

LA PANARIE
Indice

le tre stesure del ghebo

Per chi segue con attenzione l'attività di uno scrittore l'uscita d'una sua opera giovanile, che appaia quando il medesimo sia già maturo d'anni e di esperienze, costituisce sempre un avvenimento, e lo è di più quando si sa che di quell'opera esistono, ancorchè inedite, diverse versioni. E' il caso del Ghebo, l'opera prima di Bartolini che viene presentata al giudizio del pubblico dopo ventiquattro anni dalla sua prima stesura. Cos'è che ha spinto Bartolini a pubblicare oggi soltanto quella sua opera? Chi conosce il nostro autore sa che in questo suo tornare con insistenza su un lavoro di tanti anni fa ad operare di forbici e di lima c'è qualcosa di più e di diverso della tradizionale scontentezza dello scrittore artigiano che ricerca la perfezione tecnica della propria opera; c'è, giova dirlo, palese, uno dei motivi più validi e fecondi, anche se tormentati, della sua ispirazione: e cioè il desiderio di cogliere nel profondo, di sorprendere nei misteriosi recessi dell'ineffabile, e sia pure per un istante fuggitivo, ma vorticoso e miracolosamente riequilibratore, la verità dei suoi rapporti con il tempo (anni, sentimenti, costume, civiltà, storia). Poter confrontare allora le diverse stesure della sua opera diventa, per l'addetto ai lavori, un fatto di primaria importanza: gli consente di pervenire a una più valida e organica comprensione della scrittura, di cogliere per tappe il maturarsi della medesima e il sostrato ideologico che tale maturazione conforta. E' quanto ci è consentito di fare qui, appunto con il Ghebo. Devo premettere che do per scontata la conoscenza del libro in questione; chi non lo avesse ancor letto, può ricorrere all'analisi che del medesimo ha fatto Antonio De Lorenzi sul Messaggero Veneto. Dirò, ma soltanto per riassumere, che dal punto di vista connotativo si tratta di una storia partigiana. Per i suoi contenuti e per il discorso ideologico che sottende dovrebbe

quindi collocarsi — almeno nelle sue prime stesure — in un'area facilmente storicizzabile: quella del neorealismo. Ho detto: «dovrebbe», perchè Bartolini non è mai stato un neorealista ortodosso, o almeno non s'è mai lasciato invischiare nelle impasses che hanno portato quella corrente, pur tanto importante, a un sostanziale fallimento. Ciò perchè, contrariamente alla maggior parte dei suoi compagni di strada, Bartolini ha, fin dall'inizio, saputo sostenere il proprio intento di portare il discorso narrativo tra le più drammatiche vicende vissute dal nostro Paese (che era poi il tentativo più valido del neorealismo) se non subito con un'adeguata capacità stilistica (prima stesura del Ghebo) tale che gli consentisse di sviluppare il proprio dettato non in termini moralistici, almeno con una discreta consapevolezza del giudizio storico, che gli ha permesso sempre, rispetto agli altri scrittori della sua generazione, una maggior presa dei problemi dello uomo e della sua presenza nel mondo. L'operazione che Bartolini si sforza, positivamente, di compiere si presenta cioè, fin dalla prima stesura del Ghebo, caratterizzata da quella che sarà in seguito una «costante» del suo fare: affronta la realtà non con idee preconette e risolutive dei problemi che la medesima comporta, ma ponendole delle domande, mostrandosi soddisfatto solo allorchè può ritrarne dei lacerti - risposta oggettivamente validi. In questo senso, piuttosto che neorealista, Bartolini è stato un realista tout-court, di stampo flaubertiano e cechoviano, mai balzacchiano comunque, con tutti gli umori, le idiosincrasie e le nevrosi che un simile tipo di realismo comporta. I suoi personaggi non sono mai «larve», ma esseri concreti, nutriti di passato e di presente, individui che traggono esperienza dal proprio ieri, per capire nel presente, i rapporti della realtà con le sue funzioni, al fine, una vol-

