



EMANUELE BROCCIO

## UNA RISCrittURA TEMPESTOSA: DA EMILY BRONTË A BEPPE FENOGLIO PASSANDO PER WYLER

*La Voce Nella Tempesta, Beppe Fenoglio's theatrical rewrite, puts itself in the center of a cultural crossroads because it uses different literary kinds and several communication languages. It unmistakably indicates its "hypotext" in the novel Wuthering Heights by Emily Brontë. In addition, it also delineates its own identity in the elaborate contamination that the author/performer realizes between the narrative adapted text and the homonymous film directed by Wyler. The analysis of the pièce is outside of the exclusive use of analytic categories that are only inherent in the literary kind. Therefore, it puts itself into a tight dialogism of artistic languages that becomes a tool for the writer to transfer a conversational plurality into his work. The pièce is characterized in a performative way because of this relationship. The purpose of this essay is to revalue the creative ingenuity of this theatrical text by analyzing it in a more heterogeneous and multi-perspective vision of tout court. It blends and readdresses the primary observations of immediate and sectorial analysis about Beppe Fenoglio's brief dramatic artwork.*

È noto che la produzione scritta di Beppe Fenoglio esplicita uno stretto rapporto intertestuale con alcune opere della letteratura angloamericana, della quale l'autore è stato appassionato lettore e traduttore<sup>1</sup>. Meno nota è invece la predilezione dello scrittore albesse per il teatro<sup>2</sup>, così come la sua breve produzione drammaturgica<sup>3</sup>, rimasta nell'ombra della più acclamata produzione narrativa.

*La Voce nella tempesta*, riscrittura teatrale di un giovane Beppe Fenoglio, si pone al centro di un crocevia culturale non solo di diversi generi letterari, ma anche di diversi linguaggi di comunicazione. Infatti, pur indicando – inequivocabilmente – il proprio ipotesto nel romanzo *Wuthering Heights* di Emily Brontë, traccia la propria identità nella elaborata contaminazione che l'autore/performer opera tra il testo narrativo adattato e l'omonimo film di Wyler.

La *pièce* supera di gran lunga la misura dell'allusione, dell'eco in sottofondo, attuando di fatto un'operazione di riscrittura consapevole e motivata, che ha come

<sup>1</sup> A proposito di questa relazione, rimane imprescindibile il notevole studio che gli ha dedicato Mark Pietralunga: cfr. M. PIETRALUNGA, *Beppe Fenoglio e la letteratura inglese, l'esaltante fatica del traduttore*, Allemandi, Torino, 1992.

<sup>2</sup> Lo stesso Fenoglio in una lettera dell'8 settembre 1951 a Italo Calvino, in cui si offre come traduttore per la Einaudi, reca un'importante testimonianza su quali fossero le sue preferenze all'interno del mondo letterario inglese: «Traduco tutto indifferentemente, ma ho una spiccata preferenza per il teatro e la poesia». Cfr. B. FENOGLIO, *Lettere 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Einaudi, Torino, 2002, p. 31.

<sup>3</sup> La produzione teatrale di Fenoglio è oggi consultabile in B. FENOGLIO, *Teatro*, a cura di Elisabetta Brozzi, Einaudi, Torino, 2008.



obiettivo quello duplice di sottolineare da un lato il ‘senso’ di un testo A (le idee, gli affetti, gli orizzonti di attesa), e dall’altro sottoporre questo senso ad una revisione. Fenoglio attua una parodia seria<sup>4</sup>, realizzando uno scarto, una deviazione dal testo di partenza, inscrivendola all’interno di un fitto dialogismo di linguaggi artistici<sup>5</sup>, strumento di cui l’autore si serve per trasferire nella sua opera una pluralità discorsiva che la caratterizza in senso specificamente performativo.

La genesi di *La voce nella tempesta* è piuttosto controversa, ed oscilla tra il 1941 ed il 1945. Quando fu pubblicata postuma per la prima volta, a cura di Francesco De Nicola<sup>6</sup>, la *pièce* fu datata intorno al 1941; alla base di tale datazione c’era la testimonianza della professoressa d’inglese di Fenoglio, Lucia Marchiaro, che ricordava come il suo allievo, deluso dalla visione del film di Wyler tratto dal romanzo della Brontë<sup>7</sup> – distribuito in Italia nel 1941 –, decise di elaborare, a sua volta, una riduzione teatrale di *Wuthering Heights*<sup>8</sup>. Più tardi, però, lo stesso De Nicola avrebbe rettificato la datazione alta sulla base di nuove testimonianze<sup>9</sup>. Alla luce della contraddittorietà delle due testimonianze, la datazione rimane irrisolta; possediamo, però, un dato in comune alle varie ipotesi: il testo teatrale sarebbe stato stimolato dalla visione del film di Wyler *Wuthering Heights* che avrebbe deluso Fenoglio e quindi sollecitato la scrittura di una riduzione teatrale orientata lungo una linea interpretativa differente.

La delusione, comunque, presuppone una lettura del romanzo di Emily Brontë, anteriore, o meno probabilmente posteriore, alla visione del film<sup>10</sup>; di questa lettura

<sup>4</sup> Per un approfondimento sul tema dell’intertestualità e sul tipo di trasposizione all’interno della quale si collocano la parodia, il travestimento, la caricatura ed il *pastiche* si rimanda all’importante contributo di G. GENETTE, *Palinsesti*, Einaudi, Torino, 1997 [1982].

<sup>5</sup> Allo stesso modo utilizziamo il termine *dialogismo* secondo l’accezione bachtiniana. Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino, 1979 [1975].

<sup>6</sup> B. FENOGLIO, *La voce nella tempesta. Da “Cime tempestose” di Emily Brontë*, a cura di Francesco De Nicola, Einaudi, Torino, 1974.

<sup>7</sup> *Wuthering Heights*, per la regia di William Wyler. Interpreti: Laurence Olivier, Merle Oberon, David Niven, Leo G. Carrol. Produzione: Samuel Goldwin per United Artist, 1939.

