminato ha ancora molto di nuovo da offrire nel campo dello sperimentalismo tematico grazie proprio alla possibilità di concentrarsi su un unico frammento, un unico appiglio e non doversi perdere nella costruzione vincolante di un romanzo: anche la stessa immagine, infatti, può essere vista da moltissimi punti diversi ed essere contemporaneamente familiare ed inedita per il lettore¹⁰⁶.

Vi è, poi, anche da considerare quale sia il linguaggio utilizzato dalla forma breve. André Jolles, infatti, nella sua teorizzazione lo definisce partecipante alla “formazione” della forma stessa, imprescindibile perché si lega ad essa per darle una linea da seguire¹⁰⁷.

Il linguaggio, alla stregua dei contenuti, non deve mai essere troppo oscuro ma fare luce per il lettore, talvolta ai livelli della totale immedesimazione: si pensi, per esempio, al ricorso a lingue specifiche come il dialetto. Lo scopo è sempre quello di un’arte che attiri

¹⁰⁴ Ivi, p.20

¹⁰⁵ Ivi, pp.18-20

¹⁰⁶ Borgogni Daniele, Caprettini Gian Paolo, Vaglio Marengo Carla (a cura di), *Forma breve*, cit., pp.XI-XII

¹⁰⁷ Jolles André, *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932) a cura di Silvia Contarini*, Milano, Mondadori, 2014, p.305

lo spettatore e non lo allontani, anche attraverso l'uso di un linguaggio per lo più medio o vicino all'universo messo in scena, in cui chi legge sceglie consapevolmente di entrare proprio per via del rapporto uno ad uno fra argomento e testo breve.

Si può, infine, dare uno sguardo a cosa significa psicologicamente prediligere una forma breve ad una lunga. Questa è una questione che riguarda soprattutto l'epoca postromantica in poi e l'uomo moderno-contemporaneo.

Ripercorrendo quanto già detto e rifacendosi alle parole di Stefano Prandel, probabilmente la forma breve non ha mai visto cessare la propria esistenza e, anzi, si è fatta sempre più largo nel mondo letterario e non solo perché essa può far parlare l'indicibile e il silenzio e riesce, sia da più chiusa e canonizzata (come possono essere viste le produzioni premoderne) sia nelle sue vesti più libere (come il frammento), a mostrare in un attimo ciò che in altre forme e concretizzazioni viene incatenato alla prolissità o non riesce neanche ad essere espresso¹⁰⁸. In essa, quindi, si può ritrovare l'umanità tutta nel suo bisogno di risposte che vengono finalmente concretizzate (anche se la forma breve in sé è ben lontana da essere definita stabilmente dai critici) con uno spirito dolceamaro, con quel dolore e quella liberazione metaforicamente simile al togliersi un cerotto.

1.1 Fenoglio e Levi autori "brevi"

Primo Levi e Beppe Fenoglio rientrano nella discussione sulla forma breve poiché non solo i loro racconti ma in generale tutta la loro produzione letteraria può essere letta sotto questo segno.

L'immediatezza delle loro opere, infatti, nasce dalla loro indiscussa necessità di esprimere un messaggio che da storico, come la loro veste testimoniale pretende, diventa anche più in generale morale, critico. Esso, proprio per la sua importanza, non può essere sparso in narrazioni lunghe, troppo digressive o dispersive.

La focalizzazione provoca, poi, proprio come con una lente fotografica, la vaghezza di tutto il resto: per entrambi uno degli strumenti cardine è la visione concentrata sulla

¹⁰⁸ Prandel Stefano, Tirinanzi De Medici Carlo (a cura di), *BREVITAS. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, cit., pp.360-363

vicenda, che si allarga solo in parte e mai del tutto al di là delle percezioni del narratore o dei suoi personaggi.

Caso più evidente è, per Fenoglio, *Una questione privata*, romanzo che si può considerare breve e simile ai racconti.

L'intreccio, come essenziale nelle narrazioni di questo tipo, risulta di primaria importanza. Tutto deve sottostare alla "questione" di Milton, un po' come la sua stessa dichiarazione sulla voce di Fulvia: come il ragazzo è disposto ad essere sordo a qualsiasi altro suono che non sia quello, così lo scrittore rinuncia a tutto il resto, ponendosi in contrasto con la dimensione corale e più "naturalista" de *Il partigiano Johnny*¹⁰⁹, forse l'unico romanzo "lungo" di Fenoglio.

Da questa scelta scaturisce un altro aspetto che si accompagna molto spesso alla *brevitas*: l'intensità. La narrazione fenogliana non lascia mai respirare il suo lettore, ma gli mostra il tema scelto fin nelle minime sfaccettature, tutte prefissate, aggiustate e ponderate grazie al suo *labor lime*.

Gli incontri con Fulvia, allora, risultano essere ripensati da Milton fino allo sfinimento, in ogni gesto e in ogni attimo, e anche la situazione vissuta nella realtà del ragazzo risente di questo sguardo maniacale: il tempo della storia e quello del racconto risultano veritieri e realistici non perché vadano sempre di pari passo ma proprio perché risentono dell'attività di pensiero di Milton. Il lettore è immerso nella sua psiche e, come fosse la propria, vive lunghissimi sogni straniati dal mondo reale ma, quando quest'ultimo fa capolino, il tempo e l'azione diventano per forza di cose repentini, impattanti, a tratti quasi non capibili in quanto letteralmente catapultati nella pagina e nella vita di chi, fino ad attimo prima, viveva solo una lunga pausa. Il senso di realistico, pertanto, scaturisce nel lettore dal provare tramite Milton ciò che anche nella vita di qualsiasi altra persona avviene inconsapevolmente: il dilatarsi e il restringersi dei momenti, il tempo relativo che fa sembrare la sofferenza interminabile e la felicità fulminea.

Nei primi racconti, tuttavia, nonostante essi siano dotati di maggior storicismo rispetto alla vicenda amorosa del romanzo del 1963, tale commistione di indeterminatezza e progettazione precisa rimane presente, al di là della loro esigua lunghezza che, come visto, è elemento importante ma non sufficiente per definire la forma breve.

¹⁰⁹ Fenoglio Beppe, *Una questione privata*, Torino, Einaudi, 2013, pp.XV-XVI

Si pensi a *I ventitré giorni della città di Alba* che precisa nei minimi dettagli gli eventi della presa e perdita del presidio partigiano ma tralascia qualsiasi collegamento precedente, fino alla scelta particolare di Fenoglio di non avere un protagonista.

L'utilizzo della tecnica a volo d'uccello per descrivere gli eventi e la città in se stessa avvicina questa prova unica nel suo genere, oltretutto, ad un'altra forma breve non letteraria come può essere la cinematografia. Lo sguardo su Alba appare, infatti, quello di una cinepresa che mette in relazione senza filtri l'ambiente e lo spettatore-lettore:

I repubblicani passarono il fiume Tanaro con armi e bagagli, guardando indietro se i partigiani subentranti non li seguivano un po' troppo dappresso, e qualcuno senza parere faceva corsettine avanti ai camerati, per modo che, se da dietro si sparava un colpo a tradimento, non fosse subito la sua schiena ad incassarlo. Quando poi furono sull'altra sponda e su questa di loro non rimase che polvere ricadente, allora si fermarono e voltarono tutti, e in direzione della libera città di Alba urlarono: – Venduti, bastardi e traditori, ritorneremo e v'impiccheremo tutti! – Poi dalla città furon visti correre a cerchio verso un sol punto: era la truppa che si accalcava a consolare i suoi ufficiali che piangevano e mugolavano che si sentivano morire dalla vergogna. E quando gli parve che fossero consolati abbastanza tornarono a rivolgersi alla città e a gridare: – Venduti, bastardi...! – eccetera, ma stavolta un po' più sostanziosamente, perché non erano tutti impropri quelli che mandavano, c'erano anche mortaiate che riuscirono a dare in seguito un bel protratto ai conciatetti della città¹¹⁰.

Perché questa descrizione può essere definita “breve”? Innanzitutto, perché Fenoglio controlla lingua e lessico non uscendo dalla *medietas* e non arricchendola con serie aggettivali o nominali. Più di ogni altra cosa, poi, è da notare la visione ad imbuto che da una scena più ampia arriva ad un primo piano quasi cinematografico sui fascisti che, in aggiunta, si concretizza in un discorso diretto, eliminando qualsiasi ulteriore filtro non oggettivo e immediato. Allo stesso tempo, però, dato che la forma breve è pur sempre figlia di quel sentimento di scavo nel profondo, di comunicazione di ciò che è difficile estrarre dell'animo umano, attraverso le parole limpide e chiare Fenoglio riesce comunque a trasmettere qualcosa di “sotterraneo”, di soggettivo e proprio di qualsiasi personaggio. Ciò avviene grazie alla scelta di utilizzare verbi come <<consolare>>, <<piangere>> e <<mugolare>> per trovare una certa umanità anche nel nemico.

¹¹⁰ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., pp.5-6

Anche testi di tipo contadino risultano essere brevi non solo per l'esiguità delle loro pagine: ugualmente in queste prove l'autore gioca sull'alternanza di oggettività e soggettività, sulla *medietas* ma con inserti dialettali, sulla possibilità di narrare perfino eventi cruenti proprio perché "veri".

Sono storie asciutte ma essenziali, con una vena (come riconosce Walter Mauro soprattutto riguardo alla raccolta *Un giorno di fuoco*) quasi saggistica, altra forma definibile come "breve". Si prenda come modello *Ma il mio amore è Paco* ove, nonostante lo scavo interiore, Fenoglio non si lascia andare a lirismi animati ma preferisce riportare i dialoghi intrattenuti dallo ziaastro e tramite essi far scaturire il sotteso e l'implicito: << [...] l'autore riesce a definirne i risvolti del carattere senza dover ricorrere al minimo indugio e al minimo abuso del particolare>>¹¹¹.

Un altro caso da poter esaminare è quello de *La novella dell'apprendista esattore*. Questo è l'unico caso in cui Fenoglio, già dal titolo, definisce il genere entro cui collocare il suo scritto, ossia quello della novella. Che tale prova faccia o meno parte del genere novella o sia più un racconto, dato che l'intera produzione non romanzesca o teatrale di Fenoglio è inquadrabile nel secondo insieme, è, però, meno importante del constatare come fin dalla sua "porta d'ingresso" l'autore voglia introdurre il lettore all'interno della forma breve (di cui, per l'appunto, la novella fa parte). Anche in questo caso il dialogo è il principale strumento utilizzato dall'autore per riportare la vicenda, a sua volta ascoltata da altri, senza schermi ed è interessante notare come essa sia pianificata per essere divisa in due parti: una di introduzione alla vicenda e una ove la si narra come un avvenimento così interessante da dover essere riportato, rispecchiando il concetto del *raccontare* come passatempo divertente (qui svolto, come spesso informa Fenoglio, all'interno della cerchia familiare).

In generale, i racconti langaroli, pertanto, sono un insieme di tante storie che si uniscono, anche se cronologicamente lontane l'una dall'altra nella loro ideazione e racchiuse in raccolte diverse, per formare una *summa* di uno stile di vita: tanti piccoli pezzi da leggere in poco tempo, seguendo le indicazioni di Poe, ma che non tralasciano nulla del mondo che Fenoglio ha conosciuto.

Similmente, la *brevitas* di Levi nasce innanzitutto dal suo progettare qualunque opera seguendo l'idea di unire trattazioni non troppo lunghe ma collegate l'una all'altra: che

¹¹¹ Mauro Walter, *Invito alla lettura di Fenoglio*, cit., p.83

siano di stampo saggistico o più narrativo, infatti, i singoli racconti o capitoli leviani non sono mai delle disquisizioni a tutto tondo ma tendono a concentrarsi su un unico argomento o tema centrale che acquisisce, poi, totalità allargandosi all'insieme in cui sono inseriti. Se questo è facilmente riscontrabile in raccolte come *Storie Naturali*, è altrettanto evidente che ciò avvenga anche in opere come *Il sistema periodico*, in cui ogni capitolo tratta di un singolo aspetto delimitato cronologicamente della vita dell'autore, ma ugualmente nel romanzo-saggio *Se questo è un uomo*. Nella sua opera prima, difatti, Levi predilige la scelta di capitoli brevi che già dal titolo esprimano la sintesi del suo narrato e la scrittura, seppur dalle reminiscenze molto letterarie, è perfettamente inquadrata e votata allo scopo del raccontare e far conoscere, tanto che con tale precisa ideazione essa è resa fluida e comprensibile a qualsiasi lettore. Si prenda a modello il capitolo *Il lavoro*. Anche nel singolo componimento Levi mantiene l'idea di strutturazione precisa con apertura, sviluppo centrale e chiusura (tipica di forme brevi come il racconto e la novella) attraverso l'uso sapiente degli spazi bianchi. La narrazione, contornata da commenti e spiegazioni, scorre veloce e rende impattante una materia di per sé già difficile e drammatica grazie all'uso di verbi al presente che portano, pur nella finzione letteraria, il lettore ad essere contemporaneo e presente ai fatti narrati. La scrittura ricca ma sobria di Levi, poi, riesce a trovare la brevità attraverso gli elenchi che, sebbene agglomerino vari sintagmi, risparmiano la pagina di coordinazioni, collegamenti e connessioni superflue, come si può notare in:

È una latrina provvisoria, che i tedeschi non hanno ancora provveduto delle consuete tramezze in legno che separano i vari scompartimenti: <<Nur für Engländer>>, <<Nur für Polen>>, <<Nur für Ukrainische Frauen>> e così via, e, un po' in disparte, <<Nur für Häftlinge>>¹¹².

A ciò si collega il largo utilizzo dei due punti per passare dalla trattazione particolare a quella generale e viceversa senza il bisogno di ulteriori aggiunte di carattere esplicativo (<<Mi mordo il labbro profondamente: a noi è noto che il procurarsi un piccolo dolore estraneo serve come stimolante per mobilitare le estreme riserve di energia>>¹¹³) o per ampliare un argomento (<<Oggi bisogna scaricare dal vagone un enorme cilindro di

¹¹² Levi Primo, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2010, p.61

¹¹³ Ivi, p.60

ghisa: credo che sia un tubo di sintesi, peserà tonnellate>>¹¹⁴, ove, oltretutto, sono presenti anche gli strumenti “brevi” dell’asindeto e della mancata ripetizione del verbo). Anche un romanzo vero e proprio come *La chiave a stella* rispecchia questa visione breve della corrispondenza fra capitolo e tematica e lo si può notare dal fatto che, pur incentrandosi tutta l’opera sulla figura di Faussonne, ogni parte che la compone parli di un diverso e determinato evento della vita lavorativa (e con essa umana e morale) del protagonista.

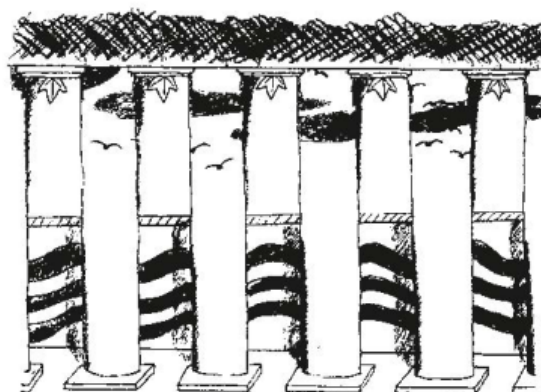
Tornando all’argomento principale, però, è impossibile non notare come la produzione scrittoria di Levi comprenda per la maggior parte racconti. In essi, poi, la vocazione “breve” è riscontrabile a tutti i livelli.

Uno degli esempi più significativi è la capacità di trasmettere significati non solo grazie all’uso sapiente della retorica ma anche al suo saper condensare intensamente molti di essi all’interno della singola parola. Come si vedrà, infatti, Levi è un abilissimo creatore e riutilizzatore di parole che, per l’appunto, dal singolo concetto si spargono davanti al lettore in una serie di immagini dal senso più ampio ed ulteriore. Esse, pertanto, possono sia essere lette in maniera superficiale, creando il diletto, ma anche approfondite e capite nei loro substrati, andando così a creare un gioco di superfici in cui al piacevole subentra la coscienza e la conoscenza.

Un’altra prova unica della capacità di Levi di essere “breve” si nota nel racconto *La bestia nel tempio*. Nonostante non sia tipico del suo operato, infatti, Levi inserisce una diretta dimostrazione di ciò che sta descrivendo tramite un disegno, che riassume facilmente agli occhi del lettore ciò che, in un contesto tradizionale, avrebbe solo potuto immaginare e, così facendo, riesce ad essere ancora più preciso e in comunicazione con quest’ultimo:

Le colonne non erano che approssimativamente verticali, e gli ordini non si svolgevano lungo linee orizzontali, per cui i palchi non erano tutti uguali. [...]

¹¹⁴ Ivi, p.59



[...] Sarebbe certamente più facile rappresentarlo con un disegno [...]. Nella loro parte bassa, queste colonne lasciavano intravedere attraverso i loro intervalli, in secondo piano, il fondale dei palchi, dipinto a festoni neri ed ocra; ma seguendole verso l'alto con lo sguardo, i loro contorni mutavano funzione, gli intervalli diventavano colonne e le colonne diventavano intervalli, ed attraverso questi intervalli si scorgeva il cielo opaco della laguna¹¹⁵.

Da notare è la stretta correlazione fra le due sottocategorie della forma breve e la loro necessità reciproca: solo attraverso il disegno si può effettivamente provare il <<fastidio>> visivo del gruppo di gitanti ma senza lo scritto non si potrebbe mai conoscere, dato che il primo è in bianco e nero, i colori che dominano la scena. Nel lettore, pertanto, si crea un'ulteriore e terza visione del tutto che, unendo le prime due, riesce ad essere del tutto definita, messa a fuoco e in rilievo rispetto al resto.

Bisogna allora ricordare che Levi fu spesso creatore di opere artistiche oltre al mondo letterario: disegni e sculture in ferro, che per il loro aspetto visivo e immediatamente comunicativo possono essere catalogabili fra le forme brevi, furono, come anche la poesia, compagne e probabilmente ispiratrici della *brevitas* letteraria leviana.

Sempre sotto questo aspetto di immediatezza "ibrida" possono rientrare anche le finte interviste giornalistiche dei racconti fantastici che, proprio nel loro essere un botta e risposta, fanno sì che il giornalista ponga domande precise e dirette ad un interlocutore che non ha mai molto margine di protrarsi in spiegazioni, a causa dell'incalzare del quesito successivo.

Infine, si può analizzare un'altra versione del racconto leviano, ossia quello simil burocratico che si esplica, ad esempio, in *Scacco al tempo*. Il testo viene diviso in sezioni segnalate da un titolo, proprio per richiamarsi ai documenti dei brevetti, e, invece di

¹¹⁵ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.672-673

dilungarsi in spiegazioni, attraverso esempi ed elenchi viene riportato quando in altri frangenti sarebbe stato raccontato molto più ampiamente e lungamente dal narratore (qui intestatario e firmatario della domanda):

Esempi

[...] Esempio 2. L.E., di anni 19, studentessa. Dopo essersi sottoposta al paracrono non percepisce più l'ansia degli esami, e come conseguenza si è liberata di un'angoscia specifica (causata dalla lunga attesa) che la rendeva incapace di rispondere alle domande e le aveva provocato innumerevoli bocciature, benché possedesse una eccellente preparazione e un QI di 148.

[...] *Rivendicazioni.*

1) Un metodo per accelerare, rallentare o arrestare il tempo soggettivo *ad libitum* del soggetto, caratterizzato dal fatto che la modificazione psicofisiologica viene ottenuta mediante introduzione nell'organismo del sale organico di un metallo alcalino¹¹⁶.

Grazie a queste scelte tipografiche e di impostazione, gli esempi vengono separati dalle spiegazioni, rendendo il tutto fruibile e semplice, ma senza rinunciare al rigore strutturale e allo sperimentalismo.

Levi e Fenoglio, pertanto, si presentano figli della forma breve principalmente per la possibilità, che essa offre di scrivere testi su argomenti mirati senza rinunciare alla piacevolezza, e per il loro rigorismo scrittorio, che si riesce ad unire senza contrasti allo sperimentalismo linguistico-formale.

Nonostante, come visto, questa direzione fu presa da entrambi per l'ideazione di qualsiasi tipo di opera, in seguito si tratterà solo del genere breve che è al centro di questo studio, ovvero il racconto.

2. La narrativa breve in Italia: genesi e sviluppo del racconto

Quali siano le caratteristiche del racconto, se sia un vero e proprio genere e quali siano le sue finalità sono argomenti su cui per molti secoli si sono dibattuti i critici letterari senza che, tuttavia, si arrivasse ad una teorizzazione univoca e conciliante sul problema. Da sempre ritenuto un "fratello minore" del romanzo poiché molto spesso utilizzato come

¹¹⁶ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.879-881

base di questo o poiché attraverso la sua vendita sulle riviste si poteva più facilmente ricavare profitto, esso ha vissuto nel corso del tempo varie vesti e si è trasformato in una storia che va dal Medioevo fino all'età contemporanea.

Certamente i prodromi della narrativa breve italiana possono essere visti nelle novelle del *Novellino* e boccacciane, rispettivamente della fine del Duecento e della metà del Trecento: in esse emerge il carattere realistico e non fantastico delle vicende, il frequente rispetto dell'unità aristotelica e lo scopo ricreativo e non intellettualistico. Ciò si riscontra nell'allontanamento di queste opere dal genere medievale dell'*exemplum* proprio per la scelta di narrare situazioni rocambolesche (truffe, tradimenti, equivoci) dove il serio poteva unirsi al faceto senza che vi fosse un giudizio critico-morale¹¹⁷.

A caratterizzare la novella è, però, soprattutto la *brevitas*, tipica della trattazione di eventi unici, ossia visti al loro apogeo senza la necessità di spiegare tutti i retroscena e di caratterizzare a tutto tondo luoghi, personaggi e relazioni¹¹⁸. Come spiega Lukács, infatti, nella novella viene raccontato il caso singolo dell'individuo, il quale vive un momento "straordinario" al punto tale da dover essere estrapolato dalla sua vita: esso rappresenta appieno la problematicità della vita umana che, quindi, non ha bisogno, come nel caso del romanzo, di una genesi proprio per via del suo essere emblematico¹¹⁹.

Già le due opere, però, rappresentano due modi diversi di guardare alla forma breve che, nelle epoche successive, vedranno allontanarsi e incrociarsi fra di loro filoni in cui prevalse l'idea decameroniana della costituzione di novelle di stampo "romanzesco", viste come narrazione in cui i vari testi vanno ad unirsi in una cornice più ampia (e, forse, in questo frangente si potrebbe usare il termine di racconto, visto nella sua forma di "materiale da costruzione" di possibili romanzi o, comunque, creato in una visione diversa da quella della singola vicenda), ad altri che vedranno autori produrne di slegate fra loro e semplicemente messe in successione. In questo secondo caso i testi inseriti rispecchiano più l'idea di una narrazione autoconclusiva senza rimandi organici fra di essi. Si parlerà, allora, di frammenti che, come spiegava Manganelli riguardo al *Novellino*, non si uniscono fra di loro ma restano separati, come varie cartelle di un

¹¹⁷ Innocenti Loretta, *Introduzione*, in Innocenti Loretta (a cura di), *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, Pisa, Pacini Editore, 2013, p.16

¹¹⁸ Manganaro Andrea, *Forme e storia del "genere" novella*, in "Le forme e la storia", VI, n.2, 2013, Catanzaro, Rubettino Editore, pp.9-11

¹¹⁹ Ivi, p.13

archivio, e meno “organici” per il lettore che ritrova, invece, nel *Decameron* una sorta di più confortante *fil rouge* di senso più esteso o superiore¹²⁰.

Un altro aspetto da non sottovalutare è il carattere più letterario e chiuso, proprio per il suo impianto costituito da una vicenda con inizio, sviluppo e conclusione, della novella rispetto al racconto, che risente, invece, della lunga tradizione orale a partire dalle composizioni aediche e dalle fiabe¹²¹. Come spiega Genette, in aggiunta, il racconto si basa per l'appunto sull'atto fisico, sull'azione del narrare: tra le tante accezioni che appartengono ad esso, infatti, una è proprio quella del discorso fatto oralmente riguardo ad un avvenimento o un enunciato, visto come trascrizione fedele delle parole ascoltate, ma, allo stesso tempo, tale termine può riferirsi anche alla scelta di mettere in successione e in concatenazione una serie di avvenimenti che diventano la materia del discorso¹²².

Le differenze fra novella e racconto nascono, poi, come spiegherà Pirandello, dalla dimensione epica del secondo, che riporta i fatti più oggettivamente, con uno sguardo esterno e meno partecipativo, e dalla contrapposta dimensione drammatica della prima, ove si fa molto più preponderante, sulla base del modello greco, l'utilizzo del dialogo indiretto libero, al fine di rendere maggiormente la parzialità dei fatti direttamente grazie alla voce dei suoi protagonisti¹²³.

Tali caratteristiche, però, si troveranno per lo più mescolate nelle prove di molto antecedenti e successive alla trattazione pirandelliana, tanto che critici come Lukács o Benjamin sostennero esattamente il contrario del pensiero di Pirandello riscontrando l'epico nella novella e la liricità nel racconto che, oltretutto, fino al Novecento inoltrato continuò ad essere chiamato genericamente novella senza alcuna distinzione precisa¹²⁴.

In aggiunta, la narrativa breve in toto dovette fare i conti e modificarsi per via della prevalenza per molti secoli della poesia sulla prosa sia, come già detto, dell'incontro-scontro col romanzo, rispetto al quale, se fino al Seicento, non essendocene una tradizione

¹²⁰ Pellizzi Federico, *Introduzione: forme del racconto*, in “Bollettino ‘900”, n.1-2, semestre I-II, 2005, Bologna, (<https://boll900.it/numeri/2005-i/W-bol/Pellizzi/Pellizzitesto.html#>)

¹²¹ Tortora Massimiliano, *Il racconto breve del secondo Novecento*, in “Allegoria”, n.69-70, 2014, Palermo, Palumbo Editore, pp.12-13

¹²² Genette Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, p.41

¹²³ Manganaro Andrea, *Forme e storia del “genere” novella*, in “Le forme e la storia”, VI, n.2, 2013, Catanzaro, Rubettino Editore, p.14

¹²⁴ Pellizzi Federico, *Introduzione: forme del racconto*, in “Bollettino ‘900”, cit., (<https://boll900.it/numeri/2005-i/W-bol/Pellizzi/Pellizzitesto.html#>)

in Italia, ne fece le veci, successivamente a causa di esso si trovò relegata e riuscì ad emergere non prima della modernità ottocentesca.

Dopo queste prime prove, infatti, si trovano soprattutto le *Trecentonovelle* di Francesco Sacchetti (primo tentativo di uno sguardo terribilmente onesto sulla società, molto più duro di quello di Boccaccio) e le prove cinquecentesche di teorizzazione della natura comico-ridicola del racconto, che si richiamavano alla concezione del “diletto” boccacciana. Esso seguirà, poi, istanze esotiche (alla stregua delle fiabe arabe) oppure sceglierà argomenti filosofici. In entrambi i casi, l'intento della novella/racconto è quello di allontanarsi dal mondo borghese tipico del genere romanzo appena nato e già predominante in Europa¹²⁵.

Fu grazie all'apporto di Verga, infatti, che quello che lui espose come un vero e proprio genere novellistico vide la sua affermazione nel Verismo e nel Naturalismo francese. Lo scrittore siciliano arriva a rifondare totalmente la novella grazie a *Rosso Malpelo*, primo esempio di testo in cui la quotidianità è messa al centro della narrazione in un gusto tutto moderno, per il quale lo straordinario viene sostituito progressivamente dall'idea del trauma. Questo passaggio, poi, si realizzerà definitivamente nel primo Novecento grazie alle novelle pirandelliane in cui gli eventi straordinari tipici della tradizione sono completamente sostituiti da una normalità ossimoricamente anomala, vista come una linea piatta in cui l'assurdo e i problemi nascono in mezzo e attraverso l'abitudine¹²⁶¹²⁷. Sia Verga sia Pirandello risultano essere fondamentali anche per l'introduzione nella nuova novella di peculiarità proprie di un'altra forma di narrativa breve, ossia la fiaba. In *Novelle per un anno*, ad esempio, si può notare l'alta presenza di figure animali prima mai viste in un genere prettamente “umano”. È il caso, tra tanti, di *Il gatto, un cardellino e le stelle* o *la mosca* ove la componente animale risulta coprotagonista della vicenda e le sue azioni mettono in risalto le storture, i vizi e la tristezza degli esseri umani in contrapposizione ad una legge superiore, naturale e “neutrale”, che non possiede né in positivo né in negativo una moralità:

E così, un giorno, se lo mangiò [...]; il nonno accorse [...]. Che grido! E trattenuto invano dalla sua vecchia, s'armò, corse come un pazzo in casa della vicina. No, non la vicina, il

¹²⁵ Innocenti Loretta, *Introduzione*, in Innocenti Loretta (a cura di), *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, cit., pp.20-21

¹²⁶ Manganaro Andrea, *Forme e storia del “genere” novella*, in “Le forme e la storia”, VI, n.2, cit., p.17

¹²⁷ Tortora Massimiliano, *Il racconto breve del secondo Novecento*, in “Allegoria”, n.69-70, cit., p11

gatto, il gatto voleva uccidere il vecchio, là, sotto gli occhi di lei; e sparò nella saletta da pranzo, come lo vide lì quieto a sedere sulla credenza, sparò una, due tre volte, fracassando le stoviglie, finché non accorse, armato anche lui, il figlio della vicina, che sparò sul vecchio. Una tragedia. Fra grida e pianti il nonno fu trasportato moribondo, ferito al petto, alla sua casa, alla sua vecchia. Il figlio della vicina era fuggito per le campagne. La rovina in due case; lo scompiglio in tutto il paesello per tutta una notte. E il gatto mica se lo ricordava, un momento dopo, che s'era mangiato il cardellino, un qualunque cardellino; e mica aveva capito che il vecchio aveva sparato contro di lui¹²⁸.

Successivamente, nel corso del XX secolo il racconto appare oramai consolidarsi sempre più e finalmente emanciparsi rispetto alle novelle (che diventano mera esposizione cronachistica da giornale), ma sempre in cerca di uno spazio proprio e definito. Gli scrittori di racconti, infatti, aumentano di gran numero: Tozzi, Gadda e molti altri continuano sul filone della narrativa pirandelliana della descrizione di eventi traumatici figli del quotidiano fino all'approdo, verso la metà del secolo, ad un ulteriore spostamento di prospettiva. Gli autori a cavallo del secondo conflitto mondiale, infatti, si trovano a dover affrontare la vita stessa come trauma¹²⁹, ma anche ad iniziare a pensare ad una narrativa breve che deve farsi carico, insieme al romanzo, del moralismo e del pesante tema della guerra.

Si arriva, quindi, alla nascita del racconto neorealista che riprende la struttura dell'unità aristotelica ma la unisce ad un "nuovo tratto", ossia quello del giudizio morale che, come visto, non ne era mai stato caratteristica fondante. La guerra, pertanto, porta la narrazione breve a reiventarsi di nuovo: se da una parte l'intellettuale "rimasto a casa" può ancora concentrarsi sul quotidiano visto come gabbia e protezione, messa a nudo della sua incapacità (caso primario è, sicuramente, Pavese), dall'altra parte la tendenza è quella di tornare al passato, di nuovo all'evento straordinario che, in questo caso, è ovviamente rappresentato dal fronte e dalla guerriglia partigiana. Quest'ultima si risolve nella messa in scena di un unico epocale evento dal grande impatto sulle coscienze (negativo o positivo) e dalla scelta frequente di presentarlo all'interno di un'unica giornata e attraverso descrizioni realistiche. Tutto ciò è confacente alla volontà di rendere l'azione "contemporanea" alla lettura, quasi fosse vista dal vivo o, comunque, frutto di una

¹²⁸ Pirandello Luigi, *La giara e altre novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 2011, pp.178-179

¹²⁹ Tortora Massimiliano, *Il racconto breve del secondo Novecento*, in "Allegoria", n.69-70, cit., p.11

testimonianza da potersi ritenere veritiera. Questa volontà si riflette anche nei protagonisti delle opere di questo periodo che assorbono totalmente la visione del narratore. Esso descrive la vicenda attraverso gli ideali del suo personaggio principale e, in questo modo, l'azione e qualsiasi altro aspetto narrato dipendono dalle sensazioni di quest'ultimo¹³⁰.

Il neorealismo si concretizzò anche attraverso la figura di Moravia che, nonostante non abbia trattato temi di guerra, mise in risalto, soprattutto nei *Racconti romani*, i vari strati della società post-bellica.

Gli anni Sessanta, però, vedono la presenza, al fianco di questa forte ondata neorealista, di altri tipi di racconti caratterizzati soprattutto da quell'elemento fantastico che si era perso o, forse, non era mai stato totalmente recepito tramite la fiaba nei secoli precedenti. In questo campo furono certamente molto prolifici Buzzati, Landolfi e Calvino e, attraverso le loro opere, si possono notare le particolarità – non sempre condivise – di questo tipo di narrazione breve.

Buzzati vede nel racconto fantastico un bisogno di verisimile che riesca, grazie alla precisione dello stile e la coerenza dei fatti, a rendere plausibile anche lo strano, l'assurdo, l'onirico o il meraviglioso (tutti facenti parte per lo scrittore di un'unica categoria "fantastica")¹³¹. Questa necessità è totalmente inversa in Landolfi che trasforma il reale in un surreale con elementi (animali e corporei) dall'alto tasso simbolico.

Calvino, invece, parla di un "paradigma del fantastico" secondo il quale non possono, per esempio, rientrare in tale branca del racconto "all'italiana" (sotto il quale lui colloca la sua intera produzione) il macabro e il grottesco dei racconti "anglosassoni" (come quelli di Edgar Allan Poe), ma tutto quel "materiale" che dà origine alla *visione* di immagini intorno alle quali si può intessere un significato¹³². La sua concezione, di conseguenza, è sicuramente più concettuale che tematica, tanto che tale "materiale" può essere reperito anche in ciò che è molto lontano dalla comune idea di fantastico:

Anche leggendo il più tecnico libro scientifico o il più astratto libro di filosofia si può incontrare una frase che inaspettatamente fa da stimolo alla fantasia figurale. Siamo dunque in uno di quei casi in cui l'immagine è determinata da un testo scritto preesistente (una pagina o una singola frase in cui m'imbatto leggendo) e ne può scaturire uno sviluppo

¹³⁰ Ivi, pp.13-19

¹³¹ Lazzarin Stefano, *Gli scrittori del Novecento e la nozione di fantastico*, in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", Vol.37, n.2, 2008, Pisa-Roma, Serra, p.51

¹³² Ivi, p.63

fantastico tanto nello spirito del testo di partenza quanto in una direzione completamente autonoma¹³³.

Per rimanere a trattare la dimensione del racconto dalle origini fino agli anni Ottanta del Novecento, non si può dimenticare Manganelli che condivide con Calvino l'idea di un racconto non più basato su un evento e un personaggio che lo vive ma sulla riflessione, sul pensiero o anche sul nulla, nei quali, se il primo risulta inutile, il secondo quando è presente, è immateriale, non caratterizzato, un'ombra uguale a tutte le altre¹³⁴.

Per concludere, è importante, riportare anche un punto di vista straniero, ossia quello di Edgar Allan Poe, sulla *short story* (equivalente inglese di *racconto*).

Nella recensione dei racconti di Hawthorne, il novelliere fa soprattutto una disamina di cosa sia per lui una *short story*. Egli cerca di spiegare definitivamente perché il racconto, nonostante sia stato sempre messo in secondo piano da altri generi, sia effettivamente quello migliore (indipendentemente dal suo contenuto):

The tale proper, in our opinion, affords unquestionably the fairest field for the exercise of the loftiest talent, which can be afforded by the wide domains of mere prose. Were we bidden to say how the highest genius could be most advantageously employed for the best display of its own powers, we should answer, without hesitation--in the composition of a rhymed poem, not to exceed in length what might be perused in one to one and a half hours. Within this limit alone can the highest order of true poetry exist. [...] We have said that the tale has a point of superiority even over the poem. In fact, while the rhythm of this latter is an essential aid in the development of the poet's highest idea--the idea of the Beautiful--the artificialities of this rhythm are an inseparable bar to the development of all points of thought or expression which have their basis in Truth. But Truth is often, and in very great degree, the aim of the tale. Some of the finest tales are tales of ratiocination¹³⁵.

Poe, inserendosi nel discorso pluricentenario su quale genere sia superiore fra racconto, romanzo o lirica, afferma in modo convinto che il primo possenga i migliori tratti degli altri e la capacità, per la sua giusta lunghezza, di attrarre il lettore dall'inizio alla fine, in un'unica seduta di lettura (cosa impossibile per un testo più lungo) che permette,

¹³³ Calvino Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2011, p.91

¹³⁴ Tortora Massimiliano, *Il racconto breve del secondo Novecento*, in "Allegoria", n.69-70, cit., p.32

¹³⁵ Poe Edgar Allan, *A review of Twice Told Tales by Nathaniel Hawthorne*, in "Edgar Allan Poe: Essays and Reviews", cit., pp.569-577

oltretutto, di poter creare nella propria mente più immagini e significati “veritieri” e vari di quanto non faccia una poesia. Quest’ultima, infatti, ha un ritmo molto più artificiale, schematico e punta ad evocare il “bello” che può essere raggiunto con un numero di tematiche di gran lunga minori della prosa. La soddisfazione che genera il racconto, conclude Poe, è inarrivabile anche per il romanzo perché la totalità offerta dal primo (che non si realizza attraverso l’uso di descrizioni, parentesi e accumulo di informazioni eccedenti) è quella di leggere un progetto inalterato fin dall’inizio, nel quale l’abilità dello scrittore sta nell’avere subito in mente gli effetti unici che vuole ricreare e trovare gli episodi o gli avvenimenti che possano contenerli al meglio.

Si può, quindi, affermare, sulla scia di vari critici e scrittori, che esso abbia più affinità con il saggio, la lettera e persino l’arte figurale proprio per questa sua unione di concisione e immediatezza¹³⁶.

2.1 Cosa rimane della tradizione?

Beppe Fenoglio e Primo Levi si collocano all’interno della dinamica della reinvenzione del racconto a partire dal secondo dopoguerra. I loro scritti, sicuramente non più definibili come novelle, sono per lo più brevi e non superano mai le dieci pagine, nell’ottica di una narrazione che riprenda la scelta di trattare un’unica vicenda che abbraccia, a sua volta, una sola tematica principale.

Fenoglio è diviso fra il rifarsi alla tradizione di stampo verista, che si ritrova nella descrizione delle persone e dei suoi luoghi d’origine, e il nuovo afflusso degli scrittori di guerra, ma sempre mantenendo quel distacco e quel sentirsi altro rispetto ad entrambi.

Gli scritti di natura langarola/parentale partono da un’idea unitaria corale come quella de *Il paese* (che riprende, oltretutto, la volontà di scrivere una raccolta “alla Faulkner” de *Il borgo*) che verrà, poi, riproposta, rinnovata e ampliata da materiale *ex novo* in *Un giorno di fuoco* e, successivamente, ne *I racconti del parentado*¹³⁷. In tale sezione delle opere fenogliane è molto presente l’impronta delle novelle verghiane (e de *I Malavoglia*) nelle

¹³⁶ Patea Viorica, *The short story: an overview of the history and evolution on the genre*, in “Short Story Theory. A Twenty-First Century Prospective”, Leida, Brill, 2016, p.7

¹³⁷ Rossi Federico, *Dal Paese ai Racconti del parentado: riscrittura ed evoluzione stilistica nei racconti langaroli di Beppe Fenoglio*, in “Italianistica: Rivista di letteratura italiana”, Vol.43, n.2, 2014, Pisa-Roma, Serra, pp.66-77

tematiche della roba e della famiglia che si trova ad affrontare un problema (di denaro, d'amore, di scandalo) che converge su di sé l'attenzione di tutti i personaggi, causando dolore e morte e mostrando la crudeltà degli uomini. La prima tematica si ritrova in modo molto simile nella novella *La roba* e nel racconto *L'affare dell'anima*. Quest'ultimo, infatti, riprende l'idea dell'avaro che, al momento di morire, deve fare i conti con questa sua smania di possedere beni materiali (non si tratta per entrambi di una voglia di ricchezza monetaria, quanto del possedimento di terre per Mazzarò e questo unito alla mobilia pregiata per Davide: simboli dell'aver comprato quello *status quo* che per sangue non potevano avere).

Fenoglio, però, mostra la sua creatività nel risvolto finale della vicenda: se il motto di Mazzarò sarà <<Roba mia, vientene con me!>>, il vecchio fenogliano decide di dare via tutto per ottenere una "roba" più importante, ossia il Paradiso, sempre nell'ottica affaristica della salvaguardia di se stesso. Questo racconto fenogliano è importante anche perché è esempio della ripresa della tecnica dello straniamento, attraverso l'utilizzo di un narratore esterno in terza persona che non commenta, proprio come in Verga, i peccati del suo protagonista, ma si limita a narrarli riportando il suo modo di ragionare. Davide Manera, infatti, pur essendo usuraio, non viene criticato per questo e, anzi, le uniche critiche sono quelle che il narratore riporta proprio perché scaturite dagli stessi pensieri del personaggio, evidentemente amareggiato e impaurito per via del sogno sulla sua scomparsa.

Si confronti questo passo:

– Questa è una bella cosa, d'avere la fortuna che ha Mazzarò! – diceva la gente; e non sapeva quel che ci era voluto ad acchiappare quella fortuna: quanti pensieri, quante fatiche, quante menzogne, quanti pericoli di andare in galera, e come quella testa che era un brillante avesse lavorato giorno e notte, meglio di una macina del mulino, per fare la roba [...] E quante seccature Mazzarò doveva sopportare! [...]. E se gli domandavano un soldo rispondeva che non l'aveva. E non l'aveva davvero. Ché in tasca non teneva mai 12 tari, tanti ce ne volevano per far fruttare tutta quella roba, e il denaro entrava ed usciva come un fiume dalla sua casa¹³⁸.

Con questo:

¹³⁸ Verga Giovanni, *Tutte le novelle*, Roma, E-text, 2018, p.238

Da quarant'anni prestava a usura in mezza valle Belbo, al più alto tasso che si conoscesse sulle Langhe, e non aveva mai perdonato una scadenza, mai dato un respiro, tutto incamerato o messo all'asta. [...] Soltanto lui poteva dire tutti gli imbrogli, le vigliaccate e le crudeltà che ci vogliono per arrivare con quel sistema a farsi tanta roba che, come dicevano in paese, poteva ormai permettersi di orinare la notte nel letto e l'indomani mattina dichiarare di aver soltanto sudato un po'. Lui sapeva tutto, gli altri assai meno, perché la gente rovinata da Manera era tutta gente che non faceva figure, che non urlava in piazza all'ora di messa grande, gente che a fare il male preferiva riceverlo; era insomma la gente ben vestita ed equipaggiata per quel viaggio nella notte per il quale egli s'era visto nudo¹³⁹.

In entrambi i casi le <<menzogne>> e le <<vigliaccate>> non sono punite con la riprovazione. Il lettore si trova solamente di fronte alla realtà dei fatti commessi dai due protagonisti e viene, pertanto, spiazzato dall'entrare nella mente di chi vede queste azioni come necessarie al fine di ottenere ciò che vuole: il sentimento che ne scaturisce è quello di compartecipazione per le loro vicende e pietà per due esseri ignobili allucinati dall'avarizia.

Il mondo locale campagnolo, che non conosce altra legge ed altro modo di vivere al di fuori dei sentimenti a tinte forti (la violenza, la sottomissione, l'abitudine omologante), è similmente rappresentato sia nella vita siciliana sia in quella piemontese, ne è un esempio il possibile accostamento di *Nessuno mai lo saprà* con *Tentazione!* in cui, in entrambi i casi, si rappresenta il pesante tema della violenza sessuale. La donna risulta impossibilitata a reagire, emblema di quella parte di umanità fragile, pura e non corrotta che viene annientata dalla brutalità degli altri. Molto dure sono, oltretutto, le medesime immagini della donna che non ha nemmeno la forza di parlare. La denuncia sociale viene narrata, però, con due grandi differenze: la scelta dei luoghi e l'estrazione sociale dei protagonisti (il punto di vista in Verga è quello di tre uomini di campagna che vanno in città per <<scherzare>>, mentre in Fenoglio quello della giovane Palma che ritorna in campagna) unite alla risoluzione e agli effetti del terribile sopruso. Se, infatti, nel primo caso gli uomini, colpevoli oltretutto dell'omicidio della ragazza, verranno incarcerati, il pessimismo fenogliano prende e supera quello verghiano perché il violentatore di Palma se ne andrà impunito via dal paese nella sua nuova cascina.

¹³⁹ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.403

Verghiana è, poi, sicuramente, la scelta di ricorrere all'uso, non molto presente nella tradizione, del discorso indiretto libero che si riscontra, soprattutto, grazie alle conversazioni degli abitanti di Alba, riportate da un Fenoglio testimone-bambino o da parte di altri.

In generale, questa categoria di racconti langaroli risente molto di più della spinta tematica verista che non dei racconti neorealisti nei quali è molto più presente la visione di una città contrapposta alla campagna che, almeno nei racconti, non è così importante per Fenoglio a differenza, per esempio, di Pavese.

I *Racconti della guerra civile*, invece, rientrano per molti critici di più nelle vesti neorealiste a causa della tematica bellica e, soprattutto, per l'unità di tempo, luogo e azione (ripresa dall'antico) già descritta. L'esempio più conforme è, certamente *I ventitré giorni della città di Alba, ouverture* della raccolta. Esso, proprio per questi aspetti, segue la stagione dei racconti definibili genetticamente come *singolativi*, in cui, l'evento si fa "scena": esso non viene reiterato nel tempo ma descritto una sola volta in tutte le sue parti come un'occasione unica e onnicomprensiva¹⁴⁰.

La natura di testi che cercano di rispecchiare la realtà dell'azione partigiana, poi, li colloca all'interno di quel discorso di verità contrapposta alla finzione che scaturisce dal confronto fra il racconto e gli altri generi. Pietro Frassica, ad esempio, riconosce ai testi della guerra civile l'alto tasso di storicità e documentazione che portano il lettore ad immergersi in una storia che, oltretutto, non lo può lasciare indifferente ma, grazie al suo valore morale che si regge di per se stesso, lo colpisce profondamente¹⁴¹.

Fenoglio, riesce, pertanto a unire quel sentimento di sincerità tipico del genere alla volontà di dare un giudizio morale forte (come negli *exempla*) sull'umanità, come richiesto dal neorealismo e nel modo in cui si può notare da questo passo:

Aveva diciotto anni scarsi, un impermeabile chiaro, un cinturone da ufficiale e scarpe da montagna nuove con bei legacci colorati, ma rimaneva quello che era sempre stato sino a un minuto dalla partenza: un ragazzo di paese che i suoi sono possidenti e l'hanno mandato in città a studiare. [...] Per una strada tutta deserta camminava a cuor leggero; a dispetto del fatto che al paese aveva lasciata sola sua madre vedova, si sentiva figlio di nessuno, e

¹⁴⁰ Tortora Massimiliano, *Il racconto breve del secondo Novecento*, in "Allegoria", n.69-70, cit., pp.15-16

¹⁴¹ Frassica Pietro, *Aspetti della narrativa italiana postbellica (Beppe Fenoglio e Primo Levi)*, in "forum italicum", Vol.VIII, n.2, cit., p.369

questa è la condizione ideale per fare le due cose veramente gravi e dure per un individuo: andare in guerra ed emigrare¹⁴².

Nella descrizione il ragazzo non viene ritratto come un eroe di guerra, ma essa rispecchia i suoi sentimenti autentici. Non si nasconde che partire per arruolarsi non sia semplice, ma tale atto viene valutato come doloroso in quanto possibile separazione irreversibile dai propri cari e messa a nudo di un animo disperato, il solo in grado di far commettere una “follia” come questa. Si noti, poi, nonostante la focalizzazione interna del narrato, grazie alla quale il narratore può descrivere e valutare il <<cuor leggero>> del suo protagonista ingenuo. Si è di fronte, quindi, ad un racconto che in poche righe già riesce a mostrarsi contemporaneamente nella sua oggettività realistica e nella sua soggettività onesta. A questo si aggiunga la capacità fenogliana, che si richiama al modello corale del sistema dei personaggi neorealista, di far sembrare Raoul allo stesso tempo come unico nelle sue paure (durante il sogno, infatti, si dice estraneo ai partigiani per salvarsi dalla fucilazione), ma anche un tutt’uno con gli altri suoi compagni nell’immagine della stranianti risata fra lui e Delio che sveglia l’intera stalla, simbolo, oltretutto e ancora una volta, del giudizio di chi scrive.

Primo Levi si innesta, invece, nel filone del racconto “animale” di Verga e Pirandello, decidendo di rendere addirittura protagonisti esseri che fino ad allora erano stati principalmente soggetti delle fiabe. In molte opere si ritrovano prose per lo più brevi che ritraggono con argomentazioni e descrizioni moltissimi animali. Come per gli altri due scrittori, il torinese utilizza tale componente per mostrare come gli esseri umani non siano superiori al resto della natura e, anzi, che attraverso di essa si possa parlare nello specifico di qualità umane mostrate nelle loro versioni amplificate ed iperboliche¹⁴³.

Questa ed altre tematiche sono il materiale primario grazie al quale Levi può essere inserito nel novero degli autori di racconti fantastici. La sua accezione di fantastico riprende, però, l’idea ottocentesca più generale di un problema che si scontra duramente con la quotidianità: nei suoi racconti – si pensi a *Storie Naturali* – si assiste costantemente alla presenza di qualcosa che stride con il resto, al <<vizio di forma>> che vanifica e smaschera le finzioni della società. Come egli stesso li descrive, questi momenti rappresentano delle vere e proprie intuizioni che poco si distanziano, per esempio, da un

¹⁴² Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., p.40

¹⁴³ Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp. 397-398

racconto non fantastico come quello pirandelliano de *Il treno ha fischiato*. Vi sono, infatti, nei testi, evidenti o tra le righe, delle vere epifanie che portano a scoprire gli errori e le disarmonie del mondo contemporaneo.

Quello di Levi, pertanto, è un fantastico che si lega al verosimile o, comunque, come nel caso della presenza di animali “antropomorfizzati” o di macchine dai poteri inimmaginabili, ad un fattore sempre e comunque “umano” e mai “alieno”.

Si pensi ad un testo che unisce in sé quest’idea di una stortura creata dagli esseri umani e il tema della *science fiction* (quasi sempre mescolato e affine al fantastico *tout court*) come *La bella addormentata nel frigo*. Esso è, oltretutto, un esempio, di una narrativa breve che mescola racconto ed altre forme dirette e incisive come quella dell’atto unico teatrale, pur rimanendo secondo la dicitura leviana un <<racconto d’inverno>>¹⁴⁴ e non scritto per essere rappresentato.

Al suo interno si può notare come un progetto su cui veramente l’essere umano stava lavorando nei laboratori nazisti, ossia l’ibernazione, venga visto e giudicato nella sua piena realizzazione nel futuro: il progresso umano non sempre è indice positivo di cambiamento, allo stesso modo in cui lo sviluppo borghese porta alla creazione del dramma e del negativo in Pirandello.

Anche solo dagli accenni fatti finora, è possibile capire come il progetto leviano risulti totalmente opposto a quello, per esempio, di Landolfi o Manganelli, proprio per questa ricerca del senso che manca totalmente al secondo e la scelta di radicarsi nella plausibilità anche quando si parla di altri mondi che allontana definitivamente le visioni oniriche e antirealismo landolfiano.

Esso si lega, invece, alla fantascienza in modo non molto dissimile dall’esperienza calviniana (sicuramente influenzata reciprocamente dalle idee leviane) di *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero*, nell’ottica di una ricerca ragionata sui perché delle falle e delle deviazioni attraverso un uso non solo della scienza ma anche di altre tecniche e discipline prossime ed affini, che fungono da spunto di partenza per la narrazione. Il progetto unitario de *Le cosmicomiche* sulla spiegazione della natura dei fenomeni spaziotemporali e ambientali è raffrontabile con il racconto *Visto di lontano*: se nel primo caso è Qfwfq a spiegare gli elementi dell’Universo, come sono diventati e come si vedono nel mondo contemporaneo, nel secondo vi sono degli abitanti “altri”, provenienti proprio da

¹⁴⁴ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., p.85

questo misterioso universo, che si danno spiegazioni su ciò che accade sulla Terra. In entrambi i casi la scienza, il mito e la fantasia si uniscono nella creazione dei resoconti e delle interpretazioni.

Il gruppo dei racconti realistici soddisfano altresì il bisogno di verità per la materia quotidiana o storicamente attendibile.

L'esempio più importante è sicuramente quello dato da *Il sistema periodico* che, attraverso l'utilizzo di un narratore in prima persona, riesce a rendere perfettamente lo stile di racconti di "pensiero" (allo stesso modo di quelli fantastici) e di vita reale.

Si legga come campione questo segmento tratto da *Zinco*:

Ora i cinque mesi di attesa inquieta erano passati: fra di noi ottanta matricole erano stati scelti i venti meno pigri e meno sciocchi, quattordici maschi e sei ragazze, ed a noi era stato dischiuso il laboratorio di Preparazioni. [...] A me, il primo giorno, toccò in sorte la preparazione del solfato di zinco [...]. Sulle dispense stava scritto un dettaglio che alla prima lettura mi era sfuggito, e cioè che il così tenero e delicato zinco, così arrendevole davanti agli acidi, che se ne fanno un solo boccone, si comporta invece in modo assai diverso quando è molto puro: allora resiste ostinatamente all'attacco. Se ne potevano trarre due conseguenze filosofiche tra loro contrastanti: l'elogio della purezza, che protegge dal male come un usbergo; l'elogio dell'impurezza, che dà adito ai mutamenti, cioè alla vita. Scartai la prima, disgustosamente moralistica, e mi attardai a considerare la seconda, che mi era più congeniale. Perché la ruota giri, perché la vita viva, ci vogliono le impurezze, e le impurezze delle impurezze [...]. Ci vuole il dissenso, il diverso, il grano di sale e di senape: il fascismo non li vuole, li vieta, e per questo tu non sei fascista; vuole tutti uguali e tu non sei uguale¹⁴⁵.

In questo breve passo si ritrovano la descrizione della giovinezza all'università, la Storia con il riferimento al ventennio fascista e la riflessione sulla diversità fra gli esseri umani. Si è di fronte, pertanto, a un racconto che, come derivato dalla poetica di Poe, si avvicina molto di più alla dimensione del saggio o del diario che a quella del romanzo, senza però perdere la sua stessa unitarietà, data dal raccogliere i vari testi all'interno del "sistema periodico mendeleeviano" (che richiama la cornice boccacciana data dalla Peste e dal gioco in dieci giornate degli amici riuniti nella villa).

La scelta della narrazione in prima persona, poi, contrasta con la scelta dell'oggettività tipica della seconda metà del secolo. Essendo lui stesso il "personaggio", Levi opta per

¹⁴⁵ Ivi, pp.388-392

darsi voce da solo e con questo rendere, probabilmente, il lettore ancora più partecipe della vicenda attraverso le proprie emozioni e intenzioni rese in maniera duplice, in quanto il narratore riporta sia quelle attuali del “*Levi auctor*” sia quelle simultanee agli eventi del “*Levi agens*”.

La tradizione, invece, viene rispettata per la produzione di racconti in terza persona (al di là del contenuto), ove l’oggettività scientifica del narratore non esclude il giudizio critico, proprio come nel caso di Fenoglio o degli altri autori postbellici.

Il caso, forse, più vicino al prototipo del racconto neorealista storico con narrazione in terza persona e focalizzazione interna al protagonista è *Ospiti*, situato nella sezione *Presente indicativo* di *Lilit ed altri racconti*. La vicenda è quella di Sante, ragazzo veneto ormai stanco della guerra, che nel suo paese si ritrova ancora a dover avere a che fare con dei tedeschi. Egli, costretto ad ospitarli in casa propria per sfamarli e nascondendo inizialmente i suoi ideali partigiani, li tiene in ostaggio per molte ore puntando loro contro una pistola. Il padre, però, accortosi di avere “ospiti”, obbliga il figlio a non approfittarsi di loro rubando quello che avevano, a trattarli con rispetto e, infine, portarli al comando più vicino convincendo i capi a non ucciderli. Sante, rispettando il volere del padre, farà ciò che ha richiesto e, finita la guerra pochi giorni dopo, rivedrà i tedeschi che lo saluteranno riconoscenti.

Sante si presenta, seguendo il profilo dei protagonisti dei racconti neorealisti delineato da Tortora, come un personaggio che matura all’interno della singola vicenda e i cui gesti adulti sono riscontrabili soprattutto nelle relazioni con gli altri ed esternamente¹⁴⁶. Ciò è dimostrato soprattutto dall’ultima scena ove la normalità ritrovata del fare il bagno in una pozza del Brenta si unisce ad un senso nuovo di solidarietà umana di Sante. Il ragazzo, dipinto come una testa calda, capisce di essere cambiato e di essere contento di aver seguito il consiglio del padre ricco di civiltà e dignità, di aver mostrato senso di umanità coi tedeschi e non aver perpetrato la violenza a cui spinge la guerra.

Sia Levi sia Fenoglio, in conclusione, sembrano seguire la scelta consolidatasi a metà del Novecento di preferire la narrativa breve a quella lunga. Le motivazioni, seguendo soprattutto le parole moraviane, sembrano derivare dal fatto che il racconto riesca, come più volte spiegato, a mantenere insieme l’essenziale delle vicende e il lirismo nonostante la struttura più libera e aperta, meno condizionata dalle impalcature necessarie del

¹⁴⁶ Tortora Massimiliano, *Il racconto breve del secondo Novecento*, in “Allegoria”, n.69-70, cit., p.22

romanzo, e, allo stesso tempo, di rispecchiare (al di là di quello che sia il contenuto) una realtà mobile, in continuo cambiamento come quella del secondo dopoguerra che, per forza di cose, non poteva essere descritta nei minimi particolari come la seconda forma richiedeva¹⁴⁷.

2.1.1. Raccolte, cornici e collegamenti

La scelta di costituire raccolte di racconti ha origini, come si è visto, molto antiche. Se all'epoca di Boccaccio il romanzo cortese italiano era ai suoi prodromi e la narrativa breve poteva colmare il vuoto dato dalla minor prolificità romanzesca italiana rispetto al mondo francese, anche in epoche successive la raccolta di racconti vide i suoi massimi proprio nei momenti di debolezza del mercato dei romanzi. La raccolta, infatti, nasce probabilmente dall'esigenza di creare qualcosa di unitario ma più libero, meno vincolato che, come nel caso degli anni Cinquanta e Sessanta, potesse anche raggruppare scritti creati prima della guerra e dare loro coerenza nell'unione con altri, scritti successivamente con l'animo del "veterano".

Anche Fenoglio e Levi decideranno di pubblicare i loro testi in raccolte che, al di là del fatto che alcuni di essi avevano conosciuto vita precedente su riviste o in altri contesti, scelgono soprattutto di configurarsi come tematiche già dal titolo.

La vicenda editoriale dei racconti fenogliani, a causa della morte precoce dell'autore e i "diktat" di Vittorini, è molto complessa. Molti dei suoi testi vennero pubblicati con disposizioni non proprio volute dall'autore, con titoli quasi provvisori e spesso nella fretta di poter vendere del materiale che non era riuscito, per tempo o per autogiudizi troppo severi, a concretizzarsi da spunto a vero romanzo.

Nel 1952 Einaudi pubblica *I ventitré giorni della città di Alba*, progetto che inizialmente doveva comprendere solo sei racconti partigiani, ma che nella realtà fattuale ne comprenderà altrettanti di argomento langarolo (definiti dallo stesso autore come <<della cosiddetta pace>>). I testi, oltretutto, vedranno varie ricomposizioni e aggiustamenti e due di essi, *Ettore va al lavoro* e *Nove lune*, saranno estrapolati su richiesta dell'editore

¹⁴⁷ Scaffalari Niccolò, «*Il filo delle sparse pagine*»: serialità e continuità nelle raccolte narrative di metà Novecento, in Fioroni Georgia, Sabbatini Marco (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Bardazzi*, Brescia, Pensa MultiMedia Editore, 2018, pp.641-644

dal più ampio progetto del romanzo breve *La paga del sabato*. Sorte simile avrà anche la raccolta postuma *Un giorno di fuoco* dieci anni più tardi: verranno, infatti, inseriti e accostati all'interno di essa i racconti non ancora pubblicati ed altri apparsi solo in rivista senza una divisione precisa per le due tematiche principali. I sei testi campagnoli iniziali, che rientravano ancora nell'idea di disposizione dell'autore di una cronaca sulle Langhe a cui aveva pensato nella seconda metà degli anni Cinquanta, saranno seguiti, pertanto, da due partigiani (*I preliminari* e *il padrone paga male*) e da un altro inedito sempre di guerra per poi ritornare al primo tema con *Il signor podestà*, *Ferragosto* e *L'addio*¹⁴⁸.

Dopo vari problemi dovuti alla divisione dei diritti sui testi fenogliani fra le case editrici Einaudi e Garzanti, solo recentemente Luca Bufano ha potuto allestire una *summa* dei racconti fenogliani seguendo, per quanto possibile, il progetto dello scrittore. Secondo quanto riportano da fatti di cronaca, invero, prima di morire Fenoglio avrebbe scritto su dei bigliettini, indirizzati a Pietro Chiodi ma mai ritrovati, la precisa disposizione dei suoi testi che, comunque, doveva essere molto simile a quella decritta poco tempo prima ad Attilio Bertolucci: quattro sezioni divise in *Racconti della guerra civile*, *Racconti del dopoguerra*, *Racconti del Parentado* e il raccolto lungo *La malora*. Bufano nel 2007 deciderà di mantenere abbastanza invariata questa scelta andando a modificare il terzo titolo in *Racconti del parentado e del paese*, togliendo *La malora* (in quanto considerato romanzo breve), aggiungendo i *Racconti fantastici* (seguendo una definizione data dallo stesso Fenoglio all'editore Giulio Einaudi riguardo ad essi) e andando a risistemare tutti i testi seguendo l'ordine cronologico¹⁴⁹.

L'ultima visione fenogliana, dunque, prospetta l'idea di sezioni basate su titoli allo stesso tempo *tematici* e *rematici* (indicanti il genere), seguendo le definizioni di Genette, in cui il complemento di specificazione serve proprio per indicare il contesto sotteso comune ai vari testi. Le raccolte precedenti, invece, possono essere lette già dal titolo come ricorrenza delle medesime figure: in *I ventitré giorni della città di Alba*, infatti, la città è il teatro di molte delle vicende narrate. Tale raccolta, poi, presenta una precisa consecutività fra i testi grazie alla puntuale progressione temporale (in *Gli inizi del partigiano Raoul*, collocato come quarto, si parla della caduta di Alba del testo di

¹⁴⁸ Grignani Maria Antonietta, *Beppe Fenoglio*, Firenze, Le Monnier, 1981, pp.78-97

¹⁴⁹ Bufano Luca, *Le scelte di Fenoglio*, in Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., pp.XXXVII-XXXVIII

apertura) e a un richiamo preciso ad avvenimenti come il suono del medesimo campanile¹⁵⁰.

Qualsiasi sia il metodo organizzativo scelto, si può notare, poi, come i racconti si caratterizzino per il riutilizzo dei medesimi personaggi.

