

La volontà “condizionata” di Beppe Fenoglio.
L’interferenza editoriale nella composizione
dei *Ventitre giorni della città di Alba*
di Giorgio Nisini

I
Questioni di editing. Il caso Raymond Carver

L’intervento editoriale nella produzione di un testo letterario, sia che essa avvenga tramite azioni dirette o indirette di censura, sia attraverso un lavoro significativo di revisione e di editing, solleva diversi ordini di problemi che interessano in vario modo gli studi umanistici. Non solo problemi relativi al circuito di produzione e allo statuto autoriale, con la riproposta di vecchi interrogativi di stampo post-strutturalista che sono già stati ampiamente dibattuti in passato – chi è davvero l’autore di un testo? Che cos’è un autore? È necessario parlare di autore multiplo quando il processo compositivo non è controllato interamente da un singolo?¹ – ma anche problemi che riguardano più da vicino l’interpretazione storiografica e la filologia, come dimostra l’attenzione crescente da parte di quest’ultima disciplina per gli studi di editoria, di sociologia della letteratura e di archivistica editoriale². Come distinguere, ad esempio, le modifiche apportate volontariamente dall’autore da quelle suggerite/imposte da un editor? E che ruolo gioca lo scarto tra la stesura consegnata in casa editrice e l’opera andata in stampa?

1. Negli ultimi anni sono apparsi in Italia diversi volumi che hanno ripreso e sviluppato la questione dell’autore multiplo. Si vedano in particolare: *L’autore multiplo*, a cura di A. Santoni, Scuola Normale Superiore, Pisa 2005; P. Italia, *Editing Novecento*, Salerno Editrice, Roma 2013; *L’autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10-13 luglio 2014), a cura di A. Barbieri, E. Gregori, Esedra Editrice, Padova 2015. Sul più generale dibattito relativo alla figura dell’autore e alla sua messa in crisi, si vedano almeno i classici di R. Barthes, *La mort de l’Auteur*, in Id., *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, pp. 61-8 e M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in Id., *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994. Per un quadro generale del problema cfr. C. Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.

2. Sui rapporti tra filologia d’autore, filologia dei testi a stampa e sistema di produzione editoriale si veda il recente lavoro di Paola Italia, *Editing Novecento*, cit., che rappresenta una prima organica riflessione sui criteri di edizione dei testi del XX secolo.

Il recente caso di Raymond Carver ha mostrato a pieno la portata teorica della questione. La pubblicazione, nel 2009, di *Beginners*, la versione originale di *What We Talk About When We Talk About Love*, ha scatenato un ampio dibattito su alcune tra le più importanti riviste culturali americane, con le prese di posizioni di numerosi scrittori e critici come Stephen King e Giles Harvey, che hanno riflettuto su diversi aspetti relativi alla manipolazione del prodotto letterario e al tema della sua autenticità³. Il libro, voluto dalla vedova dello scrittore e curato da Maureen Carroll e William Stull nella raccolta *Collected Stories*⁴, è subito apparso profondamente diverso da quello uscito nel 1981 dopo la revisione di Gordon Lish, allora direttore editoriale della Knopf e personaggio molto influente nella cultura letteraria americana del XX secolo⁵. La stesura carveriana, pubblicata in Italia da Einaudi col titolo *Principianti*⁶, possiede un passo molto più disteso e ampio di quella data alle stampe quasi trent'anni prima dall'editore newyorkese: è un volume molto meno minimalista, molto meno sincopato, con una distensione fabulatoria che offre prospettiva a personaggi trasformati da Lish in «uomini e donne senza passato e senza sogni, colpevoli senza movente»⁷. Una stesura che subì un editing editoriale invasivo, per di più avvenuto in pieno contrasto con la volontà dell'autore, con tagli ampi e spregiudicati e modifiche ai finali che seguivano una precisa strategia di sottrazione narrativa. Carver se ne lamentò nelle lettere che scrisse a Lish con un atteggiamento di grande sconforto, tanto che dopo l'uscita del volume gli comunicò «che non avrebbe più accettato» un'«amputazione» e un «trapianto» così radicali a un suo scritto⁸. La quarta di copertina dell'edizione italiana rende perfettamente lo stato di afflizione di Carver e la misura delle revisioni a cui fu costretto:

La mattina dell'8 luglio 1980 Raymond Carver scrisse una lettera angosciata e confusa all'amico ed editor Gordon Lish, che gli aveva appena mandato il manoscritto rivisto di una nuova raccolta di racconti, *Principianti*. Di alcuni di questi Lish aveva tagliato il settanta per cento, riducendo nel complesso il libro della metà e cambiando molti titoli e finali. La raccolta ora si chiamava *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*. Carver implorava Lish di sospendere la pubblicazione del volume e ripristinare i passi tagliati: «Ti dico la verità, qui è in gioco il mio equilibrio mentale. Ora non vorrei fare il melodrammatico, ma davvero ho appena fatto ritorno dai morti per rimettermi a scrivere dei racconti. [...] E adesso ho una gran paura, una paura da morire, lo

3. Cfr. S. King, *Raymond Carver's Life and Stories*, "New York Times Sunday Book Review", 19 November 2009; G. Harvey, *The Two Raymond Carvers*, "The New York Review of Books", 27 May 2010. Il dibattito si è allargato presto anche in Europa. Tra i tanti articoli che sono apparsi segnalo almeno quello del poeta inglese Blake Morrison, *Beginners by Raymond Carver*, "The Guardian", 17 October 2009.

4. R. Carver, *Collected Stories*, ed. by M. P. Carroll, W. L. Stull, Library of America, New York 2009.

5. Nella sua lunga carriera di editor e di direttore di riviste, Lish ha lavorato e contribuito al successo di numerosi scrittori americani, non solo Carver, ma anche, tra i tanti, Richard Ford, David Leavitt, Barry Hannah e Joy Williams.

6. R. Carver, *Principianti*, Einaudi, Torino 2009.

7. Ivi, quarta di copertina.

8. *Ibid.*

sento, che se il libro fosse pubblicato nella sua attuale forma revisionata, non riuscirei più a scrivere un altro racconto, Dio non voglia...”⁹.

Lish proseguì tuttavia per la sua strada, dimostrando a posteriori di aver avuto ragione¹⁰. La raccolta che più contribuì a determinare il successo di Carver e il suo inquadramento storiografico come padre del minimalismo, fu quella da lui “amputata e trapiantata”: fu la versione Carver-Lish, non *Beginners*, come di Lish fu il tratto stilistico e l’impianto complessivo del testo, se non addirittura il fenomeno Raymond Carver in generale: «He imposed his own style on Carver’s stories» – commenta Stephen King – «and the so-called minimalism with which Carver is credited was actually Lish’s deal»¹¹.

Cosa sarebbe accaduto se *What We Talk About When We Talk About Love* fosse stato pubblicato nella sua stesura originale e senza interventi extra-autoriali? La fortuna di Carver sarebbe stata la stessa? E come si sarebbe potuto legare il suo nome al minimalismo con racconti molto più corposi e narrativamente articolati? Si tratta di domande che non hanno risposta, ma che ha senso porsi non tanto nell’ottica di ricostruire o immaginare un destino letterario ormai impossibile, quanto nella prospettiva di portare avanti una riflessione a più direzioni sul ruolo dell’editoria nella fortuna/canonizzazione di un testo¹² e sulle modalità della sua storicizzazione, obbligando lo studioso a riflettere sulle interpolazioni operate da nuove figure di mediazione (editor, curatore, correttore di bozze, redattore ecc.) e sul rapporto tra *intentio auctoris* e *intentio editionis*¹³. Sono frontiere di studio a cui la filologia italiana si sta da tempo orientando, non solo lungo il più ampio tracciato indicato da Dante Isella della filologia d’autore, ma anche su più specifici problemi che riguardano più da vicino l’editoria e i suoi sistemi di produzione/distribuzione, con l’entrata in campo di problematiche sollevate dalle nuove tecniche di scrittura e di stampa¹⁴.