<sup>8</sup> Cfr. F. DE NICOLA, *Le note del curatore* in B. FENOGLIO, *La voce nella tempesta*, cit., pp. 89-90.

<sup>9</sup> Il fratello dello scrittore e l’amico Aldo Agnelli concordano nell’affermare che «Fenoglio vide il film ad Alba quando, già nel 1945, venne proiettato nel quadro di una generale riproposta di film americani che avevano avuto maggior successo prima della guerra [...] pur deluso della riduzione filmica, rimase tuttavia particolarmente colpito dal romanzo tanto che, per qualche tempo, si faceva chiamare con il nome del protagonista, Heathcliff». Cfr. F. DE NICOLA, *Introduzione a Fenoglio*, Laterza, Bari, 1989, p. 37.

<sup>10</sup> Come ci informa la Brozzi: «Tra i testi reperiti dal Pietralunga nel Fondo Fenoglio, c’è un edizione di *Cime tempestose*, con introduzione di Garrod del 1944», E. BROZZI, *Il teatro di Beppe Fenoglio*, in «Otto/Novecento», n. 3, settembre-dicembre, 2005, p. 58.



abbiamo testimonianza, così come del forte trasporto empatico che il giovane Fenoglio stabilì con questo romanzo, fino all'identificazione fra sé ed il protagonista, fra l'impervia brughiera dello Yorkshire e le sue Langhe, che diventeranno luogo d'azione privilegiato di molte sue opere successive. L'interesse ed il godimento di questo romanzo avevano pure suscitato in Fenoglio un progetto di traduzione<sup>11</sup>.

Pur non essendoci indicazioni precise e chiare sul *perché* il film di Wyler abbia deluso Fenoglio, possiamo immaginare quindi con una certa approssimazione che egli abbia trovato incongrua la ridondanza 'romanticistica' del film, risultato di uno stile di regia ancora incerto, tanto da cedere all'imposizione di un *happy ending* quasi farsesco, concessione vistosa a quella «soffocante morsa che l'egemonia produttiva impose ad un regista che dimostrerà solo successivamente le sue più vere qualità»<sup>12</sup>.

Il film di Wyler viola la singolare 'rudezza' del romanzo brontiano del quale è punto di forza, l'aspirazione a una trasgressività certo non allineata con il compromesso vittoriano che ne rappresenta il contesto storico e letterario. Nei più accreditati saggi su *Wuthering Heights* è sottolineata la singolarità – o addirittura l'unicità nella narrativa inglese – di questo romanzo che riesce a realizzare una perfetta fusione fra l'impianto simbolico-fantastico che struttura l'incomprensibile e il mistero, e l'impianto realistico che fittamente lo sostiene, senza contraddire né avvalorare l'incomprensibile. Anomalo quindi, sia rispetto al romanzo borghese sia rispetto a quello gotico (nella vaga suggestione di 'realismo magico' all'europea), *Wuthering Heights* disorienta subito ostacolando una tranquilla classificazione di 'generi'.

Se a questa singolarità ideativa aggiungiamo la quantità di tabù infranti nel romanzo di questa giovane scrittrice, comprendiamo come l'Inghilterra vittoriana disconoscesse quest'opera, non importa quanto antiche e archetipiche fossero le sue trasgressioni: il rapporto semiincestuoso tra Heathcliff e Cathy, il tentato infanticidio del proprio figlio da parte di Hindley, il triangolo amoroso Heathcliff-Cathy-Edgar, vissuto totalmente allo scoperto, il rapporto quasi necrofilo ancora tra Heathcliff e Cathy, e una *hybris* vendicativa e blasfema che investe quasi tutti i rapporti fra i personaggi, esclusa l'ultima coppia, Cathy junior e Hareton. Ma, in realtà, ancora di più della presenza di queste passioni 'proibite' pesa come un macigno la sospensione

<sup>11</sup> Di tale progetto resta, insieme alla riduzione teatrale, la traduzione dell'introduzione di Garrod al romanzo, oggi consultabile in B. FENOGLIO, *Le opere*, vol. III, a cura di Piera Tomasoni, opera diretta da Maria Corti, Einaudi, Torino, 1978, pp. 650-656.

<sup>12</sup> P. MEREGHETTI, *Dizionario dei film 2006*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2005, p. 2912.



del giudizio autoriale, il silenzio di un controcanto morale; silenzio che Emily Brontë realizza tramite sottili e innovative strategie di narrazione. *Wuthering Heights* fu quindi attaccato alla sua prima pubblicazione, con violenza critica pari a quella dei personaggi del romanzo; nell'impulso di autodifesa che queste opere mettono in moto nel *corpus* sociale, gli fu negata cittadinanza umana (quale 'prodotto di una mente malata e depravata') e fu anche stroncato sul piano formale, sicché risultasse più legittimato e affrancato dal sospetto di bigotteria l'attacco alle tematiche e alla visione della vita che il romanzo esprimeva; una strategia di spostamento utilizzata spesso con successo come sostegno ad un giudizio critico negativo. Ma l'interesse che *Wuthering Heights* ha destato non si è affatto fermato lì; anzi, ha promosso una gran quantità di studi critici, che sono andati via via rivalutando, o 'scoprendo', le qualità di questo romanzo che tuttavia è rimasto anche, e naturalmente, oggetto di critiche negative. Sicuramente, un punto di svolta fondamentale è costituito dal saggio di David Cecil che, tuttora, costituisce un riferimento importante per la critica brontiana, avviando nell'ambito di studi italiani una corrispondente lettura illuminata di questo romanzo<sup>13</sup>.

David Cecil sposta il baricentro tipico del romanzo fuori dalle coordinate del sistema morale umano, per incentrarlo nelle coordinate del sistema cosmico della natura, vedendo la storia, i personaggi, e la *hybris* che li muove all'azione come la manifestazione in scala ridotta delle grandi leggi-necessità naturali che incessantemente sconvolgono e ricompongono l'aspetto del cosmo e della natura: *Wuthering Heights* è un segmento – isolato dalla scrittrice – che ha il valore di un modello paradigmatico, in cui le forze distruttrici naturali e umane infuriano fino a trovare temporanea risoluzione.

