



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

Oralità e temporalità nei racconti della Resistenza

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda
Adele Cavestro
n° matr.1155443 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018

INDICE

Introduzione	5
CAPITOLO PRIMO. Il racconto nel secondo Novecento	9
1.1 “A short story is a story that is short”	9
1.2 Novella o racconto?	11
1.3 L’oralità	13
1.4 Lo stato degli studi in Italia	14
CAPITOLO SECONDO. Oralità e temporalità nel racconto	25
2.1 Oralità e scrittura: il pensiero di Walter Ong	25
2.2 L’epica mancata della Resistenza	30
2.3 La temporalità nel racconto	37
2.4 La funzione dell’epilogo e il senso della fine	43
CAPITOLO TERZO. La narrativa resistenziale	49
3.1 Famiglie	49
3.2 Tra narrativa e memorialistica: <i>War can’t be put into a book</i>	54
3.3 Italo Calvino, “scoiattolo della penna”	62
3.4 Beppe Fenoglio: “partigiano <i>in aeternum</i> ”	70
3.5 Mario Rigoni Stern: “l’aedo della memoria”	80
CAPITOLO QUARTO. L’oralità nei racconti della Resistenza	87
4.1 Le “ <i>Twice Told Stories</i> ” di Rigoni	88
4.2 Fenoglio: tra neorealismo e desiderio di raccontare	96
4.3 Calvino: la fiaba come ritorno all’oralità	114

CAPITOLO QUINTO. La temporalità nei racconti della Resistenza	133
5.1 La giornata straordinaria nei racconti di Fenoglio	134
5.2 Il ritmo del racconto: Calvino	154
5.3 I piani temporali di Rigoni	165
Conclusioni	173
Bibliografia	181
Ringraziamenti	189

Introduzione

Questo elaborato si propone di analizzare l'oralità e la temporalità nei racconti di argomento resistenziale di tre autori: Italo Calvino, Beppe Fenoglio e Mario Rigoni Stern. Il lavoro nasce in particolare dall'interesse verso il periodo resistenziale che mi ha sempre affascinato per la sua natura complessa e controversa, evidente anche nelle opere degli autori qui considerati. A questo si è aggiunta la volontà di dedicarmi ad un genere spesso considerato "minore": quello del racconto. Infatti, a dispetto di quella che Calvino aveva definito la "vocazione" per le forme brevi della letteratura italiana¹, oggi il racconto gode nel panorama editoriale e tra il pubblico di una considerazione davvero scarsa, e persino gli stessi autori di testi brevi spesso considerano la *short story* come una sorta di passaggio obbligato, un apprendistato necessario, per approdare infine al "fratello maggiore", il romanzo. Eppure, questo genere, così poliedrico, che difficilmente si può ridurre ad una definizione univoca, è certamente interessante. Per questo gli ho dedicato il primo capitolo della tesi, cercando di mettere in evidenza come la brevità non debba essere considerata un'indicazione puramente quantitativa, ma anche qualitativa, che informa di sé l'intero testo, sottoponendolo ad una pressione tale da condizionarne ogni aspetto. Essendo chiaramente il racconto un genere vasto e complesso ho preso in considerazione due parametri in particolare da considerare nel corso dell'analisi: l'oralità e la temporalità. La scelta non è stata casuale, ma è strettamente legata sia al tema che al genere analizzati. Il racconto infatti sembra affondare le proprie radici in una fase ancestrale della narrazione, strettamente legata all'espressione orale, e ancora oggi dimostra una particolare propensione verso le forme dell'oralità, a differenza invece del romanzo. D'altra parte, questo parametro si collega strettamente anche alla Resistenza e alla

¹ I. CALVINO, *Rapidità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Cles (TN), Mondadori, 2002, p. 50.

letteratura partigiana: la guerra infatti aveva investito la totalità della popolazione, così che al suo termine tutti ebbero qualcosa da raccontare: nasceva in questo modo una memoria storica collettiva, una tradizione orale che secondo Maria Corti si sarebbe potuta trasformare in “una letteratura epico-popolare”². Chi allora cominciava a scrivere si trovava a raccontare le medesime vicende del comune narratore orale, e da questo era influenzato: sembra quindi doveroso cercare di comprendere quale sia stata l’influenza dell’espressione orale all’interno di questi testi.

La temporalità è anch’essa un elemento essenziale del racconto: il breve spazio in cui si sviluppa la storia induce necessariamente l’autore a proporre una gestione del tempo che sia incalzante e densa, puntando direttamente verso il finale, in cui vengono scaricate tutta la tensione e la curiosità sviluppate nel corso della narrazione. L’epilogo costituisce infatti il punto di forza della *short story* classica, ciò che la differenzia nettamente rispetto al romanzo. La sua funzione risulta essere inoltre particolarmente interessante proprio se rapportata al tema resistenziale, in cui il confronto con la morte è un elemento topico.

L’ampiezza e la complessità di questi due parametri esigeva dunque un approfondimento teorico volto a costruire gli strumenti necessari per un’analisi circostanziata dei testi: all’oralità e alla temporalità si è così dedicato il secondo capitolo. Punto di riferimento essenziale per la forma orale è stata senza dubbio l’opera *Oralità e scrittura* di Walter Ong, mentre per la sua influenza nella Resistenza ho guardato a *Il viaggio testuale* di Maria Corti. Mentre in *Figure III* Genette ha fornito gli strumenti per un’analisi classica del tempo nel testo. Inoltre, la necessità di rapportare la fine del racconto con il tema topico della morte, mi ha portato a considerare come riferimento teorico anche *Il senso della fine* di Kermode, che interpreta le narrazioni che l’uomo si è creato nel corso dell’esistenza come un tentativo di restituire un senso alla vita, altrimenti immersa nel caos del continuo flusso temporale.

Nel terzo capitolo ho cercato quindi di tracciare una panoramica, per quanto limitata e certamente non esaustiva, della letteratura resistenziale, provando a mettere in evidenza alcuni nodi fondamentali, su cui è necessario riflettere nel momento in cui ci si avvicina a questi testi. La seconda parte del capitolo è invece dedicata ai tre autori considerati nello studio: la scelta è stata condizionata dalla necessità di proporre testi che fossero esemplificativi per i nostri parametri, ma dall’altra parte anche dalla volontà di

² M. CORTI, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino, 1978, p. 35.

considerare volti noti del panorama letterario. Anche in questo caso chiaramente non era possibile e neppure auspicabile proporre una visione completa, ho quindi cercato di tracciare dei percorsi che ne mettessero in luce almeno i rapporti con il genere breve e con l'esperienza resistenziale.

La seconda parte dell'elaborato è costituita da due capitoli dedicati all'analisi dei testi presi in esame. Per Fenoglio ho considerato la raccolta *I ventitre giorni della città di Alba* e altri quattro racconti pubblicati negli anni successivi, tra cui *Golia*, uscito postumo nella raccolta *Un giorno di fuoco*. Nel caso di Calvino invece i testi che analizzeremo sono tratti dalla silloge de *I racconti*, che costituisce uno sviluppo del precedente *Ultimo viene il corvo*. Mentre per Rigoni ho considerato tre testi pubblicati separatamente.

Ho dedicato in particolare il capitolo quarto all'analisi dell'oralità nei racconti. È importante puntualizzare che la nozione di oralità qui proposta va oltre la semplice ricerca di elementi linguistici che guardano alla mimesi con il parlato: il concetto dovrà essere più ampio, e considerare ad esempio anche quei casi in cui si dà una narrazione in un contesto orale, o in cui si vengono ad innestare nei racconti considerati generi tradizionalmente legati all'oralità. L'analisi dunque non sarà attuata tramite l'applicazione di un medesimo modello a tutti i testi, ma vedrà invece un approccio differenziato a seconda delle caratteristiche di ogni singolo racconto.

Detto questo, il primo livello di analisi si svolge sul piano linguistico, che diviene importante in rapporto al movimento neorealista: la mimesi con il parlato viene infatti proposta dai nostri autori guardando certamente alla lingua viva e all'esempio della stampa partigiana clandestina, ma sempre mediati dai modelli letterari che in precedenza meglio avevano interpretato il rapporto con il mondo dell'oralità. L'esempio verghiano, che spesso viene proposto ma senza riferimenti precisi, viene ripreso da Fenoglio ne *I ventitre giorni della città di Alba* per l'utilizzo particolare del narratore-coro, che ha immediate ricadute anche a livello linguistico, sintattico e strutturale. L'altro grande modello, che ritroveremo sia in Calvino che nell'autore albese, è quello di Hemingway, che influisce in modo particolare nella strutturazione dei dialoghi: questi divengono infatti i luoghi per eccellenza della non-finzione, in cui maggiormente si riscontra la mimesi con il parlato.

La ricerca dell'oralità però, come puntualizzato, può essere attuata a livelli diversi rispetto a quello puramente linguistico. Calvino sceglierà di riprendere a questo fine un genere

tradizionalmente popolare, legato all'espressione orale: la fiaba. Mentre Rigoni Stern si affiderà maggiormente alla struttura del racconto nel racconto in un contesto orale.

Il quinto capitolo è dedicato allo studio della temporalità nei singoli testi. Nei vari racconti si sono manifestate quelle che potremmo definire come le due anime della *short story*: da una parte quella che vede nel testo breve il frutto di una costruzione attenta, una macchina infallibilmente rivolta verso un finale sorprendente, ben attuata da parte di Fenoglio, e dall'altra invece il testo frutto dello spontaneo desiderio di raccontare, che non ricerca effetti spiazzanti, ma torna a rivestire una funzione civile, com'è il caso dei racconti di Rigoni Stern. In una posizione mediana tra i due si collocano i testi di Calvino, che da una parte sono influenzati dall'oralità nella ricerca di quel ritmo caratteristico della fiaba, che trova il proprio elemento costitutivo nelle ripetizioni, e dall'altra subisce l'influsso del racconto moderno e crea così strutture di *suspence* nella parte finale dei testi.

L'ultimo aspetto che si è cercato di mettere in evidenza è stata quindi la funzione dell'epilogo e il rapporto con il tema della morte. L'analisi dei testi ha portato da questo punto di vista a risultati molto diversi nei vari autori: gli epiloghi vertiginosi e dall'evidenza cinematografica di Fenoglio sono infatti simbolo di un confronto sempre necessario con il momento della fine, che contrasta invece nettamente con il tempo ritardante di Calvino, che mette in atto una vera e propria fuga dalla morte, e anche quando è costretto ad affrontarla, lo fa con riluttanza. Infine, Rigoni Stern si presenta come cantore della memoria della Resistenza, e non delle sue azioni: per questo la focalizzazione non è posta sul momento della fine, ma su immagini del ricordo, che possano permettere alla memoria di perdurare nel tempo.

CAPITOLO PRIMO

Il racconto nel secondo Novecento

1.1 “A short story is a story that is short”³

Quella di “racconto” può sembrare una nozione intuitiva: ci appare infatti come un oggetto dalla palpabile evidenza e dalla tradizione consolidata, eppure, nonostante questo, sfuggente e difficile da definire in chiave di “genere”. Forse ciò dipende dal fatto che il racconto è una forma di narrazione estremamente antica, risalente all’origine dell’uomo stesso e fondamentale da un punto di vista antropologico prima che letterario, nonché strettamente legata all’oralità. Un altro problema per una sua definizione si riscontra nella grande varietà e mutabilità delle forme che vanno sotto il nome di “racconto”, dando origine ad un universo così multiforme da rendere difficile trovare dei tratti caratteristici comuni a tutto il genere.

Nonostante i molti studi, nessuna teoria è riuscita a dare una definizione soddisfacente di racconto, e sembra davvero che l’unico tratto distintivo della forma breve sia l’esecuzione di un progetto in uno spazio alquanto ristretto, quello che Zumthor definisce l’“effetto di brevità”⁴, che però non deve essere inteso come un’indicazione puramente quantitativa, ma anche qualitativa. Questo concetto è ben espresso da Lukàcs:

L’essenza della novella è presto detta: un’esistenza umana espressa con la forza infinitamente sensibile di un’ora fatale. La differenza di estensione tra la novella e il romanzo è soltanto un simbolo della vera, profonda differenza che caratterizza

³ N. FRIEDMAN, *Recent Short Story Theories: Problems in Definition*, in S. LOHAFER *et alii*, *Short Story Theories at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana University Press, 1989, p. 15. La definizione tautologica di Friedman ci è apparsa quella più efficace per mettere in evidenza la natura di un genere che spesso si tenta di descrivere con parametri che esulino dalla brevità, ma che alla fine è sempre ricollegato ad essa.

⁴ P. ZUMTHOR, *La brevit  comme forme*, in *La nouvelle. Formation, codification e rayonnement d’un genre médiévale*, a cura di G. Bonardi, San Cesario (LE), Manni, 2009, p. 244.

i generi artistici, del fatto che il romanzo rende anche nel contenuto la totalità della vita, collocando l'uomo e il suo destino nella piena molteplicità di un mondo intero, mentre la novella fa lo stesso solo formalmente, rappresentando un episodio della vita con tanta evidenza che di fronte al suo significato universale tutte le altre parti della vita diventano superflue.⁵

La tesi qui sostenuta da Lukács è al centro di altre riflessioni che nel corso degli ultimi due secoli si sono proposte sulla forma breve: la ritroviamo infatti da inizio Novecento nella cerchia dei formalisti russi, tra i quali ricordiamo in particolare Ejchenbaum, fino ai moderni studi dedicati alla forma della novella tedesca di Gailus.

In realtà, non solo la critica si è occupata del racconto, anche gli stessi scrittori hanno spesso lasciato quelle che potremmo definire delle note di poetica al riguardo: facciamo riferimento soprattutto ad Edgar Allan Poe, ritenuto il padre del racconto moderno. Per lui era fondamentale l'unità o totalità d'impressione, che si poteva ottenere con un testo di una lunghezza tale da potersi leggere in una sola volta, cosa che non poteva avvenire per il romanzo, che spezzettando il momento dedicato alla lettura, non godeva di questa unità.⁶ Ecco confermato nuovamente che la *brevitas* non è solo uno spazio misurabile, ma anche una durata interiore, strettamente connessa al tempo dell'ascolto e della lettura. Su questo criterio converranno anche Baudelaire, grande ammiratore di Poe e il più periferico contesto italiano con Tozzi e Moravia.

Insomma, appare chiaro che il racconto da Boccaccio a Carver, rimane fedele al suo unico principio di costruzione del testo: all' "effetto di brevità", ossia al compattarsi attorno ad un unico evento, lasciando al romanzo il compito di confrontarsi con la totalità.

Tornando alle parole di Lukács, possiamo notare che ci troviamo di fronte ad una definizione contrastiva, che cerca di delineare l'identità della novella per differenza rapportandola ad altri generi, in questo caso particolare al romanzo. Si tratta di un approccio attuato di frequente, infatti essendo difficile dare una definizione chiara del genere breve, spesso agli studiosi non resta che definire cosa il racconto non è: un non-romanzo, non-fiaba, non-dramma. In particolare, il confronto con il "fratello maggiore" è un approccio spesso utilizzato. Ad esempio, Ejchenbaum, insieme ad altri formalisti, sostiene che romanzo e racconto sarebbero due generi profondamente alternativi, tanto

⁵ G. LUKÁCS, *La borghesia e <<l'art pour l'art>>: Theodor Storm*, in *L'anima e le forme*, Milano, SE, 1991, p. 117.

⁶ E. A. POE, *I "Twice-Told Tales" di Hawthorne*, in *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori, 1971, pp. 1380-1391.

da non svilupparsi mai contemporaneamente con la stessa intensità, e sempre caratterizzati da procedimenti di costruzione essenzialmente opposti⁷. Il dibattito sulle due forme ha visto l'intervento anche di Moravia, che parla di personaggi "visti di scorcio e di infilata secondo la necessità di un'azione limitata nel tempo e nel luogo"⁸ e di una psicologia tratteggiata in funzione dei fatti e non di un'ideologia. Infine, secondo Sergio Zatti, il romanzo e il racconto possono essere considerati come

due tipi alternativi di organizzazione della narrazione. Il rapporto tra loro è il rapporto dell'estensivo con l'intensivo, e gli esiti di scrittura sono quelli che dipendono dalla diversa dinamica agita di volta in volta da forze centripete e forze centrifughe.⁹

Il tentativo di definire la forma breve non ha visto solo il confronto con il romanzo: secondo alcuni autori vi sarebbe una particolare affinità anche tra la novella e il dramma (testimoniata dalle varie trasposizioni: in ambito italiano basterà pensare a Pirandello) che si manifesta in particolare nella concentrazione drammatica e nella forza del finale. Federigo Tozzi invece ha sostenuto che il carattere breve della novella farebbe pensare alla "geometria del sonetto"¹⁰, avanzando così un nuovo confronto con la lirica. Tutto ciò ci fa comprendere quanto sia difficile formulare una definizione che sia univoca e soddisfacente: al momento l'unico criterio di riconoscimento pertinente appare essere l'"effetto di brevità".

1.2 Novella o racconto?

Fin ora abbiamo utilizzato indifferentemente sia il termine "novella" che "racconto", per poter mettere in luce le difficoltà di definire la forma narrativa breve; tuttavia la distinzione tra novella e racconto non è affatto oziosa.

Il dibattito intorno a tale differenziazione inizia a farsi strada, in particolare nell'ambito italiano (dove il peso della tradizione novellistica a partire da Boccaccio rende ancora più

⁷B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, in EJCHENBAUM *et alii*, *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1974, pp. 231-247.

⁸ A. MORAVIA, *Racconto e romanzo*, in *Opere 1948-68*, a cura di E. Siciliano, Milano, Bompiani, 1989, pp. 1267-1272.

⁹ S. ZATTI, *La novella: un genere senza teoria*, in <<Moderna>>, XII, n. 2, 2010, pp. 13-14.

¹⁰ F. TOZZI, *La bandiera alla finestra*, in *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, Pisa, ETS, 1993, p. 168. Anche A. MORAVIA (*Racconto e romanzo*, in *Opere 1948-68*, cit.) accosta il racconto alla lirica: "Così, mentre il racconto si avvicina alla lirica, come abbiamo già accennato, sfiora spesso il saggio o il trattato filosofico" (p. 1272).

complessa la questione), a partire dagli anni Sessanta, quando Asor Rosa, nell'introduzione alla sua antologia *La novella occidentale dalle origini ad oggi*, individua una netta distinzione tra novella, genere legato alla tradizione, e racconto, genere invece considerato "moderno", dicendo anche che nel racconto "è minore che nella novella l'elemento dell'arte pura, della paziente e tenace ricerca stilistica"¹¹; e la stessa distinzione sarà ripresa, anche se fondata su basi diverse, da Pagliarini e Pedullà nel saggio che apre la raccolta *I maestri del racconto italiano*¹². In seguito, non saranno molti gli studiosi a dedicarsi ancora alla questione: tra questi troviamo ad esempio Romano Luperini¹³ che conferma la dicotomia tra tradizione e modernità, mentre altri come Federico Pellizzi sostengono che "nonostante le indubbie differenze tra modelli della novella antica e modelli del racconto moderno che si possono di volta in volta mettere a punto, credo che, in questi termini (antico/moderno) una distinzione di principio sia profondamente errata"¹⁴.

La diversità di opinioni dunque sulla distinzione tra novella e racconto è di tipo sostanziale. Tuttavia, penso che effettivamente delle differenze possano essere riscontrate e che sia necessario metterle in evidenza per comprendere meglio il genere racconto.

Secondo Massimiliano Tortora al termine "novella" corrisponderebbe una forma molto chiusa, e focalizzata su quello che Goethe, nei suoi colloqui con Eckermann, definiva un fatto "inaudito/unerhorte"¹⁵. Il racconto sarebbe invece caratterizzato da un'istanza più comunicativa e meno codificata, almeno per quanto concerne lo stile. Inoltre, quest'ultimo sarebbe molto più proiettato "verso quell'oralità che sembra contraddistinguere in Occidente gran parte della narrativa breve di epoca moderna"¹⁶.

Ebbene, è un dato che dagli anni Trenta, e poi in maniera ancora più cospicua nel secondo dopoguerra, e in particolare in seguito alla diffusione della narrativa partigiana con i suoi fogli clandestini e la sua volontà comunicativa, comincerà ad essere sempre più utilizzato il termine "racconto", a discapito del più antico "novella". Lo usano Moravia sia nella

¹¹ A. ASOR ROSA, *Introduzione*, in *La novella occidentale dalle origini ad oggi*, a cura di A. Asor Rosa, Roma, Edizioni Moderne Canesi, 1960, vol.1, p. 11.

¹² E. PAGLIARINI, W. PEDULLÀ, *Introduzione*, in *I maestri del racconto italiano*, a cura di E. Pagliarini e W. Pedullà, Milano, Rizzoli, 1964.

¹³ R. LUPERINI, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in <<Moderna>>, V, n. 1, 2003, pp. 15-22.

¹⁴ F. PELLIZZI, *Introduzione. Le forme del racconto*, in *Forme e statuto del racconto breve*, a cura di F. Pellizzi, in numero monografico di <<Bollettino '900>>, n. 1-2, 2005, www.boll900.it.

¹⁵ J. P. ECKERMANN, *Colloqui con Goethe*, Torino, UTET, 1957.

¹⁶ M. TORTORA, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, in <<Allegoria>>, n. 69-70, 2014, p. 12.

sillogie dei *Racconti 1927-1951* che nei *Racconti romani*, Calvino per l'edizione complessiva del 1958, Cassola (*Taglio del bosco. Venticinque racconti*, 1953) e Rea (i *Racconti di Spaccanapoli*, 1947). L'occorrenza del termine non è casuale: corrisponde con l'avvento della stagione del "nuovo realismo" che aveva avuto inizio con *Gli indifferenti* di Moravia.

Possiamo quindi dire che il termine "racconto" appare maggiormente a partire dagli anni Trenta del Novecento, in corrispondenza con l'avvento del "nuovo realismo", e poi ancora di più con il neorealismo del dopoguerra. Nel periodo precedente invece il termine "novella" risultava ancora preponderante: lo usavano Verga, D'Annunzio, Pirandello e Svevo. Ciò non significa che la parola "racconto/i" non fosse utilizzata (la ritroviamo in fatti nei titoli di Tarchetti, Fogazzaro e Serao ad esempio), ma semplicemente che le sue occorrenze erano numericamente inferiori.

1.3 L'oralità

Come abbiamo detto, il racconto sembra avere le proprie radici in una fase ancestrale della storia umana, tanto che Sergio Zatti parla di una sorta di "Ur-narrazione, una forma primaria, archetipa,"¹⁷ strettamente legata all'oralità. In effetti spesso l'idea di racconto porta con sé immagini di storie narrate introno al fuoco, di avventure, favole, di memorie di tempi passati che venivano trasmesse da una generazione all'altra. Anche Calvino ha tale sensazione quando, commentando i *Trois contes* di Flaubert, sostiene che lo stesso termine "*conte* (invece di *récit* o *nouvelle*) sottolinea il richiamo alla narrativa orale, al meraviglioso e all'ingenuo, alla fiaba"¹⁸.

Ejchenbaum da parte sua, riprende il confronto tra romanzo e racconto proprio guardando alle loro diversissime origini: nel saggio *Teoria della prosa*, sostiene infatti che mentre il romanzo aveva alla base generi eminentemente letterari come la storia e la letteratura di viaggio, il racconto avrebbe affondato le proprie radici nell'aneddoto e nel folklore¹⁹.

L'antitesi romanzo/racconto viene ripresa anche da Mary Louise Pratt, la quale sostiene una particolare propensione del racconto verso l'oralità, che vi si manifesterebbe in varie forme: dall'incorporazione di moduli del discorso colloquiale nella lingua della

¹⁷ S. ZATTI, *La novella: un genere senza qualità*, cit., p. 11.

¹⁸ I. CALVINO, *L'occhio del gufo*, in <<Repubblica>>, 8 maggio 1980, ora in *Saggi 1945-85*, a cura di M. Berenghi, Mondadori, Milano, 2007, p. 850.

¹⁹ B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, in B. EJCHENBAUM et alii, *I formalisti russi*, cit. p. 239.

narrazione, a casi in cui la narrativa orale costituisce una struttura portante del testo, fino ad esempi di narrazioni di primo grado in un'ambientazione orale.²⁰ Ovviamente ciò non significa che il romanzo sia estraneo ad ogni forma di oralità, ma semplicemente che “orality is not a conspicuous and consistent tendency in the novel as it is in the short story”²¹. Allo stesso modo il racconto non rifiuta la presenza di forme letterarie, che anzi sono presenti in maniera abbondante nei testi (pensiamo ai moduli della lettera, del diario o anche del discorso erudito che spesso vengono ripresi da autori come Poe, James o Cortazar), ma allo stesso tempo accoglie forme orali che non sono altrettanto frequenti nel romanzo.

Dunque, la minore autorità del discorso orale trova più spazio nel genere considerato “minore”. Ma non è tutto, nel racconto sembra anche risvegliarsi una narrativa orale che oggi sta sempre più scomparendo: vi troviamo infatti resti della tradizione biblica, la fiaba, la storia horror, la parabola, l'exemplum e la favola di animali. Oggi molti di questi generi sopravvivono solo parzialmente nella tradizione orale o nella narrativa per bambini, invece nella letteratura maggiore essi sono stati generalmente assorbiti dal racconto: la parabola si trova in Borges e Kafka, la storia di fantasmi in Poe, mentre in ambito italiano, la fiaba e la favola rivivono in Calvino.

Tutto ciò può far pensare a delle linee dirette di discendenza dai generi brevi più antichi, fino a quelli contemporanei, ma secondo alcuni indizi la situazione sarebbe diversa: sembra che le antiche tradizioni orali siano state “relegate” nel racconto. Ciò sarebbe avvenuto perché la loro oralità, l'associazione con la cultura folkloristica, il loro didatticismo e/o antirealismo, erano incompatibili con i valori letterari dei primi romanzieri borghesi; quindi non è questione di forme brevi che si evolvono in altre forme brevi, anzi è perfettamente possibile scrivere romanzi che si rifacciano alla tradizione favolistica.

1.4 Lo stato degli studi in Italia

Per quanto riguarda lo stato degli studi che in Italia si sono dedicati alla narrativa breve, possiamo dire che questi si sono concentrati sulla prima metà del secolo, probabilmente anche a causa di un canone più stabile. Oggetto d'interesse furono quindi le raccolte

²⁰ M. L. PRATT, *The short story. The long and the short of it*, in *The new short story theories*, a cura di C. May, Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 91-113.

²¹ Ivi, p. 107.

Pirandello, Tozzi, Gadda, Palazzeschi e le novelle di Svevo: le ricerche riuscirono ad individuare delle costanti che sembravano tratteggiare una fisionomia abbastanza unitaria della narrativa breve post-verghiana. Il contributo più rilevante da questo punto di vista è probabilmente quello di Luperini²², che individuava nel concetto di “trauma” (già proposto da Gailus²³), l’elemento cardine della novellistica primonovecentesca: mentre infatti l’Ottocento costruiva il testo attorno ad un evento eccezionale fantastico nella stagione scapigliata, tale evento diverrà invece terreno con Verga (basti pensare a *Rosso Malpelo* o a *La lupa*), che segna così un punto di svolta fondamentale nella storia della novellistica italiana. In seguito, si daranno ulteriori evoluzioni, infatti nei primi decenni del Novecento con Tozzi e Pirandello, l’evento eccezionale che ancora persisteva in D’Annunzio, cambia aspetto: si converte in un caso problematico che riguarda ora la vita di ogni giorno; in “Pirandello e Tozzi, il trauma si interiorizza diventando condizione permanente dell’io”²⁴. Negli anni Trenta e Quaranta infine, le epifanie di Bilenci e Pavese e le narrazioni analitiche di Svevo segneranno un’altra mutazione: se nei primi decenni del Novecento il trauma era nel quotidiano, ora invece il trauma diviene il quotidiano stesso, in cui la situazione di crisi viene narrata in modo da dissolverne la tensione in un’articolazione composta di episodi minimi e di increspature di stati d’animo. Possiamo quindi dire che gli studi fino a questo momento si sono occupati maggiormente del genere che noi qui abbiamo definito “novella moderna”. Decisamente inferiore è invece il numero delle ricerche che si sono concentrate sul racconto del XX secolo. Interessanti sono ad esempio i numeri monografici di <<Bollettino 900>> curato da Federico Pellizzi e di <<Moderna>>, introdotto da Sergio Zatti e Arrigo Stara, che cercano di tratteggiare una panoramica sulla narrativa breve di tutto il Novecento. Tuttavia, è necessario segnalare che non appena questi studi oltrepassano il confine degli anni Cinquanta, la trattazione perde il suo carattere unitario per assumere invece una struttura frammentaria, corrispondente in realtà allo stato multiforme della narrativa breve del secondo dopoguerra. Proprio a fronte di queste trattazioni discontinue e sfaccettate, Massimiliano Tortora nel suo articolo *Il racconto italiano nel secondo Novecento*, prova

²² R. LUPERINI, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, cit.

²³ A. GAILUS, *La forma e il caso: la novella tedesca dell’Ottocento*, in *Il romanzo. II. Le forme*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 505-536.

²⁴ R. LUPERINI, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, cit., p. 18.

a delineare, con uno sguardo più distaccato, “quello che può essere il modello dominante della stagione novellistica presa in esame”²⁵.

Può essere utile a questo punto prendere in considerazione sia l'intervento di Zatti che quello di Tortora dato che spesso non si soffermano sulle stesse questioni: il primo propone dei parametri da considerare nell'analisi del racconto, mentre il secondo dà spazio ad una trattazione più sistematica del genere negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale.

Sergio Zatti nel suo articolo individua quattro questioni principali da considerare nell'evoluzione del racconto novecentesco.

1. L'economia narrativa. Il racconto, a differenza del romanzo in cui prevale un'analisi estensiva dei personaggi e delle situazioni, si basa sulla sintesi e sull'omissione: ecco che la sua genesi risiede in “un qualcosa di rimosso o perlomeno di non detto, qualcosa di simile ad un inabissamento del senso”²⁶. Proprio per raffigurare al meglio questo tipo di procedimento Hemingway in *Morte nel pomeriggio*, paragona il racconto ad un iceberg, per cui solo la parte superiore è chiaramente in vista, mentre gli altri sette ottavi della sua mole si trovano sott'acqua, allo stesso modo nel racconto soltanto una piccola porzione di vita viene rappresentata, ma è proprio la parte di vita taciuta a dare al racconto la sua incisività.²⁷

Secondo Zatti la genesi del racconto sarebbe quindi molto simile a quella della poesia, così come la intendiamo a partire da Baudelaire, poiché entrambi nascerebbero da una sorta di spostamento che altera il funzionamento regolare della coscienza. Molte forme moderne si sono mosse sempre più in questa direzione, decostruendo il modello aristotelico rivisitato da Poe (inteso come unità organica che opera per l'edificazione del senso), e svuotando luoghi marcati come l'esordio e l'epilogo, per dare invece maggior forza alla parte centrale del testo.

2. Il trattamento del tempo. Quello che possiamo definire il ritmo del racconto risulta fondamentale per la sua buona riuscita, infatti secondo Calvino “il racconto è un'operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo,

²⁵ M. TORTORA, *Il racconto italiano nel secondo Novecento*, cit., p. 12.

²⁶ S. ZATTI, *La novella: un genere senza teoria*, cit. p. 18.

²⁷ E. HEMINGWAY, *Morte nel pomeriggio*, Milano, Mondadori, 1998.

contraendolo e dilatandolo”²⁸. Mentre il romanzo è quindi estensivo e accumula i propri effetti sul lettore, un buon racconto deve essere incisivo, avere mordente fin dall’inizio e giocare sulla tensione e sull’intensità.

3. Il rapporto tra frammento e totalità. Secondo Guido Guglielmi, nel corso del Novecento vi sarebbe stata un’inversione nei rapporti tra romanzo e racconto, quest’ultimo avrebbe infatti cominciato ad agire sulla costruzione del primo. Questo mutamento tra i due generi sarebbe dovuto all’avvento di un diverso paradigma conoscitivo, affermatosi nei primi decenni del Novecento: non è più possibile infatti l’ottica totalizzante del romanzo, che cerca di comprendere la realtà nella sua interezza, ora si può guardare solo a partire dal dettaglio, dall’incompiuto. Venuta meno quindi una visione globalizzante del reale, i fatti possono essere ripresi solo da una prospettiva obliqua. Ecco che il frammento svincolato da ogni orizzonte di senso totalizzante, assume piena autonomia e forza, una forza tale, secondo Guglielmi, da riuscire ad influenzare anche il romanzo.²⁹

E’ così che nella novella assumono sempre più importanza il caso, il fato e l’immotivato. Sembra tuttavia che il racconto continui una propria ricerca del senso, che ora può essere catturato solo tramite le epifanie: “l’epifania liricizza il quotidiano (riscattandone l’opacità) e epicizza il banale restituendo come destino ciò che sembrava appartenere al caso”³⁰.

4. La funzione dell’epilogo. Nel racconto classico, così come era stato teorizzato da Ejchenbaum l’epilogo aveva una funzione di fondamentale importanza: è qui che si concentra la tensione da cui si sprigiona il senso che investe tutto il racconto.³¹ Ma la disarticolazione che si fa strada nella novellistica del secondo Novecento, vede forse come suo bersaglio principale proprio la funzione dell’epilogo: nella novella moderna è sempre meno destinato a svelare e consumare l’azione; ha luogo invece una svalutazione del finale, e l’epilogo straniante tende sempre più a dominare su quello di compimento o svelamento.

²⁸ I. CALVINO, *Rapidità*, in *Lezioni americane*, cit., p. 93.

²⁹ G. GUGLIELMI, *Le forme del racconto*, in *La prosa italiana del Novecento. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 3-21.

³⁰ S. ZATTI, *La novella: un genere senza teoria*, cit., p. 21.

³¹ B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, in EJCHENBAUM *et alii*, *I formalisti russi*, cit., pp. 231-247.

Ciò può avvenire nelle forme più diverse in Cechov come in Pirandello, dove il finale può arrivare inatteso o anche incompleto, come un vuoto: ecco che dopo un accumulo di tensione narrativa, l'energia decresce progressivamente. Il vuoto del finale ci proietta verso orizzonti di senso parziali o marginali. Ciò avviene in maniera sistematica in Cechov: "la dissoluzione della totalità comporta anche l'impossibilità di chiudere il racconto in una forma: la forma che non conclude è la fotografia di destini incompiuti, di personaggi dalle aspettative frustrate".³²

Come abbiamo potuto vedere l'esposizione di Zatti, interessante per alcune questioni cardinali nel genere racconto (come ad esempio la funzione dell'epilogo, che non viene tematizzata da Tortora), manca tuttavia di coordinate temporali più precise e di modelli che, per quanto ampi e astratti, possano essere utilizzati come punti di riferimento; inoltre è assente dalla sua analisi ogni accenno al filone realista del racconto.

Dato che questo elaborato si concentra proprio sui racconti della Resistenza, non possiamo esimerci dal considerare con più attenzione il canone realista: per questo faremo riferimento allo studio di Massimiliano Tortora, utile anche per tratteggiare in maniera più sistematica l'evoluzione del genere dopo lo spartiacque del 1963.

Abbiamo già visto come la comparsa del termine "racconto" si inserisca nella corrente del "nuovo realismo", che proseguirà, con varie evoluzioni, fino a *La giornata di uno scrutatore* di Calvino. Il realismo pone al centro dei propri interessi la vita tangibile, gli eventi concreti, lasciando in secondo piano (senza ovviamente eliminarli) i moti dell'animo dei suoi personaggi; porta inoltre con sé una struttura narrativa tradizionale che utilizza però un codice più comunicativo rispetto al passato.

Innanzitutto, Tortora mette in evidenza la struttura aristotelica del racconto realistico: le unità di tempo, luogo e azione vengono generalmente rispettate.

Molti dei racconti scritti e pubblicati tra gli anni Quaranta e Cinquanta tendono a concretizzare il principio della *brevitas* nei testi dando luogo ad un'unica azione, che sia essa un'azione partigiana, come avviene in Fenoglio, o un atto sessuale e le schermaglie di una coppia (è il caso de *La messicana*, *L'ufficiale inglese*, *Luna di miele*, *sole di fiele* di Moravia) o anche le strane magie nei racconti di *Ultimo viene il corvo* di Calvino.

Il principio dell'unità d'azione tende poi a portare con sé come conseguenza immediata anche una certa unità a livello temporale e spaziale. Particolarmente interessante è il

³² S. ZATTI, *La novella: un genere senza qualità*, cit., p. 23.

trattamento del tempo: nella raccolta moraviana *Racconti 1927-1951*, ben cinque racconti (*Ritorno al mare, L'ufficiale inglese, Il negro e il vecchio dalla roncola e Luna di miele, sole di fiele*) sviluppano l'azione nel corso di una sola giornata, dato che invece non si riscontra per le opere giovanili dell'autore. Lo stesso avviene anche per i racconti centrali della raccolta *I ventitré giorni della città di Alba* (*Gli inizi del partigiano Roul, Vecchio Blister, Un altro muro*) ed è ancora più sistematico nel *Calvino* di *Ultimo viene il corvo*. Nella maggior parte dei casi ci troviamo quindi di fronte ad un "racconto singolativo"³³. Questo tipo di racconto fa in modo che tutta l'attenzione si venga a focalizzare su una determinata azione, in un dato tempo e spazio, senza permettere alcun allargamento della prospettiva. Ciò fa sì che il tempo rappresentato sia essenzialmente un tempo di tipo lineare, in cui è difficile riscontrare analepsi o prolessi.

Possiamo quindi dire che il racconto italiano degli anni Quaranta-Cinquanta assume un profilo molto tradizionale, evitando ogni sperimentazione e rispettando invece generalmente le unità di tempo, luogo e azione:

E proprio il tempo unico, unidirezionale e irreversibile, l'astensione di qualsiasi simmetria e sincronità spaziale, e la narrazione di un solo evento, sono funzionali a rendere veritiera e credibile la rappresentazione del mondo che il testo vuole offrire; a fare in modo insomma che il racconto italiano del dopoguerra [...] si configuri come esempio di letteratura realistica.³⁴

Il secondo punto messo in rilievo da Tortora riguarda la figura del narratore. L'autore nota infatti come fin dall'inizio, dal primo sguardo sui personaggi oppure sul paesaggio, si venga ad instaurare un patto di fiducia tra narratore e lettore, sempre basato sull'aderenza al mondo concreto e alla sua veridicità. Anche proseguendo nella lettura dei racconti, mai il narratore tradisce questa fiducia e anzi la rafforza: non sono presenti infatti zone d'ombra o enigmi nelle narrazioni realistiche. Il lettore ha quindi l'impressione di trovarsi in un mondo stabile, in cui non vi saranno improvvisi cambiamenti dovuti alla parzialità delle percezioni dell'io. Anche quando i fatti vengono filtrati dallo sguardo di un personaggio in particolare, il narratore mette sempre in evidenza ciò che è dato reale rispetto a ciò che invece è pura interpretazione da parte del soggetto.

³³ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 163-176.

³⁴ M. TORTORA, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, cit., p. 17.

Tutto ciò dà plasticità al narrato. La stessa funzione viene rivestita anche dal dialogo, che si presenta con un rilievo strutturale nei racconti di Moravia, in alcuni racconti di *Ultimo viene il corvo* (ad esempio *Andato al comando*), e in quelli di Fenoglio. Anche in questi casi il narratore tende a sparire, lasciando spazio alla pura datità dei fatti e delle parole. Nei racconti realisti dunque siamo sempre di fronte ad un narratore attendibile, che non tradisce mai la nostra fiducia e anzi manifesta un costante controllo della vicenda. Anche quando il narratore è omodiegetico, e quindi più fallace, questo si viene immediatamente a qualificare come testimone della vicenda narrata, e quindi come persona informata dei fatti più di altri.

Veniamo ora ai personaggi. Si tratta di figure monolitiche, compatte: le conosciamo prima esteriormente, nei loro tratti fisici, nel vestiario e poi, un po' alla volta anche interiormente; il dato interessante è però che questi personaggi, con le loro azioni, non entrano mai in conflitto con quello che è il grumo dei loro pensieri e sentimenti. “Non c'è contraddizione tra pensiero e azione, e questa coesione fa sì che l'identità del personaggio – fortemente messa a repentaglio dalla narrativa modernista (*Il fu Mattia Pascal* e *La coscienza di Zeno* su tutti) – negli anni Cinquanta si offra al lettore in tutta la sua integrità e pienezza”³⁵.

Questi personaggi così saldi, possono comunque aspirare ad una crescita, che avviene soprattutto esteriormente, sul piano della consapevolezza e della conoscenza del mondo che li circonda, senza intaccare le profonde strutture dell'io. Mentre quindi Zeno e Pascal, alla fine del romanzo sono profondamente mutati, i personaggi del racconto realistico rimangono fedeli a sé stessi; semmai il mutamento si può riscontrare sul piano sociale: il successo del protagonista dipende spesso dall'integrazione o meno in un dato ambiente (esemplare da questo punto di vista è *Gli inizi del partigiano Roul* di Fenoglio).

La realtà sociale non è importante solo in quanto sfondo della vicenda o come campo di prova del personaggio, nel racconto realista infatti assume rilievo in quanto tale, come parte integrante di ciò che l'autore si propone di rappresentare al pubblico; così con Fenoglio ci immergiamo nell'ambiente partigiano, con Bassani conosciamo la questione ebraica nelle *Cinque storie ferraresi* e la povertà di Roma nei racconti di Moravia. Siamo di fronte ad una scelta marcatamente ideologica propria del realismo: uno dei suoi fini principali è quello di rappresentare la realtà sociale, azione che non è mai neutra, anzi

³⁵ Ivi, p. 21.

prevede sempre un giudizio; in particolare saranno considerate positivamente le comunità che si mostrano solidali e compartecipi al loro interno, negativamente invece i gruppi individualisti e competitivi (con l'importante eccezione di Fenoglio, che con la sua visione elitaria del partigiano, non indulge molto su raffigurazioni comunitarie positive). Infine, Tortora si sofferma sulle strategie adottate dagli autori nell'allestire le loro raccolte. Bisogna infatti sempre ricordare che i racconti non sono affatto testi autonomi, ma ognuno di essi è inserito all'interno di una struttura più ampia, costituita dal libro, e da questo emerge il significato profondo dell'opera, posseduto solo parzialmente dai suoi singoli componenti.

Gran parte delle raccolte citate fino a questo momento trovano il loro elemento di coesione, nella determinazione geografica, dichiarata fin dai titoli: *I ventitre giorni della città di Alba*, *Racconti romani*, *Spaccanapoli*, *Cinque storie ferraresi*; mentre Calvino, nella prefazione del 1969 a *Ultimo viene il corvo*, indica tre linee tematiche del libro, una delle quali è proprio il "paesaggio della Riviera"³⁶. Insomma, tutte le storie si svolgono in un medesimo luogo e questo fa sì che ogni racconto ci proponga un'angolazione diversa, sempre parziale, ma che chiama a sé l'interesse del disegno.

In questo modo il volume di racconti si configura come una struttura policentrica, reticolare, composita, ma mai disgregata: l'unione infatti di tutti i suoi elementi (ossia le novelle che lo compongono) costituisce una totalità creata che è esattamente quella perseguita tradizionalmente dal romanzo.³⁷

E' possibile parlare allora di una sorta di epica terrena, in cui in testi autonomi e separati ricorrono i medesimi personaggi e gli stessi luoghi. Ogni situazione narrativa si presenta come uno sguardo diverso sul medesimo mondo, ma questa operazione non viene attuata a posteriori, dopo la redazione dei testi: è invece all'origine della creazione di ogni singolo racconto.

Fino agli anni Sessanta quindi il racconto realistico rappresenterà senza dubbio il filone centrale della narrativa breve italiana, non sarà tuttavia l'unico: ci sono anche altre forme di narrazione breve che cercano di affermarsi.

La stagione del modernismo italiano non si era totalmente spenta con la pubblicazione de *Gli indifferenti*: negli anni Trenta e Quaranta, più nella novellistica che nel romanzo, si

³⁶ I. CALVINO, *Presentazione*, in *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1969, p. 13

³⁷ M. TORTORA, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, cit., p. 26.

pubblicano testi che danno un seguito alla poetica del modernismo (basti pensare a *La siccità* e *La miseria* di Bilenchi, ai racconti di Cassola e a Gadda con *L'incendio di via Keplero*). Alcuni di questi autori continueranno con la propria azione anche nel secondo dopoguerra.

Tra gli anni Quaranta e Cinquanta conoscerà una particolare fortuna anche il racconto surrealistico e fantastico: Buzzati pubblica *Paura alla Scala* (1942) e *Sessanta racconti* (1958), Savino che aveva già dato alle stampe *Casa <<la Vita>>* (1943) e *Tutta la vita* (1945), lavora al volume *Il signor Dido* pubblicato postumo.

In seguito la novellistica fantastica vivrà importanti trasformazioni che le daranno nuova vitalità: si dividerà infatti in tre filoni.³⁸ Rimandiamo ad altra sede un maggiore approfondimento sulla questione; ora l'importante è mettere in evidenza come la novella fantastica continui ad essere vitale e a conquistare parte del panorama letterario, in qualche caso (come quello di Landolfi e dei suoi continuatori, come Flaiano e Tabucchi) con un certo successo di pubblico.

Se insomma si vuole tracciare una panoramica della novellistica nel dopoguerra, ci si renderà conto del fatto che al filone realista dominante, si verranno ad affiancare sia esperienze moderniste, sia moduli fantastici, che sopravvivranno al *turning-point* del 1963, occupando, in veste rinnovata, uno spazio significativo nella letteratura degli ultimi decenni del Novecento.

Infine, così come il modernismo non aveva cessato di esistere, allo stesso modo, anche nel 1963 e nel periodo di forza della neoavanguardia, una novellistica di taglio realistico, continua ad essere presente, anche se in posizione ormai marginale. Ad esempio, ritroviamo Moravia che nel 1967 pubblica *Una cosa è una cosa*, Gianna Manzini (*Sulla soglia*, 1973) e il Primo Levi delle *Storie naturali*.

Siamo quindi giunti al 1963: quest'anno segna un vero e proprio spartiacque per la novellistica italiana del Novecento. La data non è arbitraria: in quest'anno Gadda termina *La cognizione del dolore* e con essa la sua attività da romanziere, Fenoglio muore e Calvino pubblica *La giornata di uno scrutatore*, che porrà fine alla prima fase della sua creazione artistica, quella appunto legata al realismo. Dal canto suo, la nascita del Gruppo 63 muta le parole d'ordine, le urgenze e i parametri di valutazione. S'inaugura insomma

³⁸ S. LAZZARIN, *Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento*, in <<Allegoria>>, n. 69-70, 2014, pp.41-60.

in quest'anno un periodo di radicale ripensamento della letteratura, che investe anche la novellistica trasformandola profondamente, tanto che Tortora parla addirittura di una "rivoluzione copernicana"³⁹.

A patire dagli anni Sessanta, l'unico evento su cui si basava la novella moderna, ciò che le dava compattezza e coesione, semplicemente scompare: il fatto, ordinario o eccezionale, viene espulso dal racconto. E' chiaro che questo porta ad un totale ripensamento, ad una rivoluzione del genere, che spesso ha come esito qualcosa di assolutamente nuovo e originale.

Proprio nel 1963 Luigi Malerba pubblica *La scoperta dell'alfabeto*: già il primo testo, che dà il titolo all'intera raccolta, si impone alla nostra attenzione per la totale assenza di trama. Ma forse ancora più emblematico è *Ti con zero* (1967) di Calvino; anche in questo caso il testo eponimo del volume si caratterizza per la totale assenza di azione, anzi questa è bloccata al momento in cui il cacciatore sta per scoccare la freccia che potrebbe uccidere il leone. Tesi confermata anche da *Le città invisibili* e *Palomar* e dai testi di molti altri autori, come il *Sistema periodico* di Primo Levi o *Centuria* di Manganelli.

La soppressione di ogni azione ha come immediata conseguenza anche l'abrogazione del personaggio: se infatti non c'è più nessun atto da compiere, non sarà necessario neppure alcun agente. Pertanto, risulta naturale che i personaggi di questi racconti non abbiano più un'identità definita, o che almeno li renda riconoscibili: rimangono soltanto delle pure entità nominali, se non addirittura, in alcuni casi estremi, esseri privi anche di un nome che li identifichi, come avviene in *Ti con Zero*, dove i personaggi sono indicati tramite anonime lettere dell'alfabeto quali X e Y.

Altra conseguenza dell'eliminazione dell'azione è uno spostamento del racconto verso il livello speculativo e ragionativo: in particolare saranno indagati il linguaggio e la sua referenzialità, la narrazione e la sua modalità. Ad esempio Malerba, nei racconti *La nascita dell'alfabeto* e *Fuoco e fiamme*, denuncia la reale essenza della lingua, intesa come puro strumento di dominio per controllare e falsificare la realtà. E chiaramente se la lingua è falsa, la comunicazione è bloccata e viene meno ogni possibilità di fare letteratura.

La crisi del linguaggio, così come ci è testimoniata dai racconti di Malerba, ma che appare anche in Calvino, non può che condurre alla messa in discussione dei fenomeni letterari

³⁹ M. TORTORA, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, cit., p. 30.

che avevano caratterizzato il realismo, con la sua profonda fiducia in una referenzialità tra parole e cose. Tale crisi porta all'impenetrabilità del reale e all'impossibilità di ogni interpretazione: si giunge così al cuore del postmoderno, a quegli elementi che hanno permesso la supremazia del linguaggio, a discapito del reale ormai svuotato di ogni significato.

La riflessione sul linguaggio diviene quindi facilmente metaletteraria ed è consueto che i testi dagli anni Sessanta in poi, abbiano come principale oggetto di raffigurazione il campo delle possibilità e delle modalità narrative. Questo tipo di approccio in realtà interessava anche generi molto diversi, tuttavia appare evidente che nel racconto questa soluzione fosse più praticata. Probabilmente ciò era dovuto alla sua brevità che richiedeva un tempo di attenzione contenuto, e allo status di genere considerato minore, e quindi meno appetibile per il mercato e meno rischioso dal punto di vista economico: ciò consentì di elevarlo a luogo privilegiato di sperimentazione sia per quanto concerne le strutture narrative che per il versante stilistico, un ruolo a cui il romanzo non poteva aspirare.

Ciò che cambia a partire degli anni Sessanta, sono anche i criteri di assemblamento delle raccolte, che non seguiranno più l'elemento geografico, ma il codice utilizzato: del resto è evidente che se non c'è più alcuna azione da raccontare e se il nuovo obiettivo è quello di esplorare originali possibilità sul versante dello stile e del linguaggio, l'elemento unificante non potrà che essere di tipo formale.

Per concludere, dagli anni Sessanta in poi si è avuta una vera e propria rivoluzione copernicana nella novellistica italiana, che ha portato alla fine dell'evento e all'inconsistenza del personaggio, per lasciar spazio ad una scrittura più riflessiva, che spinge il racconto ai suoi limiti estremi, e anche oltre, dando vita a testi di difficile definizione come *Le città invisibili*. In sostanza il racconto dopo il 1963, si propone come prosa di ricerca e sperimentazione, rivestendo una funzione che il romanzo non poteva esercitare con uguale dedizione.

CAPITOLO SECONDO

Oralità e temporalità nel racconto

2.1 Oralità e scrittura: il pensiero di Walter Ong

Il prestigio acquisito dalla letteratura nel corso dei secoli ha fatto sì che il rapporto tra oralità e scrittura venisse spesso percepito nei termini di un prima e di un dopo, per cui l'uomo avrebbe vissuto una prima fase dell'esistenza totalmente caratterizzata dall'espressione orale, per poi giungere gradualmente alla conquista della scrittura e ad un periodo strettamente legato solo ad essa. Secondo questo pensiero le due tradizioni avevano anche importanti differenze qualitative: il codice orale si caratterizzava per arcaicità e ingenuità rispetto alla scrittura, ma anche per maggiore autenticità.

In realtà l'interesse per l'uso scritto e parlato del codice linguistico è davvero antico: già Platone nel *Fedro* aveva attribuito al mitico faraone egiziano Thamus un elogio del discorso orale e aveva avanzato poi delle argomentazioni volte a deprezzare invece l'invenzione della scrittura ad opera del dio Theuth.

Le lettere cagionano smemoramento nelle anime di coloro che le hanno apprese, perocché più non curano della memoria, come quelli che fidando della scrittura, per virtù di strani segni di fuori si rammentano delle cose, non per virtù di dentro e da sé medesimi. Dunque trovato hai la medicina, non per accrescere la memoria, sibbene per rievocare le cose alla memoria. E quanto a sapienza, tu procuri ai discepoli l'apparenza sua, non la verità [...].⁴⁰

L'altra accusa che Platone muove alla scrittura è che questa, interrogata, tace sempre e non entra nello scambio dialettico, a differenza della parola parlata che è invece agonistica ed enfatica, frutto di una situazione concreta e del reale scambio tra uomini.

⁴⁰ PLATONE, *Fedro*, Milano, Bompiani, 2000, p. 208.

Platone quindi, tramite Socrate, cerca qui di esporre a chi si debba riconoscere la supremazia tra la scrittura e la parola orale, e patteggia chiaramente per la seconda. Il fatto interessante è però che Platone non solo si fa paladino della scrittura utilizzandola come *medium*, ma anche che tutto il suo pensiero dipende interamente da essa. Il pensiero analitico infatti non sarebbe possibile in una cultura che non conosca la scrittura, la filosofia in generale non potrebbe nascere senza le strutture mentali che si originano in seguito all'interiorizzazione della scrittura.

Il caso di Platone ci fa comprendere quanto scivoloso sia il terreno su cui ci stiamo muovendo: il rapporto tra oralità e scrittura è difficile da delineare proprio perché noi siamo immersi nella cultura della stampa, le strutture mentali che guidano il nostro modo di pensare, comunicare e narrare derivano da essa senza che ce ne rendiamo conto, e anzi le riteniamo forme naturali del pensiero, quando sono in realtà frutto di un processo storico. Ecco perché è per noi estremamente difficile riuscire realmente a concepire una cultura che non conosca la scrittura, poiché la nostra mente e società sono state permeate in profondità da essa.

In seguito ad un lungo periodo di disinteresse verso la parola orale, dovuto forse a quella che Zumthor definisce l'"antica tendenza a sacralizzare la lettera"⁴¹, nell'ultimo secolo certamente abbiamo assistito ad una attenzione rinnovata verso l'oralità e i suoi rapporti con la scrittura, ad esempio Ferdinand de Saussure, padre della linguistica moderna, rimise in primo piano il discorso orale, in quanto momento cardine della comunicazione verbale; ma nonostante la novità del suo approccio, continuava a ritenere la scrittura una sorta di complemento dell'oralità, senza pensare che potesse trasformare la verbalizzazione stessa⁴². Invece sarà Marshall McLuhan, con la pubblicazione de *La galassia Gutenberg* (1962), il primo a leggere l'introduzione della scrittura in una società come fattore scatenante di importanti trasformazioni di ordine mentale, economico e istituzionale (a cui ne seguiranno altre portate dalla stampa e dai media).⁴³

Forte della lezione di McLuhan, il gesuita Walter Ong con *Oralità e scrittura*, pubblicato nel 1982 in Inghilterra, ha delineato la storia delle varie tappe del cammino percorso dalla civiltà occidentale nel suo passaggio dall'oralità alla completa interiorizzazione della scrittura, raccogliendo in maniera sistematica tutti i contributi che si erano dati in tale

⁴¹ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 7.

⁴² F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1970, p. 35.

⁴³ M. MCLUHAN, *La galassia Gutenberg. La nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976.

campo fino a quel momento.⁴⁴ Lo studio di Ong è oggi considerato uno dei testi cardine nell'ambito dei rapporti tra parola orale e parola scritta, anche perché fa propria un'ottica interdisciplinare indispensabile, che coniuga il campo linguistico, con le discipline umanistiche e la psicologia cognitivista.

Ong non ripropone la diatriba platonica, cercando di individuare quale dei due codici della lingua sia preferibile, semplicemente cerca di metterne in evidenza le differenze, chiarendo che entrambi possono portare alla nascita di creazioni di valore: se infatti una civiltà a cultura orale primaria può dare origine a creazioni di grande importanza, è anche vero che la scrittura può portare al dispiegamento di tutte le potenzialità della mente umana, perdendo però qualcosa nel passaggio. Lo studio del carattere orale della lingua è importante perché, nonostante gli esseri umani comunichino tra loro in modi molto diversi, risulta sempre fondamentale la parola detta e udita, che trova la propria realtà nel mondo del suono; anche nella scrittura, che invece si affida allo spazio, risiede ancora l'espressione orale poiché tutti i testi scritti per comunicare devono essere collegati al mondo del suono e quindi alla lingua; per questo la scrittura non può mai fare a meno dell'oralità.

Un impulso fondamentale agli studi sull'oralità venne dato certamente dalla questione omerica: da lungo tempo infatti si percepiva che i poemi omerici avevano qualcosa di profondamente diverso rispetto al resto della letteratura greca, e questa sensazione venne confermata dagli studi di Milman Parry che mettevano in evidenza come virtualmente ogni carattere distintivo della poesia omerica sia dovuto all'influenza su di essa dei metodi di composizione orale. Le ricerche di Parry hanno quindi dato una spiegazione a tutte le caratteristiche dei poemi omerici (formularità, ridondanza, andamento paratattico e aggregativo, tono agonistico) e hanno permesso di spiegarle con quella che Ong definisce la "psicodinamica dell'oralità"⁴⁵. In seguito, Havelock applicò le scoperte di Parry a tutta la letteratura greca, mentre altri studiosi come Isidore Okpewho le hanno utilizzate in contesti diversi da quello europeo, come ad esempio la poesia orale africana.