9. *Ibid.*

10. Per il parere di Lish sul caso Carver cfr. Gordon Lish: «Had I not revised Carver, would he be paid the attention given him? Baloney!», a cura di C. Lorentzen, “The Guardian”, 5 December 2015.

11. King, *Raymond Carver’s Life and Stories*, cit.

12. Su questo tema ho proposto una mia lettura nel saggio *Editoria e canone. Trent’anni di selezioni letterarie*, in *Atlante Premio Mondello*, a cura di R. Deidier, Lombardi Editore, Siracusa 2004, pp. 41-48. Per un approfondimento del problema in chiave filologica si veda il recente intervento di Paola Italia *Filologia editoriale e canone. Testi, Collane, Opere in raccolta dalla carta al digitale*, in “Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria”, 2, 2017, pp. 7-18.

13. Si vedano a tal proposito le riflessioni di Alberto Cadioli, *Dall’editoria moderna all’editoria multimediale. Il testo, l’edizione, la lettura dal Settecento a oggi*, Unicopli, Milano 1999, p. 34, che suggerisce «di individuare un intento editoriale che a sua volta si va ad aggiungere all’intento dell’autore (*intentio auctoris*, secondo la terminologia tradizionale dell’ermeneutica) e a quello del lettore (*intentio lectoris*)».

14. Per una prima introduzione al problema cfr. Italia, *Editing Novecento*, cit., in particolare il primo capitolo, *Autore, curatore, lettore*, pp. 13-52, dove viene suggerito anche un percorso bibliografico sulla filologia d’autore, dagli studi ormai classici di Dante Isella (*Le carte mescolate. Esperienze di filologia d’autore*, Livina, Padova 1987; poi col titolo *Le carte mescolate vecchie e nuove. Esperienze di filologia d’autore*, Einaudi, Torino 2009) al lavoro di Alfredo Stussi (*Varianti d’autore e filologia d’autore*, in Id., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Il Mulino, Bologna 1994). Si veda anche il numero monografico della rivista “Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria”, 2, 2017, che raccoglie gli atti della giornata di studi *Pubblicare i “classici”*

2

L'esordio mancato di Beppe Fenoglio

Quello di Raymond Carver non è certo un caso isolato nella storia letteraria del Novecento; non è neanche un caso infrequente, visto che la pratica dell'editing è ormai una prassi consolidata nella maggior parte delle opere che vengono date alle stampe, soprattutto per quanto riguarda la produzione narrativa. Ciò che cambia è semmai l'intensità dell'intervento editoriale, che può ridursi al minimo nel caso di autori ampiamente canonizzati e affermati, con una loro autorità nell'imporre le proprie scelte agli editori, oppure nel caso di pubblicazioni derivanti da self-publishing o vanity press, dove l'editing viene affidato all'autore stesso o viene effettuato in maniera trascurabile e discontinua¹⁵. Nel quadro di una ricostruzione storica del Novecento italiano – ma il discorso è estendibile ad altre epoche e altre letterature – l'opportunità di approfondire la dinamica d'intervento editoriale acquista un valore aggiunto, soprattutto quando si tratta di autori e opere che hanno avuto un ruolo centrale nella letteratura del più recente passato. Proprio dal Novecento arrivano diversi casi paradigmatici di quanto stiamo trattando, uno tra tutti il Pasolini di *Ragazzi di vita*, che fu costretto a subire le censure e i tagli di Garzanti con conseguenze stilistiche e interpretative che sono state già evidenziate da diversi studiosi, in primis dai curatori dei Meridiani mondadoriani¹⁶. Ma il discorso riguarda una vasta gamma di opere letterarie ormai considerate classiche: non solo opere “in morte” su cui si è sviluppata fin da subito un'accesissima disputa filologica – e la vicenda del *Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio valga su tutte – ma anche opere “in vita”, come ad esempio

del Novecento, organizzato dal Dipartimento di Studi Letterari Filologici e Linguistici dell'Università degli Studi di Milano (Milano, 21 marzo 2017). Tra gli studi storici relativi al rapporto tra sistema editoriale, editing e produzione letteraria si vedano almeno quelli di A. Cadioli, in particolare *Letterati editori. L'industria culturale come progetto*, Il Saggiatore, Milano 2003 e G. C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia (1945-2003)*, Einaudi, Torino 2003.

15. Nel caso del *self-publishing* l'autore si incarica di seguire tutte le fasi della realizzazione dell'opera, correzione bozze comprese, decidendo ogni singolo aspetto paratestuale e commerciale del libro, dal prezzo al layout di copertina. Il *self-publisher*, come ad esempio Amazon, o, per restare in territorio italiano, Youcanprint del gruppo Borè, si occupa solamente degli aspetti tecnici (impaginazione, stampa ecc.) e della distribuzione dell'opera in un network di vendita, per lo più legato alle librerie online. Quindi, di fatto, si propone come una tipografia e una società di distribuzione a cui l'autore-editore si affida. Nel caso dell'editoria a pagamento, invece, la cosiddetta *vanity press*, la figura dell'editore non è esclusa, ma il suo intervento in termini di revisione bozze ed editing è il più delle volte superficiale e limitato, rispondendo prevalentemente a una logica di profitto e di taglio dei costi. Per un primo inquadramento del fenomeno cfr. M. Bendia, A. Barocci, *Editori a perdere*, Stampa Alternativa, Viterbo 2001.

16. Secondo i curatori del Meridiano, Walter Siti e Silvia De Laude, che analizzano in dettaglio i vari passaggi dalle due redazioni A e B di *Ragazzi di vita* al testo a stampa, gli interventi di Garzanti finirono per trasformare il romanzo «in un altro libro, meno violento, più letterario, meno “sporco”, ma anche meno espressionista e immediato» (cfr. P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, t. 1, Mondadori, Milano 1998, p. 1704). Sulle conseguenze intratestuali del lavoro di revisione rimando al mio studio *L'unità impossibile. Dinamiche testuali nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*, Carocci, Roma 2008, in particolare il paragrafo 5.1.2, *Dall'Ur-Ragazzi di vita all'edizione Garzanti: tagli invasivi e permanenze residuali*, pp. 176-87.

i casi, diversissimi, di Gadda e Moravia: il primo con la vicenda di *Eros e Priapo*, il pamphlet antifascista scritto negli anni Quaranta ma pubblicato solo nel 1967, la cui fisionomia testuale fu determinata «in modo imprescindibile» dal contesto editoriale in cui venne elaborato¹⁷; il secondo con i problemi di disattenzione redazionale che interessarono romanzi come *Agostino*, *Il conformista* e soprattutto *La romana*, che nell’edizione delle “Opere complete” Bompiani del 1953 fu costellata di errori di stampa, omissioni e sensi stravolti che indispettirono l’autore al punto da costringere l’editore a sostituire «l’intero ufficio dei correttori»¹⁸.

Proprio la vicenda di Beppe Fenoglio – un Fenoglio “in vita” questa volta, il Fenoglio ancora sconosciuto che cerca un approdo per i suoi primi esperimenti narrativi – è emblematica per mostrare l’entità e le implicazioni delle questioni qui sopra accennate. La stesura della sua prima raccolta di racconti, *I ventitre giorni della città di Alba*, apparsa nel 1952 per Einaudi, rappresenta infatti uno tra i casi di interferenza editoriale più interessanti del secondo Novecento¹⁹. La ragione va cercata nel fatto che il libro, così come è stato pubblicato ed è entrato a far parte della storia letteraria italiana, fu il risultato di un processo di revisione e aggiustamenti in cui la volontà di Fenoglio – la sua volontà iniziale, non ancora condizionata dall’inevitabile dinamica di compromessi a cui un autore, in misura più o meno marcata, è sottoposto nel momento in cui la sua opera si confronta con il mondo dell’editoria – dovette continuamente negoziare con quella dei suoi interlocutori, innanzitutto il gruppo einaudiano che seguì l’editing del testo, da Natalia Ginzburg e Italo Calvino, suo primo lettore e sostenitore, a Elio Vittorini, che dopo una serie di perplessità accolse il volume nella collana “I Gettoni”, varata sotto la sua direzione nel marzo del 1951²⁰.