Sottratti a un incongruo schema morale, i demoniaci Heathcliff e Cathy entrano in uno schema che va quindi osservato e non giudicato; anzi, risulta chiaro che l'elemento di rottura che ha messo in moto la loro forza distruttiva è stato proprio il forzato inserimento di Cathy in un modello normativizzato secondo categorie socio-morali. Questo spostamento di prospettiva interpretativa investe tutto il senso del romanzo nella sua unità tematico-formale, e riconosce alla sua struttura una lucida coerenza con la tematica, insieme a tratti di modernità che danno un senso molto

<sup>13</sup> D. CECIL, *Emily Brontë and Wuthering Heights*, in «Early Victorian Novelists, Indianapolis: Bobbs, Merrill», 1935, pp. 157-203. Significativamente Mario Praz la riprende nella sua recensione *La voce nella tempesta*, in «Bianco e Nero», maggio 1941. Su questo aspetto torneremo più avanti.





diverso a quel disordine compositivo che è stato scambiato da alcuni critici per inesperienza o incapacità organizzativa. Torneremo su questo punto a proposito del rapporto tra il testo fenogliano [B] rispetto alla strutturazione dell'intreccio nel romanzo di riferimento [A].

Abbiamo già detto che il saggio di David Cecil apre un nuovo filone interpretativo di *Wuthering Heights* in cui convergono successive letture critiche che riconoscono al testo quei caratteri di singolarità di cui si diceva sopra, e quella densa complessità che riesce a sorprendere e a promuovere ulteriori riflessioni.

Ne sono testimonianza non solo la vasta bibliografia critica<sup>14</sup> che è cresciuta intorno a questo romanzo, ma anche, e soprattutto, le riscritture cinematografiche<sup>15</sup> e teatrali<sup>16</sup> – oltre che le versioni musicali<sup>17</sup> – che il testo ha stimolato nella seconda metà del novecento.

Anche se il riadattamento teatrale di Fenoglio di *Wuthering Heights* è stato sollecitato, come già si è detto, dalla visione del film di Wyler, la nostra analisi assume il romanzo di Emily Brontë come ipotesto dell'ipertesto fenogliano<sup>18</sup>. I motivi per la necessaria contrazione di un testo narrativo (e naturalmente soprattutto di un romanzo, più che di un racconto) in un testo teatrale sono evidenti, e sono legati all'evento della rappresentazione inscritto nel testo teatrale, segno della sua

<sup>14</sup> Basti solo ricordare a livello esemplificativo in linea diacronica: J. K. MATHISON, *The Power of "Wuthering Heights"*, D. VAN GHENT, *On "Wuthering Heights"*, I. COOPER WILLIS, *The Style of "Wuthering Height"*, in A. Everett Ed., *Wuthering Heights. An Anthology of Criticism*, Frank Cass & Co., LTD. London, 1967; W. A. CRAIK, *The Brontë Novels*, London, 1968; P. BENTLEY, *The Brontës and their World*, Thames and Hudson, London, 1969; W. GERIN, *Emily Brontë. A Biography*, Oxford University Press, 1971; E. CORI, *"I Hardly Know what to Hide and what to Reveal": ellissi e implicatura in Wuthering Heights di Emily Brontë*, in «Textus English Studies in Italy», 1-2 (Gennaio-Dicembre), 1990.

<sup>15</sup> Oltre al già citato film di Wyler, ricordiamo – all'interno della vasta filmografia ispirata da *Wuthering Heights* – la trasposizione cinematografica del regista Luis Buñuel *Abismos de pasión*, 1953; infine, l'omonimo film diretto da Robert Fuest nel 1970.

<sup>16</sup> È del 1943 la versione teatrale di A. MOLTEDO, *La voce nella tempesta*, in «Il Dramma», pp. 37-56.

<sup>17</sup> Kate Bush debuttò con la canzone *Wuthering Heights*, ispirata dal romanzo, nel 1978, restando al primo posto della Classifica UK per 4 settimane. Molti artisti hanno reinterpretato questa canzone. Ne sono un esempio Cristina Donà, le Puppini Sisters, e la band brasiliana Angra che, nei primi anni '90, ha realizzato una versione decisamente più rock; inoltre non possiamo non menzionare, nel 1983, la magistrale reinterpretazione italiana di Mia Martini.

<sup>18</sup> A proposito di questo tipo di *trasposizione* dal narrativo al drammatico, Genette fa delle osservazioni che, se sono in qualche modo comunque intuite dal lettore/spettatore, meritano di essere citate per chiarezza sintetica: «Il passaggio dal racconto alla rappresentazione drammatica comporta quindi una notevole dispersione di mezzi testuali: da questo punto di vista, e per valutare la situazione in termini aristotelici, («Chi può di più? Chi può di meno?»), diremo semplicemente che tutto ciò che può fare il teatro, lo può fare anche il racconto, e senza reciprocità. Ma questa inferiorità testuale viene compensata da un immenso guadagno extratestuale: quello procurato da ciò che Barthes chiamava la teatralità («il teatro meno il testo») propriamente detta: spettacolo e recitazione», G. GENETTE, *Palinsesti*, cit., p. 337.



riconoscibilità: e basta ricordare, in proposito, che mentre i tempi della lettura non sono né definiti né definibili, il tempo della rappresentazione ha una durata più o meno canonica (anche una rappresentazione fiume avanguardistica avrà sempre dei limiti temporali più stretti dell'ipotetica lettura consecutiva di un romanzo medio).

Per far funzionare l'intreccio di un romanzo nel tempo reale delle tre-quattro ore di rappresentazione, l'adattatore lavora con decurtazioni e con ellissi. C'è poi il problema dei passi descrittivi, delle riflessioni, che spesso coprono decine di pagine in un testo narrativo; e c'è il problema di semplificare trame complesse e ricche di personaggi dal momento che lo spettatore non ha la possibilità del lettore di tornare indietro e riprendere nomi, eventi, funzioni che gli sfuggono<sup>19</sup>.