ta raggiunto quel risultato, di capirsi o di trovare la forza per vincere la propria « *mala die de vivre* ». Sono, in conseguenza, personaggi fortemente connotati, specie riguardo alla storia che diventa così, almeno in tutto il primo Bartolini, oggettivatrice e ispiratrice di caratteri. In questo senso il Ghebo e la sua storia interna costituiscono un locus esemplare: il libro che Bartolini ha scritto una prima volta nel '46, ha riscritto intorno agli anni '50 e oggi di nuovo, diventa, perchè la storia che racconta lo coinvolge direttamente, una sorta di diario, di registro, ora non più privato, dei rapporti di Bartolini uomo con il proprio passato, con la storia ideologica e umana della sua generazione. (Con la Resistenza, con il marxismo, con la propria educazione cattolica: rapporti visti, date le tre stesure, in altrettanti diversi momenti e con diversa maturità), con la realtà geografico-sentimentale del suo Friuli (con il paesaggio della Bassa, in particolare, con il fiume, con una villa — quella di Passariano — tre costanti ritrovabili in tutte le sue opere — persino nella « Donna al punto » il suo libro romano — fino a diventare nel loro quasi ossessivo riproporsi, elementi strutturali); e il registro altresì della maturazione stilistica di Bartolini scrittore. Vediamo allora, alla luce delle tre stesure del Ghebo, di rispondere alla prima delle domande sottese dal suesposto schema: quali cioè siano stati in tutti questi anni i rapporti di Bartolini con i problemi ideologici proposti dal Ghebo. Per farlo è necessario esaminare il personaggio che agisce nel libro: il partigiano Andrea, che delle idee di Bartolini è, in qualche modo, il portavoce. Si tratta di un giovane intellettuale d'estrazione piccolo borghese (è figlio di una maestra), di educazione cattolica e cresciuto nel fascismo. Subito dopo l'otto settembre impreparato come tutti in quel tempo, Andrea si trova a dover responsabilmente affrontare una realtà nuova, una realtà da ricostruire partendo da un magma ideologico che può bene rappresentare il dramma della cultura contemporanea in bilico tra individualismo e partecipazione.

Bartolini imposta molto bene il problema: il suo Andrea, già nella prima stesura ha i seguenti problemi:

1) La funzione dell'intellettuale in rapporto agli altri uomini. (Andrea risolve subito questo interrogativo con la partecipazione: scenderà tra gli altri uomini, metterà la sua cultura al servizio della città: diventerà uomo d'azione).

2) Come può un intellettuale nutrito dei « veleni » della cultura occidentale che lo fanno fragile, incapace d'agire se non sul piano del velleitarismo, farsi guida d'uomini che proprio quella sua cultura gli rende incomprensibili?

3) Come può, ancora, un intellettuale d'estrazione e di cultura cattoliche riuscire ad imporre la propria nuova visione della realtà a altri intellettuali che hanno la sua stessa origine, ma hanno fatto del proprio conservatorismo un'arma, un metodo per affrontare la realtà?

Sono interrogativi che trascendono i dati della storia particolare narrata da Bartolini, problemi di peso europeo, la cui risoluzione poteva essere solo parziale, solo riportabile sul piano dell'hic e del nunc. Bartolini in un primo tempo (prima stesura senza titolo del Ghebo) li mantiene staccati. Il suo personaggio (inevitabilmente autobiografico) è ancora dentro le cose, s'interroga a caldo, vive in diretta la sua storia, e questa problematicità si riflette anche sul piano stilistico. La prima stesura ha per costante sintattica la paratassi, per sostrato simbolico il tema del viaggio (Andrea parte dalla montagna, va in città, incontra il n. 1, questi lo spedisce alla Cartera, qui egli si trova a dover mettere ordine ai disordini del Monco, deve imparare a imporsi, poi tenta l'unificazione dei comandi che fallisce, succede una scaramuccia con i Neri, Andrea viene abbandonato ferito in attesa forse della morte). Bartolini però si sente costretto a dare un retroterra al suo personaggio, ha bisogno di tracciarne narrativamente, quindi per exempla, la storia: da qui gli scompensi che rendono ingenua quella prima stesura, che l'appesantiscono. (L'autore è costretto a ricorrere a flash-back lunghissimi, a « fermare » il suo personaggio e a farlo ricapitolare). L'opera costituisce comunque un buon esercizio; permetterà intanto a Bartolini di costruirsi un « personaggio », un « tipo » umano inquieto, risentito