Per comprendere a pieno i passaggi di questo processo è però necessario risalire alla primavera del 1949, quando Fenoglio, dopo alcuni anni di apprendistato stilistico avvenuto nel chiuso del suo studio e al di fuori di qualsiasi confronto con il mondo editoriale italiano, si sentì pronto per esordire con un progetto letterario perfettamente autonomo. La prima traccia epistolare di questo progetto risale a una missiva del 17 giugno 1949, che l’autore, per intercessione di Massimo Canova, funzionario della Fiat e già segretario personale di Giovanni Agnelli, aveva inviato al direttore e fondatore della casa editrice De Silva: Franco Antonicelli²¹. Nella lettera

17. Italia, *Editing Novecento*, cit., p. 146. In questo lavoro la studiosa ha approfondito la vicenda editoriale di Gadda e di Montale considerandole come due *case study* delle questioni legate al tema dell’editing novecentesco.

18. Ivi, pp. 20-7.

19. Sulle vessazioni editoriali subite da Fenoglio nel corso della sua breve vita da scrittore, si veda il recente lavoro di E. Gioanola, *Fenoglio. Il libro grosso in frantumi*, Jaka Book, Milano 2017, dedicato in particolare alle vicende del *Partigiano Johnny*. Specificatamente centrato sulla prima raccolta è invece il volume di A. Tamburini, *L’uomo al muro. Fenoglio e la guerra nei «Ventitre giorni della città di Alba»*, Italic, Ancona 2016.

20. Il primo libro della collana, *I compagni sconosciuti* di Franco Lucentini, fu stampato a Torino il 28 marzo 1951 dalla tipografia di Francesco Toso.

21. Il contatto con Canova era avvenuto tramite Maria Lucia Marchiaro, ex professoressa di Fenoglio al liceo Govoni di Alba, alla quale lo scrittore aveva sottoposto i suoi primi testi narrativi. L’episodio è ricordato dalla stessa Marchiaro in *Ricordo di Beppe Fenoglio*, in “Cenobio”, XXI, 1972, 2. Si veda anche Beppe Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, Einaudi, Torino 2002, p. 17 (da ora in poi LE).

Fenoglio sottopone ad Antonicelli un «libro» di «sette racconti, di taglia piuttosto lunga»²², che egli stesso nomina tra le sue carte di lavoro col titolo di *Racconti della guerra civile*²³. Si tratta di una raccolta che integra e sviluppa materiale narrativo già presente negli *Appunti partigiani*²⁴ e che presenta una struttura generale più circoscritta rispetto a quella che caratterizza l'opera del '52, non solo in termini di estensione (sette racconti, appunto, contro i dodici dei *Ventitre giorni della città di Alba*), ma anche per la tematica trattata, tutta centrata sulla guerra partigiana. La speranza dello scrittore è ovviamente quella di pubblicare il testo con la piccola casa editrice torinese, che, tra l'altro, aveva in catalogo libri di narrativa di diverso genere e diverso valore che andavano da *Se questo è un uomo* di Primo Levi a *Il passaggio di Venere* di Arrigo Cajumi. Fenoglio stesso dichiara le sue ambizioni senza troppi giri di parole; e lo fa poco prima delle formule di saluto, quando con un misto di ingenuità e schiettezza da commerciante anticipa la questione contrattuale: «se il mio lavoro potrà editorialmente interessare la V/Casa editrice», scrive ad Antonicelli, «sarò molto lieto di prendere con Voi accordi»²⁵.

Nonostante la referenza di Canova, la lettera non ebbe mai risposta, certamente anche a causa della chiusura della De Silva, che proprio in quei mesi veniva assorbita dalla Nuova Italia di Firenze. Tuttavia Fenoglio non si perde d'animo, e dopo un sollecito ad Antonicelli con una seconda missiva del 25 luglio dello stesso anno, decide di sottoporre il libro alla valutazione di altri editori, tra cui Mondadori²⁶ e Bompiani – l'unico, quest'ultimo, che accettò di pubblicarne un estratto sul numero di novembre della rivista «Pesci rossi» (*Il trucco*)²⁷.

22. LE, p. 16.

23. Nella cartella 4 del Fondo di Alba si conserva una copia carbone con lo stesso titolo datata 1949 e firmata con lo pseudonimo Giovanni Federico Biamonti. Si tratta quasi certamente della copia del testo inviato in lettura ad Antonicelli. Essa comprende i racconti: *I ventidue giorni della città di Alba* [sic], *L'andata*, *Il trucco*, *Gli inizi del partigiano Raul*, *Il vecchio Blister*, *Nella valle di San Benedetto* e *Raffica a lato* (successivamente rititolato *Un altro muro*). Sei di questi racconti confluiranno, rimaneggiati, nei *Ventitre giorni della città di Alba*; il settimo invece, *Nella valle di San Benedetto*, verrà escluso dalla raccolta per riapparire postumo in «Strumenti critici», 10, 1969, pp. 361-80. L'intero volume sarà pubblicato quindici anni dopo la morte dello scrittore in B. Fenoglio, *Opere*, edizione critica diretta da M. Corti, Einaudi, Torino 1978, vol. II, pp. 5-118.

24. Per un confronto tra *Appunti partigiani* e *Racconti della guerra civile* si veda l'analisi di L. Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Longo, Ravenna 1999, pp. 58-60.

25. LE, p. 16.

26. Lo testimonia Fenoglio stesso in una lettera a Calvino del novembre 1950, in cui scrive: «per questi miei racconti già ha dimostrato interesse il signor Guido Lopez della Mondadori», LE, p. 22. Nel descrivere il contenuto dei testi Fenoglio mette in gioco un'ibridazione tra racconti partigiani e borghesi, secondo una varietà narrativa che anticipa i tratti de *Ventitre giorni della città di Alba* («racconti di partigiani e di preti, di mendichi, di paesani e di reduci, di suicidi e di piccoli pittori», *ibid.*). Accogliendo la sua testimonianza, dovremmo quindi dedurre che la raccolta inviata all'editore milanese presentava uno stadio di composizione più avanzato rispetto a quella mandata in lettura alla De Silva.

27. Originariamente Bompiani aveva proposto a Fenoglio di pubblicare a puntate tutti i racconti su «Pesci rossi», come egli stesso testimonia all'amica Giovanni Cresci il 27 ottobre del 1949 (cfr. LE, p. 20); ma il progetto naufragò dopo l'uscita de *Il trucco*. Per una possibile ipotesi sul fallimento del progetto cfr. Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., p. 104.

Secondo la ricostruzione di Bufano, che fa leva su un appunto scritto a matita sulla copia carbone del dattiloscritto²⁸, è ipotizzabile un primo approccio anche con Einaudi, in particolare con Cesare Pavese, a cui i *Racconti della guerra civile* sarebbe stato “girati” dallo stesso Antonicelli o inviati su sua indicazione²⁹. La morte di Pavese bloccò però la possibilità che si sviluppasse un rapporto tra i due scrittori, e di fatto coincise con la decisione di Fenoglio di abbandonare provvisoriamente il progetto e dedicarsi alla stesura di un romanzo breve. Non importa che il cambio di rotta avvenne per l’insorgere di nuove esigenze narrative; il ruolo selettivo dell’editoria nel determinare il solco in cui si svolse la vicenda letteraria dell’autore fu in questo caso dirimente. Se Antonicelli (o Mondadori, o Bompiani) avesse accolto *sic et simpliciter* la sua proposta, avremmo avuto una storia letteraria ben diversa da quella che conosciamo: un esordio fenogliano in pieno clima neorealista con i *Racconti della guerra civile*, tutti a tematica partigiana, anziché con un’antologia di racconti partigiani e “langaroli” apparsa tre anni dopo con un titolo non voluto dall’autore e a neorealismo praticamente concluso³⁰. Come sarebbe cambiato il suo profilo intellettuale nel più generale quadro della storia letteraria del Novecento? E quali conseguenze avrebbe avuto, per lui, esordire con un marchio in dismissione come De Silva – o diversamente con un grande editore come Mondadori o Bompiani – anziché nella collana più dinamica e sperimentale del tempo quali furono “I Gettoni” einaudiani?

