

Maria Antonietta Grignani

Università di Pavia

Resistere con stile:

Beppe Fenoglio, Carlo Levi

Quando si parla di letteratura della Resistenza oppure di neorealismo si sa che ci si confronta con categorie a rischio. Preferisco pertanto partire da un celebre bilancio a posteriori, fatto da qualcuno che aveva ben presente le prospettive del tempo, cioè dall'Introduzione di Italo Calvino alla ristampa 1964 del *Sentiero dei nidi di ragno*, perché questo saggio ricorda con precisa consapevolezza storico-critica l'euforia della costruzione collettiva caratteristica dell'immediato dopoguerra, la fiducia in un rinnovamento stilistico a partire da un'etica nuova, da un'ottica diversa rispetto all'iperletteratura e alla media manzoniana e, più in generale, l'implicita polemica con la tradizione narrativa italiana che gli scrittori antifascisti sentirono come necessità specifica. Citerò quel passo in cui Calvino, invece di parlare del proprio libro, preferisce dare il senso epocale di un clima nato dalla guerra e dalla Resistenza:

Più che come un'opera mia lo leggo come un libro nato anonimamente dal clima generale d'un'epoca, da una tensione morale, da un gusto letterario che era quello in cui la nostra generazione si riconosceva dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.

Calvino prosegue ricordando, di allora, il bisogno di ricominciare da zero, l'impressione di un'inedita immediatezza comunicativa tra autori e pubblico, per cui scrittore e lettore sembravano trovarsi per la prima volta «faccia a faccia, carichi di storie da raccontare»; insomma il riaggancio tra scrittura e oralità, tormento secolare per una nazione ricca di policrome tradizioni orali e di mille dialetti vivacissimi, ma dotata di una lingua buona solo per la scrittura, anzi ottima solo per la poesia e per certa prosa rotonda, ipotattica, ciceroniana.

Nel 1818 Stendhal, che allora viveva a Milano, nel saggio *Dei pericoli della lingua italiana*, opuscolo poco noto anche in Francia e pubblicato solo ora in traduzione, si stupiva dell'affettazione che «eleva un muro fra l'autore e il suo lettore», lamentava la mancanza di *tournures* di frase naturali cui la prosa nostra era condannata dalla sciocca imitazione del Boccaccio e dall'imposizione del toscano: «Dunque noi scriviamo tutti in una lingua morta, eccetto quando

scriviamo in veneziano, in milanese, in piemontese, ed è questo uno dei nostri più grandi problemi» (Stendhal 1995, p. 50). Purtroppo ancora un secolo dopo Pirandello, scrittore di cose e non di parole, doveva notare, a disdoro di una prosa moderna italiana, l'eccessiva oscillazione semantica del nostro lessico esuberante per sinonimi, allusivo, espressivo ma poco tecnico, il carattere accademico dell'imitazione per via solo scritta, insomma l'enorme danno procurato alla crescita civile della nazione da una lingua di letterati e per letterati.

Dunque l'entusiasmo di Calvino per il «multicolore universo di storie» che nei pressi della Liberazione si venivano raccontando sui treni, nei bar e più in generale nei luoghi della socialità viva, prima che a tavolino, non si riporta semplicemente all'emotività di un momento storico eccezionale, ma riflette la generale sensazione dell'immediato dopoguerra che si potesse rinnovare il rapporto dei cittadini con la lingua. Naturalmente il rischio che si correva allora era quello di una corrività documentaria o cronachistica della narrativa, una baldanza di ammiccamenti ai dialetti e all'oralità priva di controllo. In effetti, si protendono dal fitto della guerra o della prigionia i generi meno alti del resoconto e del racconto partigiano, abbondano nel primo dopoguerra diari e cronache, testimonianze che fanno appello al salvataggio della verità prima che alla vocazione letteraria dell'autore e conferiscono udienza e dignità a quella che Maria Corti ha definito la «corrente involontaria» del Neorealismo. Certo, i *Diari* di Emanuele Artom uscirono nella forma di getto perché l'autore morì nel '44, ma *Banditi* del filosofo Pietro Chiodi, con la sua finzione di diario giorno per giorno lavorato al presente e di puro "documentario storico" si fa una bandiera dell'estetica dell'immediatezza, come *Il mio granello di sabbia* di Luciano Bolis vanta l'uso della prima persona come garanzia di "assoluta autenticità" contro presunte falsificazioni letterarie. Ferme restando le benemerite testimonianze della letteratura testimoniale, con Calvino apprendiamo che la vera molla per il narratore nuovo non era tanto quella di documentare o informare, quanto quella di esprimere con un linguaggio, un ritmo, uno stile nuovi: «quel che contava» – si legge nella prefazione – «era la musica non il libretto, mai si videro formalisti così accaniti come quei contentutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere». Del resto Cesare Pavese nel *Mestiere di vivere* non aveva avvertito che lo stile del Novecento non segue gli schemi logici della narrazione classica, non quelli della letteratura didascalico-edificante, ma persegue un progetto di espressione dall'interno, senza paternalismo e fervorini?