«Sì» pensò aprendo gli occhi e facendo uno sforzo sul fianco, «li inseguono».

che resterà costante in almeno altri tre suoi libri (*Icaro* e *Petronio*; *Due ponti a Caracas*; *La bellezza d'Ippolita*), anche se colto in diverse prospezioni. Gli permetterà altresì di liberare la sua pagina futura dagli ingombri dai topoi letterari assimilati dalle letture di formazione (qui ci sono pateticamente e puntualmente tutti: dalla prostituta « au bon coeur » d'origine flaubertiana (Novembre), a certa sensiblerie di stampo ermetico - decadente: il « sentimento del tempo », ecc.); gli permetterà di tenere a parte materiale per i libri futuri (un intero brano di questa prima stesura è ripreso in « *Due ponti a Caracas* »; il finale è lo stesso, salvo qualche lieve modifica, dell'«*Ippolita*»). Bartolini, e credo più per questo che non per le sollecitazioni degli amici-maestri: Vittorini e Comisso, ferma restando e comprensibilissima, l'ansia di pubblicare che caratterizza ogni scrittore agli esordi, sente la necessità di lasciar depositare la sua materia, di slontanarla: non ha rinunciato a darsi le risposte che gli richiedeva, le ha solo lasciate riposare. Nella seconda stesura (Titolo: « *La Cartera* »), scritta dopo «*Icaro* e *Petronio*» (lavorava, nel frattempo a un'altra opera rimasta inedita e all'«*Ippolita*») i problemi di Andrea vengono, con maggiore abilità e lucidità, riuniti in uno solo che gli altri comprende: l'arte del comando: quali doti cioè debba possedere un intellettuale per assolvere ai compiti cui la propria posizione lo obbliga. Sostanzialmente la storia rimane immutata; costante rimane anche il comportamento tattico di Andrea. Cade invece, almeno in parte, la paratassi. Il libro si apre con l'arrivo di Andrea alla Cartera, continua narrandoci i suoi rapporti con i partigiani del luogo (la più simpatica forse e scalagnata banda dopo quella rievocata da Calvino ne: « Il sentiero dei nidi di ragno »), della nostra letteratura partigiana), riprende con il tentativo dell'unificazione dei comandi, con la battaglia finale e Andrea ferito e solo in attesa della morte o del ritorno (improbabile) del Monco. Ho detto che qui la paratassi cade, ma bisogna aggiungere che Bartolini non riesce ancora a dar vita a un nuovo andamento stilistico: l'ipotassi che cerca d'introdurre rimane apparente e ciò perché non è ancora lo stile a preoccuparlo, ma il proble-