Non interessa qui scrivere una “controstoria” della letteratura italiana, né cercare di rispondere a domande che non hanno risposta. La biografia di un autore è sempre il risultato di una complessa serie di imprevisti e occasioni mancate che contribuiscono a definire il suo percorso editoriale. Ciò che interessa è semmai altro: è cioè mostrare come l’editoria abbia svolto un ruolo centrale nell’impedire quella controstoria, non solo intervenendo nell’indirizzare Fenoglio verso altre soluzioni stilistiche, ma agendo da motore d’arresto di un destino letterario che, senza la sua censura, si sarebbe probabilmente compiuto. Sta di fatto che tra il 1949 e il 1950 l’antologia di racconti venne (per il momento) abbandonata non per una volontà incondizionata dello scrittore, ma per una volontà che subì

28. Sul frontespizio della copia carbone (per cui cfr. n 23) si legge il breve appunto in matita *All'esame da Einaudi*.

29. Cfr. Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., pp. 85-105. Non è possibile stabilire con esattezza la consecuzione dei fatti. Anche Dante Isella, sulla scia di Bufano, ipotizza che Antonicelli abbia avuto un ruolo chiave nel mettere in contatto Fenoglio con Einaudi, forse – aggiungo – facendo seguito alla lettera di sollecito del 25 luglio (cfr. D. Isella, *Scheda a I ventitre giorni della città di Alba*, in B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, Einaudi-Gallimard, Torino 1992; ed. cit. Einaudi, Torino 2011, p. 1546). In ogni caso non può essere escluso che in prima battuta l’autore avesse inviato i *Racconti della guerra civile* a Pavese, che secondo una testimonianza di Ugo Cerrato incontrò Fenoglio ad Alba nell’estate del 1950 (cfr. n 31). Solo in un secondo momento, dopo il suicidio dello scrittore, Fenoglio tornò a contattare Einaudi tramite Calvino, inviando in lettura il suo primo romanzo, *La paga del sabato*.

30. Secondo Maria Corti, che fissa la pubblicazione dell’*Inchiesta* di Carlo Bo (1951) come *terminus ad quem* della fase più autentica del neorealismo, Fenoglio va ritenuto un neorealista d’eccezione, visto il suo esordio tardivo nel 1952 (cfr. M. Corti, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, p. 26).

l’interferenza di diversi rifiuti. Scoraggiato dalla disattenzione editoriale, e forse consigliato dallo stesso Pavese³¹, Fenoglio prese infatti la decisione di lavorare a un romanzo breve, *La paga del sabato*, che alla fine dell’estate del 1950 inviò in lettura a Italo Calvino, allora direttore della sezione letteraria della «Piccola Biblioteca Scientifico-Letteraria» Einaudi.

Il contatto con Calvino rappresenta dunque il vero punto di partenza del primo libro fenogliano, la cui gestazione fu particolarmente travagliata e caratterizzata da una serie di cambi di rotta. Le tappe di questo percorso, che approdò alla pubblicazione dei *Ventitre giorni della città di Alba* nell'estate del 1952, sono state ampiamente documentate da diversi studiosi, in particolare da Corti, Bufano e Isella³², che si sono dedicati a mettere a fuoco sia la sua evoluzione interna (soprattutto Corti, studiando le varianti d'autore nel passaggio dalla primissima stesura all'edizione a stampa), sia l'iter editoriale che portò al definitivo rifiuto del romanzo e al recupero dei vecchi *Racconti della guerra civile*. L'esordio fenogliano può essere tuttavia analizzato anche da un altro punto di vista, e cioè mostrando la dinamica in base alla quale l'autore, che in quel momento non aveva alcuna forza di contrattazione ma un desiderio fortissimo di pubblicare il suo primo libro³³, accolse di buon grado tutte le decisioni dello staff einaudiano, che vanno quindi considerate come interpolazioni esterne che operarono non solo nella configurazione stilistica e strutturale del testo – sebbene relativamente, come vedremo più avanti – ma anche nell'esclusione di progetti editoriali che avrebbero potuto determinare una diversa storia dello scrittore, esattamente

31. L'episodio trova rispondenza in una serie di indizi che vengono ben documentati da Bufano, tra cui un ricordo dell'amico di Fenoglio Ugo Cerrato (cfr. *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit. pp. 86-105). Fu forse in quella circostanza, sempre secondo Bufano, che Pavese suggerì a Fenoglio di dedicarsi alla stesura di un romanzo, come aveva fatto con Calvino solo qualche anno prima. Cerrato ha ribadito il suo ricordo in un video prodotto dal centro di Documentazione della Comunità Montana Langa delle Valli Belbo Bormida ed Uzzone, dal titolo *Beppe Fenoglio, un amico*, curato da Gianfranco Carosso e Pietro Giovannini. Nel video, realizzato il 2 e il 23 novembre 2005, Cerrato ha dichiarato di voler consegnare a futura memoria un episodio che aveva ascoltato in casa Masera direttamente da Fenoglio e di cui furono testimoni anche la stessa signora Masera (già deceduta ai tempi dell'intervista) e «due ragazze di Alba [...] che erano nell'ufficio di lui». La trascrizione letterale dell'episodio, che secondo Cerrato lo scrittore raccontava «spesse volte», è la seguente: «Pavese ha chiamato Fenoglio in ufficio un giorno e ha detto: "Domani mi devo trasferire da Santo Stefano a Torino, prenderò il treno che arriva ad Alba verso le dieci e trenta, le undici meno un quarto, mi fermo, ho bisogno di parlare con te ecc.". Così Fenoglio è sceso dall'ufficio [...], è andato ad aspettarlo proprio al treno, hanno consumato un caffè nel bar lì vicino, si son seduti su una panchina [...] lì nei giardini fino a quasi a mezzogiorno, e Pavese ha preso l'altro treno e ha proseguito per Torino».

32. M. Corti, *La duplice storia dei «Ventitre giorni della città di Alba»*, in *Un augurio a Rafaële Mattioli*, Sandoni, Firenze 1970, pp. 375-91; Isella, *Scheda*, cit., pp. 1545-61; Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., in particolare il capitolo *Storia di un esordio*, pp. 85-117. Si veda anche la più recente ricostruzione biografia di P. Negri Scaglione, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Einaudi, Torino 2006.

33. Scrive a Calvino in due lettere distinte, rispettivamente del 15 febbraio e del 7 marzo 1951: «Guardatemi questo romanzo così com'è ora e se credete di poterlo pubblicare, fatelo, che ne ho morale necessità», LE, p. 28; «Se entrate nell'ordine di idee di una pubblicazione (e capirai quanto io me lo auguri, per vari motivi) [...]», ivi, p. 29.

com’era avvenuto con i rifiuti di De Silva, Bompiani e Mondadori: ora come potenziale esordiente con un romanzo breve sul dopoguerra dai tratti “neoveristi” (*La paga del sabato*), ora con un libro ibrido nato da un montaggio di romanzo e racconti su proposta dell’editore (per cui cfr. paragrafo successivo).

