

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 28 / Issue no. 28

Dicembre 2023 / December 2023

Rivista fondata da / Journal founded by

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Direttori / Editors

Nicola Catelli (Università di Parma)

Corrado Confalonieri (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Francesca Borgo (University of St Andrews / Bibliotheca Hertziana)

Gabriele Bucchi (Universität Basel)

Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Loredana Chines (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

Elena Fratto (Princeton University)

Luis Manuel Girón-Negrón (Harvard University)

Luca Graverini (Università di Siena)

Roberto Greci (Università di Parma)

Michele Guerra (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

Elisabetta Menetti (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Katharina Natalia Piechocki (The University of British Columbia)

Eugenio Refini (New York University)

Matteo Residori (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Marco Rispoli (Università degli Studi di Padova)

Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)

Irene Romera Pintor (Universitat de València)

Emilio Russo (Sapienza Università di Roma)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università degli Studi di Milano)

Carlo Varotti (Università di Parma)

Enrica Zanin (Université de Strasbourg)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Giandamiano Bovi

Maria Elena Capitani

Simone Forlesi

Francesco Gallina

Arianna Giardini

Arianna Redaelli

Chiara Rolli

Esperti esterni (fascicolo n. 28) / External referees (issue no. 28)

Daria Biagi (Sapienza Università di Roma)

Sandra Carapezza (Università degli Studi di Milano)

Davide Dalmas (Università di Torino)

Matilde Manara (Université de Strasbourg)

Rosanna Morace (Università degli Studi di Sassari)

Annalisa Perrotta (Sapienza Università di Roma)

Silvano Petrosino (Università Cattolica del Sacro Cuore)

Isotta Piazza (Università di Parma)

Fabio Pierangeli (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)

Selene Vatteroni (Scuola Superiore Meridionale)

Michela Venditti (Università di Napoli L'Orientale)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2023 – ISSN: 2039-0114

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.

INDEX / CONTENTS

Speciale Fenoglio

CITAZIONE E AUTOCITAZIONE IN BEPPE FENOGLIO

a cura di Pasquale Guaragnella

<i>Presentazione</i>	3-8
<i>“Il più grande dopo Shakespeare”</i> : Fenoglio e Lawrence d’Arabia VALTER BOGGIONE (Università di Torino)	9-49
<i>Autocitazione e intertestualità interna in Beppe Fenoglio</i> VERONICA PESCE (Università di Genova)	51-71
<i>Condannati al paradiso terrestre.</i> <i>Beppe Fenoglio tra Hopkins e Marziale</i> GIANCARLO ALFANO (Università degli Studi di Napoli Federico II)	73-93
<i>Imboscate</i> GINO RUOZZI (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)	95-102
<i>Partigiani e antiretorica (Fenoglio-Calvino).</i> <i>Omaggio segreto o citazione implicita?</i> ELVIO GUAGNINI (Università degli Studi di Trieste)	103-109

MATERIALI / MATERIALS

<i>Migrazioni fiabesche: dal “Mambriano” a Basile</i> ANNA CAROCCI (Università degli Studi Roma Tre)	113-156
<i>Le citazioni di Dostoevskij negli studi danteschi</i> <i>del simbolismo russo: il caso di Dmitrij Merežkovskij</i> KRISTINA LANDA (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)	157-179
<i>Forme dell’intertesto poetico in “Glas”</i> GIORGIA TESTA (Università degli Studi di Milano – Sorbonne Université)	181-203



PASQUALE GUARAGNELLA

PRESENTAZIONE

Corre nel 2023 l'anniversario della morte di Beppe Fenoglio (1963). Nel tentare un bilancio del ritorno allo scrittore albese, non solo da parte del mondo della critica, ma altresì da parte dell'universo variegato dei lettori di oggi, si dovrebbe riconoscere che – al di là di pur importanti convegni dedicatigli e di riproposte di suoi importanti testi ad opera della casa editrice Einaudi – questo anniversario è stato probabilmente oscurato, a livello mediatico, da quello che ha interessato Italo Calvino, nato, come è ben noto, a Santiago del Cile nel 1923. A ben considerare, è singolare quanto è accaduto pure lo scorso anno, con il cadere di un altro anniversario fenogliano, quello della nascita (1922). Vi è stata infatti la coincidenza con l'anniversario della nascita di Pier Paolo Pasolini: nelle librerie, così come nelle scuole e nelle università, è stato un succedersi intenso di iniziative dedicate all'autore di *Ragazzi di vita*, ovvero un pullulare di incontri del tutto a sfavore – si potrebbe qui aggiungere – del nostro amato Fenoglio. Verrebbe fatto di pensare, quasi incidentalmente, alle biografie dei tre autori appena ora menzionati: biografie di successo e di riconoscimenti per Calvino e per lo stesso Pasolini, pur se quest'ultimo

visse tra ostilità e contraddizioni; vita nell'“ombra” quella dello scrittore albeese, sebbene Fenoglio, nelle vesti di narratore, di certo non sia stato inferiore agli altri due per impegno e soprattutto per risultati. Peraltro, ove ci si volesse riferire all'impegno di Fenoglio – si vuol dire del suo impegno di scrittore, non di un impegno ideologico che è rimasto in gran parte ‘segreto’ – non si potrebbero che sottolineare le doti di una strenua costanza nonché, giusta le sue stesse confessioni, il destino di una pratica scrittoria all'insegna di un vero e proprio ‘tormento’: senza dire che si dovrebbe soprattutto rilevare il respiro epico del narratore, insieme con una originale apertura alle letterature inglese e americana e anche a grandi classici della letteratura latina come l'*Eneide* – per stare soltanto alla superficie di alcuni prestiti letterari e all'arte delle citazioni.