In quelli di argomento partigiano, infatti, i membri delle bande che via via diventano i protagonisti degli eventi parlano, si conoscono e s'incontrano fra di loro. Una dimostrazione è data dalla presenza di Raoul, protagonista del racconto che riporta il suo nome, nell'ultimo disperato grido di Blister in *Vecchio Blister*, testo posto immediatamente dopo a *Gli inizi del partigiano Raoul*.

Altro caso è la presenza di partigiani come Gilera e Sceriffo in testi sia pubblicati in raccolta o solo su rivista sia inediti fino alla riscoperta grazie al Fondo Fenoglio o alla ricerca di Luca Bufano.

Gilera viene presentato come "uno che aveva tale nome" dalle parole del narratore che riprendono i pensieri del ragazzo protagonista. Egli, parlando a Kim e a Sgancia, ammette di essere stato un partigiano rosso prima di passare sotto i badogliani per non essere immischiato in affari politici. Il personaggio nell'episodio viene, poi, del tutto dimenticato e riapparirà, seguendo la cronologia dei testi, in *Il padrone paga male*, costola del romanzo incompiuto *L'imboscata* e apparso per la prima volta su <<*Il Caffè*>> nel 1959. Sia in questa occasione sia nel dattiloscritto *L'ora della messa grande* Gilera diverrà, insieme ad Oscar, protagonista di una narrazione esterna con focalizzazione sui pensieri e gli atteggiamenti dei partigiani. In entrambi i casi ritroviamo sempre il tema politico e Gilera diventa quasi un intervistatore nel chiedere nelle due vicende del passato nella Stella Rossa dei suoi compagni. Oscar, invece, cambia totalmente abito tra i due racconti, probabilmente per la diversa collocazione dei testi nell'universo fenogliano: nel primo caso, infatti, egli dichiarerà di non essere stato nei badogliani, mentre nel secondo Smith conferma il passato suo e del compagno, proprio perché reclutati all'inizio della guerra civile, nella Stella Rossa.

Si confrontino due passi in cui si noterà il medesimo atteggiamento di Gilera:

¹⁵⁰ Scaffalai Niccolò, «*Il filo delle sparse pagine*»: serialità e continuità nelle raccolte narrative di metà Novecento, in Fioroni Georgia, Sabbatini Marco (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Bardazzi*, cit., pp.649-651

Domandò Gilera a Oscar: – Tu non hai fatto come Jack e Maté il passaggio dalla Stella Rossa?

Stavano tenendo il loro turno di guardia nei pressi del cimitero di Mango. Il giorno era completamente fatto e c'erano già per aria alcuni rumori ma tutti pacifici.

– Io no, – rispose Oscar, – io entrai direttamente nei badogliani. Io veramente mi ero già deciso per la Stella Rossa ma mio cugino Alfredo che si era arruolato una settimana prima all'atto della partenza mi aveva consigliato di attendere sue informazioni. Io aspettai e in capo a dieci giorni ricevetti la seguente cartolina: «Il padrone paga male, Alfredo».

[...] – Comunque, – osservò Gilera, – tuo cugino ha finito col rimanerci. Segno è che non si sta poi tanto male nella Stella Rossa e che il commissario avrà poi cambiato vela¹⁵¹.

Era domenica e l'ora della messa grande. Smith, Oscar e Gilera sedevano su una ripa sotto la chiesa e ascoltavano la musica d'organo che ne usciva. Chi suonava era uno sfollato cieco, suonava così bene che gente veniva da molto distante a prendere la messa grande a Mangano.

[...] – Eravate già insieme voi due? – domandò Gilera.

– Già, eravamo insieme nella Stella Rossa a Colforte e ancor prima di Colforte.

– Dio fascista! – fece Gilera, – ma voi uscite tutti dalla Stella Rossa.

– I vecchi vengono tutti dalla Stella Rossa. E si capisce. La Stella Rossa è stata la prima delle formazioni¹⁵².

In ambedue i contesti Gilera si trova con dei compagni in momenti di relativa tranquillità nei pressi di Mango (Mangano, infatti, è denominazione fittizia del paese). Il suo modo di fare è sprezzante, irruente e quasi sarcastico nei confronti dei trascorsi dei compagni e questo suo comportamento, unito sempre alla medesima provenienza badogliana, è coerente e collegabile a quello tenuto nel racconto *Gli inizi del partigiano Raoul*. Come già detto, contrariamente, Fenoglio riadatta la figura di Oscar che, oltretutto, passa dall'essere il vero narratore del fatto passato a spalla del più loquace Smith.

La presenza di Sceriffo in due racconti, invece, segna, seppur con qualche connessione con la questione precedente, un a sé rispetto al *corpus* della narrativa breve. *Lo scambio dei prigionieri*, estratto da *L'imboscata*, e *La prigionia di Sceriffo*, rimasto dattiloscritto senza ulteriori spiegazioni, sono due visioni collegate della medesima vicenda.

¹⁵¹ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., pp.107-112

¹⁵² Ivi, pp.155-157

Sceriffo, membro della divisione di Luciano, viene catturato dai fascisti ma riuscirà a cavarsela grazie ad uno scambio con un fascista trattenuto dagli uomini di Matè. Nel racconto scritto cronologicamente prima viene descritta la fine del sequestro e il momento culmine della trattativa dal punto di vista degli altri partigiani, mentre nel secondo, attraverso una sorta di analepsi, il narratore descrive l'interrogatorio e l'intermediazione del parroco che porta allo scambio con gli occhi di Sceriffo.

Ampliando la visione a tutta la produzione fenogliana, poi, si nota che anche in questo caso vi siano dei rimandi e dei collegamenti diretti, frutto probabilmente di romanzi in essere che, prima di diventare tali, vengono elaborati in prima istanza da Fenoglio sottoforma di racconto o di personaggi creati per le raccolte di racconti ma, poi, utilizzati concretamente per la prosa lunga. Il caso più lampante è rappresentato da tre racconti, due finiti nella revisione di Bufano dei *Racconti della guerra civile*, ossia *War can't be put into a book* e *Qualcosa ci hai perso*, e *L'incontro* (testo pubblicato postumo e presumibilmente non con la volontà dell'autore in quanto materiale da romanzo). Questi tre testi, infatti, presentano le figure di Milton e di Fulvia che saranno protagoniste di *Una questione privata*. Nel primo caso il narratore in prima persona sembra essere lo stesso Milton in una fase antecedente rispetto al romanzo, ancora razionale e non del tutto perduto alla ricerca della propria verità soprattutto per quanto ricorda in questo passo:

Mi rendevo perfettamente conto che il dialogo aveva un tono decisamente letterario e inconsistente, fatto di compiacenze da parte mia e di [reticenze] da parte di Jerry. Ma mi andava a genio: erano mesi che non sviluppavo un dialogo del genere... da mesi non dicevo che parole le quali erano non parole ma terra, sangue e fuoco e carne... da quel giorno che andai a prendere il tè da Fulvia Pagani nella sua villa sulle prime balze della collina di Alba, occupata da duemila fascisti¹⁵³.

Milton ritorna anche nel capitolo VII dell'opera non finita *L'imboscata*, caso ancora più esemplare del riutilizzo di spunti e soggetti. Tale episodio, infatti, riprende la profezia della morte di Mussolini presente nel racconto apparso sulla rivista <<4 Soli>> nel 1968, narrata in entrambi i casi dallo stesso Pablo. Questa, a sua volta, richiama quella fatta da Johnny (che è presente anche ne *L'imboscata*) negli appunti dell'*Ur Partigiano*¹⁵⁴.

¹⁵³ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.148

¹⁵⁴ Ivi, pp.581-582

Passando ai testi di argomento campagnolo, infine, ugualmente si può notare il ricorso ad un gruppo di personaggi che, proprio in quanto membri della famiglia Fenoglio o conosciuti in tutta Alba, si mantiene abbastanza invariato, soprattutto passando dai racconti più slegati a quelli scritti nell'ottica dell'incompiuto *Il paese*. Paco è sicuramente la personalità più presente e prorompente nei resoconti del giovane narratore. Lo zio, infatti, protagonista indiscusso in *Ma il mio amore è Paco*, ritorna per l'appunto nei capitoli ritrovati de *Il paese*, sempre con lo stesso fare da dongiovanni, sempre indebitato e in cerca di sotterfugi per salvarsi la pelle.

Il punto di vista unitario sui racconti langaroli, poi, nasce anche dalla stessa volontà di Fenoglio di creare vicende che girino attorno ad un unico luogo nel quale i protagonisti raccontino le loro storie (o vengano raccontati) alla stregua delle varie voci uscite dalle tombe del camposanto che si contendono la pagina nell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters. Dalle sue stesse annotazioni, infatti, si apprende come il mondo creato ma non approfondito abbastanza ne *La malora* dovesse per lui diventare sfondo di inchieste o, meglio, scavi profondi nei conflitti, nell'interiorità e nei moventi tutti terreni di persone di campagna, che potevano ben rappresentare una larga fetta degli impulsi dell'umanità più in generale¹⁵⁵.

La prima raccolta di racconti di Levi, molto similmente all'esperienza fenogliana, può essere vista come opera coerente al proprio interno grazie ad una tematica di fondo e ad un personaggio ricorrente. *Storie Naturali*, infatti narra il rapporto fintamente semplice, armonioso e produttivo fra uomo, natura e tecnica, ma che si rivela distruttivo, vuoto e privo di valori. Il collegamento fra queste storie di tecnologia e fantabiologia può essere visto nel lavoro del Signor Simpson che, da venditore di macchine all'avanguardia, è il motore di molte delle vicende narrate. Egli appare in sei su quindici racconti della raccolta e in altri due (*Alcune applicazioni del Mimete* e *La bella addormentata nel frigo*) vi è un più o meno esplicito riferimento al fatto che gli strumenti intorno ai quali viene intessuto il racconto siano prodotti dall'azienda NATCA di cui egli fa parte. Gli altri, seppur senza importanti riferimenti al personaggio, rientrano comunque nell'abito di esperimenti da laboratorio e dell'utilizzo di tecnologie quasi impensabili (come i polli-impiegati in *Censura in Bitinia* che svelano il lato negativo dell'umanità). Caso a sé potrebbe essere

¹⁵⁵ Bufano Luca, *Le scelte di Fenoglio*, in Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., pp.XXXI-XXXII

la storia di Trachi in *Queastio de centauris*, ma in questo caso si potrebbe notare una correlazione e una contrapposizione con l'ibernata Patricia, in quanto entrambi rientrano nel novero degli esseri non del tutto umani (metà umano e metà animale il primo e donna giocattolo, esperimento e non più nella sua epoca la seconda) che fanno da specchio agli esseri loro padroni, mostrando molto del loro animo e qualcosa anche di se stessi. Entrambi, infatti, seppur con sviluppi ed epiloghi opposti, vivono una situazione che non è loro naturale per poi riacquistare una condizione precedente (quella di persona nella società per Patricia e quella di semplice bestia non più addomesticata dagli uomini per Trachi).

Opera ancora più amalgamata, nonostante la provenienza di testi scritti anche precedentemente all'ideazione della raccolta, è *Il sistema periodico*. Il libro gode della presenza di una vera e propria cornice che comprende storie autobiografiche o correlabili alla vita da scrittore di Levi (come i due testi di pura fantasia *Piombo* e *Mercurio*). La tavola periodica di Mendeleev insieme all'autobiografismo (che potrebbe essere visto come una sorta di sottocornice) serve a organizzare, ordinare e dare continuità a testi che si differenziano anche di molto per stile, toni e soprattutto tematiche. Queste ultime, infatti, sembrano nascere proprio grazie all'elemento chimico ad esse corrispondente o, viceversa, sembra che quest'ultimo sia assegnato loro proprio per la somiglianza di significato fra la propria composizione e la vicenda narrata¹⁵⁶. La struttura dell'opera, poi, è data anche dalle scelte del racconto iniziale, centrale e finale: *Argon*, il binomio *Oro-Cerio* e *Carbonio*. *Argon* racconta gli antenati ebrei di Levi quali fossero gas nobili come per l'appunto è l'argon e, più in generale, tale *overture* rappresenta la genesi, le origini di Levi. *Carbonio*, di controcanto, è racconto perfettamente speculare al primo perché, dalle radici dell'autore si passa a quelle di tutta l'umanità e di tutto il creato, generato proprio grazie a quell'atomo di carbonio protagonista della narrazione. In questo caso si è anche di fronte ad una specie di *mise en abyme*:

Il lettore, a questo punto, si sarà accorto da un pezzo che questo non è un trattato di chimica:

[...] ecco, volevo raccontare la storia di un atomo di carbonio. [...]

È di nuovo tra noi, in un bicchiere di latte. È inserito in una lunga catena, molto complessa, tuttavia tale che quasi tutti i suoi anelli sono accettati al corpo umano. Viene ingoiato: e poiché ogni struttura vivente alberga una selvaggia diffidenza verso ogni apporto di altro

¹⁵⁶ Belpoliti Marco, *Primo Levi*, cit., pp.157-158

materiale di origine vivente, la catena viene meticolosamente frantumata, e i frantumi, uno per uno, accettati o respinti. Uno, quello che ci sta a cuore, varca la soglia intestinale ed entra nel torrente sanguigno: migra, bussa alla porta di una cellula nervosa, entra e soppianta un altro carbonio che ne faceva parte. Questa cellula appartiene a un cervello, e questo è il mio cervello, di me che scrivo, e la cellula in questione, ed in essa l'atomo in questione, è addetta al mio scrivere, in un gigantesco minuscolo gioco che nessuno ha ancora descritto. È quella che in questo istante, fuori da un labirintico intreccio di sì e di no, fa sì che la mia mano corra in un certo cammino sulla carta, la segni di queste volute che sono segni; un doppio scatto, in su e in giù, fra due livelli d'energia guida questa mia mano ad imprimere sulla carta questo punto: questo¹⁵⁷.

Non solo viene chiamata in causa la discussione metaletteraria sul genere dei testi, ma essi stessi e, in particolare, le parole in lettura vengono fatte risalire alla creazione coeva dello scrittore che può avvenire proprio grazie alla presenza di quel preciso atomo di carbonio, dopo un lungo processo, nelle sue cellule. Ciò che si narra all'interno di questi due "pilastri" è già inquadrato da essi stessi: la grande Storia universale e umana, ma anche la piccola storia della vita di Levi dal 1935 al 1967 con continui rimpalli fra loro¹⁵⁸. Al centro dell'opera, come detto, similmente ad un metaforico sole che sprigiona i suoi raggi negli altri racconti, *Oro* e *Cerio* rappresentano l'esperienza della Seconda Guerra Mondiale e, soprattutto, del Lager che segna non solo l'agire e il riflettere di Levi successivo ma che gli fa anche giudicare retroattivamente le sue azioni e gli eventi. Si pensi, per esempio, a passi come *Potassio* ove l'ingenuità e l'immobilismo del suo *io* ragazzo vengono descritte con un tono non propriamente severo ma che, comunque, lascia trasparire il suo rammarico e la sua rabbia per la <<cecità volontaria>> davanti agli eventi.

La struttura portante centrale può, poi, essere ulteriormente allargata grazie a *Fosforo* e *Cromo*, rispettivamente il precedente e il successivo dei due centrali. In essi, infatti, è presente la tematica del lavoro ed essa si unisce e si amalgama ai riferimenti sulla guerra e sul campo di concentramento, primari in *Oro* e *Cromo*.

Se, quindi, si allarga il nucleo centrale all'insieme di questi quattro racconti, si vedrà che la strutturazione dell'opera da parte di Levi si amplifica grazie ad ulteriori due coppie di testi che incorniciano il centro: da un lato si trovano *Piombo* e *Mercurio*, unici due testi

¹⁵⁷ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.569-577

¹⁵⁸ Belpoliti Marco, *Primo Levi*, Milano, cit., pp.158-159

in corsivo e completamente di fantasia, dall'altro *Zolfo* e *Titanio*, scritti in terza persona. In entrambi i casi, inoltre, il protagonista, seppur nei suoi atteggiamenti vi siano riferimenti al sentire leviano, non risulta essere lo scrittore. Queste coppie, dunque, proprio come una cinta di mura, pur rappresentando un'anomalia rispetto al resto della narrazione, riescono ad essere "recuperati" all'interno della raccolta grazie alla loro funzione ordinatrice, sempre nell'ottica di una chiarezza e una precisione che possono, in qualche modo, dare un ordine al caos non solo tematicamente ma anche dal punto di vista strutturale¹⁵⁹.

La discussione metaletteraria di cui si fa cenno in *Carbonio*, infine, è molto importante per inquadrare un'opera che è molto vicina all'idea di un romanzo di formazione ove la crescita e la vita del protagonista-narratore-autore Levi è centrale e raccontata in ordine cronologico da prima della sua nascita, grazie ai suoi avi, al momento stesso del termine della sua creazione. Lo stesso definire la narrazione <<storia>> da parte del narratore nell'ultimo capitolo dona un senso di unità "da romanzo" molto di più del semplice rifarsi ad una materia comune. Se di romanzo non si può ovviamente parlare, rimane il fatto che *Il sistema periodico* sia più di una raccolta di racconti: esso si figura come un *macrotesto* in cui ogni singola parte ha un posto stabilito e non modificabile, risultato di un progetto che vede nel loro susseguirsi un significato ulteriore rispetto a quello proprio di ognuna¹⁶⁰. Se la raccolta precedente a quella appena trattata, *Vizio di Forma*, presenta come *trait d'union* ancora una volta e semplicemente la tematica biologica e antropologica, interessante è, invece, esaminare *Lilit e altri racconti*. In questo unico caso l'opera viene divisa per volere dello stesso autore in tre sezioni che corrispondono ad altrettante tematiche principali: il sistema concentrazionario in *Passato prossimo*, la fantascienza in *Futuro Anteriore* e una sorta di *summa* della "vita per quello che è" con inserti di vario genere (antropologia, scienze sociali, realismo, memorialistica) in *Presente indicativo*¹⁶¹.

Molti degli scritti di *Passato prossimo*, poi, dalle parole dello stesso autore, risultano, come nel caso fenogliano, estrapolati, tratti o ideati in prima battuta per finire in altri contesti: *Capaneo* e *Un discepolo*, difatti, vengono ricavati dalla stessa materia destinata

¹⁵⁹ Bertoldi Martina, *La costruzione de Il sistema periodico in Primo Levi*, in "Ticontre. Teoria Testo Traduzione", n.6, Novembre 2016, Trento, pp.69-70

¹⁶⁰ Ivi, pp.77-78

¹⁶¹ Bianchini Edoardo, *Invito alla lettura di Primo Levi*, cit., pp.136-137

a *Se questo è un uomo* e *La tregua*, tanto che il primo faceva parte dell'iniziale stesura di quest'ultimo libro¹⁶².

Infine, vi è da notare come i rimandi tematici siano molto numerosi e uniscano anche tutte le varie raccolte. Può essere un esempio la questione della simmetria e dell'asimmetria che viene trattata sia in *Azoto*, con l'idea della bellezza simmetrica di un edificio, sia in racconti sparsi come *Il passa-muri* e *Il fabbricante di specchi*. Nel primo frangente il protagonista incorporeo potendo attraversare le pareti si ritrova ad essere a volte simmetrico, nella divisione perfetta fra due luoghi, altre asimmetrico, nel momento in cui raggiunge una delle due parti. Oltretutto, tale concetto di simmetria ed asimmetria viene ad unirsi e ad estinguersi nel momento in cui egli si fonde con la sua amata: due corpi diversi, infatti, diventano uno solo andando a distruggere qualsiasi divisione. Ne *Il fabbricante di specchi*, invece, il concetto di simmetrico del riflesso dello specchio, che dovrebbe far vedere le persone uguali a se stesse, viene ribaltato sia nelle strane creazioni del protagonista che mostrano deformità sia nella collaudazione degli ultimi innovativi Spemet che, attaccati alla fronte delle altre persone, mostrano un Timoteo diverso di volta in volta, sulla base delle opinioni di ognuno. Altri esempi, tuttavia, si possono trovare anche in *Storie Naturali* e in *Vizio di forma*¹⁶³. Tale concetto, oltretutto, può essere visto, al di là della semplice tematica, come un vero e proprio modello di composizione: per Levi, infatti, la scrittura stessa deve essere simmetrica nel suo ordinare le cose e metterle al posto giusto per chi dall'altra parte della pagina (e, pertanto, "simmetricamente") sta leggendo¹⁶⁴.

Sia in Levi che in Fenoglio, come si è potuto vedere, il racconto e il romanzo procedono sulla stessa linea di pensiero, mai del tutto separati e discordanti. Il romanzo, da un lato, offre o riprende le tematiche e i personaggi dei racconti, mentre i racconti si prospettano come linee guida da seguire per la creazione del primo o vengono uniti fra di loro per ricreare un effetto di andamento unitario e armonico tipico del romanzesco.

Come si può notare dalla produzione leviana, infatti, l'autore scrisse sempre di pari passo due libri alla volta, di cui sempre uno di racconti, e, in aggiunta, da quanto si può notare tramite i manoscritti e le pubblicazioni in rivista, i racconti segnano l'intera sua vita, non

¹⁶² Belpoliti Marco, *Primo Levi*, cit., p.105

¹⁶³ Ivi, pp.155-157

¹⁶⁴ Grassano Giuseppe, *La <<musa stupefatta>>*, in Ferrero Ernesto (a cura di), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997, pp.116-147

essendoci stato mai un periodo (proprio per il loro fare anche da spunto per tutto il resto) in cui non ne abbia creati. Egli stesso, oltretutto, dichiarerà che questa forma breve era per lui essenziale proprio perché teneva aperte varie possibilità stilistiche, tematiche ed anche di riadattamento¹⁶⁵. Come già notato, invece, per Fenoglio i racconti sono spesso proprio le parti di quei romanzi cassati da parte propria o dagli editori che vengono estrapolate, rimaneggiate e pubblicate in rivista o in raccolta. Infine, si può notare come la “vocazione breve” dell’autore sia pienamente riscontrabile anche grazie agli *Appunti Partigiani*, annotazioni scritte negli ultimi anni di guerra, che diverranno materia per i racconti e alla possibilità data da quest’ultimi condensare al loro interno le due grandi ed urgenti “questioni” del suo animo (la guerra e le Langhe) senza il bisogno di digressioni.

2.1.2 La dimensione orale e dialogica del racconto

Nei racconti di Primo Levi e Fenoglio una delle componenti che si rileva subito è la fortissima presenza di sequenze dialogiche che, in alcuni casi, costituiscono l’intera narrazione e si avvicinano molto all’universo della recitazione teatrale, tanto che alcune delle produzioni leviane arrivano ad avere degli elementi paratestuali (indicazioni dei personaggi, “a lato”, didascalie), mentre non si dimentichi, parallelamente, la grande importanza del teatro nella formazione di Fenoglio.

Dialogo è, sicuramente, una delle parole fondamentali nella concezione di scrivere leviana: dialoghi nei testi, dialogo fra testi, dialogo con i lettori. Ognuna di queste diverse accezioni trova spazio e importanza per Levi. Se della seconda si è già trattato, è interessante considerare gli altri due aspetti.

Levi medesimo, in alcune sue dichiarazioni pubbliche, parlò di quanto i suoi racconti fossero recitati a voce davanti agli amici prima di essere trasposti su carta, anche se, ovviamente, il fine ultimo di questa produzione (persino di quella più teatrale) non era certamente la recitazione. La scrittura di Levi, coerentemente a ciò, è ideata tenendo conto del destinatario, un ipotetico lettore il quale doveva riuscire ad avere una lettura chiara e precisa ma, allo stesso tempo, ricca di pause e digressioni, come se egli stesso dovesse discorrere davanti ad una folla¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p.601

¹⁶⁶ Ivi, p.247

Il “dialogo” coi lettori non si conclude nella sola ideazione di testi congeniali alla sua lettura ma anche nell’interpellarlo in vari modi all’interno dei medesimi. Il monito pedagogico di Levi, pertanto, non è solo intrinseco nei significati dei testi, ma il lettore (non solo nei racconti ma in altri tipi di testi come le poesie, si pensi a *Dedica*), viene proprio chiamato a discutere, approfondire, interagire tramite quel *tu* rivolto dal narratore. Oltre a *Carbonio*, esempi di rottura del patto narrativo e di caduta della “quarta parete” si trovano in *Quaestio de centauris*:

Temo che alcuni fra i lettori di queste note potranno rifiutare credenza a queste affermazioni, poiché la scienza ufficiale, imbevuta ancor oggi di aristotelismo, nega la possibilità di unioni feconde fra specie diverse. Ma la scienza ufficiale manca spesso di umiltà [...].

Mi pesa scrivere questa storia. È una storia della mia giovinezza, e mi pare, scrivendola, di espellerla da me, e che dopo mi sentirò privo di qualche cosa forte e pura¹⁶⁷.

Il protagonista parla di <<storia>> per la sua vicenda, mettendosi nei panni di una sorta di eroe che racconta le proprie vicende mitiche (come pseudomitica è la materia di questo racconto), e dice di starla scrivendo, svelando così la sua veste di scrittore (e di alter ego, insieme a Trachi, dello stesso Levi). Oltretutto, il richiamo al giudizio e al pensiero critico del lettore sulla scienza, proprio alla luce delle parole che l’io narrante riporterà in seguito, fanno sì che il lettore sia spinto a giudicare non solo la scienza, ma l’agire triste e sbagliato del giovane.

Un altro esempio è quello di *Il fabbro di se stesso* nel quale la tecnica utilizzata da Levi per mettere in contatto narratore e scrittore è quella della lettura del diario. Il protagonista, poi, scrive già pensando alla possibilità di lettura da parte di altri e, quindi, crea un collegamento diretto con loro tramite una sorta di prefazione al testo:

È meglio essere chiari fin dall’inizio: io che vi parlo sono oggi un uomo, uno di voi. Non sono diverso da voi viventi che in un punto: ho memoria migliore della vostra.

[...] Io ricordo tutto: voglio dire, tutto quanto mi è accaduto dall’infanzia. Posso riaccenderne in me la memoria quando desidero, e raccontarlo. Ma anche la mia memoria cellulare è migliore della vostra, anzi, è piena: io ricordo tutto quanto è avvenuto ad ognuno dei miei avi [...].

¹⁶⁷ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.115-119

Tu, lettore, avrai certo conosciuto tuo padre, o saprai comunque molto di lui. Avrai forse conosciuto tuo nonno; meno probabilmente il tuo bisnonno. Alcuni pochi fra voi possono risalire nel tempo per cinque o dieci generazioni, attraverso documenti, testimonianze o ritratti, e vi trovano uomini, diversi da loro nei costumi, carattere e linguaggio, pure ancora uomini. Ma diecimila generazioni? O dieci milioni di generazioni?¹⁶⁸

Il farsi portatore della memoria del mondo della razza umana collega il narratore anche a chi legge grazie alla comune origine ma, allo stesso tempo, svela il grottesco e la superbia di tutti gli uomini (egli e il lettore compreso) proprio per via dell'autoproclamata creazione di sé e del sentirsi superiore agli altri esseri viventi. Questo testo, infine, rappresenta un ulteriore dialogo tra scrittore e scrittore e fra libro e libro: la dedica <<A Italo Calvino>> in calce e lo spirito del primate progenitore riportano senz'altro alla memoria le coeve *Cosmicomiche*.

Alcuni racconti narrati in prima persona, poi, danno l'idea di un ipotetico lettore a cui chi dice io si sta riferendo per raccontargli fatti di tutti i giorni che, però, al suo occhio appaiono stridere: la stranezza, la particolarità e la disarmonia delle "chiacchiere" quotidiane del narratore risaltano di più grazie al contatto lettore-narratore proprio perché la normalità con cui e di cui l'uno parla non può essere recepita e capita dall'altro. Si prenda in esame, a tal proposito, *Alcune applicazioni del Mimete*, nel quale il protagonista narra un aneddoto che ha portato ad un cambiamento nella vita dell'amico Gilberto (la duplicazione della moglie e quella successiva di se stesso) come se non vi fosse nulla di anormale nelle macchine della NATCA dotate di tecnologie impossibili per il mondo del lettore. Le scene presentate, anzi, assomigliano molto di più a quelle di un racconto ottocentesco che ad un vero e proprio racconto di fantascienza.

I dialoghi veri e propri, invece, sono soprattutto utilizzati tramite il ricorso alla modalità dell'indiretto libero, che rende ancora una volta l'idea dell'immediatezza. La scelta dell'alternarsi di voci, infatti, contrariamente alla rottura della finzione tramite la chiamata in causa del lettore, porta alla mimetizzazione totale della narrazione con la scena vissuta dai suoi protagonisti, esattamente come accade nel mondo del teatro. È un procedere che, oltretutto, bene si adatta con la concezione di Levi di essere un "naturalista": nei testi in cui il dialogo è preponderante, il giudizio del narratore viene confinato in brevi momenti proprio per dare spazio ai personaggi ma, al contempo, non

¹⁶⁸ Ivi, pp.322-323

lasciare la lettura priva di una possibile esegesi. Oltre a questi brevi interventi, la voce narrante è presente solo per riportare i loro pensieri ed azioni, quasi in una sorta di didascalia teatrale per unificare il parlato alla scena.

A modello di tutto questo si può esaminare il testo di *Versamina*. Nell'incipit il narratore dà un breve giudizio sul lavoro che ha a che fare con la conservazione culturale: chi fa parte di questo settore, secondo lui, più rende longevo ciò che salvaguarda e preserva più anch'esso godrà di una vita lunga e senza grandi alterazioni. Tale considerazione, però, si scontra subito con la carrellata quasi cinematografica sulle azioni del protagonista che, tornato nell'Istituto dove lavorava, non trova più nessuno che conosceva se non un certo Dybowski, che lo conduce rocambolescamente in uno sgabuzzino per spiegargli che fine avesse fatto Kebler a causa delle misteriose versamine. Da qui il racconto si dipana attraverso l'uso esclusivo di lunghe spiegazioni di Dybowski e di richieste di spiegazioni e controbattute di Dessauer. Attraverso le loro parole si viene, quindi, a scoprire tutti gli esperimenti condotti da Kebler, vera figura di spicco del racconto, e che le versamine non sono altro che delle sostanze simil-psicotrope in grado di eliminare completamente la sofferenza. Nell'explicit, infine, la voce narrante riprende le riflessioni contraddittorie di Dessauer sullo scegliere una vita di gioie e dolori o una di solo piacere lasciando decidere allo "spettatore" quale sia la migliore via da percorrere.

L'idea di mettere al centro il dialogo (nella sua variante dell'indiretto libero) è propria anche della narrativa fenogliana sia di argomento campagnolo sia di quello bellico.

Lo scopo del lasciare la parola ai personaggi, soprattutto nelle prove dei *Racconti del parentado e del paese*, è quello di non dover avere al centro dell'attenzione un singolo personaggio o dare troppa importanza al narratore, ma districare le vicende e le azioni di molti proprio grazie al parlato¹⁶⁹. Tutto ciò si traduce in un Fenoglio narratore che riporta racconti di altri o che sembra annotare e riportare ciò che ha sentito da spettatore dei fatti, sempre nell'ottica di uno scrittore che si pone come testimone anche quando la materia da trattare non è la Storia dei libri ma quella umile dei paesani di Alba.

L'esempio più evidente è, probabilmente, dato dalle voci plurime dei racconti-capitoli de *Il paese*, ove non vi è un vero e proprio protagonista se non il paese stesso con i suoi abitanti e le loro problematiche. Altra spia dell'oralità che si affianca e congiunge alle sequenze dialogate è rappresentata dal ricorso, in questo caso ma anche in tutti gli altri

¹⁶⁹ Bufano Luca, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., p.120

racconti del filone langarolo, dal dialetto e dagli errori linguistici ad esso correlati. Questi, oltretutto, si trovano non solo all'interno dei dialoghi ma anche nella narrazione e nella descrizione: nel capitolo III de *Il paese*, pertanto, si potranno trovare in maniera "naturale" delle espressioni come <<Io sono alla fatica>> o <<Non crederai mica>> nel parlato, ma anche lo stesso narratore finisce con utilizzarne di simili come <<gli sorrisero largo>> e <<Sergio arretrò per finirlo lui il pallone>>¹⁷⁰.

Si prenda, poi, in considerazione il breve testo di *Quell'antica ragazza*, in cui il dialogo si può notare sotto due diverse forme. La nota al titolo, infatti, mette in moto un dialogo in senso lato, di natura extra-narrativa e paratestuale: l'autore-narratore Fenoglio, infatti, richiama subito, ancor prima di iniziare, l'attenzione del lettore per spiegargli come il testo sia la ripresa di un discorso pronunciato dal parente Tebaldo. Il dialogo nella sua primaria concezione, invece, occupa più della metà della breve narrazione e risulta essere "di secondo grado", in quanto l'io monologante decide di riportare lo scambio di battute fra lui ed Argentina invece di optare per una descrizione dei fatti:

Una sera andavo per mio conto sul sentiero al margine del castagneto, quando mi si para di traverso questa Argentina, vestita come aveva detto Marziano.

[...] – Stai da queste parti?

Abbassai gli occhi, ma anche così le vedevo la punta di una scarpina nera da città, e li abbassai di più.

– Sei un disgraziato muto?

– Ti sbagli! – gridai.

Rise e mi scese incontro d'un passo. – Allora chi sei?

– Sono il servitore di quella cascina laggiù.

[...] Scese d'un altro passo. – Dove te ne andavi?

– Per mio conto.

[...] – Ma perché non vuoi venire con me?

Guardai alto alla langa, ma lei mi cercò gli occhi, finché li ebbe e me li tenne. – Non ti piacerebbe girare il bosco con me?

– Non capisco perché vuoi venire nel bosco con me.

[...] Mi disse dietro: – Starai bene con me nel bosco.

Senza girarmi le feci segno di no, e già correvo, anche per la ripidità del sentiero.

– Stupido! – mi gridò dietro Argentina. – Stupido, me lo faranno i figli di Matteo!

¹⁷⁰ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., pp.360-371

[...] Uscii sull'aia, mi riempii gli occhi di buio e le orecchie di vento marino, ed ero certo che in qualche punto di quel buio Argentina se ne stava con Eugenio, senza più la veste turchina e le calze bianche¹⁷¹.

L'occasione mancata da Tebaldo è senz'altro il fulcro della vicenda e spiazza il lettore che inizia a leggere un racconto in terza persona incentrato su Marziano e si ritrova ben presto con lo stesso narratore che dice io, che riporta la propria conversazione e, successivamente, sviluppa e conclude la vicenda riportando le ripercussioni causate da questa sua manchevolezza non solo per lui stesso, ma anche per Marziano ed Argentina. Passando all'altro lato della produzione breve fenogliana, l'assetto dialogico del testo rimane molto presente soprattutto per due motivazioni: da una parte, infatti, il dialogo dà l'idea di un'impresa partigiana corale, un susseguirsi di voci di giovani che combattono, vivo e muoiono, dall'altra serve, ancora una volta, a generare uno sguardo quasi cinematografico grazie al quale non esiste filtro fra lettore e personaggi, se non, al massimo, gli stessi pensieri e azioni (come gli spostamenti) di quest'ultimi veicolati da intermezzi di narrazione per lo più in terza persona.

Così, in *Vecchio Blister*, si possono notare le lunghissime sequenze delle giustificazioni di Blister ai suoi compagni che controbattono e rispondo a loro volta, mentre la vera e propria azione punitiva viene rilegata ai momenti finali nei quali, comunque, la voce di protesta del protagonista risuona fino alla sua fucilazione.

In entrambi i casi Fenoglio cerca di rendere le sequenze dialogiche il più veritiere, spontanee e imitative del linguaggio reale possibile. Per farlo, pertanto, come sottolineato da Enrico Testa, utilizza una gamma molto vasta di elementi: ripetizioni, interiezioni e persino la punteggiatura servono per mimare su carta la funzione fàtica ed emotiva della comunicazione, che congiunge il parlante con il suo interlocutore ma anche con lo stesso lettore (che sembra essere seduto sui gradini della chiesa con Gilera o nei rifugi trovati dai partigiani)¹⁷². Tali aspetti sono largamente presenti, per esempio, in un testo dalla grande carica emozionale come *War can't be put into a book*, ove la resa grafica dello scambio fra Jerry e Milton rispecchia la naturalezza, la tensione e l'ironia di chi si parla

¹⁷¹ Ivi, pp.291-293

¹⁷² Testa Enrico, *Lo stile semplice del racconto*, in "Nuova Corrente", XLII, 1995, n.115, Genova, Tilgher-Genova, pp.33-34

nella complicità della medesima difficile esperienza di guerra ma che, allo stesso tempo, cerca di estraniarsi da questa in modi impacciati e confusi:

– Mi piace tutto degli inglesi... – mi disse.

– Lo so.

– ... tranne il tabacco. Poco manca che mi dia il vomito, non so perché.

Lo avevo acceso.

– Scrivi della guerra, eh, Jerry?

– Appunti, – disse in fretta.

[...]

Aveva afferrato il tono vagamente ironico che io usavo e, stranamente, io non riuscivo a correggerlo. Mi provai dunque a renderlo perlomeno simpaticamente ironico, visto che non riuscivo a voltarlo su una non sforzata serietà.

– E... ti vengono bene? – domandai, stupidamente.

[...] – War can't be put into a book, – citai in inglese.

– Questo è vero, verissimo, – disse con una sorta di disperazione. – Me ne sto accorgendo.

È come svuotare il mare con un secchiellino.

Poi ebbe uno scatto quasi elettrico. – Ma tu che facevi nella vita?

– Insegnavo lingua e letteratura inglese.

– Ah, – fece, rather bashfully.

Prendeva a far freddo. Il freddo saliva quasi liquido dal vallone poco distante.

Lo fai per la stampa, spero? – ripresi.

– Spero, – rispose con una sorta di non-speranza.

– Gli editori saranno tutti per questo genere di letteratura. E... sarà una cosa puramente documentaria, o qualcosa che varrà... decisamente sul piano artistico?

– Spero... sul piano artistico, – rispose con quel suo tono di nonsperanza¹⁷³.

Si può notare, in conclusione, come questo breve tratto rappresenti tutto ciò che sinora si è detto riguardo alle strategie fenogliane: l'oralità viene, infatti, sottolineata dal largo utilizzo del dialogo, dalla verosimiglianza rispetto alla realtà, dagli interventi del narratore che rimarcano le funzioni fatiche e che, a loro volta, riprendono forme tipiche del parlato.

¹⁷³ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., pp.147-148

2.1.3 L'epica del racconto

Un aspetto del racconto che si lega a quello dell'oralità è la scelta di trattare e qualificare la materia narrata richiamandosi all'epica. Ciò non significa, ovviamente, utilizzare in maniera diretta tutte le tematiche e strutture tipiche dell'*epos*, ma, per molti aspetti, alcuni racconti fenogliani e leviani possono rientrare sotto questa categoria.

Molti critici letterari hanno, infatti, sottolineato come i romanzi fenogliani riprendano l'idea dell'eroe che deve compiere una serie di peripezie in un itinerario che, al pari di poemi classici o rinascimentali, appariva come concentrico o lunghissimo e durante il quale venivano mostrati ai lettori e agli ascoltatori i valori dell'epoca. Tali caratteristiche dell'epica (tranne l'idea del personaggio fenogliano come un eroe con cui questo lavoro non concorda), però, sono presenti anche nella narrativa breve, nonostante essa debba per forza condensare e limare gli avvenimenti e non possa essere di altrettanto ampio respiro come i poemi epici.

La tradizione rimane proprio nella scelta di repertori di tramandamento orale, quali la guerra e il lavoro contadino che, nonostante siano materia dalla risoluzione abbastanza scontata, riescono a suscitare allo stesso tempo interesse e un piacere edificante. Lo scopo, quindi, come spiegato dai critici Scholes e Kellog, è di tipo ri-creativo: la narrazione risulta veritiera nonostante il suo storicismo non sia del tutto attendibile. Fenoglio punta, difatti, sul verisimile ma decide di non limitarsi nel campo del ri-creazione, ossia nella creatività delle scelte narrative (personaggi, eventi, etc) e sul loro assetto. Le sue opere, pertanto, non sono cronache (per quanto alcuna parte degli autori critici a lui contemporanei vennero fuorviati su questo aspetto) ma riprendono l'idea di *mythos*, ossia di storia tradizionale. È, quindi, comprensibile il perché, per esempio, le storie partigiane di Fenoglio si richiamino l'un l'altra e trattino spesso argomenti simili fino alla parziale ed evidente ripresa. Se è la guerra il punto focale, essa per percezioni, atteggiamenti ed effetti non è fondamentalmente mai dissimile nel tempo e nello spazio. Allo stesso modo, del resto, anche i riti di passaggio del mondo contadino, proprio perché molto legato alle proprie radici, mantengono molto spesso aspetti tradizionali e arcaici¹⁷⁴.

Ne *L'andata*, per esempio, ritroviamo dei meccanismi tipici di questo narrare quasi aedico:

¹⁷⁴ Boggione Walter, *La sfortuna in favore. Saggi su Beppe Fenoglio*, cit., pp.168-169

Al campanile del duomo batterono le nove e mezzo.

A quell'ora, un sergente della repubblica uscì dal Seminario Minore che era stato trasformato in caserma e in cinque minuti arrivò al posto di blocco di Porta Cherasca. C'era una garitta appoggiata al tronco del primo platano del viale, una mitragliatrice posata sull'asfalto e puntata alla prima curva dello stradone della collina e di servizio quattro o cinque soldati poco più che ragazzi che quando arrivò il sergente si diedero un contegno tal quale fosse arrivato il capitano.

Il sergente accese una sigaretta e dirigendo il fumo della prima boccata verso la collina dirimpetto, domandò: – Che movimento c'è sulle colline?

Rispose un soldato: – Non c'è nessun movimento, sergente, ma noi stiamo sempre all'erta lo stesso.

Un altro cominciò: – State tranquillo, sergente... – ma il sergente si tolse la sigaretta di bocca e lo fissò a lungo finché poté credere che quella recluta avesse capito che se c'era uno che stava sempre tranquillo quello era proprio lui.

Poi andò lentamente alla mitragliatrice, ci si curvò sopra ed esaminò lungamente dove e come era puntata. Si rialzò, fumava e soffiava il fumo verso le colline. Tutt'a un tratto buttò la sigaretta e disse: – Ragazzi, vado a far quattro passi in collina –. Con la coda dell'occhio vide che i soldati lo ammiravano. – Se ogni tanto mi date un'occhiata e per un po' non mi vedete più, non pensate male. Sarò solo entrato a bere un bicchiere di moscato in quell'osteria alla terza curva.

Il soldato che poco prima s'era preso quella guardata disse con premura: – Volete il mio moschetto, sergente? – ma il sergente tirò a metà fuori dalla tasca una sua grossa pistola e partì per lo stradone¹⁷⁵.

Il narratore, in questo caso, non è definibile né oggettivo né soggettivo: riporta i fatti e i dialoghi come fosse onnisciente ma, allo stesso tempo, non disdegna l'uso dell'ironia nei confronti del sergente e dei suoi sottoposti proprio perché egli si pone come testimone della vicenda (nel passo prevale l'uso della terza persona singolare, tuttavia ciò è riferibile anche ai casi in cui Fenoglio preferisce usare la prima, proprio per via del fatto che chi dice io sembra essere sia informatissimo sugli eventi sia “di parte” nel raccontare alcune circostanze)¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., p.27

¹⁷⁶ Boggione Walter, *La sfortuna in favore. Saggi su Beppe Fenoglio*, cit., p.169

Ugualmente si può dire per quanto riguarda i testi langaroli che narrano episodi di violenza, tradimenti, truffe, pulsioni erotiche e morte che si rifanno a motivi antichi.

Il più famoso è, probabilmente, quello del gorgo, titolo dell'omonimo racconto e ricorrente in molti passi del *corpus* fenogliano. L'acqua che crea vortici, profondità e inghiottisce facendo morire chiunque si trovi nei pressi è temuta persino dagli Argonauti o da Ulisse che compiono gesta eroiche, ma non dai disperati sulle Langhe che, non avendo più nulla da perdere, decidono di buttarsi nei mulinelli dei fiumi.

È il caso di Superino che, nella storia della sua fine, decide di buttarsi nel Belbo per la vergogna di essere figlio di un parroco e di una maestra e che, poco prima, quasi come un presagio, racconta egli stesso un analogo episodio:

– Questo è quello che noi chiamiamo un gorgo, – mi bisbigliò.

– Lo so, – dissi io in un soffio, e guardavo di traverso l'acqua profonda, variegata come la pelle dei serpenti. Era perfettamente immobile, come raggelata, ma le radici e i rami sommersi si agitavano come anime del purgatorio.

– In questo gorgo, due anni fa, – riprese Superino adagio, quasi sillabando, – si è annegato Pietro Cogno, accusato di aver ingravidato la povera scema dei Moretti. E un anno prima, in questo stesso gorgo, si era annegato Ugo Fazzone, quando il suo vecchio gli rifiutò i soldi per entrar socio nel mulino della Verna. Tu hai paura?¹⁷⁷

Il gorgo senz'altro può ricordare Cariddi e l'immagine delle increspature del serpente e dei grovigli fatti dai rami e dai fiori che si disegnano nell'acqua Scilla con i suoi tentacoli serpentinei.

Richiamo epico-virgiliano è, poi, senz'altro la tematica della salvezza del padre che, dalla più famosa immagine di Enea che sottrae da morte certa Anchise portandolo via da Troia sulle spalle, si riflette nella figura del piccolo protagonista del racconto *Il gorgo* che, proprio con la sua azione, riesce a convincere il capofamiglia a non suicidarsi e a non lasciare tutti in condizione disperate.

Tra i racconti di Levi, invece, è probabilmente l'insieme de *Il sistema periodico* a tingersi di caratteristiche e gusti più epici. Ossimoricamente si potrebbe definire quella di Levi un'epica quotidiana perché l'opera può essere vista con un lungo viaggio nella vita del protagonista-autore che molto spesso, anche e soprattutto grazie all'elemento chimico,

¹⁷⁷ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.253

risulta guidato dal fato, alla stregua ancora una volta dell'eroe virgiliano, a compiere alcune scelte. Lo scrittore stesso, infatti, sembra colorire le vicende con un'idea finzionale di destino, di concatenazione di eventi e valutazioni che portano lui ed altri personaggi (reali e non) che si contendono le pagine a cadere od uscire da situazioni complicate.

Si pensi ai cilindri scovati e rubati di *Cerio*:

Ero chimico in uno stabilimento chimico, in un laboratorio chimico (anche questo è già stato raccontato), e rubavo per mangiare. [...] Avevo fatto in laboratorio vari tentativi.

[...] C'era un barattolo misterioso su di uno scaffale. Conteneva una ventina di cilindretti grigi, duri, incolori, insapori, e non aveva etichetta. Questo era molto strano, perché quello era un laboratorio tedesco. Sì, certo, i russi erano a pochi chilometri, la catastrofe era nell'aria, quasi visibile; c'erano bombardamenti tutti i giorni; tutti sapevano che la guerra stava per finire: ma infine alcune costanti devono pure sussistere, e fra queste c'era la nostra fame, e che quel laboratorio era tedesco, e che i tedeschi non dimenticano mai le etichette. Infatti, tutti gli altri barattoli e bottiglie del laboratorio avevano etichette nitide, scritte a macchina, o a mano in bei caratteri gotici: solo quello non ne aveva.

In quella situazione, non disponevo certamente dell'attrezzatura e della tranquillità necessarie per identificare la natura dei cilindretti. A buon conto, ne nascosi tre in tasca e me li portai la sera in campo. Erano lunghi forse venticinque millimetri, e con un diametro di quattro o cinque.

Li mostrai al mio amico Alberto. [...] Mi redarguì: non bisogna scoraggiarsi mai, perché è dannoso, e quindi immorale, quasi indecente. Avevo rubato il cerio: bene, ora si trattava di piazzarlo, di lanciarlo. Ci avrebbe pensato lui, lo avrebbe fatto diventare una novità, un articolo di alto valore commerciale. Prometeo era stato sciocco a donare il fuoco agli uomini invece di venderlo: avrebbe fatto quattrini, placato Giove, ed evitato il guaio dell'avvoltoio.

Noi dovevamo essere più astuti¹⁷⁸.

Anche attraverso la congiunta lettura di *Se questo è un uomo*, si può notare che la successiva salvezza di Levi sia proprio dovuta ad una progressione di casi fortuiti: la fame che gli fa ricercare cose da mangiare o rivendere, il barattolo misterioso, la scelta impulsiva di prendere il suo contenuto, la collaborazione del più furbo Alberto che utilizza la furbizia e la scaltrezza per il suo tornaconto e che prende Levi sotto la sua

¹⁷⁸ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.132-135

protezione, il profitto derivato dai cilindri stessi si uniscono tutti insieme per fargli superare gli ultimi difficili mesi di Lager.

Il caso e il caos, quindi, trovano una giusta collocazione e si rivelano figli dell'ordine proprio come avviene per i poemi antichi. Un altro esempio, passando ad un racconto del tutto inventato, il totale cambiamento di vita che il protagonista di *Mercurio* vivrà a causa dell'arrivo nella sua isola di un gruppo di naufraghi.

L'eroe epico del XX secolo, poi, non può che essere un uomo che, come Enea, scende nell'ecatombe e si ritrova esso stesso a vivere oltre la morte e la dignità, poiché il Lager gli ha tolto la possibilità di vivere queste due dimensioni. Nonostante questo, però, esattamente come gli eroi omerici, proprio per aver vissuto la più grande (e terribile) prova del suo tempo, egli ha diritto a rimanere immortale e lo fa grazie alla scrittura di quei fatti, all'*Iliade* rappresentata dai suoi testi¹⁷⁹. Si può, pertanto, certamente affermare che nella letteratura italiana sia Levi il rappresentante migliore di tutto questo, sia come scrittore che come personaggio.

È da sottolineare, infine, che il termine “epica”, ma di stampo conradiano, fu utilizzato da Calvino per definire un racconto poco noto di Levi, ossia *La carne dell'orso*. Come in *Youth* di Conrad ma con un richiamo evidente ad Ulisse ed Enea che sono portati dai propri ospiti a narrare le loro avventure precedenti, la narrazione principale viene ben presto sostituita dai racconti degli alpini e del narratore che, dopo l'arrivo di quest'ultimo al rifugio, si ritrovano intorno al tavolo e ricordano le imprese della loro gioventù. Nonostante vi siano delle vistose ed impacciate riprese dell'opera da cui si trae ispirazione, il racconto mette in luce l'immagine del giovane spavaldo e, quindi, eroico, che prova se stesso e si concede all'avventura¹⁸⁰:

<<Venne settembre, e ci sentivamo dei leoni. “Il Passo del G. – disse Luigi – è alto 2400 metri: 1100 di dislivello di qui. Secondo i manuali, sarebbero tre ore di salita, ma ce ne mettiamo due scarse [...]. Così avvenne che arrivammo al valico alle sei, e non alle quattro, e scoppiati malamente, e con un certo tremolio alle ginocchia che non veniva solo dalla fatica [...]. Dal valico, non si scendeva al rifugio con un pendio ragionevole. C'era un valloncetto pianeggiante, pietroso e privo di qualsiasi traccia umana [...]. Di scendere con i nostri mezzi, neanche a parlarne; ci sedemmo lì e cominciammo a gridare [...]. Ci

¹⁷⁹Marqucci Stepan, *Operazione Marcuse*, Treviso, Youcanprint, 2019, pp.44-45

¹⁸⁰Mengoni Martina, *Elementi inattesi. Come nacque Il sistema periodico*, in “Quaderni”, n.32, cit., pp.68-75

raggiunsero verso le due di notte [...]. Così ho incominciato. Non è una storia da andarne molto fieri, direte? Infatti non lo sono. Ma sono sicuro che anche questa stupida avventura mi è servita più tardi. Sono cose che fanno venire la schiena larga [...]. E quanto importi nella vita, non già di essere forti, ma di sentirsi forti, di essersi misurati almeno una volta, di essersi trovati almeno una volta nella condizione umana più antica, soli davanti alla pietra cieca e sorda, senza altri aiuti che le proprie mani e la propria testa [...]>>¹⁸¹.

Anche in questo caso si può notare come la scelta dei toni epici venga fatta all'interno del quotidiano e dell'umano. Gli eroi di Levi non sono dei semidei, ma dei semplici uomini e, a volte, esseri nemmeno tali, che dimostrano coi loro gesti la parte più ingegnosa, valorosa o, semplicemente, resistente di loro stessi.

3. Tra autobiografia e finzione

L'ultimo aspetto necessario da trattare è quello relativo a quanto di finzionale vi sia in quei racconti che, proprio perché vedono Levi e Fenoglio protagonisti, presentano la tematica biografica. Allo stesso modo, anche in quelli in cui vi sono altri protagonisti, inventati del tutto o in parte, e incentrati sulla Seconda Guerra Mondiale, è molto difficile discernere l'autobiografia dalla creazione letteraria.

Per Levi sono, ovviamente, gli scritti concentrazionari quelli che lasciano più dubbi sotto questa prospettiva: sia ne *Il sistema periodico* sia in racconti sparsi fra le altre varie raccolte il tema del Lager è rappresentato sempre in relazione alla propria presenza diretta o indiretta ai fatti narrati e mai del tutto oggettivamente. Del Giudice definisce, pertanto, lo stile narrativo di Levi come una "finzione testimoniale" che, a seconda dell'argomento, vede l'autore essere più narratore che testimone (o viceversa) e, conseguentemente, aumentare o diminuire anche il livello di veridicità dei fatti narrati¹⁸².

Un libro come *Il sistema periodico*, quindi, narrando la sua vita, sembrerebbe far prevalere l'aspetto del vero, ma le stesse dichiarazioni di Levi smentiscono il tutto. Se come già detto dietro alla sua composizione vi è un grande lavoro di progettazione e modellazione di tutti i racconti, il vissuto diventa in realtà solo l'ispirazione, la base

¹⁸¹ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.920-923

¹⁸² Belpoliti Marco, *Primo Levi*, cit., p.174

necessaria senza la quale la creatività per lo scrittore non può esistere e un ulteriore motivazione per trasferire i propri ideali e la propria morale.

Durante il Convegno sulla cultura ebraica del 1982, infatti, dichiarerà:

Questo libro è, a prima vista, un racconto per sommi capi della mia vita di chimico. [...] Ma, ad un esame più approfondito, i critici hanno ravvisato nel libro un respiro più ampio della pura autobiografia: esso contiene la storia di una generazione, e da molte sue pagine trapela l'esperienza traumatica della segregazione degli ebrei nell'Europa fascista e nazionalsocialista, del precipitare cieco verso la guerra e la strage. ed anche del rinnovato orgoglio che fatalmente accompagna ogni separazione e discriminazione. Il libro è articolato in 21 «momenti», ognuno dei quali trae argomento e titolo da uno degli elementi chimici. [...]. Non è un libro di pura testimonianza. Rileggendolo a distanza di tempo, vi riconosco molti temi intrecciati: lo sforzo da capire «come aveva potuto avvenire», lo studio quasi scientifico del comportamento umano (di altri e mio) in quelle condizioni estreme, il confronto doloroso e quotidiano con la vita libera, il riaffiorare (talvolta voluto, talvolta inconscio e spontaneo) dei ricordi letterari dell'*Inferno* di Dante¹⁸³.

I racconti risultano allora figli stessi di quell'ibridismo che caratterizza Levi: non cronache né favole, tuttavia veritieri grazie a tematiche conosciute ed una lingua che, per quanto abbia echi letterarie e scientifici, non viene mai portata al di là della soglia della medianità.

L'esempio più conosciuto di questa commistione è senza dubbio quello di *Vanadio*, ove la biografia del chimico-scrittore cede il passo alle necessità narrative: il caso fortuito e doloroso dello scambio epistolare con la SS nazista, infatti, se pur veramente accaduto, non ha avuto gli stessi esiti narrati nel passo leviano.

Al di là del nome cambiato per ovvi motivi di privacy (il Dottor Müller era in realtà il Dottor Meyer), il racconto risulta “arrotondato” in quanto non fu il lavoro di Levi e nemmeno il destino a rimettere sulla strada dell'autore uno dei suoi aguzzini, ma la mediazione di Hety Schmitt Maass che, amica di Levi e vittima anch'essa dell'orrore nazista, scoperà per prima Meyer e gli farà conoscere il capolavoro del proprio confidente. A seguito di questa impresa privata della sua corrispondente, Levi riceverà veramente una lettera del tedesco¹⁸⁴.

¹⁸³ Levi Primo, *Itinerario di uno scrittore ebreo*, in “La rassegna di Israel”, terza serie, Vol.50, n.5/8, cit., pp.377-381

¹⁸⁴ Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp.261-263

Si prenda in considerazione questo passo che, pertanto, risulta essere quasi del tutto finzionale:

Avevamo importato una partita di resina per vernici [...]. Controllata da sola, la resina essiccava regolarmente, ma dopo di essere stata macinata con un certo (insostituibile) tipo di nero fumo, la capacità di essiccare si attenuava fino a sparire [...].

Scrissi una educata lettera di protesta, esponendo i termini della questione, e pochi giorni dopo giunse la risposta: era lunga e pedante, consigliava artifici ovvi che noi avevamo già adottati senza risultato [...] e firmata dallo stesso Doktor L. Müller. [...] Müller. C'era un Müller in una mia incarnazione precedente, ma Müller è un nome comunissimo in Germania, come Molinari in Italia, di cui è l'esatto equivalente. Perché continuare a pensarci? Eppure, rileggendo le due lettere dal periodare pesantissimo, infarcite di tecnicismi, non riuscivo a far tacere un dubbio, di quelli che non si lasciano accantonare e ti scricchiolano dentro come tarli. [...] ...e poi, ad un tratto, mi ritornò sott'occhio una particolarità dell'ultima lettera che mi era sfuggita: non era un errore di battuta, era ripetuto due volte, stava proprio scritto <<naptinat>>, non <<naphthenat>> come avrebbe dovuto. Ora, degli incontri fatti in quel mondo ormai remoto io conservo memorie di una precisione patologica: ebbene, anche quell'altro Müller, in un non dimenticato laboratorio pieno di gelo, di speranza e di spavento, diceva <<beta-Naphtylamin>> anziché <<beta-Naphtylamin>>¹⁸⁵.

Tolta la parte sulle abitudini linguistiche di Meyer, che può essere ritenuta veritiera, il resto della vicenda "lavorativa" è, invece, intessuta finzionalmente grazie alle proprietà chimiche del vanadio, che vengono traslate sul piano della morale: il vanadio "tedesco" che aggiusta una vernice guasta è assimilabile a quanto Müller cercherà di fare con la sua vita e nei confronti di Levi. Nello scrittore, però, proprio come il vanadio "italiano" che, secondo la ditta W., è più "reticente" e meno capace di far ritornare nella vernice le sue capacità di "seccarsi", rimane, infatti, il giudizio o, meglio, l'impossibilità di comprendere le atrocità commesse dalle SS come Müller. Questi sentimenti, però, non vengono espressi nella lettera di risposta, ma affiorano dopo, sulle scale, come la stessa vernice che ha bisogno di tempo per solidificarsi.

L'artificio è, invece, limitato nel flashback che ripercorre i trascorsi di Meyer- Müller e Levi in Lager. Lo scrittore, proprio per segnalare il distacco dal resto della vicenda, decide

¹⁸⁵ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.556-558

di separare il paragrafo tramite due spazi bianchi. In tale modo, soprattutto per chi conosce la verità dei fatti, l'analessi sul campo di concentramento rappresenta il vero spunto testimoniale, mentre la parte precedente e successiva riportano, però, i veri sentimenti contrastanti dello scrittore.

Andando avanti con la narrazione, i momenti di verità e creazione letteraria si intrecciano e susseguono. Si può prendere per vero, per esempio, l'episodio del rasoio perché Levi ne fa menzione nel carteggio con Hety Schmitt Maass. Resta sospesa nell'incertezza, invece, la fine dello scambio fra i due: non si sa se Levi abbia veramente incontrato Meyer nella realtà dopo averne visto l'uomo e non il carnefice nelle sue lettere, quello che è certo è che l'incontro nella finzione viene negato dalla morte del secondo. Come afferma Belpoliti, pertanto, proprio come l'elemento chimico cui Levi si ispira, egli sembra essere stato più duro e reale nella simulazione della pagina che nella sua stessa vita¹⁸⁶.

Una dimostrazione contraria in cui il vero si insinua all'interno di un'invenzione è, rimanendo sempre all'interno della stessa raccolta, *Piombo*: il viaggio di Rodmund, guidato da uno sguardo da antropologo, sembra svolto in terre sconosciute nelle quali gli abitanti parlano strane lingue, ma nel finale il giovane si stabilisce in un villaggio di cui riporta il nome svelando, al di là dell'esotismo, un modo reale. Il luogo, infatti, è Bacus Abis e, pertanto, i territori apparsi come misteriosi si rivelano non essere altro che quelli sardi, visti molto probabilmente dallo stesso scrittore in vacanza nel 1973.

Per Fenoglio, invece, l'intreccio fra verità e finzione si attua, da una parte, negli scritti sulla guerra e, dall'altra, nel farsi narratore-bambino delle Langhe. Gli spunti biografici ne *I racconti della guerra civile* sono, infatti, molteplici perché proprio la sua esperienza da partigiano ne è alla base. In Raoul, Milton, Johnny e molti altri vi sono senza dubbio frammenti dello stesso scrittore che, oltretutto, si trovò a combattere nelle stesse zone e nelle stesse compagnie badogliane di tutti i suoi protagonisti. In *War can't be put into a book* Jerry rappresenta appieno l'impresa testimoniale fenogliana: negli appunti scritti dal ragazzo in tutta fretta, in sei quadernetti, tenuti nascosti e presi non con un intento diaristico, come precisato da lui stesso, si rispecchiano perfettamente con gli "*Appunti partigiani*" presi da Fenoglio durante la Seconda Guerra Mondiale. Il lascito del suo lavoro a Milton, pertanto, può essere letto come la volontà dello scrittore di creare opere che non siano cronache come quelle dei colleghi coevi, ma di "donare" ciò che ha vissuto

¹⁸⁶ Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p.265-273

ai suoi personaggi inventati e alle loro vicende. Il narratore del racconto, quindi, diventa lo stesso Milton che chiede persino a Jerry-Fenoglio di inserire un momento preciso che avevano vissuto:

Io sorrisi. – C'è nel diario la piena del fiume di Alba?

– Certo.

– Dovrebbe essere una bella pagina.

[...] La sera stessa Jerry mi accostò alla mensa. [...] Era venuto a dirmi che, nel caso che gli succedesse qualcosa, aveva dato disposizione perché tutti i quadernetti venissero consegnati a me. Ne facessi poi quel che volevo, quel che avrei giudicato migliore... per la sua memoria. Disse proprio così.

[...] I quadernetti erano sei, regolarmente e pesantemente numerati. Non c'erano disegni né schizzi. La scrittura era molto regolare e netta, e ciò mi stupì: m'aspettavo di cavarmi gli occhi ricordando la frenesia con cui Jerry scriveva. Invece pareva il dettato in bella copia di uno scolaro dal polso fermo e instancabile.

Cominciai la lettura vera e propria a notte. Alloggiavo in una cascina isolata, a un chilometro dal paese, verso Alba. I miei ospiti erano benestanti ed io potevo accettare senza troppi scrupoli le gentilezze e le dolcezze che mi offrivano ad ogni momento. Avevo un buon letto, dovevo indurirmi a vietare alla donna di mettermi lo scaldino, e avevo una grossa scorta di candele. Potevo leggere per ore e ore, senza rimorsi di coscienza¹⁸⁷.