Insomma, se i dati stavano lì come pietre, uno stile che esprimesse senza commentare moralisticamente era la cosa principale da inventare, per chi fosse consapevole che a una società liberata non basta il puro documento o la propaganda, ma le occorre la lezione formale che promana dall'etica di un lavoro di officina. Di qui il ricorso di un'intera generazione ai *Malavoglia* del

Verga, modello di perdurante attualità perché dà in lingua nazionale e partecipabile, dunque in accezione simbolica, la forma interna del pensiero collettivo di poveri pescatori siciliani; di qui l'assunzione complementare di *Paesi tuoi* (1941) di Pavese, romanzo di scavo dall'interno dell'antropologia contadina, raccontato dalla voce popolana di un Berto da dialettale fattosi italiano "per Pentecoste". Esempio il caso di un autodidatta di valore, Rigoni Stern, la cui elaborazione delle memorie di Russia e di prigionia è lunga e travagliata: *Il sergente nella neve* passa dai taccuini, vergati nel lager tedesco con svariati dialettalismi anche involontari e piglio indifferente ai problemi di lingua e stile, alle stesure progressive meno vicine al dialetto e all'immediatezza testimoniale, sottoponendosi volentieri a una pesante revisione del direttore di collana Elio Vittorini.

Traspaiono già dalle prove minori le ragioni storiche che promuovono la svolta della narrativa postbellica: la guerra e la lotta civile vissute capillarmente su tutto il territorio, e non più solo dai soldati al fronte come nel primo conflitto mondiale, avevano condotto a una maggior vicinanza della lingua alle realtà locali, a una maggior aderenza agli oggetti e a un orizzonte di ricezione condiviso dai partigiani e dalla popolazione.

Per parte mia non mi soffermerò sulla memorialistica, ma esemplificherò certi motivi comuni, con le inevitabili differenze di soluzione, su due scrittori di grandi ambizioni: Beppe Fenoglio e Carlo Levi, entrambi piemontesi e comunque non toscani; entrambi protagonisti dell'antifascismo ma lontani dall'intento solo testimoniale; l'uno e l'altro precocemente polemici con il partitismo e la restaurazione successivi alla Resistenza; entrambi vittime di linciaggio ideologico da parte della critica di sinistra che, in nome del realismo, comminava sanzioni contro chi osasse inscenare il male della storia e della società o comunque usasse un tono non celebrativo; tutti e due sostenuti da una fedeltà agli archetipi della civiltà occidentale e alla memoria della lotta partigiana oltre che da un indubitabile impegno stilistico, ma per molti aspetti diversamente orientati oltre che appartenenti a due diverse generazioni.

Levi nato nel 1902 da famiglia colta, legato al pensiero di Piero Gobetti e poi al gruppo di "Giustizia e Libertà", medico, pittore, saggista, viaggiatore europeo, direttore di giornali nell'immediato dopoguerra e in seguito parlamentare; Fenoglio invece di modesta estrazione sociale (il padre era macellaio), monarchico durante la Resistenza e per qualche tempo dopo, dotato si direbbe di scarsa preparazione filosofica (la sua estetica si può solo dedurre dalle opere, non è mai stata da lui esplicitata), vissuto sempre nella cittadina piemontese di Alba e sfuggito ai canoni della tradizione italiana con i suoi soli mezzi di autodidatta adoratore della lingua e letteratura inglese.