Ma si vorrebbe proseguire con le osservazioni con cui si son qui prese le mosse, avanzandone alcune altre relative alla *difficultas* di far passare definitivamente l'opera di Fenoglio – al di là del mondo della critica e degli studiosi di storia della letteratura – nell'ambito di una ricezione decisamente più ampia, non solo nelle scuole e nelle università, ma altresì tra un pubblico vario di lettori. Resta, questo, un compito difficile, così come resta difficile far conoscere in maniera diffusa l'opera di un altro scrittore ‘grande e infelice’, accostabile a Fenoglio per alcuni aspetti. Si tratta di Federico De Roberto.

L'esperienza di Fenoglio – difficile indicare le ragioni, a tal proposito – farebbe pensare, in qualche modo, a Federico De Roberto, in quanto pure lo scrittore siciliano era animato da un impegno professionale strenuo né mai fu lambito in vita da un vero e indubitabile successo di pubblico. Senza dire che pure De Roberto, nella sua formazione di scrittore, perseguì vie originali, guardando non solo alla grande letteratura francese dell'Ottocento, ma altresì a un autore ‘bizzarro’ come Edgar Allan

Poe, il quale fornì non pochi spunti alla sua narrativa, nel segno del grottesco.

Vi è poi una carsica affinità tra l'ultimo De Roberto e Fenoglio. Tale affinità è rappresentata dal tema della guerra e da una rappresentazione non solo nel segno del grottesco ma altresì, almeno in profondità, anti-eroica: per De Roberto si trattò della Grande Guerra; per Fenoglio si trattava della guerra partigiana e, in subordine, pure della Grande Guerra. In entrambi gli autori sarebbe riconoscibile, nella narrazione delle vicende belliche, una visione – ma sempre in profondità – all'insegna della 'prosa del mondo', e tale visione doveva indurre molte riserve da parte di una critica che non riusciva a dismettere il suo conformismo: erano riserve che dovevano risultare segretamente dolorose nella mente dei due autori. Sarebbe pure da segnalare una curiosità a proposito di De Roberto: il giorno della sua morte, nel luglio del 1927, seguiva di poco quello della morte di Matilde Serao; e riviste e quotidiani dedicarono ogni attenzione alla scrittrice lasciando quasi sotto silenzio la dipartita dell'autore de *I Vicerè*. Verrebbe fatto di avanzare una considerazione un po' curiosa: non sarà avvenuto che i due autori, De Roberto e Fenoglio, così lontani tra loro nel tempo e nello spazio, abbiano sofferto di quella condizione umana che, come nessuno, avevano saputo rappresentare in tanti loro personaggi? ovvero la 'disdetta' per De Roberto e la 'malora' per Fenoglio? Resterebbe appena una consolazione: è quella della fama postuma di cui scriveva Hanna Arendt a proposito dell'amico Walter Benjamin. La fama che i due autori hanno finalmente acquisito *post mortem* bisognerebbe coltivarla dignitosamente da parte dei cultori di Fenoglio come di De Roberto, facendo conoscere la loro opera nel valore e nei segreti di scrittura.

Questo fascicolo speciale di "Parole rubate" vorrebbe costituire un doveroso omaggio allo scrittore albese, così sfortunato in vita e talvolta pure *post mortem*. Tra i segreti di Fenoglio era pure una strenua arte della

citazione, un crogiuolo di scritture composto di prestiti come di riprese attuate in un confronto serrato con altri autori. Esemplarmente, nel suo saggio, Valter Boggione ha classificato le citazioni dirette tratte dall'opera di Thomas Edward Lawrence – quello 'vero', diceva Fenoglio – grande scrittore di guerra nonché le rielaborazioni attuate dallo scrittore albese. Le osservazioni di Boggione a margine de *L'imboscata* o di un racconto come *Old lion* risultano di grande suggestione, con riferimenti a Lawrence, il quale si pone di volta in volta come modello e anti-modello. Nick, l'uomo della resistenza che vive ormai deluso e disincantato nell'Italia del boom economico, corrisponde in maniera significativa a un personaggio, Abu Tay, di *Seven Pillars* di Lawrence. Inoltre Boggione segnala la presenza di molti lemmi dello scrittore inglese, ma rileva sapientemente che tali riprese devono essere ricondotte a una più ampia riflessione concettuale dello scrittore albese: riflessioni sulla tecnica letteraria, sulle modalità di guerra, sul significato dell'eroismo, sul valore della libertà. Peraltro Boggione, con la *securitas* dello studioso particolarmente esperto di Fenoglio, rileva che Lawrence registra una presenza nell'opera dello scrittore albese di gran lunga superiore a qualsiasi presenza di altro scrittore.