Le elisioni del testo narrativo, comunque, pur se necessitate dalla trasformazione, o, appunto, 'riduzione', seguono poi una mappa selettiva 'significante', apportatrice di senso, che, implicitamente, disegna il taglio interpretativo del testo A da parte dell'autore del testo B. Le elisioni più vistose che il testo teatrale di Fenoglio esplicita riguardano: a) tutta la sezione di *Wuthering Heights* che sviluppa la storia della seconda generazione; b) la morte di Heathcliff; c) la morte di Isabella.

La soppressione della seconda generazione dei personaggi del romanzo (che, grosso modo, ne anima la seconda parte) accomuna il testo di Fenoglio al film di Wyler, con alcune differenze. Comunque più che di decurtazioni di una sezione d'intreccio sarebbe forse più giusto cambiare prospettiva e parlare di enucleazione di un *corpus* di eventi-personaggi-discorsi che compongono la 'storia d'amore fra Heathcliff e Cathy'. È un segmento di diegesi che domina il romanzo non per 'quantità' di narrato, ma per il *pathos* che lo anima e che fa da cerniera a tutto l'intreccio.

Infatti, la forza d'urto di questo *amor fou* in *Wuthering Heights* è tale da costituire il nucleo esplosivo rispetto al quale il resto del racconto si organizza, per

<sup>19</sup> Riprendiamo ancora, in proposito, la concisa disamina che del problema fa Genette, soprattutto a proposito dello scarto nell'organizzazione temporale fra il testo narrativo e quello teatrale: «Sappiamo del resto che la duttilità temporale del racconto non ha equivalente sulla scena, la cui caratteristica essenziale (la rappresentazione, per l'appunto, dove tutto è al presente per definizione) mal si adatta a flashback e anticipazioni che difficilmente potrebbero venir associati a segnali indicanti il passato o il futuro (il cinema, in questo più vicino al racconto verbale, ne fa invece largo uso sotto forma di dissolvenze e di altri segnali codificati, ormai correnti e facilmente interpretati dal pubblico). Per le analessi indispensabili l'ambito drammatico ricorre quindi il più delle volte a procedimenti narrativi (racconti di esposizione o di simultaneità [...]). Quanto alle variazioni di velocità e di frequenza, esso si trova ancora più sprovvisto di risorse, costretto com'è per natura a funzionare in tempo reale: per definizione conosce soltanto la scena isocrona e l'ellissi (fra gli atti o i quadri), non ha mezzi per praticare né il sommario né il racconto iterativo, e anche in questi casi deve avvalersi della narrazione, per voce di un recitante o di uno dei personaggi», G. GENETTE, *Palinsesti*, cit., p. 336.



ricomporre gli esiti dell'esplosione in un mondo – almeno temporaneamente – risanato. Se, seguendo la lettura di David Cecil<sup>20</sup>, individuiamo il senso tutto del romanzo in questo disegno di distruzione e ricostruzione come espressione metonimica del vasto disegno del macrocosmo, l'elisione della seconda parte del racconto sottrae l'intreccio all'approdo di pacificazione, dolorosamente pur se inconsapevolmente costruito dai personaggi della seconda generazione del romanzo.

Tuttavia il film di Wyler riesce a realizzare un *sensu* di ricomposizione, sia pur attraverso la sequenza incongruamente ingenua di Heathcliff e Cathy che corrono fra le nuvole. Il tono e il registro sono incongrui, ma il 'senso' c'è<sup>21</sup>.

Il testo di Fenoglio *La voce nelle tempeste*, invece, sconfessa la possibilità di una soluzione del *pathos*, perché sottrae Heathcliff alla tanto desiderata morte, imprimendo all'intreccio una circolarità tragica: l'azione si apre sulla *tranche* finale della storia, che nel romanzo cade in *media res*, con Cathy già morta da tempo e Heathcliff che, nella brughiera, urla invocando il suo nome. Ma, come abbiamo detto, nella *pièce* di Fenoglio questo *incipit* non approda poi alla morte di Heathcliff come avviene verso la fine del romanzo; infatti, nell'ultimo quadro del III atto la scena si chiude con la morte di Cathy tra le braccia di Heathcliff, e lì l'azione di lui rimane inchiodata, nella perdita cui seguirà il richiamo senza fine, voce nella tempesta che cerca Cathy, come nella prima scena del I tempo:

Voce di Heathcliff (*altissima*)

CATHY! DOVE SEI, CATHY? DOVE SEI? CATHY!

DA SOPRA GIUNGE IL SINGHIOZZO BREVE, DISPERATO DI ISABELLA [...]

Logwood (*eccitatissimo*)

È LA VOCE DI HEATHCLIFF! HEATHCLIFF ERA QUA, È ANCORA QUA. CHIAMATELO, VE NE PREGO (*CONFUSAMENTE*). ADESSO ... ADESSO VOGLIO SBRIGARMI SUBITO [...]

ELENA (*immobile*)

HEATHCLIFF NON VERRÀ [...] ORA SÌ CHE HEATHCLIFF È SULLA COLLINA. IO LO VEDO ANDARE TRA L'ERICA, NEL VENTO ...

Longwood

A CHE FARE SULLA COLLINA?

Elena

CERCA, CERCA SEMPRE.

<sup>20</sup> Cfr. nota 13.

<sup>21</sup> «La selvaggia potenza del romanzo della Brontë è un po' troppo addomesticata. Gli sceneggiatori ne hanno impoverito l'intensità e attutito il romanticismo gotico, ma il film rimane egualmente memorabile», cfr. *Il Morandini*, Zanichelli Editore, recensione pubblicata sul sito <http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=27943>.



Longwood

E COSA VUOL CERCARE?