Una delle costanti che accomunano i due scrittori è una repulsione per il fascismo prima etica e estetica che politica: Levi all'autoritarismo del linguaggio irreggimentato in formule fisse e parole d'ordine oppone una libera mistione dei generi, il ricorso alla lezione del mito, vissuto da lui come liberatoria scorciatoia di lettura psico-sociologica; Fenoglio ricalca sulla letteratura inglese del periodo cromwelliano il profilo di una civiltà etica da opporre al conformismo, prima dei rituali fascisti, poi delle formule imposte dai critici del PCI che adorava il realismo in funzione pedagogica. La sua lingua attraversa le disinvolture alla moda sul finire degli Anni Quaranta e nei primi Cinquanta, ma se ne emancipa grazie a un tirocinio sullo stampo di un inglese quale lingua mentale della propria officina. In entrambi, inoltre, da una parte funziona la presenza archetipale della Bibbia, dall'altra una capacità quasi espressionistica di cavare dai ritratti e dal paesaggio lezioni di pensiero. *Paura della libertà*, scritto nel '39 nell'esilio francese e pubblicato nel '46, fu steso, per ammissione dello stesso Levi, avendo come modelli unici *La scienza nuova* di Vico e il *Libro per eccellenza*; la Bibbia e *Il paradiso perduto* di Milton sono grandi riferimenti del percorso segreto del cosiddetto *Partigiano Johnny* e conferiscono al trattamento del paesaggio fenogliano formidabili valenze simboliche e cioè metastoriche.

Andranno rimarcate pure le differenze: Fenoglio pratica intensamente il genere del racconto, nel quale gli riesce subito di oggettivare con evidenza cinematografica fatti e personaggi; invece nel genere del romanzo resistenziale passa dall'autobiografismo esplicito in prima persona degli *Appunti partigiani 1944-1945*, da poco ritrovati e editi ma risalenti quasi per certo al '46, al distanziamento progressivo nella persona del partigiano Johnny, una controfigura che fatica a sganciare la propria psicologia, cultura, lirismo da quella dell'autore. Con una potatura drastica di ogni oltranza espressiva anglo-italiana pubblicherà nel '59 *Primavera di bellezza*, romanzo non lungo, stilisticamente terso ma alquanto algido, e soprattutto scriverà poco prima di morire *Una questione privata*, capolavoro che intreccia motivo civile e tema amoroso, guerra e amicizia, guerra e morte con uno stile trasparente ma non freddo, una sintassi lineare e tutt'altro che sovraccarica, ricca però di un intenso lavoro retorico nella resa simbolica del paesaggio. Secondo Calvino questo romanzo breve, drenato da anni di tentativi di narrazione molto più lunga in qualche modo sottoposti a autoriduzione, è stato l'esito tardivo ma perfetto di quell'aspirazione "epica" uscita dalla guerra, una tensione perduto presto tra cronachismi e venature elegiache. La decantazione e la distanza dagli esercizi affascinanti ma eccessivi del cosiddetto *Partigiano Johnny* hanno giovato al piccolo capolavoro, che chiamo epico non alla Bachtin (pensando a una distanza assoluta degli eventi narrati), ma nel senso in cui credo l'intendesse quella generazione di resistenti, come ombra lunga di un evento da alleggerirsi per le scorie di polemica interna ai gruppi, ma ben presente per la sua lezione di fondo alla società italiana.

Del proprio rovello formale Fenoglio parlava in termini eloquenti: «La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti». Anche più sintomatica la confessione del '53 a Elio Vittorini, quando dell'autore di Alba non si conoscevano in pubblico gli esercizi intorno al romanzo, ma solo un volume di racconti: Fenoglio temeva di non possedere ancora il “fondo” del romanziere con le indispensabili “quattro marce” che la narrazione lunga comporta. E questo impaccio, a ben riflettere, non è puramente personale, ma va ascritto alla tradizione italiana, scarsa di grandi romanzi nati da grandi eventi pubblici: forse che esiste un grande romanzo del Risorgimento?

Levi, per parte sua, non pratica il racconto, ma non tenta nemmeno il romanzo come genere puro: *Paura della libertà* tiene più del saggio e ha, per ovvie ragioni di cautela (è scritto nel '39), un taglio tra allusivo e lirico; la polemica contro il nazi-fascismo e la riduzione della persona libera a uomo-massa è velata sotto un uso del mito come “vera narratio”. Nei due libri scritti dopo la Liberazione (*Cristo si è fermato a Eboli* e *L'orologio*) mantiene il perno della prima persona, ma non fa opera puramente autobiografica e nemmeno francamente romanzesca: l'io che parla e interpreta è un soggetto lucido ma poroso, lucido per l'intento interpretativo del meridionalista, poroso perché avido di immagini del mondo, da cui trarre simboli di validità civile quando non direttamente politica: e sono le scene della Lucania contadina nel *Cristo*, la folla variopinta dei popolani di Napoli nell'*Orologio*, figure di un universo “altro” da opporre alla dominanza della vecchia e inerte vocazione piccolo-borghese italiana.