Il gioco di ruoli, infine, può essere ampliato vedendo in Milton anche il lettore ideale fenogliano. Allo stesso tempo, però, come sottolineato da Luca Bufano, tali scelte vengono mascherate da Fenoglio. Egli, in realtà, cerca in qualche modo di allontanare da sé Jerry rendendolo fisicamente il suo opposto: un ragazzo basso, biondo e sproporzionato che poco aveva a che fare con la sua figura slanciata e secca¹⁸⁸.

Sia in questo racconto sia in altri, oltretutto, la chiave di lettura autobiografica nasce anche dal ricorso all'uso della prima persona singolare che, soprattutto nei casi in cui il protagonista-narratore non ha un nome specifico, alimentano l'illusione (perché l'intento di Fenoglio non è assolutamente questo) di leggere delle memorie.

Ciò succede (oltre che nel testo esaminato in precedenza ove, però, la spia della presenza di Fulvia fa propendere per un Milton nelle spoglie del narratore) in *Nella valle di San*

¹⁸⁷ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., pp.150-151

¹⁸⁸ Bufano Luca, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., p.45

Benedetto. In questo caso, tuttavia, è l'elemento finzionale dato dell'immaginazione e dai sogni dettati dalla paura del protagonista ad allontanare l'idea di resoconti veritieri.

All'interno dei *Racconti del parentado*, invece, così come per *Il sistema periodico* con Levi, viene presentata la prospettiva autobiografica, ma essa appare solo in superficie. Fenoglio non parla mai solo di se stesso: egli presta semplicemente i suoi occhi, le sue orecchie e la sua penna alle avventure di altri all'interno del piccolo cosmo langarolo tenuto unito grazie alla sua presenza.

In *Ma il mio amore è Paco*, per l'appunto, come già viene lasciato capire dal titolo, la vacanza a Feisoglio dello scrittore e le preoccupazioni della madre sull'indole del figlio lasciano subito spazio all'ingombrante presenza dello zio-cugino, facendo cadere ogni ulteriore riflessione sul sangue dei Fenoglio nell'autore. Similmente in *La pioggia e la sposa* la sua volontà di bambino viene totalmente ignorata e messa in secondo piano dalla fagocitante figura della zia che annienta perfino quella della propria prole. Fenoglio in questo frangente, infatti, appare alla stregua di un "pacco" che non fa altro che ostacolare ulteriormente le azioni dettate dell'ansia sociale della vera protagonista.

Importante è, in conclusione, sottolineare come il testimone bambino sia influenzato nel giudicare e nel pensare da quello adulto in un modo tale da rendere il Fenoglio presentato sulla pagina una persona inesistente, teorica ed astratta proprio perché frutto dell'unione di una visione matura ed una infantile che non possono coincidere nella realtà temporale. Si legga questo passo tratto sempre da *Ma il mio amore è Paco*:

Quanto a me, debbo dire che quella miscela di sangue di langa e di pianura mi faceva già da allora battaglia nelle vene, e se rispettavo altamente i miei parenti materni, i paterni li amavo con passione, e, quando a scuola ci accostavamo a parole come «atavismo» e «ancestrale» il cuore e la mente mi volavano subito e invariabilmente ai cimiteri sulle langhe¹⁸⁹.

Egli sembra, difatti, trasportare i suoi ideali radicati nelle Langhe alla sua versione più giovane e meno consapevole della vita. Ciò succede anche nella valutazione sulle due figure tragiche di questo ciclo di racconti, ossia Gallesio in *Un giorno di fuoco* e l'amico Superino, che risente della sensibilità "sociale" acquisita grazie alla guerra e alla difficile reintegrazione avuta successivamente.

¹⁸⁹ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.231

Capitolo 3. *Lingua e stile*

1. La lingua come strumento di chiarezza e controllo sulle vicende

Il linguaggio è per Fenoglio e per Levi un altro strumento fondamentale al fine di gestire al meglio la materia narrativa all'interno delle loro opere.

Seppur con motivazioni diverse, per entrambi l'utilizzo di determinati registri diventa motivo di ulteriore e più completa conoscenza delle vicende narrate, strumento non solo espressivo, quindi, ma che si riallaccia all'idea di verisimiglianza di cui, come si è detto, il racconto breve in generale e la loro esperienza in particolare risentono in maniera maggiore e proficua.

L'esperienza linguistica leviana risente estremamente del suo razionalismo: precisione, economia e limpidezza sono ricercati tramite la creazione stessa di una lingua che unisca gli opposti. Tale scelta, fatta soprattutto dopo pubblicazione di *Se questo è un uomo*, risente della <<Babele linguistica>> del Lager: se da un lato, infatti, Levi cerca di allontanare da sé la confusione delle voci ammassate del campo, dall'altra egli stesso compie un'unione quasi ossimorica fra registri diversi. L'obiettivo è, comunque, sempre quello di riuscire a controllare una materia difficile, oscura e dai tratti morali che non può essere lasciata al caso. Allo stesso modo, però, il controllo sulla lingua si tramuta – si pensi ai racconti fantastici – anche in gioco e liberazione: combinare, mescolare, reinventare i meccanismi che la regolano, invero, sono frutto dell'altra metà dello scavo leviano che, oltre a voler essere obiettivo, conforme al reale (soprattutto dal punto di vista delle sensazioni), è anche curioso di conoscere appieno questa realtà per poi manipolarla fino a crearne altre che, nonostante tutto, rimangono attendibili¹⁹⁰.

L'economia si ritrova, soprattutto, nella capacità leviana di sintetizzare quello che sta scrivendo, cosa che rientra appieno nel progetto di scrivere praticamente tutte le sue opere sottoforma di racconto, anche solo se in prima istanza. Ciò si può notare molto facilmente nell'uso delle descrizioni che sono sempre concise, ma per questo non meno ricche di spunti e perfettamente calibrate all'interno della vicenda¹⁹¹.

Si pensi a ad un racconto molto corto come *Lumini rossi* di *Vizio di forma*, dove l'inizio è rappresentata dalla descrizione del lavoro del personaggio principale:

¹⁹⁰ Mengaldo Pier Vincenzo, *Storia dell'italiano nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 172-173

¹⁹¹ Mengaldo Pier Vincenzo, in Ferrero Ernesto, *Primo Levi: un'antologia della critica*, cit., p.171

Il suo era un lavoro tranquillo: doveva stare otto ore al giorno in una camera buia, in cui a intervalli irregolari si accendevano i lumini rossi delle lampade spia. Che cosa significassero, non lo sapeva, non faceva parte delle sue mansioni. Ad ogni accensione doveva reagire premendo certi bottoni, ma neppure di questi conosceva il significato: tuttavia il suo non era un compito meccanico, i bottoni li doveva scegliere lui, rapidamente, e in base a criteri complessi, che variavano da giorno a giorno, e dipendevano inoltre dall'ordine e dal ritmo con cui le lampadine si accendevano. Insomma, non era un lavoro stupido: era un lavoro che si poteva fare bene oppure male, qualche volta era anche abbastanza interessante, uno di quei lavori che danno occasione di compiacersi della propria prontezza, della propria inventiva e della propria logica. Però, del risultato ultimo delle sue azioni non aveva un'idea precisa: sapeva soltanto che di camere buie ce n'erano un centinaio, e che tutti i dati decisionali convergevano da qualche parte, in una centrale di smistamento. Sapeva anche che in qualche modo il suo lavoro veniva giudicato, ma non sapeva se isolatamente o in cumulo col lavoro di altri: quando suonava la sirena si accendevano altre lampadine rosse, sull'architrave della porta, e il loro numero era un giudizio e un consuntivo¹⁹².

La mansione che ripetitivamente il protagonista svolge ogni giorno viene riportata senza troppi particolari ma, allo stesso tempo, la sensazione di alienazione e incertezza che egli vive riesce ad essere trasmessa al lettore nonostante le poche informazioni. Levi, pertanto, offre alla pagina solo quello che è necessario alla vicenda: non è importante capire a cosa servano le luci rosse, ma solo grazie a tale lavoro e a quel minimo di conoscenza derivato da esso che la paura al centro della narrazione può scaturire in lui e in sua moglie. Senza il terrore per quelle spie e quei bottoni, infatti, probabilmente i due cederebbero alla tentazione sessuale, facendo lampeggiare una delle tante lampadine che, oltre che nell'ambiente circostante, si trovano sui loro corpi. Il racconto si presenta, quindi, solo come un fitto intrico di dubbi, non detto e disconoscenza, ma senza di essi non esisterebbe e non potrebbe essere conosciuta proprio perché molto spesso la strutturazione precisa dei racconti di Levi si basa su questo cortocircuito.

Quello che risulta importante sottolineare, però, è come la lingua in questo caso, nonostante non sia altrettanto oscura, nel suo essere piana e cristallina, riesca a rendere, quasi in modo contraddittorio, ancora di più l'idea di strano e quasi di asettico che rispecchia perfettamente ciò che succede o, meglio, non succede in questa storia.

¹⁹² Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., p.239

Un altro esempio di una scrittura che vuole essere veloce, a tratti discorsiva, è la grande presenza di ellissi (spesso unita anche all'uso dell'aggettivo al posto dell'avverbio) come se si volesse risparmiare la pagina¹⁹³: << [...] trapanando è cresciuto, il suo cunicolo si è andato ingrossando.>>¹⁹⁴.

Come detto, poi, la lingua di Levi risulta essere cristallina anche nell'utilizzo di forme auliche. Il lessico alto, infatti, viene utilizzato molto spesso attraverso la tecnica dell'accumulo che unisce termini sinonimici o complementari per riuscire a scandagliare ogni sfaccettatura di ciò che si sta narrando. Ciò si unisce al grande numero di ripetizioni che si trovano nella narrativa leviana. La pagina, però, non risulta mai appesantita da queste scelte difficili proprio perché Levi utilizza l'aulicismo e la sintassi più pesante in maniera fluida, mai fuori contesto e molto spesso con una funzione correttiva: come spiega Mengaldo, infatti, è molto presente la tecnica di correggere un termine attraverso l'utilizzo di un aggettivo posto al suo fianco che, invece di rendere più greve il primo elemento, gli dona vitalità e rinnovata funzione¹⁹⁵.

Questo procedere per sintagmi compatti e agglomerati si può notare, per esempio, in una delle prime frasi di *Verso occidente*: <<Anna depose l'apparecchio e affondò lo sguardo nella valle: era una valle pietrosa e stretta che comunicava coll'entroterra solo attraverso un intacco quadrato e finiva in mare con un'ampia spiaggia melmosa>>¹⁹⁶. Nel brevissimo estratto si può ritrovare un termine desueto come <<intacco>> che viene definito meglio attraverso uno semplice come <<quadrato>> e i termini <<valle>> e <<spiaggia>> che vengono a loro volta specificati da due aggettivi. In questo ultimo caso il primo è accompagnato da <<pietrosa>>, aggettivo poetico, dantesco e "aspro" e da uno semplice e dalla funzione quasi calmierante dell'altro, mentre il secondo vede una *variatio* non coordinando i due aggettivi. In tale modo Levi, anche all'interno di un semplice periodo, riesce ad aggregare il bisogno di specificare e la comprensibilità, non rinunciando ai termini più difficili o ai giochi linguistici ma cercando di smorzarli e di introdurli in contesti narrativi che, nonostante questi inserti, appaiono scorrevoli e facili. Un altro procedimento "ordinatore" della lingua leviana è la simmetria, già menzionata per il suo significato tematico. Come segnalato per le aggettivazioni precedenti, Levi

¹⁹³ Mengaldo Pier Vincenzo, *Per Primo Levi*, Torino, Einaudi, 2019, p.33

¹⁹⁴ Levi Primo, *Tutti i racconti (a cura di Marco Belpoliti)*, cit., p.575

¹⁹⁵ Mengaldo Pier Vincenzo, *Per Primo Levi*, cit., pp.38-41

¹⁹⁶ Levi Primo, *Tutti i racconti (a cura di Marco Belpoliti)*, cit., p.180

difficilmente lascia spoglie le parole ma cerca sempre di specificarle tramite binomi o trinomi aggettivali: <<lunghe e serie esperienze>>¹⁹⁷ con la posizione più pregnante degli aggettivi, << [...] un grande poeta pio, colto ed inquieto>>¹⁹⁸ ove il *tricolon* serve ad approfondire la menzione della grandezza o << [...] e la sostituì con quella di una studentessa danese, bionda e mirabilmente formosa>>¹⁹⁹ in cui vi è evidentemente un *crescendo* ironico nella descrizione dell'immagine che S. sostituisce velocemente a quella di un'indiana denutrita, mostrando il suo opportunismo e la superficialità tipica di un affarista che sta cercando di vendere un corpo sulla Terra ad un'anima.

Stesso accade, per esempio, con gli avverbi che, oltretutto, hanno sempre una funzione di arricchimento funzionale e semasiologico e mai utilizzati per semplice gusto stilistico²⁰⁰. Si riscontrano coppie di aggettivi e avverbi (<<Con la menzogna, pazientemente appresa e piamente esercitata>>²⁰¹ ove ve ne sono addirittura due), semplici sequenze avverbiali, o casi come quello di due passi di *A fin di bene* ove all'interno di un singolo periodo si trovano due avverbi utilizzati, però, con funzione diversa proprio per evitare di incidere sullo scorrere della lettura (<<Stranamente, di Masoero e di Rostagno si incominciò a parlare congiuntamente >>²⁰² e <<Parlava ormai correntemente tutte le lingue ufficiali e vari dialetti, evidentemente attingendo lessico, sintassi ed inflessioni dalle innumerevoli conversazioni che essa intercettava senza sosta>>²⁰³).

Anche l'uso dell'elenco può rientrare fra le caratteristiche principali della descrizione "chiara" leviana:

Ancor oggi, inspiegabilmente, i piani più alti degli armadi restituiscono suoi preziosi cimeli: scialli di trina nera trapunti di pagliette iridate, nobili ricami di seta, un manicotto di martora straziato dalle tignole di quattro generazioni, posate d'argento massiccio segnate con le sue iniziali: come se, dopo quasi cinquant'anni, il suo spirito inquieto ancora visitasse la nostra casa²⁰⁴.

¹⁹⁷ ivi, p.49

¹⁹⁸ Ivi, p.791

¹⁹⁹ Ivi, p.225

²⁰⁰ Mengaldo Pier Vincenzo, in Ferrero Ernesto, *Primo Levi: un'antologia della critica*, cit., p.176

²⁰¹ Levi Primo, *Tutti i racconti (a cura di Marco Belpoliti)*, cit., pp.734-735

²⁰² ivi, p.256

²⁰³ Ivi, p.259

²⁰⁴ Ivi, p.377

In questo esempio tratto da *Argon*, poi, si noti anche l'utilizzo della punteggiatura da parte dell'autore, per il quale i due punti ripetuti rappresentano ossimoricamente un elemento di caos ortografico come quello "reale" degli armadi, ma allo stesso tempo di ordine fra i pensieri, un *trait d'union* molto più saldo tra quello che il narratore vede dentro di essi e la sua considerazione.

Spesso, in aggiunta, Levi sente il bisogno di spiegare ulteriormente, analizzare tramite l'immissione di incisi che, di nuovo, hanno sempre l'obiettivo di non tralasciare nulla, come nel caso di <<A Giuseppe, che se ne intendeva, parve che la stoffa fosse di buona qualità>>²⁰⁵: nonostante si sia già fatto intendere che, da negoziante di vestiti, Giuseppe "sapesse il fatto suo", lo scrittore decide comunque di inserire una subordinata relativa accessoria per rimarcare il concetto.

Lo scavo linguistico, infine, a livello fonetico-retorico si concretizza nella presenza delle allitterazioni che lega fra loro le parole dei singoli periodi spesso in punti rilevanti degli stessi, come vicino alle pause forti²⁰⁶: in <<A distanza di trent'anni, mi riesce difficile ricostruire quale sorta di esemplare umano corrispondesse, nel novembre 1944, al mio nome, o meglio al mio numero 174517>>²⁰⁷ le nasali e la vocale *u* sono rimarcate per riprendere la difficoltà dell'argomento e per unire in contrasto <<nome>> e <<numero>> e quest'ultimo con <<umano>> (in quanto un essere umano può avere un nome, ma se esso è sostituito da un numero non può più dirsi tale).

Tutti questi elementi, pertanto, riescono a dare un principio di sistemazione al caos della materia leviana.

Fenoglio, invece, per prima istanza attua un controllo stilistico-linguistico dei suoi scritti tramite continue e difficili rielaborazioni, frutto anche di una primigenia stesura in inglese di parte delle sue opere che poi, del tutto in parte, veniva tramutata in italiano.

Il *labor lime* molto spesso dichiarato dallo stesso scrittore può essere visto sotto due diversi punti di vista della sua produzione: quello de-inglesizzante del mondo partigiano e quello pregnante della realtà del mondo contadino, uniti entrambi, però, nella ricerca di una lingua mediana, mai retoricamente arzigogolata e sempre più vicina all'oralità.

²⁰⁵ Ivi, p.718

²⁰⁶ Mengaldo Pier Vincenzo, *Per Primo Levi*, cit., pp.53

²⁰⁷ Levi Primo, *Tutti i racconti (a cura di Marco Belpoliti)*, cit., p.489

Per il primo caso si può fare un confronto tripartito fra le versioni principali della profezia sulla morte di Mussolini. Nell'*Ur partigiano*, infatti, il dialogo fra il fascista e il partigiano viene redatto completamente in inglese:

- The Duce is a hero and I will die remembering and witnessing this.
- I have a nasty unhealthy feeling Mussolini will die like a dog and a pig. He stiffened and grimaced. – Thee Duce is a hero. The and the only one hero. I will die decently having him in mind. I will cry Viva il Duce while dying and you cannot do anything to that.
- Cry whatever you like.
- I cannot utter any else cry, and you are a damned if you don't understand this. And I'am glad to die and be out from that which'll be your world²⁰⁸.

Quando da questo nucleo originario del famoso romanzo Fenoglio trae racconti e spunti, può manipolare la traduzione a suo piacimento perché oramai in possesso del controllo sulla materia dato dal passaggio attraverso l'inglese. Ne nascono, quindi, due diverse redazioni, una (presente in *Una questione privata*) che mantiene la prima persona e quella in terza nel racconto già menzionato.

Come si può notare da *La profezia di Pablo*, Fenoglio, pur creando un racconto molto più breve dell'episodio primigenio, può ampliare, modificare ed estrapolare le frasi per rendere ancora più dura – e, quindi, più “chiara” – la differenza fra i pensieri e i messaggi dei due interlocutori:

- Griderò Viva il Duce! – annunciò il caporale.
- [...] – Grida quel che ti pare, però ricordati che ti sprechi.
- Il caporale scrollò le spalle.
- Si capisce che ti sprechi, – disse Pablo senza alzare la voce, – perché il tuo duce è un gran vigliacco.
- Puah! Il nostro Duce è un grande eroe. Voialtri, voialtri siete i vigliacchi, i grandi vigliacchi. E anche noi, suoi soldati, siamo vigliacconi. Se non fossimo vigliacconi, se non avessimo tirato solo a campare, a quest'ora vi avremmo già sterminati tutti, avremmo piantato la nostra bandiera sull'ultima vostra porca collina. Ma lui, il Duce, è un grandissimo eroe e io morirò gridando Viva Lui!

²⁰⁸ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.582

E Pablo: – Ti ho già detto che puoi gridare quel che ti pare, ma ti ripeto che secondo me ti sprechi. Io sono sicuro che tu, che in fondo sei una mezzacalzetta, tu morirai molto meglio di quanto saprà fare lui quando sarà la sua ora.

– E io ti ripeto che il Duce è un grandissimo eroe, un eroe mai visto, e tutti noi italiani siamo degli schifosi che non ce lo meritavamo.

[...] – Non voglio sentir niente, – rispose il caporale. – Al punto che sono posso anche non voler sentire.

– E invece senti qua, – disse Pablo, con le mani che quasi si staccavano dallo sten per gesticolare di rinforzo al discorso. – Io gliel’ho letto in faccia. Tempo fa mi è venuto in mano un giornale di allora, con una fotografia di lui che prendeva un’intera pagina, e l’ho studiata per un’ora. Me la sono messa davanti come su un leggio e... gliel’ho letto in faccia. Gliel’ho letto negli occhi, nella fronte, nelle mascelle, nella bocca, nella pelle. E se insisto tanto è perché non voglio che ti sprechi a gridare Viva Lui in punto di crepare. Io me lo vedo, chiaro come il sole. Quando toccherà a lui come ora tocca a te, lui non saprà morire da uomo. E nemmeno da donna, toh! Morirà come un maiale, io me lo vedo. Perché è un vigliacco colossale²⁰⁹.

Il <<cry>> inglese diventa giustamente e letteralmente il “grido” del caporale che, però, amplia le sue motivazioni di attaccamento agli ideali mussoliniani poiché, oltre a definire Mussolini come un eroe, lo elogia per essere superiore ai <<vigliacchi>> partigiani o fascisti. Anche la risposta di Pablo appare più esaustiva in quanto la profezia non viene più solo definita come una “brutta sensazione”, ma questa percezione viene articolata in un episodio molto più incisivo, senza tralasciare di recuperare la forte immagine del Duce morto come un <<maiale>> presente anche nella prima versione.

L’inglese, pertanto, è essenziale all’autore per strutturare in prima battuta il carattere dei protagonisti e per capire le sfumature di significato di un lessico che, quando non trova una parola corrispondente in italiano, tende, poi, ad ampliarsi e a trasformare un singolo termine in intere frasi più complesse.

Il controllo linguistico sulla produzione contadina, invece, venne attuato da Fenoglio tramite la scelta di una lingua mediana che prende le espressioni gergali e le inserisce in una lingua che riesce a nascondere bene il sommerso letterario. Ciò è riscontrabile, oltretutto, anche per i partigiani, la cui lingua non è mai aulica o rarefatta.

²⁰⁹ Ivi, pp.153-154

Il mondo contadino è, infatti, un mondo materiale e così il lessico che lo riguarda: si parla di corpi, di terra, di “roba” e quasi mai, anche nelle situazioni dal più alto tasso emozionale, la sfera dell’astratto entra sulla scena. Essa, però, a cui Fenoglio rimane comunque sensibile, aleggia fra le righe nei sottintesi e nella liricità che, nonostante il lessico crudo, è propria e della sua narrazione e resa, anzi, ancor più evidente da tale contrasto della crudezza della materia. Ne è un esempio *Un giorno di fuoco*, la cui tragedia non viene assolutamente narrata con termini altrettanto tragici o aulici: in esso il dolore e la disperazione vengono resi con frasi concise, senza spettacolarizzazioni. Si guardi solamente alle frasi di apertura della vicenda:

Alla fine di giugno Pietro Gallesio diede parola alla doppietta. Ammazzo suo fratello in cucina, freddò sull’aia il nipote accorso allo sparo, la cognata era sulla lista ma gli apparì dietro ad una grata con la bambina ultima sulle braccia e allora lui non le sparò ma si scaraventò giù alla canonica di Gorzegno. Il parroco stava appunto tornando da visitare un moribondo di là da Bormida e Gallesio lo fulminò per strada, con una palla alla tempia. Fu il più grande fatto prima della guerra di Abissinia²¹⁰.

I periodi sono brevi per fissare ad una ad una nella mente del lettore le azioni omicide del giovane, ma non vi sono in essi termini che si discostano particolarmente dalla *medietas* e, oltretutto, Fenoglio non perde molto tempo nel descrivere nei particolari le morti. Unici termini più coloriti sono, probabilmente, <<freddò>> e <<fulminò>> ma possono rientrare nel lessico crudo e assolutamente non metaforico di cui si faceva menzione precedentemente. Ciò che rende, poi, assolutamente antipoetico e piano questo passo è l’affermazione finale: lo scrittore utilizza l’espressione <<il più grande fatto>> in modo totalmente generico, senza dare risalto ad una vicenda umanamente e socialmente molto pensate, come si rivelerà essere nelle pagine successive a livello fattuale ma mai linguistico.

In aggiunta, questa chiarezza vista nell’accezione di adesione alla realtà, che si ritrova anche nella già citata scelta di voler utilizzare aspetti del parlato informale anche nella narrazione in terza persona crea, pertanto, un narrato che si fa animato ed epico. Enrico

²¹⁰ Ivi, p.209

Testa, infatti, vede questa epicità come frutto di una concretezza linguistica e dei fatti che si unisce alla conseguente riflessione astratta sulla natura degli uomini²¹¹.

1.1 L'ibridismo linguistico-formale

Unire forme lontane e differenti è un'operazione che sia Fenoglio sia Levi attuano su più livelli: linguistico, stilistico e tematico. Entrambi, infatti, scavando nella realtà, cercano di ibridare le loro conoscenze pregresse con il mondo che hanno vissuto e con quello che vogliono rappresentare.

Se ci si ferma al primo aspetto, Levi è senza dubbio uno dei massimi creatori di combinazioni, artifici e formazioni innovative a livello linguistico del Novecento.

L'ibridismo per lo scrittore torinese è innanzitutto un marchio che, a livello concettuale-antropologico, segna l'umanità tutta, per via della propria natura metà animale e metà razionale²¹².

Sul piano linguistico, Levi, quindi, traduce in prima istanza questa duplicità attraverso l'unione del registro letterario con quello chimico, alla stregua delle medesime indoli che anche nella vita reale si amalgamarono nel suo lavoro e nella sua personalità.

Prendendo in considerazione i racconti, in essi, fin dai titoli, si denota questa doppia natura: in testi ricchi di lessico scientifico, come *I mnemagoghi* e *Pisicofante*, la bilancia di Levi sta nello scegliere di utilizzare termini greci (facenti quindi parte del più alto livello di letterarietà e cultura) come sintesi, prime vie di accesso a delle vicende che non trattano del mondo classico. Levi utilizza termini greco-arcaici in tutta la sua produzione, ma in questi due casi (e ve ne sono molti altri) egli sceglie di neoformare il proprio lessico e lo fa partendo dalle radici greche e modellando tecnicismi prima inesistenti e che racchiudono perfettamente la tematica scientifica che essi stessi contribuiscono a creare. La parola <<memagogo> è creata a partire *μνήμη* (memoria) e *ἄγω* (porto) e, difatti, con questo nome Levi designa degli strumenti ipertecnologici che fanno riaffiorare i ricordi tramite gli odori, mentre <<psicofante>> da *ψυχή* (anima) e *φαντάζω* (faccio vedere) proprio perché esso è un altro congegno futuristico che concretizza la personalità di chi lo tiene in mano.

²¹¹ Testa Enrico, *Lo stile semplice del racconto*, in "Nuova Corrente", XLII, cit., p.37

²¹² Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p.218

La creazione di neologismi – a tutti gli effetti uno degli strumenti “ibridi” più usati dallo scrittore - non riguarda, però, solo il greco: Levi lavora molto sui tecnicismi e sulla formazione di parole dal nuovo e intenso significato a partire anche dal latino o da termini standard della lingua²¹³. Una dimostrazione può essere un nome come <<versamine>>²¹⁴ che proprio dal latino “verso, versas, versāre” trae il suo significato di “rivoltare”, “trasformare” il dolore in piacere. Formazioni nate solo dall’accostamento di parole semplici sono, invece, <<nasce-muore>>²¹⁵ o <<passa-muri>>²¹⁶: in questo caso l’autore utilizza modi sintetici e diretti per esprimere concetti chiave e dà significati più incisivi alle singole parole rispetto all’utilizzo di perifrasi e descrizioni più ampie. La molecola che <<nasce-muore>>, pertanto, compie un’azione impossibile, ossimorica e rende perfettamente il concetto della <<sfida>> che essa pone insorgendo all’uomo e non obbedendogli in *La sfida della molecola*.

Anche all’interno dei singoli testi, poi, l’unione fra le lingue antiche o la lingua letteraria alta e il linguaggio tecnico-scientifico, ugualmente a quanto avviene nei titoli, continua ad essere largamente presente.

Si prenda come esempio il racconto *Alcune applicazioni del Mimete*, sempre all’interno di *Storie Naturali* che, essendo la prima raccolta di racconti leviana, dà l’idea della poetica perseguita successivamente. Il <<Mimete>>, come nei casi precedenti, è un neologismo a partire da *μίμησις* e riprende l’idea della duplicazione di Emma. Allo stesso modo Levi decide di utilizzare un termine dal sapore latineggiante come <<pabulum>>, che significherebbe “foraggio” e in senso metaforico “nutrimento”, come materiale da costruzione dello strumento. In un’unica commistione, poi, si trovano un lessico moderno, quotidiano e scientifico (<<frigoriferi>>, <<aggeggi>>, <<sonde acustiche>>, <<bullone>>, <<guarnizioni>>) e termini poetici o desueti come <<melanconicamente>>, <<ossequio>> e <<ambagi>>²¹⁷, senza che, tuttavia, il contrasto fra questi due ambiti linguistico-tematici crei ostacoli al fluire lineare e levigato della narrazione. Da sottolineare è, oltretutto, come a livello morfosintattico Levi alterni periodi dallo stampo informale e discorsivo e altri in cui prevale una disposizione molto letteraria della lingua: frasi come <<Quanto poi alle auto, non gli durano che pochi

²¹³ Mengaldo Pier Vincenzo, *Storia dell’italiano nel Novecento*, cit., p.172

²¹⁴ Levi Primo, *Tutti i racconti (a cura di Marco Belpoliti)*, cit., p.77

²¹⁵ Ivi, p.755

²¹⁶ Ivi, p.859

²¹⁷ Ivi, pp.66-73

mesi>>, con dislocazione a sinistra tipica del parlato, si uniscono ad altre come <<Le esperienze che aveva realizzate somigliavano melanconicamente alle mie, che mi erano costate abbastanza care>>, con l'accordo fra soggetto e participio del verbo composto con avere caduto in disuso²¹⁸.

Questa forma intellettualistica del *pastiche*, che Levi utilizza attraverso lo sfoggio, il riuso e la combinazione di linguaggi e forme, si trova anche nei racconti successivi. Un'ulteriore dimostrazione è la lingua di *Un testamento* che unisce il lessico tecnico dell'ambito odontoiatrico, il lirismo poetico, il classicismo derivante dagli studi liceali e il lessico biblico all'interno, per l'appunto, di <<un testamento>> che, di per sé, dà l'idea di una struttura e di una lingua burocratico-formale²¹⁹.

Se si dedica uno sguardo più ampio sulle intere raccolte, poi, si noterà come il medesimo *pastiche* linguistico, quella Babele controllata tramite la forma e la chiarezza di cui si parlava precedentemente, dia ulteriore vitalità e compattezza anche ad opere che già tematicamente e strutturalmente potevano essere viste come un *unicum* (inteso sia nel senso di “insieme” sia di “esemplare unico”)²²⁰.

Considerando ancora una volta come modello *Storie naturali*, quindi, si vedrà come nella stessa raccolta possano coesistere il rigorismo tecnico del trattato scientifico (<<*Cladonia rapida*>>) e delle relazioni burocratiche (*Censura in Bitinia*), la lingua borghese e comune dei racconti-atti (*La bella addormentata nel frigo*), il registro classico (*Quaestio de Centauris*), il lessico biblico e nobiliare (*Il sesto giorno*), la lingua poetica (*Il Versificatore*) ed anche il linguaggio più colloquiale e meno articolato dei dialoghi che si trovano quasi in maniera onnipresente²²¹.

Un aspetto, infine, da tenere in considerazione è la presenza speciale – anche se mai del tutto canonizzata – del linguaggio dialettale.

Per restare alle raccolte di racconti, dato che il piemontese è molto presente anche in *La chiave a stella*, si prenda in considerazione l'ebraico-piemontese presente in *Argon de Il sistema periodico*. Attraverso la “porta” creata dal lessico della chimica – l'inerzia dei gas nobili – Levi può ibridare metaforicamente tale materiale con i “nobili” e “inerti” suoi antenati, presentati a loro volta proprio attraverso il linguaggio che, in aggiunta, cerca il

²¹⁸ Ivi, pp.66-73

²¹⁹ Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p.300

²²⁰ Mengaldo Pier Vincenzo, *Per Primo Levi*, cit., p.48

²²¹ Ivi, pp.68-69

più possibile di rifarsi alla realtà di voci in cui Levi ha vissuto. La chimica, quindi, si mescola a parole ebraiche, bibliche, piemontesi, tutte unite in un *amarcord* linguistico che non trova eguali nel resto dell'opera.

Si veda, quindi, come l'elenco scientifico dei gas nobili si unisca simmetricamente a quello dei soprannomi degli antenati, quasi fosse anche quest'ultimo messo su una "tavola periodica":

Ci sono, nell'aria che respiriamo, i cosiddetti gas inerti. Portano curiosi nomi greci di derivazione dotta, che significano "il Nuovo", "il Nascosto", "l'Inoperoso", "lo Straniero". [...] un chimico di buona volontà, dopo lunghi ed ingegnosi sforzi, è riuscito a costringere lo Straniero (lo xenon) a combinarsi fugacemente con l'avidissimo, vivacissimo fluoro, e l'impresa è apparsa talmente straordinaria che gli è stato conferito il Premio Nobel. Si chiamano anche gas nobili, e qui ci sarebbe da discutere se veramente tutti i nobili siano inerti e tutti gli inerti siano nobili; si chiamano infine anche gas rari, benché uno di loro, l'argon, l'Inoperoso, sia presente nell'aria nella rispettabile proporzione dell'1 per cento: cioè venti o trenta volte più abbondante dell'anidride carbonica, senza la quale non ci sarebbe traccia di vita su questo pianeta. [...] l'attributo [...] tende a fondersi lentamente col nome, e col concorso di ingegnosi diminutivi, e di una insospettata analogia fonetica tra l'ebraico e il piemontese, si irrigidisce in appellativi complessi di strano suono, che si tramandano poi invariati di generazione in generazione insieme con le vicende, le memorie e i detti di chi li ha a lungo portati. Sono nati così i Barbaiòtò (zio Elia), Barbasachìn (zio Isacco), Magnaiéta (zia Maria), Barbamôisin (zio Mosè, di cui si tramanda che si fosse fatto cavare dal ciarlatano i due incisivi inferiori per poter reggere più comodamente il cannello della pipa), Barbasmelin (zio Samuele), Magnavigàia (zia Abigaille, che da sposa era entrata in Saluzzo a cavallo d'una mula bianca, risalendo da Carmagnola il Po gelato), Magnafôriña (zia Zefora, dall'ebraico Tzipporà che vale "Uccella": splendido nome)²²².

Ancora una volta attraverso il greco si può creare un ponte fra le due "tavole": il lessico chimico e quello comune dei nomi propri sono comparabili proprio grazie all'idea degli epiteti greci del primo che vengono ripresi metaforicamente nelle composizioni dei soprannomi degli antenati. Il discorso su tali formazioni, in aggiunta, può essere visto in ottica metaletteraria e di tramandamento del passato: il *lusus* combinatorio delle opere di Levi, in fin dei conti, trova un modello proprio in questi costrutti ebraico-piemontesi creati dai suoi antenati.

²²² Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.363-366

Il dialetto in Fenoglio è un tratto presente soprattutto nei dialoghi indiretti liberi ove i personaggi possono dare largo sfoggio del loro modo di parlare, ma non mancano influenze popolari anche nel narrato come il <<soffregandosi>> usato al posto del più comune e mediano “strofinarsi”²²³. Nel quadro dell’ibridismo, però, è interessante notare come nelle parti più narrative dei racconti parentali, nonostante la lingua si mantenga media e non scenda mai sotto questo livello, la sintassi risenta particolarmente dell’universo gergale e poco letterario.

Si studi il caso esemplare di *La sposa bambina*, ove le frasi mal costruite degli scambi dibattute dei protagonisti analfabeti sfociano nelle parole del narratore in terza persona:

Catinina del Freddo era di quella razza che da noi si marchia col nome di mezzi zingari perché mezza la loro vita la passano sotto l’ala del mercato. [...] A Catinina la gran festa in chiesa diceva poco o niente, quella veste non rossa già le cambiava l’idea, per lo scoramento si lasciò piombare una mano in tasca e fece suonare le bilie. [...] Viaggiavano sulla pedaggera e ne avevano già ben macinata di ghiaia, e Catinina non aveva ancora aperto bocca se non per infilarci quei mentini uno dopo succhiato l’altro, e lo sposo le sue quattro parole le aveva dette alla mula. [...] Questo parente stava dalla parte di Savona verso il monte e a Catinina rincresceva il sangue del cuore distanziarsi dal mare fino a non avercene nemmeno più una goccia sotto gli occhi²²⁴.

In questi brevi esempi, infatti, non si riscontrano parole facenti parte del dialetto piemontese, ma la formazione della frase non rispecchia nemmeno la lingua letteraria. Sempre nell’ottica di una mimesi con l’ambiente in cui il giovane Fenoglio ascolta queste storie, pertanto, esse sono riportate come se veramente fossero state pronunciate da un parente, previo, però, il *labor lime* dello scrittore che, come visto, cerca di gestire e rendere chiaro il materiale. Ne consegue, pertanto, la nascita di una lingua ibrida che non esiste nella realtà fattuale, ma che proprio per via del suo essere antiletteraria ma controllata risulta affidabile e adatta alla materia trattata. In questo caso, quindi, vengono inserite in maniera proficua anacoluti (come quello della prima frase), troncamenti (<<gran>>), dislocazioni a sinistra (<<<A Catinina>> con focalizzazione sulla bambina; <<le sue quattro parole le aveva dette>>) verbi pronominali (<<avercene>>) e modi di dire marcati (<<rincresceva il sangue>>).

²²³ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.268

²²⁴ Ivi, pp.223-227

Come riscontrato da Corrado Grassi, però, anche gli scritti partigiani risentono della presenza del piemontese, soprattutto nelle parti dialogate ove Fenoglio vuole realisticamente far parlare i suoi personaggi. Lo scrittore, pertanto, porta sulla pagina la vera esperienza del fronte italiano che fu segnato dalla presenza di molti dialetti diversi mescolati fra loro a cui si aggiunse, poi, la lingua degli Alleati che, oltre a portare armi e divise, cooperarono e parlarono attivamente con chi si batteva contro i fascisti. Se si prende la prima raccolta di racconti pubblicata, pertanto, si noterà come in essa vi sia un'unione compatta e amalgamata di lessico piemontese di gergo militare e di inglese. Per quanto riguarda i dialettismi, essi appartengono soprattutto all'ambito della denominazione topografica, molto presente in racconti che trattano di spostamenti e guerriglia per i quali era essenziale conoscere bene il territorio. Fra i più comuni troviamo termini come <<cascina>>²²⁵, <<bricco>>²²⁶ e <<rittano>>²²⁷. Vi è, poi, da segnalare che i termini piemontesi vengono a loro volta ibridati all'interno della loro stessa categoria in quanto essi sono presenti in tutti e tre i principali registri linguistici: alto, medio e volgare. È il caso del racconto *L'andata* nel quale in poche righe si riscontrano l'illustre <<a nessun patto>>, la mediana <<la cavalleria non si costumava più>> e la bassa <<ci ha contato una balla>>²²⁸. Il lessico militare, invece, è delimitato all'uso di termini specifici per le armi e per le azioni di lotta armata: <<trincea>>²²⁹, <<mitraglie>>²³⁰ e <<raffica>>²³¹ sono solo pochi esempi fra tantissimi altri presenti nella raccolta ed anche in tutte le altre opere partigiane di Fenoglio²³².

Esempio, invece, di commistione fra queste due realtà linguistiche si può trovare in una frase idiomatica come <<non avevano mai sparato il fucile>>²³³, ove il lessico base della guerra si intrinseca alla morfosintassi errata tipica del dialetto, con conseguente utilizzo di un verbo intransitivo con un complemento oggetto.

Non mancano neppure, in tutta la produzione, forme alte, spesso latinismi, che vengono inseriti all'interno della narrazione senza però alzarne il registro: si pensi ad un avverbio

²²⁵ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.13

²²⁶ Ivi, p.20

²²⁷ Ivi, p.36

²²⁸ Ivi, pp.24-25

²²⁹ Ivi, p.13

²³⁰ Ivi, p.15

²³¹ Ivi, p.31

²³² Grignani Maria Antonietta, *Beppe Fenoglio*, cit., pp.160-162

²³³ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.13

come <<infallantemente>>, ricalcato sul latino medievale *infallanter* e utilizzato al posto del più comune “certamente”, pronunciato da un partigiano dal parlato tutt’altro che colto o solenne: «Io parto. Mi butto verso il fiume. Sarò nella neve come una mosca nel miele, mi ammazzano infallantemente, ma io parto lo stesso. Così è più facile, non c’è preparazione»²³⁴.

La presenza dell’inglese è, tuttavia, il fattore più importante da segnalare perché esso è il più alto esempio di ibridismo linguistico dello scrittore: nonostante in molte prove, come già visto, esso venga espunto e tradotto in italiano, resta utilizzato in alcuni contesti particolari in una sorta di *italenglish* tutto fenogliano.

L’inglese entra nei racconti attraverso almeno due vie differenti: personaggi (spesso *alter ego* di Fenoglio) che conoscono molto bene l’inglese e lo usano nei loro dialoghi e tramite le parole del narratore stesso.

Entrambi i casi si concretizzano maggiormente nel racconto *War can’t be put into a book*, che mostra l’inglese come veicolo privilegiato per presentare la vicenda narrata. Esso si ritrova nei discorsi dei due protagonisti, accumulati dall’amore per questa lingua straniera e di cui il protagonista, oltretutto, dichiara di essere insegnante. Nel testo i due intessono un discorso metaletterario che intreccia gli scritti di Jerry e citazioni inglesi riportate in originale (anche se non sempre esatte), ma l’aspetto più interessante è la presenza di termini inglesi anche nella narrazione del protagonista. Sebbene questo racconto sia rimasto fra le carte di Fenoglio e mai pubblicato e, quindi, sia impossibile sapere se rappresentasse un lavoro abbastanza definitivo, confrontandolo con *La profezia di Pablo* (anch’esso apparso su rivista dopo la sua morte) si può notare come, se nel secondo caso Fenoglio abbia riscritto in italiano tutto il testo pensato in inglese, nel primo, invece, rimangono alcuni vocaboli inalterati. Essendo il protagonista docente d’inglese, quindi, ciò può far presupporre che Fenoglio volesse lasciare alcune parti del suo narrato in tale idioma, anche perché esse nella maggior parte dei casi sono avverbi che danno una sfumatura più intensa al significato e sottolineano meglio alcuni comportamenti dei protagonisti:

<<È un’idea – dicevo fra me commentarily – Questa roba potrà andar molto, dopo [...]>>
[...] – Ah, - fece, rather bashfully.

²³⁴ Ivi, p.86

[...] Mi mossi uneasily sull'erba e ripresi [...].

[...] Così fu costretto a spiegarsi loudly, e si vedeva che soffriva²³⁵.

Di queste forme si noti <<commentarily>> che non può essere tradotta in italiano con un medesimo avverbio e, oltretutto, trova pochissimi riscontri anche nella lingua madre, tanto da poter quasi essere definita “fenogliana”.

A parte, invece, si può considerare <<Un po' m'inteneriva, e un po' insieme m'irritava, questo ragazzo [...] che scriveva così solo, così frenetico e absorbed nel vortice dei suoi compagni, avventati, estroversi e comunitari anche nell'ozio>>²³⁶. In questa circostanza Fenoglio potrebbe aver mantenuto <<absorbed>> per rimarcare la condizione di Jerry e farla risaltare ancora di più in mezzo ai comportamenti degli altri partigiani, quasi che tale parola inglobi di fatto – come del resto può essere un'accezione del suo significato – il personaggio.

Un ulteriore inserto linguistico straniero è il tedesco presente nei dialoghi con i nazisti catturati o aguzzini. In *Golia*, il vecchio Ilario trova un punto di contatto col protagonista Fritz attraverso frasi spurie << in mezzo tedesco>>:

Poi il signor Ilario, chi l'avrebbe detto? si mise a parlare in mezzo tedesco, e Fritz s'illuminò tutto in faccia, ma per un attimo solo, poi ritornò compunto, perché in quel mezzo tedesco il signor Ilario gli raccontava cose tristi.

– Ich, – esordì il vecchio battendosi il petto, – ich kriegsgefangen in Österreich.

– Sie?

– Mangiare sempre kartoffel. Gran kartoffel.

– Kartoffel, patate, ja.

Il signor Ilario si palpò la giacca. – Com'è la parola? Ah, papier. Papier, sempre vestiti di papier, im winter und arbeit in bahnen –²³⁷.

Seppur meno presenti rispetto ai romanzi di guerra molto “espressionisti”, si riscontrano nei racconti anche combinazioni particolari di parole e alcuni neologismi. A modello delle unioni di parole si possono prendere formazioni del tipo di <<non-speranza>>²³⁸, più

²³⁵ Ivi, pp.146-150

²³⁶ Ivi, p.147

²³⁷ Ivi, p.135

²³⁸ Ivi, p.148

incisivo di “timore” o “disillusione”, o <<panciaterra>>²³⁹, preso dal gergo militare e compattato in un’unica parola al posto della perifrasi “pancia a terra”.

In tutta la produzione breve, inoltre, sono presenti, quasi come controbilanciamento, francesismi, aulicismi ed un ordine solenne ed assolutizzante delle coppie sostantivo-aggettivo, ma mancano, invece, le neoformazioni sulla base dell’inglese molto presenti ne *Il partigiano Johnny*²⁴⁰.

Da segnalare, infine, è la scelta di inserire delle sinestesie, metaforicamente ibride in quanto unione di immagini e suono, attraverso la formazione di onomatopee (spesso di tipo poco comune): ne è un caso il <<trac-trac dei soldati>>²⁴¹, variazione raramente riscontrabile di “tric-trac”, che scende dalla botola in *Un altro muro*.

1.2 I tempi del ricordo e il presente assoluto o continuato

Levi parla del testimone come di “colui che è presente ai fatti che narra”. Il narratore-testimone, pertanto, sia nelle opere di Levi sia in quelle di Fenoglio, vive la difficile situazione di dover riportare sulle pagine qualcosa di passato ma che ha vissuto così profondamente che, nonostante sia legata al ricordo, ha effetti nel presente. Ciò si traduce in vari modi che vanno dalla resa granitica al presente dei fatti, alla scelta di tempi passati che, comunque, attraverso il loro essere “non finiti” danno l’idea di azioni continuate nel presente (e in questo interviene anche la presenza del giudizio testimoniale) o a quella di un’atemporalità ove queste due dimensioni cronologiche si uniscono e si confondono.

Levi sceglie per i suoi racconti di unire la prima e la seconda configurazione temporale, attuando una contrapposizione continua fra verbi al presente (il momento della riflessione) e tempi al passato (il ricordo che provoca un giudizio immediato ed uno successivo). Ne è un esempio questo passo tratto da *Capaneo*:

Sorse un nuovo fischio mostruoso. Le nuove generazioni europee non conoscono questi sibili. Non dovevano essere casuali, qualcuno deve averli voluti, per dare alle bombe una voce che esprimesse la loro sete e la loro minaccia. Mi rotolai giù dai sacchi contro il muro: ecco l’esplosione, vicinissima, quasi corporea, e poi il vasto soffio del risucchio. [...] – Hai

²³⁹ Ivi, p.32

²⁴⁰ Mengaldo Pier Vincenzo, *Storia dell’italiano nel Novecento*, cit., p.177

²⁴¹ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., p.79

dei buoni neri, – dissi io, mentre della memoria liceale mi affiorava, sbiadita come un’incarnazione anteriore, l’immagine spavalda di Capaneo, che dal fondo dell’inferno sfida Giove e ne irride le folgori²⁴².

Nella narrazione al passato remoto degli eventi, infatti, Levi inserisce una considerazione sul presente che contrasta con la sua situazione di giovane rinchiuso nel campo. Contrastivo è anche l’uso di <<dovevano essere casuali>> riferiti ai fischi sentiti in quell’occasione e il <<qualcuno deve averli voluti>> con una sfumatura contingente e assoluta nel <<deve>> al posto di “doveva”, per segnalare come il suono delle bombe provochi in qualsiasi umano di ogni tempo le medesime sensazioni e come nell’animo di Levi quest’ultime fossero ancora molto presenti. Andando avanti, è da notare l’uso dell’imperfetto indicativo per il ricordo del suo sé liceale avvenuto in contemporanea ai fatti narrati e, speculare al passato-presente del periodo precedente, la scelta di utilizzare il presente per riassumere la vicenda mitica in quanto senza tempo.

Nei racconti di natura concentrazionaria, poi, così come era stato per *Se questo è un uomo*, si ritrova spesso l’uso del presente storico poiché, come spiega Mengaldo, il Lager è diventato parte stessa dell’autore-testimone e ciò porta ad attualizzare nella narrazione le percezioni provate in quei momenti²⁴³.

In *Il nostro sigillo* l’avvicinarsi degli arrivi nella squadra e la messa a fuoco sul farmacista Wolf a cui il narratore, di cui non si fa cenno il nome ma che è assimilabile a Levi, vengono riferiti al passato ma sono preceduti da una parte al presente indicativo. La storia sembra quella ricordata da un testimone, ma Levi decide – proprio non accennando a se stesso – di mostrare la realtà concentrazionaria del narratore come attuale, un <<qui>> e non un “là” lontano nel tempo come sembra, invece, la storia di Wolf:

Al mattino qui le cose vanno così: quando suona la sveglia (ed è ancora notte fonda) ci si infila prima di tutto le scarpe, se no qualcuno te le ruba, ed è una tragedia senza nome; poi, in mezzo alla polvere ed alla calca, si cerca di rifare il letto secondo le prescrizioni. Subito dopo si scappa alle latrine e al lavatoio, si corre a mettersi in coda per il pane, e infine ci si precipita in piazza dell’Appello, ci si inquadra col proprio drappello di lavoro, e si aspetta

²⁴² Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., p.586

²⁴³ Mengaldo Pier Vincenzo, *Per Primo Levi*, cit., p.22

che finisca la conta e che il cielo cominci a schiarire. Ad uno ad uno, nel buio, si avvicinano i fantasmi che sono i nostri compagni. La nostra squadra è una buona squadra [...] ²⁴⁴.

Specularmente a quanto constatato da Carlo Enrico Roggia per un passo di *Se questo è un uomo* (che ha varie connessioni con quello appena riportato), vengono utilizzati due tipi diversi di narrazione, divisi dall'utilizzo diverso dei tempi verbali: all'inizio la narrazione procede per via cumulativa presentando una situazione tipica del Lager, ma essa viene, successivamente, precisata in una singolativa, ossia concretizzando la prima in una sua manifestazione particolare ²⁴⁵.

Un altro caso di unione fra passato e presente si trova in *Zolfo* de *Il sistema periodico*. In una narrazione in terza persona e prevalentemente all'imperfetto che si concentra su Lanza, ad un certo punto *Levi auctor* entra direttamente nella narrazione per avvisare il ragazzo, creando così un cortocircuito temporale in cui, oltretutto, la compartecipazione dell'autore è data dall'uso della prima persona plurale <<siamo>>:

Ogni minuto di lavoro, dieci lire che gli venivano in tasca: adesso gli pareva che il fuoco strepitasse per lui, e che l'agitatore girasse per lui, come una macchina per fare i quattrini. In piedi, Lanza: siamo arrivati a 180°, bisogna sbullonare il boccaporto e buttare dentro il B 41; che è poi proprio una gran buffonata dover continuare a chiamarlo B 41 quando tutta la fabbrica sa che è zolfo, e in tempo di guerra, quando tutto mancava, parecchi se lo portavano a casa e lo vendevano in borsa nera ai contadini che lo spargevano sulle viti. Ma insomma il dottore è dottore e bisogna accontentarlo ²⁴⁶.

Vi è, poi, una parte dei racconti fantascientifici dove l'uso del presente assoluto è direttamente collegato alla mancanza di una precisa collocazione spazio-temporale. Nello specifico si guardi a *Il fabbro di se stesso*, testo esemplare perché per la maggior parte al presente indicativo o al passato prossimo (usato, comunque, in maniera contingente). L'autore sceglie di condensare la storia millenaria dell'umanità attraverso l'espedito di un diario dove chi dice io può essere sempre lo stesso anche nel cambiamento e parlare "al momento". Le parole pronunciate, pertanto, al lettore che in quell'istante sta leggendo

²⁴⁴ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., p.606

²⁴⁵ Roggia Carlo Enrico, *L'indefinito presente. Tempo e tempi verbali in Se questo è un uomo*, in Benzoni Pietro, Berghe Dirk Vanden (a cura di), "Le forme dell'analisi testuale. Sette letture novecentesche", Firenze, Franco Casati Editore, 2018, p.28

²⁴⁶ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., p.510

si uniscono a quelle scritte millenni prima, in una sorta di tempo uniforme, unico, “sempre presente”.

Un espediente simile è utilizzato anche in *Le fans di spot di Delta Cep.* in cui, spedendo la lettera ad un suo idolo terrestre, un’aliena descrive il proprio mondo tutto al presente. Essendo questo vero, vivo e siffatto per lei, pertanto, si sceglie di renderlo con un tempo verbale “senza incertezza”, oggettivo:

L’estate dura due dei vostri giorni; la trascorriamo dormendo e facendo le uova. La nostra temperatura ottimale è sui 46 °C, di modo che se lei ed io ci incontrassimo nella buona stagione potremmo toccarci, ma è poco probabile che avvenga [...]. Poi il calore cala a poco a poco, piove a dirotto acqua calda e poi tiepida, e l’erba inizia a spuntare. [...] L’inverno è gradevole: le nostre caverne sono ben riscaldate, mangiamo conserve, ci facciamo fecondare tre o quattro volte da maschi diversi, per differenziarci un poco, ma anche perché è alla moda; facciamo musica con gli stridulatori [...] ²⁴⁷.

Da notare, infine, il contrastante condizionale <<ci incontrassimo>> che sottolinea ciò che è impossibile e assurdo (come l’incontro fra esseri di due mondi diversi), ma allo stesso tempo rimarca la differenza con la descrizione al presente, che rappresenta un mondo vero e possibile per chi scrive. La scelta dei tempi verbali, quindi, in questo caso, serve per rendere la fantascienza qualcosa di reale e tangibile e non lontana o futuristica. Fenoglio nelle parti narrative dei suoi racconti predilige l’uso dei tempi passati in quanto ritenuti più adatti per attenersi all’oggettività dei fatti e al distacco del testimone. Questo, però, come già notato, viene più volte sconfessato grazie alla focalizzazione della narrazione interna ai personaggi e, sul piano temporale, sulla scelta di inserire tantissime parti dialogate che, oltre ad un largo uso del presente, rappresentano la contemporaneità meno vincolata e “costretta” dal giudizio del tempo. Non è casuale, quindi, che il testo che Fenoglio stesso vide come il più imparziale fra la sua produzione – *I ventitré giorni della città di Alba* – sia quasi del tutto privo della dimensione dialogica che, infatti, si attesta a pochissime righe composte da brevi frasi.

Tale scelta “al passato” rientra tra le caratteristiche dei racconti *singolativi*, di cui Fenoglio fu creatore, nei quali la narrazione delle azioni prevede soprattutto l’uso del

²⁴⁷ Ivi, p.864

passato remoto – quasi ad *illustrare* gli eventi guerreschi – mentre le descrizioni dei personaggi o dei luoghi possono fare eccezione con forme iterative all'imperfetto²⁴⁸:

Ma Negus disse di no. Guardava la schiena del sergente tra l'ira e la pietà, voleva ammazzarlo per toglierlo via dal fargli la pena che gli faceva, provava una gran stanchezza, una nausea. Ad un bivio il sergente si fermò, si voltò e con degli occhi da pecora morta chiedeva per dove prendere. Negus si riscosse. – Eh? Ah, a sinistra, sempre a sinistra, – e gli segnò la strada con la canna della sua arma.

Al loro passaggio, i cani alla catena latravano e la gente delle cascine si faceva cauta sull'aie a spiare in istrada. I più vecchi, vedendo il repubblicano e riconoscendolo cercavano di ritirarsi e non facendo in tempo s'irrigidivano a guardare impassibili. Ma poi, passato il sergente, si voltavano ai cinque e battevano le mani, ma solo la mossa facevano e non il rumore. I ragazzi invece si mettevano bene in vista e avevano gli occhi lustrati. Uno si calò per una ripa incontro a Treno che faceva la retroguardia e tenendosi a una radice si sporse a domandargli: – Di', partigiano, lo ammazzate?²⁴⁹

Come si può notare dal brano tratto da *L'andata*, Fenoglio utilizza il passato remoto per riportare le effettive azioni importanti per lo svolgimento dei fatti (i discorsi di Negus, i suoi spostamenti, la domanda del soldato), mentre la descrizione dei comportamenti del protagonista e degli altri personaggi avviene all'imperfetto. Quest'ultima, pertanto, rappresenta quella forma di racconto iterativo che fa da cornice al racconto singolativo, il quale esprime un evento fondamentale, *l'evento* che, a differenza degli altri, è necessario al fine di ciò che si vuole narrare. Appunto perché *unici e necessari*, infatti, tali eventi vengono narrati ad un tempo che aspettualmente risulta finito, mentre gli altri potrebbero essere reiterati *n* volte proprio per la loro secondarietà²⁵⁰.

Le conversazioni fra i personaggi, invece, fanno sì che – sempre facendo riferimento alla teoria di Genette – vi sia isocronismo fra il tempo della narrazione e il tempo della storia, senza *pause* descrittive o che, seppur narrative, allunghino i tempi dell'azione.

Un particolare tipo di presente che si ritrova nella scrittura fenogliana, poi, è il participio, utilizzato non solo come un semplice aggettivo ma soprattutto in funzione verbale ricalcando l'inglese (ormai, infatti, questa accezione in italiano si trova solo raramente nella scrittura letteraria erudita). Seppur nella pratica espuntoria di ciò che non fosse

²⁴⁸ Tortora Massimiliano, *Il racconto breve del secondo Novecento*, in "Allegoria", n.69-70, cit., pp.15-16

²⁴⁹ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., p.30

²⁵⁰ Genette Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., pp.93-94

lingua mediana questi participi “verbal” vengano meno, di essi, essendo molto radicati (Grignani parla di veri e propri *tic sintattici*), ne rimangono alcune prove nei racconti (nonostante il vero campo di indagine per le derivazioni inglesi rimanga, ovviamente, *Il partigiano Johnny*, soprattutto nelle sue prime versioni). Riprendendo la teorizzazione di Weinrich, infatti, che parlava dell’esistenza di una categoria verbale che avesse <<rilievo narrativo>> (ossia che alcuni verbi godessero della capacità di rappresentare lo <<sfondo>> nel quale si collocano circostanze secondarie e riflessioni), si può vedere come il suo definire appartenente a tale insieme l’uso del participio dopo il *past tense* inglese abbia un riscontro italiano nel fenogliano <<Fu subito terrorizzante>>²⁵¹, in quanto il verbo finito e quello non finito partecipano entrambi alla definizione dello <<sfondo>>. Tale formazione del verbo, a differenza di altre combinazioni come “Fu subito pauroso” porta con sé l’idea di una durata, un “terrore” che si diffonde, pertanto, nel tempo e nello spazio fra i protagonisti (e ciò viene confermato anche dalla presenza dell’avverbio <<subito>>)²⁵².

Un caso correlabile all’uso della forma *-ing* è, inoltre, <<[...] mi persuasi che il mio abito non mi pennellava più come prima, si era fatto stretto là dove prima era giusto, e svolazzante là dove prima cedeva con una certa leisure>>²⁵³. In questo contesto, similmente al precedente, <<svolazzante>> non è comparabile ad un semplice aggettivo e, non essendo correlabile alla incidentale ma dipendendo dal <<che>> della oggettiva, esso svolge le veci di un imperfetto “svolazzava” dando, però, una sfumatura di continuità, persistenza nell’azione. L’immagine accessoria, pertanto, rimane impressa molto di più nel lettore e va a dare vitalità a quel contesto di <<sfondo>> che, secondo Weinrich non è proprio solo della narrazione in se stessa ma anche delle parti di commento, ossia secondarie e descrittive.

Anche nel caso della pura aggettivazione, comunque, tali participi presenti vanno al di là della semplice funzione di aggiunta, ma, come gli altri, donano vivacità, durata e novità alla morfosintassi: <<[...] e noi siamo arrivati su un camion tedesco di quelli gialli, preda bellica lampante>>²⁵⁴.

²⁵¹ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.423

²⁵² Alfano Giancarlo, *Presente assoluto e campo della scrittura nel Partigiano Johnny di Beppe Fenoglio*, in “Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica”, n.45, XXIV, 2003, Pisa-Roma, Serra, pp.25-27

²⁵³ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.546

²⁵⁴ Ivi, p.63

Fenoglio, oltretutto, sempre ricalcando alcuni tratti dell'inglese, gioca molto con le durate verbali attraverso l'utilizzo di perifrasi progressive come <<mettermi a morire>>²⁵⁵, <<andavo a nascondermi>>²⁵⁶, <<mi apprestavo a sentir la sua proposta>>²⁵⁷ o <<Gli uomini si apprestavano a partire>>²⁵⁸.

Sempre all'interno della trattazione sulla durata, infine, seguendo quanto riporta Alfano, anche il participio trasformato in avverbio partecipa alla generalizzazione dell'*infectum* e, pur non avendo di per sé una durata, la assume e, conseguentemente, dona alla narrazione <<il carattere "del movimento">>. Ciò avviene, per esempio, in <<era lampantemente suo marito>>²⁵⁹ o <<ero lampantemente una preda della *press gang*>>²⁶⁰, in cui l'avverbio rispecchia la forma in *-ingly* anglosassone (*glaringly*)²⁶¹. La sintassi di questi passi, in aggiunta, appare aggrovigliata e molto più desueta rispetto alla formula verbo essere + aggettivo + subordinata soggettiva.

2. Il linguaggio figurato

L'economia che entrambi gli autori ricercano nella propria scrittura non limita, tuttavia, l'uso di similitudini, metafore e personificazioni che, al contrario, vanno a favorire la creazione nella mente del lettore di quelle immagini precise e dettagliate di cui si è parlato precedentemente.

Il più grande campo di metaforizzazione fenogliana è sicuramente il paesaggio. Come ben spiegato da Ettore Canepa, infatti, le Langhe messe al centro di qualsivoglia suo lavoro, sia esso incentrato sulla guerra o sulla campagna, rappresentano la concentrazione in qualcosa di vivo e vivente del senso della sua scrittura. Il paesaggio, pertanto, si presenta nel testo come una <<figura>> più volte ripetuta, modificata, ampliata che indica al lettore che sotto di essa vi è un significato o un'intersezione di significati anche se

²⁵⁵ Ivi, p.102

²⁵⁶ Ivi, p.103

²⁵⁷ Ivi, p.491

²⁵⁸ Ivi, p.541

²⁵⁹ Ivi, p.490

²⁶⁰ Ivi, p.515

²⁶¹ Alfano Giancarlo, *Presente assoluto e campo della scrittura nel Partigiano Johnny di Beppe Fenoglio*, in "Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica", n.45, cit., p.29

molto spesso Fenoglio, proprio perché completamente immerso nel mondo della forma breve, si “dimentica volontariamente” di spiegarlo²⁶².

Esso, pertanto, viene largamente descritto attraverso una sorta, come definisce Eugenio Corsini, di collage di elementi che, senza alcun problema di attaccamento alla effettiva realtà, vengono trasposti da un testo ad un altro. Nonostante il tasso di veridicità delle descrizioni fenogliane, pertanto, i luoghi diventano vivi e si richiamano, come accade nell’uso della personificazione della natura che si abbatte su una diroccata casetta di campagna presente in tre diversi contesti (in *Pioggia e la sposa*, *La novella dell'apprendista esattore* e *Una questione privata*)²⁶³.