Ecco che solo una comprensione dell'oralità primaria può portarci a capire meglio il nuovo mondo della scrittura, la sua influenza e come essa agisca sugli esseri umani

⁴⁴ W. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

⁴⁵ Ivi, pp. 59-117.

ristrutturandone i processi mentali: senza la scrittura un individuo non potrebbe pensare nel modo in cui lo fa, non solo quando scrive, ma anche quando si esprime in forma orale.

La scrittura ha trasformato la mente umana più di qualsiasi altra invenzione. Essa crea ciò che è stato definito un linguaggio <<decontestualizzato>>, o una forma di comunicazione verbale <<autonoma>>, vale a dire un tipo di discorso che, a differenza di quello orale, non può essere immediatamente discusso con il suo autore [...].⁴⁶

Il passaggio dall'oralità alla scrittura segna anche il passaggio dall'udito, che per secoli aveva dominato la conoscenza antica, alla vista. Tuttavia, per lungo tempo il carattere orale della lingua manterrà una propria importanza, infatti anche in seguito all'avvento della scrittura, nell'ambito della cultura manoscritta la lettura ad alta voce e la recitazione saranno considerate essenziali. Il cambiamento definitivo avverrà invece con l'avvento della stampa, che segnerà il trionfo della vista e il radicamento della parola nello spazio. Ciò ha comportato molti cambiamenti di portata più ampia nella mente dell'uomo, ma in particolare notiamo che il passaggio da una lettura intesa ancora come attività sociale, ad una lettura silenziosa, privata, porta l'uomo ad un ripiegamento su di sé e a guardare alla propria coscienza interiore.

Chiaramente queste trasformazioni portarono a delle modifiche in molti generi d'arte verbale, tra i quali certamente il più studiato è stato la narrativa (anche se senza dubbio hanno influito su tali cambiamenti anche altri fattori come i mutamenti sociali o le evoluzioni di altri generi).

La narrativa è un genere molto presente dalle culture orali, fino a quelle chirografiche: in fondo la conoscenza e il discorso derivano dall'esperienza umana, e il modo più elementare di elaborare tale esperienza è darne conto seguendo più o meno lo sviluppo della storia nel flusso del tempo. Il racconto è un modo di trattare questo flusso. Ora, nelle culture ad oralità primaria la narrativa risulta essere particolarmente importante, perché diviene il bacino che permette di immagazzinare, organizzare e comunicare gran parte della conoscenza di un popolo, rivestendo quindi una funzione sociale. Ciò che cambia in particolare tra la narrativa delle culture orali e quella delle culture tipografiche è l'idea stessa di intreccio. Se infatti noi pensiamo generalmente ad uno sviluppo lineare, con un climax che porta all'accumulo di tensione, prima dello scioglimento (secondo l'immagine

⁴⁶ Ivi, p. 119.

della piramide di Freytag), l'intreccio proprio della narrativa orale è molto diverso. Generalmente siamo calati in *medias res* negli eventi, che solo in seguito ci verranno spiegati, inoltre non si possono trovare trame lineari con climax (che sono invece tipiche della narrazione moderna), ma una serie di blocchi concentrici: la struttura episodica risultava essere infatti il solo modo di immaginare e trattenere nella memoria una narrazione di una certa lunghezza. Forse una trattazione lineare si poteva dare solo con brevi racconti.

Con l'avvento della stampa, la struttura per episodi sarà invece abbandonata a favore di uno svolgimento più lineare; tuttavia bisogna sempre ricordare che si tratta di trasformazioni lunghe, per cui tracce di composizione tipiche dell'oralità rimarranno ancora presenti ad esempio nel racconto di viaggio, per poi scomparire progressivamente, fino al genere poliziesco, forma più lontana dall'oralità, che presenta invece la tipica struttura lineare con climax ascendente.

Un'altra differenza può essere avvertita nella costruzione dei personaggi. Infatti, il romanzo propone una presentazione a tutto tondo del carattere, mentre nella narrativa orale abbiamo personaggi forti (eroi o figure bizzarre solitamente), che però sono molto tipizzati, e spesso non sorprendono, ma anzi deliziano assecondando le aspettative del lettore.

Sulla scia di Ong, interverrà poi Paul Zumthor, che proporrà una poetica generale dell'oralità, in cui le tradizioni orali non sono relegate alle civiltà arcaiche o marginali, ma inserite anche nella nostra cultura:

Nessuno potrebbe negare l'importanza del ruolo giocato, nella storia dell'umanità, dalle tradizioni orali: le civiltà arcaiche, e ancora oggi numerose culture marginali, si sono conservate unicamente o principalmente grazie ad esse. Ci riesce più difficile concepire in termini non storici, e soprattutto convincerci che la nostra cultura ne è impregnata e avrebbe difficoltà a sopravvivere senza di essa.⁴⁷

Zumthor fa quindi riferimento a forme di poesia orale, la cui realtà viene ammessa finché si parla di etnie africane, ma viene invece rinnegata o ignorata quando bisogna riconoscerne la presenza tra noi (ad esempio tramite il genere della canzone), nel mondo occidentale e alfabetizzato. Zumthor riporta quindi l'oralità alle nostre società e al nostro tempo, lamentando una passione oramai spenta verso un'oralità invece ben viva.

⁴⁷ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit., p. 6.

Ai fini dello studio che ci proponiamo di compiere, ovvero una ricerca sull'oralità del racconto della Resistenza in Italia, è chiaro che non è possibile parlare di una cultura ad oralità primaria, ma di un mondo già immerso in una cultura chirografica, e di uomini i cui processi mentali e modalità di scrittura sono stati abbondantemente condizionati da essa. Come ha sottolineato però Zumthor, l'oralità è ancora presente nelle nostre società, e questo è ancora più evidente nella Resistenza italiana, un periodo in cui si viene ad avere una sorta di vera e propria riscoperta della parola orale e una forte volontà comunicativa. Tuttavia, a fronte di molti studi dedicati ai modelli letterari che hanno ispirato i nostri più importanti scrittori, non vi è stato altrettanto interesse verso i legami della tradizione scritta con l'oralità. Oggi infatti l'intertestualità è permeata profondamente nella cultura occidentale e non solo: abbiamo fatto nostra l'affermazione di T. S. Eliot, per cui proprio le parti migliori del lavoro di un artista, spesso sono quelle dove "i poeti del passato, i suoi antenati, asseriscono più vigorosamente la propria immortalità"⁴⁸, ma non riconosciamo l'influenza del mondo orale sulle nostre opere. Questo fa in modo che la nostra concezione della letteratura, e in particolare della tradizione resistenziale, sia quantomeno incompleta.

2.2 L'epica mancata della Resistenza

La Seconda guerra mondiale è stata per molti aspetti diversa rispetto alla Prima, infatti nel primo conflitto i combattimenti si limitarono ad una zona geografica ristretta (il fronte nord-orientale dell'Italia), e quindi furono direttamente partecipi dei fatti d'armi solo i combattenti e le popolazioni di confine, mentre il resto della società civile ne veniva informato dalla stampa o, in seguito, dai racconti dei reduci. La Seconda guerra mondiale portò invece ad un'espansione del conflitto a tutto il territorio nazionale fin dal maggio del 1940, con i bombardamenti aerei e poi con lo sbarco degli alleati in Sicilia. Ma i combattimenti si inasprirono decisamente nella zona centro-settentrionale in seguito all'armistizio dell'8 settembre del 1943, che portò all'occupazione del suolo italiano da parte tedesca, alla formazione della Repubblica di Salò e diede inizio alla guerra civile. La società nazionale fu quindi interamente investita dal conflitto e tutti ebbero poi qualcosa di tragico da raccontare, sicuri che gli ascoltatori avrebbero capito, dal momento

⁴⁸ T. S. ELIOT, *Tradizione e talento* individuale, in *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e sulla critica*, Milano, Bompiani, 2016, p. 57.

che anche loro avevano vissuto esperienze molto simili. Inoltre, a quello che si era vissuto in Italia, si aggiungevano i racconti che arrivavano dai fronti di guerra e talvolta da coloro che erano stati in prigionia (anche se in questo a caso, a volte non c'era vera corrispondenza negli ascoltatori, che spesso non credevano a ciò che era accaduto: il caso più noto è quello di Primo Levi, ma la stessa difficoltà sarà riscontrata anche da Mario Rigoni Stern al ritorno dalla Prussia); insomma, “i fatti di guerra diventarono così un vasto patrimonio della memoria storica collettiva”⁴⁹.

Nell'ambito della Resistenza in montagna, come di quella in città, il fenomeno era forse ancora più accentuato: infatti continuamente si vivevano situazioni straordinarie e tragiche, si prendeva parte a combattimenti, ad azioni di sabotaggio e si era testimoni, diretti o indiretti, di incursioni, di uomini fatti prigionieri ed esecuzioni. Così, in maniera assolutamente naturale dalle esperienze vissute tutti i giorni potevano nascere racconti, canzoni e poesie che facevano circolare la memoria di un avvenimento da una collina all'altra, da un paese all'altro.

Testimone lucidissimo di tutto ciò è Calvino nella *Prefazione al Sentiero dei nidi di ragno*:

L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare: nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persone e pacchi di farina e bidoni d'olio, ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano accorse, e così ogni avventore alle tavole delle <<mense del popolo>>, ogni donna nelle code ai negozi; il grigiore delle vite quotidiane sembrava cosa d'altre epoche; ci muovevamo in un multicolore universo di storie.

Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima storia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica. Durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte intorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata, una ricerca di effetti angosciosi o trucolenti. Alcuni miei racconti, alcune pagine di questo romanzo hanno all'origine questa tradizione orale appena nata, nei fatti nel linguaggio.⁵⁰

⁴⁹ G. FALASCHI, *Introduzione*, in *La letteratura partigiana in Italia 1943-1945*, a cura di G. Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 13.

⁵⁰ I. CALVINO, *Prefazione* (1964), in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Verona, Mondadori, 1993, pp. VI-VII.

A tal proposito Maria Corti ha parlato della nascita di un fenomeno assolutamente nuovo in Italia: una “*tradizione orale*”⁵¹, che collocava le sue origini proprio durante il biennio della Resistenza.

A sostenere la veridicità delle parole di Maria Corti, ci sarebbero una serie di testimonianze oltre a quella di Calvino, ad esempio le parole di Corrado Alvaro in *Quaderno. Alcune pagine d'un diario fra il luglio 1943 e il giugno 1944*: “Inerzia. E in questo stato d'inerzia si raccontano leggende di fatti accaduti altrove, atti di coraggio, iscrizioni sui muri, più in là, in un altro quartiere [...]”⁵². L'esistenza di una tradizione orale era confermata anche dal fatto che uno stesso episodio circolava in diverse varianti nei vari “fogli” partigiani, che avevano un ruolo importantissimo nella propaganda e nel rapporto con la popolazione locale.

Su questo fenomeno ci sono due elementi in particolare da notare: da una parte il fatto che, data l'eterogenea provenienza sociale dei partigiani, si poteva dare un tipo di trasmissione molto variegata nel linguaggio e nelle forme, si potrebbe parlare di una vera e propria comunicazione anche dal basso, ovvero falde di popolo comunicante, (cosa che non era ravvisabile ad esempio nei fogli di guerra degli eserciti, che mantenevano comunque una comunicazione dall'alto). Dall'altra parte, è da segnalare questa continua circolazione di storie tra emittenti e destinatari. Secondo Maria Corti “c'era di che far nascere una letteratura epico-popolare”⁵³.

Tuttavia, questa letteratura epico-popolare non è nata; si sono gettate tutte le premesse, si era creato il clima giusto, una solidarietà tra coloro che raccontavano e coloro che ascoltavano, una memoria comune da tramandare che avrebbe restituito alla narrativa la sua antica funzione sociale, di trasmissione dei saperi. Al suo posto è nato invece il neorealismo. Infatti, l'idea di una virtualità narrativa nuova che era propria del neorealismo, ovvero la fiducia nella possibilità di dare inizio a qualcosa di diverso, sia dal punto di vista tematico (con il nuovo interesse verso le masse), che formale, secondo la Corti, avrebbe visto la propria origine nel biennio della Resistenza e in particolare nel fiorire di questa tradizione orale, mossa da una volontà di rinnovamento generale.

⁵¹ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p. 33.

⁵² C. ALVARO, *Quaderno. Alcune pagine d'un diario fra luglio 1943 e giugno 1944*, in <<Mercurio>>, numero speciale di dicembre 1944, p. 10.

⁵³ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit. p. 35.

Il Neorealismo non nasceva però come un movimento codificato, con una propria poetica, propri principi, a cui i singoli autori avevano aderito consapevolmente; possiamo dire invece che alle sue origini si trattò di una “corrente involontaria”⁵⁴, nata da un clima generale, da un’analogia di condizioni storico-culturali, da un rifiuto della letteratura passata e dal fiorire di nuovi programmi per il futuro. Un destino storico si sarebbe quindi venuto a riflettere su più individui, che si sono fatti espressione concreta della situazione generale; così dice anche Calvino: “Più che come un’opera mia lo leggo come un libro nato anonimamente dal clima generale di un’epoca, da una tensione morale”⁵⁵.

Possiamo quindi dire che il neorealismo ha le proprie radici, se non anche qualcosa in più, nel movimento collettivo della Resistenza: nasce infatti direttamente da essa, dal suo clima generale, dall’impeto morale che la caratterizza; e si può anche sostenere che sempre nella Resistenza cronologicamente nasce la prima scrittura neorealista, che poi trasmigrerà a temi diversi da quelli del mondo partigiano. Le opere quindi di grandi autori che noi ancora leggiamo vedrebbero le proprie origini negli scritti dei partigiani, che spesso confluivano nella stampa clandestina; qui troviamo per la prima volta quelle caratteristiche che poi passeranno alla letteratura vera e propria e che dopo il 1948 subiranno un processo di codificazione.

Per comprendere quindi l’essenza profonda della letteratura neorealista, a cui guardano i nostri racconti, dobbiamo risalire alle sue origini, alla stampa clandestina, riservando sempre un occhio di riguardo al parametro dell’oralità che ci siamo proposti di analizzare, è infatti lecito pensare che se degli elementi di oralità sono presenti negli scritti dei “primi neorealisti” questi possono aver influenzato anche le opere successive.

La scrittura clandestina, secondo Maria Corti, può considerarsi attuata a tre livelli tematico-formali nella stampa clandestina:

- 1) Resoconti di operazioni partigiane in forma molto stringata, a scopo documentario, in cui però a volte si intromettono anche strutture di tipo narrativo a livello tematico e formale.
- 2) Racconti generalmente molto brevi.

⁵⁴ Ivi, p. 39.

⁵⁵ I. CALVINO, *Prefazione* (1964), in *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. VI.

- 3) Diari brevi, a volte a puntate, e appunti cronachistici (diversi dai diari per forma più distaccata e non autobiografica); in seguito questi testi sfoceranno nel racconto-diario del periodo neorealistico o nella memorialistica partigiana.⁵⁶

Falaschi sostiene che la stampa tra il 1943 e il 1945 avrebbe pubblicato testi in cui all'iniziativa del singolo, si viene sempre a sommare la tradizione collettiva, orale dei fatti, che poi nel momento della stesura si potevano strutturare secondo due strade diverse: in direzione narrativa o più strettamente documentaria, ma comunque sempre mantenendo come denominatore comune la brevità dei testi, brevità che rispondeva anche ad esigenze di tipo pratico.⁵⁷

I tre "generi" che sopra abbiamo elencato, hanno certamente tutti contribuito a fondare alcuni tratti tipici del neorealismo, ma un posto di riguardo spetta in particolare al racconto che nella Resistenza ha avuto un ruolo cardine. I racconti brevi apparsi sulla stampa clandestina sono il genere che senza dubbio ha influito maggiormente sulla narrativa di stampo neorealista: per primi infatti hanno realizzato quel bisogno di attinenza al vero, e di aspirazione alla resa oggettiva, che in seguito verrà ripreso dal codice neorealista. Non si trattava chiaramente di seguire una poetica, ma tale atteggiamento rispondeva ad una funzione ben precisa, ovvero quella di vincere i fascisti con i fatti e con la buona coscienza. Ed è ipotizzabile che proprio l'oralità abbia influito su quest'attinenza all'oggettivo, infatti la tradizione orale porta spesso a concentrarsi sull'azione e sulla concretezza, lasciando da parte caratterizzazioni psicologiche o riflessioni astratte, e dando spazio piuttosto ad una componente di tipo mitico che si insinua in profondità anche nella caratterizzazione dei personaggi, non uomini comuni, alle prese con la quotidianità, ma eroi che vivono ogni giorno situazioni eccezionali. Tanto che i personaggi spesso divengono dei simboli, esseri esemplari, che nella stampa partigiana e in parte anche nella letteratura neorealista svolgevano una funzione di tipo pedagogico.

Ecco quindi che oggettività, brevità ed esemplarità, che nel racconto clandestino avevano una funzione puramente pragmatica, vedranno poi un fissaggio nel racconto neorealista. C'è un'altra componente poi da prendere in considerazione: la facilità con cui i racconti neorealisti si compongono in raccolta. Certo questo non avveniva nella stampa

⁵⁶ M.CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p. 42.

⁵⁷ G. FALASCHI, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, p. 18.

clandestina, tuttavia i racconti apparivano generalmente uno per numero, e affiancando i vari fogli clandestini, leggendo in sequenza i racconti che vi erano stati riportati, si avrà la sensazione di trovarsi di fronte ad una mappa della vita partigiana di un gruppo. Un effetto molto simile lo troveremo in seguito nelle raccolte di racconti, in cui spesso non sono presenti solo testi di argomento partigiano (pensiamo a *Ultimo viene il corvo*, *I ventitré giorni della città di Alba*, *Gli anni e gli inganni* di Venturi o a *Dentro mi è nato l'uomo* di Del Boca), ma questi sono tutti legati tra loro, interconnessi, collegati da personaggi, luoghi, battaglie che tornano da un racconto all'altro. Siamo di fronte a quella "narrazione unitaria e plurifocale"⁵⁸, propria della stampa clandestina, come delle raccolte di racconti neorealiste. E' questo un procedimento di estremo interesse nella prospettiva dei generi letterari: questa narrazione che propone vari punti di vista, storie diverse ma sempre connesse dai luoghi e dai personaggi, sembra voler quasi supplire alla spiacevole mancanza del genere epico che stava per nascere. I singoli racconti fanno le veci di quegli episodi o macrosequenze in cui era organizzato il discorso epico, e proponendo più prospettive, più personaggi, cercano nel loro insieme di realizzare la meravigliosa prospettiva della corralità. Si ricrea così una sorta di epica terrena in cui, citando Lukács, "tutto è nuovo [...] e insieme familiare, avventuroso e pure noto"⁵⁹.

Questo tipo di struttura è interessante anche perché espanderà la sua influenza al genere del romanzo: tipico esempio può essere costituito da *Cronache di poveri amanti* di Pratolini, dove è presente una narrazione per catena di macrosequenze: questo permette all'autore di non imporre un unico punto di vista sul reale, ma di offrire una raggera di esperienze.

Altro elemento da sottolineare è lo slancio comunicativo: i racconti che venivano pubblicati nelle riviste clandestine avevano una funzione pragmatica, di comunicazione con il popolo, di scambio. Il racconto neorealista manterrà questa volontà, il sentimento di una comunanza di intenti e di una nuova unità.

Passiamo ora ad alcune annotazioni riguardanti la lingua. I racconti orali che circolavano tra bande partigiane e popolazione civile erano chiaramente in dialetto, mentre nella stampa partigiana generalmente i testi erano in lingua, ma con l'intromissione di singole parole, espressioni o costrutti sintattici tipicamente dialettali o risalenti all'italiano

⁵⁸ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p. 49.

⁵⁹ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Parma, Pratiche, p. 65.

regionale. Questa presenza del dialetto era da una parte dovuta alla variegata composizione sociale dei gruppi partigiani, e dall'altra allo stretto rapporto con il luogo delle operazioni e con la popolazione civile. Questo rapporto è ben esemplificato da Fenoglio in un brano di *Una questione privata*:

<<Chi siete?>>
<<Partigiani>>, rispose Meo.
<<Dillo in dialetto>>, pretese il vecchio.
E Meo lo ripeté in dialetto.⁶⁰

Questo breve scambio di battute ci fa capire come il vecchio considerasse la sola italo-fonia come la prova del fatto che uno sconosciuto era una spia o un fascista, mentre riconosceva nella dialettologia, la prova della presenza di ragazzi del posto, che combattevano per la libertà.

Capiamo così quanto importante fosse il dialetto nel rapporto con il popolo, anche se il suo utilizzo non postulava un'opposizione con la lingua italiana, ma piuttosto una conciliazione.

Ora, anche il neorealismo avvertirà il bisogno di creare, insieme a nuovi contenuti, anche nuovi mezzi espressivi: la collettività e il proletariato non possono utilizzare i soli mezzi della tradizione e quindi l'aspirazione diviene quella di essere dei "nullatenenti della lingua", almeno nei dialoghi (le parti diegetiche mantengono spesso infatti una lingua più tradizionale), dove le masse si esprimono direttamente. Così afferma di voler fare anche Calvino:

Scrivendo il mio bisogno stilistico era tenermi più basso dei fatti, l'italiano che mi piaceva era quello di "chi non parla l'italiano in casa", cercavo di scrivere come avrebbe scritto un ipotetico me stesso autodidatta.⁶¹

Ecco che le novità linguistiche della tradizione popolare e resistenziale si prestano bene allo scopo. Certo l'operazione non era così semplice, perché scrittori maturi e consapevoli da una parte non volevano risultare banali, e dall'altra sentivano il bisogno di avvicinare questi nuovi modelli popolari alla tradizione letteraria italiana, per questo guardavano al parlato nazionale popolare e a Verga. Il risultato era una commistione di lingua letteraria e livello basso (una mescolanza che a dir la verità era ben presente anche negli scritti che

⁶⁰ B. FENOGLIO, *Una questione privata*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, p. 1026-1027.

⁶¹ I. CALVINO, *Prefazione* (1964), in *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. XXII.

apparivano nella stampa clandestina, anche se a livelli decisamente diversi: parliamo soprattutto di reminiscenze scolastiche).

In conclusione, abbiamo potuto vedere come nel biennio della Resistenza si sia originata una tradizione orale che per le sue caratteristiche si sarebbe potuta trasformare in una vera e propria epica-popolare. Purtroppo, così non è stato, ma le tematiche e le forme proprie di questa tradizione orale sono poi confluite, almeno in parte, con il tramite della stampa clandestina, in quello che noi definiamo “neorealismo”, e che non fu, almeno inizialmente, un movimento con una propria poetica, ma si originò in maniera spontanea e inconsapevole dalla Resistenza stessa. Certo è vero che nel momento in cui si entra nel campo della letteratura, la tradizione orale ha una propria importanza, ma si ricomincia anche a guardare indietro, ai modelli della tradizione italiana (Calvino citerà *I Malavoglia*, *Paesi tuoi* e *Conversazione in Sicilia* e secondariamente anche alcuni modelli americani, tra cui Hemingway⁶²), tradendo così la virtualità di un’epica popolare. Tuttavia, possiamo pensare che l’oralità abbia lasciato una propria traccia, più o meno consistente, almeno su alcuni degli autori maggiori.

2.3 La temporalità nel genere del racconto

Abbiamo potuto vedere nel primo capitolo come la caratteristica fondamentale del racconto sia la brevità, e come non si tratti semplicemente di un tratto quantitativo, ma anche qualitativo, che informa di sé tutto il genere e ne condiziona le strutture. Ad esempio, i confini del racconto, inizio e fine, sarebbero così ravvicinati da non potersi ignorare: e questa non sarebbe una considerazione valida soltanto per i racconti che vengono definiti “circolari” (dove cioè la fine coincide con l’inizio), ma per tutto il genere, come se ogni incipit, avesse già in germe qualcosa del finale. Quindi anche la temporalità risulta essere influenzata dalla *brevitas*, se infatti il romanzo può permettersi di rallentare il proprio ritmo e di accumulare un po' alla volta i suoi effetti sul lettore, il racconto invece deve proporre una gestione del tempo che sia incalzante, lasciando da parte informazioni superflue, e concentrandosi sullo scopo del racconto stesso, fin dalla prima parola.

⁶² Ivi, p. VIII.

Come abbiamo già visto, Calvino parlava del genere breve come di “un’operazione sulla durata”⁶³; ma non è l’unico scrittore di racconti a soffermarsi sulla questione, ad esempio Cortazar, rifacendosi al ritmo della poesia e del jazz, mette alla base della propria poetica una concezione agonistica del tempo: per lui un buon racconto è “un’implacabile corsa contro il tempo”⁶⁴.

Lo scrittore di racconti sa che non può procedere in modo cumulativo, che non ha come alleato il tempo; la sua unica risorsa è quella di lavorare in profondità, verticalmente, tanto verso l’alto quanto verso il basso dello spazio letterario [...]. Il tempo del racconto e lo spazio devono essere condensati, sottoposti ad un’alta pressione spirituale e formale [...].⁶⁵

Quindi sono la tensione, il ritmo, la pulsazione interna che possono far parlare di un buon racconto. Anche la stessa idea di significazione (che secondo Cortazar si viene ad avere quando un racconto spezza i propri confini con un’esplosione di energia spirituale, che illumina qualcosa che va oltre la breve storia narrata) non può aver senso, in questo genere, se non legata a quella di intensità e tensione, che non si riferiscono al tema, ma al trattamento letterario del tema stesso. Laddove la tensione è per Cortazar, come una presenza allucinante che permea il racconto fin dalle prime pagine e a cui il lettore non può sfuggire; la si può ottenere solo eliminando tutto il superfluo, i riempitivi e le divagazioni che sono proprie del romanzo, per costruire invece una struttura essenziale. Dalle parole dello scrittore argentino emerge un’idea di racconto molto diversa rispetto a quella vista in precedenza (di forma ancestrale e spontanea della narrazione): Cortazar sembra infatti parlare di un lavoro complesso, in cui la tecnica ha estrema importanza e ogni elemento, ogni effetto viene attentamente valutato in vista di uno scopo finale. Dice infatti che il racconto moderno, cioè quello che nasce con Poe, si propone come “una macchina infallibile destinata a compiere la propria missione narrativa con la massima economia di mezzi”⁶⁶. In effetti, soprattutto in ambito anglo-americano, spesso parlando di racconto moderno si fa riferimento più ad una tecnica (quindi basata sull’abilità) che ad un’arte (basata invece sulla creatività)⁶⁷. Se questa è certamente una semplificazione non veritiera, non possiamo negare che nel racconto moderno il trattamento del ritmo e

⁶³ I. CALVINO, *Rapidità*, in *Lezioni americane*, cit., p. 93.

⁶⁴ J. CORTAZAR, *Del racconto breve e dintorni*, in *Bestiario*, Torino, Einaudi, 2014, p. 183.

⁶⁵ J. CORTAZAR, *Aspetti del racconto*, in *Bestiario*, cit., p. 167.

⁶⁶ J. CORTAZAR, *Del racconto breve e dintorni*, in *Bestiario*, cit., p. 187.

⁶⁷ M. L. PRATT, *The Short Story. The Long and the Short of it*, in *The new short story theories*, cit., pp. 110-111.

della temporalità in generale sia frutto di procedimenti accurati, che certo non appartengono alla spontaneità propria della narrazione orale.

Passiamo ora a considerare gli strumenti che la teoria della letteratura ci ha fornito per l'analisi della temporalità: faremo riferimento agli studi dei narratologi e in particolare a Genette.

Oggi, spesso quando si parla di narratologia o di strutturalismo, lo si fa con una certa sufficienza, come di un'epoca ormai trascorsa, che aveva creato solo l'impressione di un "metodo" nello studio dei testi, ma che poi si era rivelata, inadeguata. Tuttavia, non si può negare che questi studi abbiano portato a notevoli progressi nel campo della teoria della letteratura, e che per questo vadano considerati, senza pensare però che possano spiegare in maniera scientifica ogni elemento del testo.

I narratologi tra gli anni Cinquanta e Settanta avevano cercato di dimostrare che il testo letterario era definito da specifiche caratteristiche di tipo formale, e in quest'ambito Gerard Genette, uno dei volti più noti dello strutturalismo, con *Discorso del racconto* si era occupato in modo particolare del narratore e del tempo narrativo, proponendo sempre come punto di riferimento le esemplificazioni fornite dalla *Recherche proustiana*.⁶⁸

La trattazione del tempo narrativo dovrà essere intesa come uno studio dei rapporti tra il tempo della storia (successione di avvenimenti che costituisce il tema del discorso) e quello della narrazione, con un particolare interesse verso quelle che Todorov (a cui Genette guarda per la definizione delle problematiche del racconto) aveva definito le "deformazioni temporali"⁶⁹, ovvero tutti i casi in cui si dava uno sfasamento nell'ordine cronologico degli avvenimenti. Per iniziare la trattazione, Genette distingue tre determinazioni fondamentali: l'ordine, la durata e la frequenza.

La categoria dell'ordine prende in considerazione le relazioni tra l'ordine reale di successione degli eventi e "l'ordine pseudo-temporale della loro disposizione nel racconto"⁷⁰. Per misurare il rapporto tra queste durate dobbiamo però postulare una sorta di grado zero, che si concretizza con la perfetta coincidenza tra la storia e il racconto. Si tratta di un punto di riferimento se non ideale, almeno ipotetico, che è tuttavia importante definire per poter individuare quelle che Genette definisce le "anacronie"⁷¹, ovvero le

⁶⁸ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, cit.

⁶⁹ T. TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, in <<Communications>>, n. 8, 1966, pp. 125-151.

⁷⁰ G. GENETTE, *Figure III. Il discorso del racconto*, cit., p. 82.

⁷¹ Ivi, p. 83.

forme di discordanza tra i due ordini considerati. Le anacronie sono procedimenti attuati frequentemente nella narrazione, delle risorse tradizionali: se infatti le narrazioni di tipo popolare sembrano conformarsi generalmente all'ordine cronologico, la tradizione letteraria occidentale si inaugura, con l'*Iliade*, con un inizio in *medias res* seguito da un flash-back.

Le due forme di anacronia più comuni sono senza dubbio l'analessi, ovvero l'evocazione di fatti avvenuti in un momento anteriore rispetto a quello in cui si trova la storia, e la prolessi, racconto anticipato di un evento ulteriore. Queste possono essere di tipo diverso a seconda della portata, ovvero della minore o maggiore lontananza dell'anacronia rispetto al momento della storia, e dell'ampiezza, termine che invece indica quanto l'anacronia si estende.

L'analessi, tra i due, è certamente il procedimento più utilizzato. Genette propone qui una serie di distinzioni: innanzitutto discrimina tra analessi esterna e interna, a seconda dell'ampiezza, se infatti la sua ampiezza globale resta esterna rispetto a quella del racconto primo si parla di analessi "esterna", se invece questa raggiunge il momento del racconto principale la chiameremo "interna". Questa distinzione non è affatto superflua, poiché le analessi esterne non verrebbero ad interferire con il racconto primo, in quanto la loro funzione è semplicemente quella di fornire chiarimenti su un dato fatto o personaggio, mentre con le analessi interne, assistiamo ad una collisione tra i due piani temporali, che può portare a delle interferenze sul racconto principale. Proprio per questo Genette propone un'ulteriore differenziazione, distinguendo, nel campo delle analessi interne tra eterodiegetiche, ovvero analessi che si fondano su una linea del racconto diversa rispetto a quella del racconto principale e magari servono solo ad introdurre un personaggio, e analessi omodiegetiche, che invece sarebbero basate sulla stessa linea d'azione, portando con sé maggiori rischi di interferenza. Tra queste infatti possiamo avere delle analessi complete che colmano a posteriori una lacuna (o analessi) precedente.

Infine, a seconda dell'ampiezza possiamo anche proporre una distinzione tra analessi parziali, che terminano con un'ellissi e non raggiungono il punto in cui il racconto si era interrotto, portando quindi un'informazione isolata, e analessi complete che mirano invece a ricongiungersi alla narrazione principale, creando una maggiore unità tra i segmenti della storia e ricomponendo così la totalità del discorso.

La prosa è invece un tipo di trattamento temporale molto meno utilizzato rispetto al precedente, perché non si presta a quella ricerca della *suspense* che è tipica del romanzo “classico” e del genere del racconto moderno (a meno che non venga utilizzata con la funzione di creare un enigma, che poi nel finale sarà risolto).

Consideriamo ora il parametro della durata, che guarda in particolare ai rapporti di velocità tra la durata degli avvenimenti, e la loro pseudo-durata nel testo. Non si tratta di un argomento semplice, poiché è possibile misurare la durata del racconto solo con il tempo necessario per leggerlo. Viene quindi a mancare il grado zero, non si può dare infatti un’isocronia perfetta tra racconto e storia, se non forse nel dialogo. Possiamo però considerare l’isocronia in modo diverso, come un’entità assoluta, come costanza di velocità:

per velocità intendiamo il rapporto tra una misura temporale e una spaziale [...]: velocità del racconto verrà definita mediante il rapporto fra una durata (quella della storia) misurata in secondi, minuti, ore, giorni, mesi e anni, e una lunghezza (quella del testo) misurata in righe e pagine.⁷²

Il livello zero del racconto, quindi quello isocrono, è un caso in cui il rapporto tra durata della storia / lunghezza del racconto è sempre costante: chiaramente una situazione impossibile, dato che non vi può essere una narrazione senza anisocronie o effetti di ritmo. Genette parla quindi di una gradazione delle velocità distinguendo tra: l’ellissi, che rappresenta un grado di velocità assoluta della narrazione, il sommario in cui si dà un breve riassunto di ciò che è accaduto in un largo lasso temporale, la scena e la pausa descrittiva, che rappresenta la lentezza massima che possa essere raggiunta, quasi una sospensione del racconto.

L’ultimo parametro considerato da Genette è la frequenza, che indaga il rapporto tra le capacità di ripetizione della storia e quelle del racconto. In questo caso Genette riconosce due tipi fondamentali di racconto: quello singolativo, che narra un’unica volta quanto accaduto una volta sola, e quello iterativo, che propone una volta sola il racconto di quanto invece è accaduto più volte, e quindi avremo un’unica emissione narrativa che assume contemporaneamente varie manifestazioni dello stesso evento. Come abbiamo già detto nel primo capitolo però, il racconto resistenziale tende a far riferimento al primo raggruppamento.

⁷² Ivi, p. 136.

La trattazione de *Il discorso del racconto* può quindi essere molto utile per comprendere come gli scrittori abbiano fatto uso del tempo narrativo e con quali funzioni, tuttavia Genette non è stato l'unico ad occuparsi della temporalità. Prima di lui l'aveva fatto, con una prospettiva molto diversa, Harald Weinrich con l'opera *Tempus*, pubblicata nel 1964. Weinrich si rifaceva infatti alla linguistica testuale, un metodo che descriveva tutti gli elementi della lingua prendendo in considerazione le funzioni che questi assumevano nel testo, e in questo caso particolare, cercava di capire come le forme temporali concorrevano a dare certi profili temporali ai testi⁷³.

La ricerca di Weinrich ha dimostrato che nei vari scritti presi in considerazione nello studio si dava una sorta di polarizzazione temporale, per cui in ogni testo tendeva ad essere dominante un gruppo di tempi verbali; ciò lo porta a distinguere tra i tempi del mondo commentato (presente, passato prossimo, futuro) e i tempi del mondo narrato (imperfetto, passato remoto, trapassato prossimo e i due condizionali).

Chiaramente questa netta bipartizione non è casuale, infatti le forme verbali sono dei morfemi inseriti ostinatamente nella catena dei segni di un testo per comunicare un messaggio al lettore, o meglio, per trasmettere un certo messaggio comunicativo: in particolare i tempi del mondo commentato vorrebbero indurre nel lettore un atteggiamento di tensione e attenzione, invece i tempi del mondo narrato vogliono comunicare rilassamento. Ecco che i tempi commentativi saranno allora propri di generi come la lirica, il dramma e il saggio biografico o della critica letteraria, mentre i tempi del mondo narrato prevarranno nel romanzo e nella novella (con l'eccezione del dialogo, che prevede l'utilizzo di tempi commentativi). E' chiaro allora come ciò che importa in questo sistema di tempi non è tanto in che momento storico si colloca una narrazione rispetto a noi, ma solo l'atteggiamento comunicativo da adottare, poiché ad esempio per i tempi narrativi nessuna epoca è davvero raggiungibile.

La lingua inoltre ha sviluppato anche altre strategie per mettere in evidenza che cosa in una narrazione debba apparire in primo piano, e cosa invece costituisca lo sfondo. Se infatti nella comunicazione quotidiana abbiamo a disposizione una serie di mezzi ausiliari per fornire queste informazioni, ciò non avviene nel mondo narrato. Così nei romanzi e nelle novelle abbiamo a disposizione più tempi narrativi, e solitamente di questi

⁷³ H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Mulino, 1978.

l'imperfetto è utilizzato per definire lo sfondo, e invece il passato remoto per delineare l'azione principale.

Weinrich propone anche alcune osservazioni specifiche sulla novella e nota in particolare come la cornice che nella novellistica era tanto importante, nel corso del tempo non sia svanita, ma si sia trasformata: è stata infatti riassorbita all'interno dei singoli racconti come sfondo che introduce e chiude il racconto vero e proprio usando di preferenza l'imperfetto.

Il contributo di Weinrich ci permette di guardare alla temporalità con un'ottica radicalmente nuova: per cui i tempi verbali, lungi dall'essere la proiezione del flusso lineare del tempo, si fanno invece espressione di un atteggiamento comunicativo e ci portano a comprendere quali elementi siano più o meno in rilievo nella narrazione.

2.4 La funzione dell'epilogo e il senso della fine

Veniamo ora a considerare un aspetto particolare della temporalità del racconto, ovvero la funzione di primaria importanza che al suo interno riveste l'epilogo, la fine infatti funge da centro di gravità di tutto il racconto che qui condensa la sua energia narrativa.

Possiamo partire ancora una volta da uno scrittore, Edgar Allan Poe, il padre del racconto moderno, che in un saggio dedicato proprio ai meccanismi della composizione parla del racconto "plot-oriented", scrivendo: "In un racconto la fine, a differenza dell'inizio, deve essere predeterminata, affinché ogni parola del gigantesco organismo narrativo converga sullo scioglimento come in un imbuto"⁷⁴. Secondo Poe quindi il racconto appare come un disegno complesso in cui ogni singola parola, fin dall'inizio è indirizzata verso il finale, che quando viene letto, illumina anche la parte precedente, dando al lettore un senso di soddisfazione profonda.

In seguito, Boris Ejchenbaum, basandosi proprio sui racconti di Poe e di altri autori americani, quali Irving, Hawthorne, Hanry James e O. Henry⁷⁵, aveva considerato la forza dell'epilogo l'elemento che, per scopo e procedimento, distingueva totalmente il racconto dal romanzo.⁷⁶ Questo perché nel romanzo ha grande valore la tecnica del

⁷⁴ E. A. POE, *Filosofia della composizione*, in *Opere scelte*, cit., p. 1306.

⁷⁵ B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, cit. Il titolo originale di questo saggio, che poi è appunto confluito in *Teoria della prosa*, faceva proprio riferimento a uno degli autori sopra citati: *O. Henry and the Theory of the Short Story*; oggi con questo titolo in *The new Short Story Theories*, cit., pp. 81-88.

⁷⁶ B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, in *IDEM et alii, I formalisti russi*, cit., pp. 231-247.

rallentamento, della saldatura tra loro dei vari episodi, la capacità di creare nuclei narrativi diversi e di portare avanti intrecci paralleli: essendo tale la costruzione, secondo Ejchenbaum, la fine del romanzo rappresenterebbe il punto di indebolimento e non di rafforzamento della narrazione, mentre il punto culminante si andava a collocare prima della fine. La funzione di quei capitoli, che spesso nei romanzi vengono chiamati “epiloghi”, sarebbe proprio quella di condurre a termine i vari fili della narrazione, tramite magari delle prolessi, mentre la linea primaria si è già esaurita in precedenza. Diversa è invece la situazione per il racconto:

Mentre la novella, invece, inclina proprio al finale più inatteso, che attorno a sé concentri tutto quel che precede. Nel romanzo, dopo il punto culminante, dev'esserci una discesa, laddove per la novella è più naturale, saliti alla cima, fermarcisi. Il romanzo è una larga passeggiata per vari luoghi che sottintende una tranquilla via di ritorno; la novella è un'ascensione sulla montagna il cui scopo è uno sguardo da un punto elevato.⁷⁷

Tuttavia, sappiamo che il modello del racconto moderno di origine americana non può essere esteso all'intero genere, ad esempio abbiamo potuto vedere con Zatti come la novella moderna di inizio Novecento, (ma in realtà anche il racconto del periodo successivo al 1963, ovvero il racconto senza azione, e quindi senza una vera e propria fine della storia narrata), tendesse a far venir meno il ruolo essenziale dell'epilogo, concentrando la forza della narrazione nella parte centrale⁷⁸. Tuttavia, nel caso dei racconti di argomento resistenziale, possiamo assumere come punto di riferimento il modello proposto da Ejchenbaum, perché si tratta di scritti che si rifanno al tipo di racconto moderno, se non addirittura, nel caso di qualche autore (pensiamo solo a Fenoglio e Calvino) direttamente agli scrittori americani.

Qui sopra, facendo riferimento allo “sciopero dell'azione” nei racconti successivi allo spartiacque del 1963, abbiamo messo in relazione le idee di epilogo e fine degli avvenimenti (o potremmo utilizzare anche qui la terminologia proposta da Genette parlando di fine della “narrazione” e fine della “storia”); come risulta chiaro da quanto abbiamo detto, il rapporto tra queste due conclusioni non è scontato come potrebbe apparire, non sempre infatti la fine di un racconto coincide necessariamente con la conclusione degli eventi, sempre che questi eventi siano effettivamente presenti. Sembra

⁷⁷ Ivi, p. 240.

⁷⁸ S. ZATTI, *La novella: un genere senza qualità*, cit.

di essere di fronte ai poli opposti del genere racconto: se infatti il racconto classico americano e anche quello realista italiano, basano tutta la loro costruzione sulla pregnanza del finale, che spesso può essere un vero e proprio trauma, uno sconvolgimento o comunque una situazione inaspettata, invece con il racconto successivo al 1963, ci troviamo spesso di fronte ad un epilogo che non conclude alcuna storia, all'assenza di fine. Spiegare questa situazione e la sua rilevanza può essere interessante soprattutto considerando che i racconti di argomento resistenziale trattano una materia in cui il confronto con la fine, con la morte è un tema essenziale.

Per trattare questo complesso argomento possiamo guardare all'altrettanto complesso libro di Frank Kermode, *Il senso della fine*, pubblicato nel 1967.⁷⁹

Secondo Kermode le narrazioni che l'uomo si crea e si è creato nel corso dell'esistenza, sarebbero delle finzioni che nascono con lo scopo di restituire al caos della nostra vita, immersa nel flusso temporale, un senso. Gli uomini infatti nel momento in cui nascono, vengono gettati in *medias res*, in un punto qualsiasi del tempo, imprigionati nella condizione del mezzo, e per dare senso alle loro vite sarebbero indotti a crearsi delle finzioni esplicative in grado di dare un ordine all'incompiutezza delle continue trasformazioni. Ciò avviene in modo narrativo: costruendo dei disegni coerenti, che prevedono un inizio e una fine, e delineano così una progressione in un orizzonte temporale dotato di significato.

Per spiegare questo concetto Kermode fa un esempio molto chiaro: prende in considerazione il rumore che fa un orologio, tick e tock. Anche in questo caso siamo di fronte ad una progressione narrativa, seppure molto semplice: tra i due rumori c'è infatti un inizio, un momento nel mezzo e una fine. Il fatto che noi riusciamo a percepire il silenzio in mezzo deriva proprio dalla struttura narrativa che sovrapponiamo ad un evento che di per sé non significa nulla, il compito di tale finzione sarà allora quello di mantenere viva l'attesa generata dal tick iniziale, alimentando la sensazione che tutto accada come se il tock segua di certo, giacché è solo presupponendo la sua esistenza che la quantità della successione si trasforma in qualità, assicurando l'integrazione di passato, presente e futuro. Sarebbe invece molto più difficile farsi l'idea del tempo che intercorre tra il tock e il tick perché questo, per la nostra mente che ragiona per narrazioni lineari, non è un intervallo dotato di senso.

⁷⁹ F. KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972.

Il *tick-tock* dell'orologio è il tipico modello di quello che, in letteratura, chiamiamo intreccio, un'organizzazione che rende umano il tempo attribuendogli una forma; mentre l'intervallo fra il *tock* e il *tick* è il tempo che passa e basta, quel tempo disorganizzato che sentiamo il bisogno di umanizzare.⁸⁰

Quindi, quando gli uomini si trovano nel bisogno basilare di dare senso alla propria vita, usano proprio le narrazioni come strumenti principali, e le sovrappongono al tessuto informe del tempo per trovare una forma di concordanza tra il passato, il presente e il futuro: per legare il silenzio nel mezzo al tick iniziale e al tock finale.

Un modo per far questo sono i racconti della fine, le narrazioni dell'Apocalisse. Così l'uomo per dare senso alla propria vita immagina che il tempo stia per finire: lo fa tramite l'Apocalisse, un tema di estrema vitalità, che si trasforma di continuo adattandosi anche alle smentite. Infatti, migliaia di volte l'uomo ha creato gli scenari apocalittici più terribili, ma le sue aspettative sono state sempre disattese; allora non ha smesso di creare narrazioni, ma semplicemente ha modificato il suo racconto della fine adattandolo alla disconferma operata dalla realtà.

Seguendo questo processo, l'umanità ha creato racconti della fine sempre meno ingenui fino al punto in cui abbiamo smesso di credere che la fine dei tempi fosse prossima e abbiamo traslato il senso della fine sul piano della nostra fine individuale, la morte. La fine quindi da imminente diventa immanente. L'Apocalisse si contamina con la tragedia e il tempo della fine viene sostituito dal tempo della transizione verso la fine, cioè dal tempo della crisi.

Questa evoluzione ha diverse conseguenze. La prima consiste nel fatto che le narrazioni diventano "consapevolmente false"⁸¹, cioè finzione e mito si differenziano: per Kermode il mito è una narrazione degenerata, che deve spiegare interamente la realtà (il nazismo, ad esempio, è stato un mito che ha dovuto sperimentare la realtà della propria narrazione sul massacro di sei milioni di ebrei), mentre la finzione non è soggetta né a conferme né a smentite e può al massimo essere dimenticata. Riconoscendosi consapevolmente finte e diventando progressivamente meno ingenui, le narrazioni si fanno più complesse, e cominciano a riflettere l'idea di fine imminente tramite la peripezia del romanzo, che già in Aristotele era una deviazione dal retto corso degli eventi, una dilazione della fine. Così ad esempio gli anti-romanzi di Robbe-Grillet non negano la fiction di per sé, ma la

⁸⁰ Ivi, p. 60.

⁸¹ Ivi, p. 54.

rendono solo incredibilmente complessa. E' quindi nell'ombra della fine che si costruisce l'organizzazione strategica dei fatti narrati, e l'esigenza di adesione al reale fa sì che il cammino non appaia rettilineo ma tortuoso.

La seconda conseguenza è che nella complessità delle narrazioni contemporanee cominciano a coesistere aspetti opposti, come ad esempio quello tra realtà e immaginario, che abbiamo visto, e quello, parallelo, tra due diverse immagini del tempo: il *kronos*, ovvero il tempo oggettivo, storico e lineare e il *kairos*, che potremmo tradurre con "stagione", tempo dotato di significati, che ha un senso proprio perché questo deriva da un'idea di fine.

Per concludere quindi vediamo come per Kermode la realtà sia essenzialmente caos, "un mondo irriducibile alle trame umane"⁸², in cui possiamo vivere solamente grazie ai nostri poteri immaginativi, che trovano concretezza anche nella letteratura.

Non solo i racconti della Resistenza, ma tutte le opere che si rifacevano a questa tematica, dovevano più che mai dare un significato alla vita di chi aveva combattuto e rischiava ogni giorno di morire. Anche in questo caso la morte dà significato, tanto più che spesso vediamo considerati come dei vincitori proprio coloro che alla fine moriranno: potremmo dire che nel caso della guerra civile, la morte veniva a nobilitare più di qualsiasi altra cosa la vita, in quanto si configurava come una vittoria di tipo morale.

Ci è sembrato, nel corso di questo capitolo, di trovarci di fronte alle due anime del racconto. Da una parte quella sorta di Ur-narrazione, di forma ancestrale del narrare, che trova le proprie origini nell'oralità di storie raccontate intorno ad un fuoco, e quindi l'idea di racconti spontanei, che emergono da fatti straordinari e vengono a costruire una memoria collettiva. Dall'altra il racconto come "enigma" o "macchina", come paziente costruzione, in cui ogni parola è scelta con cura in vista dell'effetto finale, in cui tutta la tensione converge in un unico punto, che con procedimenti calcolati spiazza il lettore; qui nulla è lasciato al caso, tutto è frutto di una tecnica sapiente.

Appare legittimo chiedersi se queste due anime possano effettivamente convivere nelle medesime opere, o se invece siano inconciliabili, frutto di trasformazioni storiche irreversibili, come due parametri inversamente proporzionali, che non possono mai essere accoppiati armoniosamente in uno stesso spazio. I racconti resistenziali offrono il terreno ideale per verificare la natura di questo rapporto, presentandosi come opere che hanno

⁸² Ivi, p. 33.

alle spalle un'effettiva tradizione orale, poi rielaborata da autori con caratteristiche diverse, che però spesso si sono formati guardando proprio al panorama letterario americano.

CAPITOLO TERZO

La letteratura resistenziale

3.1 Famiglie

La Resistenza si è abbattuta con la forza e la tragicità di una guerra civile sui giovani dell'Italia dell'epoca, in modo tale da far sì che tutti ne fossero toccati con più o minore forza. Valgono allora anche per il caso italiano le parole di Starobinski:

E' vano stabilire tra il poeta e la storia il medesimo rapporto che c'è tra lo spettatore e lo spettacolo. Nessuno può sottrarsi all'effetto delle potenze che si affrontano. Per la sua forza e la sua universalità lo sconvolgimento obbliga chiunque si serve della parola, che ne sia cosciente o meno, a prendere parte.⁸³

Che gli uomini che hanno combattuto fossero dalla parte dei resistenti o meno, ma prima ancora, che abbiano accettato di fare parte della lotta o si siano invece ritirati ai suoi margini, con una scelta altrettanto radicale, sempre tali avvenimenti hanno rappresentato una cesura nella loro vita: per questo oggi ricordiamo ancora la non-Resistenza di Pavese, che ci appare significativa come l'azione di coloro che invece hanno deciso di combattere. Quindi tutti gli autori italiani che passarono per questa guerra, ne furono segnati e spesso vi ritornano nelle loro opere: riuscire a descrivere uno ad uno questi uomini che da narratori sono divenuti combattenti o che viceversa nel combattimento hanno trovato il momento fondante della loro carriera di narratori, non è certo un'impresa possibile, possiamo però cercare di delineare dei punti comuni, dei profili che costituiranno una

⁸³ J. STAROBINSKI, *La poésie et la guerre. Introduction à la poésie de l'événement*, in *Croniques 1942-44*, Genève, Zoé, 1999.

sorta di guida nelle letture dei singoli testi, delle chiavi interpretative che possono aiutarci a comprendere meglio il prodotto del singolo alla luce del movimento collettivo.

Allora si possono proporre dei criteri comuni per guardare agli uomini che hanno combattuto e aggregarli in “famiglie”: i primi dati che verranno alla mente saranno quelli di natura biografica.

Uno dei criteri più proficui è quello di dividere gli scrittori secondo la data di nascita. Le generazioni letterarie coinvolte nella guerra di Resistenza sono state almeno due: quella degli autori nati alla fine del primo decennio del XX secolo, che avevano già fatto in tempo ad esordire durante gli anni del fascismo e quindi al momento dello scoppio della guerra, erano già autori affermati e con una propria ideologia (tra questi troviamo Moravia, Bilenchi, Pavese, Vittorini, Caproni e Pratolini); e quella nata invece agli inizi degli anni Venti, la cui adolescenza è coincisa con tutto il periodo del fascismo, e per i quali il secondo conflitto mondiale rappresentò il momento essenziale della vita, di crescita personale e anche di fondazione letteraria (Calvino, Fenoglio, Rigoni Stern, Venturi, Zanzotto, Meneghello e di poco precedente Primo Levi, nato nel 1919). Risulta chiaro che trovarsi coinvolti nel conflitto a venti o trent'anni rappresenta una differenza di rilievo: gli scrittori degli anni Venti infatti nascono alla vita pubblica come scrittori-combattenti, per i quali la guerra ha costituito il momento della risposta alla vocazione letteraria.

Un altro criterio che è stato spesso proposto è quello che si basa sulle differenze politiche⁸⁴. I gruppi partigiani che si profilano nettamente contrapposti da questo punto di vista erano due: gli azionisti e i socialcomunisti (anche se la distinzione primaria è ovviamente tra coloro che hanno preso realmente parte al movimento resistenziale e coloro che invece l'hanno solo costeggiato, magari condividendone gli obiettivi, come ad esempio Moravia e Pavese). I due gruppi avevano chiaramente obiettivi finali nettamente diversi, ma noi andiamo a guardare soprattutto alle ricadute sul piano letterario, in particolare chiedendoci chi fosse il nemico per questi due schieramenti. Noteremo allora che mentre gli scrittori di parte socialcomunista tendono ad identificarlo soprattutto con l'invasore tedesco, invece gli azionisti troveranno il loro nemico principale nel fascista, venendo così a dare alla Resistenza i connotati di una guerra civile,

⁸⁴ Cfr. G. FALASCHI, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, cit., e G. PEDULLA', *Una lieve colomba*, in *Racconti della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2005.

valorizzandone quindi la tragicità, ma anche il valore etico e politico della scelta compiuta. E' questa una distinzione di fondamentale importanza, poiché sempre i partiti e gli uomini maggiormente schierati a sinistra tenderanno a negare il carattere fratricida dello scontro, indicando i fascisti come dei traditori, e mettendo in evidenza invece la lotta nazionale per la Liberazione dall'invasore.⁸⁵ Cercando di prendere le distanze da ogni determinismo, non sembra però un caso se in autori come Calvino, Venturi, Viganò e Pratolini il nemico sia preferibilmente lo straniero, mentre Fenoglio e Meneghello cercano invece di mettere in evidenza la frattura lacerante che è derivata dallo scontro, tanto che Fenoglio la metterà in scena rappresentando due fratelli schierati su fronti avversi (partigiani e fascisti) nel *Partigiano Johnny*. Mentre Pavese, ne *La casa in collina*, carica la definizione di "guerra civile" di un valore esistenziale:

[...] ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblicani. Sono questi che mi hanno svegliato. Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo [...] Guardare certi morti è umiliante. [...] Ci si sente umiliati perché si capisce – si tocca con gli occhi – che al posto del morto potremmo esserci noi: non ci sarebbe differenza, e se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta e gliene chiede ragione.⁸⁶

Gabriele Pedullà decide però di utilizzare come criterio distintivo nella sua antologia una classificazione su base geografica, non solo per motivi di comodità, ma anche per segnalare in questo modo una delle caratteristiche fondamentali della lotta partigiana: il suo legame con la terra e con il paesaggio, quello che Carl Smith avrebbe definito il carattere "tellurico"⁸⁷ del partigiano. Questa definizione vuole mettere in evidenza come la natura della guerra partigiana fosse essenzialmente difensiva, fondata sulla conoscenza profonda del territorio, poiché è chiaro che il combattente al di fuori del suo ambiente, delle sue colline e montagne, non potrebbe avere scampo di fronte alla superiorità logistica e numerica del nemico:

Erano venuti in tre divisioni, per setacciare tutto e tutti. Ma, chiedo perdono ai morti e alle loro famiglie, scusa a quelli che ci han perduta la casa e il bestiame, ma io credo che allora tedeschi e fascisti non si siano salvate le spese. Non fu

⁸⁵ Cfr. C. PAVONE, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 221-303.

⁸⁶ C. PAVESE, *La casa in collina*, Torino, Einaudi, 2008, p. 122.

⁸⁷ C. SCHMITT, *Teoria del partigiano*, Milano, Adelphi, 2005, p. 32.

abilità nostra, né che loro fossero tutte schiappe. Fu, con la sua terra, la sua pietra e il suo bosco, la Langa, la nostra grande madre Langa.⁸⁸

Quindi solo il legame stretto con l'ambiente, la padronanza dei luoghi danno la possibilità al partigiano di vincere, ma non appena egli esce dalla condizione che Fenoglio avrebbe definito "ettorica" della guerriglia, e passa invece all'attacco, è irrimediabilmente destinato alla sconfitta.

A questo punto la contrapposizione che si delinea è quella tra montagna e città: il partigiano rimane infatti una creatura essenzialmente non urbana, legata alla terra (nel caso di Fenoglio si direbbe meglio "al fango", mentre per Calvino "al bosco") e il suo ambiente naturale è la montagna, in cui le truppe nemiche faticano maggiormente ad agire. Proprio della narrativa partigiana sarà quindi un particolare *pathos* del luogo.