ma ideologico: la volontà di comprendere il perché della mancata realizzazione del comando unico. L'opera, seppur si sia liberata di tutta la zavorra rettorico-libresca-sentimentale (rimane però il tema ancora di Maria, la « fidanzata » cattolica, la ragazza « dietro le inferriate », che verrà ripreso anche in « *Due ponti a Caracas* ») presenta ancora degli scompensi, il più evidente dei quali è dato dalle quaranta pagine circa riservate, nella « *Cartera* » ai discorsi preparativi per la formazione del comando unico. Ci sono però alcuni brani molto belli, alcuni caratteri molto ben delineati, una maggiore aderenza della forma al contenuto. Bartolini crede qui ancora nella storia; è convinto che la medesima abbia leggi fisse, che possa essere l'unica sostanza ideologica capace di tipicizzare la realtà-uomo. E ci crede fino in fondo visto che i personaggi della Cartera sono tutti dei « tipi » identificati con la storia: c'è il « barbaro », infatti, il romantico, l'idealista, il razionalista, il vulgarmarxista, il riformista, ecc. Ciò che ancora non gli dà soddisfazione è il troppo fervore ideologico, un impegno, anche nel senso politico-pratico che lo rende troppo polemico e che gli impedirà nuovamente di pubblicare il libro. Anche nella terza stesura (Titolo: « *Il Ghebo* », 1969) Bartolini unifica i problemi di Andrea; ancora il tema di fondo è l'arte del comando, ma se nelle due stesure precedenti la medesima era vista in rapporto a un dato ben preciso (la Resistenza nella bassa friulana) a una realtà circoscritta e databile, qui l'arte del comando diventa l'arte di vivere tout-court, l'arte di essere nel mondo con rabbia e disperazione e quella di saperci restare. Tutto quasi è risolto, in conseguenza, sul piano dello stile adesso, diventa problema in quanto problema di scelta stilistica. Ora siamo in piena ipotassi, il discorso s'è fatto complesso, fa ricorso alle risorse d'una retorica scaltrissima, che s'avvale di tutti gli strumenti, compreso quello — e bisogna isolarlo — dell'ironia. Cosa è successo? La risposta più semplice potrebbe essere questa: Bartolini ha voluto liberarsi di un libro che gli pesava dentro, tagliare i ponti con il proprio passato, risolvere gli squilibri di un materiale vissuto con la forza che gli dà la sua raggiunta

maturità artistica. Ma appunto perchè è la più facile, come sempre, non è la risposta valida. Qualcos'altro è intervenuto a dissacrare questa specie d'infanzia ideologica e letteraria: e quel qualcosa è proprio la maturità: una diversa capacità di capire le cose e agire in conseguenza, che, nell'ultimo Bartolini, coincide con una forma di alto scetticismo intellettuale nei confronti della storia e della ideologia. Scetticismo, si badi bene, che non vuol dire rifiuto d'una educazione e d'una cultura, ma reinterpretazione della medesima, rilettura d'una realtà condotta ad occhi aperti e freddi, ritorno sui fatti e abbandono delle illusioni. Traduciamo questo in termini di ideologia, portiamolo poi nel campo della letteratura e si capirà. Bartolini oggi non crede più alla possibilità di fare storia. Quando oggi egli denuncia, se non a parole almeno con i fatti, l'impossibilità da parte dello scrittore di fare storia, non pretende di dire che la medesima si sia arrestata; piuttosto vuol dirci, in concreto, che qualcosa è accaduto per cui la storia ha finito di essere una possibilità per l'uomo, forse (e Bartolini lo ha creduto a lungo) la sua sola possibilità di realizzarsi. Oggi la storia, anche la più recente, non paga più. Essa dimostra e critica razionalmente fatti e idee, ma non le contraddizioni che possono essere risolte soltanto sul piano del linguaggio, dando cioè al linguaggio una funzionalità altre, che è soltanto sua e che denuncia sul piano umano il rifiuto delle debolezze e delle illusioni. Oggi, criticare in modo totale una situazione (fatti, idee, contraddizioni...) un magma con mezzi razionali, significa fare la critica dei linguaggi elaborati dagli utenti diretti di quella situazione: significa dimostrare quella situazione sul piano della lingua, farsi spugna che s'imbeve non più impressionisticamente di sensazioni, ma di campi umano-semantic, di situazioni linguistiche tipo. L'opera, mi si potrà obiettare, vista in questa prospettiva, anche se un autore considera un'area circoscritta, non dovrebbe finire più. E' giusto, ma proprio qui scatta la presenza dell'autore: la sua presenza di essere che sintetizza, che raccoglie sotto una lente focalizzante i materiali (o il materiale) semantico che ha a disposizione. Bartolini, in quest'ultima stesura del « Ghe-