Si considerino, pertanto, i due passi simili dei racconti:

Vidi una sola casa su tutta la nuda collina. Bassa e sbilenca, era di pietre annerite dalle intemperie, coi tetti di lavagna caricati di sassi perché non li strappi via il vento delle alte colline, con un angolo guastato da un antico incendio, con un’unica finestra e da quella spioveva foraggio²⁶⁴.

Era bassa e storta come se si fosse ricevuta sul tetto una tremenda manata e non si fosse mai più riassettata, aveva certe finestrelle sghembe e slabbrate e un ballatoio di legno fradicio e rattoppato con pezzi di latte da petrolio. L’unico sorriso lo mandava, quella casa, dalla parte di tetto rimessa a nuovo, ma faceva senso, come un garofano rosso infilato nei capelli di una vecchia megera²⁶⁵.

Il vento in entrambi i casi sembra avere volontà propria sulle case che, nonostante siano inanimate, vengono tratteggiate a tinte tanto tristi da far muovere a compassione il lettore. Allo stesso modo l’ambiente langarolo viene descritto anche attraverso metafore e similitudini.

Molto suggestiva è, difatti, l’immagine delle colline presente in *L’andata* che <<apparivano come se si togliesse loro un vestito da sotto in su>>²⁶⁶, sempre nell’ottica che la natura che circonda i militari e i civili sia essa stessa protagonista e personaggio.

²⁶² Canepa Ettore, *Le metafore del Partigiano Johnny*, in “MLN”, Vol.106, n.1, Gennaio 1991, Baltimora, John Hopkins University Press, p.119

²⁶³ Eugenio Corsini, in Gramaglia Paola, Ugoni Lanfranco (a cura di), *La natura e il mondo contadino in Fenoglio Beppe*, cit., pp.17-18

²⁶⁴ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.274

²⁶⁵ Ivi, p.275

²⁶⁶ Ivi, p.24

L'idea della collina paragonata con espliciti riferimenti sessuali ad una donna che, per l'appunto, può essere anche svestita, si ritrova spesso nell'idea della sua conformazione a forma di seno: <<In alto il cielo s'era rasserenato, ma in basso un corteo di nubi grigiofumo passava sulla poppa della collina di Mombarcaro come se le prendesse le misure>>²⁶⁷. Tutto il passo tratto da *Dopo pioggia* si propone come una grande descrizione retorica ove non solo è presente la *collina-poppa* ma anche la metafora delle nubi schierate come fossero in corteo che, vista la considerazione precedente sulla morte fatta dal protagonista, non può che configurarsi come un corteo funebre e cattivo presagio. Infine, anche l'ultima similitudine può rientrare nell'utilizzo "corporeo" del paesaggio di Fenoglio.

Uno degli elementi ricorrenti spesso amplificato dalla metafora è, poi, il fango in cui i soldati frequentemente e malvolentieri si trovano a buttarsi per nascondersi o a marciare. Se famoso è il passo di Milton in cui cerca di non impantanarsi, interessante è l'immagine che Fenoglio crea per descrivere una situazione analoga in *I ventitré giorni della città di Alba* in cui i soldati <<smuovevano di continuo i piedi per non trovarseli al momento buono imprigionati nel fango che cresceva come se avesse il lievito dentro>>²⁶⁸. Esso risulta essere non solo intralcio ma un vero e proprio nemico che pulsa e si riproduce, proprio come i batteri del lievito che fanno aumentare il volume di un impasto, per annientare i protagonisti insieme ai fascisti.

Oltre al paesaggio, ad essere investite da significati altri sono anche le descrizioni dei personaggi fenogliani, anch'esse fisiche, corporali e violente come quelle paesaggistiche. Molte volte Fenoglio tramite similitudine compara e mescola elementi maschili e femminili.

Sempre in *Dopo pioggia* si noti come viene tratteggiata la madre del protagonista:

Arrivò sua madre dal mercato di Murazzano, sembrava un uomo, con gli scarponi, le calze di lana color mattone, e quel cappotto d'un incredibile colore frittata verde. E tossiva, una tosse simile allo scrollo d'una scatola piena di chiodi²⁶⁹.

Il suo sembrare un uomo viene sottolineato dal narratore per via di abiti dalle tinte scure e che richiamano la divisa da soldato per poi essere concretizzato ancora di più dalle

²⁶⁷ Ivi, p.414

²⁶⁸ Ivi, p.15

²⁶⁹ Ivi, p.413

azioni della donna che si mostra essere l'unico vero motore economico della famiglia. A questo si aggiunge la tosse, anch'essa tratto più vicino al mondo maschile che femminile, la quale viene concretizzata in un'immagine, come spesso succede in Fenoglio, quotidiana, cruda e, in questo caso, sonora come può essere il rumore di una scatola di chiodi sbattuta. Sempre all'interno della similitudine, in aggiunta, si potrebbe immaginare una traslazione della visione della scatola violentemente scrollata sulla donna stessa che, nonostante le poche righe dedicate alla sua figura, appare sfibrata e distrutta.

Al contrario, in contrasto con la poca sensualità della madre, si pone la descrizione fisica del Fenoglio de *La licenza*, che risente della medesima sensualità femminile delle Langhe dove ha combattuto:

[...] con quella barba dorata e lunga, così sconvolta come se ci fosse passato un uragano, e che non bastava a mascherare l'emaciata durezza dei suoi zigomi, e la sua bellissima bocca, con quello straordinario labbro inferiore protruso, sempre rosso e umido come quello d'una donna, bella donna²⁷⁰.

Si noti, però, soprattutto la similitudine con l'uragano utilizzato per la barba incolta. L'idea dello sconvolgimento descritto tramite il ricorso al simbolo della tempesta accomuna ancora una volta uomo e paesaggio. Sono molti, infatti, gli esempi in cui questo elemento atmosferico (ma anche altri ad esso correlati come il vento e la pioggia) viene comparato agli uomini o al campo di battaglia in tutte le opere fenogliane.

Levi, come sottolineato da Mengaldo, per via della natura discorsiva e analitica dei suoi testi, predilige l'uso della comparazione rispetto alla metafora che, quando presente, soprattutto ad inizio periodo, viene immediatamente ampliata da spiegazioni successive. In entrambi i casi, però, il linguaggio figurato per Levi non ha nessuno scopo lirico. Egli ricerca, infatti, la concretezza della spiegazione precisa²⁷¹ e ciò si può benissimo notare in due similitudini contrastanti presenti in *Il versificatore* di *Storie naturali*:

VERSIFICATORE (*voce cavernosa*)

Era duro, quel sasso, come i cuori

Dello stuolo gigante.

²⁷⁰ Ivi, p.429

²⁷¹ Mengaldo Pier Vincenzo, *Per Primo Levi*, cit., p.75

[...] La segretaria caccia un grido acuto, come se avesse visto un topo, e manovra l'interruttore; forte scatto, la macchina tace²⁷².

La similitudine meccanica del Versificatore è intenzionalmente voluta da Levi che ne sottolinea la pomposità lirica ed inutile proprio perché prodotta da un congegno a cui non interessa spiegare e far capire, ma solo unire parole seguendo combinazioni matematiche. Molto diversa è, invece, la seconda, prodotto della vera retorica leviana: in essa si può notare la concretezza nella scelta di un'immagine realistica, acustica e per nulla poetica. È, infatti, la materialità tangibile della scienza e, conseguentemente, del mondo naturale a suscitare in Levi il ricorso al linguaggio figurato e non la letteratura. Alcuni altri esempi all'interno di altri racconti della stessa raccolta possono essere, di conseguenza, <<le ossa lunghe delle zampette erano flessibili come la gomma>>²⁷³, <<la sua città come l'aveva ritrovata, quasi intatta negli edifici ma sconvolta intimamente, lavorata dal di sotto come un'isola di ghiaccio galleggiante>>²⁷⁴, <<lei è eterna, incorruttibile, come l'amianto, come il diamante, come l'oro>>²⁷⁵.

A volte, tuttavia, accade anche il contrario, ossia che la scienza non serva come secondo termine di paragone ma sia essa stessa spiegata dal mondo quotidiano²⁷⁶: <<era proprio il nucleo fatto in quel certo modo, quasi come i piani di corda di un aereo>>²⁷⁷.

Ciò denota soprattutto *Il sistema periodico*, in cui il "tradurre" gli elementi chimici in eventi della sua vita vissuta diventa quasi un dovere per Levi, andando a creare una fusione fra i due aspetti tale da non riuscire più a distinguerli.

Si pensi al passo di *Zinco* in cui è difficile comprendere se è l'impurità dello zinco ad essere comparata all'essere ebreo nel ventennio fascista o il contrario:

Ma neppure la virtù immacolata esiste, o se esiste è detestabile. Prendi dunque la soluzione di solfato di rame che è nel reagentario, aggiungine una goccia al tuo acido solforico, e vedi che la reazione si avvia: lo zinco si risveglia, si ricopre di una bianca pelliccia di bollicine d'idrogeno, ci siamo, l'incantesimo è avvenuto, lo puoi abbandonare al suo destino e fare quattro passi per il laboratorio a vedere che c'è di nuovo e cosa fanno gli altri. [...] In un angolo c'era una cappa, e davanti alla cappa sedeva Rita.

²⁷² Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.30-31

²⁷³ Ivi, p.58

²⁷⁴ Ivi, p.78

²⁷⁵ Ivi, p.96

²⁷⁶ Mengaldo Pier Vincenzo, *Per Primo Levi*, cit., pp.78-79

²⁷⁷ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., p.77

[...] Potrebbe addirittura diventare una discussione essenziale e fondamentale, perché ebreo sono anch'io, e lei no: sono io l'impurezza che fa reagire lo zinco, sono io il granello di sale e di senape. L'impurezza, certo: poiché proprio in quei mesi iniziava la pubblicazione di "La Difesa della Razza", e di purezza si faceva un gran parlare, ed io cominciai ad essere fiero di essere impuro²⁷⁸.

Ciò che sembra una semplice spiegazione chimica viene, infatti, ricalcata sul mondo quotidiano che, quindi, spiega e viene spiegato dalla reazione dello zinco. L'impurezza di quest'ultimo viene chiarita al lettore non esperto di scienza sul piano della morale e, a sua volta, lo stesso Levi diventa metaforicamente il <<granello di sale e di senape>>, materiale vivo e quotidiano, che stimola "negativamente" la soluzione come succede sul piano della Storia.

Spesso, pertanto, come notato, anche le similitudini non si limitano al semplice sintagma comparato e sintagma comparante, ma quest'ultimo è sostituito da espressioni più ampie, come nel caso di <<Simpson mi fece notare che non si trattava di sensazioni gregge, come quelle di un uomo rozzo e incolto che visiti Venezia o assista casualmente ad uno spettacolo naturale>>²⁷⁹.

Non mancano, però, eccezioni più letterarie e poetiche che, se non hanno un intento parodico come nel caso segnalato precedentemente, sono dovute al contesto più "alto" in cui sono inserite. Si pensi, per esempio, ad un racconto come *Quaestio de centauris*, nel quale il lirismo mitologico e classico abbraccia anche il linguaggio utilizzato dal narratore. Non sorprende, quindi, un passo come <<Così, mi disse, tutti i centauri son fatti, che sentono per le vene, come un'onda di allegrezza, ogni germinazione, animale, umana o vegetale>>²⁸⁰. In esso si assiste, oltretutto, ad un cortocircuito in cui il figurante diventa sostegno del figurato attraverso la sua trasformazione in un complemento di specificazione (espedito che Mengaldo riconosce come abbastanza tipico dell'autore)²⁸¹.

È presente, ovviamente, anche un ricorso alla figurazione del mondo naturale che, similmente a Fenoglio, appare umanizzare se stesso e, al contempo, naturalizzare l'essere

²⁷⁸ Ivi, pp.33-34

²⁷⁹ Ivi, p.164

²⁸⁰ Ivi, p.118

²⁸¹ Mengaldo Pier Vincenzo, *Per Primo Levi*, cit., p.76

umano. A differenza dell'altro autore, tuttavia, in Levi esso anche come compartecipe ai sentimenti umani, spesso nelle loro valenti negative.

Si analizzi questo passo tratto da *Ammutinamento* in *Vizio di Forma*:

Clotilde è diversa [...]: sorrideva al cielo con gli occhi chiusi, intenta al palpito delle farfalle che si posavano su di lei come su un fiore, immobile per non spaventarle via. [...]. Mi ha spiegato che il convolvolo è gentile ma pigro: a lasciarlo fare, invade i campi e li soffoca, però non per fare il male come la gramigna, solo è troppo pigro per crescere dritto. – Vedi come fa? Pianta anche lui la radice in terra, ma non tanto profondo, perché non ha voglia di faticare e non è molto forte. Poi si divide in fili, e ogni filo corre basso a cercarsi da mangiare, e non si incrociano mai: non sono mica stupidi, si mettono d'accordo prima, io a levante, tu a ponente. [...]. Per la gramigna, invece, non ha pietà: – È inutile che la tagli a pezzi con la zappa: tanto poi ogni pezzo ricresce, come i draghi delle favole. Anzi, è proprio un drago: se guardi bene, vedi i denti, le unghie e le scaglie. [...]. Ma più scavi e più trovi, e se scavi profondo trovi uno scheletro tutto nero e nodoso, duro come il ferro e vecchio non so quanto: ecco, quello è la gramigna. [...]. Le ho chiesto se parla con le altre piante, e mi ha detto che certamente [...] però bisogna non perdere la pazienza e cercare di farsi capire, perché in generale le piante sono molto lente, sia a capire, sia a esprimersi, sia a muoversi. –Vedi questo? – mi ha detto, indicando uno dei nostri limoni: – si lamenta, è un pezzo che si lamenta, e tu se non capisci non te ne accorgi, e intanto lui soffre²⁸².

Si assiste, infatti, prevalentemente ad una lunga ed ampliata personificazione della natura che, in ogni sua forma, risente delle emozioni umane: essa, pertanto, soffre, si lamenta e cerca di sopravvivere anche nei modi più infimi ed infidi. Clotilde, attraverso il dono tipico della gente del suo posto, riesce però ad ascoltarla e capirla, fino ad accettare anche la pigrizia e l'indolenza delle sue amiche piante proprio perché essa stessa è paragonata ad un <<fiore>> che le api (e, quindi, la natura tutta) avvolgono ed abbracciano senza ferire. In tale racconto, però, non mancano anche altri spunti per la figurazione, come può essere il mondo letterario e fantastico: la natura nella sua forma più malvagia, come la gramigna, è paragonata e metaforizzata in un drago poiché in questo brano, molto probabilmente, la compartecipazione tra natura e uomo non permette di indentificare il male con quest'ultimo. Non manca, infine, anche un riferimento al <<ferro>>, elemento

²⁸² Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.340-342

della scienza e della chimica che, come sempre, sono primo materiale da costruzione di qualsiasi aspetto della retorica leviana.

Uomo, natura e scienza si confondono metaforicamente anche per mostrare il lato negativo del primo e la conseguente vittimizzazione e violenza della seconda. Si guardi al racconto *Recruenco: la Nutrice*, tratto dalla medesima raccolta: <<Sei trombe d'acciaio, rivolte verso il basso, vomitavano sei uragani sui quali la macchina si sosteneva, quasi immobile>>²⁸³. In questo caso, infatti, la macchina nata dalla scienza e dalla tecnologia dell'uomo moderno viene paragonata, per l'appunto, ad una nutrice, una madre benevola che nutre gli uomini selvaggi. Essi credono che la macchina, per loro assimilabile ad un dio, sia buona, ma le descrizioni terribili che l'accompagnano, paragonandola alla devastazione degli uragani (elemento naturale spesso usato da Levi nel proprio linguaggio metaforico, soprattutto in *Se questo è un uomo*), anticipano solo ciò che si svelerà del tutto nel racconto successivo, *Recreunco: il rafter*. La Nutrice, invero, si scoprirà essere solo la scusante attraverso la quale l'umanità malvagia e spinta del profitto può impossessarsi e distruggere la vita incontaminata.

Vi sono due campi, in conclusione, dove il linguaggio figurato di Levi e Fenoglio dà i suoi massimi risultati. Si tratta delle figure animali a cui il primo fa quasi sempre ricorso e quelle belliche del secondo. Si vedranno adesso più approfonditamente questi due aspetti cardine della poetica degli autori e come, in ogni caso, il mondo animale non sia estraneo a Fenoglio e quello della guerra attiva a Levi.

2.1 Figure animali

In tutta la produzione leviana gli animali rappresentano il più importante e produttivo termine di paragone con l'uomo e non solo. Il bestiario di Levi, infatti, è molto vasto ed ogni situazione, azione o sentimento trova il suo corrispettivo preciso in animali di ogni sorta.

Se, come ha stabilito Marco Belpoliti, è il cane il più utilizzato, non mancano insetti e altre fiere meno comuni che, oltre a diventare veri protagonisti di alcune opere, svolgono,

²⁸³ Ivi, p.311

per l'appunto, molto spesso questo ruolo di figurante, donando alle scene immagini realistiche, naturali e concrete²⁸⁴.

Il cane viene utilizzato, innanzitutto, da Levi come altro lato del se stesso in Lager: un sé sfibrato, denaturato e costretto a diventare bestia come il Buck di *Richiamo della foresta*. Come sempre, quindi, Levi sa unire non solo il mondo naturale, ma riprende anche un esempio letterario e, oltretutto, amplia il confronto minimo arricchendolo di particolari:

[...] e ad un certo punto mi ero accorto (con un balenio di riso, e un pizzico di ambizione soddisfatta) di stare rivivendo, io dottorino per bene, l'involuzione-evoluzione di un famoso cane per bene, un cane vittoriano e darwiniano che viene deportato, e diventa ladro per vivere nel suo "Lager" del Klondike, il grande Buck del Richiamo della Foresta. Rubavo come lui e come le volpi: ad ogni occasione favorevole, ma con astuzia sorniona e senza espormi. Rubavo tutto, salvo il pane dei miei compagni²⁸⁵.

Levi, difatti, non è solo cane, solo il Buck dei libri, ma è anche volpe astuta e furtiva. Di esempi della comparazione canina, anche limitandosi ai soli racconti, ve ne sono moltissimi altri: qui ci si limiti a ricordarne alcuni come << Quanto poi al grattarsi, lo faceva solo quando non si sentiva osservato, o quando si distraeva; ma allora si grattava in un modo feroce, come un cane, appunto, come se volesse scavarsi>>²⁸⁶ (che esplicita il paragone uomo-cane poiché il personaggio di *Versamina* di cui si discorre è diventato un lupo mannaro per via di un esperimento) e <<Era in sostanza un apparecchio radoricevente, costruito in modo da svelare minime differenze di frequenza: ed infatti, usciva brutalmente di sintonia, ed abbaia come un cane da pagliaio>>²⁸⁷ (in cui è un marchingegno umano ad essere paragonato al verso del cane rendendo il suono meccanico e radiofonico un guaito più vicino e vivo).

Una continuata similitudine ferina che coinvolge altri animali comuni è, invece, presente in *Zolfo*:

Lanza si sentiva tutti i peli in piedi, come la coda di un gatto in collera: ed in collera era, in una rabbia sanguinaria e forsennata contro la caldaia, contro quella bestiaccia restia seduta sul fuoco, che muggiva come un toro: arroventata, come un enorme riccio a spine dritte,

²⁸⁴ Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p.361

²⁸⁵ Levi Primo, *Tutti i racconti (a cura di Marco Belpoliti)*, cit., p.490

²⁸⁶ Ivi, p.81

²⁸⁷ Ivi, p.412

che non sai da che parte toccarlo e prenderlo, e verrebbe voglia di volargli addosso a calci²⁸⁸.

Ancora una volta non ci si limita a comparare l'uomo e la bestia, in questo caso un gatto rabbioso, ma esso stesso diventa metafora della caldaia, a sua volta paragonata per il verso ad un toro e per la sua ingestibilità ad un riccio aguzzo ed appuntito.

Infine, è interessante notare come la figura del vitello sia utilizzata durante una visione fornita al protagonista dal Torec in *Trattamento di quiescenza* in *Storie Naturali*:

Ma la sete c'era, era reale e feroce e urgente, e io bevvi come un vitello, immergendo nell'acqua tutto il viso: bevvi a lungo, dalla bocca e dal naso, arrestandomi ogni tanto per respirare, tutto pervaso dal più intenso e semplice dei piaceri concessi ai viventi, quello di restaurare la propria tensione osmotica²⁸⁹.

La similitudine del vitello che beve serve non soltanto ad esplicitare ulteriormente l'urgenza di bere che sorge nell'uomo costretto per contratto a non dissetarsi, ma la veemenza dell'animale che si ricongiunge piacevolmente all'acqua è necessaria anche per riportare nel quadro del conosciuto la <<tensione osmotica>> al contempo lirica e scientifica. Essa, infatti, se a livello organico rappresenta la forza con cui un soluto si lega all'acqua, diventa metaforicamente l'appagante unione dell'uomo stesso all'elemento di cui è maggiormente formato, una sorta di riscoperta della natura e di panismo estatico che, però, risulterà essere fugace in quanto frutto di un artificio tecnologico e legato a delle leggi umane che non riescono più ad equivalere a quelle naturali.

Se in tutti questi casi si rimane sempre nell'ambito del quotidiano, più lontane ma molto efficaci risultano essere le figure entomologiche o erpentologiche.

Contraria al sentire comune, per esempio, è la comparazione con lo scarafaggio presente in *Protezione*, primo racconto di *Vizio di forma*: <<Ad ogni modo, – riprese Elena, – per me è così: mi ci trovo *snug* come uno scarafaggio in un tappeto. Mi sento protetta come in una fortezza, e alla sera quando vado a letto me la tolgo malvolentieri>>²⁹⁰. Oltre alla presenza “fenogliana” dell'inglese <<*snug*>> che per la somiglianza con <<*bug*>> (insetto) rende meglio del corrispettivo italiano “comodo”, lo scarafaggio viene visto

²⁸⁸ Ivi, p.511

²⁸⁹ Ivi, p.170

²⁹⁰ Ivi, p.185

positivamente, come un essere che si nasconde non per paura ma per sentirsi gradevolmente protetto. Elena, pertanto, è totalmente assimilabile all'insetto in quanto, a differenza di Marta, non vede la corazza imposta per la tutela degli esseri umani e necessariamente indossata in qualsiasi situazione come un impedimento o una mancanza di libertà. Lo scarafaggio ed Elena, pertanto, non vivono la loro condizione come una sopravvivenza.

In antitesi, invece, in un passo di *Recruenco: il rafter* il paragone fra gli indigeni e le formiche, di solito esseri giudicati positivamente dallo stesso Levi per via della loro operosità e collaborazione, assume sfumature negative:

Farnham sollevò il rafter in quota di sicurezza, e pochi istanti dopo, in una breve pianura brulla, apparve il villaggio di Recuenco, una cinquantina di capanne di fango e di pietra grigia, coi tetti di foglie di palma. Minuscole figure umane strisciavano in tutti i sensi, come formiche in un formicaio scoperchiato: alcune armeggiavano con pale e picconi²⁹¹.

Le formiche diventano, infatti, simbolo di limitatezza: i nativi sono piccoli e insignificanti di fronte alla maestosità del rafter e, proprio come le formiche che possono essere schiacciate dall'uomo che le ritiene inferiori, gli abitanti di Recuenco sono giudicati similmente dall'umanità moderna e tecnologica che offre loro un aiuto fasullo e ipocrita. La visione negativa della piccolezza della formica torna anche nella trattazione del Lager per indicare l'agglomerato di anime inermi presenti nel campo di concentramento, ma ne *Il sistema periodico* Levi decide di utilizzare una metafora leggermente diversa, ossia quella del <<termitaio>>²⁹². Tale termine viene utilizzato da Levi sia per le persone sia per l'opera stessa in quanto strutturata in maniera intricata proprio come un ammasso di insetti²⁹³.

Tra le tantissime altre figure, un'ultima da evidenziare è sicuramente quella del serpente. Belpoliti ritiene che per lo scrittore la serpe sia la bestia per eccellenza proprio perché il più lontano possibile dalla natura umana e comparata, richiamandosi alla *Genesi*, anche al verme, per via del loro essere attaccati alla terra, figli viscidati e raccapriccianti della putredine²⁹⁴. Simili ad esso appaiono, infatti, i protagonisti di *Erano fatti per stare*

²⁹¹ Ivi, p.320

²⁹² Ivi, p.501

²⁹³ Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p.390

²⁹⁴ Ivi, pp.411-413

insieme che, pur non venendo definiti “serpenti”, sono animalizzati come si evince dallo strisciare di Plato e dalla loro unione nell’oscurità.

In *Ottima è l’acqua* il serpente viene chiamato in causa, invece, quasi positivamente, richiamandosi alla prudenza e l’intelligenza espresse da questo animale nel personaggio di Kipling²⁹⁵ : <<d’improvviso la sua accidia svaporò, e si sentì sottile ed accorto come un serpente>>²⁹⁶.

Fenoglio utilizza la similitudine o la metafora animale in modo meno evidente rispetto a Levi ma, soprattutto nei racconti, esse rimangono similmente nell’ambito del quotidiano e raramente vengono dotate di liricità.

Molto spesso, infatti, la comparazione animale per l’autore di Alba segue l’uso comune, perifrasi popolari che prediligono animali della campagna che, proprio perché in mezzo all’uomo, sono meglio conosciuti e assimilabili all’agire di quest’ultimo.

Metafora idiomatica, risulta, quindi, per esempio l’utilizzo del cane per indicare l’assenza di qualsiasi tipo di persona in un determinato luogo: <<avevamo fatto un po’ di chilometri senza incontrare o avvistare un cane né dei nostri né dei loro né borghese>>²⁹⁷.

Il paragone con il cane, infatti, è sicuramente uno dei più apprezzati da Fenoglio che ne fa principalmente il simbolo di miseria, rammarico e abbandono.

In *La licenza* il Fenoglio protagonista è paragonato ad un cane per via dell’infelicità dovuta al suo stato di salute che, nonostante gli impedisca di sacrificarsi andando in guerra, non viene letta come positiva: <<E quando è tornato con la notizia, non crediate che fosse allegro, era abbattuto come un cane, come se gli avessero fatto un foglio per l’ospizio dei vecchi>>²⁹⁸. In questo caso, come accade spesso nella scrittura leviana, la similitudine non si limita al semplice comparato-comparante, ma viene ampliata in una seconda che rimarca e sottolinea la delusione dell’uomo per essersi sentito anziano.

Sempre in un’ottica negativa, in *Ettore va al lavoro* Fenoglio lo utilizza per descrivere il padre del protagonista: <<Camminava e gli venne in mente suo padre, un quarto d’ora prima, sulla porta della sua bottega. Era commosso a vederlo uscir di casa per andare a lavorare, aveva degli occhi come un cane da caccia>>²⁹⁹. In questo caso gli occhi

²⁹⁵ Ivi, p.411

²⁹⁶ Levi Primo, *Tutti i racconti (a cura di Marco Belpoliti)*, cit., p.355

²⁹⁷ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., p.90

²⁹⁸ Ivi, p.431

²⁹⁹ Ivi, p.461

dell'animale rappresentano la commozione triste di un padre compartecipe dei sentimenti del figlio e vessato, come quest'ultimo, da una moglie severa e rigida nelle sue decisioni. Il cane viene utilizzato anche in un racconto di guerra come *I ventitré giorni della città di Alba* per far comprendere al lettore l'azione dei nemici sottolineandone, ma non in maniera negativa, la sua velocità d'attacco:

Dall'angolo di caduta calcolarono che la repubblica non era più distante di trecento metri. Allora si misero bene a posto loro e le armi, obbligando le palpebre a non battere guardavano fissi avanti a sé e con le orecchie tese fino al dolore aspettavano che dal finestrone quello dei binocoli dicesse qualcosa. Seguì a non dir niente, finché un minorenne perse la testa e sparò e cinque o sei altri l'imitarono, mirando nel verde all'altezza dei ginocchi di nessuno.

La risposta ci fu, repentina e diretta come il rivoltarsi d'un cane che pare che dorma e gli si pesta la coda: una gran salva complessa e ordinata che passò alta un metro sulla trincea di San Casciano e si schiacciò contro il muro del cimitero³⁰⁰.

L'esempio della coda schiacciata fa comprendere come siano stati gli stessi atti scellerati dei giovani partigiani a provocare un contrattacco che, se questi si fossero nascosti come da ordini, non avrebbe partecipato alla disfatta della Resistenza nella città.

Come spesso accade in Fenoglio, poi, il riutilizzo del medesimo materiale e il linguaggio popolare ricco di ripetizioni portano a scegliere per diversi brani la stessa identica formulazione. È ciò che accade con la mosca, simbolo di fastidio, utilizzata dall'autore per sottolineare le sensazioni di disagio in cui si trovano i suoi protagonisti: << [...] la Durando morì, a mezzogiorno giusto, Melina che s'era alzata apposta da tavola arrivò in tempo a vederla fare una smorfia e uno scatto come per cacciarsi una mosca da sotto il naso e star lì>>³⁰¹. Le medesime parole vengono utilizzate anche nei confronti di Paco nel primo scritto tratto da *Il paese* (<<Lui mi guardò né bene né male, poi fece col labbro e il naso una smorfia come a scacciare una mosca e restò>>³⁰²) e nel racconto fantastico *Storia di Aloysius Butor* (<<fece con naso e bocca una smorfia come per scacciarsi una mosca e spirò>>³⁰³).

³⁰⁰ Ivi, p.16

³⁰¹ Ivi, p.319

³⁰² Ivi, p.342

³⁰³ Ivi, p.526

Da menzionare è anche l'apparizione della mosca in *Un altro muro* ove essa, per via del suo volare libera dove le piace, viene assurtà – al posto di un più prevedibile uccello – a simbolo della libertà prima della fine, come immagina Max portato dai fascisti al luogo della fucilazione:

«Io parto. Mi butto verso il fiume. Sarò nella neve come una mosca nel miele, mi ammazzano infallantemente, ma io parto lo stesso. Così è più facile, non c'è preparazione». Così pensò Max, ma non poteva, non poteva fare un passo fuori della cadenza del drappello³⁰⁴.

Insieme alla mosca, altro insetto presente nei racconti è la falena che viene utilizzata come emblema del masochismo testardo del narratore, il quale rovina la propria felicità per gelosia: << Il pensiero però di Matilde ed Alfredo non voleva ritirarsi del tutto, era come una testarda falena vorticante intorno allo splendido lampione di lui e Maria>>³⁰⁵.

La falena, oltretutto, diventa anche, proprio per il suo svolazzare intorno alla luce senza scopo, la raffigurazione dei frequentatori ubriachi dell'osteria, come alluso in *Ma il mio amore è Paco*: <<L'osteria di Madama era la casa meglio illuminata di tutto il paese, davanti alle sue finestre ingrigiate vorticava puzzando il grosso delle falene di Belbo>>³⁰⁶.

Restando all'interno del confronto con Levi, nei racconti fenogliani si ritrovano altre tre figure care allo scrittore torinese: il vitello, il verme e il serpente.

Il vitello è per Fenoglio simbolo di prigionia e di impeto nel cercare di liberarsi dalla propria condizione. In questa seconda accezione, pertanto, si può ritrovare un nesso con la foga di bere del vitello leviano, anch'esso simbolo di una privazione. Questa idea si ritrova nel racconto *Superino*: <<Mi affacciai giusto per vedere Superino uscire dall'altra osteria sparato come una pallottola. Sotto gli ippocastani frenò e scambietto come un vitello che sia riuscito a slegarsi ma si veda tutte le strade bloccate dal macellaio e dai suoi garzoni>>³⁰⁷. Superino, infatti, scoperto di essere figlio del peccato, dà di matto proprio come un vitello e corre fino al fiume per liberarsi dalla colpa ponendo fine alla sua esistenza e ritrovando in questo gesto la libertà dalle dicerie maligne del paese.

³⁰⁴ Ivi, p.86

³⁰⁵ Ivi, p.387

³⁰⁶ Ivi, p.326

³⁰⁷ Ivi, p.264

Il verme viene utilizzato in maniera molto originale come controparte del carrarmato nemico, ove esso può sia rendere l'idea dello strisciare del mezzo ma essere anche, dal punto di vista dei partigiani, riferimento ai nemici stessi che, al sicuro dentro di esso, sparano a chi è fuori: <<Finché mandarono avanti uno di quei carri armati che si calò nel greto come un verme>>³⁰⁸.

Infine, il serpente rappresenta la ferinità tutta animale e per nulla umana e, in Fenoglio, viene legato al comportamento femminile (come in Levi si ha, pertanto, un riallacciamento biblico): << C'era alla finestra una ragazzina che lo fissava con un paio d'occhi da serpente. Lui s'incuriosì, guardò meglio e poi si disse che la ragazza, per quel che se ne vedeva, non era ancora matura perché lui le ricambiasse un'occhiata di quella forza>>³⁰⁹. La ragazzina appare, infatti, travolgente nella sua capacità di tentare il sergente, insidiosa come l'aggettivo utilizzato nell'altra similitudine col serpente riscontrata tra i racconti:

Come quella parlava, il Fenoglio era venuto sempre più abbassandosi, quasi scivolando col corpo, in modo da aver gli occhi a livello di quelli della donna e l'ascoltava socchiudendo sempre più la bocca [...].

[...] il tintinnio sullo zinco aveva riscosso il Fenoglio da quella sua stasi insidiosa. Ora si stava raddrizzando, ancora con la mossa insidiosa del serpente, ma aveva distolto gli occhi dalla donna e Boeri sentiva che non l'avrebbe più rifissata³¹⁰.

In questo caso è un uomo ad essere ritenuto simile al serpente per il suo movimento repentino. Tuttavia, tale riferimento nasce ancora una volta dalla donna: la moglie, infatti, ha la capacità di attrarlo e quasi stregarlo con le sue parole come se fosse la sua incantatrice.

2.2 *Figure di guerra*

In una materia di argomento in buona parte militare come quella di Fenoglio, il linguaggio figurato si unisce alle immagini di guerra non tanto per fare di esse l'elemento comparante di situazioni quotidiane ma il contrario. La guerra, infatti, ha bisogno di essere spiegata e

³⁰⁸ Ivi, p.9

³⁰⁹ Ivi, p.28

³¹⁰ Ivi, p.431

chiarita a chi, non avendola vissuta sulla propria pelle come lo scrittore o i suoi protagonisti, non potrebbe altrimenti comprendere appieno certi comportamenti ed azioni dei personaggi.

In primo luogo, sono i mezzi della lotta armata a dover essere resi più concreti. Così, per esempio, le armi possono diventare strumenti musicali come accade in *Golia* (<<tutti con le armi pendule a tracolla come chitarre>>³¹¹), gli elmetti parte integrante dell'ambiente sfruttando e contestualizzando un modo di dire molto usato naturale (<<Dalla cresta della collina a sinistra spuntavano elmetti come funghi>>³¹²), lo sparo a salve una bottiglia stappata (<<E se io premessi il grilletto e non ne uscisse niente, facesse solo pluff come una bottiglia che si stappa?>>³¹³) e la raffica di colpi il salire degli scalini (<<le nuvolette delle mortaiate dei fascisti che mettevano un colpo sopra l'altro come tanti scalini per arrivare in cima alla collina dei Biancardi>>³¹⁴).

Molto spesso le comparazioni si velano di un'amara ironia, frutto di un aspro contrasto fra comparato e comparante. È il caso delle armi viste come reliquie sacre, oggetti da venerare per la loro rarità, soprattutto se straniere come il Thompson trovato dal protagonista in *Nella valle di San Benedetto*: <<Le sue parti metalliche splendevano al lume vicino con una ricchezza discreta, l'arma mi pareva un arredo sacro. Non potei fare a meno di sorridere>>³¹⁵. Trovare un'arma efficace in guerra, infatti, era simbolo di "ricchezza", in quanto aumentava la possibilità di uscire vivi da un combattimento.

Anche un momento di tensione come la punizione di un prete delatore viene giocato in modo tagliente:

Gli ordinarono di spogliarsi, con le sue proprie mani [...]. Come lo vide a buon punto, Mario attraversò il sagrato e stette davanti al portico; aveva spiegata la bandiera e la teneva pronta come un accappatoio. E quando fu nudo e lo spinsero sul sagrato Mario gli buttò la bandiera sulle spalle e il prete se la strinse ai fianchi come un manto³¹⁶.

La bandiera trasformata in un <<accappatoio>> e in un <<manto>> per nascondere la vergogna del prete le fanno assumere due valori contrastanti: da un lato, infatti, essa

³¹¹ Ivi, p.142

³¹² Ivi, p.93

³¹³ Ivi, p.144

³¹⁴ Ivi, p.14

³¹⁵ Ivi, p.92

³¹⁶ Ivi, p.162

rappresenta lo Stato fascista e, come tale, è essa stessa causa della giusta vergogna che deve provare il prete, dall'altro diviene simbolo della nuova libertà auspicata dai partigiani che deve "coprire" il marcio precedente.

Similmente, tramite la focalizzazione sugli indumenti, ci si può prendere gioco persino di un capo nemico: <<in prima fila si vedeva un capo che su dei calzoncini corti come quelli d'una ballerina portava un giubbone di pelliccia che da lontano sembrava ermellino, e un altro capo che aveva una divisa completa di gomma nera, con delle cerniere lampeggianti>>³¹⁷. Ancora una volta in un testo che millanta oggettività come *I ventitré giorni della città di Alba* si assiste ad utilizzo ironico della similitudine che, focalizzata coi pensieri dei partigiani, fa emergere la sua imparzialità.

Infine, non si può non considerare tale passo tratto da *L'andata* in cui i veri spari dei soldati contro i nemici vengono paragonati ad un gioco nelle fiere o ad un'esercitazione: <<Ma erano rimasti tutti sulla strada e stavano allineati a sparare come al banco d'un tirasegno>>³¹⁸. Questa semplice similitudine, oltre ad essere molto incisiva a livello visivo, nel profondo sottolinea la distorsione delle sensazioni e delle percezioni che la guerra può causare fino a non considerare più umane le persone dall'altra parte del fucile. Anche in *Vecchio Blister* la commistione fra un atto cruento come una fucilazione e il gioco assume l'aspetto di una similitudine: <<Si misero su due file lasciando in mezzo un largo corridoio come la gente che aspetta di vedere una partita a bocce>>³¹⁹. Nello stesso brano, in aggiunta, la crudeltà dell'atto viene smorzata dalla fuga del protagonista descritta con toni dolci e strani: <<Scivolava giù per i piedi, e le sue mani aperte trascorrevano sull'erba come in una lunghissima carezza>>³²⁰.

La spiegazione degli atti dei soldati tramite il linguaggio figurato è, infatti, un espediente molto utilizzato da Fenoglio che non si limita solo a questi casi.

In *Un altro muro*, il racconto si apre con l'immagine della marcia degli aguzzini di Max che, grazie alla similitudine, fa nascere un passo dalla difficile interpretazione: <<Le due guardie marciavano come se ogni volta calassero i tacchi su capsule di potassa, Max camminava avanti tastandosi il petto>>³²¹. È interessante notare come Fenoglio decida di inserire un comparante "chimico" – caso unico nei racconti – vicino al mondo leviano.

³¹⁷ Ivi, p.7

³¹⁸ Ivi, p.33

³¹⁹ Ivi, p.68

³²⁰ Ibidem

³²¹ Ivi, p.70

La <<potassa>>, infatti, se gettata a terra violentemente crea un boato simile a quello degli spari. Invece di utilizzare un'espressione chiara come, per esempio, "vigorosamente", che avrebbe reso più facilmente l'idea del passaggio pesante e rumoroso dei soldati sul terreno, l'autore decide, forse memore di studi scientifici liceali, di rendere la frase criptica e che, agli occhi di un lettore non esperto, scorre via, quasi non vista, senza essere decifrata.

Una resa scenografica, invece, viene data al rastrellamento, unito ad un fenomeno atmosferico, nella similitudine di guerra che, molto probabilmente, risulta la più dotata di liricità fra quelle dei racconti:

C'era voluto questo grande rastrellamento di novembre, essere dispersi eppur tenuti insieme come tanti grani di polvere in un vortice d'aria, andare in armi e a casaccio in cerca di un buco nella grande rete che ci avevano tesa nei quattro punti cardinali, per capire in pieno come eravamo simili noi tre e come non potevamo assolutamente andare d'accordo³²².

Non mancano, però, episodi in cui sono gli elementi bellici ad essere utilizzati come paragone. Fra gli altri, si prendano a modello <era robusto come un cannone>>³²³ e <<si sentiva gli intestini come piombo>>³²⁴, che rientrano sempre fra le locuzioni tipiche.

Più importante, invece, è un episodio in cui fra i due termini confrontati vi è una stretta correlazione: <<Andammo in mezzo alla piazzetta della chiesa, davanti intorno e dietro a noi porte e finestre si chiudevano con colpi secchi come fucilate>>³²⁵. La paura dei civili che porta al barricarsi in casa è, per l'appunto, dovuta al timore delle stesse <<fucilate>> dei soldati comparate al rumore delle imposte chiuse.

In conclusione, sono da segnalare casi in cui le similitudini rimangono all'interno della medesima tematica militare come <<una pistola come un cannoncino>>³²⁶ in cui si amplificano le dimensioni dell'arma per sottolineare la maggior potenza degli strumenti inglesi e <<Un colpo solo partì dal pistolino di Carnera, ma fu come se saltasse una mina nella pancia del bricco>>³²⁷ sempre con una sorta d'iperbole.

³²² Ivi, p.89

³²³ Ivi, p.162

³²⁴ Ivi, p.198

³²⁵ Ivi, p.96

³²⁶ Ivi, p.140

³²⁷ Ivi, p.145

Levi, invece, utilizza quasi esclusivamente il materiale bellico come comparante o metafora di eventi della vita quotidiana.

In *Il sistema periodico*, infatti, sono frequenti i riferimenti alla <<battaglia>> per indicare molte situazioni, soprattutto giovanili o lavorative, che dovette affrontare. Essa può concretizzarsi in una vicenda amorosa che mette in secondo piano i drammi della storia come quella con Rita (<<Mi pareva di aver vinto una battaglia, piccola ma decisiva contro il buio, il vuoto, e gli anni nemici che sopravvenivano>>³²⁸) o nella “lotta con gli elementi” a cui ogni giorno si appresta un chimico (<<Il nostro mestiere è condurre e vincere questa interminabile battaglia: è molto più ribelle, più refrattaria al tuo volere, una vernice impolmonita che un leone nel suo impeto insano; però, via, è anche meno pericolosa>>³²⁹).

Similmente, sempre riguardo al proprio lavoro, l’idea del lavoro-battaglia si può ampliare grazie al più generale macrotema della guerra, creando, come spesso accade, una comparazione più lunga ed esaustiva:

Ti danno l’impressione di combattere un’interminabile guerra contro un esercito avversario ottuso e tardo, ma tremendo per numero e peso; di perdere tutte le battaglie, una dopo l’altra, un anno dopo l’altro; e ti devi accontentare, per medicare il tuo orgoglio contuso, di quelle poche occasioni in cui intravvedi una smagliatura nello schieramento nemico, ti ci avventi, e metti a segno un rapido singolo colpo.

Anche Cerrato conosceva questa milizia: anche lui aveva sperimentato l’insufficienza della nostra preparazione, il dovervi surrogare con la fortuna, l’intuizione, gli stratagemmi, ed un fiume di pazienza³³⁰.

Levi trasferisce totalmente le sensazioni provate da soldato nell’imprevedibilità della propria professione e non si può non notare la somiglianza con i passi in cui si parla della sua mancata formazione militare:

Ci dissero che la nostra insofferenza beffarda non bastava; doveva volgersi in collera, e la collera essere incanalata in una rivolta organica e tempestiva: ma non ci insegnarono come si fabbrica una bomba, né come si spara un fucile.

³²⁸ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., p.394

³²⁹ Ivi, p.504

³³⁰ Ivi, pp.548-549

Ci parlavano di sconosciuti: Gramsci, Salvemini, Gobetti, i Rosselli; chi erano? [...] Il tempo per consolidare la nostra preparazione non ci fu concesso [...]. In questo modo, dopo la lunga ubriacatura di parole, certi della giustezza della nostra scelta, estremamente insicuri dei nostri mezzi, con in cuore assai più disperazione che speranza, e sullo sfondo di un paese disfatto e diviso, siamo scesi in campo per misurarci³³¹.

La battaglia può essere, però, anche una metafora della resistenza ad una violenza sessuale, come quella che cerca di perpetrare un marito sulla moglie in *Nichel* e a cui tutti i lavoratori della miniera, Levi compreso, assistono ogni giorno:

[...] quasi tutte le notti, aveva cercato di violare il letto della donna. Ma lei si era difesa furiosamente, ed ancora si difendeva: mai e poi mai un uomo, e meno che tutti quello, avrebbe potuto toccarla. Queste battaglie notturne fra i tristi coniugi erano diventate la favola della miniera, ed una delle sue poche attrazioni³³².

Più lirica, invece, è la metafora del <<campo di battaglia>> che in *Quaestio de centauris* viene costruita dal centauro Trachi:

[...] si sentiva diventato «un campo di battaglia»; che comprendeva, come mai aveva compreso, le gesta dei suoi avi impetuosi, Nesso, Folo; che tutta la sua metà umana era gremita di sogni, di fantasie nobili, gentili e vane; avrebbe voluto compiere imprese temerarie, facendo giustizia con la forza del suo braccio; sfondare col suo impeto le foreste più fitte, giungere in corsa ai confini del mondo, scoprire e conquistare nuove terre, ed instaurarvi opere di civiltà feconda³³³.

L'amore anche in questa occasione è ciò che fa scaturire la tradizionale e letteraria metafora guerresca che, però, si dipinge di un nuovo significato. L'innamoramento non è più solo ciò che obbliga l'innamorato ad una lotta con se stesso e con la sua amata, ma è anche positiva compartecipazione con chi l'ha preceduto negli stessi sentimenti universali. Come un soldato che nella battaglia è un tutt'uno con i suoi compagni e si riconosce simile a chi, come lui, sta provando la paura di morire, pertanto, Trachi si rivede nel vigoroso amore dei suoi antenati, fonte di ardore ed entusiasmo.

³³¹ Ivi, pp.480-481

³³² Ivi, p.427

³³³ Ivi, p.120

Altro elemento bellico utilizzato in comparazione è dato, come accade in Fenoglio, dalle armi. È ricorrente, infatti, l'immagine del fucile che, a seconda dei contesti, riesce o meno a sparare. In *Vanadio*, per esempio, Levi unisce tale strumento alla chimica, comparandolo alla vernice guasta: <<una vernice che non “asciuga” è come un fucile che non spara o un toro che non ingravida>>³³⁴. Il paragone, poi, si allarga andando ad abbracciare anche la tematica animale e in entrambi i casi riesce a rendere l'idea dell'inutilità del materiale industriale. Se la vernice non si asciuga sulla parete, invero, è da buttare perché non fa guadagnare chi la vende ed è inservibile da parte dell'acquirente, esattamente come un fucile rotto che mette in pericolo e non è d'aiuto al soldato o un toro da monta che non compie il suo dovere ed è un cattivo investimento per il proprietario. Anche in *Capaneo* ritorna il fucile, questa volta per sottolineare la sensazione di vuoto provata da Levi nel Lager: <<Mi sentivo scarico, come un fucile sparato, e come me era Valerio, forse in modo meno cosciente, e come noi tutti gli altri>>³³⁵.

Oltre all'utensile, anche i suoi colpi sono oggetto del linguaggio figurato leviano. In *Storie Naturali* è la visione di una partita di calcio creata dal Torec a far nascere il confronto: <<Anche segnare, sì, è bello: non si pensa a nient'altro, si è tutti come concentrati in un punto, come dei proiettili>>³³⁶. Questa fra le similitudini qui analizzate è forse quella meno immediata: è difficile, infatti, capire subito il nesso fra la concentrazione del giocatore e i proiettili. L'essere tutti insieme nel caricatore, però, pronti ad essere utilizzati per sparare e uccidere qualcuno richiama, con una sorta di trasposizione, all'attenta tensione che il soldato che li usa deve mantenere. Levi, pertanto, instaura all'interno della similitudine una sorta di sineddoche utilizzando una parte (i proiettili) per il tutto (l'arma e, conseguentemente, chi la usa).

Infine, è da menzionare il caso in cui la similitudine si gioca soltanto fra il mondo animale e quello della guerra, come accade per le libellule comandate dal signor Simpson simili ad aerei militari che, senza coscienza e ciecamente, buttano le loro bombe sui civili: <<Al termine del secondo minuto le libellule tornarono, come una minuscola ondata di bombardieri: dovevano essere varie centinaia>>³³⁷.

³³⁴ Ivi, p.556

³³⁵ Ivi, p.587

³³⁶ Ivi, p.163

³³⁷ Ivi, p.127

3. Il comico, l'ironia e il grottesco

Già da esempi precedenti si è potuto vedere come sia Fenoglio sia Levi giochino molto su immagini spiazzanti che richiamano il lettore ad un riso più o meno amaro a seconda delle situazioni.

Per capire, però, le varie sfaccettature del riso fenogliano e leviano è necessario fare un preliminare distinguo fra le varie categorie del *comico*.

Se, infatti, fino all'intervento freudiano la critica letteraria e psicologica ravvisava una certa corrispondenza e somiglianza fra le varie sue forme, sempre più nel corso dell'Ottocento e del Novecento le strade fra le differenti tipologie di riso si sono distanziate e differenziate. Innanzitutto, è necessario separare ciò che fa ridere in senso liberatorio e naturale e ciò che, invece, provoca in chi ride riflessione e accorgimento sul fatto che l'oggetto del riso rappresenti una condizione di stortura connaturata alla società stessa e non genuinamente sovrastorica. Nel primo caso si potrà parlare di *comicità* vera e propria, atto spesso nato dal sentirsi "benevolmente" superiori a qualcuno o all'interno di qualche situazione divertente e che diventa momento inclusivo della persona che si burla di un soggetto e il soggetto stesso³³⁸. Diversamente si potrà dire dell'*ironia*, concetto di origine antica e dalla difficile interpretazione. Esiste, infatti, l'*ironia* di stampo *socratico-kirkegaardiano*, pedagogica nel suo voler affermare nell'animo del dialogante-lettore il vero e liberarsi di una realtà fittizia tramite il riso, ed una di stampo *umoristico*, nell'accezione pirandelliana del termine³³⁹.

L'*umorismo*, come definito da Pirandello, porta con sé il *sentimento del contrario* e, davanti ad una situazione ridicola, non può che portare ad una sensazione straniante, di distacco riflessivo sulla vita stessa che viene vista fluire e messa sotto la lente dell'indagine. Tale processo, quindi, risulta molto più razionale rispetto alla semplice risata involontaria frutto del *buffo*: grazie ad esso è possibile ravvisare l'illogicità dell'agire umano e dei suoi valori³⁴⁰.

Il sentimento di disagio di fronte ad una situazione *umoristica*, tuttavia, può anche sfociare nella sua trasformazione in *grottesco*. In questo caso ciò che dovrebbe suscitare

³³⁸ Zinato Emanuele (a cura di), *Modi di ridere. Forme spiritose ed umoristiche della narrazione*, Pisa, Pacini Editore, 2015, pp.4-11

³³⁹ Giambalvo Epifania, Dall'ironia all'umorismo: il caso Pirandello, in "Bollettino della Fondazione "Vito Fazio-Allmayer", Anno XLIV, n. 2, luglio-dicembre 2015, pp. 29-31

³⁴⁰ Ivi, pp.34-37

il riso diventa, al contrario, fonte della rappresentazione di una sproporzione tale da rendere estranee e nuove anche le cose più familiari, avvicinando la narrazione per certi aspetti al *drammatico* (di cui può essere considerato la fase precedente).

In Fenoglio è possibile riscontrare soprattutto l'*ironico* e il *grottesco*.

Se per molti critici coevi l'ironia fenogliana era da accostarsi al sentimento della pietà, è molto più veritiero affermare che essa molto spesso colpisca i nemici in modo tagliente e si presenti sempre straniante e alienante, ma molto più bonaria e non critica, nei confronti dei partigiani³⁴¹.

Diverso è, infatti, il trattamento che il narratore riserva, per esempio, a Raoul in *Gli inizi del parigiano Raoul* e l'atteggiamento diretto ai fascisti. Si pensi alla similitudine fra il vestito del comandante e quello da ballerina riportata nel paragrafo precedente e la descrizione degli abiti di Raoul. Quest'ultimo appare, per l'appunto, troppo imbellettato ed agghindato per andare in guerra e ciò contrasta con la sua paura, subito svelata, nei confronti degli spari e della morte. La descrizione, però, per quanto ironica sul proprio protagonista, non cade mai nella velata invettiva: essa è, pertanto, molto più *socratica* rispetto al tagliente *umorismo* utilizzato per i fascisti. L'atteggiamento di Fenoglio nei confronti di Raoul non è quello di sminuirlo ma di sottolineare la condizione di insicurezza e smarrimento propria di tutti i giovani soldati. Diversamente accade col capitano de *I ventitré giorni della città di Alba* verso il quale si attua un voluto svilimento ed una "svirilizzazione" del suo valore militare. Egli, pertanto, è una ballerina proprio perché l'atteggiamento machista di superiorità data dal comando è solo di facciata e, tramite l'*umorismo*, Fenoglio può, invece, mostrare il marcio all'interno del modello militare fascista.

Tutto il racconto, in realtà, risente di un'ironia strutturale tragica (dovuta alla narrazione fintamente oggettiva che, al contempo, non si rifiuta di commentare fra le righe) volta da un lato a prendere coscienza sugli errori dei partigiani, ma senza punirli, e dall'altro a giudicare le azioni dei fascisti. Verso i suoi "compagni", invero, è più che altro la sofferenza dovuta alla loro sconfitta a suscitare l'amaro riso, a sconfessare, per esempio,

³⁴¹ Bigazzi Roberto, *Beppe Fenoglio*, Roma, Salerno Editrice, 2010, pp.50-61

la loro dimostrazione di potere, quanto mai assurda e inutile, all'indomani della iniziale cacciata dei nemici³⁴²:

Fu la più selvaggia parata della storia moderna: solamente di divise ce n'era per cento carnevali. Fece un'impressione senza pari quel partigiano semplice che passò rivestito dell'uniforme di gala di colonnello d'artiglieria cogli alamari neri e le bande gialle e intorno alla vita il cinturone rossonero dei pompieri col grosso gancio. Sfilarono i badogliani con sulle spalle il fazzoletto azzurro e i garibaldini col fazzoletto rosso e tutti, o quasi, portavano ricamato sul fazzoletto il nome di battaglia. La gente li leggeva come si leggono i numeri sulla schiena dei corridori ciclisti; lesse nomi romantici e formidabili, che andavano da Rolando a Dinamite. Cogli uomini sfilarono le partigiane, in abiti maschili, e qui qualcuno tra la gente cominciò a mormorare: – Ahi, povera Italia! – perché queste ragazze avevano delle facce e un'andatura che i cittadini presero tutti a strizzar l'occhio. I comandanti, che su questo punto non si facevano illusioni, alla vigilia della calata avevano dato ordine che le partigiane restassero assolutamente sulle colline, ma quelle li avevano mandati a farsi fottere e s'erano scaraventate in città³⁴³.

Ancora una volta è tramite il vestiario che Fenoglio riconosce una distorsione, una deformazione dell'ordine normale delle cose, ben segnalato dal riferimento al Carnevale. Le azioni dei partigiani e delle partigiane non sono giuste poiché essi si comportano ingenuamente come se la guerra fosse già finita. La loro sfilata, pertanto, è paragonata ad una corsa fra i ciclisti per via del loro essere agghindati in modo sgargiante e particolare, diversi l'uno dall'altro, in un'immagine che cozza con la visione della divisa militare da battaglia mimetica o scura per non essere riconosciuti e uccisi. Perfino le donne dedite alla causa diventano oggetto di questo sovvertimento: vestite da uomini e non rispettando gli ordini, infatti, esse acquistano valore non per il loro aiuto in guerra quanto per le velate imprese sessuali che le mettono sullo stesso piano delle meretrici della città. Addirittura, quest'ultime, poco più avanti nella narrazione, vengono ritenute degne di una medaglia per "l'abnegazione" verso il loro compito e i loro obiettivi, in contrasto con i protagonisti che s'interessano del loro piacere – tanto da pagarlo – e non del dovere:

³⁴² Alessandra Anna Maria, *I ventitré giorni della città di Alba. Analisi del testo di Anna Maria Alessandra*, (<https://www.centrostudibeppefenoglio.it/it/articolo/1-17-16/beppe-fenoglio/approfondimenti/i-ventitre-giorni-della-citta-di-alba-analisi-del-testo-di-anna-maria-alessandria>)

³⁴³ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., p.6

In quelle due case c'erano otto professioniste che quel giorno e nei successivi fecero cose da medaglie al valore. Anche le maitresses furono bravissime, riuscirono a riscuotere la gran parte delle tariffe, il che è un miracolo con gente come i partigiani abituata a farsi regalar tutto³⁴⁴.

Nonostante tutto, però, le pagine sui partigiani, per quanto disincantate, non cercano mai di infangare l'impresa dei partigiani. Esse sono solo il monito di errori che sono stati compiuti all'interno di un'impresa più grande. In questo Fenoglio, quindi, proprio grazie all'uso ironico delle sue descrizioni, può non sfociare nell'idealismo di scrittori coevi, privi di critica nei confronti dei propri compagni, ma sottolineare, proprio per via di questa umanizzazione negli errori dei partigiani, ancora di più l'importanza della guerra civile. È quello che in fin dei conti accade anche con il comandante di Raoul, Marco, preso in giro perché più impegnato con Jole che nei piani di azione: egli, nonostante l'evidente errore, non appare meno capace e, al di là della sua figura, lo sbaglio del singolo o della singola vicenda non comporta la perdita del valore generale.

Più indegna, invece, appare nella presa di Alba l'arroganza dei fascisti che, sul finire del racconto, vanno a suonarsi le campane. In tale caso, infatti, Fenoglio decide di utilizzare un ironico <<personalmente>>³⁴⁵ che allontana l'idea del sacro dal suono proveniente dalla chiesa.

Similmente, in *La prigionia di Sceriffo*, la catena degli ordini e delle decisioni dei fascisti viene messa alla berlina attraverso il raffazzonato processo attuato per condannare Sceriffo. I capi che non hanno problemi a frustarlo, invero, non hanno il coraggio di condannarlo subito e, allora, inscenano un processo descritto da Fenoglio abbastanza ridicolmente:

Fermo, – gli disse, – basta con le strigliate. Abbiamo un mezzo molto migliore e più regolare. Lo processiamo seduta stante.

La maggioranza degli ufficiali approvò immediatamente e quello continuò: – L'ambiente si presta magnificamente. C'è una caterva di cattedre e banchi e possiamo metter su una vera e propria aula di tribunale.

I più giovani erano già corsi alle cataste e lavoravano a disincastrare cattedre e banchi.

³⁴⁴ Ivi, p.7

³⁴⁵ Ivi, p.19

– Il capitano tale, – proseguì quel tenente, – assumerà la presidenza. Il tenente tale ed io fungeremo da giudici.

Lo approvavano in pieno e quasi lo applaudivano.

– All’accusa il tenente tale. Avvocato difensore il tenente Rota. Rota è l’unico di noi ad essere laureato in legge e gli affidiamo la difesa. Più onesti, più corretti di così.

Avevano scaglionato una decina di banchi e quelli che dovevano formare l’uditorio si disponevano a sedercisi e intanto dicevano tutti insieme: – Il tenente tale ha ragione.

Possiamo benissimo giudicarlo noi. È perfettamente regolare. Siamo tutti ufficiali, abbiamo tutti un titolo di studio. Se non siamo in grado di giudicarlo noi... È perfettamente legale.

Sceriffo non staccava gli occhi dal suo avvocato difensore. Portava occhiali neri e fumava con affettazione. Aveva lasciato combinare e disporre ma quando finalmente parlò non era per niente d’accordo. – Non è affatto legale come voi pensate. Non ha nemmeno la minima parvenza di legalità ed assolutamente io non posso aderire.

Ci fu un coro di proteste e di brontolii, di lusinghe e di inviti, ma il tenente Rota non si lasciò commuovere. Disse: – A parte tutte le riserve sulla legalità di un simile procedimento, perché dobbiamo disturbarci proprio noi?³⁴⁶

La scena risulta paradossale per la pretesa degli ufficiali di ricreare una vera e propria aula di tribunale, rimarcata dall’aggettivo <<magnificamente>> che stride in una situazione tanto complessa come il processo di un uomo. Tra applausi, approvazione generale ed autoelogi a rompere l’ironia della situazione sembra momentaneamente essere l’intervento dell’avvocato difensore di Sceriffo che, però, viene in parte sconfessato dalle parole del tenente Rota. Queste, infatti, se concordano sull’impossibilità di processare Sceriffo, mostrano ancora una volta l’incapacità dei capi della brigata (a dispetto della pretesa di essere militarmente e “fascistamente” forti, valorosi e tutti di un pezzo), che decidono di “lavarsene le mani” e non <<disturbarsi>> nemmeno a compiere una scelta di cui, nonostante la drammaticità e la difficoltà, in altri racconti i capi partigiani, seppur imperfetti, si assumono la responsabilità.

È, infine, da segnalare, l’uso di <<tale>> che, focalizzandosi, sebbene il narratore sia esterno e in terza persona, sulla mente di Sceriffo che non ricorda i nomi precisi, dona al tutto (oltre alla solita parzialità) ancora di più le fattezze di una scena surreale, quasi un sogno di Sceriffo stesso.

³⁴⁶ Ivi, p.166-167

La differenza tra i due tipi di ironia sta proprio nel considerare i fascisti come una categoria a sé stante e non prenderli singolarmente proprio poiché i valori che stanno alla loro base sono sbagliati. La strategia narrativa fenogliana, pertanto, si potrebbe accostare efficacemente al discorso di Kim ne *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino.

Diverse, invece, sono alcune figure presenti nei racconti langaroli dove all'*umorismo* si sostituisce definitivamente il *grottesco*.

Il caso più evidente è sicuramente la figura di Davide Manera di *L'affare dell'anima*: la sua ossessione per le proprietà è così profonda e connaturata in lui da rendere meno importante e tragica perfino la morte della moglie e della figlia, come si evince da questa considerazione: <<Era solo, i suoi l'avevano lasciato come lui avrebbe lasciato la sua roba>>³⁴⁷. La constatazione della solitudine delle proprie cose che appare drammatica per il protagonista risulta al lettore ridicola e distorta in quanto Manera sembra provare del vero e proprio affetto per i suoi beni materiali, tanto forte almeno quanto quello provato per i suoi familiari. La roba, quindi, diventa grottescamente un essere vivente da dover tutelare e proteggere molto di più di quanto egli abbia fatto con sé e con i suoi cari. A ciò contribuisce, oltretutto, il confronto ravvicinato fra il suo corpo di vecchio, non più giovane e carnoso come una volta, e l'elenco della sua roba <<fatta fare da lui, a regola d'arte>>³⁴⁸ che, al contrario, non sembra aver perso il suo smalto.

Similmente, è attraverso la ricchezza che le persone appaiono grottesche anche nel racconto *L'affare Abrigo Capra*. A partire dal capostipite della famiglia, infatti, ogni personaggio viene mostrato come tragicamente osceno e destinato a vivere lungamente e fino all'ultimo momento in tale condizione. Pietrino, in certi aspetti, appare il contrario di Manera: altrettanto tragicomico ed usuraio, egli viene descritto, però, come uno scialacquatore, morboso nei confronti della figlia ma, al contempo, desideroso di una donna giovane:

Tutte le mattine Pietrino usciva di casa con un grande mantile a scozzese bleu, e rientrava a spese fatte col mantile gonfio di roba mangiativa per quel giorno.