Elena (*fissandolo*)

UNA MORTA (*Longwood rabbrivisce*) LA SUA MORTA.<sup>22</sup>

È vero che nell'ultima scena la morte di Cathy sembra in qualche modo ricomporre la coppia, escludendo il marito Edgar per sempre:

Heathcliff (*mortalmente piano*)

CATHY! (*fissa il reverso capo della sua morta: riabbracciandola più stretta e sollevando il capo verso le colline, piano, con gloriosa calma*) Cathy: io ti chiamerò ogni sera più forte e la collina più deserta. TI CHIAMERÒ. E TU VERRAI PRESSO LA TUA VECCHIA CASA. E NON TI FARAI TROPPO CERCARE PER LA LANDA. CATHY. (*appoggia il mento nei capelli, poi risollewa il capo e sta immoto*) [...]  
(*Senza muscolo che muova con la voce di prima*)

NON PIANGETE. ORA È COME DOVEVA ESSERE SEMPRE.

SOLTANTO MIA.<sup>23</sup>

Ma Heathcliff sembra soprattutto appagato dall'aver avuto la sua vendetta su Edgar; la frase «ora è soltanto mia» suona come un'asserzione astratta di possesso, alla luce del disperato appuntamento nella landa che le ha chiesto un attimo prima, e che proietta il loro rapporto oltre il momento della morte, appuntamento a cui Cathy non ha fatto in tempo a rispondere.

Niente nel testo ci dice che Heathcliff abbia ritrovato Cathy (il fantasma di Cathy) nella landa; come abbiamo visto, nella prima scena Elena dice «cerca, cerca sempre».

Considerato quindi alla luce dell'inizio della *pièce* – del cui messaggio il fruitore non può prescindere –, quello che sembra un finale che, come ci si aspetta, dovrebbe chiudere, lascia, al contrario, irrisolte le tensioni del protagonista. Sottratta alla compiutezza della morte, la disperazione di Heathcliff fa di lui un eroe della solitudine, il «diamante nero»<sup>24</sup> della sua *pièce*, uno di quegli assoluti eroi marlowiani

<sup>22</sup> B. FENOGLIO, *Teatro*, cit., pp. 12-13.

<sup>23</sup> Ivi, p. 94.

<sup>24</sup> La citazione è contenuta nella stessa lettera dell'8 settembre 1951 inviata a Italo Calvino, nella quale Fenoglio si offriva come traduttore, e definiva Marlowe diamante nero della letteratura inglese. Cfr. B. FENOGLIO, *Lettere*, cit., p. 31. Nei romanzi di argomento partigiano Marlowe viene evocato più di una volta tra gli autori inglesi maggiormente amati dai protagonisti, e in riferimento all'atto di tradurre; lo stesso scrittore si dedicò precocemente alla traduzione di alcuni brani del grande drammaturgo elisabettiano la cui figura (carica d'un metafisico senso del mistero, reso leggendario dalla violenta morte al seguito di una rissa scoppiata in una taverna) incarnò ai suoi occhi il personaggio





che Fenoglio amava e con cui si identificava<sup>25</sup>. Analogo significato sembra assumere la soppressione della morte di Isabella, scenicamente ridotta ad una voce proveniente dal piano superiore della casa nella prima scena che, come abbiamo visto, coincide con l'ultima porzione della storia del testo teatrale. Il suo corpo sembra essersi consumato nella condivisione della sorte di *morte in vita*<sup>26</sup> toccata al marito Heathcliff, che ha fatto dell'amore e della vita di lei strumento privilegiato della sua vendetta.

L'adattamento di Fenoglio, dunque, si pone rispetto al testo della Brontë come «parodia seria»<sup>27</sup>, come un controcanto che, da una melodia a due voci, riprende e rimodula una voce, quella tragica, implicitamente conducendo un dialogo col testo di partenza il cui esito è uno scarto tematico (o un volontario «travisamento» nella terminologia di Bloom<sup>28</sup>) che rivela un differente punto di vista esistenziale. Questo tema della non risoluzione – che in *La voce nelle tempeste* compare con toni ancora

---

irregolare, irrequieto in cui era facile identificare quella ribellione interiore dell'adolescenza, mutatasi poi in un afflato di solitario – e, a volte, snobistico – isolamento intellettuale, scandito attraverso la parabola letteraria degli eroi partigiani. La straordinaria capacità artistica di tradurre l'intemperanza della vita in slancio lirico, di spingere all'estremo una singola passione dominante in un singolo personaggio, che nei drammi marlowiani trova riflesso nell'impiego di una sintassi iperbolica, sembra tracciare già il profilo del “diabolico” Heathcliff, protagonista del romanzo *Wuthering Heights* di Emily Brontë. Non a caso nei suoi drammi Marlowe adopera la crudeltà e la vendetta come i necessari concomitanti del sogno di illimitata potenza, dell'impossibilità e dell'ansia del possesso, precorrendo un tema tipico della stagione romantica: la sete dell'irraggiungibile, che avrà tanta parte nel teatro del Fenoglio prima maniera. Le traduzioni che Fenoglio ci ha lasciato del tragico elisabettiano, oltre ad offrire un'eccellente documentazione della grande dimensione dello scrittore, sono anche uno strumento per capire fino in fondo quanto radicale e formativo fosse in lui l'amore per la letteratura inglese ed il ruolo che essa rivestirà all'interno del laboratorio di scrittura drammaturgico. La traduzione, osserva Mark Pietralunga a proposito dei brani di Marlowe tradotti da Fenoglio, «è caratterizzata da un'impronta letteraria in perfetta sintonia con l'originale inglese [e] Fenoglio sembra attratto dalla lingua concreta dell'originale e dalla sua chiarezza di espressioni e di immagini», M. PIETRALUNGA, *Fenoglio traduttore di Marlowe “il diamante nero della letteratura inglese”*, in «Sincronie», N. 17-18, 2005, pp. 13-21.

<sup>25</sup> «Ma se la guerra partigiana mi tirerà fuori di qui, avrò un nome di battaglia Heathcliff. Non dirglielo Beppe, che il tuo amore, una sera del dicembre 43 ti ha detto che per lei tu somigliavi all'Heathcliff del famoso romanzo», B. FENOGLIO, *Appunti partigiani*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino, 1994, p. 15.