bo » assume a sua lente una forma particolare d'ironia, che ha per oggetto lui stesso, il Bartolini scrittore scaltrito e la propria onestà d'uomo di cultura. Mi spiego: Bartolini non dà più un'importanza preminente ai fatti che racconta, non vuole però nemmeno mutarli. Si mette di fronte ad essi, non più come di fronte a fatti concreti avvenuti in un determinato momento, ma a fatti entrati ormai in un libro: e in un libro particolare (si badi bene a questo) che è un'autobiografia più o meno distorta. Nella prima stesura il Bartolini-Andrea voleva essere epico: oggi ha capito che non poteva esserci epicità nella sua storia; nella seconda delle stesure l'Andrea-Bartolini si misurava con l'ideologia: voleva in qualche modo giocare alla verità; oggi che su quella verità è il primo lui stesso ad avere dubbi (sul manicheismo della medesima, soprattutto, visto vuoi da destra vuoi da sinistra...), la ricerca della verità gli diventa umore, sbalzo di temperatura mentale, e la verità stessa una pietra che si forma nel magma senza mai diventare compiutamente cristallo, chè per far ciò, sarebbero abbisognati dei fatti che però non ci sono stati... Il Bartolini di oggi aggredisce il magma, cioè, non la storia in sé che rimane quella che è e l'aggredisce tenendo fermo il proprio sguardo di scrittore (d'interprete, quindi non d'uno, ma di molti magmi) sul suo diverso prospettarsi di fronte a quel magma-storia. Si tratta, per andare ancora più a fondo, di un libro (scritto su due libri, tenendo ferme però non le situazioni-oggetto del libro), ma le situazioni mentali del personaggio che quel libro scrive, le sue diverse proiezioni in tre diverse situazioni di maturità. Che si salva in questo gioco di scatole cinesi? Ancora una volta il personaggio Andrea: la sua ingenuità di dottrinario addottrinato, la sua purezza d'uomo che sta sempre lì a domandarsi che cosa sia il mestiere di vivere, che lo identifica con l'arte del comandare, per paura forse, lui che ha l'animo e la coscienza di un classico, di doversi dire qui o altrove, ieri e oggi, (ma sarebbe meglio dire nunc et semper) che l'arte di vivere è l'arte di morire. Oltre a questo si salva naturalmente il paesaggio. Bartolini è forse l'interprete più alto

della natura friulana, di questa nostra pianura attraversata da fiumi, rigagnoli, rogge, di queste nostre campagne ora aride, ora ubertose, ma incredibilmente ricche sempre di colori e di sfumature.

Sa renderci, Bartolini, del paesaggio friulano proprio quel tanto d'inafferrabile che lo distingue da quello di qualsiasi altra regione. Il Friuli cioè esercita su Bartolini un'attrazione discreta, ma tenace fedelmente documentata nelle tre stesure del « Ghebo », e gli muove le ispirazioni più sentite: più per quello che il suo paesaggio ha di minuto, di arcanamente vivo, di secolare, di continuamente presente a una coscienza cosmica, che non per grandiosità e pittoricità panoramiche. Bartolini ci dà così, a cominciare dal « Ghebo », ma compiutamente poi negli altri suoi romanzi friulani, un'immagine inedita ed assolutamente non retorica della sua terra, una vasta, aspra, a volte, ma pur sempre sensibilissima miniatura, un affresco quasi goticeggiante sulla cui superficie aleggia, proveniente dal profondo della sua sensibilità d'artista, un vento di modernissima inquietudine, quella stessa che rende vivi e nuovi i suoi personaggi, i suoi contadini, i suoi partigiani di pianura. E' un'inquietudine che si riversa, quasi per un destino naturale, sul linguaggio, di cui le tre stesure del « Ghebo » costituiscono un registro d'atti tra i più significativi. Sono, per chi ha la fortuna di conoscerle, una vera e propria tavola anatomica. Sarebbe stato utile e assai interessante che Bartolini avesse avuto modo d'unire in un solo libro quelle versioni: avremmo avuto esemplificata così tutta la vicenda del suo stile. Comunque il passaggio dai moduli sciolti, quando anche fortemente popolari degli esordi, alle complicazioni o semplicemente all'ordine imposto o al controllo esperto della maturità, si può esemplarmente rintracciare in molti dei suoi sommovimenti, anche in quest'ultima stesura, ove, accanto alla comparsa di elementi eterogenei (da non potersi quindi ascrivere a una linea unitaria, chiaramente definita, di evoluzione) affiorano nel modo di variare alcune costanti che si innervano nella trama stilistica e lessicale (più raramente in quella sintattica, e dico questo non potendo per carenza di spa-