La signorina Maria Abrigo desiderava una serva, non fosse altro che per lavare i piatti che numerosi sporcavano nei loro solidi e lunghi pasti. Mai Pietrino volle, dicendole che invece

³⁴⁷ Ivi, p.399

³⁴⁸ Ibidem

di lavarli lei poteva buttare i piatti nell'immondezzaio una volta adoperati. Loro potevano permettersi questo lusso.

[...] Vecchio com'era, Pietrino aveva un'amante, una donna del Santuario, chiamata La Bella Creatura. Pietrino fu sentito dire che era più bella lei nuda che lui con la catena d'oro sul panciotto. Le dava uno scudo d'argento ogni volta, questo lo rivelò lei che non aveva paura di parlare³⁴⁹.

Nonostante questa inversione, però, sia Pietrino sia Davide possono rappresentare perfettamente la categoria del vecchio grottesco.

Nel passo selezionato, oltretutto, si noti l'ulteriore ironica scelta di descrivere la prostituta come proveniente dal Santuario, nell'ottica di una commistione sacrilega fra sacro e profano che aleggia per tutto il racconto.

Anche la figlia Maria si copre dello stesso velo di tragicomicità del padre: essa si ritrova a litigare con la serve ma non a scacciarla, ad avere un figlio da un'unione illegittima ed essere soverchiata dalla famiglia Capra con cui, per via di quest'ultimo, ha creato un malsano legame. I Capra, pertanto, da persone abbastanza povere, si trovano improvvisamente davanti l'opportunità, colta in modo spregiudicato, di cambiare la loro situazione ed essi attuano qualsiasi mezzo illecito per raggiungerla:

Capra capì la situazione e venne a stabilirsi con la moglie Fiora e i suoi due vecchi ad Alba, in casa d'affitto, per stare ora più vicino alla padrona.

[...] Intanto il factotum Sig. Gallo era morto, di disgrazia, cadde sulla strada in bicicletta, di notte. Disgrazia? Factotum diventò Capra.

[...] Ho detto prima l'inferma, perché ora Maria Abrigo giaceva a letto col femore rotto. Ignoti, ma certamente i Capra, avevano sbardato sulla scaletta verso il giardino un mastello di acqua saponata, la vecchia ci era scivolata e si era rotto il femore. Passavano i mesi e il femore non si saldava.

Una notte, con l'aiuto di una donna (la Camino) ed il vecchio Marchisio, al quale Capra per l'aiuto prometteva salvo l'affitto fino alla sua morte, portarono in gran segretezza la vecchia in una casa di cura di Bra.

[...] Evidentemente non c'era un testamento in esclusivo favore di Capra (avrebbe sempre potuto essere impugnato), ma Capra aveva in mano gli strumenti di compravendita di tutte

³⁴⁹ Ivi, p.409

le proprietà Abrigo. Come li aveva avuti? Aveva fatto di sé innamorare la vecchia, la faceva danzare nuda davanti a lui, la riempiva di droghe³⁵⁰.

Dietro all'assurdità dei loro gesti e il sarcasmo delle parole del narratore, però, non si può non notare la triste immoralità dovuta ad un mondo che non aiuta i poveri a cambiare la loro condizione senza "peccato".

Non si ritrovano, infine, nei racconti dei passi propriamente *comici* ma la risata è tematica centrale di molti di essi. È, pertanto, *ilarità* quella del Fenoglio de *La licenza* che con una risata che abbraccia la consapevolezza della vita passata e di quella futura: a differenza del riso ironico, infatti, egli vive un momento di liberazione da tutto in cui conta, per l'appunto, solo il ridere e l'adesso³⁵¹.

In Levi, invece, anche l'utilizzo del *riso* risente della necessità di strutturazione. Egli crea, infatti, più livelli di significazione della vicenda comica che, come possono essere impermeabili fra loro in quanto dotati di significato proprio, possono anche mescolarsi ed andare a creare un significato più ampio.

Se si pensa soprattutto alla fantascienza, certi racconti sembrano pervasi da una comicità senza doppi fini. Leggendo a "grado zero", senza ulteriori riflessioni, per esempio, *Il Versificatore* lo scambio di battute fra la macchina, il poeta e la segretaria apparirà buffo e divertente senza che si riconosca un monito al di sotto della narrazione. Il lettore, pertanto, può decidere di fermarsi a questo livello senza che l'idea del racconto e il suo svolgersi venga meno. Se si scava più a fondo, però, si vedrà come il singolo racconto e la struttura dell'intera opera, come già detto, assumeranno significati più ironici e profondi come l'uso sbagliato della tecnologia e la perdita della naturale fantasia dell'essere umano in nome di un progresso deleterio.

In questa scelta stratificata vi è, sicuramente, la volontà "socratica" di far cogliere il vero al lettore senza il bisogno di mostralo pienamente ma, per l'appunto, nascondendolo al di sotto della superficie e permettendo a chi sa cogliere l'ironia di potere vedere oltre.

Allo stesso modo si potrà trattare un racconto come *La bella addormentata nel frigo*, ove la tipica divertente scena da salotto della moglie tradita dal marito si condisce dell'assurdità data dal contesto futuristico: Patricia congelata, l'allusione alla violenza, il comportamento dei personaggi fanno stridere la comicità, sottintendendo che vi sia una

³⁵⁰ Ivi, pp.410-411

³⁵¹ Boggione Walter, *La sfortuna in favore. Saggi su Beppe Fenoglio*, cit., p.34

stortura nel loro agire. È così, quindi, che il *comico* si trasforma in *umorismo* pirandelliano. Ciò è ben capibile da questo passo:

LOTTE: ...Così anche quest'anno è passato, siamo di nuovo al 19 dicembre, e stiamo aspettando gli ospiti per la solita festicciola. (*Rumori di stoviglie e di mobili spostati*). [...] noi Thörl non riceviamo spesso: due, tre volte all'anno, e raramente riceviamo inviti. È naturale: nessuno può offrire agli ospiti quello che possiamo offrire noi. C'è chi ha dei bei quadri antichi [...]; c'è chi ha un urango condizionato, o un cane o un gatto vivo, c'è chi dispone di un mobile bar con gli stupefacenti più aggiornati, ma noi abbiamo Patricia... (*sospiro*) Patricia!³⁵²

Il 2113 appare per nulla dissimile dalle epoche precedenti proprio per via della scelta di descrivere ambientazione e personaggi come tipici non del futuro ma degli anni Sessanta. Il <<vizio di forma>> appare, però, delle parole di Lotte, rese con estrema serietà ma intuibilmente ironiche per il lettore: la vita si è svuotata delle sue bellezze, delle sue attrattive genuine e finisce ad essere vissuta nell'ostentazione di cose vane e sbagliate, dagli stupefacenti a Patricia. Sarà proprio Patricia, la bella congelata per vivere in domani migliore che non risulta essere tale, attraverso la sua scelta di scappare e rincorrere la vera felicità, a mostrare come in un mondo ormai artificiale e cattivo (Patricia rivelerà che Peter, scongelandola in piena notte e all'improvviso, abusava di lei) si è persa la naturalezza e la gioia di una vita "reale", semplice e priva di ipocrisie. Fuggendo, Patricia decide di ricercare questa vita "naturale" e, attraverso il suo gesto, può mostrarla anche alla vuota Lotte che, forse, seguirà la sua strada.

Anche i racconti più vicini alla Storia, tuttavia, proprio per il loro grado di letterarietà che si accompagna all'autobiografismo, possono essere pervasi dall'ironia leviana.

Così accade ne *Il ritorno di Cesare* in *Lilit ed altri racconti*, ove nel suo protagonista viene ampliata la vena comica e rocambolesca, tanto da trasformarlo quasi in un furfante gentiluomo. La lettura del brano fa di certo sorridere ma, ancora una volta, al di sotto dello spettacolare volo per tornare a casa vi è qualcosa di più. Sotto il ritorno di Cesare, infatti, sembra esserci qualcosa di più alto valore della semplice testimonianza precisa dei fatti:

³⁵² Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.85-86

È questa la storia di come Cesare sciolse il suo voto, e scrivendola qui no sciolto un voto anch'io. Può essere imprecisa in qualche particolare, perché si fonda su due memorie (la sua e la mia), e sulle lunghe distanze la memoria umana è uno strumento erratico, specialmente se non è rafforzata da *souvenirs* materiali, e se invece è drogata dal desiderio (anche questo suo e mio) che la storia sia bella [...] ³⁵³.

Il voto cui Levi si riferisce sembra essere non solo quello fra i due amici, ma anche quello verso i <<sommersi>> mai ritornati dal Lager. Far tornare da “eroe” Cesare, anche inventando e trasformando in parte la sua storia, e rendere il viaggio così impossibile e divertente serve anche per “dare un ritorno” a chi non ce l’ha fatta.

Che il testo, poi, presenti vari livelli di riflessione è esemplificato anche dalla parte finale ove, dal semplice aneddoto divertente, si passa a condannare la produzione del denaro che avveniva in Lager: <<Si dice in proverbio che il denaro è lo sterco del diavolo, e mai denaro è stato più stercorario e più diabolico di quello. [...] In buona parte, a partire dal 1942, queste banconote erano prodotte nel Lager di Sachsenhausen [...]>> ³⁵⁴.

In aggiunta, neanche l’autobiografismo de *Il sistema periodico* scappa da questa prospettiva di *comicità* e *ironia* che induce alla riflessione.

Come sostenuto da Marco Belpoliti, infatti, *umoristico* è il ritratto degli antenati in *Argon*, frutto di una revisione letteraria dei propri parenti per accentuarne caratteri, difetti e mettere in luce l’*humor* tipico della cultura ebraica ³⁵⁵.

La storia di *Azoto* è, poi, similmente ironica, a partire dall’incipit in si acclama la consulenza ideale che diventa, però, ben presto un incubo, preavvisato dal *Levi autor* dalla figura volgare e poco affidabile del cliente, ma non colto dal *Levi agens*:

Il cliente sognato era sulla quarantina, piccolo, compatto ed obeso; portava i baffetti alla Clark Gable ed aveva ciuffi di pelo nero un po’ dappertutto, dentro alle orecchie, dentro alle narici, sul dorso delle mani, e sulle falangi fin quasi alle unghie. Era profumato ed impomatato e aveva un aspetto volgare: sembrava un *souteneur*, o meglio un cattivo attore

³⁵³ Ivi, pp.637-638

³⁵⁴ Ivi, p.638

³⁵⁵ Belpoliti Marco, *Levi umorista. Un dialogo*, in “Doppiozero”, 26 settembre 2019, (<https://www.doppiozero.com/materiali/levi-umorista-un-dialogo>)

nella parte del *souteneur*; oppure un bullo da barriera. Mi spiegò che era il proprietario di una fabbrica di cosmetici, ed aveva noie con un certo tipo di rossetto³⁵⁶.

La descrizione del cliente ha i tratti del *grottesco*: la stazza e i peli lo fanno assomigliare ad una bestia che, oltretutto, ha il modo di fare di un <<bullo>>. Di essa, infatti, non si può neanche ridere ma appare solamente come un segnale dell'anomalia, del <<vizio di forma>> che importuna l'autore anche al di là dell'omonima raccolta.

Andando avanti con la narrazione, *ironia* e il *grottesco* si ritrovano nella scelta di dover creare il rossetto perfetto tramite gli escrementi che, tradizionalmente, appartengono alla tematica *comica* del basso corporeo e ad essi si aggiungono le considerazioni fatte nella vana ricerca per trovarli, come quella dolceamara di vedere, avendo portato con sé la moglie, la ricerca dello sterco come un proseguo della loro luna di miele. Infine, la compravendita della deiezione del pitone, necessaria per la formula del rossetto, risulta impossibile perché troppo rara e costosa e l'ironia scaturisce proprio perché viene pagato <<a peso d'oro>> ciò che, per l'appunto, dovrebbe essere uno scarto, un residuo inutile. Tuttavia, la ridicola vicenda ha, nuovamente, un risvolto greve nel finale in cui il comico delle disavventure lascia il posto ad una dolorosa riflessione sulla propria vita.

Uno sguardo meno profondo ma che fa sorridere è, invece, la narrazione del Levi bambino alle prese con la conquista dell'amore di Lidia. Nonostante sotto non vi sia nessun messaggio essenziale, l'*ironia* scaturisce dal tono epico con cui si descrive tutta la vicenda della costruzione dell'orologio, del lavoro/contesa con Carlo e della consegna del regalo:

Io non volevo uno dei soliti giochi, anzi, non volevo un gioco; volevo un dono, un'offerta. [...] Venne il 3 d'agosto, Santa Lidia. Io tirai su il peso e diedi il via al pendolo: il congegno si avviò, con un tic-tac di ferraglia. Devo precisare che non mi ero proposto di costruire un orologio che segnasse le ore: mi sembrava già una vittoria che il peso scendesse ad una velocità costante [...] ³⁵⁷.

Non dedicò più di mezzo minuto al nostro capolavoro: le interessavano di più la torta e i regali veri. Mi sentii la bocca riempirsi del sapore amaro dei tradimenti quando mi accorsi che il regalo più gradito, quello che Lidia mostrava con orgoglio alle sue amiche, era una

³⁵⁶ Levi Primo, *Tutti i racconti (a cura di Marco Belpoliti)*, cit., p.521

³⁵⁷ Ivi, pp.842-843

bustina di cellofane: le era stata donata pubblicamente, spudoratamente, da Carlo, e conteneva una serie di francobolli del Nicaragua³⁵⁸.

Seppur, quindi, non si arrivi ai livelli di altri racconti, la narrazione suscita un sorriso e al lettore arriva comunque una morale di fondo: l'amicizia non deve essere venduta per l'amore di una "donna" o, almeno, non per la stessa che vuole un amico.

Il *grottesco*, infine, seppur non esente, come visto, dagli scritti autobiografici, si mostra maggiormente all'interno dei racconti d'invenzione.

In *Vilmy di Vizio di forma* la situazione va al di là dell'assurdità. Il rapporto tra il padrone Paul e la vilmy Lore è morboso e malsano e quest'ultima appare come una combinazione genetica fra un cane e una donna:

– Questa, appunto, è la terza. L'ho comprata qui a Soho, a un'asta pubblica, per 400 sterline: un bel prezzo, no? Apparteneva ad un giamaicano che era morto per lei, ma l'ho saputo solo più tardi. È vecchia, come ti ho detto, e se non la si contraria è abbastanza tranquilla: se però vuoi qualcosa che lei non vuole, non è che rifiuti il latte come quell'altra, ma le si secca, e devi stare senza; ora, nessuno mi toglie dal capo che è lei a volerlo, per ricattarmi, per avermi. E ci riesce, sicuro; forse non è capace di intendere, ma di volere sì, oh sì: mangiare certe cose e non altre, a certe ore e non ad altre, che io inviti certi amici e altri no... no, tu, a Dio piacendo, sembra che le vai a genio: speriamo che duri...³⁵⁹

La situazione sembra giustamente assurda ma ciò che risulta alienante per il lettore è la sempre più crescente accettazione del rapporto animale-padrone che scaturisce nel protagonista. Esso arriva persino a riservare parole dolci per Lore e a volerla accarezzare. Levi, però, in chiusura inserisce un elemento atmosferico e naturale per rischiarare la mente del suo protagonista e di chi sta leggendo: è la nebbia, infatti, che con il suo essere pungente riesce a "risvegliare" quest'ultimo dalla innaturale malia degli vilmy.

³⁵⁸ Ivi, pp.842-843

³⁵⁹ Ivi, p.248

Capitolo 4. *Racconti a confronto*

1. Come raccontare gli esseri umani

Che siano abitanti del futuro, della campagna, soldati o scienziati, gli esseri umani sono al centro della produzione scrittoria di Fenoglio e Levi.

Come già evidenziato, infatti, essi rappresentano quasi sempre il punto focale della narrazione attraverso il quale comprendere la vicenda ed i suoi significati. Ciò non indica, però, che essi siano sempre i protagonisti privilegiati dei racconti (si pensi a *I ventitré giorni della città di Alba* in cui è lo scontro ad essere il vero centro della rappresentazione o i racconti animali di Levi) ma che grazie o a causa di essi si creino racconti *umani*, ossia pieni dell'umano sentire per quando riguarda valori, vizi e comportamenti.

Facendosi tematica, quindi, l'uomo porta con sé sulla pagina le proprie contraddizioni che non vengono taciute ma sottolineate. Sembra quasi che siano proprio esse la chiave di lettura dei racconti fenogliani e leviani: la visione manichea della vita è rifiutata per fare posto alle difficoltà, ai dubbi e agli errori che, una volta compiuta una scelta, il singolo e la collettività devono per forza affrontare. Gli sbagli e i problemi, oltretutto, vengono mostrati come appartenenti a due categorie, ovvero sia storici ed intrinseci alla società sia sovrastorici e, di conseguenza, biologici e naturali. I racconti, con la loro lente, vanno a scavare proprio in questi insiemi, cercando risposte che sia Levi sia Fenoglio vorrebbero ardentemente ma che, conoscendo gli umani e riconoscendosi umani, sanno di non poter sempre trovare.

Scrivere racconti *umani*, per questi motivi, significa *comprendere* (ma non accettare senza riserve) gli sbagli dell'umanità e per farlo vengono utilizzati dei personaggi e delle vicende che fungono da specchio. Sia i protagonisti sia – e soprattutto – il lettore e l'autore vengono messi davanti a figure che per somiglianza o differenza insegnano loro cosa significa essere uomini.

Umanità, pertanto, come si osserverà nella trattazione successiva, è riscontrabile anche nei rapporti e negli scambi (che siano di natura fattuale o dialogica), in creature che per storia o conformazione non vengono viste come dotate di essa, nella vita di tutti i giorni e negli eventi spettacolari ed eccezionali.

1.1 La connessione umana

I racconti di Levi e Fenoglio, per quanto si concentrino molto sul singolo, non prevedono mai che esso si ritagli la propria storia senza l'insorgenza di altre figure che, amiche, antagoniste o semplici spettatrici, contribuiscono in larga parte alla ricerca del senso umano e universale all'interno del particolare. Lo scambio fra personaggi, quindi, rappresenta la necessaria *connessione umana* che è il motore primario delle vicende. Sia nell'ambiente di guerra sia nella società futuristica o naturale – grandi pilastri dei due autori – senza il confronto con gli altri la strutturazione stessa dei racconti non avrebbe ragione di esistere proprio perché essa è interamente votata al giudizio sull'uomo che può avvenire solo in presenza dei suoi valori e dei suoi difetti.

Fra i racconti di Levi l'esempio più lampante è sicuramente *Oro de Il sistema periodico* che, seppur diviso in tre parti ambientalmente diverse, è tenuto insieme tematicamente proprio dal rapporto, stretto, casuale o solamente ideale, che Levi crea con gli altri personaggi.

Nella prima parte, infatti, attraverso i suoi amici coetanei egli riesce a comprendere, agli albori della guerra, la propria incoscienza su ciò che stava accadendo e, una volta scoperti, ammira (anche se non ha potuto studiarli affondo fino ad introiettarli subitamente) gli ideali degli "eroi" che affollano i discorsi dei maestri.

Dopo lo spazio bianco, sono tre i momenti del confronto: la differenza fra chi resta e chi tradisce, il comportamento di Levi una volta catturato e il suo giudizio sui due carcerieri fascisti. Se per quanto riguarda i traditori ciò che si evince è soprattutto lo sconforto di chi è stato tradito (<<Mi rincresce per i miei cromosomi>>³⁶⁰ è la frase pronunciata da Aldo), essi sono fondamentali a capire ciò che decide di fare Levi poco più tardi:

Durante la marcia, che si protrasse per diverse ore, riuscii a fare due cose che mi stavano a cuore: mangiai pezzo per pezzo la carta d'identità troppo falsa che avevo nel portafoglio (la fotografia era particolarmente disgustosa), e, fingendo d'incespicare, infilai nella neve l'agenda piena d'indirizzi che tenevo in tasca. I militi cantavano fiere canzoni di guerra, sparavano col mitra alle lepri, buttavano bombe nel torrente per uccidere le trote. Giù a valle ci aspettavano diversi autobus. Ci fecero salire, sedere separati, ed io avevo militi tutto intorno, seduti ed in piedi, che non badavano a noi e continuavano a cantare. Uno,

³⁶⁰ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., p.481

proprio davanti a me, mi voltava la schiena, e dalla cintura gli pendeva una bomba a mano di quelle tedesche, col manico di legno, che scoppiano a tempo: avrei potuto benissimo levare la sicura, tirare la funicella e farla finita insieme con diversi di loro, ma non ne ebbi il coraggio³⁶¹.

Egli, infatti, proprio grazie al contatto con chi ha uno spirito molto diverso dal suo che lo spinge ad avere reazioni completamente diverse, nasconde i nomi dei propri conoscenti, gesto che, se scoperto, poteva portarlo alla morte immediata. Tramite la sua scelta, pertanto, nasce sia una connessione con chi è diverso (e in errore) rispetto a lui e sia con chi, pur senza saperlo, è stato salvato da questo piccolo, ma importantissimo, atto. Altra azione leviana, questa volta incompiuta, da notare è, poi, quella di prendere la bomba a mano del soldato per ucciderlo e, al contempo, uccidersi e liberarsi. Egli, però, riconoscendo l'umano anche nel suo carnefice, non riesce a decidere negativamente della vita degli altri. Questo non-gesto, in aggiunta, si collega all'unica figura non umana del racconto, presente nel terzo paragrafo: essa è rappresentata da un topolino col quale Levi si identifica per la stessa sorte di recluso e verso il quale, proprio per questa compartecipazione, non commette violenza, sebbene esso gli rubi di notte l'unica fonte di sostentamento.

Tornando ancora al secondo paragrafo, però, più imponenti risultano essere le figure dei due fascisti verso i quali, tuttavia, proprio perché Levi non riceve il medesimo trattamento da entrambi, viene fatto un distinguo. La colpa di Fossa, infatti, non è uguale a quella di Cagni, seppur sempre grave: egli non perde i suoi tratti di umanità, più per pigrizia che per indole, e non usa la violenza di Cagni negli interrogatori. Se, invero, il primo compie del male in modo *banale*, per obbedire agli ordini da buon soldato, il secondo rappresenta appieno il vizio dell'ideologia fascista violenta e disonesta.

Infine, nella terza parte, ancora una volta è il contatto con l'altro a segnare differenze valoriali e, soprattutto, a mostrare la via degli ideali leviani. Sempre nel novero dei soldati fascisti, il nuovo milite che si presenta al narratore appare gentile ma solo perché il mestiere di Levi viene ritenuto "rispettabile": << [...] lo sbirro era proprio quello che mi aveva picchiato al momento della cattura, ma quando aveva saputo che io ero un <<dottore>> mi aveva chiesto scusa: l'Italia è uno strano paese>>³⁶². Pur non

³⁶¹ Ivi, p.482

³⁶² Ivi, p.485

scambiandosi battute sull'argomento, quindi, il milite si collega, tramite Levi, al cercatore d'oro, personaggio più importante dello scritto e da cui dipende il titolo, proprio per la differente visione che ha sul proprio lavoro, per lui fonte di libertà e dignità anche se non rispettabile.

Si può, pertanto, concludere che, nonostante la materia prima di Levi sia autobiografica e, di conseguenza, reale, egli strutturi i comportamenti e le azioni dei personaggi in modo tale che tutti siano connessi ed uniti via via nelle tematiche e così, più universalmente, rappresentino varie sfaccettature sui fenomeni morali ed umani che rappresentano.

Un accorgimento simile, seppur visto alla luce di tutti i racconti di guerra da lui scritti, è quello che prende Fenoglio nell'ultimo baluardo, secondo la ricostruzione di Bufano, delle imprese partigiane. In *L'erba brilla al sole* la maggior parte dei soldati descritti in altre avventure, ritorna e, proprio alla luce di ciò che hanno compiuto e dell'unione creatasi fra di loro, danno vita ad un'impresa finale ove i loro valori di solidarietà, cameratismo e libertà vengono messi alla luce, nonostante la violenza e il finale tragico che attende loro.

Dopo una scena iniziale in cui, come in molti racconti partigiani, i militi hanno vengono in contatto con i civili – in questo frangente un contadino – e, pertanto, viene mostrato di sfuggita come la guerra sia vissuta personalmente anche da quest'ultimi, i ragazzi di Sceriffo si ritrovano nella guerriglia e la loro sorte dipende presto dai gesti degli altri.

È da sottolineare, in aggiunta, come anche in questo caso il racconto sia diviso in due parti da uno spazio bianco e che queste siano unite non tanto dalle parole del narratore quanto dalla figura di Matè che, proprio grazie al rapporto con gli altri, manifesta il suo spirito empatico e mai inadempiente verso gli altri, siano essi visti come compagni o semplicemente esseri umani.

Così, grazie a Leo e Sceriffo, impavidi, individualisti e forse supponenti, viene mostrata nella prima parte, al contrario, la sua attenzione verso il prossimo. Ciò risulta ancora più evidente nel momento del confronto con la loro morte:

Poi Maté sentì il fragore dei camions che arrivavano a soccorrere la retroguardia. Capì che per Leo era finita e che a lui conveniva spicciarsi. Scoppiò una prima mortaiata. Dopo sei sventole tacquero anche i mortai. Gilera aveva sentito quanto lui ed anche meglio, ma non sembrava allarmato, non fece commenti.

[...] Sboccarono sullo stradone e Maté notò subito che il cadavere di Sceriffo era stato ribaltato nel fosso. Quello di Smith rimaneva sulla montagnola. Il fascista morto sulla strada più a monte era già stato rimosso [...], Maté smontò dal carro e si mise al passo coi soldati che l'avevano catturato³⁶³.

In entrambi i casi, seppur in pericolo, egli si sofferma a pensare o guardare i suoi camerati, dimenticandosi per un attimo di se stesso e facendosi trasportare dal sentimento di compassione e coinvolgimento nei loro confronti. Non manca, oltretutto, di ricordarsi anche del soldato nemico per via del senso di tragicità che unisce tutti nella morte. È, però, la figura di Gilera ferito, nella seconda parte, a mostrare la “scorza dura” dei suoi valori. Egli, pur sapendo che un uomo ferito è spacciato, decide di portarsi Gilera in spalla e, nonostante la cattura per colpa del peso di quest'ultimo, il ragazzo decide di non passare dalla parte del carnefice sacrificandosi per i suoi:

Venne loro incontro un sottotenente e ordinò al sergente di dirigere il carretto al primo camion e trasbordarci il ferito. – E requisisci un materasso per stendercelo.

– Sentito? – bisbigliò Maté. – Non ti fucilano, ti curano. Ciao, Gilera.

– Tu dove vai? – gemette il ragazzo.

– Questo grande viene con me, – disse il sottotenente. – Vieni con me. Il nostro comandante ti vuole vedere e parlare.

[...] – Si è visto quello che hai fatto e lo si è apprezzato. Molto. Sei un ragazzo in gamba. Guai a noi se fossero tutti come te.

[...] – Ascoltami, – disse il maggiore. – A me ripugna togliere dal mondo i veri soldati. Sono così scarsi ormai, in Italia, i veri soldati. Ci sarebbe una via. Ne ho già parlato coi miei ufficiali. Ascoltami bene. Passa dalla nostra parte, vesti la nostra divisa e la tua vita è salva.

[...] – Oh! – Scattò il maggiore. – Ti consiglio di riflettere. L'altra alternativa, sai qual è. Passa con noi.

– No, – rispose Maté. – Non stiamo nemmeno a parlarne.

– Perché? – sbottò uno dei due tenenti. – Hai paura di impestarti a passare con noi? Cosa credi che sia il nostro esercito? I banditi, i delinquenti siete voi!

Maté non tolse mai gli occhi dal maggiore. – Non posso cambiare, – ripeté.

³⁶³ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., pp.199-202

[...] – Voglio prima farti vedere una cosa, – disse il capitano, e mentre andavano: – Hai notato, partigiano, che i nostri morti noi li recuperiamo sempre, mentre voi i vostri li abbandonate sempre?

– Sì, ma questo non significa niente, – disse Maté. – I nostri morti non se la prendono per così poco³⁶⁴.

Attraverso la sua figura di solidarietà e comunanza, unita all'ideologia di libertà partigiana, si capisce allora il perché di una delle sue ultime affermazioni: chi ha, infatti, avuto rispetto degli altri e di se stesso, dei propri valori e della propria integrità, non ha bisogno di seppellire i morti perché è stato presente per loro fino al loro ultimo istante di vita.

La connessione si configura, tuttavia, anche attraverso strumenti interni al racconto stesso. Il più semplice è, probabilmente, il già citato espediente del dialogo che mette gli uomini a confronto diretto, senza mediazione data dal narrato. Per esempio, entrambi gli autori si avvalgono di esso per spiegare la vita umana e quanto in essa il caso e il caos siano fondamentali per determinarla.

Per quanto distanti per i loro figuranti e per l'ambiente di svolgimento della vicenda, infatti, le parti dialogate de *Il sesto giorno* di Levi e de *Un altro muro* possono essere messe sullo stesso piano.

Nel primo, l'interminabile discussione fra figure extra-umane non porta da nessuna parte poiché la creazione della vita umana avviene per pura accidentalità: una nascita al di là di qualsiasi possibile speculazione è ciò che, infatti, ha atteso la razza umana ed è ciò che anche ogni suo singolo membro sperimenta. Specularmente, invece, Fenoglio sceglie di rendere inutile il lunghissimo dialogo fra prigionieri sulla propria morte proprio perché è il caso fortuito a liberare Max solo perché, essendo badogliano, può essere aiutato dai preti. La vita e la morte, pertanto, risultano essere inafferrabili e impossibili da discutere a priori, ma solo giudicate una volta che l'azione si è svolta pienamente.

Il dialogo, però, non sempre avviene a parole. È il caso della vicenda de *Il cantore e il veterano* ove sono i gesti di Ezra a congiungere lui, i <<sommersi>> e, soprattutto, Otto. Attraverso la richiesta di aiuto nel tenere da parte la gamella, infatti, Otto, da capobaracca tedesco, entra nell'ottica del sacrificio della cultura ebraica e scopre un valore differente ed *umano* che, a modo suo, entra a far parte di lui: è la solidarietà che, come è rivista da

³⁶⁴ Ivi, pp.202-204

Ezra per i suoi antenati e compagni nel rispetto del digiuno del Kippur, così in Otto nasce nel conservare la zuppa di uno che, pur diverso, vive la stessa condizione di internato e, pertanto, non è del tutto lontano ed estraneo. Otto è, oltretutto, metaforicamente rappresentazione del lettore che, pur non potendo vivere sulla sua pelle ciò che prova Ezra, comprende, accetta e asseconda il suo comportamento riuscendo così a “scavare” nel senso.

Similmente Fenoglio crea un racconto come *L'odore della morte* ove fra i due protagonisti non corre neanche una parola:

Lui ansava, e non vide l'uomo che il ferroviere vide passar chino sotto le sbarre e farsi sotto a Carlo alle spalle. Ma non lo prese a tradimento, facendogli intorno un mezzo giro gli venne davanti e gli artigliò con dita ossute i bicipiti, tutto questo senza dire una parola. In quel momento Carlo sapeva di lui nient'altro che si chiamava Attilio, che era stato soldato in Grecia e poi prigioniero in Germania, e la gente diceva che era tornato tisico.

[...] Attilio che l'aveva assalito non lo guardava in faccia, anzi aveva abbattuto la testa sul petto di Carlo e i suoi capelli gli spazzolavano il mento.

[...] Aveva già capito perché Attilio l'aveva affrontato così, e lo strano è che la cosa non gli sembrava affatto assurda e bestiale, Carlo lo capiva Attilio mentre cercava di spezzargli le braccia.

Adesso Attilio aveva rialzata la testa e la teneva arrovesciata all'indietro, Carlo gli vedeva le palpebre sigillate, gli zigomi puntuti e lucenti come spalmati di cera, e la bocca spalancata a lasciar uscire l'odore della morte.

[...] Carlo non si mosse a tirarlo su, a metterlo seduto contro il muro dell'officina del gas, perché non poteva risentirgli l'odore. Quando fu tutto per terra, si dimenticò che l'aveva capito e aprì la bocca per gridargli: «Che cristo ti ha preso?» ma si ricordò in tempo che l'aveva capito e richiuse la bocca.

[...] – Io? Io gli ho sentito l'odore della morte, – gli rispose Carlo e quello tirò indietro la testa per guardarlo bene in faccia, ma poi dovette voltarsi a rispondere – Presente! – al collocatore che aveva incominciato l'appello. La sua lotta con Attilio la risognò venti notti dopo e la mattina, mentre andava ancora e sempre all'ufficio di collocamento, si voltò verso un muro della strada per sfregarvi un fiammifero da cucina perché non aveva più soldi da comprarsi i cerini, e vide il nome di Attilio in grosse lettere nere su di un manifesto mortuario³⁶⁵.

³⁶⁵Ivi, pp.484-488

<<L'odore di morte>> e la colluttazione che scaturisce dalla disperazione di Attilio sembrano sufficienti a Carlo per capire il messaggio profondo che il primo vuole inviargli. Se la causa apparente della lotta sembra lo scambio di persona (Carlo segue una ragazza che si scoprirà essere la fidanzata di Attilio), in realtà Attilio non è figura dell'amante geloso ma l'ombra presaga del destino che attende a chi va in guerra. In un'ottica che ricorda molto anche *La ballata del vecchio marinaio* di Coleridge, attraverso i sensi del tatto, della vista e metaforicamente dell'olfatto, si crea un contatto fra il povero disgraziato e il giovane malcapitato. Carlo, infatti, capisce senza bisogno di parlare cosa ha provato Attilio durante la guerra. Le mani che cercano di picchiare Carlo mandano un segnale al di là della percezione fisica: esse vogliono inconsciamente *toccare* nel profondo il giovane per cercare di condividere l'orrore che loro stesse hanno dovuto sopportare. La *connessione umana* è, quindi, salda e forte, penetra in Carlo per far rimanere un pezzo di Attilio dentro di lui. Il protagonista, di conseguenza, non riesce a raccontare e a descrivere sulla pagina ciò che ha capito ma fa intendere perfettamente al lettore, che diviene suo corrispettivo, la sensazione de <<l'odore di morte>> ripetendola assillantemente e, così facendo, trasporta l'angoscia propria e di Attilio nel suo narrare. Un altro esempio è quello proposto da Levi in *Forza Maggiore*, racconto presente nella raccolta *L'ultimo Natale di guerra*. In questo caso il protagonista letterato M. si ritrova in una situazione molto simile a quella di Fra' Cristoforo de *I promessi sposi*, in quanto lui e quello che per puro caso diventerà il suo rivale occupano lo stesso spazio su una strada e nessuno dei due decide di spostarsi. Esattamente come il personaggio manzoniano, anche M. cambierà completamente a causa di questa esperienza che, nel suo caso, avviene tutta in assenza di dialogo. Il "rivale" marinaio, infatti, ha come unica reazione alla presenza di M. quella di iniziare a malmenarlo e a picchiarlo senza dare spiegazione alcuna del suo gesto, finendo a camminare letteralmente sul suo corpo quasi fosse una asse per essere gettati in mare. Ciò che M. comprende dal gesto assurdo e inconcepibile del marinaio è una legge di vita in cui, senza che vi siano giuste cause, qualcuno si ritrova vittima ed altri carnefici per colpa di un mondo che, sotto le illusioni, è basato sulla violenza. Lo stato di vittima, oltretutto, come si rende conto il protagonista, non serve proprio a niente poiché la violenza subita è così indelebile che non può essere cancellata dalla compassione altrui, soprattutto perché la maggior parte della vittime è irrimediabilmente sola:

M., che aveva vissuto fino allora una vita normale, cosparsa di gioie, noie e dolori, di successi e insuccessi, percepì un sensazione che non aveva mai provata prima, quella della sopraffazione, della forza maggiore, dell'impotenza assoluta, senza scampo e senza rimedio, a cui non si può reagire se non con la sottomissione. O con la morte: ma aveva senso morire per il passaggio in un vicolo?

[...] M. si rialzò, si rimise gli occhiali e si rassettò gli abiti. Fece un rapido inventario: c'erano vantaggi secondi, quelli che il calpestato ricava dalla sua condizione? Compassione, simpatia, maggiore attenzione, minore responsabilità? No, poiché M. viveva solo. [...] Il duello non aveva corrisposto ai suoi modelli, e lo aveva sporcato. I modelli, anche i più violenti, sono cavallereschi, la vita non lo è. Si avviò al suo appuntamento, sapendo che non sarebbe stato mai più l'uomo di prima³⁶⁶.

Infine, possono esserci degli strumenti che fanno da tramite al rapporto fra gli uomini. In entrambe le *summae* dei racconti dei due autori molti oggetti collegano le sorti degli esseri umani.

Nel caso di Levi, si può ricordare come le macchine di Simpson mettano alla luce gli errori dei loro acquirenti o come molto spesso si trovino delle lettere e dei diari attraverso i quali chi li legge, sia esso personaggio o lo diventi il lettore stesso poiché pensato in tale atto dall'autore, ripercorre e giudica le azioni di chi scrive. Quest'ultimi, d'altra parte, si possono collegare agli scritti lasciati da Jerry a Milton che racchiudono l'essenza delle emozioni del soldato al fronte.

Oggetti che collegano indirettamente le persone sono, però, anche le armi e i vestiti che, come rimarcato più volte da Fenoglio, passano di soldato in soldato quasi portando con sé la loro storia e il loro destino:

Indossava, completa, una divisa inglese, la prima che venisse sotto gli occhi degli uomini di Sandor, quella divisa inglese tanto più razionale di quella tedesca, tanto più maschia dell'americana. Come sola arma portava la pistola, ma una pistola come un cannoncino, che spuntava con la sua poderosa culatta da una fondina di tela cruda sulla quale stava scritto in inchiostro blu e con la calligrafia consentita dalla ruvidità della trama: LADY REB.

Li confrontò per qualche minuto, mentre il respiro gli si normalizzava. Davanti a lui tutti, Sandor il primo, provarono una vaga umiliazione, quasi la vergogna d'esser sempre rimasti

³⁶⁶ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.871-873

a presidiare quel paese ultimo creato da Dio quando a stare un po' più vicino al comando c'era da acquisire tutte quelle cose, quella divisa, quell'arma e, soprattutto, quell'aria³⁶⁷.

Seppur all'interno di una tematica completamente differente in quanto futuristica e tecnologica, il metaforico vestire i panni degli altri e provare le loro sensazione è ciò che fanno anche Simpson e il narratore del racconto con la macchina visionaria Torec. In entrambi i casi, infatti, sia i soldati che gli uomini si estraniavano per un attimo dalle loro vite per vivere momenti (anche solo immaginati) di qualcun altro, per acquisire "l'aria" di qualcun altro, ma che servono, nel profondo, a rendersi conto dell'infinito spettro del sentire umano, spesso simile ma a volte anche molto variegato.

Questo è, in conclusione, quello che fanno anche, sempre rimanendo dentro la metafora, i due autori che attraverso i loro personaggi possono vagliare emozioni impossibili da provare tutte sulla propria pelle.

1.2 Figure altre ma umane: Fritz e il Golem

Non tutti i protagonisti dei due autori sono, però, considerati umani, spesso anche solo per la loro condizione. Se, difatti, animali e personaggi fantastici leviani sono facilmente includibili in tale categoria, altri protagonisti dei due autori, pur essendo uomini, a causa della Storia o della vicenda narrata risultano essere semplicemente "non del tutto umani". Fritz, gigante buono ma con un passato che non si può cancellare, è sicuramente la figura "non del tutto umana" più interessante nei racconti fenogliani. Egli, da soldato tedesco, dovrebbe rappresentare il nemico di cui non si ha nessuna pietà perché emblema della violenza e dell'orrore del nazifascismo. L'indulgenza dei partigiani che gli salvano la vita, però, porterà a scoprire l'essere umano sotto la divisa da soldato, l'uomo al di là del mostro, il particolare all'interno dell'universale.

Egli appare subito diverso dai soliti nemici fenogliani, forse perché tedesco e non italiano. La prima impressione nei partigiani e, successivamente, degli abitanti del paese dove viene condotto, infatti, non è di ostilità ma di rispetto o sopportazione, anche solo per non veder perpetrata violenza in mezzo alle proprie case:

– Non dev'essere un fascista. O se lo è, è talmente un pezzo grosso che gli mette rispetto.

³⁶⁷ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.140

[...] Non era uno sguardo feroce, ma scaturiva da occhi così azzurri, piombava da tanta altitudine. Varcò la soglia della scuola con dietro i partigiani che arrivavano sì e no a coprirgli le scapole, e la popolazione restò a fissare le pietre toccate dai suoi piedi e ad annusare l'aria quasi che egli avesse dovuto lasciarci un odore particolare. In quel boccheggiamento uno disse: – Visto, come son fatti gli uomini di Hitler? – L'avevano visto, e tacevano, cominciando a spiegarsi il mistero dell'otto settembre, quando una dozzina di questi uomini avevano domato delle caserme con dentro interi reggimenti nostri.

[...] – Sì, parla discretamente l'italiano. Del resto è più d'un anno che è in Italia. Prima era sul fronte russo, poi l'hanno mandato qui da noi in riposo. Chiamalo riposo. L'ha preso Tarzan e la sua volante, alla periferia di Ceva. No no, ha subito alzato le mani, non se l'aspettava neanche lontanamente. Cosa gli ha fatto Carnera? Gli ha soltanto preso la medaglia, una medaglia della Russia.

[...] È meglio conservarlo per un cambio. Se va male a uno dei nostri, si manda il parroco a Ceva a proporre il cambio. C'è da guadagnarci, alle volte per uno di loro te ne restituiscono dieci dei nostri.

A sentire che non lo fucilavano alla gente si slargò il cuore e rincasarono con una certa qual consolazione³⁶⁸.

Lo scarto che Fenoglio allora attua nei confronti di Fritz è quello di non lasciarlo nella sua superiorità e diversità, ma renderlo simile agli altri immergendolo nel contesto paesano. Attraverso questo espediente il nemico si fa uomo: egli non è più il simbolo di un'ideologia, di una divisa, di una lotta, ma pian piano riacquista caratteristiche che lo fanno diventare al pari degli altri abitanti del paese, i quali non riescono più a vederlo nelle vesti precedenti. A tal ragione, infatti, essi arriveranno persino a ribattezzarlo "Fritz", segnando in qualche modo la sua rinascita.

Il primo vero passo verso l'umanità avviene grazie alle figure più innocenti, ossia i bambini verso i quali il "gigante" prova tenerezza:

Il terzo giorno, due donne che tornavano dal forno con un bambino per mano e nell'altra il cestone del pane, queste due donne all'altezza della scuola girarono a caso gli occhi e sussultarono a vedere il tedesco alla finestra, inquadrato di profilo. Stava seduto e facendo un lavoro per suo conto con le labbra strette e le mani sotto il davanzale. Dietro alle due donne altri si accalcarono e guardavano incantati. Finché il tedesco voltò gli occhi alla

³⁶⁸ Ivi, p.122-123

strada: la gente tenne il fiato, ma lo sguardo di lui era diretto in basso, centrava i due bambini. – Belli bambini, – disse poi³⁶⁹.

Egli non viene mostrato come il soldato sanguinario che si rinchiude nel suo orgoglio militare, ma un essere indifeso, solo e messo alla pari non coi partigiani ma con i bimbi. In tale scena si nota, invece, ancora il contrasto con gli adulti, rappresentati dalle massaie che hanno paura di lui. A poco a poco, però, sarà la dignità del lavoro manuale lo strumento grazie a cui riuscire ad innestarsi anche nei loro cuori. Il primo gesto è quello del ciabattino che decide di aggiustargli la scarpa rotta per togliergli un disagio e il tedesco ricambierà donando la propria fatica nello svolgere quei lavori sociali di cui nessuno voleva caricarsi. Nasce così fra lui e gli altri un rapporto di solidarietà reciproca, sentimento che viene riscoperto anche dagli stessi paesani che, a causa della guerra, avevano dimenticato cosa significasse pensare non solo alla propria salvaguardia. Elemento in disaccordo risulterà Carnera, ragazzo che cerca l'accettazione dei partigiani e che non sopporta di vederla, invece, riservata al nemico. Egli è la figura più violenta del racconto, mostrandosi essere il vero antagonista di quella serena compartecipazione umana che gli altri avevano ritrovato con Fritz. Il narratore Fenoglio, però, non decide mai di schierarsi apertamente per uno dei due. È difficile, infatti, decidere se sia più moralmente accettabile il perdono del nemico o la vendetta per chi quest'ultimo ha ucciso. È ciò che emerge, altresì, dall'animato discorso che il capo partigiano Sandor intavolerà con Ivan, unico altro restio all'accettazione del "gigante" e per questo ammirato da Carnera:

Quanto ai partigiani, l'ammisero a mangiar con loro, anche se subito dopo lo spedivano nello stanzino di là a lavare i piatti.

[...] Ivan, che era dei più vecchi, ritirò le mani da sulla tavola e disse: – È scandaloso trattare un tedesco così come lo trattiamo noi.

[...] Sandor disse con leggerezza: – E cosa vuoi fargli? Fucilarlo?

[...] – Per principio, bisogna farlo, – aggiunse Ivan.

Sandor guardò di sfuggita verso lo stanzino dove Fritz rigovernava, poi, abbassando involontariamente la voce, disse: – A parte il fatto che eravamo d'accordo di conservarlo per un eventuale cambio. A parte questo, a te cos'ha fatto? Perché ce l'hai?

³⁶⁹ Ivi, p.123

– A me niente, perché se un tedesco m’avesse fatto qualcosa, non sarei qui a parlarti. A me niente, ma qualcosa avrà ben fatto a qualcun altro. Pensa un momento, Sandor, a tutto quello che hanno fatto i tedeschi in Italia. Ne hanno fatte tante, dico io, che per farle debbono essercisi messi in tutti quanti sono, nessuno escluso, e quindi Fritz compreso. S’intromise Polo, un altro dei più vecchi, e disse: – Ma cosa vuoi che abbia fatto Fritz? Non lo vedi che è il tedesco meno tedesco che ci sia? Fritz è il tipo domestico. [...] Ivan disse, opacamente come sempre: – Anche se lui personalmente non ha fatto niente, è giusto che paghi lui per gli altri che hanno fatto e che non ci vengono nelle mani³⁷⁰.

Dalle parole di Sandor si capisce infatti che Fritz è definitivamente passato dal ruolo di nemico a quello di uomo. Egli è *particolare*, rappresenta agli occhi della comunità solo se stesso e non può più essere valutato dagli altri per ciò che *in generale* prima rappresentava. Egli può essere generalizzato ora solo come essere umano uguale a tutti gli altri, uguale sia ai partigiani sia ai civili.

Il discorso, poi, prosegue su un altro argomento da non tralasciare. Fritz è ritenuto da molti meno nemico perché è tedesco e non italiano. In questo tratto, pertanto, Fenoglio mostra grazie alla sua figura tutta la forza del sentimento di guerra che animò lo scontro in Italia: la guerra partigiana fu, infatti, una guerra civile, una guerra di liberazione dalla parte viziata del Paese. La figura del tedesco, pertanto, diventa ancora più essenziale perché è solo grazie al suo inserimento nella società che i sentimenti controversi dei partigiani riescono ad arrivare in superficie.

La morte del partigiano Tarzan, successivamente, rimarca entrambi questi concetti. Fritz assiste al ritorno del manipolo col corpo senza vita del loro amico e per un attimo sente il bisogno di fuggire per paura che se la prendano con lui:

Fritz era nell’ultima fila, ma per la sua statura dominava tutta la piazza. D’improvviso quel suo sveltare lo spaventò, così era impossibile non esser visto e additato. Si curvò, già le ginocchia gli tremavano come ai cavalli e le natiche gli pulsavano come un cuore. Ora che la gente era ai sentimenti estremi lui non capiva più una parola d’italiano, il silenzio e il clamore l’atterrivano egualmente. Nell’uno e nell’altro, nelle facce, nell’aria coglieva la necessità della vendetta, del sacrificio, e per placare lo spirito di Tarzan non c’era che lui sottomano.

³⁷⁰ Ivi, pp.125-126

[...] Poi batté le ciglia e, sperando che gli occhi gli si inumidissero almeno un po', disse: – Povero Tarzan. Buono era Tarzan. Quando preso me, agito da vero soldato. Ma Carnera taceva, e quella pistola non saltava fuori, e i secondi passavano. E già si diramava calda nel cervello di Fritz, a scongelarlo, la certezza che non lui sarebbe stato immolato allo spirito di Tarzan, che la cosa stava tutta tra italiani.

[...] Finalmente, verso le dieci, Sandor passando gli fece: – Tu non andare a dormire? Nulla era dunque cambiato, semplicemente non c'era più Tarzan ad essere come tutti gli altri buono con lui³⁷¹.

Subito, però, Fritz si rende conto che la questione è <<tra italiani>> e lui, pur non essendolo, ha più da spartire con i civili che con gli uomini di Sandor, come si evince dall'invito che, successivamente, riceverà per il matrimonio della figlia del signor Ilario. Durante il ricevimento egli verrà persino applaudito e definito parte integrante della comunità. La situazione, però, degenera nel momento in cui fra i discorsi emerge il tema della guerra. Fritz, pertanto, durante un momento di festa, non può che rimarcare l'errore degli italiani nel sottovalutare la resistenza dei tedeschi, nel vedere – come già prima era emerso – la guerra solo come una lotta fra forze interne.

Nonostante il gelo creato da questa situazione, fra Sandor e i partigiani i rapporti rimarranno buoni fino alla fine del racconto quando, per una questione tutta personale ed egoistica, Carnera ucciderà il “gigante” tedesco.

Ciò che si evince da questo racconto, allora, è come proprio grazie alla figura non-umana di Fritz si creino le giuste *connessioni umane* che permettono a lui e agli altri di mostrare valori e disvalori di partigiani, nemici e civili. Fenoglio mette il lettore di fronte ad un personaggio che, pur nemico come gli altri incontrati in altri scritti, non può che essere visto benevolmente, fino ad indignarsi per la sua tragica fine. Nella vicenda del tedesco, pertanto, vengono messe da parte le azioni militari per concentrarsi su cosa renda un uomo veramente tale: la solidarietà, il lavoro, l'accettazione, l'impegno per gli altri. È per questi motivi, pertanto, che per gli abitanti del paese Fritz è solo Fritz, nient'altro che una persona davanti a loro, e i partigiani decidono di non “venderlo” per uno scambio di prigionieri. Questo è il racconto dove più si evince come, al di là della testimonianza partigiana necessaria, l'autore ricerchi anche altro e lo faccia attraverso la figura che sembra meno adatta e adattabile ai suoi racconti: umanizzare il nemico significa, infatti,

³⁷¹ Ivi, pp.131-132

andare al di là dei propri limiti da partigiano per abbracciare la visione antropologica che, come Levi farà anche con alcune figure del Lager comprendendole ma non giustificandole, unisce i due autori.

Per fare un confronto con l'autore torinese, quindi, vi sarebbero molti personaggi storici da comparare al tedesco Fritz. Sembra, però, più interessante notare come un racconto con matrice storica come quello fenoglioiano possa intrecciarsi e dialogare con un racconto fantastico leviano, ossia *Il servo di Vizio di forma*.

Anche in questo caso, infatti, si assiste all'umanizzazione del protagonista e, proprio grazie al confronto con esso, gli umani del racconto si spogliano delle loro ipocrisie andando a scavare nel profondo del loro agire.

Levi decide di attingere ad una leggenda ebraica come quella del Golem per spiegare cosa siano i sentimenti e le emozioni umane.

Similmente a come agisce Fenoglio, all'inizio del racconto si rimarca da un lato le qualità di chi sembra altro e "uomo" rispetto alla figura non-umana: il rabbino, come in *Golia* che nelle prime battute vede la descrizione dei tipici comportamenti dei partigiani per rimarcare il loro valore, la loro forza e la loro fermezza, viene inizialmente descritto come un potente e molto longevo uomo con una grandissima forza morale e fisica, tanto da aver salvato molti suoi correligionari da un *pogrom*. Alla figura del golem, proprio come Fritz, viene riservata una valenza altra, distaccata dal primo, questa volta per inferiorità:

Infatti, un Golem è poco più che un nulla: è una porzione di materia, ossia di caos, racchiusa in sembianza umana o bestiale, è insomma un simulacro, e come tale non è buono a nulla; è anzi un qualcosa di essenzialmente sospetto e da starne alla larga, poiché sta scritto <<non ti farai immagini e non le adorerai>>. Il Vitello d'Oro era un Golem; lo era Adamo, ed anche noi lo siamo³⁷².

Vi è, però, subito una spia per far comprendere al lettore la vera natura umana del golem, rappresentata dalla constatazione che anche il capostipite della razza umana non fosse altro che un golem creato dalla divinità.

Nonostante la volontà del rabbino di creare un servo non umano per non porsi sullo stesso piano di Dio, tuttavia, egli finisce per infondergli un aspetto per metà simile a sé e dei

³⁷² Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., p.332

sentimenti che, seppur secondo Arié non accompagnati dalla volontà, fanno di lui qualcosa d'altro rispetto ad un semplice robot:

Era un gigante, ed aveva figura umana dalla cintola in su. Anche a questo c'è un perché: la cintura è una frontiera, solo al di sopra della cintura l'uomo è fatto a immagine di Dio, mentre al di sotto è bestia; per questo, l'uomo savio non deve dimenticare di cingerla. Al di sotto della cintura il Golem era veramente Golem, cioè un frammento di caos: dietro alla cotta di maglia, che pendeva fino a terra a guisa di grembiale, non si intravedeva che un intrico robusto d'argilla, di metallo e di vetro. Le sue braccia erano nodose e forti come rami di quercia; le mani, nervose ed ossute, Arié le aveva modellate sulle sue proprie. Il viso non era veramente umano, ma piuttosto leonino, perché un soccorritore deve incutere spavento, e perché Arié aveva voluto firmarsi. [...] Arié esitò a lungo: avrebbe dovuto donargli il sangue, e col sangue tutte le passioni della bestia e dell'uomo? [...] Gli negò il sangue, e col sangue il Velle, la curiosità di Eva, il desiderio d'intraprendere; ma gli infuse altre passioni, e gli fu facile, perché non ebbe che da attingere entro se stesso. Gli donò la collera di Mosè e dei profeti, l'obbedienza di Abramo, la protervia di Caino, il coraggio di Giosuè, e finanche un poco della follia d'Achab; [...] aggiunse sotto, in grossi caratteri di fuoco, i segni del nome ineffabile di Dio, arrotolò la pergamena e la introdusse in un astuccio d'argento. così il Golem non ebbe mente, ma ebbe coraggio e forza, e la facoltà di destarsi a vita solo quando l'astuccio col Nome gli veniva introdotto fra i denti. [...] Infilò il Nome nella sua sede, e gli occhi del mostro si accesero e lo guardarono. Si attendeva che gli chiedesse: <<Che vuoi da me, o Signore?>>, ma udì invece un'altra domanda che non gli era nuova, e che gli suonò piena d'ira: <<Perché prospera l'empio?>> Allora comprese che il Golem era suo figlio [...] ³⁷³.

Il golem, infatti, proprio come Adamo si mostrerà umano nel non voler rispettare le regole e nel ricercare, nel bene e nel male, la libertà che sotto l'egemonia di Arié non avrebbe potuto mai avere proprio perché per quest'ultimo esso è solo un robot, uno strumento (alla stregua di quanto accade a Fritz che non viene ucciso dai partigiani per farne uso nello scambio fra prigionieri).

Ciò con cui Arié non ha fatto i conti, però, esattamente come i partigiani con Fritz, è rappresentato dai sentimenti umani che scaturiscono in lui al di là di quelli che il suo padrone aveva pensato:

³⁷³ Ivi, pp.334-335

Sta scritto: "Il settimo giorno è riposo di Dio: non farai in esso lavoro alcuno, tu, tuo figlio, il tuo servo, il tuo bue, e il forestiero entro le tue porte. Il rabbino Arié meditò: il Golem non era propriamente un servo, ma piuttosto una macchina, mossa dallo spirito del Nome; sotto questo aspetto, era simile ai mulini a vento, che è lecito far macinare il sabato, e alle navi a vela, che possono navigare. Ma poi gli sovvenne che si deve far siepe alla Legge, e risolse di togliergli il Nome ogni venerdì sera al tramonto, e così fece per molti anni. Ora venne un giorno (era appunto un venerdì) in cui il rabbino aveva condotto il Golem nella sua propria abitazione [...]. Gli assegnò un cumulo di tronchetti da spaccare, gli sollevò un braccio e gli mise in mano la scure: il Golem, con la scure immobile a mezz'aria, volse lentamente verso di lui il ceffo inespressivo e feroce, e non si mosse. – Orsù, spacca! – ordinò Arié, ed un riso profondo gli solleticava il cuore senza apparire sul viso. La pigrizia e la disubbidienza del mostro lo lusingavano, perché queste sono passioni umane, native; non lui gliele aveva ispirate, il colosso d'argilla le aveva concepite da solo: era più umano di quanto lui lo avesse voluto. – Orsù, al lavoro, – ripeté Arié.

Il Golem mosse due passi pesanti verso la legna, reggendo la scure davanti a sé a braccio teso; si arrestò; poi lasciò cadere la scure, che squillò sulle lastre di granito. Ghermì con la sinistra un primo tronchetto, lo pose verticale sul ceppo, vi calò sopra la destra come una mannaia: il tronchetto volò in due schegge. Così fece col secondo, col terzo e con gli altri [...]. Arié, affascinato e turbato, osservava il lavoro iroso e meccanico del suo servo. Perché aveva rifiutato la scure?³⁷⁴

Il golem non ha solo caratteristiche positive, ma abbraccia all'interno di sé anche svogliature e debolezze ed è veramente questo che lo fa diventare umano. Creato per essere una macchina, egli non rispetta le aspettative di Arié esattamente come Fritz non è il modello del nazista come se lo immaginavano gli uomini di Sandor. In entrambi casi, oltretutto, è proprio il medesimo lavoro manuale, la spaccatura della legna, che permette ai due di mostrarsi per come sono: Fritz risulta, difatti, *umano* per il suo mettersi benevolmente al servizio per gli altri, mentre il golem si dimostra essere <<un servo che non voleva essere un servo>>³⁷⁵.

Anche la chiusura dei racconti risulta simile, seppur articolata in maniera diversa.

Nel caso fenogliano, invero, la morte per Fritz avviene per mano di un nemico o, meglio, del vero nemico alla solidarietà che va oltre l'ideologia e il giudizio sul singolo come è

³⁷⁴ Ivi, pp.336-337

³⁷⁵ Ivi, p.337

Carnera. Durante l'ultima scena, pertanto, il "gigante" tedesco muore per essersi fidato anche del ragazzino, per non essere veramente ciò che Carnera pensava di lui. La colpa di Fritz, infatti, è quella di essere troppo poco tedesco, troppo diverso dal nemico da uccidere per portare avanti la propria lotta.

Nel caso del golem, analogamente, la fine deriva sempre per mano amica. La colpa del golem, infatti, è quella di aver ricevuto come alito di vita non solo il suo nome ma anche le leggi di Dio. Ciò che Arié ha sbagliato nella creazione del suo servo è di averlo reso, pur non avendolo capito, troppo umano. Così il golem, poiché ridotto ad una schiavitù disumana che va contro alle leggi del divino, decide di spingere al massimo su questa nota di umanità fino a trasformare la rabbia in pazzia. Arié, resosi conto dell'errore di non averlo considerato uomo e, con questo, farlo riposare di sabato come stabilito dalla divinità, non può far altro che mettere in atto ciò che golem desidera ma non può fare da solo. La morte del golem per mano di Arié, quindi, si prospetta non solo come una sorta di omicidio ma come un vero e proprio suicidio. Il golem, non essendo trattato da umano, decide di farla finita spingendo Arié a farlo riposare per sempre e, così facendo, arriva a sprecare tutta la sua umanità fino a rimanere solo un cumulo di argilla deforme e disumana. Ciò che mette in mostra il golem con il suo gesto, pertanto, è che la divisione fra umano e non umano è sottile e facilmente valicabile. Sta all'uomo stesso dare dignità a sé e agli altri per poter definirsi e definire qualcuno *umano*: il lavoro, la solidarietà, la fratellanza, il rispetto, la legge sono tutte caratteristiche che non possono mancare nell'uomo e proprio Fritz e il Golem sono figure che lo dimostrano.

Vicino ad esse, in conclusione, si potrebbero citare altri due personaggi, uno fenogliano e langarolo come Superino ed uno leviano e futuristico come Patricia.

Entrambi condividono con gli altri due protagonisti delle caratteristiche affini che li rendono altrettanto validi rappresentanti delle figure "altre ma umane".

Superino si collega più che altro al racconto leviano, proprio per il finale tragico che condividono le loro storie: Superino smette di essere umano agli occhi degli altri nel momento in cui il segreto della sua nascita viene alla luce. Egli risulta non essere più lo stesso ragazzo di prima, ma solamente oggetto di sguardi e dicerie degli altri. Non viene più giudicato per se stesso ma per un passato non dipeso da lui e, pertanto, esattamente come il Golem cerca la vera libertà umana nel suicidio: questo estremo atto, in entrambi i racconti, risulta essere il momento più connesso e più lontano dalla concezione di

umanità. Il Golem e Superino per riaffermare se stessi, ciò che di umano c'è in loro, scelgono di togliersi la vita, di mostrare attraverso la sua perdita l'umanità che gli altri non riconoscono in loro.

Patricia, invece, è un simbolo di vitalità, di riappropriazione della propria umanità e libertà tramite la fuga dopo essere stata una schiava. Essa, dunque, condivide con Fritz ed il Golem il non rispetto del proprio ruolo, la violenza subita e la voglia di affermare il proprio essere. Patricia, esattamente come il tedesco, è un ostaggio in un castello di specchi e, cercando di mostrare la sua natura, si trova a combattere contro chi – nel suo caso i proprietari, nel caso di Fritz Carnera – non vanno oltre la loro percezione. Patricia non sarà mai umana per Lotte come Fritz non sarà mai visto come un uomo al di sotto della divisa tedesca da Carnera quando, in realtà, i veri disumani risultano essere proprio quest'ultimi.

Che siano racconti di guerra, di fantasia, di tradizione o di campagna, pertanto, le figure non-umane si insinuano in qualsiasi tematica trattata dai due autori e, proprio per le loro storie controverse, mostrano cosa sia l'umanità e chi possa definirsi davvero “uomo”.

1.2.1 La zona grigia

Già solo dalle figure analizzate nello scorso paragrafo, pertanto, il lettore viene messo di fronte a quella che Levi definirà ne *I sommersi e i salvati* <<la zona grigia>>. Essa non è altro che la constatazione dell'impossibilità di definire gesti o azioni come del tutto cattive o del tutto buone, di vedere la vittima solo come vittima e il carnefice solo come carnefice. Se da un lato, pertanto, il singolo viene valutato come tale, dall'altro il suo agire non può non dipendere dalla società nella quale si trova ad operare. Un uomo costretto a compiere un'azione tremenda per via delle regole, quindi, è altrettanto colpevole di uno che lo fa per puro piacere personale? La <<zona grigia>> è difficile da comprendere, difficile da riconoscere e giudicare³⁷⁶.

Molti personaggi di Fenoglio, pur non utilizzando per ovvie ragioni il termine leviano, possono rientrare in questo insieme in quanto personaggi non del tutto giudicabili come buoni o cattivi.