<sup>26</sup> Una delle poche traduzioni pubblicate, ancora vivente lo scrittore, è *La ballata del vecchio marinaio* di Coleridge; e, a questo proposito, viene difficile resistere alla tentazione di sentire l'eco della *morte in vita*, cui è condannato il vecchio marinaio, nella irrisolta disperazione dell'Heathcliff di Fenoglio, sottratto alla definitività conclusiva della morte. La tragedia della volontà, infatti, adombrata simbolicamente nelle grandi poesie del poeta inglese offre al giovane drammaturgo un prezioso *leitmotiv* su cui avrebbe innescato buona parte dell'intreccio drammatico che sottende alle *pièces* di argomento amoroso. Pubblicato per la prima volta nel 1955, ristampato da Einaudi con l'introduzione di Claudio Gorlier nel 1964, il poema è oggi in B. FENOGLIO, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Mark Pietralunga, Einaudi, Torino, 2000, pp. 204-257.

<sup>27</sup> G. GENETTE, *Palinsesti*, cit., p. 14.

<sup>28</sup> H. BLOOM, *L'angoscia dell'influenza*, Feltrinelli, Milano, 1983, p. 35 [1973].



giovanili e melodrammatici – diventerà isotopia che percorre numerosi testi fenogliani successivi.

Ma la *pièce* promuove ancora qualche altra considerazione che riguarda la sua struttura compositiva. In questa Fenoglio dà invece prova di una sottile adesione alla struttura del testo di riferimento, *Wuthering Heights*, ricostruendo con la scrittura drammatica l'acuta strategia narrativa del romanzo. E se qualche impaccio c'è<sup>29</sup>, ci sembra che sia compensato dall'esito testuale delle intuizioni del giovane drammaturgo.

Si è detto sopra come Emily Brontë sia riuscita a 'maneggiare' personaggi ed eventi estremi, sempre sul ciglio dell'inverosimile, all'interno di stilemi realistici, senza suscitare nel lettore la sensazione che sia stato infranto il 'patto narrativo' che sostiene la credibilità del testo (intendiamo naturalmente il lettore che ha goduto il testo). In realtà la Brontë, più che lavorare sulla credibilità, ha lavorato sull'impossibilità per il lettore di costruirsi coordinate sicure di riferimento. Con una scelta che è già in parte del romanzo moderno, la scrittrice disinnescò il narratore onnisciente e affida l'istanza narrativa a due personaggi ben caratterizzati: l'inquilino Lockwood e la governante Nelly.

Lockwood narra quel poco che vede in prima persona, e poi riferisce al lettore il molto che, per successive analessi, Nelly racconta a lui in funzione di narratore principale intradiegetico, ma, soprattutto, in funzione di testimone oculare che si assume il compito di organizzare gli eventi della *fabula*, colmando alcuni vuoti con l'inserimento di sottonarratori cui sono affidate piccole porzioni della storia<sup>30</sup>. Così, non solo l'autrice filtra due volte la storia attraverso le maglie del punto di vista del personaggio-narratore, ma ancora di più ne mina l'oggettività facendo emergere quasi subito i forti limiti caratteriali dei due narratori, essendo Lockwood un cittadino superficiale che già all'inizio equivoca tutti i segni del mondo degli Earnshaw, e Nelly donna di spiccio buon senso, brava nella conduzione della casa, ma, per sua stessa ammissione, avversa alle complicazioni della mente e del cuore. Non è stupida, né ignorante; ma ha parametri che non possono contenere i personaggi di questa storia, e soprattutto Heathcliff e Cathy. Tale incongruità dei narratori rispetto al narrato permette all'autrice di mantenere sospeso il giudizio morale, lasciando sottese

<sup>29</sup> Cfr. F. DE NICOLA, *La voce nella tempesta. Inedita versione teatrale di Beppe Fenoglio tratta da Cime tempestose di E. Brontë*, in «Uomini e Libri», IX 1973, 43, pp. 21-22.

<sup>30</sup> La stessa Nelly, nel corso della sua narrazione a Lockwood, esplicita più volte questo suo ruolo, e la difficoltà di selezionare e scegliere cosa narrare, cosa elidere, da una storia così strana.



dietro le parole di Nelly complessità caratteriali e comportamentali mai del tutto precisabili; una mappa più di indizi che di dati.

Naturalmente, questa sospensione dell'oggettività investe anche quelle porzioni di storia che sembrano aprirsi al metafisico e al paranormale.<sup>31</sup>

Nella drammatizzazione teatrale di Fenoglio, la non pertinenza dei due narratori rispetto al mondo che maneggiano è avvertita e implicitamente segnalata dalla riduzione quasi a zero degli interventi commentativi di Elena (Nelly) e Longwood (Lockwood); anzi, l'autore esplicita la loro consapevole impossibilità di conoscere e capire:

Elena

ERANO CRESCIUTI INSIEME. NELL'INFANZIA, HEATHCLIFF ERA LIBERO, PROTETTO DAL VECCHIO EARNSHAW. CON CATHY PASSAVA INTERE GIORNATE PER LA BRUGHIERA, SULLE COLLINE, COL VENTO E CON LA PIOGGIA. GIOCAVANO DA SOLI, A GIOCHI BEN DIVERSI, IO CREDO, DA QUELLI DEGLI ALTRI BAMBINI. E BISOGNEREBBE CONOSCERE LE PAROLE CHE SI DICEVANO ALLORA, CHE SI DISSERO IN OGNI TEMPO.

Longwood

NESSUNO LE SAPRÀ MAI, ALL'INFUORI DI LORO.<sup>32</sup>

Significativamente, Fenoglio rafforza molto, invece, il ruolo tecnicamente organizzativo di Elena che diventa nella finzione drammatica una specie di sceneggiatore e direttore di scena e – ridimensionatissimo – prologo<sup>33</sup>: è lei che, avendo selezionato e scelto i segmenti della storia, li introduce in successione a Longwood, secondo la modalità analettica del romanzo, spostandosi di volta in volta con Longwood o verso il proscenio o sul fondo del palcoscenico verso il cortile:

Elena (*avanzando verso la parete di sinistra*)

SE PROPRIO INSISTETE [...] CURAVAMO IL SERVIZIO DELLA CASA IO E GIUSEPPE ... CONOSCERETE PRESTO IL VECCHIO GIUSEPPE; (*è quasi alla ribalta, molto a sinistra, sempre seguita da Longwood*)

<sup>31</sup> L'apertura al metafisico trova, nel romanzo della Brontë, la sua più valida manifestazione nella presenza del fantasma di Cathy che torna durante le notti di tempesta e chiede di poter rientrare nella sua casa. Significativamente Fenoglio nella sua trasposizione, oltre a cassare questo tipo di elemento "gotico", inverte i ruoli: sarà Heathcliff a gridare nella bufera il nome della donna morta. Heathcliff —trasfigurazione letteraria dello stesso autore—, infatti, è il protagonista assoluto della *pièce*.