zio portare referti, specie confrontando con la prosa della « Donna al punto » e di « Chi abita la villa » del romanzo con tale ricchezza e periodicità di presenze da confortare la definizione di una nuova prosa, più letteraria più effusa, più ricamata o innalzata anche in qualche luogo, a un piano aulico quando non addirittura burocratico (si pensi al capitolo quarto, ad esempio, e al ricorso, ivi presente negli incastri, al latino ecclesiale).

Nutrita si presenta qui, rispetto alle stesure prima e seconda, innanzitutto la tavola comparativa dei passaggi a soluzioni letterarie, ma più felicemente ad un ordine di composto ripensamento, di rielaborazione studiosamente leggera e attenta si devono riportare alcuni sfolteimenti notevoli (sia riguardo alla prima che alla seconda stesura) precisazioni svelte e nobili che rappresentano delle isole nell'apparato vastissimo delle varianti in quanto, in apparenza non concordano con i motivi guida della redazione tutta dominata da documentazioni, infoltimenti espressivi, interplorazioni ecc.: d'altro canto queste isole coincidono con ridondanze, ingorghi espressivi della prima e della seconda stesura, s'impongono, quindi, come logiche risoluzioni, indipendentemente dal programma generale di revisione, e possono essere accolte anche come procedimenti secondari di quella posizione di distacco, di conquistato e freddo possesso della materia, di intellettuale traslazione che resta poi (e il lettore attento se ne sarà accorto) la premessa fondamentale, congeniale, al Bartolini degli anni dopo il '60. La prosa dell'ultimo « Ghebo », infatti, non si discosta di molto da quella delle opere più mature di Bartolini: una prosa strutturalmente molto sostenuta, conquistata dall'autore muovendosi tra grumi e incrostazioni d'astrattismo intellettuale, una prosa che procede per strati a scandagliare la realtà, prendendo risonanza da strutture ritmiche interne e che dà vita a uno dei più validi discorsi della nostra attuale letteratura.

AMEDEO GIACOMINI

APPENDICE

Nell'impossibilità, per ragioni di spazio, di ridurre le tavole delle varianti riscontrabili nelle tre

stature, mi limito a riportare, a titolo d'esempio, due soluzioni di un unico brano narrativo, che mi sembrano abbastanza rappresentative del mio assunto:

1) LA CARTERA: PRIMA E SECONDA STESURA (uguali)

La Cartera non era affatto un edificio unico come egli aveva immaginato, ma un complesso di costruzioni, alcune finite, altre lasciate a mezzo, altre appena iniziate, che gravitavano attorno al cortile rettangolare. Un lato del rettangolo era una casa di contadini la quale sulla facciata che l'intonaco bianco dilatava ancor di più, non aveva di notevole che un'enorme meridiana sopra l'ingresso principale.

Sul secondo lato, che veniva a trovarsi alla sinistra di chi entrava mentre la casa era sistemata di fronte, si elevava un fabbricato i cui muri maestri interrotti all'altezza del primo piano, con gli spazi vuoti di quella che avrebbe dovuto essere la seconda linea delle finestre segnati ad intervalli regolari da tronconi di muro ricoperti al loro finire da una fila di tegole, richiamavano piuttosto la sommità merlata di un castello.

A destra ancora lo stesso tipo di costruzione ma qui portato a termine alla meglio, con delle travi buttate tra troncone e troncone e intessute di fascine e di paglia. Questa seconda costruzione era stata adattata a fienile.

Infine sul quarto lato che veniva ad essere di fronte alla casa colonica, ci si era limitati a segnare le fondamenta e ad elevarle per non più di un metro.

E tutto questo complesso, con i cespugli, le erbe, gli sterpi che si infilavano ovunque nelle rovine a sgretolare i muri ancor solidi, dava un sentimento di devastazione che forse la casa colonica quando era abitata, riusciva in parte a togliere. Ma, come il Monco diceva, i contadini erano stati fatti allontanare e della loro antica presenza non rimanevano che poche tracce nel cortile, ancora segnato sui due lati dal passaggio dei carri, e nella costruzione adattata a fienile.