Queste distinzioni, che possono certamente essere utili per delineare un primo profilo della letteratura resistenziale, sono però basate esclusivamente su fatti di carattere biografico, e quindi in definitiva extra-letterari. I critici che si sono occupati di scrittura partigiana hanno allora cercato di proporre altri criteri, che andavano dal trattamento del tema della morte, alla figura dell'eroe partigiano, fino alla distinzione tra autori di narrativa e di memorialistica. Abbiamo però deciso di riportare qui un criterio che viene proposto solo da Gabriele Pedullà, e che ci appare interessante, per la possibilità che offre di abbracciare nella loro complessità le opere dei vari autori, ma anche di essere applicato racconto per racconto. Pedullà parla di autori dell'Io, del Noi e del Loro.⁸⁹

Gli scrittori dell'Io sono coloro che nelle loro opere hanno interpretato la Resistenza principalmente con *Bildung*, e ne sottolineano il valore come presa di coscienza o come rito di passaggio tra due fasi della vita: ciò che conta è quindi principalmente il processo di maturazione del protagonista e la sua personale vicenda.

Gli scrittori del Noi invece, "sono coloro per i quali la Resistenza coincide innanzitutto con la scoperta del gruppo, sia esso una comunità di eguali e di compagni, [...], o soltanto di amici e sodali che si riconoscono attraverso il rifiuto, etico ed estetico, dell'Italia fascista e della Germania hitleriana"⁹⁰. Per questi autori quindi, non è importante il processo individuale, ma la scoperta degli altri per la costituzione di un movimento coeso che si propone di cambiare il mondo circostante. Questa prospettiva viene adottata

⁸⁸ B. FENOGLIO, *Appunti partigiani*, Torino, Einaudi, 2007, p. 78.

⁸⁹ G. PEDULLÀ, *Una lieve colomba*, in *Racconti della Resistenza*, cit., p. XV-XIX.

⁹⁰ Ivi, p. XVI-XVII.

maggiormente in quei racconti in cui è più forte l'urgenza della lotta politica e non è un caso se gli scrittori che possiamo far risalire a questo gruppo, come Pratolini, Vittorini e Vigandò, sono quelli che oggi percepiamo come più lontani dalla nostra sensibilità.

Infine, abbiamo gli scrittori del Loro: ovvero coloro che nel dopoguerra “hanno vissuto e scritto costantemente sotto lo sguardo, per lo più severo, dei compagni morti”⁹¹. Per questi scrittori solo una parte dei compagni sono arrivati a vedere l'Italia repubblicana, e coloro che non ce l'hanno fatta sono divenuti dei fantasmi a volte ossessionanti, che investono lo spazio dello scrittore, il cui rimpianto e senso di colpa alimentano l'imperativo a non dimenticare. Nei confronti di questi morti quindi gli autori vivono un rapporto di devozione e fedeltà al ricordo. Probabilmente Andrea Zanzotto è stato colui che meglio di tutti ha saputo esprimere questo sentimento di lacerazione e di ammirazione verso i compagni, così nella prosa, con *1944: FAIER*, come nella poesia. Nelle sue opere non troviamo però alcun richiamo alla bella morte, ma solo un rapporto di ammirazione e insieme di rimpianto:

Il vostro perire – nel sacro di primavera –
Mi sembrava la radice stessa di ogni sacro.
Anche se per voi, certo, non lo era.⁹²

Certo è raro che un autore guardi soltanto ad una di queste categorie: è più probabile invece che da un'opera all'altra, da un racconto all'altro muti il proprio indirizzo più verso l'Io o il Noi ad esempio, in una sorta di polarizzazione. Così in certi casi potrà essere più forte l'esperienza del rito di passaggio che porta alla vita adulta: la vediamo spesso nei racconti di Calvino e Fenoglio. In altri invece l'impossibilità di far parte del gruppo porta, soprattutto in quest'ultimo autore, all'avvicinamento alla comunità dei morti e anzi a vedere la morte come unico esito possibile nel destino del partigiano.

Questa familiarità con i defunti è però qualcosa di diverso dal semplice senso di colpa del sopravvissuto nei confronti dei compagni, che troviamo nelle pagine ad esempio di Meneghello, al quale non resta che mormorare: “in fondo non è colpa nostra se siamo ancora vivi”⁹³.

⁹¹ Ivi.

⁹² A. ZANZOTTO, *Verso il 25 aprile*, in *Poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999, pp. 730-733.

⁹³ L. MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, Bergamo, Rizzoli, 2015, p. 11.

3.2 Tra narrativa e memorialistica: *War can't be put into a book*⁹⁴

Con la fine della guerra si assiste immediatamente al proliferare di opere sulle avventure che ognuno aveva vissuto nel corso di quegli anni dolorosi: “l’esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d’arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo”⁹⁵. Ed era davvero, come scrive Calvino, un bisogno “fisiologico” quello di raccontare, di parlare per comprendere la propria esperienza e per liberarsi dagli incubi, come se rievocare quei fatti fosse l’unico modo per andare avanti con la propria vita. Si aggiunga che, per quanto riguardava i reduci della Resistenza, continuare a testimoniare poteva anche essere considerato come un dovere politico o morale, un modo per proseguire la lotta e per contribuire alla costruzione di una nuova società (forse alcuni avrebbero detto, per portare a termine la rivoluzione) oppure semplicemente per ricordare i morti in battaglia.

In realtà sappiamo che molti pensavano a scrivere della guerra anche molto prima che questa finisse: Fenoglio, autore che non ci ha lasciato saggi o articoli teorici, ci propone comunque un’immagine di sé finché prende appunti. Nel racconto originalmente anepigrafo, oggi conosciuto con il titolo *War can't be put into a book*, Fenoglio mette in scena una conversazione tra due partigiani, che appaiono essere una doppia proiezione di sé stesso in due fasi distinte della sua vita: il narratore, insegnante d’inglese, ironico, si propone infatti come una rappresentazione dell’autore nella maturità, mentre lo snob Jerry, anglofilo, sempre intento a scrivere su quaderni scolastici, non può che riportarci alla mente il giovane Fenoglio/Johnny.

Sapevo che il mio compagno Jerry scriveva della guerra. [...]

Lo vedevo scrivere e non dubitavo che scriveva della guerra. Ricordo che quando me ne convinsi mi venne subito in mente una frase di Lawrence (quello buono, il colonnello): <<... to pick some flowers...>>⁹⁶ ma conclusi che non potevo, proprio non potevo, ascriverglielo a frivolezza. <<E’ un’idea, - dicevo fra me commentarily: - Questa roba potrà andar molto, dopo. Gli editori saranno tutti per

⁹⁴ B. FENOGLIO, *War can't be put into a book*, in *Tutti i racconti*, a cura di L. Bufano, Torino, Einaudi, 2007, pp. 146-151. Il racconto in questione, non viene riconosciuto come tale dai curatori delle *Opere* (a cura di M. Corti, Torino, Einaudi, 1978) e per questo relegato in una sezione di *Frammenti*. Per L. BUFANO (*Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo Editore, 1999) invece, sebbene privo di titolo, si tratterebbe di un racconto compiuto, dell’ultimo Fenoglio (probabilmente risalente agli anni 1961-1962).

⁹⁵ I. CALVINO, *Prefazione* (1964), in *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. VI.

⁹⁶ Il “cogliere fiori” deve essere interpretato in senso negativo, come nel passo originale di T. E. Lawrence da cui è tratto: si tratta infatti di una polemica con chi si diletta a registrare i momenti della guerra senza quell’intento di rielaborazione artistica che per Lawrence e per Fenoglio è importante. Cfr. E. SACCONI, *Fenoglio. I testi, l’opera*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 66 sgg.

questo genere di roba, dopo, per almeno una decina d'anni. Ma ci sarà un dopo per Jerry?⁹⁷

Il narratore quindi ci presenta l'origine della memorialistica partigiana nei quaderni scritti a caldo, durante la guerra stessa, per poi essere ripubblicati al suo termine, e intuisce quanta fortuna avrà questo genere nel periodo successivo; così il partigiano più anziano parla con Jerry:

- Scrivi della guerra, eh, Jerry?

- Appunti, - disse in fretta.

- Appunti della guerra, - insinuai io.

- Naturale, - disse lui un po' ostilmente.

Aveva afferrato il tono vagamente ironico che io usavo e, stranamente, io non riuscivo a correggerlo. [...].

- Sai, - dissi poi, - che ha scritto Walt Whitman della guerra? Lui si riferiva alla Guerra di Secessione, ma naturalmente vale per tutte le guerre.

La curiosità ardeva nel suo viso quasi scancellato dal buio.

- War can't be put into a book⁹⁸, - citai in inglese.

- Questo è vero, verissimo, - disse con una sorta di disperazione. - Me ne sto accorgendo. E' come svuotare il mare con un secchiellino.

[...]

- 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 non-speranza. - Come documentario, non varrebbe nemmeno la pena che me li portassi dietro -. Diceva dei quadernetti: dunque dovevano essere parecchi.⁹⁹

Jerry dunque mette in scena il giovane Fenoglio che scrive durante la guerra per poi far confluire tali annotazioni negli *Appunti partigiani* (l'insistenza sulla parola "appunti" non è infatti casuale), opera scritta nell'immediato dopoguerra e mai pubblicata, forse proprio perché caratterizzata da un andamento più documentaristico che narrativo. Il narratore infatti ci fa anche percepire il giudizio ironico (rivelato dalle due citazioni di Lawrence e di Whitman, che si mostrano entrambe polemiche verso chi cercava di rappresentare la

⁹⁷ B. FENOGLIO, *War can't be put into a book*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 146.

⁹⁸ La citazione, non esattamente corrispondente all'originale, si riferisce al capitoletto intitolato appunto *The real war will never get in the books* di *Specimen Days* (in italiano: *Giorni rappresentativi*), che nel libro chiude la parte dedicata alla guerra di Secessione. La dicotomia tra intento documentario e artistico è quella presente anche in Lawrence.

⁹⁹ Ivi, pp. 147-148.

guerra solo riferendo dei fatti, senza alcuna elaborazione artistica) dello scrittore adulto su quella prima fase, che non fu solo sua ma di tutta la letteratura italiana di quel periodo. Dopo la guerra infatti, se i temi da trattare erano chiari, se la storia si era imposta con una tale forza, da non lasciare scelta a coloro che ora volevano scriverne, si presentava il problema di come farlo. La vicinanza agli eventi e il desiderio di raccontare esattamente che cosa era accaduto, nei primissimi anni successivi al conflitto, portavano infatti al continuo insorgere di una prima persona autobiografica. E' la persona che verrà accettata dalla memorialistica, ma che spesso cerca di insinuarsi anche nelle opere di carattere narrativo.

Il problema è percepito anche da Calvino che, a proposito della stesura de *Il sentiero dei nidi di ragno*, scrive:

Per mesi, dopo la fine della guerra, avevo provato a raccontare l'esperienza partigiana in prima persona, o con un protagonista simile a me. Scrisi qualche racconto che pubblicai, altri che buttai nel cestino; mi muovevo a disagio; non riuscivo mai a smorzare del tutto le vibrazioni sentimentali e moralistiche; veniva fuori sempre qualche stonatura [...] ¹⁰⁰

Calvino in seguito riuscirà a risolvere il problema creando un personaggio che fosse diverso da lui, il bambino Pin: “Quando cominciai a scrivere storie in cui non entravo io, tutto prese a funzionare: [...] più lo facevo oggettivo, anonimo, più il racconto mi dava soddisfazione” ¹⁰¹.

Il problema dunque che tutti i narratori devono affrontare in questo periodo per parlare degli avvenimenti della guerra è quello di trovare la giusta distanza, per fare in modo che le “vibrazioni sentimentali e moralistiche” dell'io non si insinuino nei loro scritti, permettendo loro di trovare la via dell'oggettività.

Potremmo dire che anche Fenoglio cercò di allontanarsi dal sé autobiografico degli *Appunti partigiani*; lo fece anche lui mettendo da parte la prima persona e lasciando che il tempo passasse, aspettando di poter vedere da lontano ciò che gli era accaduto.

Si sviluppano così le due direzioni in cui si muoverà nell'immediato dopoguerra la produzione di argomento resistenziale: la memorialistica, con il suo io autobiografico e l'attinenza ai fatti così come erano stati, e la narrativa, in particolare con il genere del racconto.

¹⁰⁰ I. CALVINO, *Prefazione* (1964), in *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. IX.

¹⁰¹ Ivi, p. XX.

Per quanto riguarda la memorialistica che vide la pubblicazione di un grande numero di diari, cronache e relazioni nell'immediato dopoguerra¹⁰², gli autori spesso si appellavano nelle loro prefazioni, alla forza del documento e al rispetto della verità. Pietro Chiodi nell'introduzione al suo *Banditi* scriveva: "Questo libro non è un romanzo, né una storia romanzata. E' un documento storico, nel senso che personaggi, fatti ed emozioni sono effettivamente stati"¹⁰³. Di fronte a tale dichiarazione, che si trova simile in molte altre opere, è chiara la volontà di marcare la distanza tra questo genere e la letteratura; dunque, la memorialistica non ci dovrebbe interessare nell'ambito della nostra trattazione. Tuttavia, Maria Corti ha messo in evidenza come a volte sia difficile tracciare una linea di demarcazione netta tra i generi, infatti in certi casi ci troviamo di fronte a dei testi che, sebbene per esplicita dichiarazione dei loro autori siano documentari, sembrano "denunciare *narrativamente*"¹⁰⁴.

Basti considerare un unico esempio: quello di Pino Levi Cavaglione, ebreo e comunista che nel 1945 pubblica per Einaudi *Guerriglia nei Castelli romani*, opera che riscosse anche un certo successo di pubblico¹⁰⁵. Recensendo questo libro nel 1946, Pavese annota come "un sicuro istinto narrativo" ha fatto scegliere all'autore la sola forma in cui "a così poca distanza dai fatti, è possibile rievocare senza errori di prospettiva o sbavature la tremenda esperienza della guerriglia: il diario, l'annotazione quotidiana"¹⁰⁶. Il libro sembra quasi un diario di regressione che descrive il ritorno agli stadi originari della vita e alla lotta per la sopravvivenza; in questa battaglia, come scrive anche Pavese, si ha un ritorno al pensiero "elementare".

Non vi troviamo però solo la pura registrazione degli eventi, tutto è condito con sapori altamente drammatici o anche ironici, come quando l'autore propone una visione (ironica) di sé attraverso lo sguardo degli altri partigiani: "Ostia! Che bel partigiano!"¹⁰⁷ dicono di lui i compagni quando lo vedono sentirsi male di fronte allo spettacolo della macellazione dei buoi; oppure in altri casi, quando propone delle riflessioni stranianti (come quella sulle proprietà fertilizzanti dei cadaveri).

102 Cfr. G. FALASCHI, *La memorialistica, in La Resistenza armata nella letteratura italiana*, cit., pp. 25-53, per una visione complessiva sulla memorialistica (non solo di carattere letterario) dell'epoca.

¹⁰³ P. CHIODI, *Banditi*, Torino, Einaudi, 2002, p. 5.

¹⁰⁴ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p. 54.

¹⁰⁵ P. LEVI CAVAGLIONE, *Guerriglia nei Castelli romani*, Firenze, La nuova Italia, 1971.

¹⁰⁶ C. PAVESE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951, p. 242.

¹⁰⁷ P. LEVI CAVAGLIONE, *Guerriglia nei Castelli romani*, cit. p. 25.

Quello di Levi Cavaglione non è l'unico esempio di memoria che "denuncia narrativamente", possiamo citare anche altri nomi infatti, come quelli di Pietro Chiodi con *Banditi* o di Luciano Bolis con *Il mio granello di sabbia*. Non è questo il luogo per una trattazione più approfondita della questione; ciò che vogliamo mettere in evidenza è che in certi casi il sottogenere diario-cronaca-testimonianza, non ha solo una valenza pragmatica, ma anche letteraria.

Possiamo ora passare invece alla narrativa e in modo particolare al racconto che secondo Falaschi sarebbe "il prodotto più tipico di tutta la letteratura partigiana"¹⁰⁸. I reduci della Resistenza hanno infatti trovato nel racconto la forma che maggiormente (almeno in un primo momento) poteva rispondere alle loro esigenze: permetteva infatti di esprimere il carattere episodico, per singole azioni, proprio della guerriglia, piuttosto della difficile prospettiva globale della guerra civile, che anzi appariva sostanzialmente impossibile a così breve distanza dai fatti.

Il racconto partigiano appare a partire già dal 1945, soprattutto su quotidiani di sinistra, su riviste militanti e sulle pubblicazioni dell'Anpi, nonché in volumi miscelanei dedicati alla rievocazione della lotta di Resistenza. In particolare, il periodo più prolifico andava dal 1946, quando i quotidiani cominciarono ad essere pubblicati con una certa regolarità, fino al 1948; in seguito questi racconti appariranno più raramente, soprattutto in occasioni celebrative, come ad esempio il 25 aprile.

Gli autori più noti dell'immediato dopoguerra erano Italo Calvino, Marcello Venturi, Silvio Micheli e Antonio Meluschi. Leggendo questo breve elenco, ci rendiamo conto di come, tranne Calvino, gli altri autori siano abbastanza oscuri ai nostri giorni, mentre all'epoca riscuotevano un grande successo di pubblico: ciò era dovuto al clima diverso del dopoguerra, in cui, complice proprio la vicinanza degli avvenimenti trattati, venivano forse più apprezzati dai lettori la retorica e il commento sentimentale ai fatti, cioè quel lirismo che oggi invece non è più molto amato (infatti si rivolge un interesse decisamente maggiore alle rappresentazioni anti-retoriche, come quelle di Fenoglio e Meneghello).

Questi scrittori inoltre si muovevano in un clima politico ben diverso rispetto a quello dei nostri giorni: quelli nominati erano infatti tutti affiliati a partiti di sinistra (di solito al PCI) e, seppure la codificazione del neorealismo in letteratura, con la formulazione dei compiti

¹⁰⁸ G. FALASCHI, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, cit., p. 54. Al capitolo dedicato al racconto si rimanda per un'analisi più approfondita della produzione dell'immediato dopoguerra (1945-1948).

pedagogici delle arti, si avrà solo nel 1948, comunque le politiche di sinistra già manifestano una propria influenza sugli autori.

Guardando ora alla formazione letteraria e ai modelli di questi scrittori giovanissimi (sono nati infatti negli anni Venti), Falaschi ci propone una doppia linea di interessi.¹⁰⁹ Da una parte la triade di opere italiane che Calvino aveva proposto nella Prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno*: i *Malavoglia*, *Paesi tuoi* e *Conversazione in Sicilia* “da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio”¹¹⁰, dove il riferimento ad opere specifiche, e non all’intera produzione degli autori in questione, fa comprendere come fossero singoli aspetti ad interessare gli scrittori (ad esempio la maggiore irregolarità della lingua dei *Malavoglia*, più vicina al parlato, rispetto al *Mastro don Gesualdo*). L’altro punto di riferimento per questi autori sarebbe stata la letteratura americana (nelle persone di Hemingway, Faulkner e Anderson ad esempio, che in Italia erano divenuti noti grazie all’antologia *Americana* curata da Vittorini) che spesso proponeva una società in continua trasformazione, come appariva quella italiana ai giovani appena usciti dalla Resistenza: così la loro scrittura rapida era considerata il modello migliore per rappresentare la realtà italiana in movimento.¹¹¹

In seguito, i racconti apparsi su rivista vengono spesso raccolti e pubblicati: è quello che avviene nei casi di Calvino, con *Ultimo viene il corvo* (1947) e anche di Venturi con la raccolta *Gli anni e gli inganni* (1965). In altri casi invece i racconti non saranno più riuniti da parte dell’autore e questo probabilmente ne ha favorito un precoce oblio: Caproni è un esempio lampante. I suoi racconti, che certamente mostrano un volto più intimista rispetto a quelli di autori più noti, sono stati a lungo dimenticati, con l’eccezione forse de *Il labirinto* (unico ad essere stato poi ripubblicato in volume da Rizzoli).

Chiaramente ci fu anche chi non pubblicò davvero nulla nel primo periodo, in cui tutti scrivevano, ma attese e rievocò i fatti della Resistenza a qualche anno di distanza, con una nuova prospettiva. Fenoglio pubblicò la raccolta *I ventitre giorni della città di Alba* nel 1952, Zanzotto attese il 1955 per pubblicare *1944: FAIER*, mentre arriviamo

¹⁰⁹ G. FALASCHI, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, cit. p. 57.

¹¹⁰ I. CALVINO, *Prefazione* (1964), in *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. VIII.

¹¹¹ Non tutti concordano sul peso effettivo che l’influenza straniera avrebbe avuto sui nostri autori appena usciti dalla Resistenza: se infatti FALASCHI (*La Resistenza armata nella narrativa italiana*, cit.) le riconosce un ruolo di primo grado, superiore anche ai modelli italiani, invece lo stesso CALVINO le attribuisce un ruolo marginale (*La letteratura italiana sulla Resistenza*, in <<Il movimento di Liberazione italiana>>, n. 1, 1949).

addirittura al 1994 per il racconto *Polenta e formagio zè bon* di Mario Rigoni Stern. Queste date non sono fini a sé stesse: vogliono sottolineare che il racconto resistenziale non si esaurisce con l'avvento degli anni Cinquanta, ma prosegue, come una corrente sotterranea che ogni tanto rivive negli autori e nelle loro nuove opere, spesso dai tratti molto diversi rispetto alla produzione dell'immediato dopoguerra. La retorica partigiana infatti non vi trova più spazio e anche l'espressione sembra in certi casi allontanarsi dal Neorealismo, corrente a cui spesso facciamo risalire con troppa leggerezza ogni manifestazione della letteratura resistenziale (è difficile infatti che un autore concettoso come Zanzotto possa essere paragonato ai primi Calvino e Fenoglio)¹¹².

Abbiamo detto che il racconto è il genere principe della Resistenza, ma appare naturale chiedersi perché questo ruolo non sia stato rivestito dal romanzo, che come sappiamo, è la forma che ha trionfato nella modernità ed è giunta fino a noi con una risonanza che gli altri generi non riescono ad avere.

Tra le difficoltà nella creazione di un romanzo della Resistenza,¹¹³ certamente giocava un ruolo importante la preoccupazione ideologica e morale di aderenza alla verità storica, che rendeva difficile ogni tentativo volto a sovrapporre in modo continuo e massiccio l'invenzione al documento. Il romanzo infatti è un genere che deve passare dai fatti reali a quelli d'invenzione (sia pure basati sulla realtà), mantenendo però quell'atmosfera di verità che era propria della memorialistica. Si tratta di un'operazione davvero complessa: implica la costruzione di una trama, l'allestimento di una serie di personaggi e delle loro storie; trama e personaggi richiedono un controllo da parte dell'autore tale da far risalire le varie linee della narrazione ad un disegno unitario, nel quale risiede il senso dell'opera. Tutto questo poteva mettere in pericolo l'atmosfera di verità. Si trattava allora di creare una sorta di realismo strico, che fosse rispettoso dei fatti e riprendesse però dal modernismo lo studio interiore, psicologico dei protagonisti.

Per fare tutto questo era necessario però anche un maggiore distanziamento temporale e spirituale, che desse la possibilità di creare il giusto equilibrio tra oggettività e invenzione.

¹¹² Cfr. G. PEDULLA', *Una lieve colomba*, in *Racconti della Resistenza*, cit. Pedullà in particolare ritiene che la coincidenza tra neorealismo e Resistenza sia divenuta (a partire dalle stesse tesi di Calvino) una sorta di dogma, per cui quei testi che non rientrano nel canone (come appunto quello di Zanzotto) vengono in qualche maniera lasciati ai margini, come se si trattasse di testi che trattano un argomento in realtà diverso. "L'esperienza comune della lotta antifascista non consente di ricondurre i diversi autori a una formula unica, neorealismo o neoimpressionismo che sia. Per ognuno degli scrittori presi in esame avremo invece una Resistenza diversa [...]". (p. VIII)

¹¹³ Cfr. FALSCHI, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, cit. e M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit.

Romanzi come quelli di Vittorini o di Calvino, pubblicati rispettivamente nel 1945 e nel 1947, infatti o attuavano tale distanziamento tramite lo sguardo straniato del bambino Pin, oppure, come molti imputeranno a Vittorini, non sapranno trovare il giusto compromesso tra biografia personale e storia collettiva, tra stilemi romanzeschi e oggettività documentaria.¹¹⁴

Potremmo però dire che quel romanzo della Resistenza, così com'era richiesto dai partiti di sinistra, con il suo eroe positivo che svolgeva anche un ruolo pedagogico, arrivò relativamente presto, nel 1949: si trattava de *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò. Un'opera con contrapposizioni manichee tra bene e male, resistenti e tedeschi (mai fascisti!), in cui il personaggio protagonista è la figura più umile che si potesse proporre: una donna anziana, contadina, ormai rimasta sola, non attraente, ignorante e silenziosa, che pure si dedica totalmente alla causa partigiana, maturando un po' alla volta una coscienza di classe e trovando alla fine la voce per esprimere le ragioni della lotta. Oggi *L'Agnese va a morire* è molto distante dalla nostra sensibilità, ma a nostro parere si può ancora giudicare interessante per questa protagonista femminile e per la rappresentazione di un luogo, la campagna emiliana, che raramente viene proposto.

Attualmente la nostra memoria della Resistenza è certamente legata ad opere più tarde, edite negli anni Sessanta: *Una questione privata* e *Il Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio, pubblicati postumi, e *I piccoli maestri* (1964) di Luigi Meneghello. Due autori che hanno vissuto storie molto simili, come dirà lo stesso Meneghello, che in una conferenza del 2003 ammetterà di aver spesso vagheggiato il progetto di tracciare tutti gli spostamenti fatti da lui e Fenoglio, il compagno d'elezione, una sorta di alter ego potenziale scoperto sui libri quando più nessun incontro era possibile.¹¹⁵ Entrambi propongono una rappresentazione anti-retorica della Resistenza, ma mentre Fenoglio crea degli eroi solitari, partigiani *in aeternum*, tanto da essere inevitabilmente destinati alla

¹¹⁴ Cfr. I. CALVINO, *La letteratura italiana sulla Resistenza*, cit., p. 43. "Credo che *Uomini e no*, ossia la storia dell'intellettuale tra i Gap, sia stato un libro necessario, che a modo suo esaurisce l'argomento dell'adesione di un intellettuale di una determinata cultura alla lotta popolare. Quello che va criticato, e da un pulpito e dall'altro è secondo me il non aver fatto d'Enne 2 autobiografia sincera, ossia distaccata e partecipe insieme, ma esaltazione romantica, con tutta la sua disperata (e libresca e decadente) corsa alla morte."

¹¹⁵ L. MENEGHELLO, *Quaggiù nella biosfera: tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Milano, Rizzoli, 2004.

morte, Meneghello ci propone invece la rappresentazione ironica di una compagnia di amici, che in fondo, non erano “mica buoni, a far la guerra”¹¹⁶.

3.3 Italo Calvino, “scoiattolo della penna”

Iniziamo la nostra trattazione con Italo Calvino poiché la sua figura di intellettuale si presenta come diversa, per molti aspetti più classica, rispetto a quelle degli altri due autori che andremo a considerare. Infatti, Fenoglio e Rigoni vivranno per tutta la vita in cittadine di provincia, Alba per il primo, Asiago per il secondo, ai margini del panorama culturale dell’epoca (tanto che Fenoglio creerà una sorta di mito intorno alla sua figura di scrittore isolato), lavorando entrambi come impiegati, per dedicarsi alla passione della scrittura solo nelle ore della notte. Calvino invece, pur avendo sempre presente l’amato paesaggio della giovinezza, la Liguria di Ponente, dove aveva combattuto la Resistenza e che tornerà spesso nelle sue opere, sarà però essenzialmente un uomo di città: vivrà per molti anni a Torino, che allora si identificava per lui nella casa editrice Einaudi, e quindi con la massima parte della sua vita professionale (dato che vi lavorerà per quasi quarant’anni). Più della Facoltà di Lettere, dove si laurea nel 1947 con una tesi su Conrad, la casa editrice sarà per Calvino luogo di formazione, di amicizie e di incontri intellettuali (qui collabora a stretto contatto con Elio Vittorini, Cesare Pavese e Natalia Ginzburg). Ma Torino rappresenta anche altro. E’ la grande metropoli della modernità, la città industriale del progresso che si contrappone alla provincia; ed è anche il luogo della militanza politica nelle file del Partito comunista: questo è un fatto di grande importanza, dato che dei nostri tre autori, Calvino è l’unico che avesse alle spalle un’ideologia politica così forte (Fenoglio infatti era un monarchico, ma poi si sposterà su posizioni vagamente socialiste).¹¹⁷

Veniamo ora alla Resistenza. Calvino dopo l’8 settembre si nasconde in montagna, divenendo così un renitente alla leva; dal 1944, insieme al fratello sedicenne, entra a far parte della lotta di Resistenza nelle Alpi Marittime, in una formazione garibaldina; in realtà, tale adesione non era sostenuta da profonde motivazioni ideologiche, ma semplicemente dal desiderio di azione. L’esperienza della guerra civile sarà certamente

¹¹⁶ L. MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, cit., p. 12.

¹¹⁷ Cfr. M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 15-31. Barengi propone proprio una biografia essenziale basata sulle città amate da Calvino.

decisiva nella sua formazione umana, prima ancora che politica, infatti gli apparirà esemplare soprattutto uno spirito che animava gli uomini della Resistenza: “un’attitudine a superare i pericoli e le difficoltà di slancio, un misto di fierezza guerriera e di autoironia sulla stessa propria fierezza guerriera [...]”, insomma un atteggiamento generale che dirà di non aver più trovato altrove.¹¹⁸

Dopo la Liberazione Calvino continuerà a militare nel PCI, e nel 1946, oltre al lavoro all’Einaudi, comincerà anche una stretta collaborazione con l’«Unità» e con «Il Politecnico»: proprio da questi primi articoli dovremo partire per comprendere a fondo la poetica di Calvino, sempre strettamente connessa alle sue idee politiche. Secondo Falaschi infatti lo stimolo dato da queste posizioni di sinistra, in sede letteraria non è affatto scontato: “dà origine alla battaglia per un nuovo intellettuale non costruito sull’umanesimo di tipo retorico e verboso presente nella letteratura agiografica di quei primissimi anni dopo la Liberazione”¹¹⁹. Il nuovo intellettuale, secondo Calvino, dovrà essere diverso anche a livello sociologico, non più intellettuale di mestiere quindi. In un articolo apparso su «l’Unità» il 12 maggio del 1946, a tal proposito scrive:

Ora, il fatto dello sconosciuto che, lontano da ogni ambiente letterario, nelle pause del suo umile mestiere scrive il capolavoro, è oggetto di scetticismo in Italia dove la letteratura è diventata sempre più affare di specialisti, [...] Manca in Italia quell’osmosi di uomini tra vita e letteratura, per cui nelle biografie degli autori americani c’è già tutta la poliedricità delle loro esperienze e dei loro incontri; scaricatori di porto, giornalisti, commessi, viaggiatori diventati scrittori, non solo uomini da tavolino, chiusi ad ogni via di esperienza nel trantran di una redazione, non esperienza cartacea soltanto, quindi di seconda mano, non letteratura monopolio di una media borghesia, col peso di tutte le sue impotenze e di tutti i suoi isterismi.¹²⁰

Non si tratterebbe in questo caso di una semplice rivendicazione dovuta al culto per la letteratura americana, ma piuttosto del desiderio di portare ad un ulteriore sviluppo il mutamento profondo che la Resistenza aveva già prodotto nella società, mettendo a combattere fianco a fianco borghesi e proletari: questo cambiamento doveva quindi investire anche l’origine sociale degli scrittori.

¹¹⁸ M. BARENGHI, *Cronologia*, in I. CALVINO, *Romanzi e Racconti*, Milano, Mondadori, 1991, p. 35.

¹¹⁹ G. FALASCHI, *Italo Calvino*, in *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, cit. p. 102.

¹²⁰ I. CALVINO, “*Pane duro*” di Silvio Micheli, in «l’Unità», 12 maggio 1946, poi in *Saggi*, I, cit. pp. 1170-1175. A tal proposito cfr. C. PAVESE, *Herman Melville*, in *Saggi letterari*, cit., in particolare *Il baleniere letterato*, pp. 73-84.

E' chiaro che ad una nuova figura di intellettuale, si dovrà affiancare anche un nuovo tipo di letteratura: Calvino aveva il progetto di dar vita ad una nuova epica nazionale e d'inventare un nuovo linguaggio romanzesco, in cui si trovassero insieme la letteratura popolare e quella di origine colta.

A dire il vero, non era certo questa la prima volta che si affrontava il problema del rapporto tra intellettuali e popolo, c'erano infatti i casi di Pavese e Vittorini che avevano cercato di attuare un avvicinamento a quest'ultimo, seguendo però secondo Calvino, delle vie troppo facili: "c'era chi si vestiva da proletario e si metteva a parlare in gergo, a fare un po' il *gigolò* come in *Paesi tuoi*, chi in mezzo ai proletari si trovava staccato e spaesato, Enne 2 in mezzo ai Gap"¹²¹.

Per Calvino dunque le soluzioni di Pavese e Vittorini, sono ancora troppo superficiali e non risolvono il problema, che richiederebbe invece una risposata radicale, in cui lo scrittore stesso muti il suo *status* e divenga una sorta di artigiano nel cui laboratorio avvenga "la saldatura tra epica, poema nazionale e autobiografia"¹²². Ecco che allora il suo ideale di intellettuale è uno scrittore popolare, quello rappresentato da Omero, e nel panorama americano da Anderson, che avrebbe prodotto con lo stesso metodo omerico:

quel nascere di una letteratura da un terreno di non-letteratura, di bassa novellistica commerciale, alla maniera che i primi poemi nacquero dai canti di anonimi rapsodi [...]. Anderson intendeva trasformare in genere letterario il racconto del <<magazine>> popolare, la storia di cow-boy, la novella sportiva; a noi manca completamente il materiale rapsodico, di spontanea produzione popolare, anche sotto forma di letteratura dozzinale autoctona.¹²³

Ultima conferma di questo modello omerico che Calvino si sarebbe venuto a proporre nella prima fase della sua produzione, è un altro articolo apparso sulla rubrica *Gente nel tempo*, il 15 settembre 1946, dove afferma che Omero sarebbe stato il primo autore antimilitarista, o meglio "non lui, ma quegli oscuri soldati greci che nelle notti di sentinella crearono quei miti cui egli doveva dare forma di poema". Ed è sintomatico come Calvino descriva la poesia omerica, usando termini così attuali:

Cos'è infatti l'Odissea? E' il mito del rientro a casa, nato nei lunghi anni di <<naja>> dai soldati portati a combattere lontano, dalle loro preoccupazioni di come faranno a tornare, finita la guerra, dalla paura che li assale nei loro sogni di

¹²¹ Ivi.

¹²² G. FALASCHI, *Italo Calvino*, in *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, cit., p. 105.

¹²³ I. CALVINO, *Anderson scrittore artigiano*, in <<l'Unità>>, 30 novembre 1947, poi in *Saggi*, I, cit., p. 1284.

non riuscire a tornare mai, di strani ostacoli che sorgono sul loro cammino. E' la storia dell'8 settembre, l'Odissea, la storia di tutti gli 8 settembre della Storia: il dover tornare a casa su mezzi di fortuna, per paesi irti di nemici, è il problema dei nuovi legami che il soldato si forma con le Circi dei paesi di passaggio, è la preoccupazione per la fedeltà della moglie, il problema del reduce che torna stracciato e dimenticato da tutti [...]. E l'Iliade? L'Iliade è una cruda storia degli ufficiali nata dalle lamentele dei soldati, un atto d'accusa contro gli ufficiali dell'imperialismo acheo, tipo Achille, superbi, permalosi, avidi soltanto di bottino, [...]. Ettore invece è il combattente popolare, l'uomo che difende la sua casa, la sua famiglia: è il patriota, il partigiano. Tutte le simpatie del poema sono per lui.¹²⁴

Calvino quindi vorrebbe la nascita di una nuova epica che abbia alle proprie origini la rielaborazione di un materiale anonimo preesistente, nato in tempo di combattimenti o comunque di origine popolare. Si ha quindi a questo punto la scelta di una strada non convenzionale rispetto alla letteratura tradizionale; la scelta di un intellettuale che non si cala tra il popolo in maniera artificiosa, ma che ne faccia parte.

Tutto ciò si trova alla base delle opere di argomento resistenziale di Calvino: *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947)¹²⁵ e i primi racconti pubblicati su rivista (generalmente <<l'Unità>>) e poi raccolti nel volume *Ultimo viene il corvo* (1949).

Per quanto riguarda *Il sentiero*, vogliamo anzitutto fare alcune osservazioni sul genere: Milanini nota che “*Il sentiero dei nidi di ragno*, nonostante le sue quasi duecento pagine, conserva un'intelaiatura e si avvale di procedimenti tali da farlo ascrivere più al genere del racconto lungo che al genere del romanzo breve”¹²⁶; e in fondo lo stesso Calvino, nella nota introduttiva che accompagnava la terza edizione (1954), si diceva dispiaciuto per il fatto che

al *Sentiero* - nella generale penuria d'opere narrative sulla Resistenza – si finisse per chiedere d'essere <<il romanzo della guerra partigiana>> e non soltanto quello che era: un movimentato racconto <<picaresco>> con molte asprezze e una sempre presente vena di felicità avventurosa e di fiducia nell'uomo.¹²⁷

Mentre poi accetterà tale definizione dieci anni più tardi, nella *Prefazione* del 1964, sostenendo che da racconto, il *Sentiero* si sarebbe trasformato in romanzo a causa della

¹²⁴ I. CALVINO, *Omero antimilitarista*, in <<Gente nel tempo>>, 15 settembre 1946; poi in *Saggi*, II, pp. 2118-2119.

¹²⁵ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit.

¹²⁶ C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, p. 19.

¹²⁷ I. CALVINO, *Introduzione*, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1954, pp. 9-10.

particolare identificazione tra autore e protagonista.¹²⁸ Questa spiegazione però non appare soddisfacente, soprattutto se si considera che in fondo identificazioni molto simili erano possibili anche per i protagonisti di altri racconti. Milanini dunque non riesce ad attribuire all'opera né una natura esclusivamente romanzesca, né la struttura propria del solo racconto lungo, e ciò sarebbe dovuto all'inserimento del capitolo IX, dove si propongono le riflessioni del commissario di brigata Kim.¹²⁹ Potremmo allora dire che nell'opera convivono entrambe queste nature: da una parte quella del romanzo che permette una discussione-rappresentazione dialettica del tema di fondo, e dall'altra parte quella di racconto che dà vita ad una maggiore varietà di motivi. Da questo accostamento secondo Benussi deriverebbe anche "quella sensazione di levità e al tempo stesso di angoscia claustrofobica"¹³⁰ che è propria di questo particolarissimo scritto.

La natura ibrida del *Sentiero* però non dovrebbe sorprendere, se la si ricollega al modello dell'epica omerica: Calvino infatti aveva probabilmente ripreso una serie di fatti e di personaggi reali, accostandoli uno all'altro e creando così una sorta di struttura ad inserti, in cui i singoli elementi sono collegati tra loro dalla figura di Pin; in questo modo andava a replicare proprio quella struttura tipica dell'epica, che non prevedeva uno sviluppo con un intreccio lineare, ma una serie di blocchi separati. L'aggiunta del capitolo IX aveva però riportato il testo verso il genere romanzesco, provocando così lo squilibrio.

Non solo nella strutturazione, ma anche nei materiali che trovano spazio all'interno del testo si potrà notare l'inserimento di elementi derivanti da una produzione non colta (come ad esempio i due canti popolari che si trovano ai capitoli I e VII), affiancati a riferimenti di origine letteraria, come quella dimensione ariostesca di cui spesso si parla per l'opera calviniana. Sembra che anche qui Calvino stia cercando di attuare quella fusione tra letteratura e non-letteratura che aveva progettato. In fondo nella *Prefazione* del 1964 aveva sottolineato come letture e mondo circostante si fondessero sempre all'interno delle opere di ogni autore:

¹²⁸ I. CALVINO, *Introduzione*, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1954, pp. 9-10.

¹²⁹ Milanini non è stato il solo a notare l'essenza ambigua dell'opera. Cfr. G. FALASCHI (*La resistenza armata nella narrativa italiana*, cit.): "Per i suoi inserti, il romanzo può anche avere l'apparenza di un libro di racconti legati fra loro non da termini spazio-temporali oggettivi, ma per mezzo dell'unico personaggio vedente, Pin" (p. 111); e C. BENUSSI (*Introduzione a Calvino*, Bari, Laterza, 1989) nota che a conferma di questo fatto sarebbero dei personaggi che non mutano nel corso della storia, ma restano delle maschere che rinviano sempre il cambiamento: una caratteristica tipica del racconto.

¹³⁰ C. BENUSSI, *Introduzione a Calvino*, Bari, Laterza, 1989, p. 3.

Le letture e l'esperienza di vita non sono due universi ma uno. Ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse. Che i libri nascano sempre da altri libri è una verità solo apparentemente in contrapposizione con l'altra: che i libri nascano dalla vita pratica e dai rapporti con gli uomini.¹³¹

Dopo queste veloci considerazioni sul *Sentiero*, possiamo guardare ai racconti. Quello del racconto sembra essere il genere prediletto da Calvino, come del resto lui stesso ammette nelle *Lezioni americane*: “d'altronde il mio temperamento mi porta a realizzarmi meglio in testi brevi: la mia opera è fatta in gran parte di *short stories*”.¹³² Possiamo pensare che ci fossero vari motivi che andavano a giustificare la sua preferenza per il genere breve: ad esempio Calvino era sempre stato fautore di un ruolo attivo da parte del lettore, e il racconto, con quella sua sinteticità, con quella parte di sommerso, invitava certamente chi leggeva a collaborare alla creazione del significato (cosa che il romanzo, con le sue lunghe divagazioni e spiegazioni, spesso non permetteva). Ma forse, come dice Spinazzola, “la predilezione successiva per la novella o racconto lungo, nasce dal proposito di fermare lo sguardo sulla singolarità interminabile dei casi esistenziali dell'individuo, alle prese con le difficoltà del vivere, storicamente sempre diverse e antropologicamente sempre uguali”.¹³³

I primi racconti che pubblica (*Attesa della morte in albergo*, *Angoscia in caserma* e *La stessa cosa del sangue*), risalenti al 1945, sono pezzi di tenore autobiografico; usando la prima persona, infatti rievocano le vicende di Calvino e del fratello, che nascostisi in montagna dopo l'8 settembre, vengono a sapere della carcerazione della madre; alla fine Calvino si arruolerà tra i repubblicani per permetterne la liberazione, ma scapperà alla prima occasione. Questi tre racconti verranno inseriti nella prima edizione di *Ultimo viene il corvo* (quella appunto del 1949), per poi essere eliminati dalle successive, fino a quella del 1976, che riproduce i trenta racconti del 1949 nello stesso ordine¹³⁴.

¹³¹ I. CALVINO, *Prefazione* (1964), in *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit. p. XVI.

¹³² I. CALVINO, *Rapidità*, in *Lezioni americane*, cit., p. 50.

¹³³ Cfr. V. SPINAZZOLA, *L'io diviso di Italo Calvino*, in *Italo Calvino*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, Palazzo dei Medici-Riccardi 26-28 febbraio 1987), Milano, Garzanti, 1988, pp. 87-112.

¹³⁴ Cfr. *Presentazione*, in *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1969. La raccolta originale comprendeva trenta racconti brevi scritti da Calvino tra l'estate del 1945 e la primavera del 1949. L'autore aveva diviso l'opera in tre parti per mettere in evidenza le tre linee tematiche del lavoro: “La prima è il racconto della Resistenza (o comunque di guerra o violenza) visto come avventura di *suspense* o di terrore, un tipo di narrativa che eravamo in parecchi a fare all'epoca. La seconda linea è pure comune a molta narrativa di quegli anni, ed è il racconto picaresco del dopoguerra [...] Nella terza domina il paesaggio della Riviera [...] E' superfluo osservare che spesso le tre linee si congiungono.” (p. VII).

Come abbiamo già visto infatti Calvino, come Fenoglio e molti altri, nei primissimi anni della guerra è impegnato nella ricerca della modalità migliore per esprimere in modo oggettivo quanto aveva vissuto, e l'Io autobiografico era certo la via migliore per la memorialistica, ma non per una narrativa che si volesse proporre oggettiva e che aveva come obbiettivo quello di rappresentare la Resistenza nel suo complesso. Probabilmente per questa immaturità i tre racconti saranno esclusi dalle raccolte successive.

I testi degli anni seguenti presentano invece un tenore decisamente diverso, con dei protagonisti che possono essere ragazzi con un'incredibile mira, spie fasciste, soldati tedeschi sprovveduti, contrabbandieri o giovani staffette partigiane. In ogni caso siamo distanti dalle prime prove di tipo autobiografico. Nonostante le molte differenze, c'è però una costante che torna di frequente nei racconti calviniani, e che li accomuna al primo romanzo: il fiabesco.

Il primo a notare questo spiccato elemento fiabesco all'interno del *Sentiero* era stato Pavese, che nella sua recensione aveva scritto: "L'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna, è stata questa, arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, diversa"¹³⁵. Possiamo dire che nei racconti queste strutture fiabesche divengono ancora più evidenti, rispetto al romanzo.¹³⁶

Ricollegandoci al progetto originale, secondo cui Calvino voleva tentare una saldatura tra letteratura e non-letteratura, tra intellettuali e popolo, come in ambito americano aveva fatto Anderson, possiamo ipotizzare che l'autore ligure vide nella fiaba un modello di letteratura popolare ideale per raggiungere il suo scopo. Si ricordi inoltre proprio nel 1949, verrà licenziata da Einaudi l'edizione italiana di *Radici storiche dei racconti di fate* di Propp, opera che sviluppa alcune tesi della *Morfologia della fiaba* (tradotta e conosciuta in Italia solo alla fine degli anni Cinquanta), ed è davvero difficile pensare che Calvino non se ne fosse interessato. Allora, come dice Cristina Benussi, in anni in cui il

¹³⁵ C. PAVESE, *Saggi letterari*, cit., 245-247. Pavese si era anche occupato della presentazione editoriale del *Sentiero dei nidi di ragno* (1946), dove scriveva: "Stimolato da una materia spessa e opaca, caotica e tragica, passionale e totale, - la guerra civile, la vita partigiana, da lui vissuta sulla soglia dell'adolescenza, - Italo Calvino ha risolto il problema di trasfigurarla e farne racconto colandola in una forma fiabesca e avventurosa, di quell'avventuroso che si dà come esperienza fantastica di tutti i ragazzi" (ivi).

¹³⁶ Del resto, Calvino stesso, dopo la recensione di Pavese, dirà di essere diventato fin troppo consapevole della sua propensione al fiabesco: "Fu Pavese il primo a parlare di tono fiabesco a mio proposito, e io, che fino ad allora non me n'ero reso conto, da quel momento in poi lo seppi fin troppo [...]" (I. CALVINO, *Prefazione*, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 17)

dibattito sulla cultura delle classi subalterne veniva impostato in chiave eminentemente politica per far emergere il contrasto tra una cultura egemone, ritenuta attiva, e una cultura subalterna difesa solo in quanto ritenuta generalmente disorganizzata e passiva, “la conoscenza diretta di un modello teorico che dimostra l’invarianza e l’efficacia retorica di alcune strutture narrative popolari poteva aprire orizzonti nuovi a questo giovane che voleva diventare aedo della modernità”¹³⁷. E’ questa una tesi sostenuta anche da Cardona, il quale scrive che “se nuovi erano evidentemente i fatti che si andavano producendo, non era certo nuova la modalità narrativa descritta, che è quella tipica della narrazione orale”¹³⁸.

Certo l’elemento fiabesco è presente nell’opera di Calvino fin da *Il sentiero dei nidi di ragno*, quando il progetto su un epos della Resistenza forse non era ancora così definito (l’articolo su Anderson lo scriverà dopo la pubblicazione del romanzo) e quando ancora non conosceva l’opera di Propp; tuttavia probabilmente questa propensione per il fiabesco si era presentata in maniera naturale a Calvino proprio nel periodo in cui stava cercando il miglior modo per riportare in forma scritta il patrimonio orale della guerra partigiana; e solo in seguito è stato approfondito con gli studi di Propp e le ricerche di De Martino (*Il mondo magico* viene pubblicato nel 1950), fino a diventare una costante di tutta la sua produzione.

Nell’opera di Calvino quindi il processo di trasfigurazione della realtà in fiaba divine consueto.

Uno dei racconti in cui troviamo maggiormente l’influsso della struttura fiabesca è certamente *Ultimo viene il corvo* (1946), il racconto eponimo della raccolta, in cui un ragazzo dalla mira incredibile, si aggrega ad una banda partigiana solo per poter avere un’arma con cui sparare su ogni bersaglio gli si presenti di fronte. Così il fucile del ragazzo diviene (come già era accaduto con la pistola di Pin), un oggetto magico, in grado di eliminare ogni distanza: “era un bel gioco andare così da un bersaglio all’altro: forse si poteva fare il giro del mondo”¹³⁹. L’arma diviene allora anche strumento di conoscenza, la conoscenza pratica di chi si pone un obiettivo concreto di fronte e riesce sempre a raggiungerlo, fino alla fine, quando il ragazzo riesce a colpire il soldato tedesco proprio

¹³⁷ C. BENUSSI, *Introduzione a Calvino*, cit., p. 16.

¹³⁸ G. R. CARDONA, *Fiaba, racconto, romanzo*, in *Italo Calvino*, Atti del Convegno internazionale, cit., pp. 187-201.

¹³⁹ I. CALVINO, *Ultimo viene il corvo*, Einaudi, Torino, 2010, p. 159.

sull'aquila che porta attaccata alla divisa. Anche *Il bosco degli animali* (1948) presenta una struttura tipicamente fiabesca, basata su uno schema di ripetizione e variazione. Giuà de Fichi, il tiratore meno abile del paese, vuole infatti sparare al tedesco che gli ha rubato la mucca, ma ogni volta viene bloccato da altri abitanti del posto che temono per i propri animali da cortile. Il tutto all'interno di un bosco fatato, in cui circolano liberi maiali, galline e asini.

Quello che spicca in questi, come in molti altri dei racconti calviniani, è lo stretto rapporto, tipico del fiabesco, che si viene a dare tra umano e non umano: il mondo della natura è infatti così vicino all'uomo in Calvino che in realtà umano e non umano formano una sola continuità al cui interno sono possibili sempre nuovi slittamenti e trasformazioni. In particolare, nei racconti calviniani, gli animali vivono in mezzo agli uomini in una comunità perfettamente armonica, sperimentando ancora un'età dell'Oro in cui non ci sono corvi, gatti e asini, ma il Corvo, il Gatto e l'Asino.

Altri narratori hanno quindi saputo raccontare la solidarietà del popolo italiano verso i partigiani, ma soltanto Calvino si è spinto ad attribuire alla lotta contro i tedeschi una portata così ampia, coinvolgendo anche la Natura contro coloro che hanno osato minacciare l'equilibrio del bosco.

3.4 Beppe Fenoglio: “partigiano *in aeternum*”¹⁴⁰

Beppe Fenoglio per lungo tempo si reputò inadeguato al romanzo e condannato alla forma breve: “molto probabilmente non posseggo ancora, se mai lo possiederò, il fondo del romanziere. Non conosco ancora le 4 marce, per esprimermi con termine automobilistico”¹⁴¹, scriveva in una lettera a Elio Vittorini (9 giugno 1953). Questo lo si può comprendere se pensiamo che Fenoglio aveva dovuto smembrare *La paga del sabato* (unico romanzo presentato ad Einaudi a quella data) per trarne dei racconti, pratica che diverrà consueta negli anni seguenti, infatti continuerà a prelevare singoli capitoli da libri già compiuti o semi-compiuti per ricavarne delle prose di misura più contenuta e adatte ad una circolazione indipendente, magari su rivista.

¹⁴⁰ B. FENOGLIO, *Il partigiano Johnny*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 245.

¹⁴¹ Lettera di Fenoglio a Elio Vittorini, da Alba, 9 giugno 1953, in P. NEGRI SCAGLIONE, *Questioni private*, Torino, Einaudi, 2006, p. 167.

Certo il rapporto tra romanzo e racconto non si riduce solo alla dialettica tra lungo e breve, ma vi sono delle tecniche specifiche che coinvolgono un genere e non l'altro. Fenoglio purtroppo non ci ha lasciato riflessioni teoriche, ma sembra che una delle sue maggiori difficoltà riguardasse la fine dei romanzi: non sapeva mai come chiudere le sue storie. E' possibile riscontrarlo nelle varie stesure delle sue opere (compiute e incompiute): si trovava infatti sempre di fronte alla stessa incertezza, al problema di finali che dovevano essere corretti artisticamente ma anche eticamente (altrimenti avrebbe tradito il senso dell'esperienza partigiana). Allora di fronte a queste indecisioni, le varie redazioni delle sue opere sembrano testimoniare un'evoluzione molto simile: dopo aver previsto un finale positivo, l'autore si convinceva che qualsiasi conclusione che non prevedesse la morte del protagonista fosse inadeguata.¹⁴²

Fenoglio appare quindi dedito alla forma breve quasi per forza; ma ai racconti si legherà anche la fama (non molta a dir la verità) avuta in vita, e proprio a questi dedicherà alcuni dei suoi ultimi pensieri prima di morire (diede infatti disposizioni su come organizzare una raccolta complessiva). Insomma, vediamo un rapporto particolare con questo genere. Nonostante i racconti siano stati così importanti nella sua vita dobbiamo però segnalare che oggi l'attenzione dei critici è rivolta soprattutto ai romanzi postumi, mentre la forma breve viene generalmente solo sfiorata in quanto anticipazione dei grandi capolavori.¹⁴³ In questa sede ci concentreremo allora soprattutto sul racconto, senza dimenticare però di tratteggiare le caratteristiche principali dei romanzi di argomento resistenziale.

Per quanto riguarda i dati biografici, così Fenoglio stesso rispondeva a Calvino che gli chiedeva qualche riga di presentazione da inserire nel risvolto di copertina del suo primo libro, *I ventitre giorni della città di Alba*:

Circa i dati biografici, è dettaglio che posso sbrigare in un baleno. Nato trent'anni fa ad Alba (1° marzo 1922) – studente (Ginnasio-liceo, indi Università, ma naturalmente non mi sono laureato) – soldato nel Regio e poi partigiano: oggi, purtroppo, uno dei procuratori di una nota ditta enologica. Credo che sia tutto qui.¹⁴⁴

¹⁴² Cfr. G. PEDULLA', *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donizzelli, 2001.

¹⁴³ Paradossalmente lo stesso L. BUFANO nel suo saggio *Fenoglio e il racconto breve* (cit.) si sofferma molto sulla ricostruzione delle vicende editoriali, mentre trascura ogni analisi dei singoli racconti.

¹⁴⁴ Lettera di Fenoglio a Italo Calvino, da Alba, 9 febbraio 1952, in P. NEGRI SCAGLIONE, *Questioni private*, p. 155-156.

Si tratta di una presentazione decisamente scarna, che però riproporrà molto simile diversi anni dopo, nel 1960, aggiungendo solo qualche riga sul perché scrive:

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 in 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>>. ¹⁴⁵

In queste poche righe, che in fondo rispecchiano l'indole del loro autore, così taciturno, vi sono comunque i momenti fondanti della sua vita: il liceo e la lotta partigiana. Arrivato infatti al liceo Govoni di Alba, come piccolo borghese (figlio di un macellaio) tra gli aristocratici, avrà una serie di insegnanti d'eccezione, tra cui ricordiamo Pietro Chiodi (lo stesso autore di *Banditi*, che Fenoglio certamente lesse appena uscito), Leonardo Cocito, e la professoressa Maria Lucia Marchiaro, colei che inizierà Fenoglio alla lingua inglese, aprendogli così anche le porte di quello che sarà per lui un mondo ideale, che vivrà "in una lontananza metafisica dallo squallido fascismo provinciale che lo circondava"¹⁴⁶. L'inglese diverrà però per lui anche un modo per trovare sé stesso e la propria lingua: tradurre dopo l'esperienza della guerra è paragonabile ad un noviziato allo scrivere, infatti, come ha notato Maria Corti, all'atto del tradurre, "i valori formali che lo colpivano nella lingua originale, stimolavano l'ingegno a riscoprirli nella propria".¹⁴⁷ L'inglese diviene quindi una vera e propria palestra di stile, una lingua mentale, mediatrice nell'atto creativo.

L'altra grande esperienza di Fenoglio era stata ovviamente la guerra partigiana. Sorpreso dall'avvento dell'8 settembre 1943, finché si trovava a Roma, al corso per allievi ufficiali del Regio esercito, riesce a fuggire e a tornare ad Alba. In seguito, prenderà parte alla lotta resistenziale, che condurrà in maniera più discontinua rispetto al suo Johnny: vi parteciperà infatti in un primo periodo per qualche settimana nel gennaio del 1944, tra le formazioni garibaldine, e poi dall'estate di quello stesso anno fino alla Liberazione, insieme ai badogliani.

¹⁴⁵ Cfr. *Ritratti su misura*, a cura di E. F. Accrocca, in P. NEGRI SCAGLIONE, *Questioni private*, cit., p. 222.