³⁷⁶ Belpoliti Marco, *Primo Levi*, Milano, cit., pp.189-190

Si può, allora, partire, certamente dagli stessi Fritz e Carnera. Il primo, come detto, non rispecchia il modello del soldato tedesco, essendo bonario, affabile e poco interessato a combattere, ma viene comunque considerato tale dal ragazzo perché per questo Fritz rappresenta un simbolo. Egli deve pagare per tutti i compagni morti perché è *tedesco*. Allo stesso modo Carnera, che pensa di essere un buono, in realtà compie violenza su chi non ha commesso nulla. Egli, tuttavia, non può essere considerato del tutto negativamente perché è poco più di un ragazzino, un giovane che si trova a vivere in mezzo agli adulti e vorrebbe imitarli anche nelle loro azioni più sanguinarie solo per essere accettato, infervorato da ideali sentiti dagli altri, ma non introiettati completamente in coscienza. Chi è, pertanto, il cattivo fra i due? Colui che per provenienza e storia è da considerarsi nemico dell'impresa partigiana o chi, con le proprie azioni distorte, rovina l'ideale di tale impresa? Come sottolineato prima, Fenoglio non si schiera apertamente per uno dei due ma lascia al lettore la scelta di non scegliere, di presentarli con i loro pregi e difetti e renderli figli di un tempo, come quello della Seconda Guerra Mondiale, non definibile moralmente altro che *grigio*.

Guardando l'intera produzione fenogliana, però, sono molte altre le figure *grigie* che si presentano a chi legge. Per rimanere all'interno de *I racconti della guerra civile*, un personaggio da menzionare è sicuramente Blister, accusato dai suoi compagni partigiani. Egli rappresenta il contrario dell'eroe partigiano e, proprio perché Fenoglio non abbraccia l'idea di scrivere una grande epopea positiva della Resistenza come altri scrittori coevi, decide di inserire all'interno della prima raccolta pubblicata un racconto molto poco edulcorato della figura del partigiano.

Blister è un ribelle della prima ora, più anziano degli altri e con molte battaglie alle spalle. Nonostante questo, egli non è un modello positivo e le azioni che portano alla sua fucilazione lo dimostrano:

E così sono entrato in un'altra cascina dove c'era un padrone e una padrona. Giuro che non ho visto che la padrona aveva la pancia rotonda. Ho chiesto un bicchiere di grappa e l'ho chiesto un po' da prepotente, questo è vero. Ho finito per berne tre. Allora dentro di me c'è stata la rivoluzione. [...]. La padrona aveva alzato le mani e strideva come un'aquila e il padrone mi grida: «La mia donna è incinta, per amor di Dio non spaventarla o le succede qualche pasticcio dentro!» Io non sentivo più nessuna ragione e cercavo solo qualche altra cosa di vetro da spararci dentro.

[...] Forse era l'effetto del bere, ma per me quella cascina aveva un'aria misteriosa. [...] Viene ad aprire un vecchio dopo che io avevo bussato tre o quattro volte [...]: «Io ai partigiani ho già dato un vitello, i salami di mezzo maiale, ho dato un quintale di nocciole per far l'olio, e due damigiane di vino. Io non ho mai chiuso la porta in faccia ai partigiani e non gliela chiuderò mai. Ma non mi piacciono i partigiani che girano da soli». [...] Io invece mi sono incarognito, ero ubriaco, ho fatto forza con le spalle e sono entrato. Una stanza scura e c'era una donna giovane che mi sembrava saltata fuori per magia. [...] A tutte quelle domande io mi metto a pensare: «Costoro hanno il sospetto. E chi ha il sospetto ha il difetto». Mi guardo intorno e la prima cosa che vedo è un gagliardetto del fascio. [...] Morris disse: – Non era un gagliardetto! Era una bandiera che aveva guadagnato suo marito a ballare. [...] Disse Blister: – Lo so che lo sai, Morris, l'ha detto la donna al processo che m'avete fatto ieri. Ma io l'ho preso per un gagliardetto e lo prendeva per un gagliardetto chiunque fosse stato partigiano e ubriaco. [...] – E invece hai trovato l'oro e te lo sei preso tutto³⁷⁷.

L'abilità scrittoria di Fenoglio si mostra ancora una volta nel fare della figura negativa il centro dell'attenzione. Nonostante la narrazione in terza persona, infatti, le sensazioni che prova il lettore sono quelle dell'accusato che cerca di dare la propria versione dei fatti e pensa fino all'ultimo di poter sopravvivere e, spingendo sulla sfera emotiva dei suoi compagni, che essi, da lui considerati fratelli, non lo fucileranno. Il lettore non può, pertanto, non essere compartecipe alla sorpresa amara del suo protagonista quando, nelle ultime battute, la fucilazione verrà veramente attuata dai partigiani³⁷⁸.

Ma cosa spinge Blister a diventare il “cattivo”? È questa, probabilmente, la sottotrama che va ricercata fra le righe e che rende il personaggio *grigio*.

Blister, infatti, come descritto dalle sue stesse prime parole, era un partigiano rispettato dagli altri, ma questo non basta a renderlo immune dall'errore. La guerra mostra l'immoralità anche delle persone più oneste e Blister non fa eccezione, tanto da compiere gesti estremi in preda ai fumi dell'alcool, bevuto probabilmente per dimenticare gli orrori degli scontri e farsi forza. Un'azione <<da fascista>>, però, rimane tale anche agli occhi di chi l'ha sempre ritenuto uno di loro. La <<zona grigia>> nasce, quindi, nel momento in cui i suoi compagni decidono per la sua fucilazione, rispettando gli ordini del comando

³⁷⁷ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit. pp.59-62

³⁷⁸ Grignani Maria Antonietta, *Beppe Fenoglio*, cit., p.85

e costringendo il lettore a decidere se giudicare troppo immorale la condotta di Blister o perdonabile per via del contesto storico che si ritrova a vivere.

Passando ai racconti di argomento langarolo, è importante prendere in considerazione la vicenda de *Il signor podestà* in cui è difficile discernere la moralità dei personaggi, dipinti tutti negativamente ma pur sempre frutti della povertà e del malessere delle Langhe impoverite dalla Prima Guerra Mondiale e già dolorosamente rivolte verso la Seconda. Nella grottesca vicenda del podestà Fresia che abusa sessualmente di una minorenne e della successiva mercificazione del gesto che viene risolto con un semplice pagamento in bestiame e denaro, la rivalsa che, nonostante il risarcimento, la famiglia della giovane compirà assume un sapore amaro. La trappola nei confronti di Fresia rimette tutti i protagonisti sullo stesso empio piano morale proprio perché descritta in modo buffo, rocambolesco e tinta da una morale inconsistente:

- Allora sei pronto a vedere per poi testimoniare? – domandò Giovanni.
- Io sono pronto, – disse Andrea.
- Dopo io ti rimetterò il tuo debito di cento lire. Ti consegnerò la ricevuta e tu me la straccerai sul muso. Sì, sul muso ti permetto di stracciarmela.
- Ti ringrazio, – disse Andrea, – ma si sappia che c'è dell'altro che mi spinge a far questa testimonianza. Alla mia coscienza ripugna questi vecchi non rassegnati che corrompono non solo l'innocenza delle figlie degli altri ma anche la loro stessa vecchiaia...
- Va bene, va bene, – troncò Giovanni, – si sa che sei sempre stato un uomo di coscienza.
- [...] – Non t'affannare, Andrea. Al massimo, gli faremo violenza sul portafoglio. Ma con tutte le forme. Ci credi tanto scemi da metterci dalla parte del torto quando stiamo con tutt'e due i piedi sulla sponda del diritto?
- [...] – Maria l'ho istruita io per filo e per segno, – disse Giovanni Cora³⁷⁹.

Giovanni, invero, sembra più interessato al denaro che a fare giustizia, tematica verso cui è sensibile, invece, il complice Andrea, che sembra personaggio inserito nel contesto proprio per smascherare la malafede del primo. Il padre, congruentemente a ciò, organizza l'agguato col beneplacito della figlia, mettendola personalmente, pertanto, nella medesima situazione che vuole condannare ed evitare e mancandole di rispetto esattamente come Fresia.

³⁷⁹ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., pp.388-389

Tanto è vero che, all'inizio del racconto, la descrizione del podestà sottolinea come egli, pur più ricco e potente, sia del tutto simile, persino nel vestire, ai contadini su cui esercita un potere politico. Proprio questa uguaglianza, pertanto, fa a sconfessare la superiorità morale di Giovanni e degli altri rapitori³⁸⁰.

Al di là del grottesco della vicenda, però, proprio questo è ciò che fa emergere ancora una volta <<la zona grigia>>. I singoli personaggi, descritti dal narratore a tinte scure, non possono essere considerati solamente come “boia” del proprio destino e di quello degli altri. Sia Fresia sia Giovanni sono allo stesso tempo vittime del sistema sociale delle Langhe che, come si è notato anche nel caso di *Un giorno di fuoco*, lascia nella violenza, nella disperazione e nell'ignoranza i propri figli senza aiutarli in vita ma limitandosi a condannarli o giustificarli quando ormai sono perduti. Un vecchio che ha una relazione sessuale con una minorenne e un genitore che accetta un risarcimento per la figlia, pertanto, fanno parte di quelle figure difficilmente scusabili, ma anche difficilmente comprensibili per chi non vive nello stesso sistema sociale. Fenoglio si limita a presentarli al lettore perché essi fanno parte delle varie sfaccettature della condizione umana senza dare una valutazione definitiva, senza spingere il lettore a trovarla perché ciò che attraverso di loro egli ricerca non è, come detto, il giudizio sul singolo ma la messa in luce dei chiaroscuri della condizione umana.

Nei racconti leviani, ovviamente, il più importante risalto della <<zona grigia>> si ritrova nella tematica concentrazionaria.

In *Lilìt ed altri racconti*, pertanto, Levi traccia i contorni del personaggio che forse più di tutti rappresenta quella zona non demarcata, quel confine tra giusto ed ingiusto che viene descritto nei saggi. Chaim Rumkowski è la rappresentazione dell'uomo che viene a patti col potere e pensa che, nonostante la sua autorità gli sia stata da coloro attuano violenza verso i suoi simili, tale violenza non lo riguardi. Egli è così concentrato sulla sua figura, sulla sua illusoria autorità di protettore del ghetto da annientarlo con le sue stesse mani e non provare colpa o rimorso nella scelta (propria e di nessun altro) di consegnare ebrei come lui alla morte certa delle camere a gas. Ancora una volta, però, Levi non si limita a condannare, ma vuole decostruire la condotta di quello che ironicamente definisce il <<Re dei Giudei>> per capire le cause profonde che hanno spinto non solo lui ma tantissimi altri (ebrei, Kapo, civili comuni) a partecipare, usando un termine di

³⁸⁰ Grignani Maria Antonietta, *Beppe Fenoglio*, cit., p.98

Hannah Arendt, alla *banalità del male*. Il comportamento di Rumkowski, invero, è più complesso di quello che sembra perché egli non si limita a fare violenza nei confronti dei suoi fratelli ebrei, ma a volte si pone addirittura contro i tedeschi non per contrastare l'ideologia e le azioni naziste ma per calmarle, come se volesse cercare di mantenere una sorta di equilibrio fra suoi valori e disvalori. Egli si mostra, quindi, non invasato dal nazifascismo ma dal potere che gli permette di decidere sulla vita e la morte delle persone ma senza mai tenere effettivamente in mano la scure. Da questo cortocircuito deriva il suo potersi autoassolvere e definire, come spiega perfettamente Levi, sia vittima che carnefice:

Eppure la sua figura fu più complessa di quanto appaia fin qui. Rumkowski non fu soltanto un rinnegato ed un complice. In qualche misura, oltre a farlo credere, deve essersi progressivamente convinto egli stesso di essere un «mashíach», un messia, un salvatore del suo popolo, il cui bene, almeno ad intervalli, egli deve avere desiderato. Paradossalmente, alla sua identificazione con l'oppressore si affianca, o forse si alterna, una identificazione con gli oppressi, poiché l'uomo, dice Thomas Mann, è una creatura confusa; e tanto più confusa diventa, possiamo aggiungere, quando è sottoposta a tensioni estreme: allora sfugge al nostro giudizio, così come impazzisce una bussola al polo magnetico.

Benché disprezzato e deriso, e talvolta percosso, dai tedeschi, è probabile che Rumkowski pensasse a se stesso non come a un servo ma come ad un Signore. Deve aver preso sul serio la propria autorità: quando la Gestapo si impadronì senza preavviso dei «suoi» consiglieri, Rumkowski accorse coraggiosamente in loro aiuto, esponendosi agli scherni ed agli schiaffi dei nazi, che seppe subire con dignità. Anche in altre occasioni, cercò di mercanteggiare con i tedeschi, che esigevano sempre più tela dai suoi schiavi addetti ai telai, crescenti di bocche inutili (vecchi, ammalati, bambini) da andare alle camere a gas. La stessa durezza con cui egli precipitò a reprimere i moti d'insubordinazione dei suoi e da lui contingenti sempre soggetti (esistevano, a Łódź come in altri ghetti, nuclei di ostinata e temeraria resistenza politica, di radice sionista o comunista) non scaturiva tanto da servilismo verso i tedeschi, quanto da <<lesa maestà>>, da indignazione per l'offesa inferta alla sua regale persona³⁸¹.

Nella riflessione finale, pertanto, Levi decide di soffermarsi su questa figura *grigia* innalzandola ad esempio. Lo scrittore è consapevole della colpa personale del protettore

³⁸¹ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.652-653

del ghetto, ma non si limita nel suo “processo” ad accusarlo soltanto. Come tutte i protagonisti appartenenti a questa categoria, in lui ci sono mali che travalicano la sua persona e che sono dovuti alla Storia. Oltre a definire Rumkowski colpevole per le sue azioni, si smaschera un diverso e più grande carnefice: il regime. L’uomo violento, l’uomo corrotto dal potere, l’uomo egoista dovrebbero essere fermati per le proprie colpe personali, rieducati, nel caso peggiore annientati, dal sistema sociale in cui si trovano ad operare. Il regime nazifascista, invece, si basa su queste categorie di persone, fa dell’orrore il suo vanto e, anzi, spinge anche chi non penserebbe mai di compiere atrocità a macchiarsi di *grigio*. Quello che vuole ricordare Levi, quindi, con il suo personaggio è che chiunque in un contesto sbagliato non è esente dal compiere una scelta morale perché è un attimo rimanere accecati dalla possibilità di dimenticare la propria accessorieta nel corso della vita del mondo e, attraverso la violenza e l’orrore, dimenticare anche cosa significa essere *umani*:

É tipico dei regimi in cui tutto il potere piovè dall’alto, e nessuna critica può salire dal basso, di svigorire e confondere la capacità di giudizio, e di creare una vasta fascia di coscienze grigie che sta fra i grandi del male e le vittime pure: in questa fascia va collocato Rumkowski. Se più in alto o più in basso, è difficile dire: lui solo lo potrebbe chiarire se potesse parlare davanti a noi [...].

Ma tutto questo non basta a spiegare il senso di urgenza di minaccia che emana da questa storia. Forse il suo significato è diverso e più vasto: in Rumkowski ci rispecchiamo tutti, la sua ambiguità è la nostra, di ibridi impastati d’argilla e di spirito; la sua febbre è la nostra, quella della nostra civiltà occidentale che «scende all’inferno e tamburi», e i suoi orpelli miserabili sono l’immagine distorta dei nostri simboli di prestigio sociale.

[...] Come Rumkowski, anche noi siamo così abbagliati dal potere e dal denaro da dimenticare la nostra fragilità essenziale: da dimenticare che nel ghetto siamo tutti, che il ghetto è cintato, che fuori del recinto stanno i signori della morte, e che poco lontano aspetta il treno³⁸².

L’idea della società che crea esseri *grigi*, tuttavia, è presente anche nei racconti fantastici. Un caso è sicuramente quello di Bertrando, protagonista de *Le due bandiere*. Il giovane, infatti, per i valori propugnati dal suo paese rispetta esattamente ciò che significa essere bravo ed onesto. Egli, però, non è una figura positiva, è spinto dall’odio, insegnatoli fin

³⁸² Ivi, pp.654-655

da fanciullo, per il diverso rappresentato dall'altro non conosciuto o, meglio, conosciuto solo attraverso pensieri sbagliati e pregiudizi:

In tutte le scuole di Lantania si insegnava che l'annessione del vulcano da parte dei gunduwi era stata una impresa banditesca, e che il primo dovere di ogni lantano era quello di addestrarsi militarmente, di odiare la Gunduwia con tutte le sue forze, e di prepararsi alla guerra inevitabile

e desiderabile, che avrebbe piegato l'arroganza gunduwica e riconquistato il vulcano. Che questo vulcano devastasse ogni tre o quattro anni decine di villaggi, e ogni anno provocasse terremoti disastrosi non aveva importanza: lantanico era e lantanico doveva tornare. Del resto, come non odiare un paese come la Gunduwia? Il nome stesso così cupo, così sepolcrale, ispirava avversione³⁸³.

Attraverso la figura di Bertrando si scopre un altro aspetto della <<zona grigia>>. Essa, infatti, è figlia dell'ostilità, del non riconoscersi fra uomini, del preferire prevaricare il prossimo con l'odio invece di capirlo e porsi come suo pari. La Lantania, infatti, vuole l'odio fra le genti diverse proprio per servirsi della forza dei propri abitanti, per instillare in loro la sete di potere e prevaricazione che è insita in essa: il vulcano diventa, di conseguenza, solo un espediente per trasformare i comuni in carnefici secondo l'idea del *dividi et impera*.

Quando, nel finale, le due nazioni giungono ad una sorta di tregua, pertanto, il giovane e tutti gli altri rimangono sconvolti nel riconoscere l'errore <<impossibile>> dell'aver seguito le sbagliate direttive della società e preferito l'odio del prossimo alla sua comprensione:

Bertrando si sentì correre lungo il filo della schiena un brivido gelido e rovente, come uno stocco che gli infilasse le vertebre. I suoi occhi mentivano, non potevano trasmettergli quel doppio messaggio quel sì-no impossibile, lacerante.

Provò insieme ribrezzo e amore, in una mistura che lo avvelenava. Vide intorno a sé una folla divisa come lui, esplosa. Sentì contrarsi tutti i suoi muscoli, dolorosamente, gli adduttori e gli abduttori tra loro nemici, i lisci e gli striati e quelli instancabili del cuore;

³⁸³ Ivi, pp.835-836

secernere tumultuosamente tutte le ghiandole, inondandolo di ormoni in lotta. Gli si serrarono le mascelle come per tetano e cadde come un blocco di legno³⁸⁴.

1.3 Le donne del racconto

Le donne non compaiono molto spesso nei racconti leviani e fenoglianici ma, quando lo fanno, hanno un grandissimo impatto sulla narrazione, andando ad ampliare il quadro delle condizioni e delle motivazioni umane. A seconda della situazione, infatti, esse portano sulla pagina altri punti di vista sulle medesime istanze delle loro controparti maschili o ne inseriscono di nuove e proprie, allargando lo spettro dell'indagine sulla condizione umana che non conosce limiti o esclusioni: la donna, l'uomo, il potente e la vittima sono tutti vagliati ed analizzati per scoprire le qualità e le contraddizioni dell'essere umano.

Nei racconti di guerra di Fenoglio, pur essendoci molti accenni a delle figure femminili, sono essenzialmente due i racconti dove una donna viene messa realmente in risalto: *Gli inizi del partigiano Raoul* e *Qualcosa ci hai perso*.

Nel primo racconto compare Jole, staffetta partigiana e compagna di Marco, capo del gruppo a cui si unisce Raoul. Dalla parte centrale della narrazione in poi, la sua figura è onnipresente fra i giovani (sia effettivamente sia attraverso i loro discorsi) e non rifugge anche di essere la vera e propria protagonista allo scoppio dell'azione. Anche se la maggior parte delle volte è ritratta al fianco di Marco, invece che esserne la spalla, spesso causa un sovvertimento dei ruoli: colui che viene descritto come un capo quasi mitico e deciso si trova ad essere assoggettato dalla personalità della ragazza. Jole, pertanto, nei confronti di Marco agisce come elemento dissacrante, come svelamento della vera natura di chi si è ritrovato a diventare subito adulto e prendere il comando all'interno della guerra civile anche se non ancora abbastanza formato. Proprio attraverso la ragazza, egli appare pieno delle debolezze umane che sono così evidenti al lettore ma non agli occhi di chi, come lui e i suoi compagni, si trova nel vivo della guerra e ha troppo poca coscienza di sé e di quello che realmente gli sta accadendo³⁸⁵. Sono, difatti, gli occhi di Raoul (con i

³⁸⁴ Ivi, pp.838-839

³⁸⁵ Boggione Walter, *La sfortuna in favore. Saggi su Beppe Fenoglio*, cit., p.45

quali si identifica chi legge), appena arrivato e per questo non ancora conquistato da Marco, a svelare tutto questo:

Poi Marco gli venne vicino, gli sbottonò la fondina e uscì la pistola a metà. Fece con le labbra un segno d'apprezzamento, poi rimandò giù l'arma. Lasciando a Sergio di riabbottonar la fondina, disse: – Hai fatto bene a venir già armato, perché io non potevo darti nemmeno uno scacciacani. Da Alba siamo tornati con meno armi di quante n'avevamo quando ci siamo entrati, questo è il fatto –. Anche questo doveva averlo detto per la ragazza³⁸⁶.

Allo stesso tempo, però, ciò che Jole attua nei confronti degli altri partigiani avviene anche nei suoi confronti poiché quell'incoscienza commista al coraggio di cambiare le cose che i ragazzi non riconoscono in loro stessi viene riscontrato in lei:

– Quando mi sono presentato, – disse Raoul, – c'era una ragazza con Marco.
– Parli di Jole. Abbastanza un bel gnocco, eh? Non è una cattiva ragazza.
– E che ci fa qui con noi?
– Dovrebbe far la staffetta, e non dico mica che al bisogno non la faccia.
– Ha del coraggio a stare coi partigiani. Chissà come s'è decisa a venirci?
– Io una volta gliel'ho chiesto e sai cosa m'ha risposto lei? Che essere una ragazza è la cosa più cretina di questo mondo³⁸⁷.

Paola di *Qualcosa ci hai perso*, invece, è necessaria ad introdurre un tema spesso rifuggito da Fenoglio, ossia quello dell'incontro amoroso che porta con sé una messa a nudo senza difese dell'eroe fenogliano³⁸⁸. In questo racconto, benché Milton non sia ancora delineato appieno nelle fattezze che avrà in *Una questione privata*, il momento appartato e distante sia metaforicamente che fisicamente dal campo di battaglia lo porta a mostrare le sue debolezze e le sue insicurezze grazie alla presenza della ragazza, tramite necessario in quanto veicolo di “questioni personali”. Sia Paola sia Milton, infatti, rappresentano sia se stessi sia tutti quelli che si trovano nella loro condizione. Milton è uno dei tanti con cui Paola ha avuto rapporti ma, nonostante questo, le premure che uno ha nei confronti dell'altra e viceversa servono a mostrare il loro modo specifico di vivere la Storia:

³⁸⁶ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., p.42

³⁸⁷ Ivi, p.45

³⁸⁸ Ivi, p.583

– Tu... ne hai già ammazzati?

[...] – Cose che non si chiedono.

– Ah, non è un discorso normale?

Milton si ravvide. – Scusami. Hai ragione tu. No, non ne ho mai ammazzati. Non ancora.

Ci ho provato. Ci proverò sempre, fino alla fine –. Fissò gli occhi nell'oscurità per carpire l'espressione di lei. – Sei sollevata?

Accennò di no, o meglio accennò che non sapeva dire, che non sentiva niente.

– Sei delusa allora?

– Oh no! – rispose lei vivamente. E poi: – E tu, sei deluso di te stesso?

– No, – disse lui semplicemente. – Uccidere un uomo è un risultato grosso, sai? È difficile, molto più difficile di quel che si pensa. No, io non sono deluso di me stesso. Ti ho detto che ci ho provato e ci proverò fino alla fine. E se venissi senza avere ucciso non mi sentirei fallito. Sai, ci sono dei ragazzi tra noi che ne hanno uccisi due o tre a testa. Ma io non mi sento inferiore a loro. Io so che mi sono esposto tanto quanto loro³⁸⁹.

Le donne sono molto più attive e presenti nella parte langarolo-parentale della narrativa breve fenogliana, fino a diventare delle vere e proprie protagoniste. È il caso de *La sposa bambina* in cui la piccola Catinina diventa emblema dell'innocenza creaturale e di una società che, per via della povertà, fa crescere troppo in fretta i suoi figli e in modo violento. Catinina è, probabilmente, il corrispettivo “civile” di Raoul, entrambi non ancora coscienti, troppo giovani per comprendere appieno la conseguenza della scelta. Catinina viene spinta dai suoi genitori a diventare moglie di un ragazzo diciottenne e svezzata al matrimonio e al sesso senza nemmeno poter immaginare di che cosa si trattino. Quella di Fenoglio, pertanto, è una vera e propria denuncia sociale che viene attuata attraverso lo sguardo di Catinina, colpevole solo di essere nata troppo povera per poter continuare a giocare con le biglie. La narrazione della sua “Luna di miele” e dei primi tempi insieme al marito viene compiuta senza limiti di crudezza, in modo straniante proprio per sottolineare l'orrore e l'errore dietro ad una condizione ancora comune in ambienti sociali come quelli delle Langhe:

Quando si ritirarono per la notte in una stanza trovata dal parente, allora riempì di schiaffi la faccia a Catinina. E nient'altro, tanto Catinina non era ancora sviluppata. Al mattino Catinina aveva per tutto il viso delle macchie gialle con un'ombra di nero, lo sposo venne

³⁸⁹ Ivi, pp.185-186

a sfiorargliele con le dita e poi scoppiò a piangere. Proprio niente disse o fece Catinina per sollevarlo, gli disse solo che voleva tornare a Murazzano. E sì che si sarebbe fermata un altro giorno tanto volentieri per via di quel parente così ridicolo, ma ora sapeva cosa le costava il buonumore, e poi il mare le diceva molto meno.

[...] Questo primo figlio, dei nove che ne comprò nella sua stagione, l'addormentava alla meglio in una cesta e poi subito correva sotto l'ala a giocare a tocco e spanna con quei maschi di prima. Dopo un po' il bambino si svegliava e strillava da farsi saltare tutte le vene, finché una vicina si faceva sull'uscio e urlava a Catinina [...]. Da sotto l'ala Catinina alzava una mano con una bilia tra il pollice e l'indice e rispondeva gridando:

– Lasciatemi solo più giocare questa bilia!³⁹⁰

Fenoglio, però, ancora una volta, richiamandosi alla <<zona grigia>> vede la colpa al di là dell'individuo: la prevaricazione sociale, la povertà sono dovuti ad un sistema che si dimentica della sofferenza del singolo e, pertanto, Catinina è solo la più vittima fra le vittime perché anche la sua famiglia e lo stesso marito non sono solo complici del sistema ma sono costretti da esso a comportarsi in modo disumano.

Infine, se l'amante di Paco in *Ma il mio amore è Paco* può rappresentare un corrispettivo di Jole nel mostrare le debolezze dell'uomo, figura completamente nuova è quella della zia del piccolo Fenoglio in *Pioggia e la sposa*.

Attraverso la sua persona si guarda dall'altra parte della società corrotta analizzata con Catinina. La zia è completamente inserita nel contesto sociale e, pur di rispettare le regole e l'etichetta, diventa un mostro agli occhi del nipote e del figlio. Ella rappresenta la volontà di migliorare la propria condizione a qualsiasi costo, fino a diventare sacrilega e ridicola agli occhi di chi vorrebbe conquistare. Anch'essa, pertanto, è un personaggio tragicomico fenogliano, così ciecamente aggrappata alla "tradizione" di soprusi e favori da morire per il buon nome. Pur essendo portatrice di valori del tutto negativi, però, anche verso di lei non si può che provare almeno tristezza, se non addirittura pietà, nel saperla preferire la nomea all'amore, l'apparenza ai veri sentimenti di carità, giustizia e comprensione:

Lei serrò gli occhi, alzò il viso alla pioggia e a bassa voce disse: – Il Signore mi castigherà, il Signore mi darà l'inferno per l'ambizione che ho avuto di metter mio figlio al suo servizio

³⁹⁰ Ivi, pp.228-229

e il figlio che gli ho dato è un indegno senza fede che non crede nella preghiera e così nemmeno sa le preghiere necessarie –.

[...] Pioggia e la sposa: non altro che questo mi risorse dalla memoria il giorno ormai lontano in cui sapemmo che mio cugino, il vescovo avendolo destinato a una chiesa in pianura e sua madre non potendovelo seguire, una volta solo e lontano dagli occhi di lei si era spretato e lassù in collina mia zia era morta per lo sdegno.³⁹¹

Le donne dei racconti leviani hanno soprattutto due ruoli: esse si presentano o come salvazione o come distruzione di loro stesse e degli altri. In tale modo, attraverso il loro agire, similmente a quanto avviene per Fenoglio, si ha un disvelamento ulteriore della condizione di essere umano e di quando la società possa influire su di esso.

Una delle prime figure di cui è necessario parlare, allora, rientra nella prima categoria ed è, seppur nella finzionalità di un racconto, figura storico-autobiografica. Essa è la moglie di Levi che appare per la prima volta in *Cromo* de *Il sistema periodico*. A differenza di Rita o altre ragazze incontrate nei capitoli precedenti, la futura signora Levi non si limita a svelare aspetti del carattere dell'autore capiti e giudicati da esso solo a posteriori nel momento dello scrivere (come poteva essere l'ingenuità giovanile sia amorosa sia dal punto di vista della coscienza politica), ma ha un ruolo attivo, seppur appaia solo per poche righe dello scritto per, poi, lasciare il posto ad un'altra donna, questa volta figurata, leviana, ossia la chimica:

Ora avvenne che il giorno seguente il destino mi riserbasse un dono diverso ed unico: l'incontro con una donna, giovane e di carne e d'ossa, calda contro il mio fianco attraverso i cappotti, allegra in mezzo alla nebbia umida dei viali, paziente sapiente e sicura mentre camminavamo per le strade ancora fiancheggiate di macerie. In poche ore sapemmo di appartenerci, non per un incontro, ma per la vita, come infatti è stato. In poche ore mi ero sentito nuovo e pieno di potenze nuove, lavato e guarito dal lungo male, pronto finalmente ad entrare nella vita con gioia e vigore; altrettanto guarito era ad un tratto il mondo intorno a me, ed esorcizzato il nome e il viso della donna che era discesa agli inferi con me e non ne era tornata³⁹².

Come nota Luigi Cerruti, rifacendosi anche alle parole successive dell'autore, esattamente come il Grande Curvo di Ibsen si arrende perché Peer Gynt ha dietro di sé

³⁹¹ Ivi, pp.273-274

³⁹² Levi Primo, *Tutti i racconti (a cura di Marco Belpoliti)*, cit., pp.502-503

delle donne che lo proteggono, il non-io leviano, nato dal dolore del Lager, viene combattuto grazie all'incontro salvifico con la donna, nonostante la partita di Levi si giochi in un ambito tutto profano che, proprio per via dell'orrore nazista, non può mettersi in contatto col sacro. Al salmo cantato dalle donne lontane che salva il protagonista del dramma, si sostituisce un gesto più fattuale, caldo ed umano, quasi carnale, come quello dell'incontro fra due corpi attraverso i vestiti invernali. Levi ritrova tramite la donna la voglia di vivere che si accompagna ad una scrittura diversa, non più lugubre e dolorosa, ma spinta dalla consapevolezza di chi può ridiscendere all'inferno lucidamente poiché ha alle spalle qualcuno che lo può fare riemergere³⁹³.

Al contrario, la mitica Lilít dell'omonimo racconto può essere vista come simbolo di distruzione. Essa, infatti, nel dialogo fra Levi e Tischler in Lager che riprende le Sacre Scritture, è la diavolessa che, al posto di far dimenticare il proprio dolore all'uomo come accade nell'esempio precedente, ricorda e alimenta i mali che affliggono l'essere umano. Se, poi, nel racconto precedente la donna viene vista come simbolo di amore, qui l'antieroina ebraica assurge a simbolo della lussuria. Essa, dopo una nascita e una vita ricca di tracotanza, riesce persino a peccare con Dio e, in questo, divenire causa delle sventure degli ebrei e degli uomini in genere, ma anche simbolo, effetto dell'empietà di quest'ultimi³⁹⁴:

Così Dio è rimasto solo, come succede a tanti, non ha saputo resistere alla solitudine e alla tentazione, e si è preso un'amante: sai chi? Lei, Lilít, la diavolessa, e questo è stato uno scandalo inaudito. Pare insomma che sia successo come in una lite, quando a un'offesa si risponde con un'offesa più grave, e così la lite non finisce mai, anzi cresce come una frana. Perché devi sapere che questa tresca indecente non è finita, e non finirà tanto presto: per un verso, è causa del male che avviene sulla terra; per un altro verso, è il suo effetto. Finché Dio continuerà a peccare con Lilít, sulla Terra ci saranno sangue e dolore [...] ³⁹⁵.

La sua figura, però, ha anche un significato "positivo" nello scavo leviano: attraverso la discussione su di lei, infatti, Levi si riappropria, da inesperto, della cultura ebraica e ritorna su un argomento a lui molto caro come quello del destino che, quasi più forte della

³⁹³ Cerruti Luigi, in Dei Luigi (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi*, cit., pp.54-55

³⁹⁴ Bianchini Edoardo, *Invito alla lettura di Primo Levi*, cit., pp.139-140

³⁹⁵ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), p.600

divinità, decide chi “sommergere” e chi “salvare” proprio a causa di quella sofferenza insita nella condizione umana che metaforicamente e biblicamente deriva da Lilit³⁹⁶.

La donna, pertanto, rappresenta sempre una sorta di figura dialettica per Levi, nemica o amica dell’essere umano. Tale contrapposizione appare anche in *La bella addormentata nel frigo* ove le due donne, a loro volta contrapposte, raffigurano rispettivamente i vizi e le virtù dell’essere umano. Qui, però, la distinzione fra personaggio distruttore e conservatore viene capovolta. Richiamandosi ad un mondo lontano come quello della zia di Fenoglio, infatti, Lotte rappresenta la volontà di voler far durare immutati quei vizi sociali che, invece, la figura di Patricia rifugge e trasgredisce. Quest’ultima, infatti, oltre a rappresentare lo svelamento, compie un’azione concreta nel cambiamento di tali “valori” futuri, ma anche attuali e contemporanei, attraverso la loro mistificazione e distruzione. Per Levi, pertanto, anche la distruzione e la costruzione non sono due aspetti manichei della vita umana, ma *grigi* come sono *grigie* anche molte figure femminili che popolano i suoi scritti.

Infine, vi sono due personaggi femminili, presenti nella sezione *Presente indicativo di Lilit ed altri racconti*, che si richiamano e si completano.

Sia in *La ragazza del libro* sia in *Breve sogno*, difatti, attraverso l’espedito del libro la donna che si presenta davanti a due protagonisti maschili è l’emblema dell’indagine che, però, se tinta di vagheggiamenti e fantasia, porta alla creazione di proiezioni fasulle e non alla scoperta di verità. In entrambi i casi è la presenza della letteratura, che dello scavo e del vagheggiamento può essere anch’essa simbolo, a fare da spia alla tematica sottesa a due storie che, di per sé, sono abbastanza lineari. La curiosità che spinge Umberto, non più giovane, a voler sapere di più sulle vicende di Harmonika e, attraverso di esse, rivivere un amore che non esiste più per entrambi, è vicina, sorella di quella più fresca, ma altrettanto irriflessiva e imprudente, di Riccardo, che si innamora di una donna che neanche conosce.³⁹⁷ Harmonika e la ragazza sul treno rappresentano un mondo che, in realtà, non esiste se non nella testa dei due protagonisti che, per via della vecchiezza o della giovinezza non ancora vissuta, vorrebbero attraverso di esse scappare dalla propria vita. Spetta, quindi, alle due donne mostrare ai due uomini la verità che, però, si accompagna ad un’amara disillusione. L’Harmonika del libro non è mai vissuta

³⁹⁶ Bianchini Edoardo, *Invito alla lettura di Primo Levi*, cit., pp.140-141

³⁹⁷ Ivi, p.148-152

veramente ma solo nella mente del suo autore e, in ogni caso, così lontana dall'anziana signora da non poter essere se non un <<breve sogno>>, come ricordano le parole della giovane che spezza le previsioni di Riccardo uscendo dalla sua vita con le parole di Petrarca e richiamandolo al suo lavoro e ai suoi obiettivi:

– Mi guardi. Sono passati più di trent'anni, e io sono un'altra. Anche la memoria è un'altra; non è vero che i ricordi stiano fermi nella memoria, congelati: anche loro vanno alla deriva, come il corpo. Sì, ricordo una stagione in cui io ero diversa. Mi piacerebbe essere la ragazza del libro: mi accontenterei anche solo di esserlo stata, ma non lo sono mai stata. [...] I miei amori... sono questi che le interessano, vero? Ecco, stanno bene dove sono: nella mia memoria, scoloriti e secchi, con un'ombra di profumo, come fiori in un erbario. Nella sua sono diventati lucidi e chiassosi come giocattoli di plastica³⁹⁸.

[...] – Perché non scende a Napoli con me? – La ragazza fece no con il capo. Lo guardava fisso, sorrideva, ed anche lei aveva l'aria di almanaccare, di andare inseguendo una risposta che non si lasciava acchiappare. [...] – Quanto piace al mondo è breve sogh-no³⁹⁹.

Sia le fantasie sul futuro, come quelle fatte da Riccardo, ma anche da Petrarca e Dante, idealizzando una donna che non si conosce per nulla sia i ricordi passati su chi si pensa di aver conosciuto ma che, in realtà, la memoria stessa ha cambiato e levigato possono essere messi sullo stesso piano. Essi sono tutti conseguenze di una vita che crea di se stessi e degli altri, come l'incontro con le due donne svela, immagini che solo se riconosciute come tali e distorte possono far disvelare pirandellianamente la verità⁴⁰⁰.

2. *Tematiche simili raccontate diversamente*

Le scelte sulla strutturazione dei personaggi analizzate fin qui sono direttamente dipendenti da una concezione della vita che, come già notato attraverso vari spunti e riferimenti ai testi, si richiama per entrambi gli autori agli stessi valori, seppur esprimendoli in ambientazioni e contesti letterari quasi mai affini.

³⁹⁸ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., p.767

³⁹⁹ Ivi, p.794

⁴⁰⁰ Bianchini Edoardo, *Invito alla lettura di Primo Levi*, cit., pp.148-152

Se, invero, non si può non riconoscere una differenza significativa nelle situazioni narrative presentate dai due autori, è impossibile non identificare anche una vicinanza che va ben oltre le coordinate cronologiche e geografiche. Non è, infatti, l'ambiente piemontese a rendere i due autori paragonabili perché tale tematica, seppur evidente negli scritti fenogliani, non rientra nell'interesse di Levi e, oltretutto, ciò che scaturisce dalle "indagini" sociali sulle Langhe può essere, come di fatto anche in Fenoglio succede, generalizzato per scoprire tratti della società umana che non hanno tempo e luogo, tanto da essere più simili alla visione leviana che a quella di Pavese cresciuto nelle stesse campagne. Anche il dato storico, per quanto importante, non è bastevole per riconoscere un'affinità proprio perché molto spesso, soprattutto nei racconti, tematiche che Fenoglio esprime tramite vicende partigiane trovano un corrispettivo, sia esso per uguaglianza o contrapposizione, in quelle futuristiche di raccolte come *Vizio di forma* o *Storie naturali*. Queste due coordinate, pertanto, sono solo effetto collaterale di una vicinanza che si riscontra per via della medesima e già molte volte citata voglia di indagare sull'essere umano seguendo la medesima prospettiva che si traduce in alcune tematiche letterarie ben note.

Partendo da quanto affermato dal Professor Andrea Rondini in un articolo sulla critica fenogliana e volendosi concentrare soltanto sui racconti, si vedrà in seguito come le tematiche più frequenti, oltre alla già trattata <<zona grigia>>, riguardino più che altro aspetti che si rifanno, per l'appunto, alla dimensione sociale: il lavoro, la dignità umana, l'idea di destino risultano fondamentali per tutte le categorie umane considerate dai due autori, dal soldato (che diventerà reduce) al contadino, dall'animale dai sentimenti umani al semplice borghese⁴⁰¹.

2.1 La potenza salvifica o distruttrice della fantasia e il ruolo della fortuna

Attraverso le riflessioni di Walter Boggione e di Robert S. C. Gordon, si può constatare come sia Levi sia Fenoglio siano molto interessati al tema della fortuna dando due interpretazioni simili ma con sfumature differenti a quanto un uomo possa essere *faber fortunae suae* e quanto l'ingegno o, meglio, la *fantasia* possa intervenire a favore della

⁴⁰¹ Rondini Andrea, *Fenoglio senza resistenza. Dieci anni di ricezione critica 2003-2012*, in "Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica", cit., p.142

propria condizione. Si andranno ad analizzare due racconti più o meno storici come *Nella valle di San Benedetto*, di guerra ma finzionale, e *Pipetta da guerra*, testo autobiografico che, però, non rientra nel novero delle vicende trattate in *Se questo è un uomo* o *Il sistema periodico* nonostante abbracci le medesime vicende ed i medesimi personaggi⁴⁰².

In *Nella valle di San Benedetto* il narratore, accompagnato da Bob e Giorgio, si ritrova in un cimitero per sfuggire dal rastrellamento fascista. È il caso, dato dall'agguato, a portare i giovani a prendere delle decisioni che segneranno il loro destino. La *fortuna*, pertanto, si unisce all'azione del singolo nel decretare la propria fine o la propria rivalsa nei confronti degli eventi. Non si può fare a meno di nessuna delle due ma, come succederà al narratore, bisogna anche sapere quando è necessario affidarsi all'una o all'altra a seconda della loro benevolenza. È, infatti, solo causa del destino che i tre si ritrovano in un paese a scappare dai fascisti che li cercano, ma essi prenderanno consapevolmente strade diverse.

Se inizialmente il protagonista non vuole assolutamente pensare di nascondersi sottoterra in un buco da scavare, cosa che succedeva spesso durante i rastrellamenti, non sarà altrettanto fermo sull'ipotesi di rifugiarsi in una tomba al cimitero. Questa decisione porterà alla prima divergenza fra i destini dei partigiani: Bob non vuole confondersi coi morti prima ancora di esserlo lui stesso e, affidandosi mentalmente e fisicamente alla fede, preferisce farsi nascondere dal parroco.

Davanti alla discesa nella tomba anche Giorgio decide della propria sorte:

A Giorgio venne una voce da ragazza isterica e disse forte: – Io voglio crepare all'aria libera, sulla terra. Dopo andrò sottoterra, ma al mio fisico non importerà più niente.

[...] Contro il cielo vidi la testa di Giorgio agitarsi in segno di no. Allora gli dissi: – Prendi la mia pistola.

– No, grazie, non userò nemmeno le mie armi.

Io dicevo adagio: – Cosa fai, Giorgio, cosa fai? – come se, legato mani e piedi e preso tra l'orrore e lo stupore, me lo vedessi uccidersi davanti ai miei occhi con lenti gesti.

Si rialzò, sentii distintamente le sue ginocchia crocchiare nel ridistendersi. Mi disse: – Ti lascio uno spiraglio. Dimmi poi se respiri bene.

⁴⁰² Ibidem

Giorgio ansimava nel ricollocare la pietra. Mi ero portato sotto l'apertura e sentivo sfiorarmi i capelli dalla mano di Giorgio che abbrancava un angolo del lastrone. Allungai una mia mano per toccarla, ma poi non lo feci.

[...] Alla fine dissi: – Basta così, Giorgio. Respiro bene.

Lui mi disse in fretta: – Io non starò mai fermo, girerò sempre per tutta la valle e girando posso capitare qualche volta al cimitero. Te lo dico perché se senti dei passi possono anche essere solo i miei.

Ed era scappato lasciandomi solo dov'ero⁴⁰³.

Giorgio non resiste di fronte alla paura e alle proiezioni future e preferisce agire in modo scomposto, senza neanche portarsi delle armi: la paura di morire che si impossessa irrazionalmente di lui è ciò che lo farà finire probabilmente in mano fascista. Giorgio si fa prendere, allora, da quella che Boggione definisce *fantasia*. Essa non è altro che la rielaborazione mentale di fatti non ancora accaduti che elimina ogni resistenza data dal *pensiero*. È una sorta di cortocircuito della mente: la *fantasia* non è *pensiero* poiché la prima, nonostante abbia come base un ragionamento, rimane sul piano dell'irrazionale e della paura mentre il pensare è figlio dell'immediatezza animale, diventa qualcosa di istintuale. L'azione vincente risulta, infatti, subitanea a quest'ultimo e non alla *fantasia* frenante: attraverso il primo non si perdono attimi preziosi, non ci si fa coinvolgere dalla paura e si utilizza quel minimo di razionalità tale da poter sfruttare al meglio anche il caso e l'occasione. Per farcela è, infatti, necessario valutare momento dopo momento, adattarsi alla situazione e agire quasi con indifferenza e irriverenza: bisogna diventare "postumi" senza più farsi condizionare dalla morte, ma pensarsi già morti e, lasciandosi guidare, riuscire paradossalmente a vivere. Il protagonista, pertanto, ritrovatosi solo, resiste al sopravvento della *fantasia* su di lui. Egli si affida completamente alla propria fortuna cercando di non lasciarsi condizionare dalla inquietante figura del corpo della donna che giace insieme a lui nella tomba. A differenza di Giorgio, egli segue fino in fondo la sua prima decisione, attendendo che la propria sorte si realizzi, proprio come se stesse vivendo il momento innocente e senza violenza del nascondino fra bambini⁴⁰⁴:

Mi ricordai che da ragazzo giocavo ogni sera d'estate con tutti gli altri ragazzi della mia piazza a un gioco a nascondersi e a prendersi. Se toccava alla mia squadra di nascondersi,

⁴⁰³ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., pp.100-101

⁴⁰⁴ Boggione Walter, *La sfortuna in favore. Saggi su Beppe Fenoglio*, cit., pp.34-35

io andavo a nascondermi in qualche angolo buio e lì aspettavo che il mio capo desse il segnale che gli altri potevano mettersi a cercarci. Da allora io mi irrigidivo dolorosamente e tenevo il fiato sino a che il petto mi faceva male e poi tornavo a respirare, ma solo quel tanto che bastava per vivere. Vedevo i cercatori passarmi davanti con le braccia protese e avevo paura che i miei occhi fossero fosforescenti. I loro erano fosforescenti. Poi qualcuno dei cercatori si insospettiva, mi si fermava davanti e verso di me allungava la testa e le braccia. C'era ancora una probabilità che pensasse di essersi sbagliato e passasse via, ma io avevo già perduta la testa e lo chiamavo col suo nome e mi slanciavo in avanti ad arrendermi. Ciononostante tremavo tutto e quando l'avversario alzava la mano per calarmela sulla spalla e farmi così suo prigioniero, quel gesto mi fermava il sangue⁴⁰⁵.

Il gioco del passato rappresenta il giusto termine di paragone per riflettere sugli eventi presenti. In questo caso, a differenza del rastrellamento, non vi sono conseguenze mortali ma l'ansia del sé bambino lo porta a farsi trovare nonostante la sorte avesse deciso il contrario: non è il cacciatore a trovare il bambino, ma è il bambino che <<perde la testa>> e si fa scoprire. Ciò non può e non deve avere possibilità di avverarsi per il narratore nel pieno della guerra partigiana. Ciò che Fenoglio vuole trasmettere, quindi, è che a volte è necessario desistere, lasciarsi andare alla fortuna e sperare che questa sia favorevole. Non si sta, però, sostituendo l'importanza dell'azione, ma con tale racconto, a differenza dell'*epos* eroico, si mette in risalto un'altra importante caratteristica umana: l'uomo non è perfettamente dipendente da se stesso, non è autodeterminato ma, attraverso la presa di coscienza di tale condizione e con un po' di astuzia e fare "animali", può riuscire semplicemente "a cavarsela", a sopravvivere davanti all'orrore della Storia⁴⁰⁶.

Alla fine della vicenda, infatti, il protagonista non viene dipinto come vincitore eroico: viene trovato ancora una volta grazie al caso che ha aspettato con tenacia, ma si trova davanti alla morte dei suoi due compagni. Egli è semplicemente un <<salvato>> leviano che, attraverso la sua sopravvivenza dovuta al destino, porterà la memoria partigiana al di là della <<valle di San Benedetto>>:

Guardai più basso: oltre il cancelletto spalancato un carro cigolando tornava su per la stradina del camposanto. Sopra c'era seduto un uomo, tutto giacca e cappello come uno spaventapasseri visto di spalle, e agitava una canna sulla schiena del bue ma senza toccarlo.

⁴⁰⁵ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., pp.103-104

⁴⁰⁶ Boggione Walter, *La sfortuna in favore. Saggi su Beppe Fenoglio*, cit., pp.34-35

Sulla ghiaia passato il cancelletto c'erano due casse, bianche del colore del legno tagliato di fresco.

[...] Mi fermai tra le due casse. Le misurai con gli occhi e mi dissi che questo era Giorgio e che quello era Bob. Me lo dissi ad alta voce. M'inginocchiai, posai una mano sulla cassa di Giorgio e l'altra sulla cassa di Bob ed oltre il cancelletto guardai là dove finisce la valle di San Benedetto⁴⁰⁷.

Pipetta da guerra per Levi è solo l'ultimo atto del <<puro caso>> che costituisce la colonna portante del sistema concentrazionario e stabilisce realmente la sorte di coloro che ne sono soggetti. Il Lager, infatti, come più volte riportato dallo stesso autore, trasforma l'uomo e fa sì che esso diventi violento, istintivo, condotto dalla consapevolezza che la morte è sicura ed imminente, nonostante non sappia esattamente quando lo coglierà. Davanti ad una morte certa, pertanto, il destino dell'uomo appare segnato, ma è qui che intervengono la fortuna e, unito ma non sempre sufficiente, l'operare personale, il libero arbitrio (che sembrava essere stato cancellato dalle regole del Lager ma che, in realtà, sotto la superficie, è necessario per farsi largo nella società altra che si crea fra reclusi, Kapo ed SS)⁴⁰⁸.

Nel racconto leviano, allora, vengono presentate due figure che appaiono del tutto simili: Levi stesso ed il suo *alter ego* Alberto. I due sono così somiglianti, persino a livello fisico, che sembra scontato abbiano lo stesso destino deciso dal Lager. È qui, però, che interviene la *fortuna*, che si esprime non con avvenimenti di grande portata, ma attraverso atti minimi che, solo attraverso il giudizio a posteriori, possono essere riconosciuti come la vera fonte di salvezza o perdizione dei due:

Chi poteva aver avanzato mezza scodella di zuppa in quel regno della fame? Quasi certamente un ammalato grave, e, dato il luogo, anche contagioso: nelle ultime settimane, nel campo si erano scatenate in forma epidemica la difterite e la scarlattina.

Ma ad Auschwitz cautele di questo tipo non avevano corso, prima veniva la fame e poi tutto il resto [...]. Quella sera stessa io e il mio amico ed alter ego Alberto ci spartimmo quella zuppa così sospetta.

[...] Eravamo dunque per così dire intercambiabili, e chiunque avrebbe pronosticato per noi due lo stesso destino: entrambi sommersi o entrambi salvati. Ma proprio a questo punto

⁴⁰⁷ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., pp.105-106

⁴⁰⁸ Gordon Robert S. C., <<*Sfacciata fortuna*>>. *La Shoah e il caso*, Torino, Einaudi, 2010, pp.23-27

entrò in funzione l'ago dello scambio, la piccola causa dagli effetti determinanti. Alberto aveva avuto la scarlattina da bambino, ed era immune; io invece no.

[...] Pochi giorni dopo, mentre io ero ricoverato all'infermeria, il campo fu sciolto nelle tragiche condizioni che sono state più volte descritte. Alberto fu vittima della piccola causa, della scarlattina da cui era guarito bambino. Venne a salutarmi, e poi partì nella notte e nella neve, insieme con altri sessantamila sventurati, per quella marcia mortale da cui pochi tornarono vivi.

Io fui salvato, nel modo più imprevedibile, dall'affare delle pipette rubate, che mi avevano procurato una provvidenziale malattia proprio nel momento in cui, paradossalmente, non poter camminare era una fortuna. Infatti, per ragioni mai chiarite, ad Auschwitz i nazisti in fuga si astennero dall'eseguire gli ordini di Berlino, che erano chiari: non lasciarsi dietro nessun testimone. Se ne andarono abbandonando noi ammalati al nostro destino⁴⁰⁹.

Come si ritrovano, tuttavia, i due a bere la zuppa del malato di scarlattina? Per capire questo bisogna ricordarsi che Alberto è un personaggio già noto all'universo leviano attraverso la sua apparizione in *Cerio* de *Il sistema periodico*. In tale scritto, infatti, Alberto è esempio e maestro della *fantasia* della sopravvivenza. Questo concetto, pertanto, può assumere per Levi un significato diverso rispetto a quello di Fenoglio, essendo creatrice e non distruttrice delle speranze umane. Attraverso la *fantasia*, che qui si lega alla furbizia, al coraggio e non alla paura, si possono trovare metodi efficaci per andare avanti un altro giorno. La valutazione di ogni singolo evento che Fenoglio unisce alla rinuncia all'agire, in questo frangente si trova, in realtà, nella constatazione, altrettanto istintuale ed "animale", che a volte è necessario attuare azioni di cui non si è sicuri, di non restare fermi ed essere sommersi dal peso fagocitante dell'universo concentrazionario. Il trafugamento delle pipette da scambiare con la zuppa, in sostanza, è conseguenza diretta del rubare incauto dei dischetti di cerio nell'omonimo racconto e dell'essere riuscito tramite essi a sopravvivere ancora, altro atto della stessa catena di <<fame>> e di ingegno che permettono ai due amici di arrivare fino al termine dell'esistenza del Campo. Si uniscono, pertanto, nella storia di Levi sia la *fortuna* dell'aver trovato oggetti da poter scambiare sia l'ingegno e la capacità di riuscire a farne un buon uso:

⁴⁰⁹ Primo Levi, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.845-847

Avevo fame, e cercavo di rubare qualcosa di piccolo e di insolito (e quindi di alto valore commerciale) per scambiarlo con pane. Dopo vari tentativi, riusciti o falliti, che ho descritti altrove, trovai un cassetto pieno di pipette. [...] Le pipette erano tante: ne infilai una dozzina in una tasca clandestina che mi ero cucita all'interno della giacca, me le portai in Lager, e appena finito l'appello corsi all'infermeria: intendevo offrirle a un infermiere polacco che conoscevo, e che lavorava nel Reparto Infettivi. Gli spiegai che potevano servire per le analisi chimiche.

Il polacco guardò la refurtiva con scarso interesse, poi mi disse che per quel giorno era troppo tardi, pane non ne aveva più: tutto quel che poteva offrirmi era un po' di zuppa.

Accettai il compenso proposto; il polacco scomparve fra i malati del suo reparto e tornò poco dopo con una scodella mezza piena di zuppa⁴¹⁰.

È solamente alla fine dell'orribile esperienza del Lager, quindi, che la *fortuna* supera la *fantasia*. L'essersi ammalato, l'essere rimasto in infermeria e non ucciso prima della fuga dai tedeschi e l'arrivo dei russi sono semplicemente eventi fortuiti, decisi da nessuno se non dal fato. Levi, però, non giudica positivamente questa piega degli eventi: vivere e non morire, invero, sono facce della "sfaciataggine" della fortuna che ribalta queste due condizioni. Sopravvivere per via della sorte, esattamente come per il protagonista fenogliano, porta con sé solamente la sensazione di non meritarselo e di dover portare sulle spalle il peso e la memoria di chi, per altrettanta decisione della sorte, non ce l'ha fatta. La *fortuna* è quindi un'entità insolente, sfrontata, indifferente e a cui non si deve un ringraziamento. Essa non è l'artefice della liberazione dal dolore per chi ha risparmiato, ma la creatrice della figura ironicamente ed amaramente chiamata <<salvato>>, come è ironica la definizione di <<provvidenziale>> della malattia che coglie lo scrittore. Egli, infatti, non è "salvo" per niente poiché, a differenza dei morti, dovrà ricordare ancora ed ancora ciò che è accaduto. In conclusione, sia per Fenoglio sia per Levi la *fortuna* non è inquadrabile come Provvidenza o aiuto del destino: essere salvati non porta con sé nessuno scopo futuro o morale da esporre al mondo. Chi è salvato è solo un calcolo (più o meno errato) delle variabili, di tutti i tasselli e diventa esso stesso <<puro caso>> come quello che lo ha portato a sopravvivere⁴¹¹.

⁴¹⁰ Ivi, p.845

⁴¹¹ Gordon Robert S. C., <<*Sfacciata fortuna*>>. *La Shoah e il caso*, cit., pp.63-71

2.1.1 Il sopravvissuto davanti al “dopo”

Colui che grazie all’impegno e, in parte, alla fortuna è riuscito a vivere si trova a dover affrontare il *dopo*, che appare ai suoi occhi altrettanto, se non più, doloroso di ciò che ha dovuto superare. I racconti leviani e fenogliani, pertanto, sono popolati da figure di *reduci*, sopravvissuti alla tragedia della guerra (ma non solo) che pagano le conseguenze del trauma sia a livello sociale che psicologico. È grazie a loro che Fenoglio e Levi possono essere definiti anche scrittori sociali: per quanto non si siano mai schierati politicamente nei loro scritti, infatti, tramite molti racconti i due autori rappresentano perfettamente il disagio dell’uomo abbandonato al proprio destino che, storicamente, si concretizzò in una mancata reintegrazione dei soldati nella schiera dei civili, ma anche nelle ferite mai rimarginate di chi, pur non imbracciando un fucile, non poteva più essere uguale a prima.

Levi, innanzitutto, può giustamente parlare di se stesso come *reduce*. Questo è ciò che avviene principalmente nei capitoli de *Il sistema periodico* successivi alla prigionia in Lager.

Levi tornato a casa, pertanto, viene descritto come una persona svuotata che, però, raccoglie le forze per raccontare la storia dei <<sommersi>>. È una persona che sembra guardare e vivere nel passato, alienato così tanto da esso, nonostante i brevi momenti di serenità e di ritorno al presente dati dalla scrittura, da essersi completamente allontanato dagli altri esseri umani, da coloro che, più o meno <<salvati>> gli erano accanto:

Ma io ero ritornato dalla prigionia da tre mesi, e vivevo male. Le cose viste e sofferte mi bruciavano dentro; mi sentivo più vicino ai morti che ai vivi, e colpevole di essere uomo, perché gli uomini avevano edificato Auschwitz, ed Auschwitz aveva ingoiato milioni di esseri umani, e molti miei amici, ed una donna che mi stava nel cuore. Mi pareva che mi sarei purificato raccontando, e mi sentivo simile al Vecchio Marinaio di Coleridge, che abbranca in strada i convitati che vanno alla festa per infliggere loro la sua storia di malefici. Scrivevo poesie concise e sanguinose, raccontavo con vertigine, a voce e per iscritto, tanto che a poco a poco ne nacque poi un libro: scrivendo trovavo breve pace e mi sentivo ridiventare uomo, uno come tutti, né martire né infame né santo, uno di quelli che si fanno una famiglia, e guardano al futuro anziché al passato. [...] io, vacante come chimico ed n stato di piena alienazione (ma allora non si chiamava così), scrivevo disordinatamente

pagine su pagine dei ricordi che mi avvelenavano, ed i mie colleghi mi guardavano di sottocchi come uno squilibrato innocuo⁴¹².

Come già ricordato, sarà solo il contatto *umano* con la moglie a farlo uscire, ma non mai del tutto, dalla sua condizione. Invero, ad un'alienazione se ne sostituisce sempre un'altra e il giovane Levi, come si vede nel continuo della narrazione di *Cromo*, diventerà ossessionato e preda del proprio lavoro di chimico, non smettendo mai di ritornare anche, proprio a causa della *memoria* attivata dalla scrittura, al suo passato nel Lager. La trappola del sopravvissuto sta, pertanto, anche nella propria mente, come in un certo senso ricorda anche il racconto *Titanio*, in cui è la stessa bambina ad assecondare la validità e l'esistenza del cerchio grazie ai propri pensieri e con essi a renderlo presente e vivo. Scegliendo di ricordare per portare la verità dei <<sommersi>>, infatti, Levi non può dimenticare il proprio dolore e, pur razionalizzandolo, è costretto a portarlo con sé.

Questa azione, figlia del coraggio, ha in sé, però, anche quella dose di *fortuna* di cui si è parlato. Quando anche si voglia sfuggire alla *memoria*, invero, è il destino che porta a dover ricordare, come sottolinea la vicenda in parte cambiata di *Vanadio* in cui si parla del ritrovamento dell'SS con cui Levi venne a contatto in Lager.

Tutto questo, infine, per quanto riguarda la vicenda autobiografica leviana, si rifà alla volontà di tornare attraverso i racconti ancora a quegli eventi, ancora al Lager e alle sue conseguenze fino agli ultimi anni di vita, come i racconti sparsi riuniti successivamente da Einaudi in *L'ultimo Natale di guerra* vanno a testimoniare.

Fra questi, due sono importanti per ricordare altre due figure del *reduce* oltre a quella di Levi.

Una, forse la più affine, è quella della sorella dell'autore, protagonista del racconto *Il mitra sotto il letto*. In questo caso il punto di vista del sopravvissuto è quello di una staffetta partigiana che si è vista portare via dalla guerra gli affetti più cari ma che, nonostante questo, proprio come insegna Levi, non rinuncia ad agire davanti alla sorte per ribellarsi ad essa. La fine della guerra anche per la sorella di Levi, pertanto, non segna altresì quella della sofferenza, del dolore, del combattimento: essa deve fare i conti con chi, falsamente amico e preoccupato per la sorte di Levi, cerca di truffarla, con gli Alleati russi che la vedono come sospetta, col fratello ancora disperso e con gli sguardi ancora

⁴¹² Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.143-144

indifferenti delle persone. La guerra esattamente come si afferma ne *La tregua*, <<è sempre>> e ciò che l'ha animata non finisce con il cessate il fuoco.

Tutto questo diventa, però, lo sfondo del vero protagonista della vicenda, presente fin dal titolo del racconto, ossia il mitra, simbolo della lotta che non può essere dimenticata. La storia della manutenzione e della rivendita dell'arma, pertanto, hanno una funzione metaforica e generalizzante riguardo la tematica dell'elaborazione del lutto e della rielaborazione grazie al giudizio a posteriori e alla *memoria* di tutto ciò che è successo:

Era una ragazza aliena dalla violenza; tuttavia, nel giugno del 1945, cioè a liberazione avvenuta, aveva un mitra Beretta nascosto sotto il letto. A domanda, mi dice che non ricorda più da dove venisse né a quale banda fosse destinato: forse gli occorreva una riparazione, poi era semplicemente rimasto lì. C'erano tante altre cose a cui pensare...

[...] A questo punto, quello strumento di morte era diventato un qualcosa di mezzo fra il simbolo della passione resistenziale, l'amuleto, il soprammobile e il monumento di se stesso. La mia mite sorella lo oliò bene e lo nascose nella libreria, dietro le opere complete di Balzac che avevano press'a poco la stessa lunghezza. Di fatto, lo dimenticò o quasi. Quando io altrettanto mite ritornai dalla prigionia nell'ottobre, lo scovai per caso, cercando non so più che cosa, e ne chiesi notizia. - Non lo vedi? È un Beretta, - mi rispose mia sorella con non simulata naturalezza.