La banda del Monco però non accampava in nessuna delle quattro costruzioni principali.

Vi era, un cinquecento metri a nord della Cartera, una biforcazione nel fiume e, su essa, una chiusa posta in modo da comandare ad ambedue i rami in cui il fiume veniva a dividersi. Dei due rami uno si allontanava subito, quasi ad angolo retto; l'altro scendeva verso la Cartera a rasantarla il quadrilatero dal lato destro: quello adattato a fienile. I due rami si congiungevano più giù, formando un anello dentro al quale, e proprio di fronte al fienile, si elevava un ultimo edificio che probabilmente avrebbe dovuto costituire, così a filo del fiume, il locale dove installare le turbine o altre macchine atte a utilizzare il salto dell'acqua.

Quest'ultima costruzione veniva ad essere completamente isolata tra i due rami del fiume e nes-

suno avrebbe potuto espugnarla se non con forze rilevanti ed almeno una bocca da fuoco perchè da una parte era difesa dal prato vastissimo e dall'altra, cioè da quella parte per cui tramite un passaggio obbligato, essa si saldava alle costruzioni della riva opposta, la banda del Monco aveva eretto un tale ammasso di filo spinato, di pali incrociati, di rovi, di fascine che molto tempo sarebbe occorso per aprirsi una via.

Il fortilizio poi aveva due facce completamente diverse. Il lato verso il prato era aperto, soleggiato, quasi senza tracce di umidità che aveva ricamato su di esso strani arabeschi di musco, e un'acacia che cresceva in una spaccatura protendendo gli scarni rami sull'acqua di sotto, incupivano la scena ancora di più.

2) LA CARTERA: TERZA STESURA

La Cartera, invece del solo edificio che lui s'aspettava, era un complesso (la casa colonica sul fondo, a sinistra un fabbricato con i muri maestri interrotti all'altezza del primo piano, a destra lo stesso tipo di costruzione, ma portato a termine alla meglio e coperto con travi e fascine) tutto disposto attorno a un cortile, anzi attorno alla meridiana: perchè era quel tondo rosso sulla facciata della casa colonica a dare subito una simmetria all'insieme, il suo punto di equilibrio.

Vi era poi, un cinquecento metri più in su, una biforcazione nel fiume, con una rosta da cui il ramone di un'acqua forte e incanalata scendeva verso la Cartera a rasantarla sul lato destro: quello adattato a fienile. Poi i due ramoni, congiungendosi, serravano dentro il loro anello e proprio di fronte al fienile, un'ultimo edificio: da sistemarci forse, così a strapiombo, qualcosa per sfruttare il salto della corrente.

— Questo lo teniamo come fortino, spiegava il Monco.

E quella specie d'isolotto la sua banda lo aveva circondato con un tale ammasso di rovi e di fascine che pareva un covone piantato a marcire nell'acqua.

— Là invece si dorme e si mangia, e il Monco si girò verso la meridiana.

Sotto la meridiana, una vite allargava i suoi tralci, furiosa e abbarbicata come tutti quei cespugli e le erbe e gli sterpi, dovunque ci fosse muro, a sgretolarlo.

— Da quella parte, continuava il Monco, c'è il Tagliamento. Da quest'altra parte il mare.

Ma dalla parte del mare l'occhio si staccava da una linea di pioppi, da una più bassa linea di cespugli, da un prato vastissimo verde tenero; incontrava altri alberi, altre fitte linee di cespugli, altri morti tronchi di salice, e poi quel muschio e le canne secche dei due ramoni: un paesaggio che mai a salire su un rilievo, subito appariva variato nei diversi colori degli arativi, nei frumenti già in erba, nei covoni di granoturco rimasti dall'autunno, in tutti quei canali, le rogge i rivi i rigagnoli dove l'occhio correva a spiare gli alberi capovolti e il cielo.