¹⁴⁶ P. CHIODI, *Fenoglio, scrittore civile*, in <<Quaderni dell'istituto Nuovi Incontri>>, n. 4, 1968, pp.40-41.

¹⁴⁷ M. CORTI, *Beppe Fenoglio. Storia di un continuum narrativo*, Padova, Liviana, 1980.

Dopo la guerra, vivrà un periodo di difficoltà¹⁴⁸, che si concluderà solo nel 1947, quando viene assunto alla Marengo, ditta vinicola. Da questo momento la sua vita assume un ritmo serratissimo: lavorava durante il giorno, la sera incontrava gli amici al bar e nella notte, come ricorda la sorella, non faceva che scrivere.

Certe sere tornava a casa prima del solito, visibilmente gravido di pensieri da affidare alla carta [...]. Si ritirava subito nella camera della scala e attaccava a lavorare. Noi dall'alto percepiamo quei tre segni inconfondibili della sua presenza in casa: il fumo delle sigarette, la tosse, e il battere dei tasti della macchina da scrivere. Scriveva ininterrottamente per ore.¹⁴⁹

Da questo momento Fenoglio si dedicherà sempre alla scrittura, cominciando e spesso abbandonando molti progetti.

Possiamo dire che i grandi temi della narrativa fenogliana sono essenzialmente due: la guerra (dalla Resistenza degli *Appunti partigiani* e i *Ventitre giorni della città di Alba* fino al suo ultimo progetto, rimasto incompiuto, *I Penultimi*, storia di alcuni Fenoglio durante la Prima guerra mondiale) e la civiltà contadina delle Langhe. Tuttavia, se andiamo ad eliminare da tutte le sue opere ogni intreccio, quello che resta alla fine sono un tema e un paesaggio: da una parte la riflessione metastorica (più che storica) sull'uomo posto di fronte al suo destino, alla morte; dall'altra le Langhe, una terra aspra, di fatica e miseria, senza alcun conforto religioso¹⁵⁰, e tuttavia anche luogo affascinante e madre protettrice durante la guerra. Dall'amore per queste colline Fenoglio trarrà la rappresentazione di un paesaggio indimenticabile, che prende parte attivamente agli eventi della guerra (un paesaggio che in realtà aveva già visto un altro narratore d'eccezione: Cesare Pavese, il quale però ne aveva dato una rappresentazione mitica¹⁵¹). Proprio alle Langhe e alla sua esperienza di guerra continua a tornare negli scritti dei primi anni: dopo gli *Appunti partigiani* (risalenti probabilmente al 1946), si dedica infatti

¹⁴⁸ Ben testimoniato dal romanzo *La paga del sabato* (in *Tutti i romanzi*, cit.), che però l'Einaudi (Vittorini in particolare) rifiuterà di pubblicargli.

¹⁴⁹ M. FENOGLIO, *Casa Fenoglio*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 120.

¹⁵⁰ Cfr. R. MOSENA, (*Fenoglio. L'immagine dell'acqua*, Roma, Edizioni Studium, 2009), che insiste proprio sui rimandi alla Bibbia per l'interpretazione dell'opera e del paesaggio (una sorta di Paradiso perduto) fenogliani.

¹⁵¹ Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *La fortuna letteraria dei ventitré giorni*, in *Alba libera*, Cuneo, Istituto storico della Resistenza, 1985, p. 80. "Non è poco davvero: Pavese ha fatto scendere dall'Olimpo e salire dagli Inferi gli dei per farli muovere sulle Langhe, in mezzo a vigne, contadini, rive, ritani: Fenoglio vi convoca Omero, Virgilio, Tasso, Foscolo, introno ai "ventitré giorni" di Alba, tanto pochi, certo, rispetto ai dieci anni di Troia [...]". Spesso Fenoglio e Pavese sono stati accostati proprio in virtù di questo paesaggio comune, sembra però che la distanza fosse davvero molta tra i due e che lo stesso Fenoglio non amasse essere affiancato al suo conterraneo.

a scrivere alcuni racconti di argomento resistenziale e un romanzo, *La paga del sabato*, sulle difficoltà del reduce. Sarà proprio con queste due opere che tenterà lo sbocco editoriale.

Nel 1949 manda *I racconti della guerra civile*, (questo il titolo che sceglie per la raccolta) a De Silva, Bompiani, Mondadori ed Einaudi, ottenendo però solo che Valentino Bompiani gli pubblichi *Il trucco*, uno dei racconti, nella rivista <<Pesci rossi>>. Poi i rapporti con la casa editrice milanese svaniranno all'improvviso.

In seguito, Fenoglio riesce a riproporre i propri racconti all'Einaudi, in particolare nelle persone di Calvino e Vittorini: dopo molti scambi epistolari, aggiustamenti, aggiunte e sottrazioni, *I ventitre giorni della città di Alba* vedrà finalmente la luce a metà 1952 nei <<Gettoni>>, con una fisionomia però diversa da quella originale.

Innanzitutto, è mutato il titolo: quel riferimento ad una “guerra civile” significava infatti allontanarsi dalla via consueta, quella appunto celebrativa, per porre invece l'attenzione sull'asprezza della lotta, tanto più tale perché appunto civile e fratricida (e infatti nei racconti fenogliani il nemico è spesso il fascista italiano, e non il tedesco). Per questo Vittorini gli propone subito un titolo diverso: *Racconti barbari*, ma alla fine sarà la posizione di Giulio Einaudi a prevalere, che opterà per dare alla raccolta il titolo del primo racconto.

I racconti di argomento partigiano che formavano *I racconti della guerra civile*, vengono inoltre accompagnati da altrettanti pezzi langhiani e provinciali (tra i quali due racconti tratti dalla *Paga del sabato*, rifiutato da Vittorini); dunque la raccolta sembrava ben rappresentare i vari filoni neorealisti.¹⁵² Nel 1952, però il libro giunge in un mercato già saturo di volumi a tema resistenziale e contadino: probabilmente era questo il motivo per cui Fenoglio aveva fatto tanta fatica a veder pubblicata la propria opera. Lo stesso Vittorini infatti sapeva che i critici contemporanei erano sempre più ostili al neorealismo, accusato di regionalismo, crudezza e manierismo, e per questo nel risvolto di copertina cerca di mettere in evidenza le qualità indiscusse del nuovo autore:

Ed è questo sapore “barbaro” a caratterizzare i racconti che ora presentiamo, rievocanti episodi partigiani o l'inquietudine dei giovani nel dopoguerra. Sono racconti pieni di fatti, con un'evidenza cinematografica, con una penetrazione psicologica tutta oggettiva e rivelano un temperamento di narratore crudo ma senza ostentazione, senza compiacenze di stile ma asciutto ed esatto.

¹⁵² Cfr. L. BUFANO, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit. per una più accurata ricostruzione delle vicende che interessarono questa raccolta.

Le varie recensioni confermeranno il parere di Vittorini, a partire da quelle positive di De Robertis e Anna Banti. Tuttavia, bisogna dire che probabilmente Fenoglio fu più colpito e amareggiato da un pezzo apparso sull'«Unità», a firma di Carlo Salinari e Davide Lajolo, che lo attaccano, definendo il libro “una cattiva azione”.¹⁵³

La raccolta è costituita da dodici racconti, sei dei quali di argomento partigiano: *I ventitre giorni della città di Alba*, *L'andata*, *Il trucco*, *Gli inizi del partigiano Raoul*, *Vecchio Blister* e *Un altro muro*.¹⁵⁴ In realtà il progetto originale prevedeva al posto de *Gli inizi del partigiano Raoul*, un altro racconto intitolato *Nella valle di San Benedetto* che narrava di tre partigiani in fuga durante un rastrellamento da parte tedesca: uno di questi, il narratore, per salvarsi decide di nascondersi dentro la tomba di una maestra nel cimitero del paese. Questa ambientazione macabra porta Fenoglio a riprendere gli insegnamenti di Poe a focalizzarsi sulle allucinazioni claustrofobiche del protagonista, mentre fatica a rievocare il rapporto con i compagni e con i contadini del posto.

Si tratta di uno dei primissimi racconti di Fenoglio, che ancora usa la prima persona, probabilmente ritenuta la scelta migliore per illuminare la psiche allucinata del personaggio; era però questa la via tradizionale della narrativa di guerra (la testimonianza diretta come garanzia della verità), e non si prestava all'obiettivo di Fenoglio, che puntava invece ad un'analisi critica della lotta. Per attuarla era necessario un distanziamento (che l'uso dell'io non permetteva), tale da mettere in evidenza i vari volti del partigiano. Per questa immaturità il racconto sarà poi sacrificato.

La raccolta è quindi aperta da *I ventitre giorni della città di Alba*, che sin dal primo capoverso presenta per intero la storia che Fenoglio si accinge a raccontare:

Alba la presero in duemila il 10 ottobre e la persero in duecento il 2 novembre dell'anno 1944.¹⁵⁵

Fenoglio raccontando già tutta la storia fin dall'inizio, nega al lettore la possibilità di ogni sviluppo. In effetti si tratta di un racconto assolutamente unico nel panorama dell'opera fenogliana, che viene messo all'inizio della raccolta per dare al lettore una prospettiva

¹⁵³ Cfr. G. DE ROBERTIS, *Fenoglio scrittore nuovo*, in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 563, e A. BANTI, *Scuola o accademia?*, in *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 151.

¹⁵⁴ Gli altri racconti sono: *Ettore va al lavoro*, *Quell'antica ragazza*, *L'acqua verde*, *Nove lune*, *L'odore della morte* e *Pioggia e la sposa*.

¹⁵⁵ B. FENOGLIO, *I ventitre giorni della città di Alba*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 5.

complessiva, in cui nessun personaggio spicca, ma è il narratore a guidare il lettore nella scoperta del mondo partigiano.

Dopo questa prospettiva generale, come ha notato Bigazzi, i racconti successivi sono organizzati a coppie e riportano in primo piano i personaggi, riducendo così la rilevanza del narratore, confinato a funzioni introduttive o di racconto, mentre altre tecniche collaborano all'emersione delle singole voci.¹⁵⁶

La prima coppia (*L'andata* e *Il trucco*) mette in scena il rapporto dei partigiani con la morte. *Il trucco*, tramite l'uso abbondante del dialogo, lascia emergere la spietatezza di tre partigiani, Giulio, Napoleone e Moro, che litigano per aggiudicarsi l'esecuzione di un fascista, mentre fa da contraltare la figura di René (che però appare decisamente più defilata) preoccupato di scegliere il miglior luogo per la fucilazione: non vuole infatti mettere in difficoltà la gente del posto.

L'andata invece mostra un gruppo di partigiani in marcia verso un'azione: la maggior parte di loro pensa a cibo e donne o alle grandi imprese che potranno compiere, mentre Negus che guida l'azione rimane silenzioso, consapevole della responsabilità e del rischio che corrono. Sembra quindi che la diversità si affidi al silenzio e alle riflessioni di personaggi come Negus e René, mentre sulla scena impera la violenza dei "barbari".

La violenza diviene allora il tema della seconda coppia di racconti (*Gli inizi del partigiano Raoul* e *Vecchio Blister*), ma questa volta è oggetto di riflessione dei protagonisti e non più agita. Per questo Fenoglio mette in atto anche tecniche narrative molto diverse, che tendono ad approfondire la voce interiore dei personaggi. Nel primo racconto il borghese Sergio P., che poi sceglierà come nome di battaglia Raoul, decide di unirsi ai partigiani, tuttavia quando arriva in mezzo a loro si sente come fra delle "bestie", tra cui lui, un "buono", non può vivere: pensa quindi di tornarsene a casa. Ma dopo dei momenti di riflessione in solitudine, riesce finalmente ad integrarsi nel gruppo. Il secondo racconto invece, narra la storia di Blister, partigiano che però si è macchiato del crimine di rapina a mano armata. In questo caso l'autore si focalizza sul rapporto tra la visione dei fatti distorta di Bliser e quella dei compagni.

Infine, l'ultimo racconto *Un altro muro*¹⁵⁷ riprende il nesso tra immaginazione e claustrofobia che era proprio di *Nella valle di San Benedetto*. Il racconto, che ha per

¹⁵⁶ R. BIGAZZI, *Fenoglio*, Roma, Sellerio, 2011, pp. 60 sgg.

¹⁵⁷ Il titolo originario (ne *I racconti della guerra civile*) del racconto era *Raffica a lato*; probabilmente Fenoglio lo ha modificato perché troppo anticipativo.

protagonista il partigiano badogliano Max incarcerato dai fascisti, si svolge sul doppio piano del suo rapporto con il compagno di cella, il garibaldino-proletario Lancia, e quello con i fantasmi della mente. E anche qui vediamo subito che però c'è qualcosa che non va nell'atteggiamento del borghese Max, che subito accusa i compagni di averlo convinto ad entrare nei partigiani (e quindi li ritiene responsabili della sua attuale prigionia), mentre Lancia, più pacato, accusa solo la sorte.

Nei vari racconti si sono quindi delineati i ritratti di partigiani borghesi come Raoul e Max e dall'altra parte quelli dei "barbari": nessuno dei due gruppi gode in realtà di una rappresentazione positiva, non ci sono quindi classi sociali buone e altre deprecabili. Come contraltare vediamo invece apparire le figure solo tratteggiate velocemente di Negus, René e Lancia. "In questa bipolarità andranno ricercati i valori di cui alcuni critici lamentarono o constatarono l'assenza, accusando Fenoglio [...] o lodando il suo distacco dall'impegno, a cui si vuole ancora oggi sottrarre lo scrittore per paura di sciuparlo"¹⁵⁸.

Fenoglio dunque non appartiene a nessuno dei due filoni principali della narrativa resistenziale: né quello che voleva celebrarne i valori, né quello che si basava sulla *deprecatio* della Resistenza tradita. L'autore vuole invece proporre un esame oggettivo del fenomeno, mettendo in evidenza luci ed ombre del movimento resistenziale, e sottolineando come le radici del mancato rinnovamento dopo il 1945, si trovassero già negli atteggiamenti "barbari" di alcuni partigiani.

Dopo i *Ventitre giorni della città di Alba*, l'insuccesso de *La malora* (1954), rappresenterà per Fenoglio una vera e propria sconfitta, tanto che nel suo diario scrive: "debbo constatare da per me che sono uno scrittore di quart'ordine"¹⁵⁹.

Si apre così un periodo molto duro per lo scrittore, segnato dall'allontanamento da Einaudi e dall'inizio di una serie di progetti che spesso vengono abbandonati: di tutte le varie opere iniziate, vedranno la pubblicazione in rivista solo alcuni racconti e poi il romanzo *Primavera di bellezza* (1959), questa volta per i tipi di Garzanti.

I racconti partigiani pubblicati in seguito su rivista sono frutto di un processo di decurtazione: dobbiamo però fare un salto avanti e guardare alle origini del progetto di *Una questione privata*. Infatti, la testimonianza di una prima ideazione dell'opera risale al 1959, quando Fenoglio scrive a Garzanti di avere in mente un nuovo libro: è la storia

¹⁵⁸ Ivi, p. 68.

¹⁵⁹ B. FENOGLIO, *Diario*, in P. NEGRI SCAGLIONE, *Questioni private*, cit. p. 171.

ambigua del partigiano Milton e della maestra Edda. Il lavoro però rimarrà incompiuto e sarà poi pubblicato con il titolo *Frammenti di romanzo*, per essere quindi ribattezzato da Dante Isella *L'imboscata*. Tuttavia, quei primi ventidue capitoli non vengono totalmente messi da parte da Fenoglio, ma piuttosto convertiti in un altro progetto: secondo Luca Bufano, Fenoglio avrebbe infatti estratto sei racconti dalla suddetta opera, tre dei quali pubblicati in rivista e altri tre invece giacenti nelle carte del Fondo di Alba.¹⁶⁰

L'operazione sarebbe stata facilitata dal fatto che l'autore in questo romanzo voleva convogliare tutti gli aspetti della lotta partigiana, affiancandoli alla storia di Milton e della maestra. Per far ciò, inserisce una serie di racconti evocativi fatti da altri partigiani della zona; ciò ha dato vita ad una struttura ad inserti, che ha l'effetto di rallentare notevolmente il ritmo narrativo. In realtà questo stesso espediente sarà utilizzato con successo anche in *Una questione privata* (rendendo bene l'idea di una memoria collettiva con racconti che viaggiano da una collina all'altra), ma mentre nel capolavoro fenogliano i singoli episodi sono importanti nella connotazione della ricerca di Milton, e quindi si saldano bene alla struttura generale, in *Frammenti di romanzo* essi mantengono una marcata autonomia. E' chiaro che questo tipo di struttura così disconnessa rendeva molto più semplice estrapolare dei racconti, già finiti in sé, dalla struttura più ampia.

In particolare, i racconti tratti da questo romanzo incompiuto sarebbero *Il padrone paga male*, pubblicato nel 1959 sul <<Caffè>> di Vicari, *L'erba brilla al sole*, dedicato alla memoria di Dario Scaglione, e pubblicato nel 1961 in un volume miscelaneo sulla Resistenza, edito in occasione delle celebrazioni per l'Unità d'Italia (*Il secondo Risorgimento*), e *Lo scambio di prigionieri*, uscito su <<Palatina>> nell'autunno del 1959. Oltre a questi tre racconti che hanno visto la pubblicazione, secondo Bufano ve ne sarebbero altri tre di cui sarebbe possibile riscontrare le varie versioni: uno con titolo d'autore *La profezia di Pablo*, e altri due anepigrafi, che Bufano intitola *L'ora della messa grande* e *La prigionia di Sceriffo*¹⁶¹.

¹⁶⁰ Cfr. L. BUFANO, *Fenoglio e il racconto breve*, cit., p. 147 e sgg. Bufano segnala anche come nell'edizioni delle *Opere*, questi racconti non siano ancora riconosciuti come tali, ma vengono riproposti nella parte intitolata *Frammenti di romanzo*.

¹⁶¹ Per una più puntuale ricostruzione di questi prelievi si invita a leggere il capitolo *Frammenti di romanzo o raccolta di racconti?* in L. BUFANO, *Fenoglio e il racconto breve*, cit. Bufano sottolinea anche che i titoli dati ai due racconti anepigrafi, sono connotativi di una particolare situazione, piuttosto che evocativi e polisemici, coerentemente alle scelte generalmente attuate da Fenoglio stesso.

Dopo la morte dell'autore, Garzanti si affretterà a pubblicare la raccolta *Un giorno di fuoco*, che propone dodici racconti, di cui uno di argomento partigiano: *Golia*, uno dei testi più belli dell'autore albese.

Come abbiamo già detto però la fama di Fenoglio si deve a due romanzi pubblicate postume e che hanno animato per molti anni il dibattito critico e filologico: *Il partigiano Johnny* e *Una questione privata*.

In una lettera del 1957 a Calvino che gli chiedeva se fosse vero che stava scrivendo un romanzo, Fenoglio risponde che l'opera, quello che poi diverrà appunto *Il partigiano Johnny*, era ancora in lavorazione e che “un romanzo propriamente non è”; aggiunge anche che il libro è “grosso” e abbraccia il “quinquennio 1940-45”. Questa lettera è interessante perché mette in evidenza la coscienza che Fenoglio ha dell'originalità del suo progetto. Non è infatti “propriamente” un romanzo, ma non si tratta neppure di memorialistica: è invece una strada nuova quella che viene qui intrapresa, che propone una compartecipazione ad entrambi i generi, romanzo (ha infatti un protagonista semi-fittizio e una trama che si differenzia rispetto agli eventi reali) e memorialistica (per l'interesse documentario).

Tutta la storia ha come centro indiscusso il protagonista Johnny, che nel progetto originale, seguivamo dai banchi di scuola fino alla Liberazione. In seguito con la pubblicazione di *Primavera di bellezza*, abbiamo invece un'opera mutila nella sua prima parte, che ci appare soprattutto come l'epica di una scelta partigiana vissuta nella sua assolutezza. Johnny è insomma il partigiano perfetto, totalmente dedicato al presente e a quello che può essere considerato come il suo “mestiere”: per questo ha abbandonato e lasciato dietro di sé la famiglia, le ragazze e le amicizie, che rappresentano delle tentazioni, delle minacce che possono far venire meno il giuramento dell'eroe. Il partigiano perfetto è dunque colui che aderisce totalmente al presente e alla sua azione, rispondendo ad una vera e propria vocazione, come dice il professor Cocito: “Non dico un buon partigiano, perché partigiano, come poeta, è parola assoluta, rigettante ogni gradualità”¹⁶².

Con Johnny siamo di fronte alla visione epica della Resistenza, in cui tutto si focalizza sull'eroe, il paesaggio appare alle sue spalle come un campo di forze attivissimo nella narrazione e la stessa lingua è stata creata attraverso l'ostinazione del fare e del rifare

¹⁶² B. FENOGLIO, *Il Partigiano Johnny*, in *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi, 2012, p. 355.

quasi feroce, fino a giungere al “grande stile” di cui parla Beccaria.¹⁶³ *Il partigiano Johnny* è allora il libro che almeno in parte realizza quell’epica resistenziale che secondo Maria Corti stava per nascere.

Rispetto a quest’opera, *Una questione privata*¹⁶⁴ si presenta come un progetto molto diverso: questa volta il protagonista è Milton, che non rappresenta più il partigiano perfetto, ma quello che si volge al passato, alla sua questione privata e attraversa la guerra guardando solo ad essa. In questo caso però il nostro sguardo non si focalizza più solo sul protagonista, non vediamo più solo ciò che vede lui, vediamo anche quello che altri partigiani raccontano, scorgiamo le aspettative per il futuro da parte dei contadini e soprattutto vediamo cosa provoca la questione di Milton: l’esecuzione di due giovanissime staffette partigiane. Siamo quindi posti di fronte ad un chiaro problema etico.

Forse proprio per questo ampliamento della prospettiva, per l’illuminazione di altre figure, per gli interrogativi etici che ci vengono posti di fronte, *Una questione privata* è davvero il romanzo che rappresenta tutta la Resistenza, e non solo il suo eroe. Allora probabilmente aveva ragione Calvino quando scriveva:

E fu il più solitario di tutti che riuscì a fare il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più se l’aspettava, Beppe Fenoglio, e arrivò a scriverlo e nemmeno a finirlo [...]. Il libro che la nostra generazione voleva fare adesso c’è, [...].

Una questione privata è costruito con la geometrica tensione di un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l’*Orlando furioso*, e nello stesso tempo c’è la Resistenza proprio com’era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta [...].

E’ al libro di Fenoglio che volevo fare la prefazione: non al mio.¹⁶⁵

3.5 Mario Rigoni Stern: “l’aedo della memoria”

Trovare Mario Rigoni Stern in uno studio dedicato ai racconti della Resistenza potrebbe sorprendere, dato che l’autore non si era in Italia nel biennio della lotta per la Liberazione. Rigoni Stern nel 1938 si era arruolato come volontario tra gli alpini, combattendo contro la Francia in Val d’Isère e poi in Grecia e in Russia, da dove era rientrato in Italia dopo

¹⁶³ Cfr. G. BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli*, Milano, Serra e Riva editori, 1984. Anche *Il “grande stile” di Beppe Fenoglio*, in *Fenoglio a Lecce*, Atti dell’Incontro di studio su Beppe Fenoglio (Lecce 25-26 novembre 1983), a cura di G. Rizzo, Firenze, Leo S. Olschki, 1983.

¹⁶⁴ B. FENOGLIO, *Una questione privata*, cit.

¹⁶⁵ I. CALVINO, *Prefazione* (1964), in *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. XXIII.

una disastrosa ritirata nel marzo del 1943. Sarà quindi colto dall'8 settembre e dalla dissoluzione dell'esercito sulle montagne del Brennero: insieme al suo reparto cerca di far ritorno a casa, ma viene catturato dai tedeschi e inviato in un campo di concentramento prima ad Innsbruck e poi in Masuria. Farà ritorno in Veneto, ad Asiago, solo a guerra conclusa, il 9 maggio del 1945, quindi troppo tardi per partecipare alla Resistenza.

Per questo la narrativa partigiana di Rigoni Stern presenta una caratteristica tutta particolare: propone infatti un Resistenza "raccontata", quindi una Resistenza che allude ad eventi che sono realmente accaduti, ma che l'autore non ha vissuto direttamente e ha invece sentito raccontare da parte di altri.

La particolare situazione di Rigoni in quanto testimone solo indiretto della Resistenza, non lo differenzia però totalmente rispetto agli altri due autori che qui trattiamo: nato nel 1921, anche lui aveva trovato proprio nella guerra il momento fondante della propria esperienza personale e letteraria, solo che si trattava di una guerra lontana. Dalla ritirata di Russia era nato infatti il suo primo libro, *Il sergente nella neve*, anche questo pubblicato nei <<Gettoni>> einaudiani nel 1953 e sempre sotto l'attenta supervisione di Elio Vittorini.¹⁶⁶

Nonostante il grande successo del *Sergente* (in Francia viene presentato come un Hemingway italiano), Vittorini non considerava Rigoni uno scrittore di vocazione: in fondo poteva essere uno dei tanti che in quel periodo era riuscito a scrivere un'opera notevole sulla scia dei grandi eventi accorsi. Tuttavia, Rigoni smentirà questa convinzione. Infatti, nove anni dopo pubblicherà *Il bosco degli Urogalli*, da Affinati paragonato alla *Paga del sabato* di Fenoglio¹⁶⁷ e poi dopo altri nove riprenderà ancora il tema della guerra con *Quota Albania*. Da questo momento le sue opere si susseguiranno con sempre maggiore velocità fino alla morte, avvenuta nel 2008 nella sua casa di Asiago. Venendo ai racconti partigiani, bisogna notare che Rigoni Stern non si sente affatto a disagio nel raccontare le vicende toccate a suoi amici e familiari durante l'occupazione tedesca. Non è infatti roso dal senso di colpa, e anzi può parlare perché gli eventi a cui ha preso parte, dalla ritirata di Russia fino alla prigionia nei campi di concentramento tedeschi, non sono stati meno duri di quelli sperimentati dai suoi amici in patria. E non

¹⁶⁶ Cfr. M. RIGONI STERN, *Il sergente nella neve*, Milano, Einaudi Scuola, 1990.

¹⁶⁷ E. AFFINATI, *Mario Rigoni Stern: la responsabilità del sottufficiale*, in M. RIGONI STERN, *Storie dall'altipiano*, a cura di E. Affinati, Milano, Mondadori, 2003, p. XX. *Il bosco degli Urogalli*, come *La paga del sabato*, affronta la tematica del difficile ritorno dei reduci alla normalità, che in particolare in Rigoni avviene tramite l'esperienza della caccia.

sono eventi toccati in sorte, casualmente, ma anche questa volta frutto di una scelta, forse ancora più difficile di quella che avevano dovuto fare i ragazzi che salirono in montagna:

Eravamo numeri. Non più uomini. Il mio era il 7943. Ero uno dei tanti. Mi avevano preso sulle montagne ai confini con l’Austria, mentre tentavo di arrivare a casa, dopo l’8 settembre del ’43. Mi portarono a piedi fino a Innsbruck e poi, dopo quattro o cinque giorni, ci caricarono sui treni e ci portarono in un territorio molto lontano, che a noi era sconosciuto, oltre la Polonia, vicino alla Lituania, nella Masuria, [...] Dopo quattro o cinque giorni, ci proposero di arruolarci nella Repubblica di Salò, ossia di aderire all’Italia di Mussolini. Eravamo un gruppo di amici che avevano fatto la guerra in Albania e in Russia. Ci siamo messi davanti allo schieramento, e quando hanno detto <<Alpini, fate un passo avanti, tornate a combattere!>>, abbiamo fatto un passo indietro. Gli altri ci hanno seguito. E fummo coperti di insulti, di impropri. Avevamo visto cos’eravamo noi in guerra, in Francia prima, poi in Albania e in Russia. Avevamo capito di essere dalla parte del torto. [...] Avevamo imparato a dire no sui campi della guerra. Ed è molto più difficile dire no che sì.¹⁶⁸

Questa testimonianza, rilasciata a Giuseppe Mendicino nel 2006, mette in evidenza quanto sia costata la scelta fatta allora (tanto più se si pensa che molti dei compagni di Rigoni internati insieme a lui non faranno ritorno), e proprio questa scelta legittima l’autore a parlare, in nome di una sofferenza comune. Bisogna però sottolineare che tra coloro che avevano preso parte alla Resistenza e chi, come Rigoni Stern, ha vissuto l’internamento militare, c’era una differenza essenziale: i primi tornavano ad un’epoca di pace pieni di vita, di gioia, di speranze per il futuro, i secondi invece erano arrivati in Italia senza più forze nel corpo e nello spirito, logorati dalle esperienze che avevano fatto e dai morti che avevano visto, come Rigoni dice anche nel racconto *Un ragazzo delle nostre contrade*:

[...] i miei compagni erano quasi tutti allegri per la giovinezza e la vita che erano riusciti a conservare intatte dopo la lotta partigiana. Io invece sentivo dentro una stanchezza mortale e un grigiore cupo, come se il tempo dei campi di concentramento mi si fosse tutto condensato addosso ora che ero ritornato a casa, a contatto con la libertà, e la forza che avevo avuto un tempo fosse rimasta impigliata nei reticolati.¹⁶⁹

¹⁶⁸ in G. MENDICINO, *Mario Rigoni Stern*, Trebaseleghe (PD), Priuli & Verlucca, 2017, p. 11-12.

¹⁶⁹ M. R. STERN, *Storie dall’Altipiano*, cit., p. 1035-1036. Poco prima Rigoni scriveva: “Dopo un anno la guerra era finita e anch’io ero ritornato a casa. Stavo solitario come un animale ferito che si lecca le ferite nella tana; avevo anche sentito della guerra partigiana sulle mie montagne e della fame che c’era stata anche qui, ma ora le feste, i discorsi, i racconti di azioni o di paure passate mi cagionavano insofferenza.” (p. 1034)

E' quindi per questa contiguità esistenziale della guerra di Rigoni con quella partigiana, che in lui non troviamo quel rimpianto per non avervi preso parte che anima invece le pagine di altri autori.

Rigoni non è in ogni caso un ascoltatore qualsiasi per i suoi compaesani, ha infatti una capacità unica che emerge chiaramente dalle sue opere, e in modo particolare da quelle successive al *Sergente nella neve*: quella di farsi cantore di una comunità e di utilizzare a questo fine “la facoltà epica per eccellenza, la memoria, di cui è dotato come pochi scrittori italiani contemporanei.”¹⁷⁰ Come nota infatti Polato, nel corso della sua carriera di scrittore ha narrato le storie delle genti dei Sette comuni che hanno attraversato un secolo, dalla fine dell'Ottocento con la *Storia di Tönle* fino ai racconti che arrivano a lambire gli ultimi decenni del XX secolo. E ha tracciato la storia di un popolo facendo ricorso ai racconti di familiari, di amici o semplicemente di compaesani, che poi, un po' alla volta, ha ricostruito, arricchendoli delle sue esperienze e del paesaggio dell'Altipiano proprio come lui lo viveva.¹⁷¹ E Rigoni stesso consapevole di questo, in molte interviste, richiamando la distinzione fatta da Benjamin, insiste sul fatto di essere un narratore e non un romanziere, in quanto il primo trae l'oggetto della propria narrazione dalla sola sua esperienza, diretta o riferita da altri, ma comunque da ciò che in qualche modo ha vissuto, mentre il secondo trae ispirazione dall'isolamento e dall'invenzione.¹⁷² Probabilmente per questo, riferendosi alle sue opere, Rigoni non le designa mai come “romanzi” (neppure *Il Sergente* o *Storia di Tönle*), ma si riferisce a tutte parlando semplicemente di “racconti”.

Possiamo quindi dire che Rigoni attinga ad una memoria che non ha mai solo un respiro autobiografico, ma è collettiva.

Il ricordo di Rigoni è il ricordo che fonda la catena della tradizione che tramanda l'accaduto di generazione in generazione, crea la rete che tutte le storie finiscono per formare tra loro. Per attingere ad essa occorre che il narratore prenda ciò che narra non dalla sola propria esperienza, ma dall'esperienza che gli è stata riferita e la trasformi in esperienza di quelli che ascoltano la storia. Egli si fa il portavoce, il depositario di storie affidate all'oralità e le salva, con la scrittura dall'oblio.¹⁷³

¹⁷⁰ L. POLATO, *La “memoria” di Rigoni Stern*, in <<Studi Novecenteschi>>, n. 60, dicembre 2000, p. 386.

¹⁷¹ Cfr. in particolare M. RIGONI STERN, *Storia di Tönle*, Torino, Einaudi, 1978, che rappresenta certamente l'opera più esemplificativa di questo processo di ricostruzione di una memoria collettiva.

¹⁷² Cfr. l'intervista iniziale in A. MOTTA, *Mario Rigoni Stern*, Firenze, La nuova Italia, 1982, pp. 3-12. Ma tale concetto si ritrova in molti altri contributi.

¹⁷³ L. POLATO, *La “memoria” di Rigoni Stern*, cit., p. 391.

E' questo ciò che accade anche con i suoi racconti di argomento resistenziale: ha ascoltato delle storie e ora racconta a sua volta, per un pubblico più vasto. Si tratta di racconti che secondo Gabriele Pedullà si possono definire a tutti gli effetti delle *Twice Told Stories*, delle “storie raccontate due volte”, una sorta di conferma di quell'origine orale della narrativa partigiana di cui parlava Calvino nella sua *Prefazione*. E proprio la condizione di narratore delle storie altrui conferisce alle pagine di Stern uno statuto particolare, che Pedullà definisce “semi-oggettivo”, nel senso che la voce che parla è sempre quella dell'autore, ma che dietro di essa emerge quella di tutta la collettività: per questo Stern è stato “l'aedo della memoria della Resistenza piuttosto che delle sue azioni”¹⁷⁴.

Veniamo quindi a questi racconti: sono cinque, e sono stati scritti in un arco temporale molto ampio (che va dal novembre 1957 di *Dentro il bosco* al dicembre del 1994 di *Polenta e formagio zè bon*). Di questi, quattro sono stati pubblicati in rivista (*Dentro il bosco*, *Cosacchi in Carnia*, *Un Natale del 1945*, *Polenta e formagio zè bon*), mentre solo uno è apparso in volume: *Un ragazzo delle nostre contrade*, faceva infatti parte della raccolta *Ritorno sul Don* (pubblicata da Einaudi nel 1971), un'opera dolente, omaggio alla memoria, costituita da una serie di racconti pervasi da malinconia e amarezza. Così è anche per il pezzo resistenziale qui inserito, che propone la storia del difficile recupero del corpo del partigiano Moretto, di cui già aveva narrato Meneghello ne *I piccoli maestri*. Il racconto è dedicato “Ai compagni delle contrade a nord, che in anni bui lottarono uniti per la libertà di tutti”.

Una delle costanti dei racconti di Rigoni (non solo di quelli resistenziali) è proprio lo sguardo rivolto a coloro che non ce l'hanno fatta e che devono essere ricordati. Rifacendoci alla classificazione di Pedullà, potremo facilmente annoverare l'autore di Asiago tra i narratori del Loro, tanto che nello stesso racconto eponimo della raccolta, narra di come, una volta tornato in Russia, sui luoghi della battaglia sarebbe voluto rimanere insieme ai compagni sulle rive del Don.

Questo senso di colpa però viene in parte placato proprio raccontando di questi amici dell'infanzia o compagni che avevano vissuto la guerra: la funzione del racconto come eternatore della memoria è in lui ben radicata. La troviamo nel racconto di Moretto, ma anche in *Dentro il bosco*, che narra di come Cristiano, anche lui un ragazzo del posto, sia

¹⁷⁴ G. PEDULLA', *Racconti della Resistenza*, cit., p. 222.

stato ucciso dai fascisti finché tagliava la legna perché ritenuto erroneamente un partigiano. Da quel momento molti prenderanno la strada della lotta clandestina: in questo modo, tramite la loro azione e il racconto che la tramanda, la fine insensata di Cristiano può trovare il suo significato.

Naturale esito allora di questo sguardo del testimone secondario, non può che essere il racconto *Polenta e formagio zè bon!*, dove i protagonisti sono una coppia di studenti universitari di oggi, Luisa e Franco, mandati dal nonno di lei a vedere dove aveva passato venti mesi da partigiano. Assistiamo quindi all'incontro tra due generazioni e al passaggio della memoria dall'una all'altra.

In tutte queste rievocazioni della memoria i luoghi hanno un ruolo fondamentale¹⁷⁵: sono infatti le montagne, gli alberi, le rocce a portare le tracce della Storia, delle battaglie combattute; e per Rigoni che li sa leggere, questi simboli naturali diventano una sorta di libro, che porta su di sé tutte le testimonianze del tempo storico che si sovrappone a quello ciclico della natura. Ecco che allora nei suoi racconti vediamo insieme alle tracce della Resistenza, i bossoli “dei 91 degli alpini e dei mauser austriaci che risalivano ai combattimenti del 1916”¹⁷⁶. Siamo di fronte a quella che Pedullà definisce “una singolarissima esperienza carsica della memoria, in virtù della quale la Grande Guerra e la Resistenza, combattute negli stessi luoghi e contro lo stesso nemico, finiscono in qualche modo per identificarsi vicendevolmente [...] secondo un procedimento analogico di immedesimazione attraverso i luoghi”¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Cfr. LUCHETTA S., *Il narratore nella mappa: spazio e memoria in Mario Rigoni Stern*, tesi di laurea magistrale, Università di Padova, 2012-2013. In particolare, Luchetta nota come sia lo spazio a generare la narrazione e non il tempo come accadeva invece nel cronotopo bachtiniano.

¹⁷⁶ M. RIGONI STERN, *Un ragazzo delle nostre contrade*, in *Storie dall'Altipiano*, cit., p. 1038.

¹⁷⁷ G. PEDULLA', *Racconti della Resistenza*, cit., pp. 222-223.

CAPITOLO QUARTO

L'oralità nei racconti della Resistenza

Tratteremo ora l'oralità nei nostri racconti della Resistenza, tuttavia prima di iniziare sono d'obbligo alcune precisazioni. L'oralità, che sarebbe derivata ai vari autori dalla memoria collettiva formatasi durante la lotta partigiana, non deve essere intesa solo a livello linguistico, come la ricerca della mimesi del parlato: il concetto deve essere più ampio, strutturale, e considerare anche casi in cui si danno all'interno dei racconti delle narrazioni in un contesto orale, oppure in cui si vengano ad innestare nei testi generi tradizionalmente legati all'oralità, e che solo negli ultimi anni hanno visto una trasposizione scritta.¹⁷⁸ Quindi nei nostri racconti dovremo certamente cercare quegli elementi linguistici che riproducono il discorso orale, ma non solo.

Facciamo dunque solo qualche precisazione riguardante la ricerca mimetica del parlato nella lingua. Andrà considerata senza dubbio l'influenza del Neorealismo¹⁷⁹ che, almeno fino ai primi anni Cinquanta ha prodotto un importante mutamento formale nella lingua della letteratura. Con il Neorealismo infatti vi sarà una maggiore ricerca della resa del parlato soprattutto nei dialoghi che diventano il luogo della “non finzione”, dove la verità dei fatti si propone direttamente, senza mediazioni. Allora si troverà una mescolanza di stile sublime e umile, quest'ultimo ricavato in particolare dall'italiano regionale-popolare e a volte anche dal dialetto. Si potrà notare inoltre il predominio della paratassi, asindetica e sindetica, dei costrutti iterativi e della sintassi nominale. Negli autori più maturi

¹⁷⁸ Cfr. M. L. PRATT, *The short story. The long and the short of it*, in *The new short story theories*, cit.

¹⁷⁹ Cfr. M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit. In particolare, si rimanda alle pagine sugli aspetti formali che connotano le opere del movimento, ricercati dalla Corti proprio nei primissimi testi del Neorealismo: i racconti della stampa partigiana clandestina.

ovviamente questa resa del parlato potrà essere mediata anche dall'influsso di modelli letterari di rilievo, come Verga, Pavese, Vittorini e gli scrittori americani.

Quest'influenza del Neorealismo però sarà maggiormente riconoscibile per le opere più vicine ai fatti narrati, quando invece avremo termini cronologici più tardi, i riferimenti tenderanno a cambiare, o comunque l'influenza neorealistica diminuirà.

In ogni caso, ognuno di questi autori metterà in atto tali canoni in modo diverso, e proprio la peculiarità delle varie opere ci porterà a dover considerare di volta in volta elementi diversificati nell'analisi.

4.1 Le “*Twice Told Stories*” di Rigoni

Comincerò a trattare il parametro dell'oralità iniziando da Mario Rigoni Stern: la scelta più apparire inconsueta, dato che è l'unico dei tre autori considerati che non ha combattuto la Resistenza; ma ho iniziato da quest'autore poiché i suoi racconti sono essi stessi testimonianza dell'esistenza di una memoria collettiva e orale che ha saputo raggiungere anche coloro che non erano presenti all'epoca dei fatti.

Rigoni Stern, come lui stesso ha sempre detto, non è un romanziere ma un “narratore”: racconta solo ciò che ha visto direttamente o sentito dalla voce di altri. Non crea perciò complessi intrecci ma elabora ciò che ha ascoltato, mantenendo però quella semplicità e quella lentezza che sono proprie dell'atto stesso di raccontare e portano al piacere dell'ascolto. Ciò che conta nei suoi racconti sono le voci di tutti coloro che vi hanno collaborato con il loro ricordo e il fine ultimo di ogni narrazione è sempre quello di mantenere viva la memoria.

Prenderò in considerazione tre racconti scritti e pubblicati da Rigoni Stern: *Dentro il bosco*, *Un ragazzo delle nostre contrade* e *Polenta e formagio zè bon!*.¹⁸⁰ Non si tratta di

¹⁸⁰ L'edizione di riferimento sarà quella curata da E. Affinati: M. RIGONI STERN, *Storie dell'Altipiano*, cit. I racconti qui considerati sono raccolti in un gruppo dedicato proprio alla Resistenza (pp. 1021-1062), di cui fanno parte altri due pezzi: *Cosacchi in Carnia* e *Un Natale del 1945*, che però non abbiamo considerato perché non esemplificativi per i parametri che vogliamo considerare. *Cosacchi in Carnia* è in particolare una sorta di ricostruzione storica della venuta di soldati caucasici e cosacchi, alleati delle forze tedesche in Carnia. Mentre *Un Natale del 1945* è un racconto che ha per protagonista un ex partigiano, che tornato dall'internamento in Germania, dopo la guerra, cerca di ricostruirsi una nuova vita. La notte di Natale lo viene a trovare il maestro del paese, tra coloro che all'epoca della sua cattura l'aveva condannato a morte: vuole chiedergli scusa, ma l'uomo non può perdonare. Le ferite di una guerra civile sono infatti molto profonde.

pezzi complessi e non vi troveremo i colpi di scena alla Fenoglio o il fiabesco calviniano, sono invece racconti che danno spazio al libero fluire della parola e al gusto di raccontare. Iniziamo con *Dentro il bosco*, racconto pubblicato nel 1957, che riesce a mettere in evidenza come si innescava questo desiderio di raccontare le vicende terribili degli anni di guerra, anche a chi, come Rigoni, ascoltatore d'eccezione, non aveva potuto vederle. Si tratta di un racconto molto breve, che inizia con un momento di pausa per due cacciatori, seduti all'ombra del bosco (uno è Rigoni stesso che introduce la scena, mentre l'altro un paesano di cui non sappiamo nulla), dopo una battuta di caccia sfortunata; i due parlano di vari argomenti, fino a quando il discorso non langue.

Lui guardò il bosco e cominciò:

<<E' stato qui, proprio in questo posto che i fascisti uccisero il povero Cristiano.

Tu non c'eri allora.>>

<<Ero internato, in Prussia. Come fu?>> (p. 1021)

E' così che ha inizio la narrazione, da uno sguardo rivolto al bosco: in questo modo, dal luogo legato all'uccisione di Cristiano, la memoria comincia a fluire liberamente prendendo corpo nelle parole del nostro narratore.

Potremmo a questo proposito richiamare le parole di Bachelard che ne *La poetica dello spazio* aveva parlato di una "localizzazione della memoria"¹⁸¹, per cui laddove questa non riusciva più a resistere all'avanzare degli eventi, è proprio lo spazio che blocca lo scorrere del tempo, facendo sì che il passato si sedimenti nei luoghi. Di fronte quindi a questo bosco così carico di ricordi, il nostro cacciatore sconosciuto sente il bisogno di raccontare, mentre Rigoni semplicemente ascolta.

Dal momento in cui comincia, il racconto del compagno di caccia non vede interruzioni da parte di Rigoni, che certe volte possiamo solo immaginare annuire alle parole e alle precisazioni che l'amico gli fornisce. Si tratta a tutti gli effetti dunque di un racconto nel racconto, che fluisce dal bosco stesso, attraverso le tracce ancora esistenti di quella tragedia, passando poi alle parole del nostro narratore. La storia è quella di Cristiano, ragazzo di vent'anni, sorpreso dai fascisti finché tagliava legna nel bosco e subito ucciso poiché scambiato per un partigiano.

Si possono riscontrare molti elementi che mimano l'oralità del racconto in presa diretta: innanzitutto troviamo diversi deittici, che spesso vengono affiancati da maggiori

¹⁸¹ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, p. 37.

indicazioni, mentre alcune volte semplicemente li immaginiamo accompagnati da quella gestualità che sempre si accosta al discorso orale:

Cristiano era quassù a far legna. I briganti neri vennero dal paese in colonna, salirono di là>> e mi indicava, con la mano, tra le radure del bosco, la strada che avevano fatto, <<presero a metà costa e vennero così di traverso. Lui stava qui, dove siamo noi. Ecco, proprio lì, sotto quell'abete [...] (p. 1021)

Lì, da quell'albero tagliai i rami. (p. 1023)

Si possono poi notare delle domande e delle precisazioni rivolte a Rigoni: sono finalizzate a richiamare nella mente dell'ascoltatore persone note che hanno un ruolo nella storia, e che nell'ottica della memoria collettiva è importante riconoscere.

Batteva la scure con allegria. Ti ricordi come era gagliardo? (p. 1022)

Giunti a casa arriva anche il dottore. Lo guarda e non dice una parola. Era il medico condotto, quello che aveva fatto l'alpino con i nostri vecchi e s'era fermato qui per sempre, e conosceva tutti uno per uno, anche i bambini e quelli che erano andati all'estero. Era ateo lui e fumava toscani; con la bicicletta andava come un pazzo. Te lo ricordi? (p. 1023)

Queste rapide descrizioni che vogliono richiamare personaggi noti, non sono importanti in realtà per il lettore che a distanza di anni e in luoghi totalmente diversi dall'Altipiano leggono il racconto di Rigoni, ma sono essenziali per l'ascoltatore presente in quel momento, per colui che appartiene alla collettività: fa parte infatti della narrazione tipicamente orale la complicità tra chi ascolta e chi narra.

In altri casi invece le domande del narratore sono finalizzate semplicemente ad una maggior precisione, a dimostrare come la storia lasci le sue tracce nella natura:

Lì, da quell'albero tagliai i rami. Li vedi i nodi? (p. 1023)

Notiamo poi la presenza dell'intercalare "bene", che caratterizza il discorso del nostro narratore anonimo:

Si sparpagliarono nel bosco e vennero a rastrello. Bene, quando uno dei loro sentì battere la scure nella nebbia si avvicinò come un ladro [...] (p. 1022)

A livello lessicale in Rigoni è possibile riscontrare la ricerca della semplice colloquialità, che mima il discorso orale. Ad esempio, ritroviamo qui un uso enfatico dell'invettiva e dell'imprecazione, a volte esplicita, e a volte invece solo accennata:

Quel bastardo di fascista, gli sparò, così da vigliacco. (p. 1022)

Mi misi a bestemmiare e a imprecare contro di loro perché vedevo che non c'era più niente da fare [...] (p. 1023)

Da queste macchie di colore più espressivo, si passa a creazioni originali: come il sarcastico appellativo dei fascisti chiamati "briganti neri" (p. 1021), già presente nel Bolis.¹⁸² In questo racconto non si riscontrano veri e propri dialettalismi, ma solo la forma molto comune, che valica anche i confini regionali, "vecchi" per genitori (p. 1022 e 1023). Le parti in cui viene rievocato il discorso diretto tra il tenente fascista e Cristiano morente sono le uniche in cui si presenta il "che" libero, tipico del discorso orale: "Parla che ti ammazzo" (p. 1022).

La sintassi invece cerca di mimare il parlato semplicemente tramite l'uso abbondante della paratassi e della frammentazione: si tratta di un tipo di strutturazione della frase che rinuncia a segnalare esplicitamente i piani del racconto, ma semplicemente li accosta.

Da quel momento diventammo tutti partigiani. Anche vecchi e bambini. Anche le donne. Ci ritirammo sulla montagna con i fucili da caccia e più tardi avemmo mitra e dinamite. Le donne portavano da mangiare e tabacco. (p. 1023)

Qui è evidente la netta frammentazione del discorso, che si può trovare anche in molti altri punti; mentre nelle parti diegetiche (l'inizio e la fine) si riscontra solo una leggera complicazione della sintassi, che rimane comunque prevalentemente paratattica e sempre molto frammentata.

Così quindi si presenta il primo racconto sulla Resistenza pubblicato da Rigoni Stern: un'opera in cui noi siamo dei semplici ascoltatori di un fatto tragico, di cui è necessario mantenere salda la memoria.

¹⁸² "E quei briganti neri" è anche il titolo di una famosa canzone partigiana, nata però nell'Ossola. È difficile dire se Rigoni la conoscesse o meno, ma certo questa sorta di citazione non sorprenderebbe, era infatti comune anche nella memorialistica richiamare i canti popolari e partigiani in particolare. Ad esempio, alla fine di *Polenta e formaio zé bon!* troviamo un passo di *Stornelli d'esilio*, un canto anarchico del 1895, noto soprattutto tra gli anarchici italiani profughi in America.

Passiamo ora al secondo racconto: *Un ragazzo delle nostre contrade*, pubblicato nel 1973 nella raccolta *Ritorno sul Don*. La raccolta rappresenta una vera e propria silloge della memoria, che passa innanzitutto tramite il ricordo degli eventi della campagna di Russia e delle sue battaglie, richiamati alla mente nel racconto che dà il titolo alla raccolta, tramite un ritorno sul fiume Don e quindi nuovamente attraverso i luoghi.

Un ragazzo delle nostre contrade si inserisce perfettamente nel clima della raccolta, poiché vuole raccontare la storia di Moretto, un giovane morto da partigiano durante un rastrellamento.

A chi abbia letto *I piccoli maestri* di Luigi Meneghello questo nome forse non suonerà nuovo: Moretto infatti è proprio il giovane che aveva fatto da guida al gruppo di studenti a cui apparteneva lo scrittore vicentino, durante i mesi della Resistenza a Malga Fossetta, e Rigoni ce lo ricorda all'inizio del racconto con un'epigrafe tratta dal romanzo. Possiamo notare come in questo modo si presenti un'altra caratteristica dell'oralità: questa fa in modo che la memoria valichi i confini dei singoli racconti e delle singole opere, collegandosi ad altre opere e ad altre memorie e venendo così a creare un'intricatissima rete che rappresenta la memoria collettiva. E' subito chiaro come ciò avvenga: anche nel corso del racconto si rimanda alla banda guidata dal professor Giuriolo:

A Malga Fossetta si era costituito un gruppo dove la maggior parte dei componenti erano laureati o studenti di città. C'erano anche due inglesi. Questo gruppo era comandato da Toni Giuriolo, un famoso antifascista di Vicenza, e il Moretto, perché conosceva bene le montagne era lì come guida. (p. 1034)

E poi la stessa vicenda della morte di Moretto verrà richiamata anche nel terzo racconto considerato per l'analisi, *Polenta e formaiò zè bon!*:

<<Da quelle rocce lì si è buttato giù il Moretto per non farsi prendere dai tedeschi. Sono passati più di cinquant'anni.>>

<<Anche questo ci ha raccontato nonno Gigi>> disse Luisa, che aveva anche letto *I piccoli maestri* di Meneghello. (p. 1056)

Fu quando morirono il Moretto e i tre studenti della banda del capitano Giuriolo. Era sempre allegro il Moretto. (p. 1057)

I racconti quindi si legano gli uni agli altri richiamando le stesse vicende e le medesime persone, come avviene in una memoria comune.¹⁸³

¹⁸³ Si noti anche che appare un certo "Cristiano dei Rodighieri" (p. 1024) di cui non ci viene data alcuna notizia, ma possiamo ipotizzare che si tratti dello stesso protagonista del racconto precedente. A tal

Il testo può essere suddiviso in due parti. Nella prima Rigoni sembra ricostruire la vita di Moretto, che andava tutti i giorni a prendere il latte nelle stalle per portarlo al caseificio sociale: una vita scandita dal ritmo ciclico delle stagioni, fino all'ingresso della Storia che lo porta ad arruolarsi, tornare a casa dopo l'8 settembre e poi a divenire partigiano. Questa prima parte appare una sorta di ricostruzione per brevi frammenti delle vicende di Moretto proprio attraverso le testimonianze degli uomini e delle donne del posto, che l'hanno visto venire e partire:

Un giorno di fine settembre Massimo stava levando le patate dal campo della Corda e alzando la testa vide uno uscire guardingo dal bosco: era il Moretto che ritornava a casa. (p. 1028)

Anche Rigoni lo incontra il 26 luglio 1943.

Il 26 luglio ero in licenza [...]

Sul treno che mi riportava in pianura incontrai anche il Moretto; (p. 1027)

Questa suddivisione in varie memorie, viene messa in evidenza da Rigoni tramite la spaziatura, che frammenta il racconto in diversi paragrafi e offre il punto di vista di varie figure del paese.

La seconda parte è anche questa una memoria: quella di Rigoni stesso che narra ciò che lui ha vissuto quando, tornato consumato dalla guerra e dalla prigionia, aiuta in quanto scalatore esperto, nelle ricerche del corpo del ragazzo, che ancora non si era trovato.

Anche in questo caso possiamo notare una serie di elementi che collocano il testo nell'ambito dell'oralità e di una memoria collettiva che ha poi trovato sedimento nella scrittura di Rigoni.

Innanzitutto, si notino i nomi delle persone citate nel corso del racconto: si tratta di molte figure di cui non ci viene detto nulla, e che semplicemente sono riportate nel quadro di questa vita paesana, come farebbe un qualsiasi narratore occasionale che raccontando un evento ad un amico, citi le conoscenze comuni. La nomenclatura dei personaggi è inoltre uno dei pochi elementi che riportano ancora traccia della parlata veneta: spesso con l'articolo che precede il nome e il mestiere che lo segue ("il Silvio casaro"), con i nomi affiancati dai soprannomi ("Maria Costa, la Mora"), o semplicemente con i soprannomi

proposito cfr. L. POLATO, *La "memoria" di Rigoni Stern*, cit. che ricostruisce i collegamenti tra i vari romanzi di Rigoni, grazie proprio al continuo ritorno degli stessi personaggi, magari solo accennati.

(“il Vacca” o lo stesso “il Moretto”), o anche con l’indicazione del padre (“maestro Alfredo, figlio del Toni fornaro”).

Per quanto riguarda il lessico, in questo racconto si riscontrano effettivamente una serie vocaboli che possono essere riferiti all’italiano regionale: “zangola” (p. 1025) che indica una macchina un tempo usata per la produzione del burro, da cui deriva anche il verbo “zangolare”, (in realtà questa è divenuta poi una parola di circolazione interregionale, ma ciò non toglie che Rigoni la percepisse come una forma locale), “fornaro” per fornaiolo (p. 1029), “rame” forma popolare per rami, “stizzo” regionalismo per tizzo (p. 1037), mentre “mina” per miniera (p. 1030) è una forma desueta. Sono invece forme più marcatamente dialettali: “morosa” fidanzata (p. 1025), “filò” (p. 1029) che indica l’azione di parlare allegramente o fare la veglia in stalla.¹⁸⁴

Concludiamo la nostra trattazione dei racconti di Rigoni sulla Resistenza con *Polenta e formaiolo zè bon!*, pubblicato nel 1994. Quest’opera è la conclusione ideale per i racconti resistenziali di Rigoni Stern: l’aedo della memoria ora infatti propone l’incontro di due generazioni, quella di coloro che hanno fatto la Resistenza e quella dei loro nipoti, che a Cinquant’anni di distanza dalla guerra devono continuare a mantenere vivo il ricordo di quei fatti. Il racconto narra di due giovani (Franco e Luisa) dell’Italia del sud che vengono mandati dal nonno della ragazza, ex partigiano, a rivedere i luoghi dove lui ha combattuto la guerra civile dopo l’8 settembre. I ragazzi trovano allora alloggio a Malga Hotara e qui rivivono nelle parole, nei gusti, negli odori e nei luoghi le esperienze che il nonno di Luisa tante volte aveva raccontato.

Quando vengono accolti nella Malga, Luisa vede fare il formaggio e la polenta, operazioni a cui le sembra di aver già assistito proprio attraverso gli occhi del nonno. Allora quando nomina il nonno al casaro, costui lo ricorda subito:

<<Come si chiamava qui, da partigiano.>>

<<Lo chiamavano Teròn, anche come nome di battaglia, perché era del Sud.>>

<<Il Teròn!>> esclamò il casaro. <<Ci faceva ridere quando voleva parlare in dialetto. Mi diceva sempre: “Polenta e formaiolo zè bon, ma zè bon anche spaghetti con la pommarola ‘n coppa”>>. (p. 1054)

¹⁸⁴ Come ha precisato Maria Corti (*Il viaggio testuale*, cit.), spesso non è facile distinguere tra italiano regionale e dialetto: “spesso anzi non è possibile, separare nettamente forme regionali e dialettali, forme regionali e interregionali; può risultare difficile l’operazione dal punto di vista della lingua, lo è ancora di più dal punto di vista dell’autore. In altre parole, se sul piano del regionalismo esistono unità superiori, concordanze interregionali, ciò non toglie che il singolo autore prelevi una data forma come evocativa della propria parlata regionale e quindi non la senta neutra.