<sup>32</sup> B. FENOGLIO, *Teatro*, cit., p. 24.

<sup>33</sup> È un ruolo che stranamente, e in misura molto ridimensionata, evoca quello del "Direttore di scena" che compare come *dramatis persona* in *Our Town* di Thornton Wilder, testo che, in parte, allude alla struttura ideativa della *pièce* *Serenate a Bretton Oaks* di Fenoglio.



A QUEL TEMPO IO ERO MOLTO PIÙ GIOVANE, MA GIÀ DA UN PEZZO ERO AL SERVIZIO DEGLI EARNSHAW. (*prende Longwood per mano*) MA VEDRETE UN PO' COME SI VIVEVA ALLORA A THRUSCROSS GRANGE.. (*Elena e Longwood scendendo per la scala della ribalta*)<sup>34</sup>

O ancora:

Elena

MA VEDETE COME ISABELLA LINTON ENTRÒ DA SPOSA A THRUSCROSS GRANGE.  
(*Elena e Longwood escono scendendo a sinistra*).<sup>35</sup>

Longwood resta confinato nel ruolo di un osservatore sgomento e stranito sottolineando con il suo stupore – come nel romanzo – la singolarità delle passioni animate sulla scena. Mentre, mantenendo implicito il dialogo fra la *pièce* di Fenoglio e il testo di partenza, e assolvendo a funzionalità scenica, il ruolo di Elena ci sembra dunque che superi la misura di voce fuori campo, cui è comunque riconosciuta un suggestivo risvolto meta teatrale:

Interessante notare come compaiono anche tecnicamente dei tratti che saranno del Fenoglio sceneggiatore: mi riferisco all'uso della voce fuori campo, utilizzata in abbondanza in questa prova teatrale [...] Nella riduzione teatrale le voci fuori campo introducono i flashback del romanzo, soluzione in parte ingenua – alcuni passaggi risultano mal certi –, in parte adatta a creare una sorta di metateatro<sup>36</sup>.

Ci sembra, però, che un tessuto metateatrale caratterizzi tutto questo testo fenogliano strutturato attraverso una continua duplicazione della scena, essendo l'intreccio principale (la storia d'amore) drammatizzato all'interno di un intreccio semanticamente secondario funzionante da cornice: Elena e Longwood, 'protagonisti' di questo intreccio-cornice, diventano spettatori delle scene interne<sup>37</sup>. È lo schema canonico metateatrale di scena nella scena che denuda, e omaggia, la finzione teatrale pur all'interno della finzione stessa; una pratica – attualissima nel novecento – che fu molto cara ai drammaturghi elisabettiani cari a Fenoglio.

<sup>34</sup> B. FENOGLIO, *Teatro*, cit., p. 14.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 68-69.

<sup>36</sup> E. BROZZI, *Introduzione*, in B. Fenoglio, *Teatro*, cit., p. IX.

<sup>37</sup> La loro funzione di spettatori non è sempre esplicitata nel testo, ma risulta implicita.





A proposito del motivo amoroso interno all'opera, generalmente i brevi interventi critici su *La voce nella tempesta* hanno individuato l'impedimento dell'amore tra Heathcliff e Cathy nella diversa condizione sociale dei protagonisti<sup>38</sup>, sottolineando che nella riduzione Fenoglio avrebbe mantenuto tale aspetto del testo di riferimento. In questa sede, alla luce di quanto lasciato emergere dalla lettura che del romanzo fa David Cecil, ci sentiamo di divergere da tale interpretazione. È vero che alla base dell'unione c'è anche, e apparentemente, l'appartenenza ad una *status* sociale diverso, tuttavia concentrarsi solo su questo elemento significherebbe tradire le ragioni più profonde che muovevano già le intenzioni della Brontë, e negare alla sua opera quella ricchezza tipologica che ne impedisce come abbiamo detto – una tranquilla classificazione di genere. Che Fenoglio abbia proiettato in questa complessa vicenda sentimentale, ma non solo, una passione irrisolta della propria vita – che lo aveva visto, pare, respinto a causa delle sue modeste origini – è fuor di dubbio, tuttavia al di là della matrice autobiografica della riduzione teatrale di *Wuthering Heights*, «alle origini più remote di essa fu prevalentemente la consuetudine, già contratta ai tempi del ginnasio, alla traduzione e rielaborazione di opere della letteratura inglese»<sup>39</sup>. All'interno di questo tirocinio professionale, indispensabile per comprendere il senso che percorre tutta l'opera dello scrittore, Fenoglio si mostra assiduo lettore della critica più accreditata di quegli anni e, quasi sicuramente, aveva letto, ed interiorizzato, il commento critico sul romanzo che ne aveva fatto Mario Praz:

Ai suoi personaggi non è applicabile l'ordinaria antitesi tra bene e male. Essi non cercano di porre freno alle loro passioni devastatrici, non si pentono dei loro atti di distruzione; ma siccome quegli atti e quelle passioni non sgorgano da impulsi di natura distruttivi, bensì da impulsi che sono distruttivi solo perché stornati dal loro corso naturale, essi non sono cattivi [...] Il punto di vista di Emily Brontë non è immorale ma premorale.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Cfr. E. BROZZI, *Il teatro*, cit., p. 59.

<sup>39</sup> F. DE NICOLA, *Le note del curatore*, in B. FENOGLIO, *La voce nella tempesta*, cit., p. 90.