Il mitra rimase dietro Balzac fino al 1947, l'anno in cui Sceiba divenne ministro degli Interni. La sua efficiente Celere cominciò a darmi qualche preoccupazione: se lo avessero trovato, io come capofamiglia sarei andato in prigione. L'occasione di disfarsene venne improvvisa. Si rifece vivo dal nulla un partigiano, anzi un «partigia», uno cioè delle frange più spregiudicate e svelte di mano dei nostri compagni combattenti.

[...] Poi il partigia sparì, ma poiché il mondo è piccolo, fu avvistato mesi dopo da un mio cugino che allora viveva in Brasile. Il mitra ce l'aveva con sé, non si sa a che scopo; pare che le dogane, così attente al cioccolato e alle stecche di sigarette, siano cieche di fronte a oggetti meno innocui. Mi sentirei rassicurato se venissi a sapere che l'arma si trova in mano agli indios dell'Amazzonia, in disperata difesa della loro identità: sarebbe rimasto fedele alla sua vocazione iniziale⁴¹³.

Il riutilizzo dal parte del <<partigia>> del mitra e soprattutto la fantasiosa sorte dell'arma ipotizzata da Levi hanno, in conclusione, un ulteriore significato simbolico. Esso

⁴¹³ Ivi, pp.883-885

rappresenta l'impossibilità di dimenticare ma anche la possibilità di rielaborare la propria storia, giudicarla e farne qualcosa di positivo (che sia un monito al mondo come quello Leviano nonostante il dolore o solamente il cercare di ricostruire la propria vita), sempre nella consapevolezza che la lotta contro l'orrore sarà sempre importante e presente perché sia una sia l'altro sono intrinseci alla natura dell'uomo.

Levi, però, all'interno del progetto di rappresentazione di tutte le sfaccettature umane, non dimentica neppure la figura del *reduce* antagonista, di colui che si è messo dalla parte del male ma che, sempre per il solito destino, è anch'esso riuscito a superare la soglia della fine della guerra. In *Aushwitz, città tranquilla* il protagonista è Mertens, una di quelle figure *grigie* che ha preso parte alla macchina architettata dalla *banalità del male*. Egli, per l'appunto, come descrive lo stesso Levi, non era molto diverso da lui, tanto da essere un chimico alla Buna proprio come lo scrittore ma con l'unica differenza di essere tedesco. Nel racconto Levi tratteggia la vita del suo *doppio*, che non incontrò mai né in Lager né fuori, sia durante la guerra sia nel periodo postbellico. All'interno del cantiere della Buna, Mertens lavora esattamente come Levi ha fatto prima e dopo il Lager per varie aziende. Lui e i suoi colleghi sentono semplicemente di svolgere il proprio lavoro, un mestiere come un altro che hanno accettato di intraprendere un po' per la paga migliore e per costruirsi un futuro, un po' per via degli eventi:

Mertens è chimico in una fabbrica metropolitana di gomma, e la direzione dell'azienda gli fa una proposta che è quasi un ordine: avrà vantaggi di carriera, e forse anche politici, se accetta di trasferirsi ai Buna-Werke di Auschwitz. La zona è tranquilla, lontana dal fronte e fuori del raggio dei bombardieri, il lavoro è lo stesso, lo stipendio è migliore, nessuna difficoltà per l'alloggio: molte case polacche sono vuote...

[...] Ma contro il nome di Auschwitz nessuno ha obiezioni: è ancora un nome vuoto, che non suscita echi; una delle tante città polacche che dopo l'occupazione tedesca ha cambiato nome. Oswiçcim è diventata Auschwitz, come se bastasse questo a far diventare tedeschi i polacchi che vi abitano da secoli. È una cittadina come tante altre⁴¹⁴.

Più passa il tempo, però, e più non si può non capire che Aushwitz sia un campo di concentramento e di sterminio e ciò rende Mertens complice consapevole di quello che

⁴¹⁴ Ivi, 822-823

accade, come si capisce dalle sue affermazioni del 1943 durante un momentaneo ritorno a casa:

Mertens si sente conteso tra l'ubriachezza, la prudenza e un certo bisogno di confessarsi. – Auschwitz è un Lager, – dice, – anzi, un gruppo di Lager: uno è proprio contiguo alla fabbrica. Ci sono uomini e donne, sporchi, stracciati, non parlano tedesco. Fanno i lavori più faticosi. Noi non possiamo parlare con loro. – Chi ve l'ha proibito? – La direzione. Quando siamo arrivati ci hanno detto che sono gente pericolosa, banditi e sovversivi. – E tu non gli hai mai parlato? – chiese il padrón di casa. – No, – rispose Mertens versandosi un altro bicchiere. Qui intervenne la giovane signora Mertens: – Io ho incontrato una donna che faceva le pulizie in casa del direttore. Mi ha solo detto «Frau, Brot»; «signora, pane», ma io... – Mertens non doveva poi essere tanto ubriaco, perché disse seccamente alla moglie: –Smettila, – e rivolto agli altri: – Non vorreste cambiare argomento?⁴¹⁵

Ciò che importa al fine della trattazione della figura del sopravvissuto, tuttavia, è il cambiamento di Mertens dopo la guerra. La colpa confessata nell'ubriachezza non può più venire alla luce ed egli ritratta, cerca, esattamente come Müller-Meyer, quasi di proteggersi socialmente e, soprattutto, psicologicamente da tale sentimento. Egli, pertanto, non si assume la “colpa del vivere”:

Per questa via ho appreso che Mertens aveva letto i miei libri sui Lager, e verosimilmente anche altri, perché non era un cinico né un insensibile: tendeva a rifiutare un certo segmento del suo passato, ma era abbastanza evoluto per astenersi dal mentire a se stesso. Non si regalava bugie, ma lacune, spazi bianchi.

[...] Non so molto del comportamento di Mertens dopo il crollo della Germania. So che lui e sua moglie, come molti tedeschi delle regioni orientali, sono fuggiti davanti ai sovietici lungo le interminabili strade della disfatta, piene di neve, di macerie e di morti; e che in seguito lui ha ripreso il suo mestiere di tecnico, ma rifiutando i contatti e chiudendosi sempre più in se stesso.

Ha parlato un po' di più parecchi anni dopo la fine della guerra, quando non c'era più la Gestapo a fargli paura. [...] A domande precise, ha risposto che aveva accettato di trasferirsi ad Auschwitz per evitare che al suo posto andasse un nazista; che coi prigionieri non aveva mai parlato per timore di punizioni, ma che aveva sempre cercato di alleviare le loro condizioni di lavoro; che delle camere a gas a quel tempo non sapeva nulla perché non

⁴¹⁵ Ivi, p.824

aveva chiesto niente a nessuno. Non si rendeva conto che la sua obbedienza era un aiuto concreto al regime di Hitler? Sì, oggi sì, ma non allora: non gli era mai venuto in mente. Non ho mai cercato di incontrarmi con Mertens. Provavo un ritegno complesso, di cui l'avversione era solo una delle componenti. Anni addietro, gli ho scritto una lettera: gli dicevo che se Hitler è salito al potere, ha devastato l'Europa e ha condotto la Germania alla rovina, è perché molti buoni cittadini tedeschi si sono comportati come lui, cercando di non vedere e tacendo su quanto vedevano. Mertens non mi ha risposto, ed è morto pochi anni dopo⁴¹⁶.

Il narratore che descrive Mertens è però, più distaccato del Levi che prende parte al racconto e spedisce la lettera al nemico. Il secondo ha, per l'appunto, un <<ritegno complesso>> che, come visto in altri scritti, è intriso anche a rabbia, vendetta e rancore, mentre il primo, proprio seguendo la volontà di capire la <<zona grigia>> di cui si è discusso precedentemente, riporta la vita e le giustificazioni del chimico tedesco per comprendere (ma, si ricordi, mai giustificare) e riflettere da dove nasca l'orrore e quanto questo possa essere normale e normalizzato. Egli non vuole più la morte di Mertens, ne vuole semplicemente la condanna morale, ma anche la comprensione di ciò che va oltre la sua persona: quella colpa della società, della natura malvagia intrinseca dell'uomo che è necessario portare realmente alla luce.

Attraverso la figura di Mertens, quindi, appare anche un altro *reduce* della guerra, rappresentato questa volta da una città intera, ossia Aushwitz. Essa, resa quasi vivente per raffigurare metonimicamente tutti i suoi abitanti, durante la guerra era solo un nome per chi abitava e lavorava vicino e si fingeva cieco nei confronti di quanto avvenisse all'interno. Con la guerra finita e la mostruosità del Lager svelata, anche Aushwitz cambia veste: non è più solo un nome vuoto, ma è un simbolo ambivalente che serve a ricordare sia a chi l'ha fatto sia a chi la subito proprio questo male subdolo, facile e reiterabile.

Concludendo, figure non legate alla trattazione sulla guerra che possono essere collegate ai *reduci* (in quanto facenti i conti con una vita diversa rispetto a quella passata) si ritrovano anche nei racconti fantastici. Fra questi vi sono tre animali presenti in *L'ultimo Natale di guerra*: la formica, il gabbiano e la giraffa. Tutti sono sopravvissuti perché si ritrovano a fare i conti con le conseguenze che rispettivamente la natura, l'uomo e le proprie azioni hanno apportato alle loro vite. Essi si sono dovuti trasformare ma hanno

⁴¹⁶ Ivi, pp.-822-825

deciso di non dimenticare il passato e farne, a seconda dei casi, in qualche modo simbolo o di rinascita o di monito a ricordo del male. Come esempio per tutti si prendano, allora, le parole della Regina in *Nozze della formica*. Essa, accettando il proprio destino quasi come il fenogliano narratore di *Nella valle di San Benedetto*, affronta, però, la sua nuova condizione con orgoglio e dignità, tanto da fagocitare per sopravvivere ciò che più di tutto la rendeva se stessa, ma rimettendo, poi, insieme i propri pezzi resi ancora più saldi da ciò che ha dovuto subire:

Be', rimpianti sì, certo. Gliel'ho detto, ero una grande volatrice: forse è per questo che il mio povero marito aveva scelto proprio me in mezzo alla folla delle principesse che sciamavano nel tramonto. Eravamo tante da oscurare il sole: da lontano, sembrava che dal formicaio uscisse una colonna di fumo, ma io ero quella che volava più alto di tutte. Avevo una muscolatura da atleta. E lui mi ha inseguita, mi ha affidato quel dono che racchiudeva tutti i nostri domani, e poi subito giù: lo vedo ancora adesso, è caduto in vite, come una foglia. [...] Il pacchetto è una responsabilità, e pesa: anche materialmente. Sono ridiscesa, anzi, mi sono lasciata cadere: un po' per la stanchezza, un po' per il turbamento. [...] Sentivo le uova che maturavano in me, fitte come la grandine. Quando viene questo momento, i muscoli delle ali diventano provvidenziali per un altro verso. Me li sono assimilati, consumati, incorporati, in modo da avere sostanza da trasferire alle uova, al mio popolo futuro. Gli ho sacrificato la mia forza e la mia giovinezza, e ne sono fiera. Io, io sola⁴¹⁷.

Il sopravvissuto Fenogliano è sicuramente, in primo luogo, il soldato tornato a casa dopo la guerra. Tali figure, quindi, non fanno parte della produzione di guerra di Fenoglio, ma di quella “civile” che Bufano inserisce nella sezione del dopoguerra con racconti tratti principalmente da ciò che rimane de *La paga del sabato*, rifiutato da Vittorini, e poi presentati altrove mentre Fenoglio era in vita o mai pubblicati. Forse anche per questo, Fenoglio sceglie di non parlare degli stessi partigiani che sono stati mescolati e riutilizzati in tanti racconti, ma i *reduci* sono pur sempre figli delle stesse battaglie e degli stessi sentimenti, sicuramente compagni, anche solo moralmente, di Sceriffo e degli altri, pedine negli stessi campi di combattimento.

Uno dei primi testi a cui fare riferimento è, allora, *Ciao, old Lion*, scritto negli ultimi anni di vita di Fenoglio, probabilmente del 1962, mai pubblicato in vita e rimasto acefalo fino

⁴¹⁷ Ivi, pp.868-869

alla scelta di un titolo da parte di Dante Isella⁴¹⁸. In esso i ricordi del passato vanno a rivestire persino l'attuale Alba degli anni Sessanta che il protagonista, ritornato dopo tanto tempo, non vuole vedere poiché è dove ha combattuto e si è rifugiato durante la guerra:

Dalla stazione andò diretto all'Hotel Centrale. Erano non più di duecento passi e li fece quasi a occhi chiusi. Non voleva veder nulla della città, nulla dall'interno di essa, nulla in dettaglio. L'avrebbe ampiamente riveduta dall'esterno, nell'insieme, dall'alto, e ricordava che un eccellente osservatorio era la prima svolta della salita alla frazione Como. L'avrebbe riveduta di lassù, fra un'ora⁴¹⁹.

Sembra quasi che egli voglia far rimanere cristallizzate nella sua memoria quelle strade e quegli edifici e vedere la città dall'alto, in modo distaccato. Questa scelta è metafora del non voler ritornare egli stesso all'interno dei propri ricordi, di non volerli riportare alla luce perché essi sono solo assopiti e non dimenticati, pronti come "un leone" a balzare di nuovo fuori e far riaffiorare con essi il dolore e il trauma. Ancora una volta, però, la solita *fortuna* non permette il distacco. Nel bar dove si nasconde dai suoi ricordi ritrova l'ultima persona che può permetterglielo, ossia il suo vecchio compagno, colui che condivide la sua stessa memoria e che, proprio per questo, si rivolge all'amico il con vecchio nome di battaglia e si sente rispondere altrettanto. Il protagonista adesso non è più semplicemente un civile tornato a casa, ma è anche il soldato Nick tornato a casa e che ritrova Jimmy, il quale sembra essersi distaccato meno di lui dalla propria vita precedente poiché è rimasto ad Alba, nei ricordi e fra le persone di un tempo. Inizia e si protrae fino alla fine, quindi, un lungo dialogo in cui i due cercano di rimettere insieme tutto ciò che è successo dalla Liberazione in poi e che smonta senza filtri l'idea che il lettore si era fatto dei due nell'incipit. Quello che non è stato "guastato" dalla guerra e non è vittima della memoria appare essere proprio Jimmy, colui che è rimasto:

Aveva moglie, due figliette, una Citroen D.S., un appartamento in città, uno al mare, e uno (ancora nei sogni) in collina. Aveva ereditato lo studio dell'avvocato Valoti [...].

⁴¹⁸ Beppe Fenoglio, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., p.590

⁴¹⁹ Ivi, p.497

Jimmy sbirciò l'anulare sinistro di Nick e poi disse: – Non ti guardo il dito perché so che non mi illuminerebbe affatto. Tu sei proprio il tipo che mai porterebbe la vera. Di', sei sposato?

– No.

– Ma l'hai in programma? A breve termine?

– No, – rispose Nick il più leggermente possibile.

Non dimise l'argomento, ma fortunatamente lo rivoltò su se stesso.

– Io sì. Ormai sono nove anni. Immagina con chi.

– Non con Meris, – azzardò Nick, sperando che fosse vero.

– Macché Meris, – fece Jimmy scostando il bicchiere dalle labbra quasi con violenza. – Meris era una ragazza magnifica, la migliore staffetta di tutto il gruppo divisioni, ma era troppo tuttofare. Mi spiego? [...] Ho sposato Gege Arnulfo, – riprese Jimmy. – La ricordi? Te la presentai in uno dei grandi balli che demmo subito dopo la Liberazione [...]. Tu non ti senti ancora giovane, Nick? Io sì, almeno mi difendo⁴²⁰.

Jimmy si sente ancora di poter vivere e innestare sul passato nuovi ricordi: egli adesso è un civile, un uomo che, seppur con delle cicatrici, è diverso dal ragazzo con il mitra in mano, come sottolinea figuralmente il non aver sposato la sua vecchia fiamma partigiana, ma una donna conosciuta davvero solo nel dopoguerra.

Nick, invece, sembra essere rimasto fermo, vecchio e indebolito dal non riuscire a superare il passato. Egli, infatti, non si riconosce come lavoratore della ditta di import-export, tanto che la sua attuale condizione viene esplicitata solo sotto richiesta di Jimmy ed in modo restio.

Il motivo per cui vi è così tanta differenza fra i due *reduci* diventa allora chiaro solo grazie alle parole di Jimmy:

Venticinque febbraio 1943 – rispose pronto Nick. – La prima raffica, la loro, quella che fulminò Set, partì alle 12,15.

– Io non ho mai capito, – disse adagio Jimmy, – come quella raffica prese Set e non te. Era per te, quella raffica, tutta per te. Non ho mai capito come l'hai schivata. Non dirmi che l'hai vista.

– Non l'ho vista, – disse Nick. – Ma l'ho sentita. L'ho sentita nascere.

⁴²⁰ Ivi, pp.497-499

Stettero un altro po' in silenzio⁴²¹.

Nick, pertanto, vuole ricordare molto più di Jimmy perché, a differenza di questo, ha vissuto un evento emblematico della propria salvezza. Egli vuole capire il perché e non semplicemente accettare di essere stato <<salvato>> ed è proprio per questo che, seppur non introiettandolo psicologicamente e consapevolmente, la guerra per lui non è mai finita. Anche la freddezza con cui parla del suo recente incidente in auto è dovuta alla sua condizione. Sembra quasi, infatti, che egli abbia cercato la morte per mano del destino non ostacolando in nessun modo ma limitandosi, per l'appunto, a sperare nella sua fine, in quanto non essere scomparso in guerra gli sembra essere stato solo un errore.

L'ultima parte del racconto, alla luce di quanto appreso, pur focalizzandosi sul pensiero di Nick, ha per il lettore un significato leggermente diverso rispetto a quello introiettato dal protagonista:

Restò a vederlo andare, più piccolo, più grasso e calvo, fin che glielo tolse di vista la colonna in corrispondenza dell'angolo dell'orologio. Non gli era né grato né risentito. L'unica cosa buona era stata che avevano ancora potuto chiamarsi Nick e Jimmy. Questo era certo, che quando l'uno avesse appreso la morte dell'altro, avrebbe detto, ad esempio: «Jimmy, e non Guido Clerico, se n'è andato».

Si voltò verso l'interno per chiamare il cameriere per il conto. E mentre quello veniva, pensò: «Mi chiamava old lion con convinzione. Eppure se n'è accorto, sicurissimamente, che sono un fallimento»⁴²².

I due saranno fra di loro sempre Jimmy e Nick, amici e compagni solamente per quello che hanno condiviso. Ciò che, però, Nick distorce è la percezione che Jimmy ha su di lui: il protagonista si reputa ai suoi occhi come <<fallimento>> perché pensa che Jimmy sia bloccato quanto lui, ma non è così. Jimmy vede Nick con gli occhi del futuro e non considera sé e l'altro delle cause perse, ma prende dal passato solo il buono, le qualità positive che esso ha fatto nascere. Nick, invece, proprio perché sente l'inutilità del suo essere stato <<salvato>>, non potrà mai compiere questa serena rielaborazione.

Il suo stato è, pertanto, simile, anche se forse non così tanto alienato ed avanzato, a quello del già citato Attilio de *L'odore della morte*. In questo secondo caso, però, si tratta di un

⁴²¹ Ivi, p.500

⁴²² Ivi, p.503

reduce “fascista”, ma non è questo che realmente interessa a Fenoglio. Quello che la figura del *reduce* Attilio sottolinea è, invero, ancora una volta l'impossibilità di molti di rielaborare attivamente il loro destino, di esserne fagocitati fino alla più infausta delle conclusioni.

Diverso, invece, è il caso del protagonista di *Figlia, figlia mia*, che, soldato ormai in congedo, si trova faccia a faccia con giovani che hanno deciso di diventare soldati a guerra finita. Egli sa che quei giovani non possono provare quello che lui ha passato. Anche senza citare la guerra direttamente, si capisce che ne è stato segnato tanto da aver perso uno dei due tipi di amore presenti nel racconto. Egli, infatti, all'inizio del racconto capisce di non riuscire più ad emozionarsi davanti al paesaggio e ricorda come quindici anni prima ciò non sarebbe mai successo:

Si ritrasse dal finestrino. L'amore del paesaggio era stata forse la prima cosa che gli si era spenta dentro. Quindici anni fa (molti ma non troppi) quell'albero solitario, che aveva appena intravisto, con la sua cupola di foglie arrovesciata nella zona argentea del cielo, l'avrebbe inchiodato, gli si sarebbe fatto ripensare anche nel colmo della notte. Si comincia presto a morire, dovette pensare, e ci si mette poi tanto⁴²³.

È solo il confronto con le nuove leve che inquadra cronologicamente l'inizio della morte spirituale: esso, infatti, risulterà coincidere con la guerra di cui ancora oggi paga le conseguenze. Quei <<quindici anni>> che gli sembrano passati da molto, pertanto, sono da calcolarsi alla luce dei suoi inizi da soldato avvenuti ben diciannove anni prima (uniti anche alla consapevolezza, al di là della finzione letteraria, che i testi “realisti” di Fenoglio non escono mai dagli anni da lui vissuti e, pertanto, il tempo della storia non può andare oltre gli inizi degli anni Sessanta). Attraverso questi ragionamenti, pertanto, la perdita del paesaggio non può che essere dovuta al trauma della Seconda Guerra Mondiale.

A questo, però, e alla differenza con chi nella sua ingenuità può sapere cosa sia vivere i tormenti della guerra durante la propria leva (ma che, poi, è la stessa di chi come il “vecchio” non sapeva cosa sarebbe successo appena arruolato) egli non risponde con il rifiuto, il dolore, il rimorso o la rabbia verso chi si ritrova a fare la leva in tempo di pace

⁴²³ Ivi, p.504

ma è comunque afflitto e sconsolato. La sua risposta è, al contrario, bonaria e si concretizza in un gesto di amore, passione e vitalità:

Alla penultima stazione salirono tre soldati, evidentemente con la sua stessa destinazione, la città dell'amante di lui era sede di un CAR. Gli arrivava pungente l'odore delle loro divise e delle valigette di playtex. Non fecero baccano, non stabilirono nemmeno una conversazione, erano visibilmente depressi.

Egli si rivolse loro mentalmente: «Ci credereste che ho fatto il militare esattamente diciannove anni fa? No, non ci credereste. E sapete che facciamo la stessa strada? Solo che io vado a far l'amore. Per andarci passerò proprio davanti alla vostra caserma. A quel punto voi saluterete la sentinella, e vi farete inghiottire dal grande lurido cortile, io proseguirò oltre e andrò a far

l'amore. Chissà che faccia fareste, se poteste leggermelo in viso, che vado a far l'amore? Sì, mi piacerebbe, ragazzi, che ve la pigliaste. Ma non dovete prendervela. Sembrerà paradossale, ma noi vecchi congedati abbiamo tanto più bisogno di farlo di voi giovani»⁴²⁴.

Egli, nonostante si sia reso conto che la vita è un percorso verso la morte, cerca di vivere appieno e decide di <<fare l'amore>> al posto di chiedersi il perché del proprio destino, tanto da essere ormai in ansia solo per gli incontri segreti con la sua amante.

Infine, un'ultima figura di sopravvissuto è rappresentata da Ugo in *Nove Lune*, racconto che fa parte già della prima raccolta di racconti fenogliani. Egli è un personaggio paragonabile agli animali leviani a cui si è accennato poiché nel racconto non deve superare il reintegro dopo la guerra ma la conseguenza di una propria azione.

Egli, infatti, mette incinta Rita, di cui è l'amante contro la volontà della famiglia di lei, e si trova davanti alla responsabilità della colpa. Pur avendo la possibilità di fuggire o far rimanere tutto in sordina tramite un aborto, Ugo accetta il cambiamento della propria vita e va consapevolmente incontro alla ipotizzabile reazione violenta e dolorosa della famiglia di lei, tanto da non volere neanche la protezione del padre:

- Entro anch'io.
- Lasciami entrare da solo, lasciami fare la figura dell'uomo.
- Vengo anch'io, non voglio mica che ti rompano, in tre contro uno, sei mio figlio.

⁴²⁴ Ivi, pp.504-505

– Allora non entro io, piuttosto tradisco Rita. Capisci, padre, io voglio fare la figura dell'uomo, tu non m'hai messo al mondo perché io facessi l'uomo? Loro mi vedono entrare da solo, vedono che non ho avuto paura e pensano che in fondo io non devo averla fatta tanto sporca. Capisci? Sei d'accordo?

[...] Quando il vecchio gli fu ad un passo allora Ugo lo guardò negli occhi e così vide solo l'ombra nera della grande mano levata in aria che gli piombava di fianco sulla faccia. Chiuse gli occhi un attimo prima che arrivasse, lo schiaffo detonò, il nero nei suoi occhi si cambiò in giallo, lui oscillò come un burattino con la base piena di piombo, ma non andò in terra. Fu il suo primo pensiero. «Non son andato in terra». La faccia gli ardeva, ma lui teneva le mani basse.

[...] Si rimise su, aspirò l'aria tra dente e dente e poi disse: – Voi avete ragione, ma adesso basta, adesso parliamo. Io sono venuto a darvi la mia parola che sposo Rita. A voi lo dico adesso, ma a vostra figlia l'avevo detto fin da questo autunno. Adesso io aspetto solo che mi dite di sì e che poi mi lasciate andare.

[...] La madre disse: – Ormai Rita non potrà avere altro uomo che te. Anche se si presentasse un buon ragazzo, sarei proprio io a mandarlo per un'altra strada⁴²⁵.

Attraverso la *fortuna*, l'incoscienza e il compromesso egli riesce ad uscire quasi indenne e felice. La risata e le parole finali rivolte al padre, pertanto, hanno il sapore della riuscita e dell'apertura verso una nuova fase della propria vita senza più timore:

Ugo rideva senza rumore, non si fermò, spinse suo padre lontano dal cerchio della luce.

– Padre.

– Di'.

– Rita è tua nuora⁴²⁶.

2.2 Il lavoro, la libertà e la dignità

La tematica del lavoro è strettamente collegata ed unita alla figura del sopravvissuto o, meglio, alla gestione della sua vita in cui si ritrova a fare i conti con lo sconvolgimento, la *fortuna* e il libero arbitrio.

La prima figura da analizzare, allora, è quella del protagonista de *La paga del sabato* Ettore che, per quanto riguarda i racconti, si ritrova nell'estratto *Ettore va al lavoro*. In

⁴²⁵ Ivi, pp.478-480

⁴²⁶ Ivi, p.481

questo caso, la sua figura unisce sia quella del reduce di guerra sia quella del lavoratore e pone un grande interrogativo su cosa sia la libertà e come essa si possa ottenere in società attraverso la dignità lavorativa.

Come altri personaggi analizzati in precedenza, infatti, Ettore ha difficoltà a tornare ad essere un civile ma la sua battaglia personale si svolge all'interno della ricerca di un lavoro. Egli si accorge del trauma una volta tornato a casa nel passaggio dal "lavoro" del soldato ad uno normale e diventa emblema del ribelle, che non accetta, a torto o a ragione, di perdere la posizione che aveva ottenuto durante la guerra e di mortificarsi solamente in nome della tranquillità economica, e di una generazione di ragazzi che, una volta tornati dalla guerra, si vedono nuovamente negata la libertà della vita⁴²⁷:

– Così ce l'hai con me perché non lavoro e non ti porto a casa un po' di sporchi soldi. Non guadagno, ma mangio, bevo, fumo, e la domenica sera vado a ballare e il lunedì mattina mi compero il giornale dello sport. Per questo ce l'hai con me, perché io senza guadagnarmele voglio tutte le cose che hanno quelli che se le guadagnano. Tu capisci solo questo, il resto no, il resto non lo capisci, non vuoi capirlo, perché è vero ma è contro il tuo interesse. Io non mi trovo in questa vita, e tu lo capisci ma non ci stai. Io non mi trovo in questa vita perché ho fatto la guerra. Ricordatene sempre che io ho fatto la guerra, e la guerra mi ha cambiato, mi ha rotto l'abitudine a questa vita qui. E adesso sto tutto il giorno a far niente perché cerco di rifarmi l'abitudine, son tutto concentrato lì. Questo è quello che devi capire e che invece tu non vuoi capire. Ma te lo farò capire io! – e tese di nuovo il braccio contro di lei.

Lei disse: – Io capisco che tu non hai voglia di lavorare, lo vedo coi miei occhi. Perché hai lasciato il lavoro all'impresa?

– Il bel lavoro che m'han dato all'impresa! Tu lo sai perché l'ho lasciato, te l'ho detto, te l'ho gridato in faccia una volta come questa. Perché non era un lavoro da me, tu hai visto che lavoro mi facevano fare⁴²⁸.

La sua è una rivolta personale, a tratti egoistica, ma assume subito un carattere sociologico, in quanto designa una società del dopoguerra che si basa esclusivamente sull'impiego. All'interno del racconto, infatti, emerge una netta differenziazione e disparità fra chi è impiegato e chi, invece, è disoccupato, ben sottolineate dalle reazioni

⁴²⁷ Pedullà Gabriele (a cura di), *Beppe Fenoglio*, cit., pp.567-568

⁴²⁸ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.455

della madre di Ettore dovute alla ossessionante paura che la famiglia diventi povera e improduttiva (frutto a sua volta del ricordo delle restrizioni economiche avute in guerra). Agli occhi di Ettore, però, la tranquillità che la madre vede nel lavoro stabile è solo una trappola, una schiavitù alienante per qualcosa che non restituisce nemmeno una soddisfazione personale:

Tra le esaltazioni che il sole già alto traeva dall'orinatoio Ettore pensava che costoro si chiudevano tra quattro mura per le otto migliori ore del giorno, e in queste otto ore fuori succedevano cose, nei caffè e negli sferisteri succedevano memorabili incontri d'uomini, partivano e arrivavano donne e treni e macchine, d'estate il fiume e d'inverno la collina nevosa. Costoro erano i tipi che niente vedevano e tutto dovevano farsi raccontare, i tipi che dovevano chiedere permesso anche per andare a veder morire loro padre o partorire loro moglie. E alla sera uscivano da quelle quattro mura, con un mucchietto di soldi assicurati per la fine del mese e un pizzico di cenere di quella che era stata la giornata⁴²⁹.

All'operaio, in fin dei conti, non capita qualcosa di molto diverso a quanto accade al soldato che, così conglobato alla violenza, è dimentico di se stesso:

Anche loro non gli sembravano tristi né stanchi né torvi, gli parvero invece come estremamente superbi.

Ma lui scosse la testa tutt'e due le volte. «Il lavoro è uno sporco trucco, tanto quanto la guerra».

[...] «Caro mio, – diceva a tutti insieme e a nessuno in particolare, tu hai la tua esperienza e io ho la mia. Tu potresti insegnarmi a fare le spedizioni, ma anch'io potrei insegnarti qualcosa. Ciascuno secondo la propria esperienza. Io ho imparato le armi, a spaventare la gente con un'occhiata, a starmene duro come una spranga davanti alla gente giù in ginocchio e con le mani giunte. Ciascuno secondo la propria esperienza»⁴³⁰.

L'unico modo per trovare una soluzione a questa alienazione, allora, è non seguire le regole, è cercare una via alternativa per ottenere ciò che, per quello che ha sofferto e alla luce della sofferenza che proverebbe se abbassasse la testa, secondo lui si merita. Non è un caso che il personaggio che gli offrirà tutto questo sia un altro *reduce* partigiano, l'amico Bianco, che addirittura viene definito un <<eroe di guerra> e che, proprio per

⁴²⁹ Ivi, p.462

⁴³⁰ Ivi, pp.461-463

questo, sente che la società si sia presa gioco di lui, che non gli abbia restituito i suoi sforzi.

Ciò che Bianco propone al ragazzo, però, è di passare al malaffare, di riprendere in mano la pistola per ottenere la libertà economica senza faticare e rinunciando, pertanto, anche al buono derivante dal mestiere di soldato rappresentato dai propri ideali e valori.

La libertà che offre Bianco, tuttavia, è solo illusoria poiché Ettore scoprirà ben presto che essere alle dipendenze dell'amico significa stare "sotto padrone", ma deciderà comunque di restare per ottenere il denaro sufficiente a crearsi un futuro da malavitoso autonomo.

Ettore nell'universo fenogliano è un personaggio complesso poiché le sue scelte non sono più nell'ottica dell'epicità dell'impresa partigiana, ma risentono del male e del bene riscontrabile nella realtà quotidiana. Pur scegliendo la strada sbagliata, egli è figlio della stessa tragedia sociale che colpisce tutti i personaggi di Fenoglio, della *malora* esplicitata appieno tramite la figura di Agostino⁴³¹ in poi. Attraverso il lavoro, quindi, Ettore ricerca quell'*umanità* e quel sentirsi *uomo* fra gli uomini che altri personaggi hanno ricercato altrove, ma che gli è negata per via del porsi in maniera scontrosa, disillusa e disadattata nei confronti della società del dopoguerra che vive essa stessa i medesimi sentimenti.

Il confronto con Levi non può che nascere, pertanto, grazie alla figura del cercatore di oro ne *Il sistema periodico*. Nonostante, infatti, l'episodio avvenga durante la guerra, il protagonista rappresenta quella dignità lavorativa che proprio Ettore ricerca.

Sebbene sia un contrabbandiere – e per questo si trovi nelle mani dei fascisti – il prigioniero si sente di avere più dignità dei suoi carcerieri che vedono come positivo solamente il buon nome e il rispetto di una società che con le sue regole provoca ingiustizia e sopruso.

Egli, invece, rappresenta l'uomo svincolato, libero da queste catene proprio grazie alla sua scelta lavorativa. Il contrabbando, infatti, è solo l'ultimo tassello del suo mestiere, che consiste nel cercare l'oro nei fiumi seguendo un'antica arte tramandata per generazioni:

– Ma io ho un mestiere speciale. Faccio anche il contrabbando, ma solo d'inverno, quando la Dora gela; insomma, faccio diversi lavori, ma nessuno sotto padrone. Noi siamo gente libera: era così anche mio padre e mio nonno e tutti i bisnonni fino dal principio dei tempi, fino da quando son venuti i Romani.

⁴³¹ Pedullà Gabriele (a cura di), *Beppe Fenoglio*, cit., pp.568-571

[...] – Volevo dire insomma che sono cose riservate, che non si dicono neppure agli amici. Io vivo di questo, e non ho altro al mondo, ma non cambierei con un banchiere. Vedi, non è che d'oro ce ne sia tanto: ce n'è anzi molto poco, si lava tutta una notte e si tira fuori uno o due grammi: ma non finisce mai. Ci torni quando vuoi, la notte dopo o dopo un mese, secondo che ne hai volontà, e l'oro è ricresciuto; e così da sempre e per sempre, come torna l'erba nei prati. E così non c'è gente più libera di noi: ecco perché mi sento venire matto a stare qui dentro.⁴³²

Facendo un confronto extra-testuale con le figure degli operai nominati da Ettore, invero, si può notare come la stessa logorante fatica che li assimila porti a risultati completamente diversi. Se gli operai lavorano per una stabilità economica, non è quello che ricerca il personaggio:

Poi, devi capire che a lavare sabbia non sono capaci tutti, e questo dà soddisfazione. A me, appunto, mi ha insegnato mio padre: solo a me, perché ero il più svelto; gli altri fratelli lavorano alla fabbrica. E solo a me ha lasciato la scodella [...]. Non tutti i giorni son buoni: va meglio quando c'è sereno ed è l'ultimo quarto. Non saprei dirti perché, ma è proprio così, caso mai ti venisse in mente di provare.

[...] – Non lo vendo mica tutto, – continuava l'altro: – ci sono troppo affezionato. Ne tengo un po' da parte e lo fondo, due volte all'anno, e lo lavoro: non sono un artista ma mi piace averlo in mano, batterlo col martello, inciderlo, graffiarlo. Non mi interessa diventare ricco: mi importa vivere libero, non avere un collare come i cani, lavorare così, quando voglio, senza nessuno che mi venga a dire <<su, avanti>>. Per questo soffro a stare qui dentro; e poi, oltre a tutto, si perde giornata.

[...] Mi sentivo attanagliato da un'invidia dolorosa per il mio ambiguo compagno, che presto sarebbe ritornato alla sua vita precaria ma mostruosamente libera, al suo inesauribile rigagnolo d'oro, ad una fila di giorni senza fine⁴³³.

Egli riesce ove Ettore fallisce per via dell'amoralità della decisione di quest'ultimo. Nonostante i due siano accumulati dal non voler essere comandati da nessuno, il primo rimane integro nei confronti di se stesso, non scende a compromessi come Ettore con Bianco e cerca fino in fondo di non tradire la sua idea di libertà, anche a costo di vivere per sempre nella precarietà.

⁴³² Levi Primo *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.486-487

⁴³³ Ivi, pp.487-488

Solamente attraverso tutte queste convinzioni, allora, può trovare nella fatica estrema della ricerca dell'oro la soddisfazione che manca ad Ettore, agli operai, ma anche a Levi stesso che, come lui stesso mostra in altri capitoli, accetta lavori per convenienza economica e mai del tutto guidato dalla propria felicità: egli è il suo lavoro e, proprio per questo, ne fa la gioia anche delle giornate non lavorative, come viene sottolineato dall'utilizzare una parte dell'oro ricavato per creare qualcosa per se stesso.

Senza il lavoro, infatti, per Levi l'uomo non può definirsi o capire quello che lo circonda; il termine *homo*, quindi, non può per lui che essere accompagnato dall'aggettivo *faber*. Tale connessione fra l'uomo e il suo lavoro è qualcosa che va al di là della mera riscossione di un salario: attraverso la propria opera, come il cercatore dimostra, l'uomo è messo di fronte al prodigio della *creazione*. È per questo motivo che molto spesso i personaggi leviani compiono lavori manuali che, una volta finiti, lasciano un oggetto concreto a dimostrazione della fatica e del buon uso dei propri sforzi. Levi rappresenta, pertanto, l'etica dell'opera ben fatta che richiede che l'uomo metta una parte di sé in quello che produce. Questo è riscontrabile anche nella figura ricorrente di Lorenzo in *Il ritorno di Lorenzo*. Egli, nonostante il suo essere personaggio positivo per via del suo altruismo in una situazione disumana, rappresenta, però, anche il portare allo stremo l'amore per il proprio lavoro, tanto da ricavarne piacere persino da quello svolto in Lager e chiudersi totalmente in esso senza più contatti umani. Levi, a differenza del suo personaggio, rifiuta questa ultima visione del lavoro: esso, invero, è ritenuto indispensabile all'uomo solo nel momento in cui può aiutare a liberarlo e non quando è esso stesso causa della sua oppressione⁴³⁴.

Per Levi la scritta <<*Arbeit macht frei*>> posta davanti al Lager di Aushwitz non ha, pertanto, lo stesso significato delle parole del cercatore di oro, ma è più vicina alla visione distorta di Lorenzo:

[...] credo da escludersi che quella frase, nell'intento di chi la dettò, dovesse venire intesa nel suo senso piano e nel suo ovvio valore proverbiale-morale. È più probabile che avesse significato ironico: che scaturisse da quella vena di umorismo pesante, protervo, funereo, di cui i tedeschi hanno il segreto, e che solo in tedesco ha un nome. Tradotta in linguaggio esplicito, essa, a quanto pare, avrebbe dovuto suonare press'a poco così: "Il lavoro è

⁴³⁴ Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp.292-293

umiliazione e sofferenza, e si addice non a noi, Herrenvolk, popolo di signori e di eroi, ma a voi, nemici del terzo Reich. La libertà che vi aspetta è la morte”.

In realtà, e nonostante alcune contrarie apparenze, il disconoscimento, il vilipendio del valore morale del lavoro era ed è essenziale al mito fascista in tutte le sue forme [...], ma trova il suo coronamento, ed insieme la sua riduzione all'assurdo, nell'universo concentrazionario⁴³⁵.

Ciò il nazismo ha di fatto messo in atto all'interno dei campi di concentramento è privare il lavoro dal suo significato e renderlo, al contrario, punizione tale da svuotare l'uomo dalla propria umanità fino a farlo morire.

Infine, un'altra visione sul lavoro è quella espressa da Adolfo Manera, protagonista di Fenoglio in *L'esattore*. Egli sembra, data anche l'uguaglianza del cognome e la medesima uscita postuma dei racconti, una copia ancor più tragica di Davide Manera. Fare l'esattore diventa per Adolfo sinonimo di alienazione, fatica mal riposta e distorsione in maniera affine a ciò che accade ai lavoratori dell'altro racconto dell'autore o al Lorenzo leviano. Tutti questi casi, effettivamente, sono accomunati dalla medesima impossibilità a godersi la vita che proprio il denaro ricavato dal lavoro dovrebbe assicurare.

Egli, a causa del suo lavoro, perde la famiglia per cui tali sforzi erano stati compiuti e attraverso i quali dar luce in società alle proprie ricchezze. L'importanza dello *status quo* ottenuto attraverso il lavoro è ciò che più di ogni altro conta per il vecchio che, anche davanti alla infelicità della figlia per via di un matrimonio infelice, alla salute della nipote o alla morte del figlio, pensa più alle dicerie della gente e al suo rispetto del “buon nome” da esattore.

Alla luce del suo comportamento, allora, non si possono non accostare due scene simili, una in apertura ed una in chiusura del racconto, che mostrano perfettamente la differenza fra ciò che egli crede di aver ottenuto e ciò che ottiene realmente:

Ma, cambiato lui, cambiarono gli altri. Adesso tutti lo salutavano per strada e alla finestra, ma qualcuno gli augurava del male, ed anche quelli che avevano preso parte al suo dolore per Apollonia trovavano adesso che un castigo gli ci voleva. [...] Ma lui badava solo a che gli altri non gli mancassero il saluto e che non gli dicessero niente in faccia. Lui cominciava ad essere un signore, tutti i Manera insieme non facevano la sua posizione, con davanti

⁴³⁵ Levi Primo, *Arbeit macht frei*, in “Triangolo Rosso”, Aned, novembre 1959

ancora mezza vita per ingrandirla era già un signore, di quelli che ogni notte prima di andare a dormire puntellano ben bene la porta di casa.

A tutto il resto non dava da mente, anche per via del gran lavoro [...].

Veniva su a oncie per la scorciatoia dei Corradini, con la borsa che incredibilmente gli pesava, quando tutta la carne mangiata e il vino bevuto in vita sua gli si rivoltarono contro e Manera cadde con gli occhi rovesciati e la bocca storta. Un vignolante che passava di lì e notò prima la borsa abbandonata, non poté far di più che portarlo a morire alla sosta d'un chiabotto⁴³⁶.

La prima passeggiata, quella da esattore, è simbolo di ciò che il lavoro di Manera ha portato, ossia la reputazione. Essa, però, non è quello che conta poiché sia le critiche sia gli elogi per la propria posizione sono di poco valore, frutto di una falsa stima e, soprattutto, alla fine dei conti non migliorano Adolfo a livello interiore, ma vanno solo a gonfiare il suo ego. Questo risulta chiaro, al di là delle vicende dei suoi figli, nella seconda scena in cui, morente per strada, non si fa accenno alla sua professione altolocata né egli viene riconosciuto come esattore dal vignolante che lo trova. Non sembra, quindi, un caso che, in contrasto col protagonista, l'unica figura compassionevole e *umana* del racconto risulti proprio un lavoratore semplice, "manuale", un nessuno che può vedere in Manera la sofferenza, il dolore, l'*uomo* e non il suo "buon nome".

3. *L'importanza dei luoghi: dentro o fuori*

I significati portati dalle vicende *umane* descritte dai due autori si arricchiscono grazie ad un ulteriore elemento che, seppur facendo parte dello sfondo, risulta necessario per comprendere appieno i sentimenti e le azioni degli uomini.

Fondamentale risulta, infatti, la collocazione dei personaggi in un determinato luogo e la differenza che scaturisce fra chi, o nella medesima e singola storia o paragonando l'intero *corpus* breve, vive gli eventi in un ambiente esterno o interno, anche solo a livello figurato.

L'opposizione *dentro/fuori* fa comprendere meglio, per esempio, un racconto già analizzato come quello di *Golia* che si basa sulla dinamica dell'inclusione e dell'esclusione dell'altro. L'accettazione graduale nei confronti di Fritz si attua, invero,

⁴³⁶ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., pp.308-320

anche a livello ambientale. In un primo momento il tedesco rimane *dentro*, ma è rinchiuso in una casa vuota trasformata in prigione. L'interno in questo primo momento è indice di separazione, nonostante i paesani lo cerchino con lo sguardo. Questo gioco fra spettatori e soggetto guardato continua anche dopo la reclusione: Fritz, essendo adesso fuori a lavorare, viene guardato dalla finestra, come se l'interno delle case dei cittadini rappresentasse un mondo diverso da quello del prigioniero. Lo straniero, il nemico, infatti, deve rimanere fuori, non può venire in contatto con gli altri e dividerne gli spazi e, pertanto, anche se non più prigioniero, rimane comunque lontano e inaccessibile. Interno ed esterno, seppur ribaltati nei ruoli, rappresentano ancora la medesima relazione fra gruppo ed escluso.

La vera integrazione di Fritz avviene solamente quando egli viene ammesso agli stessi luoghi in cui vivono e si relazionano gli altri: egli diventa parte del gruppo quando entra nelle case, come avviene nella scena del matrimonio e in quelle in cui è invitato a mangiare insieme ai partigiani. Nel finale, di conseguenza, si assiste nuovamente ad una negazione di questa integrazione attraverso lo spazio. Carnera, il vero escluso del racconto poiché non viene considerato un partigiano dagli altri e, per questo, portato con loro, riporta Fritz al suo stato originale. Non è un caso, infatti, che la morte del tedesco non avvenga in paese, in casa, ma sia attuata dal giovane dopo averlo portato lontano dagli occhi dei paesani, nel bosco innevato in cui Fritz torna ad essere solo e non protetto dalla comunità che lo aveva accettato⁴³⁷.

La relazione *dentro/fuori* ha un significato diverso nei racconti concentrazionari leviani, in cui essere all'interno del Lager indica l'esclusione dalla libertà e dalla società, tanto da non essere neanche considerati da chi sta fuori, a differenza di quanto accade con i primi sguardi curiosi degli abitanti in *Golia*. Essa, difatti, nel Campo si ritrova esplicitata a vari livelli che si possono comprendere grazie all'aiuto di un testo come *Lo zingaro*.

Innanzitutto, nel racconto si mostra effettivamente cosa significhi essere eliminati dal mondo esterno tramite la farsa nazista delle lettere da spedire a casa. Questa messa in scena svela, invero, quanto il Lager sia un luogo dal quale nessuno può uscire una volta entrato, anche solo tramite le proprie parole. Le lettere, infatti, come annunciano le ultime parole caustiche nella chiusa, non verranno mai spedite: esse, probabilmente, servivano

⁴³⁷ Pesce Veronica, *Lo spazio nella narrativa di Fenoglio*, in "Moderna", n.1, IX, 2007, Pisa-Roma, Serra, pp.106-108

ai nazisti per assicurare chi, come la Croce Rossa, era a conoscenza dei Lager ed insospettata o, nei casi limite, per trovare parenti ed amici, che pur essendo ebrei o di altre comunità perseguite erano sfuggiti, e condannarli alla stessa sorte degli scriventi:

L'avviso diceva che, in via eccezionale, era consentito a tutti i prigionieri di scrivere ai parenti, sotto condizioni che venivano minutamente precisate secondo l'uso tedesco. Si poteva scrivere solo su moduli che ogni capo-baracca avrebbe distribuito, uno per ogni prigioniero. L'unica lingua ammessa era il tedesco. Gli unici destinatari ammessi erano quelli che risiedevano in Germania o nei territori occupati o in Paesi alleati come l'Italia. Non era permesso chiedere l'invio di pacchi-viveri ma era permesso ringraziare dei pacchi eventualmente ricevuti.

[...] Il fracasso e l'affollamento crebbero e ci fu un confuso scambio di opinioni in diverse lingue. Chi mai aveva ricevuto un pacco o anche solo una lettera? E del resto chi conosceva il nostro indirizzo, posto che «KZ Auschwitz» fosse un indirizzo? E a chi avremmo potuto scrivere, dal momento che tutti i nostri parenti erano prigionieri in qualche Lager come noi o morti o nascosti qua e là in tutti gli angoli dell'Europa nel terrore di seguire il nostro destino?

[...] Non occorre aggiungere che nessuna delle lettere che scrivemmo quel giorno giunse mai a destinazione⁴³⁸.

La confusione creata da questa speranza di contatto con l'esterno, però, scardina o rafforza le regole prestabilite fra i prigionieri. Nascono, quindi, ulteriori distinzioni *dentro/fuori*, questa volta metaforiche e figurali in quanto basate sul gruppo. Levi stesso, per quanto decida di scrivere ad amici non perseguibili e far contattare a loro in un secondo momento la propria famiglia, viene illuso da questo contatto con l'esterno tanto da rifiutare le persone con cui si trova e aver bisogno di quella solitudine che il Lager nega proprio perché raggruppa gli uomini e ne fa massa:

Scrissi dapprima una minuta su un brandello di carta da cemento, la stessa che portavo sul petto (illegalmente) per difendermi dal vento, poi incominciai a riportare il testo sul modulo ma provavo disagio. Mi sentivo, per la prima volta dopo la cattura, in comunicazione e comunione (anche se solo putativa) con la mia famiglia e perciò avrei avuto bisogno di solitudine ma la solitudine, in Lager, è più preziosa e rara del pane.

⁴³⁸ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., pp.610-614

Provavo l'impressione fastidiosa che qualcuno mi osservasse⁴³⁹.

La lettera alla famiglia ha, pertanto, il significato di ritrasformare Levi e gli altri in individui e la massa in folla che, come anche gli scritti dell'autore vanno a sottolineare, non è creata solo da numeri, ma da personalità diverse, particolari, che il sistema concentrazionario punta ad eliminare⁴⁴⁰.

All'interno di quella che si è manifestata come folla, però, vi sono ulteriori distinzioni ed esclusioni che emergono in questo frangente. La folla non si unisce tutta ma si divide in base a favori, ideologie, vita passata ed è per questo che alcuni, come lo zingaro protagonista, vengono esclusi ulteriormente da chi, come tutti gli altri, è a sua volta tenuto fuori dal mondo che c'è al di là del Lager:

Fra noi, il sentimento della *camaraderie* era scarso: si limitava ai compatrioti ed anche verso di loro era indebolito dalle condizioni di vita minimali. Era poi nullo, anzi negativo, nei riguardi dei nuovi venuti: sotto questo e sotto molti altri aspetti eravamo fortemente regrediti ed induriti, nel compagno «nuovo» tendevamo a vedere un estraneo, un barbaro goffo ed ingombrante che portava via spazio, tempo, pane e che non conosceva le regole taciute ma ferree della convivenza e della sopravvivenza; per di più si lamenta e si lamenta a torto, in un modo irritante e ridicolo, perché pochi giorni fa era ancora a casa sua o almeno fuori dal filo spinato⁴⁴¹.

Levi, però, aiuta il ragazzo e Grigo gli offre del pane come pagamento. Il gesto dello scrittore è ciò che rompe le barriere e le fondamenta su cui si basa il Lager, che non accetta la solidarietà inclusiva e la conoscenza dell'altro (il quale deve essere visto come un "nemico" da escludere per ottenere più speranze di sopravvivere):

Si presentò compitamente: Grigo, si chiamava Grigo, aveva diciannove anni e mi pregava di scrivere alla sua fidanzata. Mi avrebbe compensato. Con che cosa? Con un dono, rispose lui senza precisare. Io gli chiesi del pane: mezza razione, mi sembrava un prezzo equo. Oggi mi vergogno un poco di questa mia richiesta ma devo ricordare al lettore (ed a me stesso) che il galateo di Auschwitz era diverso dal nostro e inoltre che Grigo, essendo

⁴³⁹ Ivi, p.611

⁴⁴⁰ Innocenti Orsetta, *L'immagine della folla in guerra: Calvino, Fenoglio, Primo Levi*, in "Laboratoire italien. Politique et société", n.3, 2003, Lione, ENS Éditions, (<https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/335>)

⁴⁴¹ Levi Primo, *Tutti i racconti (a cura di Marco Belpoliti)*, cit., pp.611-612

arrivato da poco, era meno affamato di me. [...] Grigo mi regalò un sorriso disarmante, un sorriso da <<nuovo>> ma non mi spiegò molto, non so se per sua incapacità o per l'attrito linguistico o per volontà precisa.

[...] Quando la lettera fu finita, Grigo cavò fuori una razione di pane e me la porse insieme con il coltellino. Era usanza, anzi legge non scritta, che in tutti i pagamenti a base di pane fosse uno dei contraenti a tagliare il pane e l'altro a scegliere, poiché così il tagliatore era indotto a fare porzioni il più possibile uguali. Mi stupii che Grigo già conoscesse la regola ma poi pensai che essa era forse in vigore anche fuori del Lager, nel mondo a me sconosciuto da cui Grigo proveniva. Tagliai e lui mi lodò cavallerescamente: che le due mezze razione fossero identiche era suo danno ma avevo tagliato bene, niente da dire.

Mi ringraziò e non lo rividi mai più⁴⁴².

Anche solo da tale racconto, allora, si può dare una aggiuntiva e basilare definizione spaziale del Lager. Esso risulta essere, in realtà, aspaziale, un <<non-luogo>> “senza nemmeno un indirizzo” che priva il prigioniero della possibilità di definirsi come se stesso e come persona determinata dallo spazio e dal tempo. Il Lager è solamente un *dentro* che elimina quello che sta fuori e si determina all'interno solamente grazie alla violenza, al sopruso e all'annullamento di ciò che, per essere umano, ha bisogno di un *hic et nunc*⁴⁴³. Un'altra sfumatura di *dentro e fuori* può essere trovata con l'analisi dei racconti fantastici di Levi. Un esempio, in tal caso, può essere sempre *La bella addormentata nel frigo* in cui la casa borghese di Lotte e Peter è fintamente sicura e ospitale. Essa, infatti, rappresenta una vera e propria prigione per Patricia che può assicurarsi una nuova vita solo abbandonandola.

Più sottile, invece, è la differenza fra i *dentro* proposta in *Il passa-muri* in cui il protagonista vive, per via delle capacità di compenetrazione degli oggetti che acquisisce, due condizioni diverse di reclusione. La prima, quella reale, è rappresentata dalla cella in cui è segregato e di cui, essendo un alchimista capace di padroneggiare e manipolare la materia, arriva a conoscere ogni dettaglio opprimente:

Memnone aveva perso il conto dei giorni e degli anni. Delle quattro mura fra cui era rinserrato conosceva ogni ruga, crepa e grumo: le aveva studiate con gli occhi di giorno, con le dita di notte. Continuava a palpare la pietra, dal pavimento fin dove arrivavano le

⁴⁴² Ivi, pp.613-614

⁴⁴³ Innocenti Orsetta, *L'immagine della folla in guerra: Calvino, Fenoglio, Primo Levi*, in “Laboratoire italien. Politique et société”, cit., (<https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/335>)

sue braccia, come se leggesse e rileggesse lo stesso libro: dalla materia, un alchimista impara sempre qualcosa, e del resto non aveva altro da leggere⁴⁴⁴

La sua arte quasi magica gli permette, però, di uscire dalla prigionia e la descrizione del passaggio fra i muri verso il *fuori* si colora della fatica che opprime quasi il senso di libertà:

Si accinse alla prova. Puntò un dito contro la pietra e spinse. Provò un formicolio, e vide che il dito penetrava. Era una doppia vittoria: la conferma della sua visione, e la porta verso la libertà.

[...] Concentrò lo sforzo nelle braccia, come nuotando in una pegola, in un ronzio che lo assordava e in un buio rotto da lampi inspiegabili, finché senti, i piedi staccarsi dal pavimento. [...] Si sentiva come una mosca presa nel miele, che per libera una zampina ne impania altre due, ma spinse forte con le gambe, e nella prima luce dell'alba emerse nell'aria come una farfalla dalla pupa.

Si lasciò cadere al suolo, da un'altezza di tre tese, non si fece male, ma era ancora intriso di macigno, pietroso impedito. Doveva nascondersi, subito. Camminava a stento, ma non solo per la debolezza e la fatica del tragitto.

Bastava il peso del suo corpo, benché emaciato, perché le piante dei piedi penetrassero il terreno. Trovò erba, e andò meglio; poi di nuovo il selciato della città. Si accorse che, a dispetto della stanchezza, gli conveniva correre, per non dar tempo alle suole di invischiarsi: correre, senza fermarsi mai. Fino a quando? Era questa la libertà? Questo il suo prezzo?⁴⁴⁵

La prigionia figurata, invece, sarà molto più piacevole ma anche tragica: a causa della sua nuova abilità, egli s'incorpora totalmente con la sua amata, ma questo "ritornare all'interno" non ha più nulla di fastidioso. Esso è un atto che, dopo il timore iniziale, diventa voluto da entrambi, un atto d'amore nel quale il *dentro* e il *fuori* si assimilano all'idea dell'amore e della morte. Scegliendoli insieme, infatti, Memnone ed Ecate si trasformano in un unico *dentro* che è quello dei loro cuori.

Infine, un interminabile *fuori* è quello che, invece, vivono i soldati partigiani nei racconti di Fenoglio. La narrazione di guerra, infatti, è *cronotipica* perché unisce tempo e spazio e va a definire il *fuori* come il momento della Storia e in cui non si può decidere di

⁴⁴⁴ Levi Primo, *Tutti i racconti (a cura di Marco Belpoliti)*, cit., p.858

⁴⁴⁵ Ivi, pp.859-860

rifugiarsi ma solo di partecipare. Il *dentro*, come spiega Veronica Pesce, nella vicenda partigiana rappresenta, di conseguenza, un luogo impossibile perché è quello dove ci si rifugia da questo tempo e se ne cerca un altro, ma le armi, i nemici e le bombe distruggono subito tale illusorio allontanamento e la ricercata protezione⁴⁴⁶.

Proprio per questo, i luoghi chiusi nella narrativa partigiana di Fenoglio sono molto rari. Due esempi si trovano in *Qualcosa ci hai perso* o *L'erba brilla al sole*, ma essi rappresentano solamente un finta tregua per i protagonisti. Nel primo caso, infatti, Milton è consapevole di dover tornare fuori a combattere e non viene fermato dai tentativi di Paola, mentre nel secondo il rifugio trovato da Maté per lui e Gilera viene subito individuato dai fascisti.

Al contrario, le descrizioni più presenti sono quelle dei luoghi di conflitto fra partigiani e fascisti, il *fuori* di una lotta che per i primi rappresenta la riconquista di quegli stessi territori e della libertà che la dittatura ha tolto loro, ma che è pieno di sangue, di fatica, di orrore che, però, non si possono rifuggire.

Come modello si prenda, in conclusione, la descrizione presente in *I ventitré giorni della città di Alba*:

C'erano di qua mitragliatrici americane e di là tedesche, e insieme fecero il più grande e lungo rumore che la città di Alba avesse sino allora sentito. Per circa quattro ore, per il tempo cioè che i partigiani tennero San Casciano, fischiò nei due sensi un vento di pallottole che scarnificò tutti gli alberi, stracciò tutte le siepi, spianò ogni canneto, e fece naturalmente dei morti, ma non tanti, una cifra che non rende neanche lontanamente l'idea della battaglia. Così, dalle sette fino alle undici passate, quei dilettanti della trincea inchiodarono i primi fucilieri della repubblica, uomini che sbalzavano avanti e poi s'accucciavano e viceversa a trilli di fischietto, assaltatori ammaestrati.

[...] Quel partigiano arrivò scivoloni nel fango e disse che la repubblica, visto che al piano non passava, s'era trasportata in collina, in faccia a Castelgherlone, preso il quale, avrebbe aggirato dall'alto San Casciano.

[...] Marciando piegati in due arrivarono per la vigna gli uomini della mitragliera di Castelgherlone. Ma la grande arma non veniva con loro, l'avevano lasciata perché le si era rotto un pezzo essenziale. Gli altri, a quella vista, si sentirono stringere il cuore come se, girando gli occhi attorno, si fossero visti in cento in meno.

⁴⁴⁶ Pesce Veronica, *Lo spazio nella narrativa di Fenoglio*, in "Moderna", cit., pp.108-110

Era mezzogiorno, chi s'affacciò colle armi alle finestre, chi si postò dietro gli alberi, altri fra i filari spogli della vigna. E spararono alla repubblica quando sbucò dal verde di Castelgherlone. Piombò una mortaiata giusto sul tetto e il comignolo si polverizzò sull'aia. [...] Difesero Cascina Miroglio e, dietro di essa, la città di Alba per altre due ore, sotto quel fuoco e quella pioggia. [...] In quel medesimo giorno, a Dogliani ch'è un grosso paese a venti chilometri da Alba, c'era la fiera autunnale e in piazza ci sarà stato un migliaio di partigiani che sparavano nei tirasegni, taroccavano le ragazze, bevevano le bibite e riuscivano con molta facilità a non sentire il fragore della battaglia di Alba.

Che così fu perduta alle ore due pomeridiane del giorno 2 novembre 1944⁴⁴⁷

Il *fuori* della guerra non è, di fatto, un luogo ameno, ma è segnato dalle armi, dai rumori, dai colpi, dalla tragedia e in cui persino le case vengono semplicemente usate per sparare al nemico e non per nascondersi. Ciò che vivono i partigiani di Dogliani, pertanto, è unicamente quella ricerca di un tempo e un luogo altri che ha come risultato la sconfitta, la perdita del senso del dovere collettivo dovuta al non affrontare il campo di battaglia. Fra il gruppo a San Casciano/Cascina Miroglio e quello a Dogliani vi è una differenza sostanziale: solo i primi militi sono veramente *fuori* e possono essere definiti, secondo le indicazioni di Orsetta Innocenti, *folla* in quanto combattono per un ideale, allo stremo delle loro possibilità, mentre i secondi sono solo *massa*, perché nel loro festeggiare insieme non vi è nessuno spirito comunitario ma solo la paura che porta a “perdersi” nel festeggiamenti e a non partecipare alla Storia⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit. pp.16-18

⁴⁴⁸ Innocenti Orsetta, *L'immagine della folla in guerra: Calvino, Fenoglio, Primo Levi*, in “Laboratoire italien. Politique et société”, cit., (<https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/335>)

Capitolo 5. *Nelle vesti dell'altro*

1. *Il fantastico secondo Fenoglio*

L'esistenza di un Fenoglio "fantastico" è venuta alla luce solo molto tempo dopo la scomparsa dell'autore. È, infatti, grazie all'opera di Luca Bufano che nel 2003 esce per Einaudi il volume *Una crociera agli antipodi ed altri racconti fantastici* che comprende i quattro testi di questo genere che l'autore realizzò più o meno compiutamente durante la sua carriera (*Una crociera agli antipodi*, *Storia di Aloysius Butor*, *Il letterato Franz Laszlo Melas*, *La veridica storia della Grande Armada*). Di essi l'unico completo è proprio quello che dà il nome al libro e di cui esistono varie versioni – copie e correzioni di un originale di prima mano mai ritrovato. Il testo presentato da Bufano e presente anche nella sua *summa* dei racconti è, in realtà, una ricostruzione mai esistita prima, in quanto riprende l'unica edizione a stampa dello scritto (risalente al 1980 e pubblicata con correzioni d'autore e con un titolo differente), ma con l'aggiunta di una citazione epigrafica di un verso del poeta John Masefield che si ritrova nelle copie del dattiloscritto *Storia di Harry Bell e Bobby Snye* conservato nel Fondo di Alba⁴⁴⁹.