Da questi brevi accenni riemerge dunque il ricordo, che genera il racconto da parte del casaro, il quale, appena quattordicenne, aveva conosciuto i partigiani e a volte fatto la staffetta per loro conto. Appaiono però persone silenziose queste: a differenza di *Dentro il bosco*, qui il racconto non fluisce liberamente, ma ricomincia a più riprese sotto l'impulso di vari stimoli, come ad esempio il fatto di nominare o vedere un luogo.

Lo stesso casaro li porta un giorno nel luogo dove c'era stato il rifugio dei partigiani: qui si apre di fronte a Franco e Luisa una rete di cunicoli: trincee della Grande Guerra, che poi sono state nuovamente utilizzate nel periodo della Resistenza dai partigiani. Ancora una volta dai luoghi riemerge la memoria dei rastrellamenti e delle fughe, sotto alla quale però è nascosto un tempo ancora più lontano, quello dei combattimenti contro gli austriaci.¹⁸⁵

Allora i fili della memoria si riallacciano con eventi che hanno interessato tutti: il casaro, che veniva chiamato "Bocia" al tempo della Resistenza, racconta di quando aveva rischiato di essere fucilato e di come quello stesso giorno morirono anche Moretto e altri tre della banda di Giuriolo.

Ai racconti del Bocia si sovrappongono poi anche quelli di Aramis, un altro ex partigiano, che parla del russo Vasilij e Mario Berlinese (presenti anche in *Un ragazzo delle nostre contrade*), insieme ad altri nomi di cui non possiamo sapere nulla.

Alla fine, è Luisa stessa ad avere incarnato in sé il ricordo di tutte le cose apprese durante questo viaggio e sarà lei a chiudere il racconto con la frase che spesso pronunciava il nonno "Polenta e formagio zè bon" (p. 1060), a testimoniare l'avvenuto passaggio di consegne per fare in modo che la memoria di questi fatti continui a durare, anche dopo che i testimoni diretti non ci saranno più.

Anche in questo caso è soprattutto il lessico che riesce a ricreare quella commistione tra lingua e dialetto o più spesso, italiano regionale, tipica dei racconti partigiani. Innanzitutto, possiamo vedere come di nuovo i nomi rievocano tale origine orale e popolare della lotta: troviamo infatti Teròn, Bocia, Balota e il Vu. Ma in questo caso lo

¹⁸⁵ A questo proposito, G. PEDULLA' (*I racconti della Resistenza*, cit., p. 222-223) sostiene che si potrebbe attribuire la definizione di "geologo", proposta da Parise per Zanzotto, anche a Rigoni (e Meneghello). In fondo lo stesso Zanzotto aveva intuito una certa vicinanza tra sé stesso e Rigoni: cfr. A. ZANZOTTO, *Da quella neve lontana il fuoco di Rigoni Stern*, in <<Nuova rivista europea>>, n. 18, 1980, pp. 89-93. "Abbiamo amato il nostro luogo d'origine, abbiamo cercato di capire che cosa si nascondesse nella sua humus e nel suo animo [...]" (p. 89). Cfr. anche G. ALFANO, *Archivi silvestri. La temporalità dello spazio in Zanzotto e Rigoni Stern*, in <<Compar(a)ison>>, n. 1, 2008.

stesso titolo del racconto rimanda alla parlata regionale veneta: “Polenta e formagio zè bon!”: fatto interessante di questo utilizzo delle forme regionali nella Resistenza, è che queste da una parte costituivano una sorta di elemento di identificazione rispetto alla lingua nazionale che era propria del fascismo, ma dall’altra ciò non portava ad una vera e propria contrapposizione, anzi lingua e dialetto si compenetravano a vicenda, aperte ad ogni influenza esterna, compresa ad esempio quella dei dialetti del sud.¹⁸⁶

Oltre alle forme di parlata locale viste sopra, qui troviamo solo qualche sporadico regionalismo: “il mangiare” per cibo, forma molto utilizzata, che valica anche i confini regionali (p. 1052), “scansia”, che indica un mobile a più ripiani (p. 1052) e “scalfarotti”, una soprascarpa di lana o pantofola per tenere i piedi caldi (p. 1051).

Abbiamo così avuto modo di analizzare tre racconti di Rigoni Stern in cui è apparso evidente come quest’autore possa essere considerato un vero e proprio “aedo della memoria”, intento a mantenere vivo il ricordo di eventi a cui non aveva preso parte in prima persona. Riesce nel suo obiettivo in modo particolare tramite l’utilizzo di tecniche del racconto nel racconto, diretto o semplicemente riportato, che ricostruiscono una memoria collettiva di cui lui è il narratore. La ricerca della mimesi con il parlato è ottenuta anche grazie all’utilizzo di forme dell’italiano regionale, ad una sintassi semplice e prevalentemente paratattica, ma mai scorretta. Questi elementi però restano in secondo piano rispetto alla più importante rievocazione di fatti e persone attraverso la voce dei testimoni diretti.

4.2 Fenoglio: tra Neorealismo e desiderio di raccontare

Fenoglio scrisse per tutta la vita di Resistenza: si tratta di un caso assolutamente unico, infatti gli altri scrittori si dedicheranno al tema nel solo primo periodo (quello di maggior fervore, tra il 1945 e gli anni Cinquanta) o a più riprese nel corso della vita, ma in modo discontinuo.

La tematica partigiana dunque si manifesta nella sua scrittura nelle forme del racconto e del romanzo, in opere pubblicate e inedite, sempre in strettissima connessione le une con le altre, non solo perché alcuni dei racconti sono stati estratti da dei romanzi incompiuti, ma perché i nomi degli uomini, le vicende, i luoghi, le battaglie si rincorrono da un’opera

¹⁸⁶ Cfr. G. FALASCHI, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, cit. pp. 7-24.

all'altra, con assonanze e differenze, tanto che la sensazione di *déjà vu* è sempre nota al lettore, anche non esperto, di Fenoglio¹⁸⁷. Ciò chiaramente accade a causa dell'origine comune di tutte le opere dell'autore albeso: fatti veri e uomini veri, conosciuti tramite esperienza diretta o tramite un narratore orale, tipico dell'ambiente partigiano, con le sue storie narrate a voce che si generano dalla sorprendente competenza comune, dalla solidarietà tra emittenti e destinatari.

Ora, come sappiamo, Fenoglio è uno degli scrittori che meno è andato ad indulgere sulle rappresentazioni mimetiche del parlato, che meno si è interessato anche a quella necessità di comunicazione con il popolo,¹⁸⁸ che era invece presente in altri autori come Calvino o Venturi (più legati ai partiti di sinistra), può quindi sembrare difficile scoprire i resti di questa tradizione orale all'interno dei suoi scritti; ma ad un'analisi attenta questi diventano evidenti nelle loro diverse manifestazioni.

Andremo quindi a prendere in considerazione l'intera produzione di racconti di argomento partigiano che Fenoglio ha licenziato o che stava per pubblicare nel corso della sua, in fondo breve, carriera letteraria. Cominceremo dai racconti pubblicati nella raccolta *I ventitre giorni della città di Alba*, passando per quelli apparsi in rivista (*Il padrone paga male*, *Lo scambio di prigionieri* e *L'erba brilla al sole*), fino al racconto *Golia*, che sarà pubblicato invece postumo nella raccolta *Un giorno di fuoco*, che la Garzanti si era affrettata a licenziare nel 1963, subito dopo la morte inaspettata del giovane autore (e quindi con dei testi che probabilmente Fenoglio aveva già inviato alla casa editrice, ma che almeno nell'ordinazione interna alla raccolta non rispecchiano le volontà dell'autore). Chiunque conosca però l'opera fenogliana, sa bene che ad ogni studio ci si può imbattere nel problema di opere inedite e rinvenute ancora in forma manoscritta: anche i racconti non sono esenti da tali complicazioni. In effetti come ha dimostrato Bufano sono presenti dei manoscritti che possono essere sicuramente ricondotti al genere breve (come ad esempio *La prigionia di Sceriffo*), mentre per altri non si riscontra altrettanta sicurezza (è il caso del racconto anepigrafo, che abbiamo citato nel capitolo precedente, e intitolato da Bufano *War can't be put into a book*, che in effetti non è stato riconosciuto come tale

¹⁸⁷ Cfr. M. CORTI, *Trittico per Fenoglio*, in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 15-39. In particolare, si rimanda al saggio *Costanti e varianti narrative* (pp. 32-39).

¹⁸⁸ Cfr. G. FALASCHI, *La letteratura partigiana in Italia 1943-45*, cit. Falaschi distingue nelle prime pagine tra racconti partigiani che hanno "un'origine popolare e una letteraria, cioè un'origine orale e una scritta", e annovera Fenoglio tra gli autori del primo gruppo, sostenendo che nella sua opera sarebbero molto più influenti gli autori americani, rispetto all'istanza orale e popolare (pp. 13-14).

nell'edizione delle opere curata da Maria Corti; ma di situazioni simili se ne possono riscontrare diverse). Questi racconti non saranno quindi oggetto di analisi sistematica, ma li terremo comunque presenti, proponendo rinvii significativi ad essi.¹⁸⁹

Iniziamo chiaramente dalla prima e unica raccolta di racconti pubblicata da Fenoglio: *I ventitre giorni della città di Alba*, nella quale sono presenti sei racconti di argomento partigiano. L'opera, anche se in ritardo (ricordiamo che è stata pubblicata nel 1952), si riallaccia al clima neorealistico per i temi, le strutture formali e i modelli considerati: è questo chiaramente un elemento da tenere presente nell'analisi dei racconti, in quanto spesso gli strumenti scelti dall'autore per la resa dell'oralità nei testi, possono essere fatti risalire alle influenze neorealistiche.

Essendo questa una raccolta licenziata dall'autore che pose grande attenzione alla sua strutturazione interna, prima di considerare i singoli testi, dobbiamo guardare al carattere organico dell'opera. Come aveva notato Tortora, molto spesso il momento di coesione delle raccolte neorealistiche, si riscontra nell'elemento geografico¹⁹⁰: in questo caso l'agglutinarsi delle vicende intorno alla città di Alba e sulle Langhe. I racconti di argomento partigiano sono però ancora più coesi tra loro rispetto a quelli di taglio contadino che costituiscono la seconda parte della raccolta, infatti, non solo i luoghi sono i medesimi, ma anche le esperienze e le battaglie sono comuni. In modo particolare si può notare come dopo il primo racconto (appunto *I ventitre giorni della città di Alba*), che narra la conquista della città da parte delle milizie partigiane e la breve vita del loro dominio, tale evento continui ad essere rievocato anche nei racconti successivi; vediamo ad esempio il secondo pezzo della raccolta, *L'andata*:

Alba è una città molto antica, ma a chi la guarda dalla collina i suoi tetti sono rossi come nuovi.

[...] Tutt'e cinque erano stati con Morgan all'occupazione ed alla difesa della città ed ora si ricordavano di quel tempo ognuno per proprio conto. Poi Biagino disse: - Pensare che solo due settimane fa c'eravamo noi dentro e loro erano di

¹⁸⁹ Per i racconti pubblicati in raccolta ci rifacciamo all'edizione critica diretta da Maria Corti: B. FENOGLIO, *Opere*, Torino, Einaudi, 1978. Invece come punto di riferimento per i racconti pubblicati su rivista e gli inediti guarderemo all'edizione di *Tutti i racconti*, curata appunto da Bufano, cit., in quanto nelle opere di Maria Corti molti dei racconti, sono fatti risalire invece ai *Frammenti di romanzo*. Gli inediti riconosciuti come racconti a tutti gli effetti da Bufano sono: *War can't be put into a book*, *La profezia di Pablo*, *L'ora della messa grande*, *La prigionia di Sceriffo*, *Qualcosa ci hai perso*. Il caso di *Nella valle di San Benedetto* è invece diverso, poiché il racconto faceva parte della prima redazione dei *Ventite giorni della città di Alba*, intitolata da Fenoglio *I racconti della guerra civile*, ma poi è stata eliminata.

¹⁹⁰ M. TORTORA, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, cit. p. 25.

là, - e mostrava la stretta pianura a sinistra del fiume, - e io avrei giurato che non passavano.

Disse Colonnello: - A me non m'importa proprio niente che abbiamo perso Alba. Io ci stavo male in Alba. Avevo sempre paura di fare la fine del topo. (II, 29-31)

Si noti che in questo brano non solo viene rievocata la dominazione partigiana sulla città, ma è anche ripresa la metafora di Alba come trappola, già presente nel primo racconto: “Alba gli pareva una grande trappola colle porte già abbassate. Era l'effetto del sentirsi chiusi per la prima volta [...]” (I, 11).

Ancora la battaglia di Alba viene poi richiamata nel quarto (*Gli inizi del partigiano Raoul*) e nel quinto racconto (*Vecchio Blister*):

-Hai fatto bene a venir già armato [...] Da Alba siamo tornati con meno armi di quante n'avevamo quando ci siamo entrati, questo è il fatto -. (IV, 15)

Però io l'ho fatto qualcosa di speciale, adesso che ci penso, ed è stato quando è finita la battaglia di Alba e il vescovo di Alba ci ha fatto sapere che la repubblica era disposta a darci indietro i nostri morti. C'era o non c'era Blister in quei sei che sono entrati in Alba nel bel mezzo della repubblica a prendere i morti partigiani? (V, 26)

Anche solo questi esempi possono rendere evidente perché sia importante considerare la raccolta nel suo complesso: non si tratta semplicemente di singoli racconti indipendenti accostati gli uni agli altri, ma di una serie di macrosequenze, strettamente connesse tra di loro da personaggi che appartengono allo stesso movimento, da luoghi e battaglie comuni. Per questo ogni racconto rappresenta una focalizzazione sugli aspetti di figure nuove e uniche, ma allo stesso tempo la storia appare familiare e già nota al lettore, per il continuo ritorno di paesaggi e vicende. E' in questo modo che il racconto restituisce la prospettiva epica e corale della Resistenza, e riacquista il carattere di totalità proprio del romanzo.¹⁹¹ Come abbiamo già visto, non sono queste considerazioni che esulano dalla nostra trattazione, poiché proprio questa modalità compositiva ci rimanda ad una tradizione orale in cui gli uomini raccontano le esperienze proprie e altrui, segmentate in episodi di breve respiro, ma tutti connessi fra loro, poi ripresi dall'epica con la sua organizzazione

¹⁹¹ Richiamiamo in tal proposito le riflessioni di Maria Corti che avevamo riportato nel secondo capitolo, riguardanti una “narrazione unitaria e plurifocale” (*Il viaggio testuale*, cit., p. 49).

in blocchi concentrici. Come sosteneva Ong, non è invece tipica della narrazione orale una strutturazione lineare, ampia e complessa, quale può essere quella propria del romanzo.¹⁹²

Possiamo ora procedere con l'analisi dei singoli racconti. E' d'obbligo iniziare con il testo eponimo della raccolta, non solo per la sua posizione preminente, ma anche perché si tratta di un'opera assolutamente unica nella produzione fenogliana, un racconto *sui generis* anche per i nostri parametri: oralità e temporalità.

Con *I Ventitre giorni della città di Alba*, siamo di fronte ad un racconto corale: non spicca nessun personaggio, nessun nome, ma vi sono solo "i repubblicani", "i borghesi" o "civili", "i partigiani", "i capi", "le ragazze" e "le maitresses" o anche "il Comandante la Piazza", "un prete della Curia" (e gli esempi potrebbero continuare): solo quindi nomi generici che identificano delle categorie, ma nessun riferimento specifico. Secondo Roberto Bigazzi, Fenoglio per rappresentare questa collettività ha scelto di rifarsi al modello verghiano¹⁹³. In realtà, Verga viene spesso chiamato in causa nell'ambito del Neorealismo, ma i riferimenti ai suoi insegnamenti sono nella maggior parte dei casi quanto mai vaghi: questa volta invece la matrice verghiana appare abbastanza evidente. Nel testo fenogliano, in particolare, Verga viene ripreso nell'uso originale della figura del narratore-coro: il narratore appartiene infatti all'ambiente di cui racconta, a distanza di tempo, i fatti di cui è stato testimone. Ciò è comprensibile se si nota come sia a conoscenza di fatti come la strage di pesci con le bombe a mano, "che ancor oggi i pescatori se ne lamentano" (I, 12), oppure nel momento in cui si preoccupa di spiegare al lettore la topografia locale, senza però entrare troppo nel dettaglio: "Il pendio di Cascina Miroglio è ben erto" (I, 43).

Questo tipo di narratore ha anche delle immediate ricadute a livello linguistico: è vero, come dice Bigazzi, che Fenoglio non propone una mimesi del parlato popolare paragonabile a quella verghiana, ma si può comunque notare un tentativo di proporre una lingua colloquiale vivace ed espressiva¹⁹⁴, che presenta anche quegli "errori" e quelle strutture propri del discorso orale. Osserviamo intanto le prime righe del racconto:

¹⁹² W. ONG, *Oralità e scrittura*, cit.

¹⁹³ R. BIGAZZI, *Fenoglio*, cit., p. 57-58. Cfr. anche L. BUFANO, *La lezione di Maupassant: Alba come Rouen*, in *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., pp. 71-84. Secondo Bufano, Fenoglio si sarebbe ispirato, almeno alla parte iniziale, al racconto di Maupassant *Boule de suif*, che riporta la scena simile di una città che in tempo di guerra vede alternarsi gli occupanti. Tuttavia, secondo BIGAZZI (*Fenoglio*, cit.) l'ipotesi di Bufano non convince pienamente e il confronto tra i due testi non appare stringente.

¹⁹⁴ Cfr. M. CORTI, *Beppe Fenoglio. Storia di un continuum narrativo*, cit. La Corti propone qui un'analisi delle varianti nel passaggio dal racconto così com'era nella versione de *I racconti della guerra civile*, alla

Alba la presero in duemila il 10 ottobre e la persero in duecento il 2 novembre dell'anno 1944.

Ai primi d'ottobre, il presidio repubblicano, sentendosi mancare il fiato per la stretta che gli davano i partigiani dalle colline (non dormivano da settimane, tutte le notti quelli scendevano a far bordello con le armi, erano esauriti gli stessi borghesi che pure non lasciavano più il letto), il presidio fece dire dai preti ai partigiani che sgomberava, solo che i partigiani gli garantissero l'incolumità dell'esodo. I partigiani garantirono e la mattina del 10 ottobre il presidio sgomberò. (I 1-2, p. 227)

La prima frase, che si propone come una sorta di epigrafe, si apre con un'evidente dislocazione a sinistra che mette in rilievo la città di Alba, unica vera protagonista del racconto, e riassume già l'intera storia che si verrà a raccontare nelle pagine seguenti, con la contrapposizione tra i "duemila" e i "duecento" e nel bisticcio fonico *presero-persero*. In poco più d'una riga quindi Fenoglio riesce a condensare l'intera vicenda e rende subito evidente, proprio nel rapporto esibito tra duemila conquistatori e duecento difensori, l'analisi critica della Resistenza che intende fare in questo racconto, come nei seguenti. I tratti più vistosi, in senso verghiano¹⁹⁵, li troviamo però nel secondo paragrafo. Si noti innanzitutto la coloritura espressiva del collettivo "presidio" popolarmente personificato al punto da sentirsi "mancare il fiato per la stretta" e, dall'altra parte, i partigiani che "fanno bordello con le armi", mentre i borghesi sono rintanati nei letti. L'espressività però, secondo la norma verghiana, raggiunge anche la sintassi (con il soggetto di "dormivano" ricavato a senso da "presidio", e la ripresa "orale" del soggetto "presidio" dopo la parentesi) e la strutturazione narrativa: le due coppie *sgomberava-sgomberò* e *garantissero-garantirono* risolvono in economia di racconto le trattative, coprendo l'ellissi con la ripresa verbale, com'è tipico appunto di Verga, ma in generale proponendo una contiguità fonica che è propria della lingua popolare¹⁹⁶.

Altro fenomeno verghiano è il modo di indicare figurativamente i personaggi attraverso immagini particolari o gesti irrilevanti: ad esempio "il comandante con sul petto i

raccolta pubblicata nel 1952. In realtà *I ventitre giorni della città di Alba* è il testo che ha visto il minor numero di interventi, ma è possibile notare come la gran parte di quelli attuati si muovano proprio verso la ricerca di una maggiore colloquialità.

¹⁹⁵ Cfr. R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975.

¹⁹⁶ E' un espediente usato di frequente all'interno di questo racconto (e invece meno presente in quelli che seguiranno); proponiamo solo un altro esempio: "segretamente si facevano l'un l'altro una certa pena perché non sapevano cosa e come deliberare. Comunque, deliberarono fino a notte." (I 10, p. 230).

binocoli” (I, 32) o i fascisti in divisa mimetica “verdi e lustri come ramarri, ognuno col suo bravo elmetto” (I, 39).

A livello lessicale non si riscontrano in questo brano parole propriamente dialettali (se non “onta”¹⁹⁷ per “vergona”, proprio della parlata regionale piemontese), ma si osserva piuttosto la ricerca di un tono colloquiale-popolare:

Fu un lunghissimo parlamentare che fece crescere la barba alla scorta (I, 23)

Ma la sera e la notte molti pensarono che era forse meglio che i partigiani non l'avessero date tanto secche ai fascisti, perché poteva darsi che si dovesse poi pagare il conto. (I,18)

Si può inoltre notare ancora un particolare gusto per la ricerca di forme espressive:

[...] ce n'era [di partigiani] sempre da vedere uno o due con le mani legate col fildiferro e il muso macellato (I, 4)

O di modi di dire frequenti:

Invadevano subito gli studi dei fotografi e posavano in quelle divise, con la faccia da combattimento che spaccava l'obbiettivo. (I, 9)

A livello sintattico riscontriamo invece un uso esteso della paratassi sia asindetica che polisindetica (che però sarà più evidente nei racconti successivi), e in certi casi delle costruzioni di frasi, da parte dello stesso narratore che sembrano mimare il parlato:

A proposito dei capi, i capi erano subito entrati in municipio [...]. (I, 6)

L'oralità dunque nel racconto di apertura viene perseguita da Fenoglio tramite la figura del narratore popolare di origine verghiana che con la sua ricerca di una parlata il più possibile colloquiale, con la sua sferzante ironia (ricordiamo la famosa frase che descriveva l'ingresso dei partigiani in città: “Fu la più selvaggia parata della storia moderna: solamente di divise ce n'era per cento carnevali”¹⁹⁸), e tramite la prospettiva della coralità, dà una visione critica (e dal basso) della presa di Alba (e in generale della Resistenza). Come sempre però quando un autore della levatura di Fenoglio decide di utilizzare una tecnica, non lo fa per puri scopi estetici: *I ventitre giorni della città di Alba* presenta una struttura corale perché questa visione collettiva, in cui non emerge nessuno in particolare, vuole, anche a livello stilistico, confermare ciò che Fenoglio in fondo sa

¹⁹⁷ B. FENOGLIO, *I ventitre giorni della città di Alba*, in *Opere*, II, cit., I 12, p. 231.

¹⁹⁸ Ivi, I 5, p. 228.

bene e che nel *Partigiano Johnny* emerge con chiarezza, ovvero, come dice Pedullà, che “l’assolutezza della scelta partigiana mal si concilia con la folla e può essere abbracciata solo a livello individuale, nel silenzio dei boschi e della montagna”¹⁹⁹. La coralità diviene allora sinonimo di farsa e porta con sé la certezza che nessun atto di valore verrà compiuto, quasi a conferma di quel detto secondo cui le vittorie hanno molti padri mentre le sconfitte sono sempre orfane.

Come abbiamo detto, il racconto *I ventitre giorni della città di Alba* è uno scritto isolato nella produzione fenogliana: anche gli altri testi della raccolta se ne discostano. Dopo aver dato infatti una visione corale della lotta partigiana, in uno dei suoi episodi più famosi, Fenoglio si sofferma invece su singole vicende, in cui i personaggi acquistano grande rilievo e il narratore (che è comunque sempre un narratore popolare) viene lasciato ai margini. Tale situazione risulta evidente in tutti i cinque racconti che seguono.

Con il cambiamento delle figure protagoniste, assistiamo anche all’adozione di tecniche e modelli diversi: Verga viene infatti lasciato da parte, per dare invece spazio ad Hemingway, che esercita una particolare influenza sul dialogo.

Proprio con il dialogo fa il suo ingresso nell’opera di Fenoglio forse l’elemento più tipico del neorealismo:

La scelta della mimesi a livello tematico e, quindi di forma del contenuto ha forti implicazioni a livello linguistico e di forma dell’espressione, dove il dialogato risulta la macrostruttura formale portante dei racconti e romanzi neorealistici, il segnale della <<non finzione>>.²⁰⁰

L’oralità trova quindi un altro mezzo per esprimersi, diverso rispetto alla coralità verghiana, infatti è ora il dialogo a presentare le forme più tipiche del parlato, mentre nelle parti diegetiche, che comunque mantengono un tono colloquiale e a volte presentano alcuni dialettalismi di larga diffusione regionale, non sono presenti alcune strutture (come ridondanza pronominale o ripetizioni) che sono proprie della lingua parlata. Ma il dialogo che si viene a proporre da questo momento non è assolutamente quello tipico della tradizione letteraria italiana, guarda invece, come abbiamo detto, alla letteratura americana e in modo particolare ad Hemingway:

Sarebbe naturalmente assurdo ascrivere all’esempio di Hemingway qualsiasi tipo di dialogo. Ma ogni qualvolta ci s’imbatte in quella che vuole essere una

¹⁹⁹ G. PEDULLA’, *Racconti della Resistenza*, cit., p. 87.

²⁰⁰ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p. 79.

riproduzione fedele di una conversazione, con tutte le sue ripetizioni e i suoi pleonasmii, con le sue frasi brevi che cadono come gocce in un vuoto e impercettibilmente lo riempiono d'un'atmosfera, quasi creandola con il significato delle pause e con i gesti e con le azioni appena accennati degli interlocutori, ogni qualvolta ci s'imbatta in questa tecnica, si può star certi che opera un influsso americano.²⁰¹

Invece, prima di Hemingway, i dialoghi nella narrativa e sulle scene erano il risultato di una selezione accurata, che escludeva tutti gli elementi non necessari, mentre “domande e risposte seguivano un disegno più o meno rigido controllato dall'arte”.²⁰²

L'opera di Hemingway insieme a quella di altri autori americani era divenuta nota in Italia grazie ai saggi di alcuni critici francesi e all'antologia *Americana* di Elio Vittorini, e aveva riscosso un tale successo, che Emilio Cecchi già nel 1941 scriveva: “Oggi il famoso dialogato di Hemingway ce lo ritroviamo tra i piedi dovunque. Nella prosa narrativa corrente, e nelle corrispondenze giornalistiche; in una forma di ripetere, riprendere e giuocarsi fra i denti una frase comune [...]”²⁰³.

Per quanto riguarda Fenoglio, l'influsso della letteratura americana (ma in generale di quella in lingua inglese) è stato largamente accertato; proprio nell'ambito di questa passione un posto privilegiato, soprattutto nei primi anni dopo la guerra, è riservato a Hemingway;²⁰⁴ non sorprende dunque l'influenza dell'autore americano (già mediata per altro da Vittorini nelle sue opere).

L'andata e Il trucco sono certamente i due racconti in cui il dialogo ha maggior importanza, manifestandosi come elemento strutturante della narrazione. *Gli inizi del partigiano Raoul* e *Un altro muro* presentano invece delle lunghe sequenze dialogate, a cui seguono dei momenti di focalizzazione sui due protagonisti. Infine, *Vecchio Blister* è un racconto strutturato per la prima metà tramite la tecnica del racconto nel racconto, in

²⁰¹ M. PRAZ, *Il neorealismo italiano e le sue origini*, in <<Istituto tecnico>>, aprile-settembre 1964, pp. 3-12. L'altro modello privilegiato dal neorealismo, secondo Praz, sarebbe stato proprio quello verghiano. Quindi Fenoglio andrebbe a riprendere le due fonti essenziali del movimento.

²⁰² Ivi.

²⁰³ E. CECCHI, *Americani in Italia*, in <<Corriere della Sera>>, 30 marzo 1941.

²⁰⁴ Gli studi sull'influenza della letteratura anglo-americana sull'opera di Fenoglio negli ultimi decenni si sono moltiplicati in maniera esponenziale; in particolare sull'influenza di Hemingway ricordiamo la stretta parentela de *La paga del sabato* con il racconto *Solider's home* (presente nell'antologia di Vittorini in versione italiana, con il titolo *Il ritorno del soldato Krebs*) indicata da F. DE NICOLA, *Hemingway e Fenoglio. La questione privata del dopoguerra*, in <<Misure critiche>>, VI, n. 19, 1976, pp. 65-75; per altri riscontri con Hemingway, cfr. B. MERRY, *Fenoglio e la letteratura anglo-americana*, in <<Nuovi Argomenti>>, n. 35-36, 1973, pp. 245-288; e anche A. BORGARELLO, *Hemingway e Fenoglio, oltre il dopoguerra*, in <<Italianistica>>, n. 43, 2014, pp. 125-132.

cui quindi l'oralità emerge ancora in primo piano, sottoforma di un lungo monologo, mentre la seconda vede la focalizzazione su due personaggi: prima su Blister e poi su Morris.

Procediamo quindi ad un esame sistematico di lessico, morfosintassi e strutture sintattiche presenti all'interno di questi cinque racconti²⁰⁵: si potrà notare allora come l'elemento dialettale o regionale, che influisce molto di più a livello lessicale, ed è invece meno incisivo sulla sintassi (riscontriamo frequenza di costrutti solo genericamente popolari o colloquiali), risulta più presente nelle parti dialogate. Mentre il tessuto della narrazione, costruito sintatticamente con periodi brevi legati mediante paratassi, contrasta con il mimetismo ricercato nella parte dialogata, esattamente come avviene spesso nell'ambito del Neorealismo.

Dalla parlata regionale piemontese sono alcuni lessemi che troviamo nei vari racconti: "bricco" monte (II, 1,32; IV, 71,75), "rittano" valloncetto (III, 17), "onta" vergogna (IV, 51) "ragionare"/"ragionarli" convincere (V, 7,19), "sfisionomata" deformata (IV, 56; V, 19), "mira" punto (V, 51).

Sono invece molto numerosi gli usi lessicali e fraseologici di vasta circolazione, anche interregionali: "cascina" ad esempio è molto presente (II, 1; III, 1; V, 10,19), "chiaro" luce (II, 2), "essere buono" per essere capace (II, 33; IV 64,65) "ripigliare" riprendere (IV, 52). Troviamo invece una grande abbondanza di forme che possono essere riferite alla colloquialità familiare: "piantala" (II, 6) "fesso" e "fesseria" (II, 7), "ingollò" (II, 15), "scampare", (II, 81), "incarognito" (V, 19), "stufi" (V, 52), "imprestata" (V, 56).

Si noti poi la presenza di molte espressioni di carattere colloquiale come: "è stato secco" (V, 10), "stai fresco" (V, 25), "mi fa la pelle" (V, 24).

Tipico del Neorealismo è anche il gusto per l'invettiva e per la bestemmia (già presente nella memorialistica) derivato dagli ambienti militari:

Bimbo si voltò e rinculando gridò alla sentinella: - Ehi, partigiano delle balle! Guarda noi e impara come si fa il vero partigiano! A far la guardia a Neive ti credi di essere un partigiano? Fa' un po' come noi, brutto vigliacco, che la repubblica andiamo a trovarla a casa! (II, 19)

Esclusive invece delle parti dialogate sono i costrutti di morfosintassi di tipo popolare:

²⁰⁵ Per tale analisi seguiremo la traccia di P. TOMASONI, *Suggerimenti dialettali nei racconti di Beppe Fenoglio*, in <<Otto/Novecento>>, IV, n. 1, gennaio-febbraio 1980, pp. 117-42.

- Ridondanza pronominale: “a me non m’importa proprio niente” (II, 31), “per me io mi sono solo sbagliato” (V, 9).
- Dislocazioni a destra e a sinistra: “Cosa le diciamo alla repubblica?” (II, 61), “e l’indomani Fulmine lo portarono fuori al cimitero” (VI, 23).
- Negazione dialettale: “Negus disse niente” (II, 28), ma è dominante la negazione colloquiale del tipo “non sparo mica” (II, 40).
- “Ci” attualizzante: “ma Morris non ci aveva alcuna colpa” (V, 8).
- Zeugma: “C’era un padrone e una padrona” (V, 10).
- Anacoluto: “Capirai che se anche devo essere fucilato ma la fucilazione si fa aspettare otto giorni, capirai che non posso sempre star sveglio” (VI, 30).
- “Che” polivalente: “Vieni, Napo, che Moro è anche capace di lasciarci a piedi” (III, 42), “dov’è la villa che c’è tua sorella da serva” (II, 33), “tirati su, che ho capito benissimo” (V, 47).
- Uso dell’indicativo per il congiuntivo: “io ero convinto che erano fascisti” (V, 22), “sopporto che mi date del ladro” (V, 26).
- Ablativo assoluto: “Parole chiare, cosa vi prende?” (V, 47).

Prima di proseguire ci vogliamo soffermare su alcuni aspetti inerenti a due racconti in particolare: *Vecchio Blister* e *Un altro muro*.

La prima parte di *Vecchio Blister* è interamente occupata dal racconto di Blister stesso, che cerca di spiegare agli altri compagni come si è ritrovato a compiere una rapina a mano armata in divisa da partigiano. Questa difesa viene eseguita tramite lo strumento del racconto nel racconto, che rievoca i fatti precedenti della rapina, ma anche quelli più lontani nel passato che riguardano il suo ruolo nella brigata, in quanto partigiano più anziano (aveva infatti quarant’anni) e per questo fiore all’occhiello dei partigiani di Cossano. Lo scopo ultimo del discorso di Blister è convincere i compagni che la sua è stata una “balla” dovuta all’ubriachezza e niente più. Blister dunque si propone come partigiano maturo che conosce la vita e, potremmo dire, anche le regole del racconto: per questo procede sempre in maniera pacata come “uno di età che vuole ragionare dei ragazzi impulsivi ed è convinto che alla fine riuscirà a ragionarli” (V, 7). Per questo il discorso di Blister appare la parte della raccolta maggiormente punteggiata da modi di dire, come se l’anziano partigiano si rifacesse alla saggezza popolare:

E chi ha il sospetto ha il difetto (V, 19)

La regola è che un bel gioco dura poco (V, 61)

E anche dal maggior numero di appelli agli ascoltatori:

Vedete come vanno le cose? Alzi la mano chi non è mai andato a una cascina per farsi dare un bicchiere di vino. Ah, nessuno può alzarla. (V, 10)

Allora la condanna di Blister, prima ancora di quella ufficiale, sta nell'errato concetto dei rapporti umani, nel "teatro" (V, 17) che lui, e non i compagni, allestisce per far comprendere che non ha fatto nulla di male. Blister dunque parla come un uomo saggio, ma non lo è affatto, e anzi basta la solitudine per metterlo in crisi.²⁰⁶

In *Un altro muro* è possibile riscontrare un uso molto più frequente della ridondanza pronominale, anche rispetto agli altri racconti.²⁰⁷ possiamo ipotizzare che questa scelta da parte di Fenoglio fosse dovuta alla volontà di mettere in evidenza il rapporto di netta contrapposizione tra Max e Lancia.²⁰⁸ Subito infatti le due figure vengono opposte l'una all'altra: uno è stato picchiato e l'altro no, uno milita nei badogliani, mentre l'altro è nei garibaldini, Max subito incolpa gli amici della situazione attuale, Lancia invece sa che il tutto è dovuto solo al caso, il primo è ingenuo, il secondo invece realistico sulla possibilità di salvarsi. Quindi Lancia per Max diviene figura dell'Altro, ma non solo: infatti la circostanza osservata non impedisce che tra i due si crei anche un rapporto di identità e specularità, e che Lancia divenga così un alter ego per Max da cui imparare come vivere in prigionia e soprattutto come accettare la morte.

Il buio non aveva ancora scancellato quella forma rattrappita. Immaginò di avvicinarsi, giaceva sulla faccia, lui l'aveva preso per le spalle e adesso lo rivoltava, Lancia si lasciava fare con la greve docilità dei cadaveri. Ma rigirato che l'ebbe vide innestata sul corpo di Lancia la sua testa, la sua faccia, in tutto e per tutto la sua. Era la faccia del suo cadavere, cogli occhi sigillati, la bocca chiusa e la gola ferma.²⁰⁹

²⁰⁶ Sul rapporto tra solitudine e distorsione della realtà cfr. G. FALASCHI, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, cit. p. 170-171, che nota la novità di Fenoglio rispetto alla narrativa partigiana, dove la solitudine è fonte di lirismo.

²⁰⁷ Ne riportiamo alcuni esempi: "Te però non t'hanno picchiato" 9, "Me invece m'hanno picchiato" 11, "i preti si fanno in quattro per salvarvi la vita a voi badogliani" 12, "Tu non sai quel che ti dici" 13, "Io so bene quel che mi dico" 14, "A me non uscire non mi fa più nessun effetto" 25, "io mi son messe le mani sulla testa" 76.

²⁰⁸ Cfr. M. GAETANI, "Un altro muro" di Beppe Fenoglio. *Destino, libertà, senso*, in <<Per leggere>>, n. 9, autunno 2005, pp. 31-67.

²⁰⁹ B. FENOGLIO, *Opere*, cit., VI 48, p. 302.

Nel più sartriano dei racconti di Fenoglio, dove l'individuo è posto nella condizione estrema dell'attesa della morte, il rapporto di alterità/specularità tra i due partigiani, viene reso dall'autore anche a livello stilistico, soprattutto nel dialogo iniziale, proprio tramite l'utilizzo della ridondanza pronominale, che non è più solo artificio che mima il discorso orale, ma anche specchio profondo del rapporto tra i due:

-Io ero badogliano.

L'altro gli andò via da davanti. – Allora puoi ancora sperare, - disse cominciando a fare il giro della cella, - i preti si fanno in quattro per salvarvi la vita a voi badogliani. Ma per noi rossi non alzano un dito.

Max s'offese della stoltezza di questo garibaldino che trovava che lui poteva sperare per il solo fatto che era badogliano. – Tu non sai quel che ti dici. Per la repubblica siamo tutti nemici uguali.

L'altro sorrise. – Io so bene quel che mi dico.²¹⁰

Passiamo ora a considerare la sintassi. Fenoglio nella raccolta propone un uso esteso della paratassi a discapito dell'ipotassi: questa scelta è dovuta alla volontà di segnalare l'origine popolare e orale del discorso (come del resto aveva già fatto in modo più incisivo Pavese in *Paesi tuoi*²¹¹) anche a livello sintattico, tramite costruzioni di carattere elementare. Generalmente ci troviamo di fronte all'accostamento di due o più elementi per asindeto o polisindeto, che in certi casi, nell'uso consueto, potrebbero essere legati anche da nessi più forti; come dice Piera Tomasoni, “si tratta di un vero e proprio rifiuto di una struttura logica più complessa della semplice sequela di membri”²¹². Sono frequenti ad esempio casi in cui si dà l'accostamento di vari membri collegati sia da asindeto che da polisindeto:

Non fa niente, noi gli facciamo un tranello, gli pigliamo il mitra e ce lo teniamo e il fucile da caccia lo vendiamo a qualcuno e ci spartiamo i soldi. (II, 14)

In altri casi invece le frasi sono costituite da appena due membri e accostate le une alle altre tramite l'uso di segni interpuntivi:

Allora il padrone m'è girato dietro e con uno spintone a tradimento m'ha buttato fuori e ha subito sprangato la porta. Fuori c'era legato il cane e voleva saltarmi addosso. Io gli ho fatto un colpo dentro e quel cane è stato secco. (V, 10)

Anche nelle parti del narratore spesso predomina un accostamento (a volte alquanto monotono) di elementi tramite la paratassi:

²¹⁰ Ivi, VI 11-14, pp. 296-297.

²¹¹ Cfr. C. GRASSI, *Osservazioni su lingua e dialetto nell'opera di Pavese*, in <<Sigma>>, n. 3-4, dicembre 1964, pp. 49-71.

²¹² P. TOMASONI, *Suggerimenti dialettali nei racconti di Beppe Fenoglio*, cit.

Giulio e Napoleone partirono di conserva. Giulio teneva un gran passo, Napoleone sentì presto male alla milza e camminava con una mano premuta sul ventre, ma in cima alla collina arrivarono perfettamente insieme. (III, 28)

Abbiamo quindi potuto notare come nella raccolta *I ventitre giorni della città di Alba*, Fenoglio abbia cercato di rendere la mimesi del parlato in due modi in particolare: nel primo racconto tramite l'utilizzo del narratore popolare di origine verghiana e la prospettiva corale, mentre in quelli seguenti i fenomeni dell'oralità sono maggiormente riscontrabili all'interno dei dialoghi, a differenza delle parti diegetiche che generalmente mantengono un tono colloquiale, ma non presentano mai fenomeni come quelli sopra descritti.²¹³ In generale possiamo dire che Fenoglio ha utilizzato i modelli e le tecniche più tipici del periodo neorealista.²¹⁴

I ventitre giorni della città di Alba rappresentano però solo una fase della produzione fenogliana sulla guerra civile, infatti negli anni seguenti saranno pubblicati altri racconti di argomento partigiano su varie riviste. Spesso i critici non si soffermano in modo particolare su queste opere più tarde (dedicandosi maggiormente ai racconti di argomento langhiano) che pure sono molto interessanti perché manifestano un allontanamento dello scrittore dal panorama neorealista, e l'imbocco di una nuova via.

Abbiamo già segnalato nel capitolo precedente come Fenoglio, con il romanzo poi abbandonato e oggi noto con il titolo de *L'imboscata*, avesse cominciato ad utilizzare in maniera frequente l'espedito del racconto nel racconto. Anche quando l'autore, non soddisfatto della nuova opera deciderà di mettere da parte i ventidue capitoli già scritti, la tecnica del racconto nel racconto non verrà abbandonata, ma sarà invece ripresa in modo più efficace in *Una questione privata*. Nel romanzo pubblicato postumo infatti, il racconto da parte di contadini e partigiani diviene il mezzo tramite cui Fenoglio amplia la prospettiva, e ci mette di fronte a tutta la guerra civile, ben al di là della singola

²¹³ Nel 1952, appare sulla <<Voce>> di Cuneo (28 settembre) il racconto *Sulla collina di Treiso*, pubblicato in occasione della consacrazione di una cappella nel comune di Treiso dedicata alle vittime dei feroci rastrellamenti antipartigiani nel novembre 1944. Questo racconto, dedicato ad un partigiano caduto, è la rielaborazione del primo capitolo degli *Appunti partigiani* e presenta sostanzialmente gli stessi fenomeni che abbiamo riscontrato nella raccolta, ma più marcati. Qui infatti è possibile notare, oltre alla negazione tipicamente dialettale ("Ci schiariva niente"), anche la tipica infinitiva dialettale con "a" ("ho visto con i miei occhi a fucilarlo"), molto presente nell'opera pavese. Si riscontrano anche espressioni più marcate in senso popolare-dialettale ("Sei che vai su?"). Probabilmente queste scelte sono in parte dovute alla stretta parentela con gli *Appunti partigiani*, e dall'altra, alla destinazione "locale" del pezzo.

²¹⁴ Non tutti i critici concordano nell'annoverare Fenoglio tra i neorealisti, cfr. F. DE NICOLA, *Fenoglio "contro" il neorealismo*, in <<Italian Culture>>, n. 9, 1991.

esperienza di Milton. Ma non si tratta solo di questo. L'inserimento di racconti come pretesto per innescare una serie di vicende secondarie alla trama principale, è una sorta di conferma all'idea calviniana, secondo cui l'origine della narrativa partigiana sarebbe da far risalire all'oralità.

I tre racconti pubblicati tra il 1959 e il 1961, sono stati tutti tratti dal romanzo incompiuto, e ne manifestano ancora le caratteristiche.

A livello linguistico è interessante notare che tutti i tratti tipici della resa mimetica del discorso orale sostanzialmente scompaiono: il lessico non vede più l'intromissione di vocaboli originari della parlata regionale piemontese e neppure la presenza di parole di circolazione interregionale (si noti ad esempio che ne *L'erba brilla al sole* anche il vocabolo "cascina", così presente nella raccolta pubblicata nel 1952, tanto da divenire quasi un simbolo della guerra partigiana raccontata da Fenoglio, viene sostituito dall'italiano "casale"²¹⁵). Certo Fenoglio predilige ancora un tono colloquiale (segnaliamo in particolare l'utilizzo familiare del verbo "fare" per "dire", tipico del discorso orale), ma si dirige tendenzialmente verso la *medietas* linguistica, scartando anche le forme considerate troppo espressive, presenti invece ne *I ventitre giorni della città di Alba*.

A livello morfosintattico si riscontra ancora la presenza nei dialoghi della ridondanza pronominale ("a te non ti fucilano"²¹⁶), ma drasticamente ridotta rispetto alla fase precedente.

Per quanto riguarda la sintassi invece, la paratassi resta ancora dominante, ma non si riscontrano più catene di membri semplicemente accostati; generalmente si verranno ad avere invece periodi brevi (bimembri o trimembri) regolati con interpunzione abbondante, e senza errori. Si nota inoltre un recupero di strutture ipotattiche, anche se piuttosto semplici.

Sono invece presenti le ripetizioni di carattere anaforico, che prima non si trovavano:

Ma non avevo nemmeno mai pensato che tu diventassi un tale porco. Un porco che non vuole lasciarmi castigare un fascista, un porco che si è già dimenticato che a me i fascisti hanno ammazzato un fratello. (p. 116)

²¹⁵ B. FENOGLIO, *Tutti i racconti*, cit., p. 199. Citiamo dall'edizione curata da Luca Bufano, poiché questo racconto non è stato riportato nell'edizione delle *Opere*.

²¹⁶ Ivi, p. 200.

Questo non si tocca. Questo va per uno scambio, quindi non è né mio né tuo.
Questo è di Sceriffo. (p. 116)

Oppure la continua ripetizione del verbo “vedere”:

Non starlo a vedere in combattimento, vedilo come uomo di fatica. Non ho mai visto nessuno lavorare, spendersi come Filippo. Gliene ho visti disincagliare e spingere carri e camions, gliene ho viste portare di munizioni. Una volta l’ho visto scavalcare una collina. (p. 115)

Fenoglio dunque sembra aver ormai abbandonato gli strumenti propri del neorealismo. Ciò non significa però che la volontà di riprodurre questa tradizione orale scompaia. Possiamo notare infatti che ben due dei tre racconti pubblicati, presentano la struttura del racconto nel racconto, derivatagli dal romanzo d’origine: è interessante che Fenoglio abbia deciso di mantenere tale struttura, e di non modificare il racconto attribuendogli sembianze più simili a quelle dei primi pezzi.

Ne *Il padrone paga male*²¹⁷ il partigiano Oscar racconta a Gilera come, in seguito al suggerimento del cugino, avesse deciso di militare tra i badogliani e non tra i garibaldini. Nella parte centrale del racconto Oscar infatti narra per esteso dell’”interrogatorio” fatto dal commissario di brigata Ferdi al cugino Alfredo, per poi passare nell’ultima parte del pezzo, a trattare di altre due vicende a questa connesse: l’atroce morte dello stesso commissario per mano dei tedeschi, e poi l’incontro con Alfredo, momento in cui Oscar è venuto a conoscenza di tali fatti (prima solo anticipati dal biglietto scrittogli da Alfredo: “I padrone paga male”). E’ interessante notare allora come nel testo Fenoglio venga a riprodurre quella catena di racconti che portava ad una loro diffusione da una collina all’altra, infatti Oscar non ha visto personalmente la vicenda, ma gli è stata raccontata in precedenza dal cugino, nell’incontro di cui si fa menzione alla fine della storia.

Molto simile è anche *Lo scambio di prigionieri*: in questo caso è Maté che racconta a Genio dello scambio di prigionieri a cui ha partecipato, insieme ad Orlando, per la liberazione di Sceriffo. Anche in questo caso, il racconto primario diviene generatore di altre due narrazioni, una dedicata alla morte del fratello di Filippo (che Maté e Orlando avevano incontrato per strada prima dello scambio) e l’altro invece fatto da Orlando stesso

²¹⁷ Si confronti la vicenda del commissario Ferdi qui riportata da Oscar, con il secondo capitolo del *Partigiano Johnny* (in *Tutti i romanzi*, cit., pp. 347-358), dove domande molto simili vengono rivolte dal professor Cocito. Questo a riprova del fatto che sarebbe stato possibile per Fenoglio raccontare la vicenda in presa diretta, senza l’utilizzo del racconto nel racconto.

a Maté, per informarlo sugli scambi a cui ha preso parte in precedenza (quindi Maté, come prima Oscar, riferisce una vicenda raccontatagli da altri).

Entrambi i racconti vedono inoltre quello stretto legame con il pubblico che è proprio della narrativa orale: Oscar e Maté spesso vengono interrotti dai loro ascoltatori che fanno domande o dei commenti, o spiegano in maniera più approfondita ciò che l'altro non comprende:

<<Molto meglio di come ve la farete voi col benedetto caldo>>.

Genio era perplesso. – Ma io direi, - osservò, - che il caldo è sempre meglio del freddo.

-Tu devi capire, - disse allora Maté, - che a gennaio noi eravamo tutti convinti che sarebbe finita entro l'estate [...] Ti ho detto tutto questo, Genio, per farti meglio capire l'ironia che c'era nella risposta di Orlando. (p. 118)

Ecco dunque che tramite il racconto nel racconto siamo di fronte ad una struttura epica della narrazione, costituita da blocchi concentrici legati tra di loro, e che riesce a riprodurre in maniera efficace il racconto orale così come avveniva al tempo della lotta partigiana, nei momenti di pausa dal combattimento.²¹⁸ Certo si potrebbe obiettare che in fondo anche *Vecchio Blister* presentava una lunga parte costituita proprio dal racconto del protagonista, ma mentre nel caso del pezzo pubblicato nel 1952, la narrazione di Blister era funzionale a mettere in evidenza il rapporto tra i partigiani, in questi due racconti più tardi è la narrazione stessa, il gesto del raccontare ad essere invece protagonista.

L'altro testo pubblicato in questi anni è *L'erba brilla al sole*. La struttura è certamente più vicina a quella dei primi racconti: narra infatti nella prima parte dello scontro di Valdivilla e nella seconda del tentativo di fuga fallito da parte di Maté e Gilera, e della conseguente fucilazione di Maté. Anche qui come, come abbiamo detto in precedenza, il lessico appare colloquiale, con poche forme che spiccano per la loro espressività (ad

²¹⁸ Presenta strutture molto simili anche un altro racconto inedito, intitolato da Bufano (Cfr. L. BUFANO, *Frammenti di romanzo o raccolta di racconti?*, in *Fenoglio e il racconto breve*, cit.) *L'ora della messa grande*, che tratta proprio del controverso ruolo dei parroci nella guerra civile. In questo caso tutto inizia da un dialogo tra partigiani, a proposito dei preti, in cui si constata la bravura del nuovo parroco del paese, che supporta i partigiani e si presta per gli scambi; a questo punto si inserisce un altro racconto sulla pericolosità di tali scambi, come prova il caso di Neri. Comincia allora il racconto sulla figura poco edificante del parroco di Colforte (interrotto dalla descrizione della situazione nella Stella Rossa e poi da precisazioni sulla figura di Anselmino).

esempio: “e Sceriffo stramazzo fulminato”²¹⁹). La sintassi presenta ancora una forte dominante paratattica, anche nelle parti diegetiche:

Ora agiva il bren di Pico, ma non sapeva dosare le raffiche, sarebbe rimasto all’asciutto in un paio di minuti. (p. 197)

Si noti che in questo caso, il narratore avrebbe potuto anche utilizzare un nesso più forte, al posto della semplice punteggiatura, ma prevale ancora il semplice accostamento di elementi propri del parlato.

Ritorna anche il dialogo con l’andamento alla Hemingway, scandito da riprese e ripetizioni che mima la conversazione reale:

Disse ancora il contadino: -Nascosto dietro quella siepe venti camion ho contati. Ma una parte andava a piedi. Gli ultimi venivano a piedi e non mi spiego il perché.
- La retroguardia era a piedi?
- Tu sai come chiamarla. Io ho visto gli ultimi passare a piedi. Erano una cinquantina.
- Una cinquantina? E quando sono passati? [...] ²²⁰ (p. 193-194)

Qui dunque è il dialogo ancora una volta, congiunto ad una sintassi semplice ma regolare, a ritmiche ripetizioni, e ad un tono colloquiale a rappresentare l’oralità della lingua.

Concludiamo la nostra trattazione sull’oralità nei racconti fenogliani con qualche osservazione sul bellissimo racconto *Golia*.

Il racconto, fatto retrospettivamente da un narratore popolare che aveva assistito ai fatti, si presenta come una conciliazione delle due linee tematiche sempre sviluppate da Fenoglio: quella della guerra partigiana e quella della vita paesana nelle Langhe.²²¹

In questo racconto vediamo la riproposta di vocaboli e tratti simili a quelli della prima raccolta. A livello lessicale troviamo i piemontesismi “censa” drogheria (IX, 14, 52), “rittani” (IX, 47), “bricco” (IX, 103); forme di vasta circolazione come “avercela con qualcuno” per provare rancore (IX, 28), “pigliare” (IX, 29), “buono” (IX, 90) e “filoni” furbacchioni (IX, 92); mentre è originaria dal dialetto napoletano la parola “scugnizzo” (IX, 89) che indica un ragazzo di strada, acuto e intelligente che vive di espedienti. A

²¹⁹ B. FENOGLIO, *Tutti i racconti*, cit. p. 195.

²²⁰ Si noti anche che tutta la sequenza centrale sulla battaglia, è scandita dalle esclamazioni di incitazione di Leo che appaiono ad intervalli regolari sempre con la medesima costruzione: “Leo sollevò la testa e urlò – Li avremo! Li avremo!” (p. 195); “Leo sparava e urlava: -Li avremo! Li avremo!”, “-Si arrenderanno! – Gridava Leo con la bava alla bocca. – Ora, ora si arrendono”, “- Li avremo! – urlava Leo. – Arrendetevi. Ora si arrendono” (p. 196); ecc.

²²¹ Cfr. l’analisi del racconto proposta da B. GUTHMULLER, *Il racconto “Golia” di Beppe Fenoglio*, in <<Lettere italiane>>, n. 2, aprile-giugno 1992, pp. 300-309.

queste però si affiancano anche forme più ricercate, come “impietrati” (IX, 48), al posto del più comune “impietriti” e “lizza” (IX, 77) per “recinto dove avvengono combattimenti tra pochi contendenti” e già utilizzato dall’Ariosto come dal Monti.

Ritroviamo poi fenomeni come il “che” libero,

Già ci stava adunata tutta la popolazione, dopo aver chiuso i bambini in casa e sbarrato tutto, che non potessero vedere (IX 39)

E le riprese “orali”:

Il terzo giorno, due donne che tornavano dal forno con un bambino per mano e nell’altra il cestone del pane, queste donne all’altezza della scuola [...] (IX, 10)

Poi di Friz (lo battezzarono così, all’unanimità, partigiani e borghesi) di Friz Sandor dovette essersi fatto un buon concetto, [...] (IX, 13)

In conclusione a questa rassegna sull’oralità nei racconti fenogliani possiamo suddividere idealmente la produzione dell’autore albese in due parti: una prima fase coincidente con la raccolta *I ventitre giorni della città di Alba* che cerca di rendere la mimesi con il parlato tramite l’utilizzo dei modelli tipici del neorealismo (Verga e Hemingway), e caratterizzata dalla ricerca di una lingua colloquiale in cui si infiltrano anche forme dialettali piemontesi o di vasta circolazione interregionale, mentre a livello sintattico è utilizzata una paratassi a volte monotona che cerca di rendere a livello stilistico la semplicità dei discorsi orali. La seconda parte della produzione fenogliana, invece sembra più rivolta alla ricerca di una *medietas* linguistica: per questo i dialettalismi diminuiscono notevolmente e anche i costrutti morfosintattici tipici del parlato vengono quasi eliminati; mentre Fenoglio cerca di ricostruire, già a partire dai romanzi, il fenomeno dell’oralità tramite l’uso della tecnica del racconto nel racconto. In questo quadro, il racconto *Golia* rappresenta in parte un’eccezione, poiché si riscontrano alcuni tratti della prima raccolta, anche se notevolmente ridotti.

4.3 Calvino: la fiaba come ritorno all’oralità

Italo Calvino meglio di chiunque altro ha saputo trasmettere con la *Prefazione* del 1964 l’idea di un’origine orale della narrativa resistenziale, evocando l’immagine di giovani che nelle pause della lotta si siedono intorno al fuoco per raccontare di morti atroci, incredibili battaglie e atti eroici visti o sentiti narrare da altri. In seguito, come abbiamo

visto nel capitolo precedente, quest'interesse è proseguito: Calvino ha elaborato il progetto di una letteratura che continuasse i cambiamenti avviati dalla Resistenza, accogliendo anche autori di umile origine e mischiando insieme materiali della lunga tradizione italiana e materiali di origine popolare.