3

Le volontà di Fenoglio e le decisioni einaudiane

Nel seguire il processo di formazione dei *Ventitre giorni della città di Alba* è utile distinguere la volontà di Fenoglio (VF) dalle sue scelte condizionate dai suggerimenti einaudiani, che nella maggior parte dei casi si presentano come richieste obbligate di revisione o decisioni scarsamente trattabili (DE = decisioni Einaudi). La terminologia più corretta, seguendo le indicazioni di Paola Italia, dovrebbe essere quella di “penultime volontà dell’autore”, ovvero quelle diverse volontà manifestate «in tutte le fasi di redazione ed edizione di un testo [...] che possono o meno trovare una compiuta attuazione a seconda delle relazioni intessute con le varie figure demandate alla realizzazione editoriale del testo»³⁴. D’altra parte abbiamo già visto la presenza di una precedente “penultima volontà” fenogliana, quella relativa alla pubblicazione dei racconti inviati in prima battuta alla De Silva, che possiamo qui indicare con la sigla VF₁ e prenderla come punto di riferimento per altre penultime volontà mostrate dall’autore nel corso della nascita del suo testo d’esordio.

Il passaggio successivo è dunque il contatto con Calvino alla fine dell’estate del 1950. A lui Fenoglio si rivolge probabilmente senza intermediari, forse sulla base di motivazioni di pura vicinanza intellettuale – il rapporto di affinità dovuto alla comune esperienza resistentiale, il sentimento di appartenenza alla stessa generazione (Fenoglio è del 1922, Calvino dell’anno successivo), l’attenzione verso una produzione narrativa allineata per tematica ai suoi *Racconti della guerra civile* (a quei tempi Calvino aveva già pubblicato *Il sentiero dei nidi di ragno* e *Ultimo viene il corvo*)³⁵. Qualunque sia stata la ragione, è tuttavia evidente che quando Fenoglio gli invia *La paga del sabato* la sua speranza (e volontà) è quella di esordire con un romanzo ambientato nel dopoguerra e dedicato al tema dei reduci partigiani (VF₂)³⁶. Non si tratta in realtà di una volontà “forte”, perché come abbiamo visto nasce sulla base di un condizionamento esterno a cui contribuiscono i diversi rifiuti. Un segnale in tal senso è il fatto che ancor prima di ricevere un parere definitivo sul romanzo, Fenoglio accenni a Calvino al progetto

34. Italia, *Editing Novecento*, cit., p. 15.

35. Questa è la lettura proposta da Bufano (*Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., p. 106). Non si può escludere che il nome di Calvino possa essergli stato fatto da Pavese durante il presunto incontro alla stazione di Alba, ma qui restiamo nel campo delle pure congetture, trattandosi di un’ipotesi basata su un’altra ipotesi (come visto nella n. 31, infatti, l’incontro tra Pavese e Fenoglio non ha altra attestazione se non il ricordo di Ugo Cerrato, che non ne fu testimone diretto).

36. *La paga del sabato* racconta la storia di Ettore, che dopo aver partecipato alla guerra di Resistenza e aver creduto nei suoi ideali, trova difficoltà a reintegrarsi nella vita di tutti i giorni.

dei racconti come fosse il polo centrale dei suoi interessi letterari di quegli anni. «Non sono impaziente, mi creda», gli scrive dopo aver ricevuto una sua prima lettera d’interessamento, «di conoscere la sorte, agli effetti della pubblicazione, di *La Paga del Sabato* [...]. Sto piuttosto rifiinendo, per raccoglierli poi in volume, una quindicina di racconti: racconti di partigiani e di preti, di mendichi, di paesani e di reduci, di suicidi e di piccoli pittori»³⁷.

Il giudizio espresso da Calvino su *La paga del sabato* fu comunque determinante nell’incoraggiare l’autore verso un rilancio dell’antologia di racconti. Nella lettera di risposta che gli manda il 2 novembre del 1950, pur apprezzando il romanzo e lodandone con toni generosi diversi aspetti (la sicurezza nel centrare situazioni psicologiche, l’assenza di compiacimento, la chiarezza del problema morale di tanti giovani ex partigiani ecc.), Calvino non manca di mettere in luce alcune debolezze e criticità che saranno decisive nella valutazione finale del testo: dalla trascuratezza del linguaggio alla presenza di scene che «urtano il gusto», dall’eccesso di ambizione giovanile a un taglio narrativo che in certi passaggi cede troppo al «cinematografo»³⁸. Non a caso sull’esito della pubblicazione non si sbilancia, rimandando alla lettura e all’approvazione di altri consulenti della casa editrice, Elio Vittorini in primis, che proprio in quel periodo stava per varare la collana dei “Gettoni”. La reazione di Fenoglio è tuttavia provocata dalla *pars destruens* dell’analisi calviniana: la valutazione editoriale viene immediatamente condivisa dallo scrittore di Alba («il suo giudizio concorda pressoché in ogni punto con la mia purtroppo tardiva autocritica»)³⁹, al punto da sollecitarlo, come si diceva, a rilanciare la strada dei racconti e a intravedere i rischi, per il romanzo, di una cattiva accoglienza da parte della critica: «Davvero né io né il mio libro ci sentiamo di affrontare una critica quale la sua; e la critica, quella buona, suonerebbe tal quale la Sua»⁴⁰.

La storia de *La paga del sabato* si delineava quindi all’interno di una rete di perplessità che riguardano entrambe le parti in causa, autore ed editore; non tanto, per la verità, Calvino, che nonostante la consapevolezza dei difetti continua a difendere il libro fino all’ultimo, avallato in questo da Natalia Ginzburg⁴¹, quan-

37. LE, p. 22. Come già visto nella n 26, la lettera elenca una serie di racconti di varia tipologia, alcuni dei quali non entreranno a far parte de *I ventitre giorni della città di Alba*. Su questo punto cfr. anche Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., pp. 110-1.

38. LE, p. 24. Il giudizio sull’eccesso di cinematografo («c’è dietro molto di già scritto, molto cinematografo», *ibid.*), ribadito anche a Vittorini nella lettera di presentazione del testo («quando non è alle prese con una situazione psicologica, fa del cinema, ma del buon cinema», *ibid.*), viene fatto proprio da quest’ultimo («Diventa film sempre di più, e non sa più essere altro che film», *ibid.*), che lo usa come grimaldello critico nella sua decisione di non pubblicarlo («Il cartonaccio del cinematografo non lo leva più nessuno di là dentro», ivi, p. 36). Lo stesso Calvino, nel comunicare a Fenoglio il destino del romanzo, farà passare spontaneamente quella nota critica come un appunto specifico del direttore di collana («Vittorini s’è sempre più deciso che nel romanzo c’è troppo cinematografo, e vuole fare solo i racconti», ivi, p. 37).

39. Ivi, p. 22.

40. *Ibid.* Su questo timore si veda anche la lettera del 30 settembre 1951, cfr. n 51.

41. Così Calvino scrive a Fenoglio dopo la decisione del direttore dei Gettoni di non pubblicare il romanzo: «Vittorini [...] vuole fare solo i racconti, pensando che per il romanzo troverai di sicuro un altro editore. Io non sono del suo parere perché come sai il romanzo mi piace, ma

to Vittorini, che ricalcando l'impressione di eccesso cinematografico evidenziata dal suo collaboratore, esprime tutte le proprie reticenze in una lettera del 27 novembre del 1950:

Caro Calvino, l'ultima parte del Fenoglio mi persuade meno. Diventa film sempre di più, e non sa più essere altro che film. La fine poi non è resa necessaria da niente che sia nella situazione o nei caratteri. Che dobbiamo fare? Se non ci fossero i primi capitoli, e soprattutto il rapporto teso tra madre e figlio, direi di non farne niente. Ne parleremo il 6 dicembre, spero anche con Natalia che non ho sentito direttamente⁴².