Pur nelle differenze di impostazione e di soluzione stilistica, entrambi gli scrittori avvertono anzitempo l'incipiente declino della civiltà contadina e ne prendono in carico i valori pericolanti, se non già travolti, con esatta coscienza. In questo settore la migliore riuscita di Fenoglio avviene con la rinuncia al commento per un'ottica prevalentemente interna: nella *Malora* (1954) il narrante Agostino, contadino povero costretto a servire lontano da casa, sembra alludere con la sua sofferenza senza lamentele alla parabola biblica dell'allontanamento dell'uomo dal Paradiso Terrestre. Levi, che intorno al mito solleva rivolgersi la domanda: chi ci ha cacciato dal nostro paradiso?, si fa interprete più esplicito, più polemico dello sfruttamento che la gestione filistea della politica economica, tra Fascismo storico e inettitudine successiva, continua a perpetrare a danno delle aree laterali e degli strati sociali svantaggiati.

In tutti e due non a caso il tema complementare della Resistenza tradita aggalla ben presto. I capitoli in inglese, che stanno a monte del *Partigiano Johnny* e narrano gli ultimi mesi prima della Liberazione, sono punteggiati di allarme in questo senso. Ora è un compagno a prevedere la delusione dei combattenti: «Tutto il resto sarà tanto veleno, perché il governo delle cose sarà

sempre in mano a quelli di prima, non vi fate illusioni» (cito nella traduzione italiana di Bruce Merry da Fenoglio 1978, I, p. 72); ora è lo stesso protagonista a sorprendere il grande capo partigiano accompagnato da un aiutante che ha appena disertato la Divisione fascista e a concludere amaramente: «Allora era cominciato, era cominciato come era naturale, era giunto il momento del grande compromesso, tanto immorale, quanto facilmente prevedibile. L'inganno si era messo in moto, le ombre avevano preso a barcollare e ghignare sopra la scacchiera finora nitidamente divisa, così allucinante e limpida, e già tutta la partita era confusa, lordata e bouleversée» (Fenoglio 1978, I, pp. 176-78).

Per parte sua Levi nell'*Orologio* commenta ampiamente la disfatta del Partito d'Azione con le dimissioni del governo di Ferruccio Parri e ce la fa soffrire nella delusione degli ex-partigiani astanti: «Molti erano eroi della guerra partigiana, che avevano maneggiato le armi e rischiato la vita: e alcuni rimpiangevano quel tempo di azione inebriante, e avrebbero voluto che tornasse [...]» (p. 146). Al capitolo VIII, per bocca di un amico giornalista, si precisa in che cosa consista il tradimento della politica, ponendo a fronte due Italie, quella dei Contadini e quella dei Luigini, secondo un'antonomasia di coniazione interna, proveniente dal *Cristo* («li chiamo così dal nome di un personaggio fantastico che [...] li rappresenta completamente, in un libro che tu conosci di certo: quel don Luigino podestà e maestro di scuola di un villaggio meridionale che tu sai», p.167). Contadini non sono solo i lavoratori poveri della terra, ma tutte le forze attive e creative che si riportano all'«oscuro fondo vitale di ciascuno di noi»; sono contadini per Levi «tutti quelli che fanno le cose, che le creano, che le amano, che se ne contentano» Dunque, in metafora, sono contadini anche gli artisti, gli operai attivi, anche Gramsci. Mentre Luigini sono le variopinte schiere dell'«ameboide piccola borghesia», parassiti, burocrati, militati, politicanti sostenitori della continuità dello Stato e dei partiti a dispetto di chi ha davvero creduto nella lotta armata, zelatori di una carità assistenziale vantaggiosa solo per chi ha un posto di privilegio e non crea nulla, manipolatori e illusionisti tesi a trasformare le cose nelle parole piene di fumo del burocrate e del politicante. I contadini, che avevano capito e aiutato gli oppositori del regime, perché mai dovrebbero ora capire questa svolta involutiva, utile alla loro vita quanto la grandine per l'erba?