Questo e gli altri racconti non finiti, sempre secondo gli studi di Bufano, sarebbero stati ideati intorno al 1959, periodo in cui l'autore pubblicò *Primavera di bellezza*. Ciò significa che, accanto ad una produzione storica e partigiana, l'interesse di Fenoglio si sposta anche verso quello che si potrebbe definire genere di "avventura" con la voglia di scrivere una terna di racconti di argomento probabilmente marinaresco. Come si può leggere dai vari carteggi, infatti, questa primaria ispirazione fenogliana trova nuova linfa nella possibilità, poi mai realizzata, di inserire un suo testo in una collana einaudiana destinata ad un pubblico di ragazzi⁴⁵⁰.

A differenza della maggior parte del fantastico leviano, tuttavia, la scelta di Fenoglio è quella di creare racconti che abbiano una base storica abbastanza marcata e veridica che, però, in contrasto col tempo "contemporaneo" del mondo partigiano e langarolo, ritorna molto indietro nel tempo e va ad abbracciare un periodo compreso fra il XIV e il XIX secolo. Lo scrittore di Alba, quindi, sembra non guardare al futuro, ma, similmente a quanto accade a Levi, nella sua creazione la caratteristica "fantastica" si riscontra nella

⁴⁴⁹ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit. pp.590-591

⁴⁵⁰ Bufano Luca, *Beppe Fenoglio e il racconto Breve*, cit., 170-172

presenza di personaggi inventati che si trovano a compiere azioni guidate da vicende e sentimenti anacronistici in cui conta solo il grottesco e il divertimento che scaturisce da queste loro imprese. Come, allora, nel futuro di Levi le vicende assomigliano a quelle degli anni Sessanta, così il passato fenogliano appare vicino al suo tempo nonostante una grande attenzione per l'attinenza geopolitica⁴⁵¹.

Una crociera agli antipodi narra, infatti, del misterioso Bobby Snye che si ritrova imbarcato sulla nave *Diomedes*. Egli, esattamente come molti degli altri personaggi fenogliani, non ha nulla di eroico ma si presenta come un semplice uomo inetto al mestiere di marinaio e pieno di paure. Anche attraverso i racconti di avventura, pertanto, lo scavo antropologico fenogliano va a configurare il protagonista quasi come un antieroe alla stregua dei giovani partigiani che non hanno idea della pericolosità e dell'importanza delle loro azioni. Egli non subisce, difatti, un miglioramento della propria condizione e delle proprie attitudini, ma il viaggio durato più di due mesi nei mari caraibici – di cui si racconta solo qualche momento saliente – serve solo a mostrare la piccolezza che spesso si cela negli esseri umani e quanto, a volte, le proprie scelte vadano ad influenzare quel destino che voleva essere favorevole nei propri confronti. Egli, invero, solo alla fine del racconto si scoprirà essere un rampollo di buona famiglia rovinato dalle proprie cattive aspirazioni. Di fronte ad una vita di agi data dalla sorte, il narratore decide di darsi al gioco d'azzardo e proprio per la paura dei creditori e la vergogna di chiedere al padre di saldare il proprio debito sceglie di scappare andando per mare. Egli ha letteralmente giocato col proprio destino e, nonostante questo, è salvato da un uomo che sottolinea a sua volta l'incapacità del ragazzo di assumersi le conseguenze delle proprie scelte.

La figura “positiva” del racconto è, pertanto, quella di Harry Bell che ha scelto la vita di marinaio e sa che la propria sorte è dovuta a quella scelta. Egli, rischiando la vita, durante una tempesta prende il posto di Snye andando a lavorare a riva per salvare la nave proprio perché << [...] sul mare è giusto che muoia chi l'ha scelto >>⁴⁵². Anche il veterano, però, diventa figura chiaroscurale nel momento del ritorno a terra e della decisione di ritirarsi per sempre in un ospizio pieno di altri marinai. Questa scelta, come viene spiegato tramite il racconto del *nostos* del suo maestro Jimmy Barnet, ha a che fare con l'impossibilità di

⁴⁵¹ Bufano Luca, *Le scelte di Fenoglio*, in Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., pp.XLI-XLIII

⁴⁵² Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., p.522

tornare indietro dopo aver vissuto un'esperienza epocale, violenta e importante, cosa che unisce la vita del marinaio a quella dei soldati partigiani dei racconti di guerra:

– [...] Ebbene, Jimmy Barnet si illuse di poter tornare a casa sua dopo quarant'anni di mare. Volle ritirarsi nel suo villaggio natio, a duecento miglia dalla costa più vicina. Metà della casa paterna gli spettava di diritto e Jimmy ci avrebbe abitato in comunione col fratello Clem maniscalco. «Mi piacerà, – diceva, da quel povero illuso che era, – mi piacerà dormire le mie ultime notti nel letto in cui mia madre mi partorì e sedere alla tavola dove mangiai la mia prima zuppa; e resterà pur qualcuno che fu ragazzo quando io ero ragazzo e con lui passerò le serate. Berremo birra e vino drogato a seconda della stagione, io gli racconterò del mare e lui mi racconterà della terraferma, e sarà bello, immagino, sentirci un uomo intero fra tutt'e due». [...] Jimmy Barnet guardava al disopra della mia testa, al mare. Gli dava l'ultimaocchiata, lunga sì, ma non esageratamente grave, senza affetto e senza rancore. Ci aveva consumato quasi tutta la vita e francamente ne aveva abbastanza, lo lasciava come alla fine si lascia un individuo estremamente interessante ma sostanzialmente equivoco con cui si è convissuto per tanti, troppi anni. Poi la diligenza partì. [...] Appena dieci giorni dopo lo ritrovai, col medesimo bagaglio, in una viuzza di Bristol, che cercava proprio di questo ospizio. Mentre ce lo accompagnavo, mi raccontò come erano andate le cose al paese. «Nulla di mio, – mi disse, – nulla di mio è rimasto lassù. Come entrammo nella valle mi sporsi dal finestrino e guardai a mezzacosta dove sorgeva la casa di nostro padre. Non vidi altro che qualche rudere affumicato. Scesi al presbiterio e con molta fatica mi diedi a conoscere. Il pastore mi spiegò che la nostra casa era andata distrutta in un grande fuoco e, quanto a mio fratello Clem, da ben dodici anni era emigrato in America con tutta la famiglia. [...] Io non volli saperne di più e mi sedetti sui gradini del presbiterio, ad aspettare la diligenza per l'ovest. E aspettando badavo a tener lontani con smorfie e versi i bambini troppo curiosi e intanto mi ripetevo: “Torno dai vecchi marinai che sono gli unici fratelli rimastimi al mondo, mi ritiro nell'ospizio di Bristol dove avrei dovuto fermarmi subito, non fossi stato un vecchio stupido illuso”»⁴⁵³.

Attraverso le parole di Bell, Snye capisce allora perché il vecchio ha preso il suo posto durante il terribile incidente: impossibilitato a rifarsi una vita, per lui non cambiava molto morire in mare e, anzi, quella sarebbe stata una fine migliore rispetto a ciò che attende chi, cambiato per sempre, non riconosce più quello che ha lasciato e che, a sua volta, non

⁴⁵³ Ivi, pp.521-522

è più come nei propri ricordi. Questa vicenda, oltretutto, unisce Bell anche alle figure di reduci del Lager leviane come Lorenzo.

Tornando alla strutturazione “fantastica” del racconto, essa è veramente tale soprattutto nel momento della visione di Bell, che richiama le narrazioni disturbanti e angoscienti di Edgar Allan Poe e si attesta come unico momento inverosimile della vicenda:

– Una volta che la nave s’impennò in cima all’onda gigantesca, vidi il porto di Canton nella Cina. Laggiù faceva bel tempo e mare liscio. E vidi distintamente una squadra inglese entrare in porto, ma non potei leggere i nomi delle navi. E una volta che la nave sprofondò nella voragine più spaventosa, vidi chiaramente il popolo dei capodogli in cerimonia. Avevano eletto il loro re e stavano giusto incoronandolo; il tutto con grande pompa e dignità, proprio come facciamo noi a Westminster. E una volta che la nave ruotò su se stessa – per un terribile colpo di mare, probabilmente lo stesso che strappò quel povero irlandese matto – quella volta, dalla mia posizione pericolosissima ma estremamente privilegiata, potei vedere il cimitero del mio villaggio nello Staffordshire. E vidi la tribù dei miei fratelli, cognate e nipoti portare fuori e sorrisi alla tomba dei miei genitori, e dai sorrisi capii che i due vecchi erano morti da gran tempo⁴⁵⁴.

Il fantastico è, allora, tutto ciò che rientra nell’inverosimile e spezza le coordinate di tempo e di spazio, il *cronotopo* che tiene insieme la narrazione del racconto. Bell, infatti, si ritrova in vari luoghi che vanno da un paesaggio reale ma lontano e calmo, all’impossibile visione dei capodogli che si comportano come esseri umani, ad un illusorio ritorno a casa in cui assiste ad un’anticipazione sul proprio futuro, ossia la scoperta della morte dei genitori. Queste sono tutte scene impossibili che possono avverarsi solo in un momento di allontanamento dalla realtà come può essere la visione nata fra la vita e la morte.

La restante parte e in particolare il momento della tempesta, pur rifacendosi ancora una volta allo scrittore americano, si richiamano a quello stile “epico” che è caratteristico delle descrizioni ambientali fenogliane e che dona anche al lettore la sensazione di essere di fronte ad una vicenda dalla portata epocale in cui, oltre all’importanza *generale* dovuta all’immersione diretta nella Storia ve n’è anche un’altra. Quest’ultima è figlia dell’immedesimarsi in sensazioni e sentimenti universali e propri di tutta l’umanità, i quali, in questo caso, scaturiscono ancora una volta dal senso di destino e di impotenza

⁴⁵⁴ Ivi, p.520

con cui ogni essere umano – e soprattutto chi è stato in prima linea come i partigiani e i loro corrispettivi seicenteschi marina – deve raffrontarsi.

Anche lo stesso incipit si allontana dal genere fantastico per abbracciare maggiormente l'avventura e l'epica. Esso, in *medias res* (espediente che accomuna tre dei quattro racconti), pone il racconto su uno stile alto ed eroico (grazie alla menzione dell'impresa di Bell) e si presenta come una veloce presentazione dell'ambiente storico e sociale in cui si svolgerà la vicenda⁴⁵⁵:

Questa è un'antica storia, che ormai sa più di polvere che di salsedine, ma voglio raccontarla ugualmente, sebbene io ci faccia una meschina figura e tutto l'onore vada, com'è giusto, al vecchio marinaio Harry Bell che mi salvò la vita durante la crociera agli antipodi del 17...

Questa memorabile crociera della squadra del commodoro Earlwood fu per Harry Bell l'ultimo imbarco. Quando salpammo da Plymouth, aveva cinquantotto anni suonati, ben quaranta dei quali consumati nella flotta da guerra⁴⁵⁶.

L'ambientazione storica e marinaresca si ritrova nel secondo racconto fantastico più propriamente “di avventura” di Fenoglio: *La veridica storia della Grande Armada*. In questo caso il racconto si basa su un fatto realmente accaduto come lo scontro fra le navi di Filippo II e quelle di Elisabetta I durante la guerra anglo-spagnola e la successiva disfatta del primo. Ciò che fa rientrare questo racconto nell'ultimo insieme designato da Bufano, però, è che, al di là dello sfondo, le motivazioni, i discorsi e lo svolgersi delle vicende dei personaggi realmente esistiti sono del tutto inventati e privi di qualsiasi riferimento oggettivo. Fenoglio, infatti, crea una propria esilarante fantasia storica sugli avvenimenti, ricostruendo ironicamente dei fatti che vengono, proprio per suscitare il riso e l'antinomia, riferiti con la solennità tipica dei manuali di storia⁴⁵⁷.

Tutta la vicenda, dunque, si basa sempre sull'idea di destino che qui, tuttavia, viene ridicolizzata in una sorta di Divina Provvidenza che si allontana dal “campione” spagnolo Alonso Pérez de Guzmán, che era stato scelto non per il valore militare ma proprio per la sua grandissima fede:

⁴⁵⁵ Preziosi Luigi, *Su scritti inediti di B. Fenoglio*, (<https://bombacarta.com/le-attivita/monografie/>)

⁴⁵⁶ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., p.515

⁴⁵⁷ Preziosi Luigi, *Su scritti inediti di B. Fenoglio*, (<https://bombacarta.com/le-attivita/monografie/>)

Quando la flotta fu pronta, si trattò di eleggere il grande ammiraglio. Non era necessario che fosse un grande navigatore o perlomeno un valoroso guerriero, bisognava che fosse pio. Il più pio, disse re Filippo, sarà il grande ammiraglio della Grande Armada.

Tutti i designati e i raccomandati vennero sottoposti a test e alla fine risultò che il più pio era Alonso Pérez de Guzmán, duca di Medina Sidonia. Il re non si fidò di questi esami e volle sottoporre il designato a un ultimo cimento dal re medesimo programmato e attuato. Gli fece l'esame di catechismo, gli impose due cilici, gli fece fare sette digiuni e quattrocentottanta giri a ginocchioni della reale cappella nell'Escorial e infine si disse che aveva trovato il suo uomo. Medina Sidonia era certamente il più pio dei pii grandi di Spagna e venne proclamato e costituito, coram tutti i popoli cattolici, Grande Almirante⁴⁵⁸.

Fenoglio esce, pertanto, dai suoi soliti schemi di rappresentazione di una vicenda dall'importante significato morale ed umano e si dedica esclusivamente al *riso* che, pur presente in altre opere, qui risulta essere scanzonato, senza un secondo fine, un semplice *lusus* per rendere più divertente una materia "scolastica" e passata, senza nessuna connessione col presente. Se nel primo brano, quindi, la figura del marinaio-reduce poteva ancora rifarsi alla solita visione fenogliana, qui l'autore punta tutto su quel distacco dalla vicenda che era stato professato in altre opere ma che, a ben guardare, – si pensi a *I ventitré giorni della città di Alba* – non gli era mai del tutto riuscito. Lo sguardo verso i sottoposti di Filippo II, invece, può essere indulgente ed accettare l'impossibile e l'incredulità che ne consegue. Il narratore fenogliano, in questo caso, si lascia andare al suo essere tagliente, senza bisogno di scavare nell'animo dei personaggi, e anch'essi si mostrano poco sfaccettati e profondi⁴⁵⁹:

Non si era mai vista flotta più castigata e compunta. Il marinaio che andando al cassero ne incrociava un altro diretto al bompresso lo salutava «Pax et bonum» e l'altro lo ricambiava con un bel «Cristo e Maria». I marinai pregavano lavorando sul ponte e a riva; pregavano in spagnolo, mentre i micheletti, sotto la bacchetta dei frati, salmodiavano in buon latino. [...] Forse, la Divina Provvidenza, un po' seccata da tutto quel litaniare, forse. Successe un pandemonio.

[...] Filippo era in lutto stretto, per la disfatta della Grande Armada, e chi non ha mai visto Filippo II di Spagna in lutto stretto, non può avere il concetto del nero. Con la destra

⁴⁵⁸ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., p.555

⁴⁵⁹ Preziosi Luigi, *Su scritti inediti di B. Fenoglio*, (<https://bombacarta.com/le-attivita/monografie/>)

sgualciva un messaggio di cordoglio del Pontefice e con la sinistra si pungeva il palmo della mano con un ago appartenuto a un santo monaco dell'Estremadura.

[...] – Non eravate abbastanza pio, – disse Filippo con voce abbastanza calma.

– Maestà... – fu tutto ciò che seppe replicare l'Almirante con la mano sul petto.

– È chiaro, Sidonia, – ribatté il re, – mi dispiace, ma è chiaro. Non eravate abbastanza pio.

– Ma, per quanto vi riguarda, ormai è fatta. E gli equipaggi, – riprese poi, con un ritorno di fiamma, – non mi direte che gli equipaggi si sono comportati santamente?

– Come in chiostro, maestà, – replicò umilmente ma fermamente il duca, – come in chiostro.

– Qualcuno ha certamente bestemmiato, – disse il re.

– Ve lo escludo, maestà, ve lo escludo. A bordo non si sentivano che santi accenti e, nel peggiore dei casi, compunti. Lo stesso negli alloggi dei militari di truppa. Come in chiostro, maestà. Guardia e rosario. Sveglia e salmodia. Ritirata e rosario. E tre digiuni per settimana, e anche... clisteri.

– Clisteri? – ripeté vivamente il re, alzando lo sguardo alla balconata come a chieder lumi ai monaci.

– Clisteri, maestà, – spiegò umilmente Alonso Pérez de Guzmán, duca di Medina Sidonia, – per mortificare anche più la carne, per incrementare l'effetto dei santi digiuni⁴⁶⁰.

Ormai fuori dai vincoli, Fenoglio non spreca l'occasione di prendersi gioco per una volta anche dell'amata cultura inglese, canzonando perfino la regina d'Inghilterra, la quale viene rappresentata di sfuggita in una situazione intima con un ragazzo giovane. Gli eroi inglesi come Francis Drake, seppur non sbeffeggiati, hanno pochissimo spazio e la loro azione vittoriosa si riduce a poche righe, rappresentata quasi come fosse una rissa da bar e non come una grande battaglia navale. In fin dei conti, però, la poca presenza inglese – che allontana ancora di più il tipico narratore (e autore) fenogliano da quello di questo racconto – è voluta dal narratore stesso che dichiara con un certo sarcasmo: <<Ma non dobbiamo preoccuparci più oltre di ciò che accadeva dall'altra parte, la nostra essendo esclusivamente la veridica storia della Grande Armada>>⁴⁶¹.

Nel titolo e in questa dichiarazione che riprende le medesime parole, per concludere, vi è la sintesi del lavoro scrittorio contrastante di Fenoglio fra questo *unicum* e i racconti canonici. La ricerca del vero, sia a livello di avvenimenti che di sensazioni umane, viene

⁴⁶⁰ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., pp.557-559

⁴⁶¹ Ivi, p.557

portata avanti ma mai dichiarata nei lavori di guerra o parentali mentre questo testo, in ironico contrasto, pur essendovi dichiarata più volte la scelta <<veridica>>, è l'unico che è privo di quel saldo legame con la realtà che caratterizza la poetica fenoglianiana.

La voglia di raccontare vicende totalmente inventate che non si basano, se non per lo sfondo, sulla Storia è ciò che accade anche in *Storia di Aloysius Butor*, in cui il protagonista è un soldato ma il periodo in cui compie le sue avventure è quello delle guerre di religione francesi. La differenza fra questo racconto di guerra e quelli sulla Resistenza, infatti, sta proprio nella decisione di Fenoglio di esporre semplicemente un'avventura senza messaggi moralistici e di lasciarsi trasportare dall'immaginazione⁴⁶². Di ambiente totalmente cittadino è, invece, *Il letterato Franz Laszlo Melas* che abbraccia un altro argomento poco vagliato dallo scrittore, ossia quello delle difficoltà dell'intellettuale nel mondo moderno. Nel protagonista Franz non si può, infatti, non vedere un *alter ego* dello stesso Fenoglio che ebbe molte difficoltà a farsi accettare dal mondo intellettuale coevo e che non riuscì mai a fare della scrittura un vero lavoro:

Bisognerà che dia qualche cenno sulla mia carriera letteraria. A quell'epoca avevo al mio attivo una dozzina di ballate uscite sciolte su diverse riviste ed effemeridi dell'Impero e l'anno prima l'editore Toller di Nicoburgo aveva stampato, in settecentocinquanta esemplari, il mio poema epico La Guerra di Religione. Tutta la critica, debbo dire, se ne era interessata, ma l'accoglienza era stata generalmente tiepida (e il vecchio pontefice Kaslar mi aveva letteralmente tagliato le gambe) né il poema era andato molto venduto. Era di una settimana addietro la lettera con cui la casa Toller mi informava che a un anno dalla pubblicazione io restavo in addebito di venticinque corone poldave sulle cento anticipate. E sì che nel frattempo si era dato un grande, grandissimo fatto. La più autorevole rivista letteraria inglese, la «Monthly Review», concludeva una sua rassegna della situazione letteraria europea affermando che Franz Laszlo Melas, sulla base del suo poema epico, andava considerato come uno dei più grandi poeti continentali contemporanei⁴⁶³.

Anche l' incisiva frase di Franz sulla propria carriera stroncata dal precedente pontefice può nascondere un velato giudizio sull'operare di Vittorini che bloccò più volte la creatività di Fenoglio.

⁴⁶² Preziosi Luigi, *Su scritti inediti di B. Fenoglio*, (<https://bombacarta.com/le-attivita/monografie/>)

⁴⁶³ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., pp.533-534

Altresì in questo caso, al di là della difficile ricostruzione filologica del testo che lo avvicina ai procedimenti usati con l'*Ur partigiano Johnny* (come la distruzione da parte dell'autore delle stesure ritenute superate)⁴⁶⁴, nulla rimanda al mondo fantastico propriamente detto. Tramite questo racconto, però, emerge un'altra delle sfumature particolari che Fenoglio conferisce al suo fantastico. *Il letterato Franz Laszlo Melas* è pervaso, grazie alla solita influenza poeana, dal simbolismo e dal gotico. Il primo aspetto si nota, soprattutto, grazie al linguaggio figurato che, per quanto presente nella produzione più importante, qui acquisisce una maggiore sfumatura lirica e allegorica⁴⁶⁵.

Sia il protagonista-narratore sia gli altri personaggi, difatti, fanno spesso uso di metafore o similitudini che vanno a dare maggiore solennità ad espressioni semplici, richiamandosi spesso anche alla tradizione. Così, per esempio, Franz afferma di aspettare che le parole di Milka gli cadano <<sul capo come rintocchi fatali>>⁴⁶⁶, Milka vede il Palazzo Lazarsky come <<una medusa d'oro su un poggetto di sabbia nera>>⁴⁶⁷ o la porta dell'ebreo è resa quasi viva ed eroica in quanto <<di storica, epica solidità>>⁴⁶⁸. Una delle immagini più evocative è, poi, quella della pena d'amore vista come un pugnale nel cuore, sensazione provata dal povero Hans rifiutato da Milka ed esplicitata al protagonista durante il viaggio in barca.

Il gotico, invece, è presente nell'alone di mistero che abbraccia tutta la sequenza della messa in pegno del numero della rivista del <<Monthly Review>> con la recensione sul lavoro del protagonista, descritta precedentemente quasi come un Sacro Graal poiché unica arrivata nel paese e voluta da tutti:

Subito mi informò che la cassaforte gli era gli era pervenuta in successione diretta attraverso quarantanove generazioni rigorosamente documentate. Ma prima di passare alla minuta descrizione materiale della cassaforte ci teneva a precisarmi che essa stava incastrata in un certo muro e mascherata da un arazzo sidonio di tanta meravigliosa bellezza da affascinare chi lo guardasse al punto di non lasciargli più alzare dito.

– Questa fascinazione, voi comprendete facilmente, mastro Melas, è essenziale ai fini della sicurezza. Vi dirò che le stesse mie donne soggiacciono puntualmente a questo incanto e

⁴⁶⁴ Ivi, p.593

⁴⁶⁵ Preziosi Luigi, *Su scritti inediti di B. Fenoglio*, (<https://bombacarta.com/le-attivita/monografie/>)

⁴⁶⁶ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti (a cura di Luca Bufano)*, cit., p.543

⁴⁶⁷ Ibidem

⁴⁶⁸ Ivi, p.537

nessuna di loro ad oggi ha mai, non dico sollevato, ma neppure sfiorato l'arazzo con la punta delle dita.

Io stesso, prego credere, debbo ogni volta vincere una notevole resistenza per sollevare l'arazzo e scoprire la mia cassaforte.

[...] – Ora basta con questi dettagli, del resto molto discutibili e leggendari, – dissi io, – e passiamo al congegno di chiusura. Ma per le spicce, per favore, mastro Loew.

Allora mastro Loew prese a spiegarmi il sistema del congegno di chiusura e come la ruota girasse o non girasse a seconda che lui pronunciassse questo o quel versetto della santa Thorà, e come lui fosse andato a scegliere i versetti interessanti nel prato più intricato e selvaggio della foresta della Thorà...

– Basta così – dissi io allora, passandomi una mano sulla fronte anormalmente calda. – Io ne ho abbastanza e mi ritengo più che garantito e assicurato. È più d'un'ora che sto in questo vostro antro molto equivoco ed ora ne sono sorpreso e amareggiato⁴⁶⁹.

La figura dell'ebreo Loew che da sarto sembra diventare subito una sorta di mago, di possessore di un sapere atavico che ha voglia di raccontare, causa disagio nel protagonista ed evoca eventi segreti ed inspiegabili che contrastano con la vicenda tutta terrena e materiale del letterato in cerca di una migliore posizione sociale. Oltre alla descrizione quasi mitica del forziere, oltretutto, il vecchio, come lo stesso Frank rileva, sembra quasi incantare in una <<strana ebrezza>> il proprio interlocutore che si sente quasi febbricitante e impossibilitato a credere alle assurdità ascoltate, fra cui risaltano dei dell'Antica Grecia e demoni. Il trovarsi dal comprare un vestito a discorrere di riti e magie, infatti, come rileva Luigi Preziosi, fa scaturire nel racconto il tema della casualità che qui, però, a differenza dei racconti di guerra, ha solamente a che vedere con l'irrazionalità che provoca angoscia senza motivo e pone il protagonista in situazioni anomale e scomode (come avviene anche per il più normale incontro con il ragazzo di cui Milka ha appena rifiutato l'amore)⁴⁷⁰.

Ai toni inquietanti del racconto si unisce un ulteriore aspetto non presente altrove, ossia il barocchismo che riflette la personalità ottocentesca del protagonista. Per quanto nei racconti langaroli sia presente il tema della "roba", tramite gli occhi del letterato Melas

⁴⁶⁹ Ivi, pp.537-538

⁴⁷⁰ Preziosi Luigi, *Su scritti inediti di B. Fenoglio*, (<https://bombacarta.com/le-attivita/monografie/>)

sono soprattutto gli abiti, gli accessori, gli oggetti e l'aspetto ad essere messi in luce e descritti minutamente, tanto da diventare il fulcro e il motore della narrazione:

Così come glielo vidi disteso sulle braccia era davvero magnifico, di un nero ricco e severo che al lume dei doppiieri si sarebbe fatto funerario e fastoso, senza la minima lisione, con delle code vive e un risvolto misteriosamente cangiante. Mi spogliai di furia dietro un paravento orientale e prima ancora d'indossarlo davanti allo specchio domandai all'ebreo quanto ne volesse dalla sera al mattino. [...] Indossato e lisciato l'abito mi vestiva meravigliosamente bene, mi donava qualche centimetro in più di statura e un pallore squisitamente letterario. Oh, in qualche modo era mio, originalmente mio! Una musa l'aveva tagliato e cucito per me, così come le dee d'Omero provvedevano d'armatura l'eroe amato.

[...] La sala d'onore di Palazzo Lazarsky era illuminata da settantadue doppiieri multipli. I domestici si contavano a dozzine, e tutti in livree che arieggiavano piuttosto sfacciatamente le livree dell'Hofburg.

[...] Io stavo particolarmente bene nel mio abito nero a noleggio, rotto appena sul fianco sinistro dalla grossa spilla di turchesi che era l'unica eredità di mia madre. Io sono sempre stato disagiatamente incerto e pessimista sulle mie qualità fisiche, ma quella sera, in quell'abito, sentivo di stare particolarmente bene, e questo mi alleviava un po' la pena dei due chérubi d'oro⁴⁷¹.

Ciò, ovviamente, non è riscontrabile in altri testi ove la concretezza langarola di Fenoglio gli permette di riferirsi all'aspetto fisico solo per mettere in luce qualità già intrinseche dei protagonisti o, per quanto riguarda l'abbigliamento, al fine di dare ulteriori dettagli al contesto storico.

Un ultimo aspetto su cui soffermarsi è quello della presenza dei soldati che vanno anch'essi a far acquisire un significato ulteriore al rapporto fra la letteratura, la finzione e la vita reale dell'autore. Inizialmente essi cercano di frenare i sogni di Melas ma, poi, un ufficiale, memore dell'aver letto i suoi scritti, lo aiuta a trovare una via per raggiungere il Palazzo. Tale scena può essere vista come un'allegoria – del tutto innovativa per l'autore – sul suo rapporto fra la sua vita militare e quella letteraria. Se, infatti, in un primo momento la vita militare fu da ostacolo per i suoi studi e per il suo ritorno alla normalità

⁴⁷¹ Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), cit., pp.536-554

postbellica, è proprio grazie alla sua esperienza da soldato che egli trovò spunti fondamentali per la sua scrittura.

In conclusione, alla luce dell'analisi dei racconti "fantastici" fenogliani, si può vedere come lo scrittore di Alba segua nella sua volontà di scrivere qualcosa che sia "altro" rispetto ai suoi temi principali una strada molto simile a quella di Primo Levi.

Da un lato, infatti, così come accade, per esempio, in *Storie Naturali* o in *Vizio di forma*, Fenoglio sceglie ambientazioni e personaggi completamente diversi rispetto ai partigiani e ai paesani langaroli e gioca sulla possibilità di inserire tecniche strutturali e narrative nuove come un'ironia semplicemente liberatoria, il mistero, usi nuovi del narratore in prima persona, una temporalità non contemporanea, il lieto fine. Grazie a questa scelta, dunque, sembra quasi che egli voglia dimostrare di non essere solo uno scrittore di guerra esattamente come il chimico vede nella possibilità data dalla narrazione fantascientifico-naturale una via di fuga dalla suo essere definito sempre e solamente come un testimone dell'Olocausto. Dall'altro, però, soprattutto in *Una crociera agli antipodi* e *Il letterato Franz Laszlo Melas*, questa "via d'uscita" viene negata dalla presenza sotterranea di quelle medesime verità personali e universali che sia Fenoglio sia Levi ricercano così profondamente da non poterle espungere nemmeno nella loro narrativa più "leggera".

Il "fantastico secondo Fenoglio", pertanto, non è caratterizzato da magia, tecnologia o troppo irrealismo. Esso è la scelta dell'autore di andare oltre i propri confini e provarsi in territori mai vagliati ma che, anche grazie alle sue letture inglesi, fanno parte della sua formazione. È un osare, un prendersi delle libertà che la sua veste seria ed austera (sia come scrittore sia come persona) non gli ha mai permesso di avere. È, in fin dei conti, la possibilità, più o meno riuscita, di tornare alle sue letture da ragazzo e crearne altrettante per dei ragazzi futuri.

2. Il racconto partigiano di Levi e altri frammenti

Pur avendo vissuto, seppure per poco, l'esperienza partigiana, Levi ha sempre allontanato dai suoi ricordi e dalla sua produzione scrittorica questo tema, tanto da definire quel periodo della sua vita come opaco e spento, una ferita cocente per aver fallito nella lotta ed essere stato subito catturato, per non aver saputo portare avanti quei giusti valori a

causa della propria – ma anche di tutti gli altri giovani come lui – ingenuità e incompetenza di fronte alla Storia⁴⁷².

È forse anche per questo che l'unico racconto propriamente partigiano di Levi è stato scritto nel 1949, contemporaneamente alla stesura di *Se questo è un uomo* e con ancora viva l'esperienza dei fatti appena vissuti. La *fine del Marinese*, infatti, sembra quasi un esercizio catartico compiuto dallo scrittore che, una volta finito e pubblicato sulla rivista <<Il Ponte>>, si è successivamente estraniato dall'argomento e, anche all'interno della narrazione, attua tecniche per rendere il meno vicina a sé possibile la materia narrata.

Il racconto vede come protagonista un partigiano, il Marinese per l'appunto, che, essendo morto in un atto eroico ma disperato, viene raccontato tramite le parole dei suoi compagni. È, pertanto, un *noi* indefinito quello che prende la parola ma che, proprio per la condivisione di emozioni, paure, speranze, delusioni e vissuto fra tutti i giovani in guerra può riportare esattamente non solo gli eventi ma anche le sensazioni provate dal Marinese:

Non c'erano stati morti. Solo Sante e il Marinese erano caduti in mano ai tedeschi, e, come sempre accade, a tutti noi parve poco naturale ed incredibile che fossero stati proprio loro due; ma i più vecchi della banda sapevano che quelli che ci restano sono proprio coloro dei quali, poi, si dice <<chi l'avrebbe mai detto!>>; e sapevano anche il perché.

[...] al Marinese pareva di non desiderare ormai molto di più che questo: che tutto fosse finito, di poter stare seduto, di non avere più decisioni da prendere, di concedersi al calore della febbre e riposare. Sapeva che sarebbe stato interrogato, probabilmente percosso e poi certamente ucciso, ed anche sapeva che fra poco tutte queste cose avrebbero ripreso la loro importanza [...] ⁴⁷³.

La vicenda riportata dai narratori vede, allora, le ultime gesta del partigiano che viene spinto dallo sdegno delle canzoni tedesche, intonate sul carro in cui viene condotto prigioniero, ad agire. Ancora una volta, quindi, compare sulla pagina la necessità di una scelta davanti alla propria *fortuna* di cui si è discusso. Il Marinese non si fa fermare dal suo stato febbrile, dall'illusoria sensazione di pace che prelude alla sua condanna, ma fa qualcosa di concreto, di *partigiano* e di “pensato” fin nei minimi dettagli:

⁴⁷² Pedullà Gabriele, *Racconti della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2006, p.191

⁴⁷³ Levi Primo, *Tutti i racconti (a cura di Marco Belpoliti)*, cit., pp.913-914

Colla funicella già salda nella mano, il Marinese si sforzò di rappresentarsi ordinatamente quali cose sarebbero accadute nei dieci secondi fra lo strappo e lo scoppio. I tedeschi avrebbero potuto non accorgersi di nulla; od accorgersi solo del suo movimento brusco; o invece comprendere tutto. La prima possibilità era la più favorevole: i dieci secondi sarebbero stati suoi, tempo suo, da spendere secondo il suo volere [...], ma allora avrebbe dovuto contare fino a dieci, e questo pensiero lo preoccupava stranamente. <<Idiota>>, pensò ad un tratto. [...] Rise per tra sé: << (anche questa condizione ha i suoi vantaggi!). Anche se mi colpissero alla nuca? Anche se mi sparassero?>>... Ma sì, grazie a qualche meccanismo mentale, evidentemente illusorio e falsato dall'imminenza della decisione, il Marinese si sentiva sicuro di potere tirare la funicella in qualsiasi evenienza [...]⁴⁷⁴.

Prima della fine, però, Levi sceglie di mostrare il suo lato umano e la paura di qualsiasi uomo di fronte alla lotta. Il partigiano, tuttavia, proprio per la consapevolezza acquisita nella scelta, trasforma la paura in ulteriore motivo di lotta e, in tutta la scena, la descrizione ricorda alcuni passi leviani in cui l'uomo si fa ferino tanto da cancellare qualsiasi parvenza umana, ma anche di indecisione o ripensamento. Al ragionamento necessario segue, pertanto, l'altrettanto indispensabile istinto animale:

Il Marinese seppe, ma non subito, che questo era la paura: ed allora comprese che fra un attimo sarebbe stato tardi. Si riempì i polmoni per prepararsi alla lotta, e tirò la fune con quanto più forza poté.

Su lui si scatenò la collera. Una zampa si abbatté sulla sua spalla, subito dopo una valanga di corpi: ma il Marinese era riuscito a strappare la bomba dal cinturone, ed a rivoltarsi come un riccio, a faccia in giù, l'ordigno stretto fra le ginocchia, e le ginocchia fra le braccia, contro il petto. Grandinavano sul dorso colpi feroci, di pugni, di calci di moschetto, di talloni ferrati; mani dure cercavano di violare la difesa delle sue membra contratte: ma tutto questo fu invano, non valse a superare l'insensibilità al dolore e il vigore primordiale che la natura ci largisce, per pochi attimi, nei momenti di estremo bisogno⁴⁷⁵.

La fine del Marinese è, infatti, una fine violenta proprio perché, come sia Levi sia Fenoglio riconoscono, la guerra, lo scontro, la violenza non possono che far nascere altrettanta violenza dolorosa e sofferente, che ben viene descritta nel crudo explicit in cui sembra vi sia un circolo infinito che non porta mai, nonostante la morte, alla conclusione

⁴⁷⁴ Ivi, pp.915-916

⁴⁷⁵ Ivi, p.916

dell'afflizione e dello scontro: <<L'esplosione dilaniò i corpi di quattro tedeschi, e il suo. Sante fu finito dai tedeschi sul posto. L'autocarro venne abbandonato, e noi lo catturammo la notte seguente>>⁴⁷⁶.

Il narratore alla prima persona plurale che compiangere il Marinese, alla luce della vicenda narrata, sembra allora escludere totalmente Levi, sia nelle sue vesti di giovane sia come scrittore, perché egli ha dovuto *resistere* altrove, nel Lager e non in Piemonte sulle Langhe occupate.

Egli nella sua breve impresa fra l'albergo *Ristoro* di Amay e le fosse di Frumy è stato solo catturato e deportato dai fascisti e non ha nemmeno, come coloro che nello stesso frangente erano fuggiti prima dell'imboscata, potuto agire per vendicarsi e riscattarsi per essere scappato precedentemente. Levi sembra, pertanto, condividere solo sulla carta gli ideali partigiani di libertà ma che, proprio per essere arrivato troppo tardi e da pessimo soldato, non ha mai potuto vivere veramente in azione⁴⁷⁷.

Tutti i personaggi del racconto, se ci si ferma alla lettura di questo brano, sembrano, pertanto, lontani e irraggiungibili dall'autore reale. È qui, però, che interviene l'unico scritto autobiografico su Levi combattente e che può dare una diversa luce alle azioni del Marinese. In *Oro*, infatti, come già visto in precedenza, Levi narra cosa gli è successo da partigiano: nessuna azione, solo il ritrovamento da parte dei fascisti e il conseguente incarceramento che lo porterà sulla strada di Aushwitz. Fra le poche pagine, però, risalta il momento della salita sull'autobus e della possibilità paventata da Levi di immolarsi, far scoppiare la bomba a mano nella cintura del suo aguzzino fascista e, così, "farla finta" portando con sé il maggior numero di nemici possibile.

Il coraggio e la forza che mancano a Levi vengono donati, tuttavia, al Marinese:

Senza volgere il capo, il Marinese cercò cautamente, a tentoni, il manico della bomba (era il tipo a clava, che esplode a tempo), e a poco a poco, mascherando i suoi movimenti sotto le scosse del veicolo, ne svitò il cappelletto di sicurezza. L'operazione si svolse senza difficoltà, ma il Marinese non avrebbe mai creduto invece che sarebbe stato così difficile riempire e percorrere gli ultimi dieci secondi della sua vita; poiché egli dovette lottare

⁴⁷⁶ Ivi, p.917

⁴⁷⁷ Luzzato Sergio, *Ritorno su <<Partigia>>, postfazione all'edizione francese di "Partigia. Primo Levi, la Résistance et la mémoire"*, Gallimard, Parigi, 2016, (https://st.ilsole24ore.com/pdf2010/Editrice/ILSOLE24ORE/ILSOLE24ORE/Online/_Oggetti_Embedded/Documenti/2016/05/Ritorno%20su%20Partigia.pdf), pp.22-23

duramente, con tutta la sua capacità di volere e con tutte le sue energie corporali, affinché il piano andasse a termine secondo il suo disegno. A questo, non ad altro, egli dedicò i suoi ultimi pochi istanti: non alla pietà di se stesso, non al pensiero di Dio, non ad accomiarsi dalla memoria delle persone che gli erano care⁴⁷⁸.

Sembra, quindi, che Levi cerchi di riscrivere la sua storia e di includersi, in realtà, nel testo trasformandosi nel Marinese e dandosi quella spinta che nella vita reale non aveva avuto. Ecco che così, in quel *noi* non inclusivo, Levi rientra almeno finzionalmente e le sensazioni provate e descritte dai narratori riguardo al Marinese non sono altro che le sue ma ampliate, modificate, “letteralizzate” in un racconto che appare come una scusa e un congedo nei confronti di quella lotta di cui egli stesso non può dire di aver fatto parte.

Levi non è, in ogni caso, il Marinese, come i tedeschi che lo catturano non sono quelli che catturarono lo scrittore. Anche in questo caso, pertanto, l’identificazione non riesce appieno ma la scelta di includere i nazisti nella storia può avere un significato sotteso. Oltre alla compensazione letteraria per il non aver compiuto il suo dovere da partigiano, Levi attraverso l’uccisione dei tedeschi da parte del Marinese potrebbe aver visto una rivalsa, spinta da <<l’odio e il rancore>> che ancora potevano soggiacere nell’autore appena conclusa la guerra. Essa si configura come una scelta diversa rispetto al comprendere senza giustificare del coevo *Se questo è un uomo* ed è probabilmente per questo che rimane un *unicum* nel *corpus* leviano.

Questo ulteriore cambiamento della Storia fa affrontare uno pseudo-Levi con il proprio nemico e allontana questo racconto partigiano da quelli di Fenoglio. Nel caso dell’autore di Alba, infatti, la guerra partigiana è sempre descritta come una guerra contro i fascisti, fratricida, civile che ha portato all’espulsione di quella parte degli stessi italiani che si era schierata contro l’uguaglianza, l’autodeterminazione dell’individuo e la dignità di qualsiasi essere umano, e solo poi contro i tedeschi e il nazismo che del fascismo era figlio ed ulteriore degenerazione. Se Levi, pertanto, nella veste da testimone deve rinunciare alla parte di Storia che lo ha solo sfiorato, così la guerra di Fenoglio è solo quella partigiana che non nomina mai l’orrore nazista dei campi di concentramento.

Dei punti di contatto, però, si trovano anche in due narrazioni partigiane dai così marcati tratti differenti. Al di là del nemico, infatti, il gesto del Marinese è vicino a quello di

⁴⁷⁸ Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), cit., p.915

personaggi fenogliani come Max, che paventa di liberarsi dei fascisti durante il tragitto verso il luogo di esecuzione e dice di non aver paura di beccarsi le raffiche in cambio della sensazione fulminea e fugace di libertà, o come Maté, che affronta con coraggio la propria morte. Anche le stesse sensazioni, fuori dalla finzione letteraria, di Levi rispetto alla propria insufficienza come soldato partigiano richiamano vari personaggi fenogliani dal Johnny di *Primavera di bellezza* al Raoul dei racconti.

Vi è, poi, da segnalare un ulteriore “frammento” partigiano presente in *Il sistema periodico* in cui, ancora una volta, Levi si allontana da questo mondo.

In *Ferro* si descrive l’amicizia, nata grazie alla chimica, con Sandro. I due frequentavano lo stesso corso universitario avanzato e, a causa delle leggi razziali del 1939, si ritrovano soli ma uniti dal medesimo isolamento dagli altri. Non è, però, l’appartenenza alla cultura ebraica che porta Levi a provare un sincero affetto per Sandro, ma il comune sentire. Tutta la vicenda narrata, pertanto, si basa sulla loro somiglianza e sulla passione che il ragazzo dona all’autore per le scalate in montagna.

Oltretutto, l’esperienza vissuta dai due rimanda letterariamente anche al secondo e ultimo racconto Leviano mai inserito all’interno di una raccolta come *La fine del Marinese*, ossia *La carne dell’orso*. Il *trait d’union* letterario fra Levi e Sandro fa da ispirazione alla vicenda inventata che si basa, però, sulle difficoltà riscontrate dai ragazzi nel ridiscendere a valle, ma anche nel sapore di libertà che consegue un gesto quasi folle. Il titolo del brano, in aggiunta, è anch’esso ripreso da un’espressione di Sandro che viene riportata in *Ferro*:

– Per scendere vedremo, – rispose; ed aggiunse misteriosamente: – Il peggio che ci possa capitare è di assaggiare la carne dell’orso –. Bene, la gustammo, la carne dell’orso, nel corso di quella notte, che trovammo lunga. Scendemmo in due ore, malamente aiutati dalla corda, che era gelata: era diventato un maligno groviglio rigido che si agganciava a tutti gli spuntoni, e suonava sulla roccia come un cavo da teleferica. Alle sette eravamo in riva a un laghetto ghiacciato, ed era buio. Mangiammo il poco che ci avanzava, costruimmo un futile muretto a secco dalla parte del vento e ci mettemmo a dormire per terra, serrati l’uno contro l’altro. Era come se anche il tempo si fosse congelato; ci alzavamo ogni tanto in piedi per riattivare la circolazione, ed era sempre la stessa ora: il vento soffiava sempre, c’era sempre uno spettro di luna, sempre allo stesso punto del cielo, e davanti alla luna una cavalcata fantastica di nuvole stracciate, sempre uguale. Ci eravamo tolte le scarpe, come descritto nei libri di Lammer cari a Sandro, e tenevamo i piedi nei sacchi; alla prima luce funerea,

che pareva venire dalla neve e non dal cielo, ci levammo con le membra intormentite e gli occhi spiritati per la veglia, la fame e la durezza del giaciglio: e trovammo le scarpe talmente gelate che suonavano come campane, e per infilarle dovemmo covarle come fanno le galline.

Ma tornammo a valle coi nostri mezzi, e al locandiere, che ci chiedeva ridacchiando come ce la eravamo passata, e intanto sogguardava i nostri visi stralunati, rispondemmo sfrontatamente che avevamo fatto un'ottima gita, pagammo il conto e ce ne andammo con dignità.⁴⁷⁹

Il ferroso Sandro, dalla scorza dura che gli serve per superare difficoltà create dal mondo o da lui stesso, sembra agli occhi di Levi quasi invincibile e, soprattutto, maestro nella gestione degli imprevisti, nel cavarsela sempre nonostante tutto. Proprio questi insegnamenti a cui l'autore si riferisce, separano inevitabilmente i due nell'explicit:

Era questa, la carne dell'orso: ed ora, che sono passati molti anni, rimpiango di averne mangiata poca, poiché, di tutto quanto la vita mi ha dato di buono, nulla ha avuto, neppure alla lontana, il sapore di quella carne, che è il sapore di essere forti e liberi, liberi anche di sbagliare, e padroni del proprio destino. Perciò sono grato a Sandro per avermi messo coscientemente nei guai, in quella ed in altre imprese insensate solo in apparenza, e so con certezza che queste mi hanno servito più tardi.

Non hanno servito a lui, o non a lungo. Sandro era Sandro Delmastro, il primo caduto del Comando Militare Piemontese del Partito d'Azione. Dopo pochi mesi di tensione estrema, nell'aprile del 1944 fu catturato dai fascisti, non si arrese e tentò la fuga dalla Casa Littoria di Cuneo. Fu ucciso, con una scarica di mitra alla nuca, da un mostruoso carnefice-bambino, uno di quegli sciagurati sgherri di quindici anni che la repubblica di Salò aveva arruolato nei riformatori. Il suo corpo rimase a lungo abbandonato in mezzo al viale, perché i fascisti avevano vietato alla popolazione di dargli sepoltura.

Oggi so che è un'impresa senza speranza rivestire un uomo di parole, farlo rivivere in una pagina scritta: un uomo come Sandro in specie. Non era uomo da raccontare né da fargli monumenti, lui che dei monumenti rideva: stava tutto nelle azioni, e, finite quelle, di lui non resta nulla; nulla se non parole, appunto⁴⁸⁰.

⁴⁷⁹ Ivi, pp.405-406

⁴⁸⁰ Ivi, p.406

Attraverso il confronto con Sandro che sembrava così simile a lui, Levi compie, in realtà, un netto distinguo fra la durezza morale di Sandro e la sua più friabile, fra due destini diversi separati dalla Storia e dai moti interiori. Levi, senza coraggio al momento della cattura da parte dei fascisti, fu destinato ad usare i trucchi dell'amico per poter sopravvivere al Lager e a vivere e a ricordare in carne ed ossa il dolore subito. Sandro, al contrario, senza i suoi stessi insegnamenti, fu portato dal proprio essere più resistente e più freddo a ribellarsi alla prigionia fascista e restarne ucciso, ma ad essere libero. Anche Sandro nella realtà, come il Marinese nella finzione, si mostra diverso dall'autore per il successo nell'azione e, quindi, anche solo con delle parole non bastevoli, necessita di essere ricordato per le sue imprese partigiane da chi, pur essendo testimone di altro, non può fare a meno di richiamarlo alla memoria e di non farlo finire nell'oblio.

La distanza mostrata, infine, col mondo partigiano non è dissimile da quella che sembra scaturire nella poesia *Partigia* scritta molti anni dopo nel 1981 e presente nella raccolta *Ad ora incerta*:

Dove siete, partigia di tutte le valli,
Tarzan, Riccio, Sparviero, Saetta, Ulisse?
Molti dormono in tombe decorose,
quelli che restano hanno i capelli bianchi
e raccontano ai figli dei figli
come, al tempo remoto delle certezze,
hanno rotto l'assedio dei tedeschi
là dove adesso sale la seggiovia.
Alcuni comprano e vendono terreni,
altri rosicchiano la pensione dell'Inps
o si raggrinzano negli enti locali.
In piedi, vecchi: per noi non c'è congedo.
Ritroviamoci. Ritorniamo in montagna,
lenti, ansanti, con le ginocchia legate,
con molti inverni nel filo della schiena.
Il pendio del sentiero ci sarà duro,
ci sarà duro il giaciglio, duro il pane.
Ci guarderemo senza riconoscerci,
diffidenti l'uno dell'altro, queruli, ombrosi.

Come allora, staremo di sentinella
perché nell'alba non ci sorprenda il nemico.
Quale nemico? Ognuno è nemico di ognuno,
spaccato ognuno dalla sua propria frontiera,
la mano destra nemica della sinistra.
In piedi, vecchi, nemici di voi stessi:
La nostra guerra non è mai finita⁴⁸¹.

In questo brano, infatti, Levi sembra esserci e tornare solamente all'inizio e alla fine. Può essere suo il dubbio iniziale su dove siano finiti quei partigiani che hanno combattuto per liberare l'Italia, ma non può essere annoverato nella schiera del *noi* nel momento in cui essi prendono la parola e decidono di riunirsi. I *partigia* sono, allora, solo quelli che sono morti durante la guerra sulle montagne o quelli che, dopo un'altra e intera esistenza vissuta, ancora non si sono dimenticati di esserlo, perché la Resistenza gli ha segnati così profondamente da definirsi prima soldati partigiani e, solamente poi, uomini civili. In queste sensazioni Levi può ritrovarsi in parte, ma non allinearsi del tutto perché, se i sentimenti sono gli stessi, non lo è il contesto: egli, invero, sarà per sempre testimone del Lager tanto da non potersene mai dimenticare. L'ultimo verso, tuttavia, richiamandosi al <<guerra è sempre>> di Mordo de *La tregua* unisce insieme questi due sentire simili ma storicamente divergenti.

In conclusione, se i racconti fantastici, seppur di argomento diverso, uniscono Fenoglio e Levi nel medesimo intento di "svagarsi" dalla loro materia, i racconti partigiani li separano maggiormente. Ciò che manca a Levi, infatti, è la testimonianza di prima mano degli avvenimenti della guerra civile e, pertanto, egli se ne separa, invece di riviverli intensamente sulla pagina come fa lo scrittore di Alba.

⁴⁸¹ Levi Primo, *Ad ora incerta*, cit., pp.67-69

Bibliografia

OPERE DI BEPPE FENOGLIO

Fenoglio Beppe, *Tutti i racconti* (a cura di Luca Bufano), Torino, Einaudi, 2012

Fenoglio Beppe, *Un Fenoglio alla Prima guerra mondiale*, Torino, Einaudi, 2014

Fenoglio Beppe, *Primavera di Bellezza*, Torino, Einaudi, 1991

Fenoglio Beppe, *Una questione privata*, Torino, Einaudi, 2013

OPERE DI PRIMO LEVI

Levi Primo, *Tutti i racconti* (a cura di Marco Belpoliti), Torino, Einaudi, 2019

Levi Primo, *La chiave a stella*, Torino, Einaudi, 1995

Levi Primo, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2012

Levi Primo, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2010

Levi Primo, *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 2016

SAGGI E OPERE SU BEPPE FENOGLIO E PRIMO LEVI

Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015

Belpoliti Marco, *Primo Levi*, Milano, Mondadori, 1998

Bianchini Edoardo, *Invito alla lettura di Primo Levi*, Milano, Mursia, 2003

Bigazzi Roberto, *Beppe Fenoglio*, Roma, Salerno Editrice, 2010

Boggione Walter, Borra Edoardo (a cura di), *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, Cuneo, L'artistica Editrice, 2016

Boggione Walter, *La sfortuna in favore. Saggi su Beppe Fenoglio*, Venezia, Marsilio, 2011

Bufano Luca, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo, 1999

Carasso Françoise, *Primo Levi. La scelta della chiarezza*, Torino, Einaudi, 2009

Dei Luigi (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi*, Firenze, Firenze University Press, 2007

Gordon Robert S. C., <<*Sfacciata fortuna*>>. *La Shoah e il caso*, Torino, Einaudi, 2010

Gramaglia Paola, Ugoni Lanfranco (a cura di), *La natura e il mondo contadino in Beppe Fenoglio*, Murazzano, Centro Culturale “Beppe Fenoglio”, 2002

Grignani Maria Antonietta, *Beppe Fenoglio*, Firenze, Le Monnier, 1981

Ferrero Ernesto, *Primo Levi. La vita, le opere*, Firenze, Einaudi, 2007

Ferrero Ernesto (a cura di), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Firenze, Einaudi, 1997

Lagorio Gina, *Beppe Fenoglio*, Firenze, Il Castoro, 1970

Lajolo Davide, *Beppe Fenoglio. Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe*, Milano, Rizzoli, 1978

Mattioda Enrico, *Levi*, Roma, Editrice Salerno, 2011

Martufi Giuliano, Zanin Ruggiero (a cura di), *Il frantoio della storia. Sei lezioni su Sant'Agostino e Primo Levi*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014

Mauro Walter, *Invito alla lettura di Fenoglio*, Milano, Mursia, 1972

Mengaldo Pier Vincenzo, *Per Primo Levi*, Torino, Einaudi, 2019

Morano Rocco Mario, *Narratori Italiani del Novecento (tomo 1)*, Catanzaro, Rubettino, 2006

Pedullà Gabriele (a cura di), *Beppe Fenoglio*, Roma, Ponte Sisto, 2014

Pedullà Gabriele, *Racconti della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2006

Saccone Edoardo, *Beppe Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988

Vaccaneo Franco, *Beppe Fenoglio. La vita, le opere, i luoghi*, Milano, Gribaudo, 2009

ARTICOLI SU BEPPE FENOGLIO E PRIMO LEVI

Alessandria Anna Maria, *I ventitré giorni della città di Alba. Analisi del testo di Anna Maria Alessandria*, (<https://www.centrostudibeppefenoglio.it/it/articolo/1-1716/beppefenoglio/approfondimenti/i-ventitre-giorni-della-citta-di-alba-analisi-del-testo-di-anna-maria-alessandria>)

Alfano Giancarlo, *Presente assoluto e campo della scrittura nel Partigiano Johnny di Beppe Fenoglio*, in “Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica”, n.45, XXIV, 2003, Pisa-Roma, Serra

Belpoliti Marco, *Levi umorista. Un dialogo*, in “Doppiozero”, 26 settembre 2019, (<https://www.doppiozero.com/materiali/levi-umorista-un-dialogo>)

Bertoldi Martina, *La costruzione de Il sistema periodico in Primo Levi*, in “Ticontre. Teoria Testo Traduzione”, n.6, Novembre 2016, Trento

Bufano Luca, *Le scelte di Fenoglio*, in Beppe Fenoglio, *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2012

Canepa Ettore, *Le metafore del Partigiano Johnny*, in “MLN”, Vol.106, n.1, Gennaio 1991, Baltimora, John Hopkins University Press

Chang Natasha, *Chemical Contaminations: Allegory and Alterity in Primo Levi's Il sistema periodico*, in “Italica”, n.3-4, LXXXIII, 2006, Tucson, American Association of Teachers of Italian

Chiampi Alessandra C., *The Irony of Emendation: A Reading of Primo Levi's “L'ultimo Natale di guerra”*, SSRN Electronic Journal, (<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2650459>)

De Nicola Francesco, *Fenoglio "contro" il neo-realismo*, in "Italian Culture", Vol.9, 1991, UK, Taylor&Francis Guagnini Elvio, *Su Fenoglio scrittore e la Resistenza*, in "Italia contemporanea", n.121, 1975, Roma, Carocci

Di Meo Antonio, *Primo Levi: la chimica, la letteratura e lo stile*, in "La Cultura", anno XLI, n.1, 1 aprile 2016, Roma, Ruggero Bonghi

Ferrata Gianfranco, *Fenoglio scrittore della resistenza Primo Levi e il "ritorno" ad Aushwitz*, in "Rinascita", anno XX, n.27, 6 luglio 1963, Roma, Editori Riuniti Frassica Pietro, *Aspetti della narrativa italiana postbellica (Beppe Fenoglio e Primo Levi)*, in "forum italicum", Vol.VIII, n.2, 1974, Buffalo

Giani Simona, *Beppe Fenoglio: la Resistenza in chiaroscuro*, in "Testimonianze", Gennaio-Febbraio, 2007, Firenze, Balducci

Innocenti Orsetta, <<*Il nostro ordine sentimentale*>>: *quando la storia diventa romance. Letture dei frammenti di romanzo*, in "Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica", n.45, XXIV, 2003, Pisa-Roma, Serra

Innocenti Orsetta, *L'immagine della folla in guerra: Calvino, Fenoglio, Primo Levi*, in "Laboratoire italien. Politique et société", n.3, 2003, Lione, ENS Éditions, (<https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/335>)

Levi Primo, *Arbeit macht frei*, in "Triangolo Rosso", Aned, novembre 1959

Levi Primo, *Itinerario di uno scrittore ebreo*, in "La rassegna di Israel", terza serie, Vol.50, n.5/8, Roma, UCEI

Luzzato Sergio, *Ritorno su <<Partigia>>*, postfazione all'edizione francese di "*Partigia. Primo Levi, la Résistance et la mémoire*", Gallimard, Parigi, 2016, (https://st.ilsole24ore.com/pdf2010/Editrice/ILSOLE24ORE/ILSOLE24ORE/Online/Oggetti_Embedded/Documenti/2016/05/Ritorno%20su%20Partigia.pdf)

Mengoni Martina, *Elementi inattesi. Come nacque Il sistema periodico*, in "Quaderni", n.32, 2019, Torino, Accademia delle Scienze

Novella Primo, *Al di là della siepe: sondaggi sul leopardismo di Primo Levi*, in “NeMLA Italian Studies: journal of italian studies”, Vol.32, 2009-2010, Rutgers University, NJ

Pavan Laura, <<*E ho una strana potenza di parola*>>: *la traduzione in Fenoglio come esperienza dotata di mesmerismo*, in “Il lettore di provincia”, Dicembre, 1998, Ravenna, Angelo Longo

Petroni Franco, *Fenoglio e la storia*, in “Moderna”, n.1-2, VIII, 2006, Pisa-Roma, Serra

Pesce Veronica, *Lo spazio nella narrativa di Fenoglio*, in “Moderna”, n.1, IX, 2007, Pisa-Roma, Serra

Preziosi Luigi, *Su scritti inediti di B. Fenoglio*, (<https://bombacarta.com/le-attivita/monografie/>)

Rizzo Gina, *Le lettere di Beppe Fenoglio*, in “Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica”, n.45, XXIV, 2003, Pisa-Roma, Serra

Roggia Carlo Enrico, *L'indefinito presente. Tempo e tempi verbali in Se questo è un uomo*, in Benzoni Pietro, Berghe Dirk Vanden (a cura di), “Le forme dell’analisi testuale. Sette letture novecentesche”, Firenze, Franco Casati Editore, 2018

Rondini Andrea, *Dallo splendido isolamento al successo problematico. Fenoglio e la critica dell’ultimo decennio*, in “Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica”, n.45, XXIV, 2003, Pisa-Roma, Serra

Rondini Andrea, *Fenoglio senza resistenza. Dieci anni di ricezione critica 2003-2012*, in “Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica”, n.65, XXXIV/1, 2013, Pisa-Roma, Serra

Rossi Federico, *Dal Paese ai Racconti del parentado: riscrittura ed evoluzione stilistica nei racconti langaroli di Beppe Fenoglio*, in “Italianistica: Rivista di letteratura italiana”, Vol.43, n.2, 2014, Pisa-Roma, Serra

Sossi Federica, *L'oblio del ricordo: la scrittura sognata di Primo Levi*, in "Nuova Corrente", XLVII, n.126, 2000, Genova, Tilgher-Genova

Testa Enrico, *Lo stile semplice del racconto*, in "Nuova Corrente", XLII, 1995, n.115, Genova, Tilgher-Genova

OPERE ED ARTICOLI VARI

Borgogni Daniele, Caprettini Gian Paolo, Vaglio Marengo Carla (a cura di), *Forma breve*, Torino, Accademia University Press, 2016

Calvino Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2011

Coleridge Samuel Taylor, *La ballata del vecchio marinaio*, Gaeta, Ali Ribelli Edizioni, 2018

Faulkner William, *Mentre morivo*, Milano, Adelphi, 2017

Genette Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976

Giambalvo Epifania, *Dall'ironia all'umorismo: il caso Pirandello*, in "Bollettino della Fondazione "Vito Fazio-Allmayer", Anno XLIV, n. 2, luglio-dicembre 2015

Innocenti Loretta, *Introduzione*, in Innocenti Loretta (a cura di), *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, Pisa, Pacini Editore, 2013

Jolles André, *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932) a cura di Silvia Contarini*, Milano, Mondadori, 2014

Lazzarin Stefano, *Gli scrittori del Novecento e la nozione di fantastico*, in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", Vol.37, n.2, 2008, Pisa-Roma, Serra

Manganaro Andrea, *Forme e storia del "genere" novella*, in "Le forme e la storia", VI, n.2, 2013, Catanzaro, Rubettino Editore

Marquucci Stepan, *Operazione Marcuse*, Treviso, Youcanprint, 2019

Mengaldo Pier Vincenzo, *Storia dell'italiano nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2014

Patea Viorica, *The short story: an overview of the history and evolution on the genre*, in "Short Story Theory. A Twenty-First Century Prospective", Leida, Brill, 2016

Pellizzi Federico, *Introduzione: forme del racconto*, in "Bollettino '900", n.1-2, semestre I-II, 2005, Bologna, (<https://boll900.it/numeri/2005-i/W-bol/Pellizzi/Pellizzitestato.html#>)

Pirandello Luigi, *La giara e altre novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 2011

Poe Edgar Allan, *A review of Twice Told Tales by Nathaniel Hawthorne*, in "Edgar Allan Poe: Essays and Reviews", The Library of America, 1984

Pradel Stefano, Tirinanzi De Medici Carlo (a cura di), *BREVITAS. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2018

Scaffalai Niccolò, «*Il filo delle sparse pagine*»: serialità e continuità nelle raccolte narrative di metà Novecento, in Fioroni Georgia, Sabbatini Marco (a cura di), "Miscellanea di studi in onore di Giovanni Bardazzi", Brescia, Pensa MultiMedia Editore, 2018

Tortora Massimiliano, *Il racconto breve del secondo Novecento*, in "Allegoria", n.69-70, 2014, Palermo, Palumbo Editore

Verga Giovanni, *Tutte le novelle*, Roma, E-text, 2018

Zinato Emanuele (a cura di), *Modi di ridere. Forme spiritose ed umoristiche della narrazione*, Pisa, Pacini Editore, 2015