<sup>40</sup> M. PRAZ, *La voce nella tempesta*, in «Bianco e Nero», maggio 1941, p. 5. Anche la Brozzi ipotizza che Fenoglio avesse letto la suggestiva critica del grande Praz: «Fenoglio dimostra di avere letto la recensione di Mario Praz [...] il suo lavoro, pur essendo "un'opera giovanile", come lui stesso la definiva nel 1959 nell'atto di regalare il dattiloscritto ai coniugi Cerrato, è molto meno ingenua di quello che è stato detto», E. BROZZI, *Introduzione*, in B. FENOGLIO, *Teatro*, cit., p. VIII.



Nella sua trasposizione, Fenoglio sembra in perfetta sintonia col *sensò* di questa chiave di lettura; da un'attenta analisi della *pièce* ciò che emerge con incredibile nitidezza è proprio la furia tempestosa da cui i protagonisti sono invasi se sottratti al loro corso naturale, agli ambienti a cui appartengono o, meglio detto, che li rappresentano. La brughiera non è semplicemente lo sfondo di questa storia ma è l'anima stessa di Cathy e Heathcliff. Per evidenti ragioni di rappresentazione, che avrebbero reso alquanto difficile la messa in scena delle cime tempestose, le colline in cui i protagonisti sembrano compiere il senso più intimo della loro esistenza e del proprio rapporto, è significativo che lo scrittore albesè, per non sottrarre alla *pièce* un elemento di tale rilevanza, aderisca alla trasposizione cinematografica di Wyler, mediante l'invenzione di un castello che sorge, solo agli occhi di Heathcliff e Cathy, sulle rocce rosse (elemento, invece, che non compare affatto nel romanzo della Brontë):

Cathy (*seria*)

MA IO NON VADO SULLA COLLINA. ESCO, HEATHCLIFF, VADO DAI LINTON.

[...]

Heathcliff (*duro*)

NO. OGGI TU VIENI CON ME ALLE ROCCE ROSSE.<sup>41</sup>

O, ancora, nel difficile momento in cui Cathy sta meditando la decisione di sposare Edgar:

Elena (*più piano*)

SOSPERAI EDGAR LINTON. SARAI FELICE E DIMENTICHERAI HEATHCLIFF MOLTO PRESTO. IN MENO DI UN ANNO, SCOMMETTO.

Cathy

HEATHCLIFF STA NEL MIO CUORE COME LE ROCCE ROSSE SULLA BRUGHIERA.<sup>42</sup>

E, infine, quando Cathy sta per morire, in preda al delirio:

Heathcliff (*rizzandosi lentamente*)

COS'HAI CATHY?

Cathy (*rizzandosi abbracciata a lui*)

<sup>41</sup> B. FENOGLIO, *Teatro*, cit., p. 22.

<sup>42</sup> Ivi, p. 35.



NON TEMERE PER ME, HEATHCLIFF. VOGLIO SOLTANTO VEDERE LE COLLINE ... E IMMAGINARE  
COME CI SI STARÀ, NOI DUE DA SOLI.

[...]

Cathy

TU DIMENTICHERAI I PAESI CHE PER TE SI CHIAMAVANO INFERNO ... (*improvviso*) HEATHCLIFF,  
C'ERANO COLLINE IN QUEI PAESI?

Heathcliff

SÌ, MA TANTO MENO ALTE. MENO BATTUTE DAL VENTO.

Cathy (*con una sfumatura d'interrogazione*)

E NESSUNA CHE AVESSE LE ROCCE ROSSE.

Heathcliff

NESSUNA. COLLINE SENZA ERICA, SENZA CASTELLO...

Cathy (*scivolando impercettibilmente, come se nulla potesse più sostenerla*)

IL NOSTRO CASTELLO...<sup>43</sup>

La diversità, quindi, come già nel romanzo, non è sociale, ma ontologica ed investe entrambi. Non a caso, abbiamo già evidenziato come Cathy, forzata ad aderire ad un sistema di convenzioni che non le appartengono in alcun modo, allontanata dalle rocce da cui sembra trarre energia, finisce per abbandonarsi ad una lenta ed inesorabile morte.

In conclusione, *La voce nella tempesta* si pone chiaramente all'interno del dialogo che Fenoglio conduce con la sua letteratura d'elezione, e inequivocabilmente indica il proprio ipotesto nel romanzo *Wuthering Heights* di Emily Brontë. Allo stesso tempo, questo romanzo risulta così fortemente interiorizzato da Fenoglio, da riflettere in definitiva il 'suo' sguardo sul mondo, la 'sua' idea esistenziale, grazie soprattutto ad alcune 'correzioni' operate sull'impianto tematico del romanzo. Le più consistenti tra queste correzioni, o deviazioni, si esplicitano alla fine della *pièce*, con lo spostamento della storia nella categoria del non risolto o non risolvibile, e quindi con l'affermazione di una isotopia intertestuale interna al macrotesto di Fenoglio.

L'impianto formale della *pièce*, invece, pur nella importante diversità di formulazione che lo scarto di genere implica, mantiene, anzi sottolinea, le scelte strutturali portanti del testo narrativo adattato, e cioè la struttura analettica per *flash-back* dell'intreccio e la centralità del personaggio-narratore che organizza e soggettivizza la storia.

<sup>43</sup> Ivi, p. 93.



La riduzione teatrale del romanzo di Emily Brontë, quindi, risulta particolarmente interessante ai fini di una più accurata ricostruzione del percorso stilistico dell'autore e dell'apparato tematico che stava all'origine del suo laboratorio di scrittura. In essa, oltre agli aspetti formali, improntati ad una certa retoricità, che lo scrittore depurerà col passare degli anni – assumendo via via la rinomata inclinazione verso stilemi asciutti, verso una espressività compressa nell'implicazione che costruisce le tematiche più attraverso sottrazioni che attraverso ridondanze – sussistono già tutti i temi della riflessione esistenziale che percorreranno la più matura pagina narrativa; un sistema embrionale di valori che, dopo la Resistenza, confluiranno nella strenua difesa civile e morale della società.