Come accennavo, l'itinerario caparbio, ma travagliato, del romanzo fenogliano e, per contro, la quasi immediata maturità stilistica sua nelle narrazioni di respiro più breve, sono comprensibili se teniamo conto della penuria di grandi romanzi della tradizione italiana. Esempificherò ora per cenni la precoce disinvoltura dello stile degli *Appunti partigiani*, che non sono un romanzo ma nemmeno un racconto, bensì una narrazione continua in alcuni brevi capitoli del duro autunno-

inverno partigiano, stesa intorno al '46, rimasta inedita per quasi mezzo secolo e venuta alla luce recentemente.

Il rapporto tra io narrante e io narrato, tra tempi storici e presente è risolto alla brava, in sintonia con diari come quello di Chiodi e cronache come quella di Bolis, portando in primo piano – al tempo presente – movimenti, percezioni, pensieri e discorsi dell'io narrato contemporanei allo svolgimento dei fatti. Si tratta di un presente attualizzante che è tutto il contrario del filtro memoriale, di un espediente retorico abbastanza facile per dare ritmo di immediata percezione dinamica e sentimentale. Si legge nella prima pagina: «Abbraccio mia madre [...] Scendo nel prestino [...] Non c'è luna, ma spunterà? [...] Lì stacco il mio bel passo da campagna; paiono viaggiare con me le colline alla mia destra [...]», e così via. Questa impostazione sintattica, dove prevale nettamente il presente storico, permette pure l'affacciarsi improvviso di pezzi autocomunicativi, cioè dell'io narrato verso se stesso, tipo: «Non glielo dire, Beppe, che il tuo amore, una sera del dicembre '43, t'ha detto che per lei tu somigliavi all'Heathcliff del famoso romanzo» (p. 15). La presentificazione favorisce la convergenza e la confusione tra ciò che è proprio del momento della scrittura («Adesso che scrivo del grande rastrellamento di novembre continuo a non capirne niente, come non ne ho capito nulla allora che l'ho buscato tutto», p. 48) e ciò che appartiene al tempo del vissuto, donde le abrupte esclamazioni non introdotte da verbi traspositori («Oh, lupa, scendi giù che voglio mettermi col muso nel tuo pelo e star così a cercar di non pensare a niente » p. 62; «Anna Maria, fammi il favore di startene in casa. Ci son già io in giro», p. 65). Questo, a mio parere, non crea tanto, come vuole Mengaldo 1995, una totale presenza o astanza del narratore nel narrato, quanto una astanza incrociata e talora indistinta tra Beppe partigiano e il suo doppio che scrive a guerra finita. Di qui l'abbondanza di dialettalismi piemontesi e gergalismi militar-partigianeschi, alcuni dei quali resteranno, ma più stemperati quanto a frequenza, nelle scritture successive (*cereia*, 'saluto' in piemontese, *pedanca* per passerella, *bricco* per altura scoscesa, *prestino* per forno, *ontoso di* per vergognoso di; *scorciare* per uccidere, i denominali *rafficare*, usato anche da Calvino nel *Sentiero*, *binoccolare*), oltre a certe procedure tipiche della koinè neorealistica, come:

- la transitivazione di verbi intransitivi («pare che la si debba arrivare», p. 21; «usciamo la macchina», p. 25; «li salgono sul biroccio», p. 68)
- l'intenso ricorso alla frase nominale, vitamina e talora afrodisiaco di brevità e immediatezza di ogni resoconto che si voglia in presa diretta («È bruciata bene, la carta. Fatto tutto camminando», p. 7; «Nella piazza di Trezzo, la luce della canonica», p. 9; «Luce acerba, saran le sei e mezzo», p. 11)

- gli anacoluti, il *che* polivalente e le sconcordanze del parlato informale («la lupa della Langa, cagna di sette anni che se t'ama la comandi con gli occhi», p .7; «chi spara a capocchia, io sparo a lui», p .16; «chi si vanta [...] io gli tiro un pugno in faccia», p. 23; «un cane si mette a latrare che gli salterà qualche vena», p .8; «Adesso ti conto di quella che ci sono andato io», p. 31; «C'è un trenta partigiani», p .15; «Maria Laò e me andiamo su» p .61; «me e Beppe torniamo», p. 75).