L'apprezzamento dei primi capitoli, e probabilmente il consiglio di Calvino e Natalia Ginzburg durante la riunione redazionale citata a fine lettera, convincono tuttavia Vittorini a convocare Fenoglio per discutere la possibilità di una revisione del volume. L'incontro, sollecitato dallo stesso Einaudi⁴³, si tiene a Torino il 4 gennaio del 1951 presso la sede della casa editrice. Fenoglio vi partecipa ascoltando le richieste di modifica del direttore della collana (DE₁), benché le correzioni, a cui lavora per tutto il mese di gennaio e parte del mese successivo, gli costino fatica e lo portino probabilmente a un'ulteriore disaffezione al testo («Sulle prime non riuscivo a reintrodurmi nel tema, per alcuni giorni ne fui respinto come da una parete di caucciù»)⁴⁴.

La seconda e ultima redazione de *La paga del sabato* viene in ogni caso conclusa e spedita in casa editrice il 14 febbraio del 1951 («Caro Calvino, ti mando per corriere *La paga del Sabato* nella sua ultima stesura. Spero avrai ricevuto la mia lettera precedente e confermo quanto in essa ti ho scritto»)⁴⁵. A questo punto la vicenda del romanzo conosce una fase di impasse, che prolunga i tempi di attesa di oltre sette mesi. Calvino, infatti, dopo aver letto la nuova versione senza rimanerne entusiasta («L'aggiunta del pranzo è buona, così, così quell'altra. I tagli negli altri capitoli potevano forse essere migliori»)⁴⁶, e aver invece apprezzato «moltissimo» alcuni dei racconti che nel frattempo Fenoglio gli ha fatto recapitare⁴⁷, prospetta l'ipotesi di un nuovo volume che raccolga «*La paga del sabato* insieme ai racconti più belli»⁴⁸ (DE₂); proposta che l'autore approva senza riserve, come senza riserve, e con una laconicità che tradisce la sua intenzione di non mettere più mano al testo, accoglie gli appunti critici che gli vengono mossi

la collana la dirige lui e pubblica solo cose che lui si sente di difendere fino in fondo», ivi, p. 37. Fenoglio risponde: «Non vorrei far torto a te ed anche alla Sig.ra Ginzburg che avete sempre difeso il mio romanzo, ma non ha in fondo ragione il sig. Vittorini?», ivi, p. 35.

42. Ivi, p. 24.

43. Ivi, p. 25.

44. Ivi, p. 27.

45. Ivi, p. 28.

46. Ivi, p. 30.

47. *Ibid.* Si tratta dei racconti anticipati a Calvino nella lettera del 10 novembre 1950 (cfr. n. 37). È probabile che siano stati consegnati a mano in casa editrice durante l'incontro torinese del 4 gennaio.

48. LE, p. 30.

al lavoro correttore: «prendo nota dei tuoi rilievi alla stesura definitiva de *La paga del sabato* e non ho obiezioni da fare»⁴⁹.

Bisognerà attendere la fine dell'estate per conoscere il verdetto di Vittorini. Una sua lettera a Calvino del settembre 1951 sancisce la condanna definitiva del romanzo (DE₃) e il varo della raccolta di racconti (DE₄), a cui viene proposto “dall'alto” il titolo di *Racconti barbari* (DE₅):

I difetti del romanzo mi sembra che risultino confermati nella seconda versione. Il cartonaccio del cinematografo non lo leva più nessuno di là dentro [...]. Invece i racconti del Fenoglio, riletti, mi persuadono più di prima. Proporre di pubblicare solo un volume di racconti scelti tra guerrieri e borghesi. Si potrebbe chiamare, per il filo piemontese che li unisce, *Racconti barbari* (e scusami se chiamo barbaro il Piemonte, con questo, ma lo è, e il Fenoglio lo sa mostrare). Del resto racconti e romanzo insieme erano un po’ un pasticcio. Fenoglio può trovare un editore facilmente (per il romanzo) dopo la pubblicazione dei racconti nei “Gettoni”⁵⁰.

La mancata uscita della *Paga del sabato*, e quindi la nuova possibilità di un esordio fenogliano anticipato con un romanzo dedicato alla difficile integrazione nella vita civile dei reduci partigiani, viene così ancora una volta determinata da una volontà che non riguarda l'autore, ma l'editore, che in questo caso non interviene semplicemente rifiutando un testo, ma incoraggiando Fenoglio – come vedremo tra poco – a ricavarne un racconto autonomo dal titolo *Nove lune*. Non importa che Fenoglio avesse manifestato fin dalle prime osservazioni di Calvino uno scetticismo crescente nei confronti della storia dell'ex partigiano Ettore, trasformatosi in palese rifiuto dopo il definitivo affossamento di Vittorini⁵¹; la verità è che, *nonostante* lo scetticismo, sotto la pressione di un'urgenza di esordire che egli stesso interpreta come esigenza morale, Fenoglio avrebbe comunque accettato la sua pubblicazione: «Guardatemi questo romanzo così com’è ora» – dichiara nella lettera d'accompagnamento all'invio della seconda stesura – «e se credete di poterlo pubblicare, fatelo, che ne ho morale necessità»⁵².

Il romanzo, nella sua interezza, apparirà postumo solamente nel 1969, in un'edizione critica curata da Maria Corti⁵³. Fenoglio lo utilizzerà come base per due racconti, *Ettore va a lavoro* e il citato *Nove lune*, dichiarando a Calvino di non volerlo presentare «ad alcun altro editore»⁵⁴. Da quel momento in poi il suo impegno sarà interamente concentrato sulla raccolta, la cui ultima stesura

49. Ivi, p. 29.

50. Ivi, pp. 36-7.

51. Dopo la bocciatura definitiva del romanzo la posizione di rifiuto di Fenoglio diventa più palese: «Non so se ricordi», scrive a Calvino il 30 settembre del 1951 «ma nella prima lettera che ti inviai, io sostenevo l'opportunità di pubblicare, se pubblicar si doveva, i racconti, anziché il romanzo, perché evidentemente i primi sono meno attaccabili di quest'ultimo in sede critica. [...] *La paga del sabato* è il frutto, piuttosto difettoso anche se magari interessante, di una mia cotta neoverista che ho ormai superata», ivi, p. 35.

52. Ivi, p. 28, corsivo mio.

53. B. Fenoglio, *La paga del sabato*, Einaudi, Torino 1969.

54. LE, p. 35.

si concluderà con la firma del contratto nel maggio 1952 e con la definitiva scelta del titolo nel giugno dello stesso anno. Nelle varie tappe di composizione, le interferenze editoriali risulteranno relativamente esigue, dal momento che a prevalere saranno piuttosto le decisioni di Fenoglio riguardanti l'integrazione di testi, la sostituzione di nuove versioni di precedenti racconti e l'ordine dei titoli all'interno della raccolta (VF)⁵⁵. L'intervento einaudiano si limiterà formalmente a queste richieste, tutte accolte dall'autore:⁴

- a) Stesura di *Nove Lune*, tratto dal settimo capitolo de *La paga del sabato*, per esplicita richiesta di Vittorini (DE₆). È Fenoglio stesso a testimoniarlo nella lettera a Calvino del 14 dicembre 1951: «A Vittorini piace *Ettore va al lavoro* e mi consiglia ricavare un altro “barbaro” dalla scena de *La paga del sabato* in cui Ettore chiede in sposa alla famiglia l'incinta Vanda»⁵⁶.
- b) Revisione di *Nove Lune* (DE₇) e di *Ettore va al lavoro* (DE₈) secondo le indicazioni suggerite da Calvino a Fenoglio in una lettera del 3 gennaio 1952:

In *Nove lune* toglierei nella prima pagina la rievocazione dell'incontro in cui è successo il fattaccio, perché tanto come succede quando nasce un bambino lo sappiamo tutti e le allusioni alle circostanze di come è avvenuto sono un po' banali. Cioè, taglierrei da: *Sempre filato dritto* – sino a riprendere all'altro – *Sempre filato dritto io e Rita* [...] . Un'osservazione simile vorrei farti per *Ettore va al lavoro*. Lì è tutto l'episodio d'amore che salterei a piè pari (tu sai che non c'è mai piaciuto). Mi fermerei verso la fine di p. 9, con – *Dagli la frutta* –, disse suo padre. E riattaccherei alla ripresa di p. 14 – *Traversò la piazza che prima, ecc...*⁵⁷

- c) Modifica del titolo (DE₉). Poco prima che il libro vada in stampa col vittoriano *Racconti barbari*, interviene d'autorità Giulio Einaudi, che propone di sostituirlo con *I ventitre giorni della città di Alba*. Più che una proposta si tratta di un'imposizione: con un telegramma del maggio 1952 Natalia Ginzburg informa Fenoglio della richiesta dell'editore e gli chiede un parere: «Einaudi è nettamente favorevole al titolo *I ventitre giorni della città di Alba* [...]. Lei è d'accordo?»⁵⁸. Dal telegramma di risposta è chiara la contrarietà dell'autore a questa ipotesi («Preferisco barbari alt comunque rimettovi decisione definitiva»)⁵⁹, ma la sua opinione, supportata dalla netta opposizione di Vittorini – «mi affretto (per paura che cambiate davvero il bel titolo di *Racconti barbari* in altro meno specifico) a mandarti le presentazioni già pronte di Fenoglio e del Lunardi»⁶⁰ – non viene presa in considerazione. Il libro uscirà nel giugno del 1952 con il titolo *I ventitre giorni della città di Alba*.

55. Le richieste di Fenoglio avverranno con una determinazione che, per sua stessa ammissione, finiranno per mettere «a dura prova i nervi di tutti», LE, p. 43. Sui vari passaggi compositivi si vedano i già citati studi di Isella e Bufano (cfr. n 32).

56. LE, p. 42. Nel racconto Fenoglio modifica i nomi di Ettore e Vanda in Ugo e Rita.

57. Ivi, p. 47.

58. Ivi, p. 55.

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*

4 Una nota su *Ettore va al lavoro*

Un’ultima questione riguarda la stesura di *Ettore va al lavoro*, il racconto che Fenoglio trasse dai capitoli I-III e V de *La paga del sabato* insieme al citato *Nove lune*, a sua volta ricavato su diretto suggerimento di Vittorini dal capitolo VII. Lo smembramento del romanzo in due racconti autonomi ha determinato una distorsione interpretativa su cui è necessario fare alcune precisazioni. Punto di partenza dell’equivoco, messo in luce per la prima volta da Bufano⁶¹, è la *Nota* di Maria Corti alla prima edizione postuma della *Paga del sabato*, apparsa per Einaudi nel 1969. Secondo Corti fu Vittorini a persuadere Fenoglio a «estrarre un racconto breve» dal romanzo⁶², secondo un’arbitraria lettura dei fatti che la semiologa ribadì l’anno successivo nel suo studio dedicato ai *Ventitre giorni della città di Alba*: «Poi, come si sa, Vittorini suggerisce all’autore di ricavare da *La paga del sabato* un racconto breve: *Ettore va al lavoro*»⁶³. L’analisi dell’epistolario mostra in realtà che i fatti andarono diversamente, e che l’idea di una riduzione dei primi tre capitoli e parte del quinto a racconto fu integralmente di Fenoglio⁶⁴. Tuttavia la lettura di Corti, da lei stessa ribadita e autorizzata come fosse un’acquisizione critica consolidata («come si sa»), ha finito per trasformarsi in una *lectio facilior* «in molti studi che avrebbero accennato alla singolare vicenda editoriale»⁶⁵ dei *Ventitre giorni della città di Alba*. Conseguenza fu il radicamento dell’idea di un Fenoglio costretto a seguire pedissembramente i suggerimenti vittoriniani, secondo una forzatura critica che non trova riscontro nei dati oggettivi e nell’epistolario.

In realtà, se è vero che *Ettore va al lavoro* fu un’idea autonoma di Fenoglio, è anche vero che la rilettura attenta del carteggio Fenoglio-Calvino e Calvino-Vittorini dimostra che l’autore accolse di buon grado tutte le decisioni e le proposte del direttore di collana, manifestando una sostanziale accondiscendenza verso quest’ultimo nonostante le loro posizioni non fossero sempre allineate. Per averne chiarezza si osservi lo schema seguente, che riassume e schematizza gli interventi diretti di Vittorini:

- a) Proposta di Vittorini di revisionare *La paga del sabato* (DE₁), a cui fa seguito il lavoro correttorio di Fenoglio con l’invio di una seconda stesura.
- b) Proposta, giunta per tramite di Calvino ma vagliata anche da Vittorini – che ne prende poi le distanze⁶⁶ – di un’eventuale pubblicazione del romanzo insieme

61. Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., p. 114.

62. Corti, *Nota a Fenoglio, La paga del sabato*, cit., p. 144.

63. Ead., *La duplice storia dei «Ventitre giorni della città di Alba»*, cit., p. 377.

64. La prima volta in cui appare il progetto di *Ettore va al lavoro* è nella lettera a Calvino del 30 settembre 1951, scritta di getto dopo la decisione di Vittorini di rifiutare *La paga del sabato* e varare la raccolta di racconti: «farò un lungo e solido racconto intitolato *Ettore va al lavoro* col meglio dei primi tre capitoli de *La paga del sabato*», LE, p. 35. In fase di composizione utilizzerà anche parte del quinto capitolo, «da cui preleva il colloquio di Ettore con la madre» (Isella, *Scheda*, cit., p. 1556).

65. Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., p. 114.

66. Vittorini a Calvino nel settembre del 1951: «Del resto racconti e romanzo insieme erano un po’ un pasticcio», LE, p. 37.

me ai racconti (DE₂). Fenoglio approva: «Se entrate nell'ordine di idee di una pubblicazione (e capirai quanto io me lo auguri, per vari motivi), gradirei che al volume desti l'ordine e la composizione che segue»⁶⁷.

c) Definitivo rifiuto de *La paga del sabato* (DE₃), che Fenoglio non solo accoglie ma condivide con determinazione: «*La paga del sabato* è il frutto, piuttosto difettoso anche se magari interessante, di una mia cotta neoverista che ho ormai superata»⁶⁸. E ancora, scrivendo a Calvino: «Non vorrei far torto a te ed anche alla Sig.ra Ginzburg che avete sempre difeso il mio romanzo, ma non ha in fondo ragione il sig. Vittorini?»⁶⁹.

d) Approvazione della raccolta di racconti (DE₄). La decisione di Vittorini trova la naturale approvazione di Fenoglio, trattandosi dello sviluppo del vecchio testo inviato alla De Silva che l'autore aveva sempre avuto intenzione di pubblicare, proponendolo a Calvino prima ancora della definitiva valutazione del romanzo.

e) Scelta del titolo *Racconti barbari* (DE₅). Fenoglio approva con questa sintetica nota a Calvino: «Per quanta facoltà di decisione sta in me, sono dunque approvati i *Racconti barbari*: il titolo mi va»⁷⁰.

f) Vittorini suggerisce, trovando seguito in Fenoglio, di ricavare un secondo racconto dal settimo capitolo de *La paga del sabato*, ovvero *Nove lune* (DE₆).