Vediamo dunque come Calvino ha ricreato nei suoi racconti quell'oralità originaria che tanto l'aveva affascinato.

I testi di argomento resistenziale risalgono ad un periodo abbastanza limitato, che va dal 1945 fino al 1953 (anno della pubblicazione di *Paese infido*), ovvero agli anni di maggior presenza del Neorealismo. Sono stati tutti pubblicati in rivista e solo in seguito raccolti in *Ultimo viene il corvo*, edito nel 1949. Per evidenti motivi cronologici il racconto più tardo, *Paese infido* non è presente nella raccolta e comparirà invece nella nuova silloge, intitolata *I Racconti*, e licenziata nel 1958.²²²

Nella nostra analisi considereremo sei racconti qui presenti²²³, e non tratteremo invece i tre pezzi risalenti al 1945, di tenore autobiografico, che lo stesso Calvino rinnegherà non inserendoli nella raccolta del 1958 e nemmeno nella nuova edizione di *Ultimo viene il corvo*, risalente al 1969.²²⁴

Anche in questo caso, prima di analizzare i singoli testi, guardiamo alla raccolta nel suo complesso: l'elemento geografico appare essere ancora una volta tratto unificante dei racconti, infatti il paesaggio della Liguria di Ponente funge da sfondo di ogni narrazione e collega tra loro i testi di argomento più diverso. Ma dobbiamo segnalare che in questo scenario un ruolo particolare, soprattutto nei pezzi di argomento partigiano, viene giocato dal bosco²²⁵: l'elemento boschivo infatti è presente quasi in ogni testo che andremo a considerare, e non si propone spesso solo come sfondo inerte, ma mondo vivo, che si anima al passaggio del tedesco o del partigiano di turno, in sostanza un mondo incantato,

²²² L'edizione di riferimento è I. CALVINO, *I racconti*, Torino, Einaudi, 1958.

²²³ I racconti sono: *Andato al comando*, *Ultimo viene il corvo*, *Paura sul sentiero*, *Uno dei tre è ancora vivo*, *Il bosco degli animali*, *Paese infido*.

²²⁴ Per un'analisi dei cambiamenti e delle varianti intervenuti nel passaggio da un'edizione all'altra (e prima ancora nel passaggio dai racconti pubblicati sull'*Unità* alla raccolta), cfr. G. FALASCHI, *Negli anni del Neorealismo*, in Atti del Convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi 26-28 febbraio 1987), cit., pp. 113-140.

²²⁵ In realtà come ha detto M. BARENGHI (*I percorsi del racconto: città, selve, prigionie*, in *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., pp. 40-48.) il bosco non è che una delle molte realizzazioni (come ad esempio anche quella della città), della struttura fondamentale che sta alla base di ogni opera di Calvino: il reticolo, l'intrico, "il quale a sua volta è il frutto di un'elaborazione intellettuale di un'attitudine percettiva, la tendenza a cogliere la realtà innanzitutto nei suoi aspetti dinamici". (p. 44)

che, come vedremo, ha molto a che fare con lo stretto rapporto che i racconti di Calvino intrattengono con il fiabesco.

Notiamo inoltre che alcuni nomi di partigiani già noti al lettore di Calvino (come ad esempio Pelle o Dritto, che compaiono nel *Sentiero dei nidi di ragno*) riappaiono anche qui, creando così dei legami che valicano i confini della raccolta, e collegano tra di loro le opere scritte in questi anni.

Per l'analisi dei racconti calviniani cominciamo con alcune notazioni di carattere linguistico che possono essere considerate valide per tutti i testi che analizzeremo.²²⁶

A livello lessicale si potrà notare innanzitutto che nei racconti di si dà una certa presenza di parole che potremmo definire popolarismi, più che veri e propri dialettalismi (che in effetti sono più presenti nel *Sentiero*, rispetto ai racconti), infatti come dice Mengaldo:

ciò che esibiscono i “registri bassi” della lingua calviniana non è tanto un'assunzione della diglossia secca lingua dialetti, quanto la capacità di diagnosticare e rappresentare adeguatamente le formazioni intermedie che nascono da quella diglossia e che sempre maggiore importanza socio-linguistica hanno acquisito sotto gli occhi stessi di Calvino.²²⁷

Per questo parleremo in generale di una lingua “dialettal-colloquiale” o “popolare”, nella quale Calvino ha intravisto la possibilità di rendere con vivezza e precisione l'ambiente resistenziale.

Date queste brevi osservazioni dobbiamo quindi constatare che l'autore non vuole dar vita ad una mimesi del dialetto, ma piuttosto ricreare la lingua “di chi non parla l'italiano in casa”²²⁸.

Altra osservazione importante riguarda la sintassi. Mengaldo scrive “non conosco narratori contemporanei, tanto meno della complessità intellettuale di Calvino, che come lui abbiano torto il collo allo stile periodico e all'ipotatticità tradizionali della nostra prosa”²²⁹. In effetti Calvino dimostrerà in tutta la sua produzione una netta preferenza per un andamento paratattico, possiamo però pensare che nelle prime prove tale scelta sia stata fomentata dal partito preso neorealistico per dell'elementarità. Chiaramente questa scelta comporta la rinuncia a segnare esplicitamente i piani del racconto; la coordinazione

²²⁶ A proposito della lingua di Calvino cfr. P. MENGALDO, *La lingua dello scrittore*, in Atti del Convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi 26-28 febbraio 1987), cit., pp. 203-224.

²²⁷ Ivi, p. 206.

²²⁸ I. CALVINO, *Prefazione* (1964), in *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. XXII.

²²⁹ P. MENGALDO, *La lingua dello scrittore*, in Atti del Convegno internazionale, cit., p. 213.

asindetica o sindetica, nel caso di Calvino, come era stato per Fenoglio, supplisce spesso a ciò che nella lingua scritta comune è normalmente un legamento subordinativo.

Altri aspetti della lingua e della tecnica calviniane, come ad esempio l'utilizzo del discorso indiretto libero o la strutturazione dei dialoghi, li prenderemo in considerazione durante l'analisi dei singoli testi.

Passiamo ora ad analizzare l'oralità nei racconti. Come abbiamo anticipato nel capitolo precedente, Calvino è autore assolutamente originale nel ricercare i mezzi per creare questa letteratura che sia crasi tra tradizione letteraria e popolare: va infatti a ricercare l'oralità, il primitivo e ancestrale che percepisce come propri della dimensione del raccontare in un altro genere, ovvero quello della fiaba. Possiamo allora ricordare le parole di Mary Louise Pratt, che aveva notato come il racconto avesse assorbito negli ultimi anni anche generi divenuti minori, dalla storia horror, all'exemplum, passando per la parabola biblica, fino appunto alla fiaba.²³⁰

A questo punto allora cercheremo di individuare le strutture del fiabesco all'interno dei vari racconti, in modo tale da mettere in evidenza come Calvino si sia servito di questo mezzo per dare ai suoi racconti sulla Resistenza un andamento popolare. Per far questo dobbiamo però sconvolgere l'ordine cronologico dei pezzi, e guardare prima a quello che più di tutti presenta strutture e motivi tipici del genere: *Il bosco degli animali*, per poi ricercare le stesse strutture, che qui sono molto evidenti, anche all'interno degli altri pezzi resistenziali.

Possiamo cominciare la nostra analisi de *Il bosco degli animali*, facendo riferimento all'articolo di Cornelia Irmann-Ehrenzeller, che per prima ha proposto un'analisi sistematica delle prime opere di Calvino, proprio cercando al loro interno le strutture tipiche del fiabesco.²³¹ Per prima cosa la studiosa ha applicato al racconto la formula propiana, ricavandone questo schema:²³²

²³⁰ M. L. PRATT, *The short story. The long and the short of it*, in *The New Short Stories Theories*, cit., pp. 108-109.

²³¹ C. IRMANN-EHRENZELLER, *La struttura fiabesca nelle prime opere di I. Calvino*, in <<Cenobio>>, 36, n. 4, 1987, pp. 339-356.

²³² Cfr. V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, a cura di L. Bravo, Torino, Einaudi, 2000. Propp ha analizzato la fiaba di magia prendendo in considerazione le funzioni dei personaggi all'interno del racconto (guardando dunque cosa fanno i personaggi, e non chi o come lo fa). Tramite quest'analisi, ha potuto dimostrare che a fronte dell'estrema varietà delle fiabe e dei loro personaggi, le funzioni che si vengono ad esercitare sono in realtà pochissime. Riportiamo qui le funzioni a cui abbiamo fatto riferimento sopra: X = danneggiamento; D = prima funzione del donatore; E = reazione dell'eroe; Z = conseguimento del mezzo magico; R = trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione di cammino; C = compito difficile; A = adempimento; Pu = punizione; N = nozze (in questo caso si tratta del conseguimento dello status di eroe).

X D E Z R C A P u N

X = Il contadino Giuà Dei Fichi è un antieroe che parte da una condizione svantaggiata, in quanto è “il cacciatore più schiappino del paese” (p. 76).

D = Al giorno del rastrellamento, la sua mucca Coccinella rimane sola al paese; Giuà ne viene avvertito da un compaesano.

E = Corre al paese per salvare Coccinella.

Z = Giuà prende il fucile dal fienile, mentre Coccinella è già nelle mani del soldato tedesco.

R = Coccinella conduce il soldato, seguito da Giuà, in un bosco che sembra incantato.

C = Giuà dovrebbe sparare al soldato senza uccidere Coccinella. Questa funzione si ripete al soggetto di altri animali domestici che si trovano nelle mani del tedesco.

A = Giuà non li uccide, perché non spara. Il fucile è mezzo magico in quanto non viene utilizzato. Solo una vecchia gallina spennata viene uccisa quando Giuà spara.

Pu = Il tedesco cade in un precipizio a causa di un gatto selvatico.

N = Giuà viene festeggiato come eroe del paese.

Le azioni compiute dal personaggio di Giuà sembrano quindi corrispondere alle funzioni individuate da Propp, e anche le *dramatis personae* presenti sono effettivamente quelle proposte dallo studioso russo: l'eroe è Giuà Dei Fichi; l'elemento ricercato è l'identità; il mandante è compare; il Donatore è Coccinella, gli aiutanti i compaesani; il danneggiatore è invece il soldato tedesco.²³³

Questo racconto per la sua struttura può quindi essere considerato una vera e propria fiaba, in quanto presenta anche un ritmo lineare e conciso, oltre ad un finale lieto:

Fu così che Giuà, tiratore schiappino, fu festeggiato come il più grande partigiano e cacciatore del paese. Alla povera Giurmina fu comprata una covata di pulcini a spese della comunità. (p. 80)

Possiamo ora dedicarci alla ricerca di altri motivi tipicamente fiabeschi nel racconto.

Calvino come abbiamo detto non conosceva *La morfologia della fiaba*, che sarà tradotta in Italia solo alla fine degli anni Cinquanta, mentre nel 1949 viene pubblicata proprio da Einaudi *Radici storiche dei racconti di fate*.

²³³ L'analisi proposta da Irmann-Ehrenzeller è in realtà più complessa, e prevede anche il confronto con il modello elaborato da Meletinskij e gli attanti proposti da Greimas. Tuttavia, ci è sufficiente dimostrare la consonanza con il modello proppiano per mettere in evidenza la struttura fiabesca dell'opera.

Per quanto riguarda gli elementi stilistici si noterà che gli incipit e gli explicit non appaiono formalizzati tramite l'utilizzo delle tipiche formule²³⁴, ma è possibile riscontrare una ripetizione di elementi simili (di solito si parla in realtà di “triplicazione”, ma la ripetizione può esserne una variante) quando Giuà sta per sparare al tedesco e viene invece sempre bloccato da parte dei proprietari dei vari animali:

Giuà era lì lì per schiacciare il grilletto, quando gli apparvero vicini due bambini, [...] I bambini avevano i lucciconi in pelle in pelle: - Tira bene, Giuà, mi raccomando, - dicevano, - se ci ammazzi il maiale non ci resta più nulla! – A Giuà Dei Fichi quel fucile tra le mani riprese a ballar la tarantella [...] (p. 77)

[...] già stava per tirare, quando una mano gli alzò la canna del fucile. Era un vecchio pastore con la barba bianca, che giunse le mani verso di lui dicendo: - Giuà, non mi ammazzare l'agnellino, uccidi lui ma non mi ammazzare l'agnellino. Mira bene, una volta tanto, mira bene! – Ma Giuà ormai non capiva più niente e non trovava il grilletto. (p. 78)

Ma arrivò una giovane grassottella con un fazzoletto rosso intorno al capo. -Giuà – disse, - stammi a sentire, se ammazzi il tedesco io ti sposo, ma se m'ammazzi il tacchino ti taglio le budella -. Giuà che era anziano ma scapolo e pudico, diventò tutto rosso e il fucile gli ruotava davanti come un girarrosto. (p. 78)

La stessa sequenza si ripete poi per altre due volte, fino a quando Giuà decide di sparare, non riuscendo ovviamente a colpire il soldato e centrando invece la gallina.

Altro motivo tipicamente fiabesco è quello dell'antieroe: Giuà Dei Fichi è infatti presentato come figura svantaggiata in quanto “cacciatore più schiappino del paese”, e anche la sua descrizione²³⁵ da parte del narratore appare pittoresca, non certo tipica dell'eroe consueto:

Giuà Dei Fichi era un ometto basso e tondo, con una faccia da lunapiena nerastra di pelo e rubizza di vino, portava un verde cappello a pan di zucchero con una penna di fagiano [...] (p. 74)

²³⁴ Ci sembra però il caso di segnalare la formula “corri e corri” (p. 75), che rievoca il “cammina e cammina” tipico della fiaba. Inoltre, anche la ripetizione dell'esclamazione di Giuà Dei Fichi “Ohimè di me” (pp. 75-76), che appare per tre volte nel testo, ha un sapore fiabesco.

²³⁵ Ricordiamo che PROPP (*Morfologia della fiaba*, cit.) dà importanza anche alla nomenclatura e alla descrizione dei singoli personaggi: “La nomenclatura e gli attributi dei personaggi rappresentano le grandezze variabili della favola. [...] Sono gli attributi a conferire alla favola la sua vivacità, la sua bellezza e il suo fascino”. (p. 93)

Può essere allora interessante guardare anche alla figura dell'antagonista, che certo non appare come il tipico tedesco a cui la letteratura resistenziale ci ha abituato²³⁶: ha una "gialla faccia porcina" (p. 76) e in un momento di sconforto cerca di prendere un gatto per consolarsi accarezzandolo.

Altro motivo tipicamente fiabesco è quello del luogo magico, in questo caso il bosco. Fin dall'inizio viene infatti connotato per la sua eccezionalità, in quanto vi si possono incontrare animali da cortile che pascolano liberi:

I giorni di rastrellamento, al bosco sembra che ci sia la fiera. [...] ²³⁷

Da ogni parte si vada, più i castagni son fitti, più si incontrano panciuti bovi e scampananti mucche che non sanno come muoversi per quei dirupati pendii.

Meglio ci si trovano le capre, ma i più contenti sono i muli, [...] (p. 74)

Il bosco tradizionalmente nella fiaba può essere considerato come luogo di passaggio, che porta ad un altro reame; nel caso di Giuà è invece un territorio incantato, dove persino lui può divenire un eroe.

Infine, è propria della fiaba anche la presenza di molti animali.²³⁸ in questo racconto gli animali divengono protagonisti della scena, infatti anche loro, come Giuà Dei Fichi e i compaesani sono impegnati nella lotta all'invasore tedesco, che è venuto a turbare l'equilibrio edenico del bosco (si noti che la presenza dei tedeschi è segnalata da "voci disumane e passi ferrati"²³⁹ che si contrappongono nettamente alla naturalità del bosco e dei suoi abitanti). Ciò che forse maggiormente affascina Calvino del mondo animale è la sua capacità metamorfica: la mucca Coccinella appare infatti dotata di spirito umano quando comincia a condurre il tedesco attraverso il bosco, mentre il gatto, che all'antagonista sembra così docile, si rivela un animale feroce, che fa precipitare l'indesiderato invasore per un precipizio.

Abbiamo quindi potuto evidenziare come *Il bosco degli animali* presenti motivi e strutture tipicamente fiabesche, in cui lo sfondo della Resistenza, è certo presente tramite uno degli

²³⁶ Cfr. B. GUTHMULLER (*Il racconto "Golia" di Beppe Fenoglio*, cit.) ha proposto proprio un paragone tra la figura di Friz che "non pare neanche un tedesco" e quella di questo invasore con la faccia porcina, proprio in virtù della loro differenza rispetto alla tipica rappresentazione dei germanici.

²³⁷ A proposito di questo brano, può essere interessante notare come agisca una sorta di effetto di straniamento, dovuto all'accostamento di un'azione angosciosa e mortifera come quella del "rastrellamento", ad un luogo tutto sommato allegro come quello della "fiera".

²³⁸ Anche M. L. PRATT (*The short story. The long and the short of it*, in *The new short story theories*, cit.) sottolinea come l'ingresso della fiaba e della favola nel genere del racconto abbia portato in vari autori la grande presenza di animali: "In the short story there are animals everywhere". (p. 109)

²³⁹ I. CALVINO, *I Racconti*, cit., p. 75.

eventi più crudi, quale è il rastrellamento (basti pensare al sentimento di angoscia che accompagna questo evento in Fenoglio), ma trasfigurato secondo i modi del meraviglioso. Anche a livello linguistico possiamo notare un linguaggio colorito e colloquiale, in cui si innestano alcuni dialettal-popolarismi: “gilecco” gilè/panciotto (parola genovese) (p. 74,79), “manco” nemmeno (p. 76), “pigliare” prendere (p. 78); ed espressioni colloquiali come “era lì lì per” stava per (p. 77), “i lucciconi in pelle in pelle” (p. 77). Troviamo anche dei verbi sintagmatici, tipici dell’italiano familiare e di molti dialetti settentrionali, come “scantonare” (p. 76), “mettere su” costruire (p. 79).

Per quanto riguarda invece la sintassi, Calvino, come abbiamo anticipato, predilige un andamento paratattico e frammentario, che evita periodi lunghi e complessi, a favore invece di un elementare accostamento di elementi.

Unico tratto che sembra andare invece in senso opposto rispetto alla ricerca di semplicità nel testo, è l’aggettivazione, che secondo Mengaldo, è forse il “miracolo supremo della sua scrittura” e uno dei “tratti meno vistosamente ma più sostanziosamente ariosteschi”²⁴⁰. Troviamo di frequente infatti un’aggettivazione ricca, e generalmente nei sintagmi con un solo aggettivo è del tutto consuetudinario l’ordine aggettivo-sostantivo:

panciuti bovi e scampananti mucche che non sanno come muoversi per
quei dirupati pendii (p. 74)

Mentre le dittologie in questo brano presentano generalmente l’ordine consueto, tranne in qualche caso, in cui si dà la distribuzione ASA: “con una gialla faccia porcina” (p. 76). Abbiamo quindi potuto notare come in questo racconto si possano riscontrare una serie di strutture tipiche della fiaba, e come anche a livello formale Calvino sembri attenersi ad un desiderio di colloquialità e di semplicità, tipico del genere fiabesco, come del neorealismo.

Possiamo ora passare a prendere in considerazione altri racconti calviniani, in cui andremo a ricercare nuovamente quelle strutture e quei motivi che rimandano al mondo fiabesco e le corrispondenti strutture a livello formale. Continuiamo dunque a non seguire l’ordine cronologico dei racconti, ma il filo conduttore del fiabesco, trattando prima i testi che presentano il maggior numero di elementi in questo senso.

²⁴⁰ P. V. MENGALDO, *La lingua dello scrittore*, cit., p. 219.

L'altro racconto che più di tutti fa emergere queste strutture è *Ultimo viene il corvo*, il racconto eponimo della raccolta. Lo stesso Calvino, parlando in terza persona, infatti si riferirà proprio a questi due testi (*Ultimo viene il corvo* e *Il bosco degli animali*) a proposito della funzione del fiabesco:

Il primo racconto col suo crescendo drammatico e il secondo col suo crescendo tragicomico indicano già una delle principali caratteristiche dello stile di Calvino: il rappresentare esperienze della vita reale trasfigurandole con la fantasia. E' la stessa mescolanza di fantasia e di realtà che troveremo nei racconti di Marcovaldo.²⁴¹

In questo racconto la guerra appare in maniera più marcata rispetto al precedente: ci sono infatti dei partigiani, dai quali il protagonista si fa dare un fucile, e nel finale appaiono anche dei soldati non meglio identificati, con cui viene ingaggiata una battaglia: dunque, la lotta non è più solo uno sfondo.

In questo caso possiamo vedere come la guerra appaia simile ad un gioco; quest'effetto è ottenuto grazie all'utilizzo di un altro motivo tipico della fiaba: l'eroe infantile.²⁴²

In realtà il tema dell'infanzia era molto frequente nella letteratura italiana degli anni Trenta e Quaranta: Luperini parla infatti di autori come Moravia, Morante, Vittorini e Pavese per cui "l'impotenza e l'estraneità si ribaltano nella creazione di un mondo a parte, rovesciandosi in un sogno di libertà che può spaziare solo entro i limiti della evasione e della fantasticheria, della letteratura come invenzione"²⁴³.

Calvino dunque si viene ad inserire in un filone ben noto all'epoca, ma a questo si aggiunge nella sua scrittura anche la tradizione popolare della fiaba con l'eroe infantile. Allora *Ultimo viene il corvo*, dopo *Il sentiero dei nidi di ragno*, può divenire un caso esemplare delle funzioni che questo personaggio assume.

L'eroe infantile permette di guardare ai fatti tragici della guerra con una prospettiva diversa, per cui un fucile non è più strumento di morte, ma oggetto magico con cui si possono eliminare le distanze che ci separano dalle cose, per cui gli animali divengono solo bersagli e un nemico è importante in quanto nuovo punto da colpire. La prospettiva infantile dunque secondo Calligaris

²⁴¹ I. CALVINO, *Nota biografica*, in *Marcovaldo*, Torino, Einaudi Scuola, 1998, p. 12.

²⁴² In realtà IRMANN-EHERZELLER (*La struttura fiabesca nelle prime opere di I. Calvino*, cit.), annovera anche Giuà Dei Fichi nella categoria dell'eroe fanciullo, in quanto sebbene non sia un bambino, può essere considerato per le sue caratteristiche un uomo-fanciullo. Noi abbiamo però preferito trattare questo motivo fiabesco riferendolo ad un racconto in cui effettivamente la figura dell'eroe è rappresentata da un ragazzo.

²⁴³ R. LUPERINI, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, p. 476.

appare come un accorgimento formale che permette qualsiasi deformazione trasfigurante della realtà; un artificio insomma che rende a Calvino un'integrale libertà d'azione, una possibilità di ridurre la realtà a sogno, senza che la prima perda consistenza e nettezza di linee [...] ²⁴⁴

Tramite l'eroe fanciullo è quindi possibile trasfigurare tutto il reale circostante, e generare così i motivi del magico, del meraviglioso e dell'incantato.

Il ragazzo protagonista può essere considerato come una sorta di ideale prosecuzione della figura di Pin e di sviluppo della tematica della lontananza di cui Cases aveva parlato ²⁴⁵: in *Ultimo viene il corvo* la conciliazione tra vicino orrido e lontano diviene possibile, trova la sua soluzione tramite l'oggetto magico del fucile, che elimina le distanze e permettere di conoscere ogni cosa.

Si noti inoltre che il nostro protagonista non ha un nome, ma viene identificato con una sorta di epiteto: un ragazzo "con la faccia a mela" (pp. 52, 53, 54); è anche questo un procedimento tipico dell'oralità e della fiaba.

Altro elemento consueto nella fiaba, oltre alla struttura ripetitiva presente anche qui, come abbiamo detto, è la presenza di un oggetto magico, il fucile (molto simile alla pistola di Pin), che riesce a collegare oggetti distanti:

Perché quella distanza vuota tra lui e le cose? Perché le pigne, che erano una cosa con lui, nei suoi occhi, erano invece là, distanti? Però se puntava il fucile la distanza vuota si capiva che era un trucco; lui toccava il grilletto e nello stesso momento la pigna cascava, troncata al picciolo. Era un senso di vuoto come una carezza: quel vuoto della canna del fucile che continuava attraverso l'aria e si riempiva con lo sparo, fin laggiù alla pigna [...] (p. 53)

Il territorio attraversato è ancora una volta un paesaggio di boschi e parti che pullulano di animali: gli animali però questa volta non appaiono più dotati di quell'umanità che apparteneva loro nel racconto prima analizzato, ora sono invece solo dei bersagli da raggiungere tramite il fucile e la caccia è solo un gioco. Gioco che procede anche quando arriva il soldato: anche a lui non viene riconosciuta alcuna umanità, nulla che lo differenzi dagli altri animali o piante che il ragazzo ha colpito fino a questo momento. Solo un animale viene risparmiato: il corvo, simbolo antropologico di morte.

²⁴⁴ C. CALLIGARIS, *Italo Calvino*, Varese, Mursia, 1985, p. 10. Queste parole sono in realtà state scritte a proposito di Pin, ma si adattano bene anche a questo caso, che è una sorta di prosecuzione del percorso iniziato con *Il sentiero dei nidi di ragno*.

²⁴⁵ C. CASES, *Calvino e il <<pathos della distanza>>*, in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 161-166.

A livello linguistico possiamo notare l'utilizzo di una lingua colloquiale anche in questo caso, con alcune sgrammaticature che richiamano il parlato, come ad esempio, "C'è pieno di trote" (p. 52), e forme colloquiali come "cascava" per cadeva (p. 53).

A livello sintattico notiamo ancora un andamento paratattico, che viene reso più vario da inversioni e segmentazione degli elementi:

Però se puntava il fucile la distanza vuota si capiva che era un trucco [...] (p. 53)

In quella un uccello traversò il cielo veloce, forse un galletto di marzo. Uno sparo e cadde. Il soldato si asciugò il sudore dal collo. Passò un altro uccello, una tordella: cadde anche quello. Il soldato inghiottiva saliva. (p. 55)

Segnaliamo infine l'uso abbondante del discorso indiretto libero che caratterizza il racconto:

Era strano, a pensarci, essere circondati così d'aria, separati da metri d'aria dalle
Era un bel gioco andare così da un bersaglio all'altro: forse si poteva fare il giro
del mondo. (p. 54)

Adesso certo il ragazzo gli avrebbe sparato. Ma lo sparo tardava a farsi sentire.
Forse il corvo era troppo alto? Eppure ne aveva colpito di più alti e veloci. Alla
fine una fucilata: adesso il corvo sarebbe caduto, no, continuava a girare lento,
impassibile. Cadde una pigna invece da un pino lì vicino. Si metteva a tirare alle
pigne, adesso? (p. 55)

Sono questi solo alcuni esempi dell'uso di una tecnica che viene applicata in maniera estensiva da parte dell'autore e che, da Verga in poi, diviene il luogo dell'ambiguità, in cui possono mischiarsi le voci del narratore e del personaggio, nonché strumento tipico dell'oralità.

Dunque, anche questo racconto ripropone alcuni motivi fiabeschi, e in modo particolare quello della fanciullezza, che permette all'autore di presentare la vicenda resistenziale trasfigurandola, e trovando così la giusta posizione tra individuo e storia.

Il prossimo racconto che analizziamo è *Paura sul sentiero*. Questa volta il protagonista è Binda, la staffetta partigiana più veloce della brigata. La descrizione che ci viene fornita non fa apparire Binda come un fanciullo, ma piuttosto come un giovanotto in un'età di passaggio, verso il mondo adulto:

ma la faccia di Binda era chiusa come un pugno²⁴⁶, una stretta faccia montanara dal labbro peloso, su un corpo basso e ossuto, più da un ragazzo che da un giovanotto, con muscoli come sassi. (p. 57)

Ed è proprio questa la prospettiva con cui dobbiamo guardare al racconto: Binda da una parte è ancora un fanciullo, la cui fantasia produce immagini terrificanti di tedeschi nascosti ad ogni angolo, ma dall'altra è anche già un "giovanotto" appunto, consapevole della falsità di queste apparizioni, che divengono per lui quasi paure voluttuose da cui farsi trasportare nella corsa. L'animo fanciullo di Binda quindi continua a generare elementi fiabeschi ma la sua adultità gli permette di esorcizzarli. E tutto questo avviene ancora in un bosco, luogo incantato, in cui ogni cosa ha poteri metamorfici, per cui delle pietre si trasformano in elmetti, le radici divengono piedi, il verso dei gufi è invece un segnale convenuto.

Osserviamo il racconto più da vicino. Innanzitutto, vediamo che la prospettiva di questo ragazzo non ancora adulto porta di nuovo a vedere la guerra come un gioco:

A questi si aggiungevano i ricordi nuovi, della guerra fatta nei suoi posti, continuazione della sua storia: gioco, lavoro, caccia diventati guerra [...] (p. 58)

O anche dopo:

L'inverno era un gioco di rincorrersi e nascondersi; i bersaglieri a Baiardo, i militi a Molini, i tedeschi a Briga: in mezzo i partigiani stretti in due gomiti di valle, che scasavano i rastrellamenti spostandosi dall'uno all'altro nella notte, attraverso posti contesi. (p. 58)

L'età di mezzo in cui si trova Binda gli permette quindi di collegare i luoghi delle battaglie e dei rastrellamenti ai giochi dell'infanzia e di scovare così l'aspetto ludico della guerra. In questo racconto, dopo la prima parte di presentazione di Binda, abbiamo invece l'inizio della corsa della staffetta, per portare un messaggio ai vari distaccamenti (quello di Vendetta, Serpe, Guerriglia: anche i nomi sono da fiaba in fondo, come quelli del *Sentiero dei nidi di ragno*):

Binda camminava ora sulla costiera alta di Tumena [...] Parve a Binda di vedere una luce lontana, in Tumena bassa, che camminava più avanti di lui. Faceva ogni tanto uno zig-zag come prendesse una curva, spariva, riappariva di lì a poco in una direzione inaspettata. Chi era mai a quell'ora? A volte pareva a Binda che il lume fosse molto più distante, sull'altra riva, a volte fermo, a volte rimasto dietro di lui. Tanti lumi diversi, potevano essere, in marcia per tutti i sentieri di Tumena

²⁴⁶ Anche in questo caso l'elemento della faccia "chiusa come un pugno" viene ripetuto varie volte, come se si trattasse di un epiteto.

bassa, fors'anche dietro e avanti a lui, in Tumena alta, che s'accendevano e si spegnevano. I tedeschi!

Una bestia correva sulle orme di Binda, svegliata dal fondo di regioni bambine, lo inseguiva, presto lo avrebbe raggiunto: la paura. (p. 59)

Abbiamo riportato questo brano per mettere in evidenza come si genera nel racconto l'effetto del meraviglioso: Binda sta camminando e vede una luce lontana, che si sposta seguendo una strana traiettoria, poi le luci si moltiplicano e appaiono come "in marcia", termine che chiaramente indica il riconoscimento dei lumi come soldati. E infine, all'improvviso, tutti quei lumi divengono chiaramente dei tedeschi. Il lettore è quindi ora convinto che davvero i tedeschi si siano avviati per il rastrellamento e che Binda sarà intercettato o non riuscirà ad arrivare in tempo ai distaccamenti.

Una cosa impossibile: Binda lo sapeva, pure sentiva che sarebbe stato piacevole crederci, abbandonarsi alla lusinga di quella bestia bambina che lo inseguiva dappresso. (p. 59)

Solo ora capiamo quindi che quelle luci che si trasformano in tedeschi sono in realtà frutto della paura del ragazzo. Calvino sta qui usando un commutatore narrativo,²⁴⁷ per cui le forme che scaturiscono dall'immaginazione sono introdotte senza alcun preavviso, in modo da ottenere un continuo tra realtà e finzione, che viene rotto solo da un segnale posticipato ("Una cosa impossibile: Binda lo sapeva").

E' questo un meccanismo spesso utilizzato da parte di Calvino²⁴⁸, che permette di trasfigurare ancora una volta il mondo della realtà. Il racconto poi continua utilizzando sempre questo tipo di struttura: Binda che immagina tedeschi dietro ad ogni cespuglio e appollaiati in cima agli alberi, mine che come ragni si spostano sottoterra, pietre come elmi, fucili come rami e occhi luccicanti come foglie che lo osservano. E ogni volta inganna il lettore con postille come "era vero" o "Certo l'avevano visto mentre passava" (p.60). Mentre poi tutto si rivela falso, frutto della sua immaginazione. Alla fine, ciò che conta è tenere a bada la paura, che a sua volta ha assunto le sembianze di Gund, il "tedesco che è in fondo a tutti noi" (p. 60), fino a quando non arriverà al distacco di Vendetta.

²⁴⁷ L'espressione "commutatore narrativo" per descrivere questi espedienti l'abbiamo riscontrato in G. R. CARDONA, *Fiaba, racconto e romanzo*, in *Italo Calvino*, Atti del Convegno internazionale, cit., p. 190-191.

²⁴⁸ Anche ne *Il sentiero dei nidi di ragno* è presente quando Pin si addormenta e il narratore continua a raccontandoci il suo sogno senza informarci che siamo ormai in un piano diverso da quello della realtà.

Ecco dunque che questa volta il ragazzo tra l'età infantile e quella adulta, genera una serie di immagini che, congiunte all'ambiente del bosco incantato, tengono per tutto il tempo il lettore sospeso tra realtà e finzione. E ancora una volta l'eroe fanciullo di origine fiabesca riesce quindi a creare un legame profondo con la natura: "l'infanzia è il momento in cui l'umanità si integra con la natura, non leopardianamente matrigna, ma benigna."²⁴⁹ A livello linguistico segnaliamo in questo caso la sintassi rapida e secca, che mima la velocità della marcia di Binda e l'affollarsi delle impressioni e delle immagini che ricava dal bosco.

Si noti anche la ricca ed espressiva figuralità del racconto, che non è fatto frequente in Calvino:

La guerra si rigirava allo stretto in quelle valli, come un cane che vuol mordersi la coda. (p. 58)

Quella bestia che veniva a fargli visita nelle missioni notturne, a bagnargli le tempie con le sue dita invisibili, intinte di saliva. (p. 59)

Possiamo ora trattare *Paese infido*, l'ultimo dei racconti partigiani scritti da Calvino e testo che si viene a situare in una posizione intermedia tra fiabesco e realismo. Questa volta il protagonista è Tom, un partigiano ferito durante un combattimento, che è rimasto isolato e lontano dai compagni. Tom in preda al dolore e alla febbre deve cercare aiuto in un paese vicino, che in passato aveva avuto buoni rapporti con i partigiani. Comincia a bussare alle varie porte: ha inizio così una sequenza di tre incontri (una vecchia, un vecchio e un borghese), in cui viene ignorato o apertamente respinto da coloro che cerca di contattare, in un vero e proprio climax di ostilità, che prosegue anche dopo. Infatti a questi, seguono altri tre incontri apparentemente più positivi: la maestra, il dottore e il gerarca sembrano volerlo aiutare. In realtà si tratta di una trappola: alla fine Tom si ritrova infatti chiuso nel salotto di un gerarca fascista, mentre ascolta le campane che sembrano trasmettere un messaggio (in effetti si tratta di un codice per avvisare i distaccamenti fascisti e tedeschi della presenza di un partigiano).

In queste sequenze è possibile notare lo schema tipicamente fiabesco della triplicazione (ripetuta per due volte). Crediamo però che la maggior attinenza alla fiaba sia da ricercare

²⁴⁹ G. BONURA, *Invito alla lettura di Calvino*, Torino, Mursia, 1972, p. 53.

nel finale del racconto: Tom riesce infatti a scappare nella stalla della casa, ma non sembra esservi via d'uscita.

Ed ecco Tom sentì una vocetta che lo chiamava: - Partigiano! Dì, partigiano! – e da un mucchio di fieno venne fuori una bambina con le trecce. Aveva in mano una mela rossa – Tieni, - disse, - mordila e vieni con me, e gli indicò dietro il mucchio di fieno una breccia nel muro. (p. 87)

Quando dunque non sembrano esserci più possibilità di salvezza, sbuca dal fieno una bambina con le tracce²⁵⁰: possiamo dire che questa sembra essere davvero il personaggio di una fiaba, l'aiutante che interviene nel momento del bisogno, mandato da tutti coloro che non possono farsi vedere in paese. Anche la mela sembra connotata in modo magico, dato che Tom deve morderla prima di uscire dalla stalla e che sarà in salvo solo dopo aver gettato il torsolo in un laghetto, ormai nei sicuri confini del bosco. A consolidare quest'idea troviamo anche una sorta di morale nella parte finale del racconto:

Ogni paese, - pensò, - anche quello che pare più ostile e disumano, ha due volti; a un certo punto finisci per scoprire quello buono, che c'era sempre stato, solo che tu non lo vedevi e non sapevi sperare. (p. 87)

A livello linguistico, oltre alla paratassi frammentata dominante e allo stile nominale, si potranno notare nei discorsi diretti, la presenza frequente dei puntini di sospensione (tipici della memorialistica e della stampa partigiana)²⁵¹, delle inversioni e della negazione colloquiale:

-Senta, non ci sono mica tedeschi in giro, oggi? – chiese. Il vecchio si fermò, non alzò in viso, scuoté il capo e come brontolando tra sé disse: - ...Tedeschi?... Non so, io... Mai visti qui, tedeschi... (p. 83)

Andato al comando è invece un racconto che si avvicina maggiormente al piano storico degli avvenimenti e si allontana invece dall'elemento più propriamente fiabesco. Si tratta della storia di un partigiano che conduce una spia nel luogo dell'esecuzione, senza però che questa ne sia informata: crederà infatti fino alla fine di salvarsi. In questo caso, a

²⁵⁰ Ricordiamo nuovamente che Propp dava grande importanza al modo dell'apparizione dei personaggi e ai loro attributi.

²⁵¹ Cfr. M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., “[...] i puntini di sospensione, che in tutta la stampa clandestina sono frequentissimi a rendere tante cose, la gestualità annessa al dialogo, il livello interiore, psicologico, non esplicito per via diegetica, come avrebbe luogo in un racconto vero e proprio o in un romanzo, le allusioni tra emittente e destinatari nella pagina ecc.” (p. 77)

differenza dei precedenti, ha grande importanza il dialogato che è presente nella prima metà del racconto e ritorna poi nella parte finale.

Anche qui, come nel caso di Fenoglio, viene ripreso il modello di Hemingway²⁵²: vi sono infatti continue ripetizioni e pleonasmii, o anche battute molto brevi, che fanno intendere molto più di quanto in realtà non dicano. Come abbiamo già sottolineato, il dialogo è considerato nel neorealismo come la macrostruttura che si fa garante di verità, e generalmente è qui che si concentrano le forme che maggiormente ricreano la mimesi con il parlato. Possiamo esaminarle: innanzitutto riscontriamo una serie di ripetizioni

Al comando, - diceva quello armato. – Al comando, andiamo. Mezz’ora di cammino a dir tanto (p. 47)

Una strada. Voi capite. Una strada va sempre in qualche luogo. Al comando non si va per le strade. Voi capite. (p. 48)

C’è poi un anacoluto: “Tutti quelli che fanno la spia, noi lo sappiamo” (p. 47), e frequenti interiezioni, che appaiono come elementi peculiari della parlata dei due uomini:

-Dico, - insisté l’armato. – Loro erano quello che erano [...] (p. 48).

-Vi lasceranno subito, vi dico. (p. 47)

Oppure anche:

[...] Bisogna bene che cancellino il vostro nome dal registro delle spie. (p. 47)

[...] Bisogna bene che vedano, che controllino. (Ivi)

Si può notare anche un utilizzo frequente dei puntini di sospensione per mettere in evidenza le pause e le indecisioni del parlante: “Eh, son cose lunghe, capisco...” (p. 47)

Si riscontra poi l’utilizzo del discorso indiretto libero:

Certo se lo avessero creduto una spia non lo avrebbero lasciato così nel bosco, solo con quell’uomo che sembrava non gli badasse nemmeno; avrebbe potuto scappargli tutte le volte che avesse voluto. Se lui tentava di fuggire, cosa avrebbe fatto, l’altro? (p. 49)

Si noti ancora una volta la consueta predilezione per la paratassi e per l’andamento frammentato del discorso: ciò si riscontra soprattutto nelle parti di discorso diretto, ma

²⁵² Sul rapporto con Hemingway, cfr. I. CALVINO, *Hemingway e noi*, in *Saggi*, I, cit. pp. 1312-13-20.

queste non sono che un'estremizzazione della sintassi presente anche nelle parti diegetiche.

Terminiamo la nostra rassegna dei racconti calviniani sulla Resistenza con *Uno dei tre è ancora vivo*. Si tratta di un racconto molto particolare: questa volta il punto di vista è quello di un soldato nemico (non sembra infatti un tedesco), catturato dai partigiani insieme ad altri due suoi compagni e ora nudo in attesa dell'esecuzione. Non crediamo che in questo racconto sia possibile rintracciare elementi che rimandino chiaramente alla fiaba, questo perché sembra che Calvino si riallacci qui ad un'altra tradizione orale antichissima: quella del mito.

In questo racconto infatti siamo di fronte ad una serie di figure tipizzate, quanto lo era l'eroe fanciullo che abbiamo visto in precedenza: c'è un uomo anziano, grande e con la barba, che sembra svolgere il ruolo di un saggio o un giudice all'interno della comunità. Costui con un discorso evocativo, racconta l'incendio del paese, ad opera dei nemici, che ora devono pagare nelle persone di questi tre uomini nudi che sono stati catturati, siano essi cattivi o meno. Un altro personaggio che spicca è "lo spiritato", che agisce senza il percorso razionale dell'anziano, ma giungendo alle stesse conclusioni: la morte per i tre prigionieri. Agli occhi del prigioniero su cui si focalizza il racconto (sappiamo di lui solo che è alto, nudo e arriva da un paese che ha conosciuto la guerra), questi uomini di cui non comprende la lingua, appaiono figure terrificanti e spietate, che attendono ad un atto sacrificale. La prospettiva sulla Resistenza dunque non è più quella di un fanciullo, ma quella di un nemico dei partigiani, che sta per essere giustiziato: anche questo si presenta come un punto di vista straniante.

A questo punto sembra di essere di fronte ad un rito sacrificale: i tre uomini saranno gettati in un anfratto della montagna, dal nome di Culdistrega (anche questo evocativo di una lunga toponomastica popolare). Gli altri due prigionieri cadono nella grande fessura dopo essere stati colpiti dai proiettili, invece il più alto si salva: si è buttato prima che gli sparassero ed è atterrato sui corpi dei compagni. Viene qui rievocato il mito della discesa agli Inferi, messa in evidenza dal viaggio verticale che il condannato deve fare, nel ventre della montagna:

Si girò e guardò in alto: c'era un'apertura piena di luce, in cima: l'imboccatura del Culdistrega. Dapprima gli ferì la vista come un bagliore giallo; poi abituò l'occhio e distinse l'azzurro del cielo, lontanissimo da lui, doppiamente lontano che dalla crosta della terra.

La vista del cielo lo disperò [...] (p. 70)

[...] non sarebbe più potuto ritornare sulla terra. Quello era un fondo di pozzo da cui non si poteva più uscire [...] Lassù sullo sfondo del cielo c'erano angeli buoni con corde e angeli cattivi con bombe e fucili e un grande vecchio con la barba bianca che apriva le braccia ma non poteva salvarlo. (p. 72)

In questo brano è possibile evidenziare come davvero l'uomo si senta calato al centro della terra e lontanissimo da cielo. Si potrà notare allora come a questa discesa agli inferi, corrisponda un mutamento nell'identificazione del protagonista del racconto, che prima, veniva sempre definito come "quello alto" (p. 69) nella triade dei denudati, ora invece viene chiamato "il nudo" (p.70). Quindi lo stesso motivo della nudità si arricchisce di significati: se nella prima parte infatti indicava lo stato d'accusa e di inferiorità dei tre, ora invece, nel ventre della montagna, appare quasi un altro attributo del dannato che deve espiare le proprie colpe.

Il processo di trasformazione del protagonista non è però ancora terminato: l'uomo infatti, non si ferma all'interno della montagna, ma comincia un percorso (questa volta orizzontale), attraverso i suoi cunicoli, che lo porterà a vedere di nuovo la luce. Proprio mentre compie questo nuovo viaggio, si trova immerso nell'acqua, in quello che potrebbe apparire come rito di purificazione:

il nudo strisciava ora immerso con tutto il corpo e poteva nettarsi dalla crosta di fango proprio e altrui. (p. 72)

Una sorta di battesimo che lo purifica da tutte le colpe e gli permette di nascere a nuova vita: questa rigenerazione può essere simboleggiata dall'uscita dell'uomo dal ventre della montagna. Il mondo che lo aspetta non sarà certo più accogliente di quello in cui ha vissuto fino a questo momento, ma da parte di Calvino non si dà mai una condanna irrevocabile verso gli uomini, c'è sempre invece una possibilità di rigenerazione, una speranza.

A livello linguistico, si noti che nelle poche parti di discorso diretto all'inizio del racconto, sembra di essere di fronte a delle formule per la presenza di ripetizioni e la strutturazione simile:

-... e ho visto le fiamme più alte delle montagne, - diceva il vecchio con la barba,
- e ho detto: come può bruciare così alto un paese? [...]
- E ho sentito l'odore del fumo che non si poteva sopportare, e ho detto: come può puzzare così il fumo del nostro paese? (p. 68)

E poi mi hanno detto che erano le fiamme del nostro grano che bruciavano le case
e che dentro c'erano i nostri figli ammazzati che facevano puzzo bruciando [...]
(Ivi)

Anche queste espressioni ripetitive e ritmate sembrano quindi imitare l'andamento di una formula sacra, a conferma del modello ancestrale che Calvino ha scelto di seguire in questo racconto.

Dunque, al termine di quest'analisi dei racconti calviniani sulla Resistenza, possiamo dire che senza dubbio l'autore si rifà anche a quelle che erano le istanze proposte dal Neorealismo, di una lingua colloquiale, "la lingua di chi non parla italiano in casa"²⁵³, e questo è assolutamente evidente in un racconto come *Andato al comando*. Ma lo strumento principale da lui utilizzato è certamente quello della fiaba. La fiaba infatti gli permette di riallacciarsi ad una tradizione popolare e orale antichissima, che poteva ben affiancarsi ai nuovi temi portati in luce dalla lotta partigiana.

²⁵³ I. CALVINO, *Prefazione*, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. XXII.

CAPITOLO QUINTO

La temporalità nei racconti della Resistenza

La temporalità è uno dei fattori determinanti nella costruzione di un racconto: la brevità del testo porta infatti a concentrare in uno spazio limitato la vicenda, proponendo una gestione del tempo che sia incalzante e lasciando da parte le informazioni superflue, per concentrarsi sullo scopo del racconto stesso fin dalla prima parola.

Il racconto neorealistico in modo particolare, come ha detto Tortora, è generalmente un testo abbastanza tradizionale in cui un'unica vicenda tende a condensarsi nell'arco di una sola giornata.²⁵⁴ Possiamo quindi parlare di una sostanziale unità di tempo e d'azione all'interno di questi testi. Inoltre, spesso si tende a preferire un flusso temporale lineare, senza spezzature, funzionale al grado di realtà che l'autore vuole raggiungere.

Proprio la predilezione per il tempo lineare, affiancata alla breve estensione dei testi presi in esame, non consente l'utilizzo generalizzato degli strumenti classici (come quelli proposti da Genette o dai narratologi in generale²⁵⁵) per l'analisi temporale dei testi; le anacronie sono infatti rare, la durata non risulta semplice da considerare a causa della brevità propria del genere, mentre per quanto riguarda la frequenza siamo solitamente di fronte ad un racconto "singolativo"²⁵⁶.

Diverso può essere invece l'approccio nel momento in cui si passa a testi cronologicamente più tardi (gli ultimi racconti di Fenoglio e quelli di Rigoni Stern), per cui effettivamente si può dare un'applicazione della teoria di Genette.

²⁵⁴ M. TORTORA, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, cit., pp. 14-17.

²⁵⁵ G. GENETTE, *Figure III*, cit.

²⁵⁶ Ivi, pp. 163-176. Anche TORTORA (*Il racconto italiano del secondo Novecento*, cit.) parla di racconto "singolativo" per la produzione novellistica del Neorealismo.

Queste anticipazioni vogliono quindi mettere in evidenza come, per lo studio di un parametro complesso come la temporalità, sarà necessaria l'applicazione di strumenti molto diversi, che includono gli studi dei narratologi, il pensiero di Kermode, la ricerca di effetti di ritmo e l'influenza di arti diverse da quella letteraria, a seconda del testo che avremo di fronte.

5.1 La giornata straordinaria nei racconti di Fenoglio

Anche per quanto riguarda la temporalità nei racconti partigiani di Beppe Fenoglio, seguiremo lo stesso schema utilizzato nel capitolo precedente, analizzando i testi della raccolta *I ventitre giorni della città di Alba*, per passare poi ai racconti sparsi e terminando con *Golia*.

Cominciamo la nostra trattazione ancora una volta dal racconto eponimo della raccolta, che come abbiamo già detto, rappresenta un *unicum* nella produzione fenogliana, anche per quanto riguarda il parametro della temporalità. Fenoglio infatti, famoso per i suoi racconti di *suspense*, adotta qui una tecnica totalmente diversa, rispetto ai pezzi successivi della silloge.

Fin dalla prima frase *I ventitre giorni della città di Alba*, rivela al lettore tutta la storia che sarà raccontata:

Alba la presero in duemila il 10 ottobre e la persero in duecento il 2 novembre dell'anno 1944. (I, 1)

Certo nel corso del racconto verranno aggiunti molti dettagli alla narrazione, ma non sarà introdotto alcun elemento decisivo rispetto a questa sorta di epigrafe, che già esaurisce da sola tutta la vicenda, mettendoci di fronte all'esordio e all'epilogo nello stesso momento, all'alfa e all'omega. Dunque, all'interno di questo racconto nessun climax narrativo è effettivamente possibile. Anticipando la conclusione, Fenoglio nega deliberatamente qualsiasi sviluppo.

Potremmo dire quindi che questo non è certamente un racconto *plot-oriented*, che quindi si sviluppa condensando tutta la sua forza narrativa nel finale, come una freccia lanciata verso un obiettivo preciso. Dovremo invece parlare di un altro tipo di struttura per questo testo: domina infatti la circolarità, poiché la fine viene a coincidere con l'inizio della storia. Ciò è dimostrabile anche con dei raffronti testuali:

In quel medesimo giorno, a Dogliani che 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, tarocavano 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 1944.
(I 48-49)

Il primo paragrafo riprende l'incipit del racconto mettendo in evidenza il perché di quel divario numerico che fin dall'inizio si era sottolineato: ora è evidente che il passaggio dai "duemila" ai "duecento" è da addebitarsi alla poca costanza dei partigiani stessi, andati a festeggiare in un altro paese. Il secondo paragrafo invece con la sua brevità incisiva, e con quel pronome relativo allontanato dal sostantivo di riferimento, appare isolato nella pagina, esattamente come lo era la frase di apertura, che viene qui replicata nella sua seconda parte, tramite la ripetizione del verbo "perdere" e della data della sconfitta. Così nello spazio dall'inizio alla fine del racconto le posizioni ritornano ad essere nuovamente quelle iniziali; vediamo allora di nuovo le stesse scene di festeggiamenti (da parte dei partigiani all'inizio, e dei fascisti nel finale):

Allora qualcuno [dei partigiani] s'attaccò alla fune del campanone della cattedrale, altri alle corde delle campane dell'altre otto chiese di Alba e sembrò che sulla città piovesse scheggioni. (I 4)

[...] i fascisti rientrarono e andarono personalmente a suonarsi le campane. (I 55)

Si noti che proprio questi due frammenti citati potrebbero addirittura portare ad insinuare un'analogia tra l'indole dei fascisti e quella dei partigiani che corrono entrambi "a suonarsi le campane". In questo modo, Fenoglio sviluppa però soprattutto il tema, a lui molto caro, della reversibilità dei ruoli, ma una volta tanto sprovvisto della dimensione tagica.

Possiamo quindi pensare che una struttura circolare doveva apparire all'autore come la scelta migliore per raccontare la presa di Alba, questo perché si trattò solo di una parentesi nella lotta partigiana, dopo la quale si era tornati esattamente al punto di partenza, solo ridotti di numero in proporzione di uno a dieci.

Chiaramente il racconto deve avere un proprio sviluppo, anche se questo è già stato ampiamente anticipato al lettore. Fenoglio dopo l'incipit comincia allora una descrizione, che potremmo definire quasi cronachistica, dei ventitré giorni passati ad Alba da parte

delle truppe partigiane. Il racconto infatti con estrema attenzione alle date e alle ore narra che cosa avvenne durante la breve occupazione. Dopo aver descritto il primo giorno, con queste folle che corrono da una parte e dall'altra della città, si sofferma sulla prima notte:

Quella prima notte d'occupazione passò bianca per civili e partigiani. Non si può chiuder occhio in una città conquistata ad un nemico che non è stato battuto. [...] Non successe niente, come niente successe negli otto giorni e nelle otto notti che seguirono. (I 11-12)

Il testo quindi passa a narrare della prima battaglia, quella del 24 ottobre, della grande pioggia di fine mese e poi dell'incontro tra i capi fascisti e quelli partigiani, per giungere infine all'organizzazione della difesa (il primo novembre) e alla battaglia di Alba (il due novembre). Fenoglio cerca quindi di riportare gli eventi con esattezza nella sua ricostruzione. Si potrà notare però che la velocità²⁵⁷ della narrazione non è sempre la stessa: se infatti dieci pagine sono dedicate ai primi ventidue giorni di occupazione, ben sei raccontano invece la sola battaglia di Alba, su cui maggiormente si focalizza il racconto. Il testo dunque subisce un rallentamento nell'ultima parte.

Dato che il lettore è già a conoscenza di come il racconto si concluderà, la cronaca dei giorni di occupazione non presenta alcuna tensione verso il finale. Allora Fenoglio deve trovare un diverso meccanismo o tecnica per dare un ritmo più incisivo al racconto, che altrimenti apparirebbe qualcosa di più simile ad un resoconto storico. Riesce a farlo in particolare tramite l'adozione di una sorta di registro comico, che non ha altri esempi all'interno della sua opera. Come ha notato Pedullà, anche dal punto di vista stilistico infatti qui domina "il gusto, lieve e appena accennato, del controcanto, che diviene invece feroce nella parte finale dei singoli capoversi"²⁵⁸, quando un dettaglio supplementare si inserisce a chiosare ironicamente le frasi precedenti. Il ritmo del racconto quindi deve essere ricercato non a livello del testo nella sua totalità (con un climax nella parte finale), ma all'interno dei singoli capoversi, che riscontrano una crescita ironica sempre nella parte conclusiva.²⁵⁹ Vediamo alcuni esempi di questo ritmo:

[I fascisti] tornarono a rivolgersi alla città e a gridare: - Venduti, bastardi...! – eccetera, ma stavolta un po' più sostanziosamente, perché non erano tutti impropieri quelli che mandavano, c'erano anche mortaiate [...] I partigiani si

²⁵⁷ Per il concetto di "velocità" a cui qui si fa riferimento, cfr. G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 136.

²⁵⁸ G. PEDULLA', *I racconti della Resistenza*, cit., p. 87.

²⁵⁹ A proposito dell'"ironia" in Fenoglio, cfr. G. LAGORIO, *Fenoglio*, Firenze, La nuova Italia, 1970, p. 21 e sgg.

cacciarono in porte e portoni, i borghesi ruzzolarono in cantina, un paio di squadre corse agli argini da dove aprì un fuoco di mitraglia che ammazzò una vacca al pascolo sull'altra riva e fece aria ai repubblicani che però marciarono via di miglior passo. (I, 3)

L'ironia in questo caso colpisce allo stesso modo i fascisti e i partigiani: i primi che appena vedono un fuoco di risposta ai loro colpi scappano più velocemente e i secondi che invece riescono a fare come unica vittima del loro contrattacco una mucca innocente.

Oppure:

Una torma, che ad ogni incrocio s'ingrossava, corse ai due postriboli della città [...] In quelle case c'erano otto professioniste che quel giorno e nei giorni successivi fecero cose da medaglie al valore. Anche le maitresses furono bravissime, riuscirono a riscuotere la gran parte delle tariffe, che è un miracolo con gente come i partigiani abituata a farsi regalar tutto. (I, 7)

Anche in questo paragrafo l'ironia si sprigiona tutta nel finale: da una parte si nota infatti che gli unici atti di valore compiuti durante tutto il periodo dell'occupazione della città sono da attribuire alle prostitute, e in nessun modo ai partigiani, mentre dall'altra, l'abitudine dei partigiani a farsi regalare qualsiasi cosa, è vinta qui dalla decisione delle maitresses.

Questi sono solo due esempi che si possono riscontrare nella parte iniziale del racconto, ma ve ne sono molti altri, che vanno a colpire i capi partigiani, come i fascisti e i borghesi. Gli unici casi in cui il tono muta sono quelli che riguardano i "minorenni", ovvero coloro che, sebbene non avessero mai sparato un colpo, si accollarono gran parte della difesa della città: quando parla di loro Fenoglio all'ironia aggiunge la pietà.