Nonostante questo debito pagato ai modelli che circolavano subito dopo la guerra, gli *Appunti* appaiono maturi se li consideriamo scheggia per scheggia, già caratterizzati dalla mescolanza di tragico e grottesco, di eroico e picaresco che frutterà nei racconti più tardi, così come le sequenze di efficace brevità procurata porteranno in seguito al taglio cinematografico e all'evidenza percettiva notati da tutta la critica come pregi dello stile fenogliano. Mi preme qui, prima di passare brevemente alla diversa risoluzione del *Cristo*, notare come negli *Appunti* mito di un eroismo “dovuto”, senza argomentazioni intellettualistiche, e mito della terra madre corrano in parallelo. Il resoconto dei mesi autunno-inverno '44-'45 ruota infatti intorno alla Langa e alla cascina che dalle Langhe prende il nome, luogo reale, ma qui vero perno simbolico in accezione materna, dunque mitica: «Queste cominciano a essere le Langhe del mio cuore [...] quelle che da Ceva a Santo Stefano Belbo, tra il Tànarò e la Bòrmida, nascondono e nutrono cinquemila partigiani». (p. 7); più in là, all'inizio del capitolo III: «Chi non conosce, chi non è mai stato a Cascina della Langa, vuol dire che di queste Langhe lui non può parlare»; e infine, nell'orrore dei rastrellamenti tedeschi e fascisti di quell'inverno, si legge che il merito della sopravvivenza non fu dei partigiani: «Fu, con la sua terra, la sua pietra e il suo bosco, la Langa, la nostra grande madre Langa» (p. 49).

Anche Levi apre al mito quando parla delle terre del sud e fa appello a una coscienza intersoggettiva, a un realismo per così dire mitizzante e talora lirico.

A proposito del *Cristo* osservò subito Massimo Mila (Mila 1995):

Il libro non è un diario di confino, e non ha la aleatorietà degli appunti quotidiani. Porta la data: Firenze, dicembre 1943-luglio 1944, e tratta eventi di otto anni innanzi. Il distacco nel tempo di questa lunga rimeditazione è il segreto della sua riuscita artistica: non c'è il documento grezzo, con tutte le sproporzioni della realtà troppo immediatamente vissuta ed impaziente di venire alla luce tutta quanta in primo piano.

Prosegue Mila, evidenziando un elemento che accomuna le pur diverse soluzioni stilistiche dei due scrittori:

La memoria ha disposto gli elementi in un'armoniosa prospettiva, operando quella scelta non intenzionale che è piuttosto una decantazione spontanea e da cui dipende la dote suprema d'ogni narrazione: la naturalezza, che lo stile

sa ristabilire anche nelle istanze più fantastiche, com'è il caso di questa materia, dove il favoloso è continuamente di casa e si mescola alle umili faccende della vita quotidiana.

Scritto a distanza, ma in una situazione che rendeva attuale quell'esperienza, il *Cristo* ritesse episodi, valutazioni, sensazioni e paesaggi già colti e fissati a caldo nei versi scritti laggiù giorno per giorno. Sentiamo lo scrittore nella lettera-prefazione a Giulio Einaudi per la ristampa 1963 del *Cristo*: «il *Cristo si è fermato a Eboli* fu dapprima esperienza, e pittura, e poesia, e poi teoria e gioia di verità [...] per diventare infine e apertamente racconto».

Basterà qualche esempio a mostrare in atto l'intertestualità fornita alla memoria di otto anni dopo dai versi scritti durante il confino nel '35-'36 in forma di diario intermittente, con giorno, mese e anno. Questa poesia, spesso priva della pronominazione poetica dell'*io* e del *tu* dialoganti *in absentia*, mette in scena i pronomi della comunicazione sociale: un *voi* davvero riferito a una pluralità di locutori oppure una terza persona, che di volta in volta è un personaggio o un paesaggio o una serie di fatti, una poesia pertanto poco legata al codice lirico della soggettività. La circostanza non è ordinaria nella nostra cultura di allora, dominata dall'estetica crociana con le sue distinzioni sul filo del bisturi fra poesia e non-poesia. Levi, che arriverà a alternare prosa e versi nel tardo *Quaderno a cancelli*, aveva già scritto in carcere molte poesie raziocinanti che faranno da supporto a *Paura della libertà*, mentre pubblica in rivista alcune poesie connesse alle tematiche de *L'orologio*. In complesso questo scrittore si comporta con la versificazione quasi come Fenoglio con gli esperimenti quotidiani e preparatori in inglese: e non è chi non veda quanto l'uno atteggiamento e l'altro siano iniziative di protesta implicita sia contro il crocianesimo sia contro il realismo socialista in versione italiana.