A fronte di questa dinamica relazionale tra Fenoglio e Vittorini, anche l'episodio della nascita di *Ettore va al lavoro* va parzialmente rivisto. Senza riabilitare la posizione di Corti, che parte da un presupposto oggettivamente sbagliato (Vittorini non suggerì mai a Fenoglio di trarre un racconto dai primi capitoli del romanzo), è comunque vero che la sezione di testo che Fenoglio ricicla nella sua raccolta coincide a grandi linee con quella lodata da Calvino nella sua prima missiva – oltreché essere l'unica salvata da Vittorini nelle sue osservazioni critiche, che vennero certamente comunicate a voce nella riunione a Torino il 4 gennaio del 1951⁷¹. Un caso? Forse, ma è più probabile che Fenoglio, nella sua autonoma decisione di salvare alcune parti del romanzo per non sprecare un lavoro a cui aveva dedicato sudore e fatica, avesse tenuto presente il giudizio positivo di entrambi i suoi interlocutori, evitando al contrario di recuperare quelle parti del testo che Vittorini aveva palesemente bocciato.

Il bilancio complessivo relativo alla nascita dei *Ventitre giorni della città di Alba*, resta in ogni caso quello di un volume elaborato nel quadro di una dinamica autore-editore tutt'altro che neutra. Un percorso durato tre anni, dal 1949 al 1952, che portò al vaglio di varie ipotesi e alla soppressione di almeno due progetti intermedi, *I racconti della guerra civile* e *La paga del sabato*, la cui mancata pubblicazione fu determinante nel produrre l'assetto storiografico e interpretativo con cui Fenoglio è entrato a far parte della storia letteraria italiana. Un'interferenza, quella editoriale, che almeno in questo caso non può essere giudicata

67. Ivi, p. 29.

68. Ivi, p. 35. Cfr. n 51.

69. *Ibid.*

70. *Ibid.*

71. Cfr. Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., pp. 108-9.

negativamente: anzi, non vuole essere giudicata in alcun modo, ma semplicemente descritta. L'attento lavoro di revisione del gruppo einaudiano fu del resto finalizzato a rispondere a una precisa strategia di politica editoriale e a un'idea di ricerca letteraria che Vittorini portava avanti da tempo, trovando nei Gettoni un ulteriore campo di sperimentazione; ma era anche una procedura redazionale finalizzata a ricavare il massimo delle potenzialità dai testi che arrivavano in casa editrice, secondo le regole di un editing perfettivo di cui Vittorini aveva piena coscienza⁷². E non solo lui: la stessa pratica di lavoro venne seguita con metodo anche da Calvino, che la applicò scrupolosamente alle opere dei tanti autori con cui entrò in relazione nel corso della sua lunga carriera editoriale⁷³. Fenoglio, da parte sua, pur dovendo patteggiare le sue volontà (VF₁₋₄) con i primi rifiuti editoriali (De Silva, Mondadori, Bompiani) e i vari interventi einaudiani (DE₁₋₉), arrivò comunque a pubblicare un libro in cui non solo aveva investito tutte le sue risorse fin dal primo momento, ma che aveva difeso fortemente nei singoli passaggi redazionali, al punto da promuoverlo a più riprese con Calvino e trasformarlo, *de facto*, nell'ancora di salvataggio che gli consentì di essere ospitato nei Gettoni una volta rifiutata *La paga del sabato*. L'unica eccezione della sua difesa fu senza dubbio il titolo, sia quello preliminare suggerito da Vittorini (*Racconti barbari*) che quello definitivo imposto da Einaudi a ridosso della pubblicazione (*I ventitre giorni della città di Alba*): entrambi furono accettati senza entusiasmo da Fenoglio, che all'inizio degli anni Sessanta manifestò l'intenzione di riproporre ancora una volta l'originario *Racconti della guerra civile* – non solo il titolo, ma addirittura il testo nel suo impianto complessivo. La prova arriva da una lettera indirizzata ad Attilio Bertolucci del novembre 1961, in cui rispondendo a un invito di pubblicare una raccolta completa dei suoi racconti nella collana di letteratura che il poeta emiliano dirigeva allora per Garzanti, Fenoglio immaginò una prima sezione del volume coincidente in linea di massima con l'antologia inviata in lettura ad Antonicelli nel '49⁷⁴. Si tratta di un progetto letterario che

72. Si rilegg a tal proposito la lettera di Vittorini a Calvino del 23 gennaio 1954: «E quanto al discorso sui trent'anni dei giovani – sarà vero che noi li invitiamo a riscrivere i loro libri – ma perché accade che i loro libri non siano mai pubblicabili come ce li presentano a tutta prima? Non sarebbe stato un fallimento pubblicare Fenoglio col romanzo che voleva lui? Non sarebbe stato un guaio pubblicare lo Stern com'era? Non sarebbe stato un pasticcio il Montella prima versione?», LE, p. 193-4.

73. L'attività editoriale di Calvino è ben documentata dall'epistolario curato da Giovanni Tesio, I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Einaudi, Torino 1991, da cui è possibile ricostruire il dietro le quinte di molti romanzi da lui editati secondo un metodo di lavoro non molto diverso da quello adottato per Fenoglio; tra i tanti, *Il treno degli Appennini* di Marcello Venturi, *Tiro al piccione* di Giose Rimanelli e *Il vento nell'uliveto* di Fortunato Seminara. Sulla lunga collaborazione tra Calvino e l'Einaudi cfr. anche D. Ribatti, *Italo Calvino e l'Einaudi, Stilo*, Bari 2009.

74. La prima sezione del progetto di racconti proposto a Bertolucci (per cui cfr. LE, pp. 155-7) riprendeva non solo il vecchio titolo di *Racconti della guerra civile*, così come l'idea di una raccolta tutta dedicata alla lotta partigiana, ma anche sei dei sette racconti inviati nel 1949 ad Antonicelli: *I 23 giorni della città di Alba*, *L'andata*, *Il trucco*, *Gli inizi del partigiano Raul*, *Il vecchio Blister* e *Un altro muro*. Fa eccezione *Nella valle di San Benedetto*, che l'autore già aveva cassato dai *Ventitre giorni della città di Alba* nel novembre del 1951. Sull'episodio cfr. anche Bu-

l'autore non abbandonerà mai, riproponendolo perfino nei commoventi biglietti scritti poco prima di morire all'ospedale delle Molinette di Torino, dove – nella piena coscienza di un «immediato pericolo»⁷⁵ che di lì a poco gli avrebbe tolto per sempre la possibilità di parola – affidò alla testimonianza di Pietro Chiodi l'ultimo tentativo di stabilire un ordine definitivo ai suoi scritti brevi⁷⁶.

fano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., p. 19. Da notare che l'elenco proposto a Bertolucci, a parte l'aggiornamento de *I ventidue giorni della città di Alba* in *I 23 giorni della città di Alba* e di *Raffica al lato* in *Un altro muro*, recupera due vecchi titoli della raccolta del '49: *Gli inizi del partigiano Raul* e *Il vecchio Blister*, anziché *Gli inizi del partigiano Raoul* e *Vecchio Blister* del volume andato in stampa (cfr. n 23).

75. Lo scrive a Michelangelo Masera in uno degli ultimi biglietti scritti in ospedale tra il 15 e il 17 febbraio 1963, a pochissime ore dalla morte; LE, p. 184.

76. Tra i biglietti scritti da Fenoglio in punto di morte, ora pubblicati in LE, pp. 183-4, ce ne sarebbe stato uno, andato perduto, con l'indicazione dell'ordine di ristampa dei racconti. A testimoniarlo è Pietro Chiodi in *Fenoglio scrittore civile*, in “La cultura”, III, 1965, 1, pp. 1-7; ora in LE, pp. 197-202. Su questo biglietto è tornato anche Bufano (*Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit. p. 20), ipotizzando un possibile intervento interessato di Garzanti nella sua sparizione. Sempre di Bufano si veda anche il suo *L'ultima lettera di Beppe Fenoglio*, in “Interlinea”, 17-18, 2005, pp. 31-5, in cui lo studioso riflette sulla linea progettuale degli ultimi lavori dello scrittore, alcuni dei quali sarebbero dovuti confluire, probabilmente, in un macrotesto più ambizioso.