Nel buio di quella veglia di battaglia, molti di quei minorenni che, per non aver mai voluto tirare alle galline, non avevano mai sparato il fucile, si domandavano ora se sparare poteva essere complicato e se il colpo faceva male alle orecchie. Poi pensavano a quelli che aspettavano per l'indomani sul presto, ammettevano che quelli sparare sapevano, e allora si tastavano la pelle o anche solo la camicia. (I, 26)

Ma si dimostra anche rispettoso verso la loro azione:

Così, dalle sette fino alle undici passate, quei dilettanti della trincea inchiodarono i primi fucilieri della repubblica, uomini che sbalzavano in avanti e poi s'accucciavano e viceversa a trilli di fischietto, assalitori ammaestrati. (I, 41)

Abbiamo così potuto vedere come questo racconto unico nella produzione fenogliana, si sia allontanato dalla più consueta gestione della temporalità: si tratta infatti di un testo dalla struttura circolare, atta a mettere in evidenza il carattere estemporaneo e futile della conquista, in cui il ritmo è cadenzato a livello dei singoli capoversi.

Gli altri cinque racconti della raccolta si presentano invece con un'architettura narrativa molto diversa rispetto a quella del testo precedente, andando a sviluppare delle vicende che si concentrano nell'arco di un'unica giornata e il cui percorso ascendente, culmina in un climax nella parte finale.

Come abbiamo già detto, il secondo e il terzo racconto della raccolta (*L'andata e Il trucco*), possono essere accomunati per la loro struttura che si basa sul dialogato e per la loro linearità essenziale, che non vede alterazioni nel flusso temporale del racconto. Il dialogo, in particolare, è lo strumento che permette di rendere costante il ritmo della narrazione, l'unico caso in cui Genette stesso parla di una sorta di "isocronia"²⁶⁰, ovvero di un'uguaglianza tra il segmento narrativo e il segmento di finzione.

L'andata narra di una spedizione compiuta da cinque partigiani ad Alba, dove vogliono catturare un sergente. Fenoglio qui, dopo gli scherzi e le battute del dialogato iniziale, crea tensione innanzitutto in tre momenti: il primo, quando i partigiani vengono a sapere della presenza della cavalleria e si avvicinano furtivamente alla città, il secondo quando Biagino punta con il fucile dei soldati di ronda e il terzo nel momento in cui i cinque irrompono nell'osteria per catturare il sergente fascista:

Il sergente comprese la diffidenza e se ne risentì: tolse il bicchiere dalla bocca, domandò: - Allora, padrone, cosa dice la radio inglese, voi che la sentite sempre? L'oste si girò per far dei giuramenti, ma uno spintone alle spalle lo rovesciò su un tavolo. E ci fu una voce che riempì la stanza. - Mani in alto! - diceva, e l'oste alzò le mani. (II, 57-58)

Tutti questi momenti di tensione però si stemperano in fretta, tramite dei cambiamenti di scena oppure attraverso il ritorno al dialogato. Anche appena fuori dall'osteria la *suspense* scema: il colpo è riuscito e gli stessi partigiani cominciano a pensare all'ammirazione che

²⁶⁰ G. GENETTE, *Figure III. Discorso sul racconto*, cit., p. 136. In realtà come Genette stesso precisa, tale uguaglianza non è rigorosa e soprattutto non è rigorosamente temporale: "tutto quanto si può dire di un simile segmento narrativo (o drammatico) è che esso riferisce quel che è stato detto, nella realtà o nella finzione, senza aggiungervi nulla; ma non rende la velocità a cui sono state pronunciate le parole, né gli eventuali tempi morti della conversazione. Non può quindi in nessun modo avere il ruolo di indicatore temporale, e quand'anche lo avesse, le sue indicazioni non potrebbero servire a misurare la <<durata di racconto>> dei segmenti di ritmo diverso circostanti. Nella scena dialogata si trova perciò solo una specie di uguaglianza *convenzionale* [...]" (Ivi).

susciteranno nei paesi. E' solo adesso, quando l'azione in sé si è già compiuta con successo, che accade l'imprevedibile:

- Dio buono, Negus, devi avere del nervoso per venirmi fuori con dei ragionamenti così...- Cominciò Colonnello, ma non finì, afferrò con una mano il braccio di Negus e l'altra mano se la portò all'orecchio dove gli era entrato rumor di zoccoli di cavalli.

Tutti lo sentivano e si serrarono intorno a Negus. Biagino disse: - E' la cavalleria. La cavalleria che ci ha detto quel vecchio, - in un soffio. (II, 73-74)

Fenoglio quindi attua un vero e proprio colpo di scena: coloro che dovevano compiere l'imboscata ne sono invece vittima all'improvviso e proprio quando la tensione del racconto si era allentata. A questo punto la velocità accelera, la narrazione si focalizza su Negus e tramite i suoi occhi vediamo uno ad uno i compagni perire: "Bimbo lungo e disteso sulla faccia" (II, 81), "Colonnello che cadeva in ginocchio alzando le lunghe braccia" (Ivi), "Treno e Biagino addossati al tronco d'un albero" (Ivi) con una fila di cavalleggeri che li puntava. Fino a quando Negus, guardando i soldati che si erano schierati per colpirlo, non vede "scoppiare dei colori così rivoltanti che di colpo il vomito gli invase la bocca" (II, 88). Anche Negus è quindi stato colpito e comincia a scivolare per il pendio su cui si era arrampicato in un disperato tentativo, "rotolò al fondo e l'ufficiale dovette correre da un lato per ritrovarsi a riceverlo sulla punta degli stivali" (Ivi).

Possiamo soffermarci proprio su quest'ultima scena per mettere in evidenza un elemento essenziale nella scrittura fenogliana: l'influenza del cinema.²⁶¹ Come molti altri autori, che inizieranno a scrivere nel dopoguerra (incluso lo stesso Calvino), il cinema americano, ma anche quello neorealista italiano, diverrà un punto di riferimento per il rinnovamento del codice letterario. In questo caso in particolare, si può notare come lo sguardo di Negus agisca come una sorta di cinepresa che si sposta dall'uno all'altro dei suoi compagni, finché non si sofferma sul colpo diretto proprio a lui. Il finale del racconto è tutto debitore quindi della vista, e lascia da parte gli altri sensi. Infatti, il momento in cui Negus viene colpito non viene descritto, ma avviene semplicemente un cambio di

²⁶¹Cfr. G. LAGORIO, *Fenoglio*, cit., che parla di Fenoglio come "regista sapiente dei suoi <<sceneggiati>>: l'azione è visibile, cinematografica senza sbavature, e come ogni buon regista egli chiude nella maniera più netta e definitiva: un primo piano che è come la parola fine in una storia narrata per immagini" (p. 31). Del resto, già Vittorini nella bandella di presentazione della raccolta aveva parlato di "fatti, con un'evidenza cinematografica".

inquadratura: la telecamera si allontana e inquadra il corpo del partigiano che scivola per il pendio.

Le tecniche del cinema non vengono però utilizzate solo in questo caso: basterà riconsiderare la scena sopra riportata dell'ingresso improvviso nell'osteria, per avvertire l'influenza del film western²⁶²; si noti ad esempio che l'autore scrive semplicemente "E ci fu una voce che riempì la stanza. – Mani in alto! – diceva [...]", come se davvero fossimo al cinema, di fronte alla scena di un *saloon* in cui entrano dei malviventi, e prima ancora di inquadrare chi stia agendo, se ne sente la voce che pronuncia la canonica frase, seguita dall'immediata reazione dei presenti. Allo stesso modo forse si può parlare della scena successiva, con il sergente che fissa "l'orifizio nero dell'arma di Negus a un palmo dal suo petto" (II, 59).

A ben guardare, si potrebbe sostenere che tutto il racconto può apparire nella sua orchestrazione simile ad un film western, basato su un ritmo incalzante che alterni momenti svagati e divertiti, alla *suspense* dell'attesa e dell'azione, fino al precipitare finale.

Il trucco è invece il racconto più breve della raccolta, e qui Fenoglio è venuto ad attuare un vero e proprio lavoro di sottrazione, per lasciare il più possibile all'intuito del lettore la comprensione dei vari elementi.

Questa volta l'autore riesce a creare *suspense* servendosi di ciò che il lettore ha intuito riguardo al rapporto di rivalità tra Napoleone e Giulio, ma anche sul ruolo di Moro, che appare comandare gli altri due e quasi prendersene gioco fin dall'inizio. Non solo: il lettore capisce che c'è qualcosa di insolito quando, Moro invita anche Napoleone e Giulio a seguire il gruppo di partigiani andati a scavare la fossa per il condannato, ma indica loro la strada e il paese sbagliati. Questo crea *suspense* nel lettore che intuisce almeno in parte l'inganno di Moro:

Mentre passavano giravano attorno al nocciolo, quel rumore cessò e, passate quelle piante, scorsero un contadino tutto solo con la zappa al piede e l'aria di aspettar proprio che spuntassero loro. Li guardò sottomesso e disse: - Buondì, patrioti.

Una lunga raffica crepitò dietro la collina. (III, 33-34)

²⁶² Cfr. G. FALASCHI, *Introduzione*, in *La letteratura partigiana in Italia 1943-45*, cit., "Ma un'altra matrice del racconto partigiano è il film western, o il film d'azione americano: chi ne risentì di più fu senz'altro Fenoglio" (p. 14).

Il rumore della zappa era dovuto quindi ad un contadino e non al gruppo di partigiani. Si dà un attimo di disorientamento e poi, all'improvviso: la raffica. Allora tutto appare chiaro anche a noi: capiamo che i due sono stati ingannati e sospettiamo anche da chi. Giulio e Napoleone allora corrono a vedere:

-Chi è stato? – Domandò subito Giulio.

Rispose quello della zappa: - Che vuoi che sia stato? E' stato il vostro Moro. (III, 39-40)

Il racconto dunque anche in questo caso mantiene un ritmo costante, senza particolari accelerazioni o rallentamenti proprio grazie all'utilizzo estensivo del dialogato, e Fenoglio gioca invece su quello che il lettore riesce ad intuire: si tratta in fondo di una tecnica ben nota, che crea *suspense*, semplicemente rendendo il lettore consapevole di fatti che invece non sono noti ai personaggi.

Ciò viene confermato se, come ha fatto Maria Corti, andiamo a confrontare il testo della prima redazione (quella dei *Racconti della guerra civile*)²⁶³ con quello della seconda: noteremo allora che Fenoglio ha operato eliminando alcune scene e spostandone altre.²⁶⁴ Nella prima redazione infatti il lettore si trovava già nella condizione di sapere tutto: veniva esplicitata la rivalità tra Giulio e Napoleone, si sapeva che il repubblicano sarebbe stato ucciso e che nel taschino di Moro c'era un biglietto con la sentenza di morte. Tutte queste scene nella seconda redazione del testo scompaiono, mentre altre vengono spostate. La seconda stesura presenta quindi un montaggio ben più astuto, che elimina scene troppo anticipatrici o esplicative. Di conseguenza ora il lettore scoprirà da sé la rivalità tra Giulio e Napoleone e saprà dell'esistenza di un biglietto con segnata la condanna a morte solo al momento in cui Moro, nel racconto, estrae il foglio di tasca a Neviglie, momento carico di tensione per la presenza corale di un folto gruppo di partigiani.

Possiamo quindi dire che tramite quest'azione di sottrazione e spostamento attuata dall'autore, il racconto si viene a condensare eliminando elementi superflui e guadagnando in *suspense*.

Gli ultimi tre racconti della raccolta presentano invece una struttura molto simile. Se tutti e tre infatti continuano a mantenere la classica unità di tempo, per cui l'intero racconto si

²⁶³ B. FENOGLIO, *Racconti della guerra civile*, in *Opere*, II, cit., pp. 3-119.

²⁶⁴ Cfr. M. CORTI, *Beppe Fenoglio. Storia di un continuum narrativo*, cit., in particolare lo schema proposto a p. 44.

svolge nell'arco della giornata²⁶⁵, vedono però la limitazione del dialogo alle porzioni iniziali del testo (mentre nei due pezzi precedenti era usato in maniera molto più estesa), e prevedono anche una rottura della linearità temporale.

Gli strumenti utilizzati per modificare lo sviluppo temporale di un testo possono chiaramente essere diversi. Innanzitutto, la rottura della linearità può avvenire tramite delle anacronie, e in particolare con l'analepsi (mentre la prolessi è praticamente assente dal racconto neorealistico)²⁶⁶. Nei racconti che stiamo considerando, la si trova nel testo *Gli inizi del partigiano Raoul*, in cui il ritorno ad eventi del passato si consuma sul piano del ricordo, colto dal narratore in presa diretta, al fine di mantenere una continuità nel nastro temporale della narrazione. Raoul, dopo essere stato sbalordito dalla volgarità degli altri partigiani, che ora gli appaiono come delle "bestie", si allontana dalla brigata, e si nasconde in "una depressione del terreno" che "era un buco abbastanza profondo" (IV, 57). Proprio in questa conca ospitale e uterina, Raoul invoca la madre e ripensa al suo addio di otto ore prima. Questo ricordo è quindi seguito in presa diretta dal narratore: non è solo un tentativo del personaggio di riportare indietro il tempo ormai trascorso, ma è una vera e decisiva azione del protagonista, il quale proprio nel momento di maggior sconforto, rinnova l'addio alla madre. E solo dopo aver confermato la scelta della mattina, ritorna dagli altri partigiani e si unisce definitivamente a loro.

In *Un altro muro* invece abbiamo una catena di brevi ricordi:

Rivide sua madre, ferma nel mezzo della cucina in una tregua del suo lavoro, con negli occhi uno sguardo lontano che lui non le conosceva, e cantava come gemendo la sua solita, unica canzone [...]
Rivide il fidanzato di Mabi [...] (VI, 57)

Si noti che lo sguardo inusuale della madre e il suo cantare "gemendo", ci fa comprendere come Max stia proiettando su un ricordo del passato i fantasmi del presente: quel quadro così familiare, viene infatti collegato alla reazione che, lui immagina, sua madre potrà avere nel venire a conoscenza della morte del figlio. I fantasmi della mente si fanno dunque strada e distorcono ogni pensiero del protagonista. Il procedimento più rilevante di questo testo è infatti proprio la visione allucinata, che porta Max a riconoscere sul

²⁶⁵ Si noti in particolare in *Gli inizi del partigiano Raoul* l'affermazione del narratore: "quella era stata la più lunga giornata della sua vita" (IV, 86) e in *Un altro muro* "era troppo comodo per te farti prendere e tornar libero in ventiquattr'ore senza passare niente" (VI, 123).

²⁶⁶ Si faccia riferimento a G. GENETTE, *Figure III*, cit., pp. 81-134.

corpo di Lancia il volto del proprio cadavere: il protagonista si sta così preparando alla morte.

Altro strumento utilizzato dall'autore per spezzare la linearità temporale, è quello del sogno, che troviamo ancora ne *Gli inizi del partigiano Raoul*. Raoul infatti dopo aver vissuto la prima bella esperienza da partigiano, ovvero quella della guardia, immerso nel silenzio della notte e solo, dopo la fine del suo turno, va a dormire all'interno della stalla, insieme agli altri. Qui all'improvviso risulta nuovamente chiaro che la sua repulsione per gli altri partigiani e il suo senso di differenza non si sono affatto affievoliti: il sogno dà così voce alle pulsioni più profonde, ma non certo inconse, del protagonista.

-No! Non è che non voglio morire! Ma voglio morire a parte, morire da solo! Mi fa schifo dividere il muro con quelli là! Non li conosco, non li...! (IV, 91)

La reazione di repulsione di Raoul verso i partigiani, rispetto al sentimento di delusione e di estraneità provato all'inizio del racconto, non solo non si è attenuata, ma anzi si è esasperata. E che ciò avvenga proprio nel momento della morte, sanziona in termini ancor più definitivi la coscienza della separatezza che è propria del protagonista.

Anche il sogno, come l'analessi, ha un ruolo strutturale nella narrazione, in quanto si inserisce all'interno di quel movimento pendolare tra isolamento individuale e integrazione nella comunità, che ritma l'intero racconto.²⁶⁷ Infatti questo momento di nuovo rifiuto segue quello del rinnovato saluto alla madre: entrambi rappresentano la ricerca di solitudine dell'individuo. Ma il racconto non è statico e assistiamo ad una maturazione del protagonista. Dopo il secondo addio alla madre infatti, Raoul vive un'esperienza di integrazione *in absentia*, in quanto nel fare la guardia durante la notte si sente investito dalla fiducia dei compagni; mentre dopo il sogno assistiamo ad uno dei pochi finali positivi in Fenoglio, in cui l'integrazione avviene *in presentia*:

Delio gli domandò: - Dormito bene per la prima volta? [...]

Raoul gli disse: - Ho sognato che t'hanno ammazzato. La Repubblica, lì fuori sull'aia. Parola d'onore che l'ho sognato.

Delio disse: -Stessi secco a sognare delle cose così! – ma rideva.

Rise anche Raoul e svegliarono tutta la stallata. (IV, 93-94)

²⁶⁷ Cfr. N. FEO, *Il giorno più lungo*. "Gli inizi del partigiano Raoul" di Beppe Fenoglio (1952), in <<Moderna>>, XII, n. 2, 2010, pp. 163-172.

Si noti anche che il sogno viene qui utilizzato da Fenoglio come mezzo tramite cui dar luogo a quell'improvviso precipitare degli eventi che caratterizza i suoi testi:

Sentì l'ammattonato sciogliersi sotto la schiena e divaricando le gambe s'addormentò profondamente.

La porta della stalla si spalancava con un colpo rimbombante e il vano si riempiva d'uomini tutti neri come mascherati dalla testa ai piedi. (IV, 89-90)

Le forme del sogno vengono introdotte infatti senza alcun segnale esplicito da parte del narratore: dopo averci detto che Raoul si era addormentato, il racconto passa in maniera immediata alla dimensione onirica, creando così continuità tra sogno e realtà e ingannando il lettore stesso che potrebbe pensare ad un effettivo attacco da parte dei fascisti. Forse l'unico segnale ravvisabile, che potrebbe portare a pensare ad uno spezzarsi della linearità temporale, è l'utilizzo inusuale dell'imperfetto nella frase che dà inizio alla sequenza onirica. Infatti, dato che questo tempo non sembra essere giustificato da un aspetto durativo, dobbiamo pensare che sia funzionale ad una particolare volontà comunicativa. E' quindi possibile ipotizzare che qui abbia proprio la funzione di segnalare il passaggio ad un'altra dimensione, quella del sogno appunto, con un meccanismo simile a quello che Weinrich ha riconosciuto per la fiaba, che si apre e chiude con delle formule spesso all'imperfetto per indicare all'ascoltatore che sta entrando in un altro mondo, lontano da quello quotidiano.²⁶⁸

Tramite questo espediente, che crea continuità tra sogno e veglia, Fenoglio riesce ad aumentare la *suspense*: il protagonista infatti si ritrova a confrontarsi con la propria morte proprio attraverso la dimensione onirica.

Un'altra tecnica che Fenoglio usa per rompere il flusso lineare del tempo e tornare a rievocare il passato è quella del racconto retrospettivo: in *Vecchio Blister* infatti l'azione si apre in *medias res*, con i partigiani che insultano il protagonista Blister e lo accusano di essere un ladro:

Quando Blister accennò a parlare, i partigiani di Cossano gridarono: - Stai zitto tu che ci hai smerdati tutti! Fai star zitto questo ladro, Morris! (V, 1)

Anche in questo caso l'autore non vuole spezzare il nastro temporale, e così decide di rievocare l'accaduto tramite le parole dello stesso protagonista che cerca di difendersi di fronte ai suoi compagni, raccontando come era andata la rapina a mano armata, ma

²⁶⁸ H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, cit.

ricostruendo anche i rapporti con gli altri partigiani della brigata. In questo caso la scelta del racconto nel racconto è fatta da Fenoglio per dare continuità al testo, ma anche, come abbiamo già detto nel capitolo precedente, per mettere in evidenza il “teatro” fatto da Blister, che cerca di usare le parole e le regole del racconto per distorcere i fatti e convincere i compagni della sua innocenza.

Per quanto riguarda il ruolo dell’epilogo, una delle caratteristiche dei racconti fenogliani è la corsa vertiginosa verso un finale spesso sorprendente. Abbiamo già visto come questo sia stato realizzato ne *L’andata* e ne *Gli inizi del partigiano Raoul*, ma probabilmente i casi più eclatanti sono quelli di *Vecchio Blister* e di *Un altro muro*.

Nel primo testo, dopo il lungo racconto di Blister, la tensione sale quando arriva la condanna a morte. La *suspense* in quest’ultima parte è ottenuta dall’autore tramite l’incertezza: non sappiamo infatti se la condanna verrà davvero eseguita o se, come dice Blister, sia tutto “teatro”. Il lettore dunque si trova diviso tra le parole dei partigiani e la sicurezza del protagonista, che fino alla fine pensa di salvarsi. Solo nelle ultimissime righe del testo, quando finalmente Blister sente il rumore della zappa e realizza ciò che sta accadendo, il racconto precipita in modo vertiginoso:

Invece Blister afferrò quel rumore e capì ed emise un mugolio di quelli che fanno gli idioti che han sempre la bocca spalancata. Poi urlò: - Raoul...! – con una voce che fece drizzar le orecchie a tutti i cani nella lunga valle, e corse incontro a Set che era apparso in fondo al corridoio. (V, 63)

L’ultimo gesto di Blister è ancora di rifiuto, e viene messo a fuoco dal narratore con un’evidenza drammatica:

Corse avanti colle mani protese come a tappar la bocca dell’arma di Set e così i primi colpi gli bucarono le mani. (Ivi)

Anche *Un altro muro* procede lentamente nella sua parte iniziale, anzi potremmo dire che Max, consapevole del fatto che quello potrebbe essere il suo ultimo giorno di vita, sembra quasi voler fermare il procedere del giorno:

Ma il cibo gli si incagliò in gola quando alzando a caso gli occhi vide l’ultimo chiarore ritirarsi su per la botola come se una qualche forza lo aspirasse di sopra. Era naturale che a quell’ora la luce venisse meno, stava cadendo la sera d’inverno. <<Non è naturale! – gridò Max dentro di sé, - non è naturale!>> (VI, 37)

Solo nella parte finale il ritmo accelera: la marcia dei soldati, il loro canto, e il continuo inciampare di Max sono immagini di una corsa tragica verso un destino che appare ormai

ineluttabile. Il suo corpo infatti anche se tenta di uscire da quell'andatura forzata, è costretto a mantenerla, sottoposto al volere altrui. Ma proprio nel momento della massima tensione, quando tutto appare perduto, Fenoglio rovescia la situazione:

Dietro c'era solo silenzio. Le ginocchia gli si sciolsero, ma il segno rosso rimaneva all'altezza dei suoi occhi. Sentì il rumore della fine del mondo e tutti i capelli gli rizzarono in testa. Qualcosa al suo fianco si torse e andò giù morbidamente. Lui era in piedi, e la sua schiena era certamente intatta, l'orina gli irrorava le cosce, calda tanto da farlo quasi uscir di sentimento. Ma non svenne e sospirò: - Avanti!

Non seppe quanto aspettò, poi riaprì gli occhi e guardò basso da una parte. Rivoletti di sangue correvano diramandosi verso le sue scarpe, ma prima di arrivarci si rapprendevano sul terreno gelato. Risalì adagio il corso di quel sangue ed alla fine vide Lancia a terra, preciso come l'aveva visto dormire la notte in cella. (VI 118-119)

Quindi dopo che tutto il racconto ci aveva portato all'accettazione della morte, quando ogni speranza sembrava essere svanita, Max invece si salva, ed è l'uomo in borghese a dirgli perché:

T'hanno fatto il cambio [...] Ma questo ti serva di lezione. Era troppo comodo per te farti prendere e tornar libero in ventiquattr'ore senza passare niente. (VI, 123)

Si noti inoltre che proprio in questi finali tragici, Fenoglio torna ad utilizzare una tecnica cinematografica: in *Vecchio Blister*, la focalizzazione sulle mani bucate dai proiettili che chiude il racconto, appare essere una delle scene più drammaticamente riuscite dell'opera fenogliana. Mentre in *Un altro muro* l'obbiettivo della cinepresa segue lo sguardo di Max che vede dei rivoli di sangue correre verso le sue scarpe, per poi alzarsi lentamente seguendone il flusso fino all'origine: il corpo di Lancia. L'evidenza di queste inquadrature non richiede alcun commento, e nessun patetismo trova spazio nei racconti: la morte è innanzitutto morte fisica, e in questo soffermarsi sui corpi e sulla violenza Fenoglio si rifà a ad un certo neorealismo, che trova la sua espressione congeniale nella tecnica cinematografica.

Fenoglio dunque nella raccolta del 1952, fatta eccezione per *I ventitre giorni della città di Alba*, crea dei racconti che si svolgono nell'arco di una sola giornata, concentrandosi in modo particolare su quell'evento che cambia la vita di una persona, secondo la poetica

dei fatti straordinari²⁶⁹ propria della sua narrazione.²⁷⁰ L'opera breve dunque, per lasciare un effetto duraturo sul lettore, più che sull'unità d'effetto teorizzata da Poe, deve puntare invece sull'unicità di una storia vissuta da un personaggio in particolare, suscettibile di manifestarsi tramite eventi incredibili, che però non devono vedere una dilatazione all'interno del racconto, ma essere concentrati nell'arco temporale delle ventiquattr'ore. Ovviamente, per ottenere i migliori effetti dalla narrazione, Fenoglio sa che il racconto deve essere essenziale, privo di pause liriche, e ritmato. Le tecniche adottate per questo sono diverse: *L'andata* ad esempio si gioca sull'alternarsi di momenti di *suspense* e di momenti di maggior rilassamento, mentre *Il trucco* è costruito sulle intuizioni del lettore e sull'effetto sorpresa. Gli ultimi tre racconti invece, dopo aver mantenuto un ritmo costante nella prima parte, spezzano la linearità temporale con tecniche che vanno dall'analessi, al racconto nel racconto fino al sogno.

Tutti i testi, tranne il primo, si dipanano lentamente, per poi convergere in fretta verso la *pointe* finale, dove la curiosità e la tensione accumulata dal lettore si scaricano tutte assieme nelle ultimissime righe, alternando salvataggi insperati, quando ormai il protagonista dubitava della propria sorte, a fucilazioni altrettanto inattese, sempre rappresentati in modo efficace tramite una tecnica debitrice del cinema. Possiamo allora pensare che Fenoglio si trovasse più a proprio agio con il racconto rispetto al romanzo, perché le storie di breve estensione gli offrivano sempre la via d'uscita di una conclusione a sorpresa, del tutto inadatta invece ad una vicenda di duecento o trecento pagine.

I racconti dei *Ventitre giorni della città di Alba*, da questo punto di vista seguono dunque il modello che era stato tracciato da Ejchenbaum sulla base dei testi scritti da Poe: una struttura narrativa che si fonda proprio sulla forza dell'epilogo, e che inclina verso il finale più inatteso, intorno al quale si concentra tutta l'energia del testo.²⁷¹

Nel caso particolare di questi racconti, l'assolutezza della prova a cui i partigiani sono sottoposti porta inevitabilmente in tutti i finali ad un passaggio necessario attraverso la

²⁶⁹ Basti qualche esempio: "Fu la più selvaggia parata della storia moderna" (*I ventitre giorni della città di Alba*, I 5); "Fu la peggior alzata di tutti i secoli della mia infanzia" (*La pioggia e la sposa*, XII 1); "Fu il più grande fatto prima della guerra d'Abissinia" (*Un giorno di fuoco*, I 1).

²⁷⁰ La scelta di episodi straordinari intorno ai quali si organizza il congegno narrativo di Fenoglio è stata segnalata per primo da G. FALASCHI, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, cit., p. 164, che ne ha riconosciuto il legame con le forme tipiche della tradizione orale contadina. Ma sulla <<straordinarietà>> costitutiva del genere novellistico, non tuttavia totalmente sovrapponibile ai testi di Fenoglio, cfr. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., p. 83, che a sua volta si basa sull'intuizione di Goethe.

²⁷¹ B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, cit.

propria morte, reale (*L'andata e Vecchio Blister*), simulata (*Un altro muro*) o solo sognata (*Gli inizi del partigiano Raoul*). Il tema della morte, come sappiamo, è un elemento caratteristico di tutta la narrativa fenogliana, e in particolare nei testi resistenziali, si concretizza proprio tramite l'immagine del muro, che è centrale dell'ultimo racconto²⁷². A differenza però dei romanzi, che si concludono sempre con la morte del protagonista, come unico modo per mantenere "la pienezza del tempo della lotta"²⁷³, i racconti invece si aprono anche alla possibilità di un finale positivo, o almeno non totalmente negativo.²⁷⁴ Nonostante questo però, il passaggio attraverso la morte, risulta ancora l'elemento che permette di attribuire significato all'esistenza, e in modo particolare, soprattutto nell'ultimo racconto, apre al problema del senso da dare alla vita dopo l'emergenza. In questo modo i testi resistenziali si collegano alla seconda parte della raccolta che tratta invece delle difficoltà del reduce (e poi della vita contadina delle Langhe): Ettore (del racconto *Ettore va al lavoro*), può quindi essere considerato come una prosecuzione ideale di Max, preso dal problema esistenziale di come dar senso alla vita di ogni giorno, dopo aver vissuto l'esperienza della morte.

I due racconti più tardi, *Il padrone paga male* e *Lo scambio di prigionieri* presentano invece un'architettura molto diversa. In entrambi i testi infatti la narrazione da parte dei partigiani è anticipata da un riassunto o comunque dalla consapevolezza di cosa avverrà dopo: nel primo racconto Oscar spiega subito che il cugino gli aveva scritto in un biglietto "Il padrone paga male", e quindi era facile dedurre che qualcosa tra i garibaldini non andava, mentre nel secondo Genio è venuto a conoscenza da Sceriffo stesso del fatto che Maté aveva fatto parte della squadra per lo scambio, e quindi era chiaro che tale scambio fosse riuscito. Queste anticipazioni, che troviamo all'inizio dei due racconti, vengono quindi ad eliminare la *suspense*, poiché il finale in fondo è già noto. La narrazione che segue dunque non fa altro che aggiungere particolari a quanto si è già compreso, in maniera lineare, interrompendosi solo per lasciar spazio a dei chiarimenti o a dei brevi

²⁷² Cfr. M. G. DI PAOLO, *Il "muro" e la morte: un simbolo di Beppe Fenoglio*, in <<Modern languages studies>>, n. 3, 1982, pp. 30-41.

²⁷³ A. CASADEI, *L'epica storica di Fenoglio*, in <<Cahiers d'études italiennes>>, n. 1, 2004, pp. 105-118. La scelta assoluta di Johnny ad esempio non può che portare alla morte: sopravvivere sarebbe l'equivalente di rinnegare la propria decisione. A proposito dei finali dei romanzi cfr. G. PEDULLA', *La strada più lunga*, cit.

²⁷⁴ Cfr. F. PETRONI, *Misura breve, misura lunga nella narrativa di Fenoglio*, in <<Moderna>>, n. 1, 1999, pp. 125-142.

racconti secondari innestati all'interno dei primi, tramite la struttura a blocchi di cui già abbiamo parlato.

Il racconto *Il padrone paga male*, si viene a strutturare attraverso le tre "prove" a cui viene sottoposto il cugino del narratore, che vedono un climax nella dose di sacrificio richiesto al partigiano, ma ciò non porta necessariamente ad un aumento della tensione. Infatti, dopo l'ultima risposta negativa di Alfredo, che dà anche del pazzo a Ferdi:

-E il Commissario? – ridacchiò Gilera. (p. 112)

E si noti proprio che Gilera "ridacchia", non c'è in lui alcuna tensione, ma solo curiosità divertita. Siamo insomma di fronte ad un classico racconto orale tra persone che condividono un ambiente e delle conoscenze. Non c'è *suspense*, ma solo curiosità.

Lo stesso si può dire per *Lo scambio di prigionieri*: anche in questo caso, come abbiamo detto, l'ascoltatore è a conoscenza della buona riuscita dell'operazione, e si appresta ad ascoltarne i dettagli da parte di chi vi ha preso parte (dato che comunque gli scambi erano momenti rischiosi e in qualche modo tipici della vita dei partigiani, o almeno di quelli fenogliani). Anche in questo caso la narrazione è lineare e non presenta *suspense* neppure nei momenti più concitati, come l'aggressione di Filippo o l'arrivo dei fascisti per lo scambio.

Siamo quindi di fronte a delle classiche narrazioni orali, così come anche Ong le aveva descritte²⁷⁵: non vi ritroviamo infatti la piramide di Freytag, con l'azione ascendente che crea tensione fino al climax, a cui segue lo scioglimento.

Bisogna però dire che anche in questo caso Fenoglio non rinuncia alla forza del finale, e come era avvenuto nei racconti della raccolta, riesce comunque a dargli pregnanza grazie all'utilizzo di immagini vivide; *Il padrone paga male* termina con le parole di Alfredo, a cui Oscar ha chiesto se fosse diventato comunista:

-Non sono comunista e nemmeno lo diventerò. Ma se qualcuno, fossi anche tu, si azzardasse a ridere della mia stella rossa, io gli mangio il cuore crudo. (p. 113)

Mentre Maté, in proposito all'opportunità di lasciar picchiare il fascista a Filippo, dice:

-Certo, - ammise Maté, - a Filippo avrebbe dato tutta un'altra soddisfazione che a noi che dovemmo farlo per pura giustizia. Ma vedi, un pugno di Filippo ammazza un toro. (p. 120)

²⁷⁵ W. ONG, *Oralità e scrittura*, cit.

E' insomma chiaro che questi racconti propongono un trattamento della temporalità molto diverso rispetto a quello che abbiamo potuto vedere nella raccolta del 1952, ma ciò è assolutamente normale rapportato allo schema del racconto nel racconto, che prevede una distensione e una semplicità molto lontana dalla macchina complessa del racconto alla Poe.

L'erba brilla al sole invece si presenta come una sorta di cronaca, di ricostruzione dell'episodio della battaglia di Valdivilla. Per questo Fenoglio, soprattutto nella prima parte si sofferma spesso ad indicare con attenzione l'ora, i tempi della marcia e il movimento del sole. Il racconto procede rapidamente nella descrizione dell'inseguimento dei fascisti, fino a quando, senza preavviso inizia la battaglia:

Sceriffo marciava come prima [...] Dalle finestre a pian terreno uscì una raffica lunga e Sceriffo stramazò fulminato. (p. 195)

A questo punto la narrazione della battaglia, che procede velocemente, viene ritmata dalle urla di incoraggiamento di Leo e si snoda veloce fino al suo termine.

Il ritmo invece rallenta nella seconda parte, dove Matè e Gilera vengono raggiunti e catturati dai fascisti: stranamente l'atmosfera rimane pacata, punteggiata fino alla fine dal dialogo. Fenoglio non sembra voler quindi inserire quel climax narrativo che spesso aveva sfruttato nella prima raccolta. Ciò probabilmente è dovuto al fatto che questo è un racconto scritto in memoria di un amico combattente, Dario Scaglione, che non vuole quindi sorprendere nessuno con colpi di scena o improvvisi rovesciamenti, ma lasciare solo spazio al ricordo. Per questo l'andamento, soprattutto nel finale, è così dolente.

Anche *Golia* che, come abbiamo visto, per certi aspetti si avvicina alla prima raccolta, presenta però un trattamento del tempo molto diverso: se infatti nei *Ventitre giorni della città di Alba* tutti i racconti, tranne il primo, si sviluppano nel corso di una sola giornata, in questo caso invece il tempo è decisamente dilatato, tanto che la vicenda si svolge nell'arco di almeno un mese. Inoltre, se nella raccolta del 1952, il tempo era sempre lineare, con rari flashback, e sostanzialmente senza ellissi, *Golia* si struttura invece proprio attraverso una serie di scene, intervallate da quelli che Genette definiva "ellissi" e "sommari"²⁷⁶:

²⁷⁶ G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 132-161.

- La scena dell'arrivo in paese (1-8)²⁷⁷;
- Sommario: il narratore racconta brevemente che Friz per due giorni non è stato visibile in paese (9);
- Terzo giorno: Friz alla finestra. Primi contatti con i paesani (10-12);
- Friz che spacca la legna, e impressioni sul paese (13-19);
- Primo momento di difficoltà: Ivan, sostenuto da Carnera propone di fucilarlo (20-35);
- Uccisione di Tarzan: Friz teme per la sua vita, ma capisce che è una questione tra italiani (36-51);
- Matrimonio di due ragazzi del paese: anche Friz viene invitato e ben presto è al centro dell'attenzione (52-75);
- Giorno della nevicata (76-78);
- Sommario: lentezza della vita partigiana durante l'inverno (79);
- Arriva un uomo del comando. Tutti devono andare al comando per organizzare i lanci degli inglesi: solo Carnera e Friz restano al paese. Vanno a fare una passeggiata e Carnera uccide il tedesco (80-117).

Come si può vedere da questo breve riassunto, la struttura del racconto è frammentaria, suddivisa in varie scene che riportano al lettore prima l'impressione che Friz viene ad avere sui paesani e poi i momenti più importanti della sua permanenza tra i partigiani, fino alla morte.

Ogni scena potrebbe essere considerata quasi come un racconto a sé stante, che sviluppa una propria temporalità.

Vediamone qualche esempio. La prima parte del racconto è narrata dalla prospettiva della popolazione che vede arrivare quest'essere incredibile al paese: è segnata da elementi descrittivi abbastanza inusuali nei racconti di Fenoglio (se non per quanto riguarda il paesaggio), che rallentano il ritmo e vogliono mettere in evidenza l'eccezionalità della figura del tedesco:

E la popolazione col batticuore corse alla specola a prender parte.

Videro attaccar la salita un drappello di partigiani con in mezzo un uomo tanto più alto di loro, come se lui sfuggisse alle regole della distanza, che riducevano di tanto i partigiani. Il gigante vestiva un'uniforme e aveva capelli biondissimi,

²⁷⁷ Torniamo a citare dall'edizione delle *Opere*, II, cit. Si ricordi che il numero del racconto (IX) in questo caso fa riferimento alla raccolta *Un giorno di fuoco*.

nei quali il sole giocava frenetico, come se non n'avesse parecchie di quelle occasioni. (IX, 2)

Il tema del racconto è dunque ancora uno di quegli eventi eccezionali che Fenoglio tanto amava: il prigioniero addirittura sembra vincere le leggi della natura.

Il racconto prosegue con un breve flashback, che richiama scene già note ai paesani, di partigiani che corrono a picchiare i prigionieri, di solito fascisti, catturati: anche quest'analessi è però finalizzata a mettere in evidenza come questa volta la situazione sia diversa, infatti nessuno si avvicina, tranne il piccolo Carnera (immediatamente contrapposto al "gigante") che fa un salto per prendergli una medaglia della Russia. Alla fine, la tensione, mista a curiosità, si stempera quando viene comunicato che il tedesco non verrà fucilato, ma tenuto per un eventuale cambio. In questo brano iniziale notiamo quindi una netta prevalenza della descrizione che rallenta il racconto ed è finalizzata a suscitare anche nel lettore il senso dello straordinario.

Fino al paragrafo 18 dominano invece le scene di vita paesana: Friz alimenta infatti la curiosità dei bambini e l'ammirazione delle donne, che "al riparo degli spigoli e delle tendine, lo guardavano a lungo" (15). Solo nella scena della mensa (20-35), il ritmo diviene più concitato: questa volta è il dialogo a dominare, in uno degli scambi più chiari ed espliciti sulla natura di guerra civile della lotta partigiana. Però lo scontro è solo verbale e alla fine, dopo l'uscita di Carnera tutto si calma.

Ci sarà poi un altro momento di tensione, e il narratore lo annuncia:

Ma, ancora in gennaio, ci fu un giorno che il tedesco dovette tremare per la sua vita, che era, a fil di logica, perduta. (IX, 36)

Questa dichiarazione da parte del narratore apre un nuovo episodio, ma allo stesso tempo ne anticipa la chiusura, dato che da queste parole si deduce che alla fine Friz si salverà. La situazione tragica crea comunque una certa tensione: l'episodio della veglia al cadavere di Tarzan appare come un momento religioso, un rito, che richiedeva il sacrificio di altro sangue. In realtà nessuno in questo momento si occupa di Friz e solo quando il racconto si focalizza su di lui percepiamo il terrore che prova; la scena rallenta ai suoi occhi:

Friz era nell'ultima fila, ma per la sua statura dominava tutta la piazza. D'improvviso quel suo sveltire lo spaventò, così era impossibile non essere visto e additato. Si curvò [...] Nell'aria coglieva la necessità della vendetta, del sacrificio, e per placare lo spirito di Tarzan non c'era che lui sottomano. (IX, 46)

Friz comincia ad arretrare fino a quando non scorge Carnera che lo fissa:

Ma Carnera taceva, e quella pistola non saltava fuori, e i secondi passavano. E già si diramava calda nel cervello di Friz, a scongelarlo, la certezza che lui non sarebbe stato immolato allo spirito di Tarzan, che la cosa stava tutta tra italiani. (IX, 50)

Si noti quindi in quest'ultimo brano citato, il polisindeto iniziale che rallenta la narrazione, quasi a rappresentare anche a livello sintattico quegli interminabili secondi. Ma appunto la questione è "tra italiani", e Carnera si limita a riportarlo dentro la scuola. Solo nella parte finale del racconto la tensione cresce nuovamente: quando Friz e Carnera sono soli, mentre camminano verso il bosco. Come nell'episodio della morte di Tarzan, il racconto si era focalizzato su Friz per rendere tutta l'angoscia del momento, ora invece lo sguardo si sposta su Carnera e tramite i suoi occhi guardiamo al gigante che cammina verso il bosco in cima alla collina.

Vedeva che Friz lo stava distanziando [...] -E se questo tedesco si convince che io sono piccolo, un ragazzino qualunque? Arrivati ad un certo punto tra le piante si volterà e mi verrà addosso con le mani avanti. [...]

-Friiiiiz!

Un urlo così non gli era mai uscito [...] Carnera avanzò ricercando le impronte di Friz e salì rapidamente, ma a dieci metri da lui s'arrestò. A guardarlo da sotto in su, gli apparì non un uomo ma una rocca sul punto di rovinare su di lui. (IX, 107-109)

Il punto di vista mobile, che spesso viene utilizzato da Fenoglio, permette anche questa volta di percepire ciò che sentono gli altri personaggi. Attraverso gli occhi di Carnera dunque, anche a noi Friz non appare più solo come un "tedesco buono", ma anche come un gigante che può ancora essere pericoloso. Il ritmo ora rallenta nuovamente, scandito dalle parole tra Friz e Carnera stesso:

-Tu piccolo. Non essere capace di uccidere me.

-Non essere tanto sicuro.

-Tu piccolo. Non essere capace di uccidere me [...] (IX, 114-115)

Friz lo ripete tre volte e avanza, in un climax di tensione, fino a quando Carnera spara:

Un colpo solo partì dal pistolino di Carnera, ma fu come se saltasse una mina nella pancia del bricco. E Friz piombò giù piatto come una rana, e la neve sventagliata volò a pungere in faccia Carnera e a risvegliarlo. (IX, 117)

Il racconto *Golia* sembra quindi rompere gli schemi nell'ambito della produzione fenogliana: non è più concentrato in un'unica giornata eccezionale, ma si dipana in un tempo molto più lungo e frammentato da ellissi frequenti. Ogni episodio ha una propria autonomia ed è allo stesso tempo collegato agli altri dalla voce del narratore popolare che sembra raccontare in modo retrospettivo la vicenda.

L'unità del racconto è in ogni caso garantita. Infatti anche se i vari episodi, che alternano momenti di tensione e momenti felici, portano ad una frammentazione del testo, il narratore e i personaggi li collegano tra loro. Ma anche il rapporto tra incipit ed explicit sembra riportare ad una struttura circolare: in entrambi i casi troviamo Friz e Carnera contrapposti al di fuori del paese, solo che nel finale Carnera non si limita a strappare una medaglia al tedesco, ma lo uccide.

5.2 Il ritmo del racconto: Calvino

Nel capitolo precedente abbiamo messo in evidenza come i racconti resistenziali di Calvino siano fortemente ibridati con il genere fiabesco, per le strutture e i motivi che vi ricorrono spesso. Possiamo allora ipotizzare che il fiabesco sia venuto ad influenzare allo stesso modo anche la gestione del tempo all'interno dei singoli testi. Per sostenere questa tesi è però importante fare delle precisazioni: la fiaba annovera infatti come caratteristica essenziale l'extra-temporalità, ovvero la collocazione delle sue vicende in un tempo (e in uno spazio) che non viene precisato, ma che si riferisce ad un indistinto passato. In realtà Weinrich nello studio delle funzioni comunicative dei tempi verbali, si è spinto a dire che la formula "c'era una volta" non farebbe tanto riferimento ad un passato indistinto, ma vorrebbe invece comunicare il passaggio ad un altro mondo, di immaginazione e di magia. Per lo stesso motivo, anche la chiusura delle fiabe è affidata a delle formule: a loro volta queste segnalano il momento in cui uscire da questo mondo immaginario, per ritornare nella realtà quotidiana.²⁷⁸

E' chiaro che nei racconti di Calvino non si può dare una tale operazione di collocazione in un tempo indistinto, o addirittura in un mondo altro, proprio perché alla loro base si trova un fenomeno storico, chiaramente collocato nel flusso del tempo e nello spazio, e che potrebbe essere ricostruito con ricchezza di dettagli. Dunque, l'analogia con la fiaba non deve essere ricercata a questo livello. Si dovrà invece guardare alla struttura interna

²⁷⁸ H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, cit., pp. 65-68.

del testo, al ritmo che lo caratterizza, alla presenza di rimandi fonici, come Calvino stesso scrive in *Rapidità*:

Se in un'epoca della mia attività letteraria sono stato attratto dai *folktales*, dai *fairytals*, non è stato per la fedeltà ad una tradizione etnica (dato che le mie radici sono in un'Italia del tutto moderna e cosmopolita) né per nostalgia delle letture infantili [...] ma per interesse stilistico e strutturale, per l'economia, il ritmo, la logica essenziale con cui sono raccontate.²⁷⁹

Calvino è affascinato dalla fiaba come testo "essenziale" appunto, in cui non vi sono divagazioni, parti accessorie o aggiunte, ma ogni elemento è strettamente funzionale allo svolgimento dell'intreccio, come è naturale per quello che può essere considerato una sorta di archetipo della narrazione, appartenente alla dimensione dell'oralità e in cui quindi viene mantenuto solo ciò che può essere.

In modo particolare ciò che lo interessa nella strutturazione del testo è l'utilizzo delle ripetizioni:

La tecnica della narrazione orale nella tradizione popolare risponde a criteri di funzionalità: trascura i dettagli che non servono ma insiste sulle ripetizioni, per esempio quando la fiaba consiste in una serie di ostacoli da superare. Il piacere infantile di ascoltare storie sta anche nell'attesa di ciò che si ripete: situazioni, frasi, formule. Come nelle poesie e nelle canzoni le rime scandiscono il ritmo, così nelle narrazioni in prosa ci sono avvenimenti che rimano tra loro.²⁸⁰

Nelle narrazioni tipicamente orali, come era alle sue origini la fiaba, per ricordare era necessario pensare attraverso una serie di moduli fortemente ritmati, strutturati in ripetizioni e antitesi, in allitterazioni e assonanze, in proverbi, epiteti ed espressioni formulari. Il ritmo favoriva un pronto recupero orale.²⁸¹ Oggi questo tipo di ricerca spesso viene meno nella prosa letteraria, ma Calvino non sembra volerlo abbandonare e proprio dalla fiaba riprende quelle ripetizioni che possono ritmare un intero testo.

Le ripetizioni, come Calvino stesso ha detto, possono essere ricercate a livello di microstrutture, come ad esempio di frasi, ma anche nella ridondanza di elementi fonici, o di strutture più ampie, come il ripetersi di episodi e situazioni simili.

²⁷⁹ I. CALVINO, *Rapidità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., 39.

²⁸⁰ Ivi.

²⁸¹ Cfr. W. ONG, *Oralità e scrittura*, cit.

A livello stilistico ad esempio è possibile notare la grande attenzione che l'autore riserva sempre all'aspetto fonico dei suoi testi²⁸²:

[...] **p**ortava un verde **cappello** a **p**an di zucchero con una **penna** di fagiolo, una camicia a grandi **pallini** gialli sotto il gilecco di fustagno, e una **sciarp**a rossa intorno alla **p**ancia a **p**allone per sostenergli i **p**antaloni **p**ieni di **toppe** turchine. (p. 76)

In questo caso vediamo come l'allitterazione della bilabiale percorra quasi tutta la descrizione de Giuà dei Fichi, inframmezzata da ripetizioni più localizzate, come ad esempio quella della consonante alveolare in “toppe turchine” o dell'affricata e della laterale in “pallini gialli [...] gilecco”.

Vediamo solo un altro esempio:

Un **castagno** dal tronco **c**avo, un **lichene** celeste su una pietra [...] s'animavano in lui **r**adicate ai **r**icordi più **r**emoti [...] (p. 57)

Le ripetizioni si possono dare anche a livello di formule riprese nel corso di tutto il testo, come nel caso di “Forza Binda!” (pp. 57, 58, 59, 62) in *Paura sul sentiero*, o di “Ohimè di me” (pp. 75, 76) ne *Il bosco degli animali*, o dell'epiteto “con la faccia a mela” (pp. 52, 53, 54) in *Ultimo viene il corvo*.

Anche a livello di costruzione della frase si notano spesso riprese di uno stesso elemento e strutture parallele:

Ma era anche il suo compito naturale, di lui che non si perdeva nei boschi, che conosceva tutti i sentieri, [...] di lui che non s'azzoppava e non si spellava i piedi [...] (p. 57)

A volte pareva a Binda che il lume fosse molto più distante, sull'altra riva, a volte fermo, a volte rimasto dietro di lui. (p. 59)

[...] eppure riconosceva il sentiero, le pietre, gli alberi, il muschio. Ma erano pietre, alberi, muschio d'un altro luogo, distante, di mille altri luoghi diversi e distati. (p. 60)

Tutte le tre citazioni derivano da *Paura sul sentiero*, un testo in cui Calvino, estremizza la preferenza per la paratassi asindetica, al fine di rendere evidente anche a livello stilistico la velocità del passo di Binda, ma ancora di più, la corsa della sua fervida

²⁸² Cfr. P. V. MENGALDO, *La lingua dello scrittore*, in *Italo Calvino*, cit., parla di “fine sensibilità per i fatti acustici che lo caratterizza e non di rado diviene in lui tematica” (p. 210)

immaginazione. In ogni caso questo tipo di strutture e costruzioni sono presenti anche in altri testi, come ad esempio *Uno dei tre è ancora vivo*, dove però l'andamento è rallentato e assume piuttosto il ritmo di una formula rituale:

-... e ho visto le fiamme più alte delle montagne, - diceva il vecchio con la barba,
- e ho detto: come può bruciare così alto un paese?
[...] E ho sentito l'odore del fumo che non si poteva sopportare, e ho detto: come
può puzzare così il fumo del nostro paese? (p. 70)

Infine, le strutture ripetitive si possono dare a livello più ampio, tramite la riproposizione di una serie di episodi o situazioni. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, si tratta di un orchestrato molto frequente all'interno della fiaba e che Calvino riprende spesso nei suoi racconti. Abbiamo ad esempio parlato del *Bosco degli animali*, che rappresenta il testo maggiormente ibridato con il genere fiabesco: qui la ripetizione avviene nella maniera più tradizionale e vicina al modello originale. Infatti ogni volta che Giuà dei Fichi tenta di sparare al tedesco, viene bloccato dall'intervento di un paesano che cerca in questo modo di salvare i propri animali da cortile, fino a quando alla fine non deciderà comunque di sparare, colpendo però la gallina di Giurmina. Si noti ora che le ripetizioni non portano però ad un reale sviluppo della vicenda, che invece rimane bloccata in una medesima situazione: le varie sequenze infatti si vengono a replicare in un tempo che appare inconsistente e che non porta ad alcun effettivo avanzamento, tanto che le sequenze ripetitive potenzialmente potrebbero continuare all'infinito²⁸³.

Molto simile è il meccanismo messo in atto in *Ultimo viene il corvo*, anche se le ripetizioni sono meno riconoscibili.²⁸⁴ Infatti, il ragazzo "con la faccia a mela", una volta ottenuto il fucile comincia a sparare ad ogni bersaglio gli si presenti di fronte, fino a quando il capo dei partigiani si riprende l'arma:

Era affiorata una trota, con un guizzo, e il ragazzo le aveva sparato una botta addosso, come l'aspettasse proprio lì. (p. 52)

²⁸³ A questo proposito cfr. G. FALASCHI, *Negli anni del Neorealismo*, in *Italo Calvino*, cit., p. 121. Falaschi nota come nelle varie apparizioni del testo (ne <<l'Unità>>, nelle due edizioni di *Ultimo viene il corvo* e nei *Racconti*) effettivamente si vengono a proporre più o meno episodi nella sequenza di episodi a seconda delle esigenze, a dimostrazione del fatto che il numero di ripetizioni non è importante in quanto avvengono in una sorta di sospensione a livello temporale.

²⁸⁴ Cfr. F. SERRA, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006. Serra parla di racconto "basato su un elementare sviluppo a catena [...] la narrazione trova il suo principio motore nella catena di azioni [...] che spinge il personaggio ad andare un po' più in là" (p. 62).

Ma a un certo punto un leprotto spaventato dai passi traversò il sentiero [...] lo fermò una botta del ragazzo. – Buon colpo, - disse anche il capo, - però qui non siamo a caccia. [...]
Non era passata un'ora che nella fila si sentirono altri spari. – E' il ragazzo di nuovo! – s'infuriò il capo e andò a raggiungerlo. Lui rideva [...] – Pernici, - disse, mostrandole. (p. 53)

La sequenza riprende poco dopo, quando il ragazzo, all'alba, ruba il fucile mentre gli altri ancora dormono e torna a sparare ad animali o piante che incontra per strada.

Era l'ora in cui arrivavano le ghiandaie. Eccone una: sparò, corse a raccoglierla e la mise nel tascapane. Senza muoversi dal punto dove l'aveva raccolta cercò un altro bersaglio: un ghiro! (p. 53)

Inizia così una nuova sequenza che a sua volta potrebbe continuare all'infinito con quella leggerezza che è propria della fiaba. Solo con l'ingresso sulla scena di un bersaglio umano, il soldato, la ripetizione si interrompe. Nel finale infatti il racconto assume un andamento molto diverso dovuto alla focalizzazione sul soldato stesso: il suo sguardo e i suoi pensieri fanno venir meno l'andamento fiabesco che si era dato fino a questo momento, per lasciare spazio invece alla dimensione tragica (cosa che non era possibile continuando a seguire la prospettiva infantile del ragazzo). Quindi nell'ultima parte il ritmo rallenta: se infatti prima si dava un veloce susseguirsi di azioni, nel passaggio da un bersaglio all'altro, ora ogni atto viene affiancato dai pensieri preoccupati del soldato, in un crescere di tensione.

L'ultimo racconto in cui appare una struttura ripetitiva è *Paese infido*, in cui, come abbiamo già visto, il partigiano ferito Tom cerca aiuto tra gli abitanti del paese, ma senza risultato. La medesima situazione si ripete per ben sei volte in un climax angoscioso. Tuttavia, rispetto agli esempi precedenti, questa volta il meccanismo tipicamente fiabesco viene ben camuffato in senso realistico: in *Il bosco degli animali*, le varie sequenze erano sostanzialmente identiche (mutavano solo gli animali e i paesani che fermavano Giuà, ma la struttura era sempre la stessa), ora invece intervengono delle variazioni da un episodio all'altro, che connotano questo testo in direzione più realistica rispetto ai precedenti:

Tom [...] scoperse una faccia, ferma, gialla, come una zucca, che lo guardava. Era una vecchia avvolta in panni neri. -Ehi! – fece Tom, e la vecchia silenziosamente gli voltò le spalle e andò via. (p. 82)

Un uomo veniva avanti lentamente, un vecchio decrepito, col cappello sugli occhi, e una mantellina, nonostante il caldo. Tom gli andò incontro. – Senta, non ci sono mica tedeschi in giro, oggi? [...] E si trovò di nuovo fuori. (p. 83)

Ecco che, all'angolo della prima casa, scantonò un uomo, un tipo grasso, con una corta collottola rossa. Tom gli andò dietro: saliva per una scala esterna. -Senta, - disse Tom, ma l'uomo non si voltava e Tom salì dietro di lui e riuscì a impedirgli di chiudere la porta. -Cosa volete? – disse l'uomo grasso. (p. 83)

Come si potrà notare i tre episodi hanno una struttura simile: ogni volta Tom vede qualcuno, ne viene data brevemente la descrizione fisica e poi inizia il dialogo (o almeno un tentativo di dialogo), che nel corso della sequenza tende ad allungarsi e si complica, tramite l'ingresso nel discorso di una molteplicità di figure, ma sempre con lo stesso risultato finale: l'allontanamento del partigiano.

La seconda sequenza, costituita sempre da tre episodi, ha invece una struttura più complessa, in quanto vede non solo il dialogo, ma anche l'introduzione in ambienti diversi (l'aula scolastica, lo studio del medico e la casa del gerarca). In tutto ciò si assiste ad un climax emotivo evidente nell'exasperazione del protagonista, dovuta ai continui rifiuti, ma anche alla febbre crescente: in questo caso dunque la ripetizione fiabesca non porta ad una sospensione temporale come avveniva ne *Il bosco degli animali*, ma ad un effettivo evolversi della vicenda in senso ascendente, verso una crescita dell'angoscia che culmina nella parte finale del testo con Tom che si sente ormai in trappola.