Intere serie di versi possono passare alla prosa con leggere varianti a nascondere le rime e a occultare l'esibizione di cultura (qui il mito di Adone ctonio) che nel libro non va troppo sottolineata:

Dove gli antichi idii
dei pastori, il caprone
e l'agnello rituale
sanno le note strade,
è pur giusto che Adone
nella notte s'invii.

.....

La terra, l'ombra, il vento

son del nero cinghiale.

Ed ecco due passi corrispettivi della prosa:

[...] fra queste argille, dove regna il lupo e l'antico, nero cinghiale, né alcun muro separa il mondo degli uomini da quello degli spiriti (p. 72); Tutto è realmente possibile, quaggiù, dove gli antichi idii dei pastori, il caprone e l'agnello rituale, ripercorrono, ogni giorno, le note strade, e non vi è limite sicuro a quello che è umano verso il mondo misterioso degli animali e dei mostri. (p. 99).

Altro esempio utile si trova mettendo in parallelo alcuni versi della poesia su una eclisse di sole a fine anno 1935 e il passo corrispondente del *Cristo*:

Anno fastidioso

pieno di noia legittima

cominci con l'eclissi

il corso disumano

Così finì in un momento indeterminato il 1935, quest'anno fastidioso, pieno di noia legittima, e cominciò il 1936, identico al precedente, e a tutti quelli che sono venuti prima, e che verranno poi, nel loro indifferente corso disumano. Cominciò con un segno funesto, una eclisse di sole.

Così è per la gamma cromatica, giocata sugli opposti di *nero/bianco* (pane nero, veli neri sulle porte, occhi e capelli neri; veli delle donne bianchi, case bianche) e poi di *grigio* e *giallo*, anzi di *giallastro*, come si legge in una poesia («monti giallastri»), che frutterà una serie impressionante di notazioni nel romanzo: si tratti di «tetti giallastri», di vetta del monte «grigio-giallastra» oppure di «terra grigia e giallastra». E sarebbe interessante, ma qui impossibile, confrontare tra loro le isotopie di colore nelle tele, nelle poesie e nelle lettere ai famigliari, e infine nel libro. Per questo genio della pluralità armoniosa dei linguaggi la cristallizzazione del primo incontro rimane attiva e pervia in ogni genere di attività artistica.

Memoria e naturalezza, una naturalezza non immediata ma raggiunta attraverso la memoria, mi sembrano i due pilastri intorno ai quali si costruiscono i percorsi e la coerenza stilistica di due scrittori che hanno saputo opporre al Regime odiato, e alla delusione successiva al momento liberatorio, una singolare lezione di fedeltà a se stessi e di solita autonomia creativa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Calvino 1964: Calvino, I., Introduzione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964.

Fenoglio 1978: Fenoglio, B., *Opere*, 3 voll. in 5 tomi, edizione critica diretta da M. Corti, Einaudi, Torino 1978.

Fenoglio 1994: Fenoglio, B., *Appunti partigiani 1944-1945*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 1994.

Levi 1963: Levi, C., *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), Introduzione dell'autore, Einaudi, Torino 1963.

Levi 1995: Levi, C., *L'invenzione della verità*, a cura di V. Barani e M. C. Grignani, Introduzione di M. A. Grignani, edizione fuori commercio della biennale «Piemonte e letteratura», San Salvatore Monferrato 1995.

Mengaldo 1995: Mengaldo, P. V., *Appunti partigiani. Mai più Fenoglio scrisse così*, in «L'Indice», n. 3, marzo 1995.

Mila 1995: Mila, M., *Esplorare l'Italia* (1945), ora in Id., *Scritti civili*, Einaudi, Torino 1995.

Stendhal 1995: Stendhal, *Dei pericoli della lingua italiana*, a cura di M. Simonetta, Quaderni di Palazzo Sormani, Milano 1995.

Il presente saggio è uscito originalmente negli atti del convegno *Tra totalitarismo e democrazia. Italia e Ungheria 1943-1995*, organizzato da Eötvös Loránd Tudományegyetem, Tanárképző Főiskolai Kar – Budapesti Dante Társaság, a Budapest nel 1995, e pubblicato nel volume degli atti dallo stesso titolo, da Eötvös Loránd Tudományegyetem, Tanárképző Főiskolai Kar – Budapesti Dante Társaság a Budapest nel 1995, a cura di Ilona Fried, pp. 94-105.