Queste ripetizioni di interi episodi, sono chiaramente delle strutture molto più evidenti all'interno del testo rispetto alle precedenti, che a volte potrebbero apparire stancanti nel loro procedere; allora appare naturale interrogarsi sul perché di tale scelta da parte di Calvino. Lui stesso nella breve nota all'edizione del 1969 di *Ultimo viene il corvo*, aveva parlato di “manierismo”²⁸⁵ per questi racconti: può essere interpretato, come del resto ha fatto Calligaris, nel senso di cristallizzazione di un modello, di una o più scelte formali, a cui non corrisponde più un'immagine del mondo.²⁸⁶ Quindi si potrebbe pensare ad un

²⁸⁵ I. CALVINO, *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 275-276. Calvino qui parla di “manierismo” appunto, ma riconosce anche a questi testi il pregio di rappresentare “lo stile di un momento particolare”.

²⁸⁶ C. CALLIGARIS, *Italo Calvino*, cit., pp. 19-23.

manierismo della fiaba stessa, ovvero di applicazione di strutture tipicamente fiabesche, ma ormai svuotate di ogni significato.

In realtà credo che l'iterazione rivesta ancora diversi significati. Da una parte infatti rappresenta il modello ideale per mettere in evidenza come l'uomo di volta in volta riesca a superare le prove che gli vengono poste di fronte²⁸⁷. Dall'altra, fatto ancora più interessante ai nostri occhi, l'iterazione, come la divagazione, può essere considerata come esempio di un tempo narrativo ritardante, che ha come scopo quello di rinviare la conclusione. Ciò che in modo particolare Calvino cerca di allontanare da sé, è la morte, tanto che la ripetizione può essere definita come “una fuga perpetua”²⁸⁸ da essa, dallo scorrere inevitabile del tempo che ci porta verso la fine. Se infatti inseriamo una dietro l'altra una serie di ripetizioni che, come abbiamo avuto modo di vedere, possono procedere all'infinito, allora c'è la speranza di far in modo che “la morte non ci trovi più, che il tempo si smarrisca”²⁸⁹. Ma come ha spiegato Kermode ne *Il senso della fine*,²⁹⁰ questi non sono che espedienti che complicano l'intreccio e ritardano il momento della fine, momento che in ogni caso giungerà. Allora si potrà notare come Calvino, quando inevitabilmente si trova di fronte alla necessità di affrontare la morte, lo fa sempre con riluttanza. Nei suoi racconti generalmente muoiono solo tedeschi o spie fasciste, mai partigiani (in *Paese infido* Tom viene inaspettatamente salvato da una figura fiabesca), e spesso quando ciò avviene, la morte non è certamente rappresentata con l'evidenza e la drammaticità tipicamente fenogliane, ma viene occultata.²⁹¹ Alcuni personaggi ad esempio scompaiono in un burrone dopo essere stati attaccati da un gatto selvatico, altri

²⁸⁷ Cfr. I. CALVINO, *Il midollo del leone*, in *Saggi*, I, cit., “ciò che interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate” (p. 12).

²⁸⁸ I. CALVINO, *Rapidità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 48. L'altra tecnica usata per allontanare la morte di cui Calvino parla è la digressione, che però lui dice di non amare: “Perché io non sono un cultore della divagazione; potrei dire che preferisco affidarmi ad una linea retta, nella speranza che continui all'infinito e mi renda irraggiungibile. Preferisco calcolare lungamente la mia traiettoria di fuga, aspettando di potermi lanciare come una freccia e scomparire all'orizzonte” (Ivi).

²⁸⁹ Sono le parole usate da Carlo Levi nell'introduzione a *Tristram Shandy*, citate da Calvino stesso in *Rapidità* (ivi).

²⁹⁰ F. KERMODE, *Il senso della fine*, cit.

²⁹¹ A questo proposito cfr. G. PEDULLA', *Una lieve colomba*, in *Racconti della Resistenza*, cit., “Questo silenzio sulla morte, questa riluttanza a fare i conti con essa che attraversa tutta la sua opera – da *Il sentiero dei nidi di ragno* a *Il barone rampante*, gli eroi di Calvino non muoiono, ma, propriamente, scompaiono, mentre nei suoi racconti partigiani a perdere la vita sono praticamente soltanto fascisti e tedeschi – possono essere considerati addirittura uno dei cardini della sua poetica.” (p. XXI)

vengono colpiti da un proiettile nel simbolo dell'aquila che hanno appuntata sul petto, mentre i cadaveri vengono nascosti dalla vita del bosco. Insomma, negli scritti calviniani sembra che il momento del trapasso costeggi il testo e a volte vi si affacci fuggevolmente, ma rimanga sempre sul limitare. Alla morte si può tutt'al più alludere, "nella speranza di differirla per mezzo del racconto, ma evitando di nominarla impunemente"²⁹².

Tornando però ai nostri racconti, guardiamo ad altri meccanismi utilizzati da Calvino nella trattazione del tempo, oltre a quello della ripetizione.

In alcuni racconti è possibile riscontrare una struttura di tipo circolare, in cui quindi inizio e fine e si corrispondono, o almeno sono strettamente collegati l'uno all'altro. Il primo caso che presentiamo è quello di *Paura sul sentiero*: il racconto in realtà presenta un incipit in *medias res*, in quanto troviamo Binda che già sta marciando per raggiungere i vari distaccamenti, e ben presto comincia a vedere immagini di tedeschi nascosti ovunque. Quando alla fine raggiunge Vendetta, riferisce il suo messaggio, mangia e poi si prepara per ripartire:

S'incamminò. – Vado da Serpe, in Gerbonte, - disse. – Forza, Binda, - gli fecero i compagni. (p. 62)

Innanzitutto è possibile notare il collegamento con la parte iniziale del testo fornito dal grido di incitamento "Forza, Binda!"; ma i legami sono anche a livello più profondo, di contenuto: possiamo immaginare che una volta ripartito, come era accaduto all'inizio, Binda ricominci a vedere sul sentiero, "il grande tedesco che è infondo a tutti noi, chiamato Gund" (p. 60) mentre lo insegue. Ricomincerebbero allora le stesse visioni, le immagini di tedeschi "appollaiati sugli alberi" e quelle di luci che "marciano" rapide all'inseguimento. *Paura sul sentiero* può quindi essere definito un racconto ciclico, in cui al momento della pausa segue sempre una nuova partenza verso l'avventura del passaggio attraverso il bosco incantato.

L'altro testo dalla struttura circolare è *Andato al comando*: all'inizio e alla fine ritroviamo le medesime immagini del bosco che fungono da cornice al racconto:

Il bosco era rado, quasi distrutto dagli incendi, grigio nei tronchi bruciati, rossiccio negli aghi secchi dei pini. L'uomo armato e l'uomo senz'armi se ne venivano a zig-zag tra gli alberi, scendendo. (p. 47)

²⁹² Ivi.

Così rimase, cadavere nel fondo del bosco, con la bocca piena d'aghi di pino. Due ore dopo era già nero di formiche. (p. 51)

Si noti infatti come vari elementi delle descrizioni vengano ripresi tra l'incipit e l'explicit: tornano di nuovo il bosco, gli aghi di pino e i colori scuri. Ma c'è una differenza tra i due testi, se infatti nel primo siamo di fronte ad un bosco consumato dalle fiamme, in cui gli unici elementi attivi appaiono essere le due figure umane che camminano, nella seconda parte invece il bosco sembra essere tornato vitale e partecipe dell'azione, pronto a cancellare i resti dell'uomo che lo stava attraversando. Si può anzi notare che la circolarità emerge anche nella parte centrale del testo, quando la spia fascista, imponendo un'improvvisa accelerazione al racconto e un aumento della *suspense*, comincia a correre per sfuggire al suo accompagnatore: siamo quindi di fronte ad un climax narrativo, momento in cui ci si aspetterebbe il rapido precipitare dell'azione verso il finale:

Si voltò a un calpestio sopra di sé: a pochi metri c'era l'uomo armato che se ne veniva col suo passo calmo, indifferente. Aveva l'arma in mano. Disse: - Di qua ci dev'essere una scorciatoia, - [...]

Allora tutto tornò come prima: un mondo ambiguo, tutto in male o tutto in bene: il bosco che invece di finire, s'infittiva, quell'uomo che quasi lo lasciava scappare senza dir niente. (p. 50)

Il climax dunque viene negato da parte dell'autore e le aspettative del lettore sono deluse. Il cammino per il bosco ricomincia invece come all'inizio, con lo stesso dialogo e con le stesse ambiguità, fino a quando l'esecuzione della spia non avviene, senza che questa realizzi il fatto:

E quando sentì i colpi sferrati addosso a lui come pugni di fuoco che non si fermavano più, riuscì ancora a pensare: <<Crede d'avermi ucciso, invece vivo>>. (p. 51)

In altri racconti invece la struttura narrativa non appare rivolta alla circolarità, ma ad un crescere tragico, com'è il caso di *Ultimo viene il corvo*, in cui come abbiamo visto, la prospettiva del soldato porta a mettere in evidenza la drammaticità della situazione, che culmina nel momento in cui viene colpito dal ragazzo. Un altro esempio può essere quello di *Paese infido*, in cui invece il climax di tensione viene raggiunto quando Tom si trova in trappola nella stalla del gerarca, a cui segue l'inaspettato salvataggio.

Possiamo ora continuare la trattazione parlando proprio di *Paese infido*, in quanto si tratta dell'unico testo tra quelli analizzati che vede la presenza di analessi; generalmente infatti,

come è proprio del Neorealismo, i classici strumenti delle anacronie, non vengono utilizzati: i racconti vengono apprezzati maggiormente nella loro linearità mimetica del tempo reale.

Questo racconto presenta effettivamente un'organizzazione lievemente più complessa rispetto ai precedenti: è possibile riscontrare infatti un inizio in *medias res*²⁹³, con il protagonista, Tom, che si risveglia in mezzo al bosco, con una gamba ferita. Segue subito un flashback che riprende brevemente gli eventi precedenti: la battaglia ingaggiata con i tedeschi, una ferita che sembrava essere lieve e, infine, la solitudine, dopo aver perso i compagni nella fuga. Certo in questo caso l'utilizzo dell'analepsi è assolutamente tradizionale e ha come unico scopo quello di informare il lettore su quanto avvenuto in precedenza.

Più interessante è invece la rievocazione fatta poco dopo, seguendo il filo dei pensieri di Tom (ed evitando così una netta rottura del flusso temporale):

Ma, nei mesi buoni, quando tutta la zona era in mano partigiana e si girava per i paesi come a casa propria, Tom ricordava una giornata passata in quel paese, ricordava ragazze che portavano fiori, piatti di tagliatelle su tavole imbandite, e un ballo all'aperto, e facce amiche, e canti. [...]

Ma intanto, gli tornava in mente una frase sentita dire da un suo compagno, Fulmine, una frase cui allora non aveva dato peso. Durante quella festa, Fulmine aveva detto qualcosa riguardo a tutti quelli del paese che gli sarebbe piaciuto proprio incontrare e che invece non si facevano vedere... (p. 82)

Questo ricordo da parte del protagonista è importante nella strutturazione del racconto: gli ritorna infatti alla mente man mano che si avvicina al paese; ad esempio dopo essere stato allontanato dal secondo contadino:

e poi ricordava la festosa accoglienza di quel giorno lontano, che testimoniava quanti amici avessero i partigiani in mezzo agli abitanti. (p. 83)

Oppure nella casa del borghese:

Tom ricordava le parole di Fulmine. – Ma allora, - chiese, - quelli di allora, i nostri amici, dove sono...? (p. 84)

²⁹³ L'inizio in *medias res* non si riscontra spesso in Calvino: generalmente infatti preferisce proporre una sorta di cornice in apertura e in chiusura del testo in cui si sofferma sulla descrizione del paesaggio circostante.

Il ricordo viene quindi ad avere qui una funzione strutturale, in quanto tutto ciò che Tom vive in presa diretta, viene letto tramite la lente del passato, che porta a guardare, con speranza o con rassegnazione, al presente.

Infine, per chiudere la nostra trattazione guardiamo alla costruzione della temporalità nei racconti calviniani con un'ottica di tipo diverso: facendo riferimento alle funzioni dei tempi verbali usati nel testo, secondo l'insegnamento di Weinrich. Calvino sembra rispettare quello che è l'uso più consueto dei tempi all'interno delle sue opere, anche nella designazione della "cornice": in *Tempus*, Weinrich sosteneva infatti che la cornice, in passato tanto importante nella novellistica, nel racconto moderno si sarebbe venuta a trasformare in una sorta di corona all'interno dei singoli testi.²⁹⁴ Infatti spesso, anche nei racconti di Calvino troviamo effettivamente, dei brevi paragrafi in apertura e chiusura del testo, che presentano il tempo dell'imperfetto e che introducono, tramite scene di sfondo, all'azione che si sta per svolgere. Un esempio chiaro possono essere i due passi di *Andato al comando* che abbiamo riportato sopra, oppure anche l'incipit di *Ultimo viene il corvo*:

La corrente era una rete di increspature leggere e trasparenti, con in mezzo l'acqua che andava. Ogni tanto c'era come un battere d'ali d'argento a fior d'acqua: il lampeggiare del dorso di una trota che riaffondava subito a zig-zag.
(p. 52)

Esula invece dal modello proposto da Weinrich l'inizio de *Il bosco degli animali*, in cui non solo non è possibile riscontrare la tipica cornice con l'imperfetto (fatto comunque non raro, ad esempio quando ci troviamo di fronte a degli inizi in *medias res*), ma viene utilizzato da parte dell'autore il presente, ovvero un tempo commentativo, che generalmente non dovrebbe trovare spazio nella narrativa (se non nei dialoghi):

I giorni di rastrellamento, al bosco sembra che ci sia la fiera. Tra i cespugli e gli alberi fuori dai sentieri è un continuo passare di famiglie che spingono la mucca od il vitello [...] C'è chi addirittura scappa coi conigli. (p. 74)

Anche il paragrafo successivo vede l'utilizzo del medesimo tempo, mentre in un altro passo del testo il presente riappare accompagnato dalla prima persona singolare:

Ora bisogna sapere che Giuà era il cacciatore più schiappino del paese. Non era mai riuscito a centrare, manco per sbaglio, non dico una lepre, ma nemmeno uno scoiattolo. (p. 76)

²⁹⁴ H. WEINRICH, *Tempus*, cit.

L'intromissione di questo narratore in prima persona sembra a sua volta richiamare un elemento proprio della fiaba, ovvero l'intervento diretto di colui che racconta per mettere in evidenza dei fatti salienti nella narrazione, senza i quali una comprensione profonda non sarebbe effettivamente possibile, lasciando spazio anche alla possibilità di un commento.

Abbiamo quindi potuto sottolineare come allo sviluppo della dimensione temporale dell'opera di Calvino concorrano vari elementi. Certamente uno dei più interessanti è l'influenza che ancora una volta il mondo della fiaba viene ad avere all'interno del testo: l'attenzione al ritmo, ai richiami e alle ripetizioni in Calvino è senza dubbio debitrice di una tradizione orale ancestrale, in cui il suono rappresentava la dimensione fondamentale della narrazione. Ma certamente nei racconti intervengono anche le istanze più moderne del racconto americano, ad esempio nella *suspense* nelle parti finali dei testi.

5.3 La ricchezza di piani temporali in Rigoni Stern

Rigoni Stern in quanto narratore di una comunità, non va alla ricerca degli espedienti che abbiamo visto fino a questo momento: il finale non precipita all'improvviso, il ritmo non si mostra incalzante ma pacato, non ci sono effetti di *suspense*, non scene cinematografiche. Questo perché appunto con il racconto di Rigoni, e in modo particolare con questi testi, ci troviamo di fronte ad una dimensione orale, in cui la narrazione è venuta a riassumere la sua antica funzione civile, che non ha come scopo quello di sorprendere l'ascoltatore, ma di tramandare una memoria, affinché questa passi da una generazione all'altra. Quindi la funzione del ricordo risulta essere preponderante rispetto ad ogni altro fine l'autore si possa porre.

Come argomenta Ong, allora non bisogna aspettarsi un climax di tensione, ma narrazioni costruite secondo l'introduzione di blocchi concentrici e senza effetti ricercati.²⁹⁵ Si tratta semplicemente di testi che rispondono ad una logica diversa, in cui all'aumentare della ricerca dell'oralità, corrisponde una diminuita proposta degli effetti di tempo.

Certamente un pregio dei racconti di Rigoni Stern è quello della grande ricchezza di piani temporali, che si alternano, vengono lasciati da parte e poi ripresi nel corso della narrazione. Non c'è un unico passato che può essere raccontato, ma siamo posti di fronte ad una rete intricata di rimandi a tempi diversi.

²⁹⁵ Cfr. W. ONG, *Oralità e scrittura*, cit.

Per esemplificare questo concetto cominciamo proprio dal racconto che presenta la struttura più complessa: *Polenta e formajo zé bon!* per la sua fisionomia di testo che propone l'incontro di più generazioni, e il sovrapporsi di piani diversi della memoria si presenta con un'architettura ricca di analessi e di racconti retrospettivi da parte di vari personaggi. Proviamo dunque ad applicare un'analisi temporale sul modello di quella presente in *Figure III*.²⁹⁶

Il primo segmento della narrazione si apre in *medias res* con i due ragazzi mentre vengono sorpresi da un temporale in montagna, mentre già stanno salendo a Malga Hotara. Questo primo tempo in ordine narrativo è quindi ben lontano dall'essere il primo tempo anche in ordine diegetico. Anticipando dunque il seguito dell'analisi, gli diamo fin d'ora la posizione numero 6. Sarà quindi il segmento A₆.

Si apre poi una seconda sequenza in cui si sottolinea che i ragazzi erano partiti due giorni prima da una città del sud (B₄). Di seguito si introduce invece il piano di un passato difficilmente collocabile e probabilmente esteso ("Tante volte aveva detto [...]” p. 1049) a cui sono fatti risalire i racconti sugli anni della guerra che il nonno faceva ai nipoti (C₂). All'interno di questo racconto si introduce in modo particolare il ricordo da parte del nonno di cosa era avvenuto il 9 settembre 1943 (D₁).

La sequenza successiva invece riprende il momento in cui il nonno chiede a Luisa di andare a visitare i luoghi in cui ha vissuto la guerra (E₃), per poi passare alla notte dopo la partenza (F₅).

A questo punto dopo uno stacco reso evidente dalla spaziatura, la narrazione riprende dalla prima sequenza, dal temporale, per proseguire in modo lineare fino alla fine del testo (G₆). In realtà in seguito troveremo altri rimandi al passato, ma questa volta sono presentati sotto forma di racconto retrospettivo da parte del Bocia, Aramis e della stessa Luisa che richiama alla mente le parole del nonno.

La formula di questo inizio (dato che si tratta di sole due pagine) è quindi la seguente:

A₆ B₄ C₂ [D₁] E₃ F₅ G₆.

Il racconto dunque non segue l'ordine diegetico della narrazione ma si sviluppa all'inizio con un incipit in *medias res*, che vede poi il recupero degli eventi precedenti tramite l'analessi.

²⁹⁶ G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 83-95.

Nella seconda parte invece si inaugura un movimento oscillatorio tra passato e presente. Grazie infatti ai racconti del Boccia e di Aramis si dà un continuo ritorno al periodo della guerra: questi rimandi possono essere fatti semplicemente tramite qualche accenno nel dialogo, ma in altri casi sono più estesi e si sviluppano come veri e propri racconti. Ai loro ricordi sulla guerra, si aggiungono anche le parole di Luisa, che agisce sul piano della memoria ogni volta che accenna a ciò che il nonno le raccontava, tornando quindi ad un periodo identificabile con l'infanzia e l'adolescenza.

E' possibile provare a ricostruire sommariamente questo movimento pendolare tra passato e presente. All'inizio è Luisa che accenna ai racconti del nonno, a cui risponde il breve racconto del Boccia su Teròn. Segue la passeggiata di Franco e Luisa che arrivano ad una selletta da cui è possibile vedere tutta la Valsugana: il Boccia dice loro che da lì si era buttato Moretto per non farsi prendere durante un rastrellamento. Abbiamo poi la visita al rifugio dei partigiani con i racconti del Boccia sul rastrellamento dell'estate del 1944. Quindi, per tre sere viene a far visita alla malga anche Aramis, ex partigiano, e ogni volta racconta con piacere (la sua loquacità infatti si scontra con la remissione del casaro), vari episodi della guerra.

Il racconto è inoltre sempre favorito dai luoghi: dalla selletta da dove si era gettato Moretto, fino all'accampamento partigiano:

Il casaro si avviò, raccomandando di mettere i piedi dove li metteva lui. Girarono attorno a dei massi. <<Ecco, qui c'era la cucina>> riprese il casaro, <<cioè qui Aramis cucinava la polenta per tutti. E lì sopra c'era il posto di guardia.>> Salirono. Si vedevano ancora i lavori di mascheramento: tronchi e sassi e mughii secchi, e una specie di sedile, anche questo con i tronchi di mugo. Luisa volle sedersi in quel posto di vedetta dove anche suo nonno aveva vigilato sui compagni [...] (p. 1057)

A ben vedere, in realtà ai piani temporali che abbiamo messo in evidenza fino a questo momento, se ne potrebbe aggiungere anche un altro, più lontano nel passato rispetto ai precedenti: è il piano della Prima guerra mondiale. Questo però non viene rievocato tramite la parola e il racconto, ma tramite il luogo, che porta ancora traccia di quella tragedia:

[...] raggiunsero una cima tutta intersecata da profonde trincee scavate durante la prima guerra mondiale. Delle caverne si internavano nella montagna come delle gallerie di una miniera. (p. 1056)

Come abbiamo detto in precedenza è infatti il luogo a farsi custode della memoria e a permettere il fluire del ricordo. Questi rimandi alla Prima guerra mondiale sono presenti anche nel testo *Un ragazzo delle nostre contrade*:

Assieme ai bossoli del parabellum trovavamo anche quelli del 91 degli alpini e dei mauser austriaci che risalivano ai combattimenti del 1916, e bombe inesplose nelle fenditure della roccia. (p. 1038)

Assistiamo dunque ad una vera e propria “esperienza carsica della memoria, in virtù della quale la Grande Guerra e la Resistenza, combattute negli stessi luoghi e contro lo stesso nemico, finiscono in qualche modo per identificarsi vicendevolmente”²⁹⁷.

In questo stesso racconto, ritroviamo anche un’altra analesi: quella che riguarda la vita di Nin Sech, che si dipana in un tempo più ampio rispetto a quello registrato fin ora, che risale fino al periodo precedente la Prima guerra mondiale, e rende conto della storia di un’intera comunità tra le migrazioni e l’influenza del pensiero comunista.²⁹⁸

La tecnica del racconto nel racconto viene invece ripresa in modo molto più semplice in *Dentro al bosco*, in cui la narrazione si struttura proprio sul racconto orale della morte di Cristiano (un altro ragazzo di “quelle contrade”) fatto a Rigoni da un compagno di caccia. Si può inoltre notare come proprio la trasmissione orale degli eventi, porti spesso Stern ad indulgere nel racconto che Genette avrebbe definito “ripetitivo”, ovvero che narra più volte ciò che in realtà è avvenuto una volta sola.²⁹⁹ Ad esempio nel caso di *Dentro il bosco*, la morte di Cristiano viene presentata per due volte di seguito: una in presa diretta tramite l’utilizzo del dialogo, e un’altra volta invece riportata:

Gli gridava il tenente: “Dove hai il fucile? Dove sono i tuoi compagni? Parla che ti ammazzo”. [...] Cristiano con un filo di voce rispondeva: “Eccola la mia arma”, e accennava con lo sguardo alla scure. “Cosa vuole ammazzare? Non vedete vigliacchi che mi avete già ammazzato?”

Vidi con questi miei occhi il tenente che gli puntava la pistola sulla fronte e gli urlava parla che ti ammazzo e sentii lui che rispondeva che già l’avevano fatto [...] (p. 1022)

In questo caso la ripetitività è dovuta alla volontà del narratore di segnalare la veridicità di quanto detto sottolineando la sua qualifica di testimone diretto dei fatti. La ripetitività

²⁹⁷ G. PEDULLA’, *Racconti della Resistenza*, cit., 222.

²⁹⁸ Sembra che nella vita di Nin Sech sia confluita parte della storia di Tönle, in un periodo in cui Rigoni stentava a portare a termine questo progetto. A tal proposito cfr. A. MOTTA, *Mario Rigoni Stern*, cit., pp. 52-68.

²⁹⁹ G. GENETTE, *Figure III*, cit., pp. 162-207.

si può osservare anche in *Polenta e formajo zé bon!*, in cui invece per due volte viene ripresa la morte di Moretto dal malgaro:

Da quelle rocce lì si è buttato giù il Moretto per non farsi prendere dai tedeschi [...] (p. 1056)

Quello stesso giorno, o il giorno dopo, tedeschi e fascisti fecero un rastrellamento. Fu quando morì il Moretto [...] (p. 1057)

Un altro strumento utilizzato in maniera consistente da parte di Rigoni Stern è senza dubbio l'ellissi. In realtà si è detto che la *short story*, proprio a causa della sua brevità, è spesso costretta a fare uso dell'estrema accelerazione garantita dall'ellissi, per focalizzarsi solo sui fatti salienti della narrazione.³⁰⁰ Rigoni Stern però la usa in modo molto più esteso rispetto agli altri due autori trattati, innanzitutto perché, tranne nel caso di *Dentro il bosco*, i suoi testi si sviluppano in un arco temporale più dilatato rispetto a quello della singola giornata (preferito invece nel periodo del Neorealismo); ad esempio in *Un ragazzo delle nostre contrade* cerca di rendere conto di un frammento di vita abbastanza esteso, mentre in *Polenta e formajo zé bon!* abbiamo il resoconto di alcuni giorni di vacanza (senza ovviamente considerare tutti i rimandi al passato). Per questo, non avendo a disposizione lo spazio garantito dal romanzo, è inevitabile l'utilizzo dell'ellissi. Inoltre, in *Un ragazzo delle nostre contrade*, abbiamo notato come la narrazione sembri procedere attraverso i ricordi dei paesani, che hanno potuto vedere Moretto in vari momenti dopo lo scoppio della guerra: si tratta di brevi frammenti di memoria collocati in maniera precisa nel tempo (Rigoni riporta sempre la data o almeno la stagione), che non possono che essere inframezzati da ellissi, rese anche graficamente evidenti tramite la spaziatura.

Altro elemento che caratterizza questi testi può essere individuato nel finale: Rigoni solitamente rinuncia all'explicit connotato da un climax ascendente o dalla ricerca di *suspence*, ma chiude i suoi testi sempre in modo pacato e lineare, allontanandosi quindi dal modello classico di racconto. Spesso anzi i suoi racconti si chiudono con quelle che potrebbero essere definite delle vere e proprie epigrafi:

³⁰⁰ A tal proposito cfr. PASCO A. H., *On defining short story*, in *The new short story theories*, cit. Proprio a causa della sua brevità e dell'esigenza di concentrarsi su un'unica azione, il racconto tende a omettere gran parte della realtà; per questo Pasco scrive: "short stories also make frequent use of ellipsis. Readers expect to generalize, to read in depth and between the lines" (p. 125).

Sopra la credenza c'era un'immagine listata di nero. Era Cristiano: nato il 14-12-1925, morto per causa dei fascisti il 17-11-1943 – la mamma e la sorella – a ricordo per gli amici. (p. 1023)

Queste le parole conclusive di *Dentro il bosco*, che fino alla fine assolve il proprio compito di testo del ricordo. Mentre in *Un ragazzo delle nostre contrade*, Rigoni decide di raccontare in maniera sommaria la morte di Moretto (che si colloca a tre quarti della narrazione), negando ogni tensione al momento, per proseguire poi il racconto con la difficile ricerca del corpo. Anche qui il finale è legato all'immagine dell'epigrafe tramite la ripresa del funerale:

Sul camion lo coprimmo di fiori gocciolanti e due giorni dopo ebbe un funerale che nemmeno un re avrà mai. (p. 1039)

Rigoni in questo modo, esaudisce il fine ultimo del racconto: quello di mantenere viva la memoria del defunto in coloro che ascoltano.

Per terminare la nostra trattazione, vogliamo mettere in evidenza un altro aspetto che riguarda la rappresentazione del tempo in Rigoni Stern. Può essere utile considerare in particolare *Un ragazzo delle nostre contrade*, in cui è ben ravvisabile, soprattutto nelle prime pagine, la presenza di un tempo ciclico, che segue l'alternarsi delle stagioni e che regola ogni aspetto della vita di Moretto, come degli altri paesani:

D'inverno, anche non veniva mai giorni, e quando aveva finito il giro era ancora buio.

Avvicinandosi alle case suonava il corno e la gente usciva in fretta con i secchi di latte che fumavano nell'aria fredda. Avevano anche poca voglia di parlare [...] (p. 1025)

In marzo le giornate arrivano al galoppo, [...] Il Moretto, appena finito il giro del mattino e scaricati in fretta i bidoni ricolmi, non si fermava a parlare accanto al fuoco delle caldaie ma andava via subito. [...]

Ma ora le giornate si erano allungate [...] (p. 1026)

Questo tempo ciclico si spezza nel racconto con l'ingresso della storia e la chiamata al fronte di Moretto. A differenza di quanto si potrebbe pensare, però anche quest'evento viene inserito in una linea temporale più ampia, generazionale:

Finché un giorno lo chiamarono coscritto per la visita militare e poco tempo dopo arrivò la cartolina rosa.

Arrivò in anticipo perché le cose sui fronti andavano male. Così era il destino; come un giorno fu per suo padre, per i suoi zii, i compaesani; per quelli di cui trovava le ossa scavando a recuperare. (p. 1027)

La sensazione di essere inseriti all'interno di un tempo più ampio rispetto a quello della singola vita, che può essere quello di una generazione o quello delle stagioni, è sempre presente nell'opera di Rigoni Stern; di questo ha parlato, a proposito di *Storia di Tönle*, anche Zanzotto:

Assistiamo allo scorrimento continuo di un andirivieni di persone che, proprio perché vivono nell'ambito di una stagione, vivono l'anno eterno, dell'eterno ritorno, l'anno che ingoia la cosiddetta grande storia e riduce <<i secoli a ore>>. ³⁰¹

Concludiamo quindi la nostra analisi dei racconti di Rigoni, mettendo in evidenza come in questo caso la funzione assunta dall'autore di "aedo della memoria", ovvero di cantore di un'intera comunità, che ha lo scopo di garantire la trasmissione del ricordo da una generazione all'altra, ha influito in maniera decisiva anche sullo sviluppo della temporalità di questi testi. In modo particolare il rimando a una memoria stratificata del passato, ricca di collegamenti, si realizza attraverso il dipanarsi dei vari piani temporali della narrazione, che la portano ad un movimento pendolare tra passato e presente. Ma anche la ripetitività degli episodi e l'uso dell'ellissi possono essere ricondotti al ruolo che l'autore ha assunto nella collettività.

Infine si noti che l'epilogo, che in Fenoglio e Calvino era sempre segnato da un confronto con il tema della morte, qui assume una funzione diversa. La morte dei personaggi infatti si colloca generalmente nella parte centrale dei racconti, mentre la conclusione tende a soffermarsi invece su immagini del ricordo, come una foto o un funerale, importanti per coloro che sono ancora vivi.

³⁰¹ A. ZANZOTTO, *Da quella neve lontana il fuoco di Rigoni Stern*, cit., p. 92.

Conclusioni

Siamo quindi giunti alla fine di questo percorso che si era proposto come obiettivo di utilizzare i parametri dell'oralità e della temporalità nello studio dei racconti di argomento partigiano di tre autori: Calvino, Fenoglio e Rigoni Stern. I risultati profilatisi in seguito all'analisi dei testi sono ricchi di sfumature, dovute alla molteplicità di racconti considerati, che non sempre sono stati riuniti nel progetto organico di una raccolta, ma anche alla diversità dei tre autori e ai periodi differenziati della composizione dei singoli pezzi. E' tuttavia ora possibile tracciare un quadro complessivo della situazione.

Possiamo cominciare guardando al parametro dell'oralità, e in modo particolare dall'influenza esercitata dal neorealismo nel periodo più prossimo alla guerra. Il desiderio di una rinnovata virtualità narrativa sorto dalla Resistenza, si è venuto a concretizzare nella scrittura dei nostri autori tramite la ricerca di una lingua che fosse quella effettivamente parlata nel quotidiano, di livello basso-colloquiale. Certamente la stampa clandestina forniva un primo modello a cui ispirarsi ma, come diceva Maria Corti, nel momento in cui si entra nel campo della letteratura vera e propria, gli scrittori "nell'andare avanti, vanno per qualche verso indietro, recuperando i modi della passata tradizione letteraria e tradendo la virtualità di un'epica popolare".³⁰² Quindi la volontà di portare un nuovo stile, più vicino all'oralità, nei nostri autori, viene mediata da figure del panorama letterario italiano e straniero, che in qualche modo, avevano ricercato la mimesi con il parlato nelle loro opere. Così Fenoglio guarda a Verga per l'uso particolare del narratore-coronatore ne *I ventitre giorni della città di Alba*, mentre Hemingway diviene un punto di riferimento nella costruzione del dialogo sia per l'autore albese che per Calvino. Questi modelli legittimano, in modo particolare all'interno dei dialoghi, la ricerca di una lingua colloquiale, con l'uso di alcune parole dell'italiano regionale (e più raramente del dialetto)

³⁰² M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p. 49.

e una sintassi prevalentemente paratattica, per cui forse è possibile ipotizzare l'influenza pavesiana.

Oltre a queste osservazioni generali, sarà possibile notare all'interno di questo quadro, la grande originalità di Calvino nella ricerca di un altro strumento con cui dar luogo a quella saldatura tra letteratura e non-letteratura che aveva vagheggiato a lungo. Il genere fiabesco nella sua opera diviene infatti il rappresentante di una cultura orale popolare, nata in maniera spontanea e con una tradizione millenaria, che ben poteva essere utilizzata come forma adatta ad accogliere i nuovi contenuti che la Resistenza aveva portato. Così i testi di Calvino non vedono solo l'influsso neorealistico, ma anche la contaminazione con motivi tipicamente fiabeschi: di particolare importanza è il protagonista fanciullo, che tramite il suo sguardo porta ad una deformazione in senso fantastico della realtà, senza che essa perda la sua concretezza. Altri strumenti utilizzati sono la struttura formale della ripetizione, il bosco incantato come luogo principale dell'azione e la presenza abbondante di animali.

Per questo primo periodo della produzione ad argomento partigiano (che possiamo estendere fino alla metà degli anni Cinquanta), l'influenza del neorealismo e della sua ricerca linguistica appare dunque essere un elemento di peso considerevole, anche a fronte di coloro che sostengono l'impossibilità di parlare di un unico movimento letterario, andando a valorizzare maggioritarie le differenze tra i vari autori, rispetto ai punti comuni. E che tali convergenze si riscontrino proprio a livello formale, in fondo l'aveva già anticipato Calvino nella *Prefazione al Sentiero dei nidi di ragno*:

[...] sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto, mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo [...] ³⁰³

L'ipotesi sembra confermata anche dal fatto che, allontanandoci dai termini cronologici che più strettamente fanno capo al neorealismo, si noterà una notevole diminuzione degli elementi linguistici che avevano condizionato la scrittura dei nostri autori nel periodo precedente, a favore della ricerca di una *medietas* linguistica. Esempio può essere allora il caso di Fenoglio, la cui produzione di racconti di argomento partigiano prosegue anche a fine anni Cinquanta e inizio anni Sessanta: assistiamo ora ad una normalizzazione a livello linguistico, scompaiono infatti quasi tutte le forme regionali dell'italiano (ne

³⁰³ I. CALVINO, *Prefazione*, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. VII.

rimane qualcuna solo nel racconto *Golia*), gli elementi della morfosintassi tipicamente legati all'oralità (anacoluti, ridondanze pronominali, negazioni colloquiali) vedono a loro volta una drastica diminuzione, mentre a livello sintattico abbiamo un ritorno, seppur limitato, dell'ipotassi. Fenoglio quindi abbandona almeno in parte gli strumenti propri del neorealismo. Tuttavia, non rinuncia a rendere l'oralità propria della Resistenza, e propone a questo scopo dei mezzi nuovi: in modo particolare due suoi testi, estrapolati da un romanzo incompiuto, sono interamente strutturati attraverso il racconto nel racconto: così l'autore albese torva forse il mezzo migliore per rendere in maniera evidente l'epica orale che era nata durante la guerra civile.

Lo stesso strumento sarà poi utilizzato anche da Rigoni Stern: la sua condizione di autore non presente durante il conflitto, perché internato in Prussia, fa sì che tutto ciò che viene a sapere sulla guerra partigiana, gli si proponga già sotto forma di racconto, da parte degli altri paesani. Così i suoi testi divengono dei *Twice-told tales* a tutti gli effetti, dei "racconti raccontati due volte", prova essi stessi dell'origine orale della letteratura resistenziale. Rigoni fa infatti spesso uso del racconto nel racconto, o di una narrazione basata in ogni caso sulle memorie dei compaesani che avevano assistito ai fatti. In questo modo l'autore di Asiago si propone nel ruolo di aedo della memoria.

L'oralità dunque, che si era venuta ad affermare durante la lotta partigiana, con i racconti fatti nei momenti di pausa dalle azioni, appare essere un elemento fondamentale nella considerazione dei racconti di argomento resistenziale. Si può manifestare ovviamente nei modi più diversi a seconda degli autori e del periodo storico considerato, ma risulta in ogni caso un'influenza da considerare per comprendere in maniera profonda la letteratura del periodo.

Passiamo ora al secondo parametro analizzato: la temporalità. E' importante però, prima di enunciare ciò che la nostra ricerca ha evidenziato, ricordare che spesso la gestione del tempo all'interno dei testi e l'oralità possono influenzarsi a vicenda. Laddove infatti abbiamo un racconto tipicamente orale (alla Rigoni Stern potremmo dire), gli effetti di ritmo sono molto meno accentuati e non si ritrova quel climax ascendente che culmina nel finale del testo, tipico invece del racconto moderno. Del resto, la *short story* classica viene spesso rappresentata tramite le metafore dell'"enigma" o della "macchina", in cui ogni parola è scelta con cura al fine di concentrare tutta la tensione nell'epilogo: un tipo di costruzione quindi molto diversa da quella spontanea, propria della narrazione orale.

Anche in questo caso è possibile riscontrare l'influenza del neorealismo sia nei racconti di Calvino che in quelli di Fenoglio: la volontà infatti di raggiungere un alto livello di mimesi con il reale, porta gli autori a creare testi concentrati su un'unica azione, che si svolge generalmente nell'arco delle ventiquattro ore. Inoltre, il flusso temporale si sviluppa in modo lineare e unidirezionale, in maniera da rendere sempre più evanescente il filtro narrativo: le analessi sono rare quindi in entrambi gli autori, ma quando presenti, svolgono un ruolo strutturale all'interno del testo. Nel caso di Fenoglio abbiamo visto ad esempio *Gli inizi del partigiano Raoul*, in cui la rievocazione del passato risulta un'azione decisiva per il protagonista, che in questo modo saluta nuovamente la madre e si unisce definitivamente ai partigiani; mentre in *Paese infido* di Calvino, il ricordo del passato diviene una lente tramite la quale guardare, con speranza o rassegnazione, al presente.

Generalmente poi riscontriamo due strutture diverse all'interno dei testi: quella circolare in cui l'inizio tende a coincidere con il finale, oppure la struttura costituita dal climax ascendente che culmina nell'epilogo. Quest'ultimo procedimento è utilizzato nella maggior parte dei racconti di Fenoglio, dove il testo si dipana lentamente per tutta la parte iniziale, spesso attraverso l'utilizzo del dialogato, per poi precipitare in modo vertiginoso nel finale, in cui si scaricano la tensione e la curiosità accumulate in precedenza. Anche Calvino in certi casi propone dei finali basati sulla *suspence*, ma molto spesso non riscontriamo quell'effetto a sorpresa che è proprio della tecnica fenogliana.

L'oralità invece sembra aver influito sul trattamento del tempo in due autori: Calvino e Rigoni Stern. Nel caso di Calvino, la fiaba porta con sé il suo ritmo scandito da continue ripetizioni: il piacere dell'ascolto proprio della tradizione orale, rivive così nei testi tramite l'attesa di formule, strutture frasali o episodi che si ripetono. Rigoni invece concretizza nel testo il suo ruolo di aedo della memoria, dando origine nei suoi racconti ad una grande quantità di piani temporali che si intersecano tra di loro. Le tecniche che utilizza a questo fine sono l'analessi e il racconto nel racconto, che richiama alla memoria il ricordo attraverso le voci di narratori popolari.

Veniamo alla fine a considerare la funzione dell'epilogo. Abbiamo più volte sottolineato infatti il ruolo fondamentale che svolge l'epilogo nel testo breve, come momento culminante in cui confluiscono tutto il senso e la forza del racconto. Nel caso dei racconti resistenziali inoltre la fine, così come viene interpretata da Kermode come momento che restituisce senso alla vita, risulta particolarmente interessante perché gli eventi estremi

vissuti dai combattenti in questo periodo, li mettevano sempre a confronto con il tema della morte. Di fronte a questo momento topico della narrativa resistenziale dunque, che si colloca sempre nella parte finale dei testi, gli atteggiamenti dei nostri autori sono molto diversi.

Da una parte troviamo Fenoglio che, nelle ultimissime righe dei suoi racconti, sembra quasi correre incontro alla fine. A differenza dei romanzi però, che si concludono sempre con la morte del protagonista, il racconto apre anche alla possibilità di un finale positivo, o almeno non totalmente negativo. Ma il passaggio attraverso la morte risulta sempre essenziale nel testo: dà significato all'esistenza, qualora la fine sia reale, o pone il problema del senso da attribuire alla vita dopo l'emergenza. Per questo suo valore il momento della fine, per quanto sempre descritto brevemente, senza indugi di carattere patetico, si presenta con un'evidenza plastica: Fenoglio a questo fine, utilizza soprattutto negli epiloghi dei suoi testi una tecnica ampiamente debitrice del cinema. L'obbiettivo del narratore così si focalizza sulle mani bucate dai proiettili in *Vecchio Blister*, mentre in *Un altro muro* segue lo sguardo di Max che vede dei rivoli di sangue correre verso le sue scarpe e poi si alza lentamente seguendone il flusso fino alla sua origine: il corpo di Lancia. L'evidenza di queste scene non richiede alcun commento, il loro montaggio sapiente basta ad evidenziare la drammaticità della situazione.

Calvino invece ha un atteggiamento molto diverso di fronte alla morte: le ripetizioni che ritmano il suo testo sono infatti l'espedito formale tramite il quale l'autore ritarda la corsa del tempo e rinvia la conclusione: realizza in questo modo quella che definisce una "fuga perpetua"³⁰⁴ dalla morte. Ma come Kermode ha spiegato, questi non sono che espedienti che complicano l'intreccio e ritardano il momento della fine, che in ogni caso arriverà. Allora, quando Calvino inevitabilmente si trova di fronte alla necessità di affrontare la morte alla fine dei suoi racconti, lo fa con riluttanza. I suoi partigiani infatti si salvano sempre (anche con espedienti che appartengono più al fiabesco che al campo del realismo), mentre gli unici a morire sono i fascisti e i tedeschi. Ma anche in questi casi la loro fine appare occultata dall'autore che li fa sparire dentro ad un burrone, o colpire solo indirettamente dai proiettili di un fucile. In ogni caso le morti calviniane non hanno mai l'evidenza cinematografica di quelle presenti nell'opera di Fenoglio. Il momento con la morte è quindi sempre alluso con riluttanza.

³⁰⁴ I. CALVINO, *Rapidità*, in *Lezioni americane*, cit., p. 48.

Rigoni Stern invece propone un atteggiamento ancora diverso: i suoi finali non vedono quell'accumulo di tensione che è proprio del racconto moderno, ma si mostrano invece caratterizzati da una chiusura pacata e dolente. Nell'explicit del testo Rigoni non affronta mai il tema della morte, infatti i suoi personaggi generalmente vengono a mancare nella parte centrale del racconto (nel caso di *Un ragazzo delle nostre contrade* la descrizione è rapida e indiretta), senza l'accumulo di *suspence*. Ciò si spiega considerando che il lettore/ascoltatore è già a conoscenza, fin dall'inizio della loro morte. L'epilogo invece si sofferma maggiormente sulle immagini del ricordo: su una foto, o sul funerale, su ciò di cui ha bisogno chi vive per non dimenticare. Per questo la fine anche in Rigoni rimane il punto centrale del testo, poiché qui si porta a compimento lo scopo ultimo del racconto orale: la funzione civile, che porta a trasmettere la memoria di un popolo da una generazione all'altra.

Bibliografia

Opere

CALVINO I., *I Racconti*, Torino, Einaudi, 1958.

CALVINO I., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Verona, Mondadori, 1993.

CALVINO I., *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993.

CALVINO I., *Saggi 1945-1985*, I, II, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

CALVINO I., *Ultimo viene il corvo*, Einaudi, Torino, 2010.

FENOGLIO B., *Appunti partigiani*, Torino, Einaudi, 2007.

FENOGLIO B., *Opere*, II, a cura di P. Tomasoni, Torino, Einaudi, 1978.

FENOGLIO B., *Tutti i racconti*, a cura di L. Bufano, Torino, Einaudi, 2007.

FENOGLIO B., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2012.

RIGONI STERN M., *Storie dall'Altipiano*, a cura di E. Affinati, Milano, Mondadori, 2003.

Altre opere citate

ALVARO C., *Quaderno. Alcune pagine d'un diario fra luglio 1943 e giugno 1944*, in <<Mercurio>>, numero speciale di dicembre 1944.

CHIODI P., *Banditi*, Torino, Einaudi, 2002.

HEMINGWAY E., *Morte nel pomeriggio*, Milano, Mondadori, 1998.

LEVI CAVAGLIONE P., *Guerriglia nei castelli romani*, Firenze, La nuova Italia, 1971.

MENEGHELLO L., *I piccoli maestri*, Bergamo, Rizzoli, 2015.

PAVESE C., *La casa in collina*, Torino, Einaudi, 2008.

PLATONE, *Fedro*, Milano, Bompiani, 2000.

ZANZOTTO A., *Poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999.

Bibliografia critica

AFFINATI E., *Mario Rigoni Stern: la responsabilità del sottufficiale*, in M. RIGONI STERN, *Storie dall'altipiano*, a cura di E. Affinati, Milano, Mondadori, 2003.

ALFANO G., *Archivi silvestri. La temporalità dello spazio in Zanzotto e Rigoni Stern*, in <<Compar(a)ison>>, n. 1, 2008

ASOR ROSA A., *Introduzione*, in *La novella occidentale dalle origini ad oggi*, a cura di A. Asor Rosa, Roma, Edizioni Moderne Canesi, 1960.

BACHELARD G., *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.

BANTI A., *Scuola o accademia?*, in *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

BARBERI SQUAROTTI G., *La fortuna letteraria dei ventitré giorni*, in *Alba libera*,

BARENGHI M., *Cronologia*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1991.

BARENGHI M., *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Mulino, 2007.

BECCARIA G., *La guerra e gli asfodeli*, Milano, Serra e Riva, 1984.

BENUSSI C., *Introduzione a Calvino*, Bari, Laterza, 1989.

BIGAZZI R., *Fenoglio*, Roma, Sellerio, 2011.

BIGAZZI R., *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975.

BONURA G., *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Torino, Mursia, 1972.

BORGARELLO A., *Hemingway e Fenoglio, oltre il dopoguerra*, in <<Italianistica>>, n. 43, 2014, pp. 125-132.

BUFANO L., *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo Editore, 1999.

CALLIGARIS C., *Italo Calvino*, Varese, Mursia, 1985.

- CARDONA G. R., *Fiaba, racconto, romanzo*, in *Italo Calvino*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, Palazzo dei Medici-Riccardi 26-28 febbraio 1987), Milano, Garzanti, 1988.
- CASADEI A., *L'epica storica di Fenoglio*, in <<Cahiers d'études italiennes>>, n. 1, 2004.
- CASES C., *Calvino e il <<pathos della distanza>>*, in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987.
- CHIODI P., *Fenoglio scrittore civile*, in <<Quaderni dell'istituto nuovi incontri>>, n. 4, 1968.
- CORTAZAR J., *Aspetti del racconto*, in *Bestiario*, Torino, Einaudi, 2014.
- CORTAZAR J., *Del racconto breve e dintorni*, in *Bestiario*, Torino, Einaudi, 2014.
- CORTI M., *Beppe Fenoglio. Storia di un continuum narrativo*, Padova, Liviana, 1980.
- CORTI M., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978.
- CORTI M., *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969.
- DE NICOLA F., *Fenoglio "contro" il neorealismo*, in <<Italian Culture>>, n. 9, 1991.
- DE NICOLA F., *Hemingway e Fenoglio. La questione privata del dopoguerra*, in <<Misure critiche>>, VI, n. 19, 1976.
- DE ROBERTIS G., *Fenoglio scrittore nuovo*, in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962.
- DE SAUSSURE F., *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1970.
- DI PAOLO M. G., *Il "muro" e la morte: un simbolo di Beppe Fenoglio*, in <<Modern languages studies>>, n. 3, 1982.
- ECKERMANN P., *Colloqui con Goethe*, Torino, UTET, 1957.
- EJCHENBAUM B., *Teoria della prosa*, in EJCHENBAUM et alii, *I formalisti russi*, a cura di T. Todorv, Torino, Einaudi, 1974.
- ELIOT T. S., *Tradizione e talento individuale*, in *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e sulla critica*, Milano, Bompiani, 2016.
- FALASCHI G., *Introduzione*, in *La letteratura partigiana in Italia 1943-1945*, a cura di G. Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1984.

FALASCHI G., *Italo Calvino*, in *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1978.

FALASCHI G., *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1978.

FALASCHI G., *Negli anni del Neorealismo*, in Atti del Convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio, 1987), Milano, Garzanti, 1988.

FENOGLIO M., *Casa Fenoglio*, Palermo, Sellerio, 1995.

FEO N., *Il giorno più lungo. "Gli inizi del partigiano Raoul" di Beppe Fenoglio (1952)*, in <<Moderna>>, XII, n. 2, 2010.

FREIDMAN N., *Recent short story theories: problems in definition*, in S. LOHAFER *et alii*, *Short story theories at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana University Press, 1989.

GAETANI M., *"Un altro muro" di Beppe Fenoglio. Destino, libertà, senso*, in <<Per leggere>>, n. 9, autunno 2005.

GAILUS A., *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in *Il romanzo II. Le forme*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002.

GENETTE G., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi,

GRASSI C., *Osservazioni su lingua e dialetto nell'opera di Pavese*, in <<Sigma>>, n. 3-4, dicembre 1964.

GUGLIELMI G., *Le forme del racconto*, in *La prosa italiana del Novecento. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998.

GUTHMULLER B., *Il racconto "Golia" di Beppe Fenoglio*, in <<Lettere italiane>>, n. 2, aprile-giugno 1992.

IRMANN-EHRENZELLER C., *La struttura fiabesca nelle prime opere di I. Calvino*, in <<Cenobio>>, n. 4, 1987.

KERMODE F., *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972.

LAGORIO G., *Fenoglio*, Firenze, La nuova Italia, 1970.

LAZZARIN S., *Tre modelli del fantastico per il secondo Novecento*, in <<Allegoria>>, n. 69-70, 2014.

LUCHETTA S., *Il narratore nella mappa: spazio e memoria in Mario Rigoni Stern*, tesi di laurea magistrale, Università di Padova, 2012-2013.

LUKÁCS G., *La borghesia e <<l'art pour l'art>>: Theodor Storm*, in *L'anima e le forme*, Milano, SE, 1991.

- LUKÁCS G., *Teoria del romanzo*, Roma, New Compton italiana, 1972.
- LUPERINI R., *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981.
- LUPERINI R., *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in <<Moderna>>, V, n. 1, 2003.
- MCLUHAN M., *La galassia Gutenberg. La nascita dell'uomo tipografico*, Roma Armando, 1976.
- MENDICINO G., *Mario Rigoni Stern*, Trebaseleghe (PD), Priuli & Verlucca, 2017.
- MENEGHELLO L., *Quaggiù nella biosfera: tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Milano, Rizzoli, 2004.
- MENGALDO P. V., *La lingua dello scrittore*, in Atti del Convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio, 1987), Milano, Garzanti, 1988.
- MERRY B., *Fenoglio e la letteratura anglo-americana*, in <<Nuovi Argomenti>>, n. 35-36, 1973, pp. 245-288.
- MILANINI C., *L'utopia discontinua. Saggio su Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.
- MORAVIA A., *Racconto e romanzo*, in *Opere 1948-68*, a cura di E. Siciliano, Milano, Bompiani, 1989.
- MOSENA R., *Fenoglio. L'immagine dell'acqua*, Roma, Studium, 2009.
- MOTTA A., *Mario Rigoni Stern*, Firenze, La nuova Italia, 1982.
- NEGRI SCAGLIONE P., *Questioni private*, Torino, Einaudi, 2006.
- ONG W., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Mulino, 1986.
- PAGLIARINI E., PEDULLA' W., *Introduzione*, in *I maestri del racconto italiano*, a cura di E. Pagliarini e W. Pedullà, Milano, Rizzoli, 1964.
- PASCO A. H., *On defining short story*, in *The new short story theories*, a cura di C. May, Athens, Ohio University Press, 1995.
- PAVESE C., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951.
- PAVONE C., *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- PEDULLA' G., *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donizzelli, 2001.

- PEDULLA' G., *Racconti della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2005.
- PELLIZZI F., *Introduzione. Le forme del racconto*, in *Forme e statuto del racconto breve*, a cura di F. Pellizzi, numero monografico di <<Bollettino '900>>, n. 1-2, 2005, www.boll900.it.
- PETRONI F., *Misura breve, misura lunga nella narrativa di Fenoglio*, in <<Moderna>>, n. 1, 1999.
- POE E. A., *Filosofia della composizione*, in *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori, 1971.
- POE E. A., *I "Twice-told tales" di Hawthorne*, in *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori, 1971.
- POLATO L., *La "memoria" di Rigoni Stern*, in <<Studi Novecenteschi>>, n. 60, dicembre 2000.
- PRATT M. L., *The short story. The long and the short of it*, in *The new short story theories*, a cura di C. May, Athens, Ohio University Press, 1995.
- PRAZ M., *Il neorealismo italiano e le sue origini*, in <<Istituto tecnico>>, aprile-settembre 1964.
- PROPP V., *Morfologia della fiaba*, a cura di L. Bravo, Torino, Einaudi, 2000.
- SACCONI E., *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988.
- SCHMITT C., *Teoria del partigiano*, Milano, Adelphi, 2005.
- SERRA F., *Calvino*, Roma, Salerno, 2006.
- SPINAZZOLA V., *L'io diviso di Italo Calvino*, in *Italo Calvino*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, Palazzo dei Medici-Riccardi 26-28 febbraio 1987), Milano, Garzanti, 1988.
- STAROBINSKI J., *Le poesie et la guerre. Introduction à la poésie de l'événement*, in *Croniques 1942-44*, Genève, Zoé, 1999.
- TOMASONI P., *Suggerimenti dialettali nei racconti di Beppe Fenoglio*, in <<Otto/Novecento>>, IV, n. 1, gennaio febbraio 1980.
- TORTORA M., *Il racconto italiano nel secondo Novecento*, in <<Allegoria>>, n. 69-70, 2014.
- TOZZI F., *La bandiera alla finestra*, in *Pagine critiche*, a cura di G. Bertocchini, Pisa, ETS, 1993.

WEINRICH H., *Tempus. Le funzioni dei tempi nei testi*, Bologna, Mulino, 1978.

ZANZOTTO A., *Da quella neve lontana il fuoco di Rigoni Stern*, in <<Nuova Rivista europea>>, n. 18, 1980.

ZATTI S., *La novella: un genere senza teoria*, in <<Moderna>>, XII, n. 2, 2010.

ZUMTHOR P., *La brevit  comme forme*, in *La nouvelle. Formation, codification e rayonnement d'un genre médiévale*, a cura di G. Bonardi, San Cesario (Lecce), Manni, 2009.

ZUMTHOR P., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Mulino, 1984.

Ringraziamenti

Alla fine di questo lavoro vorrei spendere qualche parola per le persone che mi hanno aiutato e mi sono state accanto durante questo percorso.

Ringrazio il mio Relatore, il Professor Emanuele Zinato per i suoi preziosi consigli.

Ringrazio i miei genitori che mi sono stati vicini anche nei momenti di difficoltà, Anna, Pietro, Roberta e il mio nipotino Riccardo che riusciva sempre a restituirmi il buon umore.

Voglio ringraziare poi Francesco per tutta la pazienza portata in questi mesi. E un grazie particolare va anche ai miei compagni di Università Valeria, Nicola, Elena, Sofia e soprattutto ad Erika, che è stata un'amica splendida in questi anni.

Infine, ringrazio gli amici di una vita per tutta il supporto che mi hanno dato e per avermi perdonato le assenze degli ultimi mesi: grazie ad Alberto, Alessia, Letizia, Mariachiara, Martina, Maria Elena, Michael, Riccardo, Simone.