A sua volta, nell'ambito di una dialettica tra libertà e necessità, Gino Ruozzi si sofferma analiticamente sul tema della imboscata nel corso della guerra partigiana: tema, questo, particolarmente ricorrente nella letteratura della Resistenza – Ruozzi ricorda significativamente il *Sentiero dei nidi di ragno* di Calvino e la *Casa in collina* di Pavese – e che in *Una questione privata*, declinato nei termini della dimensione collettiva (capitolo VIII) e della dimensione personale (capitolo X), sembra rinviare – come ha osservato per primo Calvino – agli inseguimenti e alle attese dell'*Orlando furioso*. Nel segno del Canto IX del poema ariostesco, in cui Orlando abbandona la 'grande storia', quella di Carlo Magno, per perseguire la sua vana e amorosa inchiesta, Fenoglio sottolinea l'urgenza, nel vivo della

storia della Resistenza italiana, della ‘questione privata’ nonché l’incurabile debolezza dell’essere umano.

Intanto, Veronica Pesce si sofferma su alcune intratestualità dentro l’opera di Fenoglio e sulle occorrenze delle immagini del fiume: per esempio, sull’accrescimento delle acque del Tanaro, che sembra personificarsi al pari dello Scamandro iliadico. Acute risultano poi le osservazioni sulle immagini della casa isolata e malconcia, fino all’immagine della casa ‘megera’. Inoltre sull’alternativa costituita dal bivio, di forte implicazione politica, Veronica Pesce indugia per mostrarne il valore metaforico: la drammatica scelta se darsi all’inseguimento di un partigiano comunista disertore o invece di un fascista, scelta che assume più ampiamente un carattere etico ed esistenziale. Sono, queste, esemplificazioni importanti sul piano ideologico, poiché nell’allusione esplicita insita nella ripetizione intratestuale acquisiscono ulteriore forza e costituiscono precisi punti fermi.

Nella fitta trama di echi e rinvii all’interno della scrittura fenogliana, Giancarlo Alfano acutamente coglie due modelli formali antitetici e al contempo complementari: Gerard Manley Hopkins e Marziale. È nella ricca presenza del paesaggio e della natura quale dimensione del partigiano fenogliano che è possibile rintracciare i toni lirici di Hopkins: si pensi, ad esempio, all’erba, che assumendo nel *Partigiano Johnny* un valore sepolcrale in cui poter trovare riposo sembra voler ricalcare il componimento *Pied Beauty*. Giancarlo Alfano rileva inoltre l’uso nella scrittura del Fenoglio dell’aggettivo ‘arcangelico’ per connotare i luoghi delle Langhe, il mondo della Resistenza: un termine emblematicamente impiegato dallo stesso autore albese per definire la sublime, somma poesia di Hopkins. Se dunque l’esperienza del partigiano non può che essere rappresentata entro una dimensione e uno stile sublime, tragico, in cui Hopkins si pone come modello esemplare, la vita al di fuori della guerra è

restituita nella sua essenza ordinaria, comica, opaca, in cui Marziale diviene il punto di riferimento. È il caso degli *Epigrammi* fenogliani, in cui la vita mondana – animata da personaggi ‘travestiti’ nei panni latini – rivela, al pari della Roma imperiale, la sua inautenticità.

Muovendo da una prospettiva antiretorica del mondo resistenziale, Fenoglio rappresenta con ironia e disincanto anche quei partigiani i quali, non catturati e dunque non destinati alla morte, ebbero modo di governare la città di Alba per ventitré giorni: è il caso di pensare al racconto del 1952, *I ventitre giorni della città di Alba*, in cui il noto *incipit* è finemente preso in esame da Elvio Guagnini. La sfilata ‘carnevalesca’ dei partigiani, descritta con ironia e distanza critica, può essere affiancata alla varietà pittoresca della parata dei partigiani osservata ‘a bocca aperta’ da Pin, il protagonista del *Sentiero dei nidi di ragno*: l’*incipit* del racconto fenogliano è dunque forse un omaggio – ha acutamente mostrato Guagnini – a Calvino, a colui che aveva seguito da vicino i passi redazionali del racconto. Del resto, lo stesso Calvino avrebbe seguito con interesse l’itinerario di Fenoglio scrittore e – nella nuova edizione del *Sentiero*, del 1964 – avrebbe stabilito, nella nota Prefazione, una specie di collegamento ideale tra il *Sentiero* e *Una questione privata*: in un percorso verso un libro sulla Resistenza che la rappresentasse veramente “proprio così com’era, di dentro e di fuori”.



VALTER BOGGIONE

“IL PIÙ GRANDE DOPO SHAKESPEARE”.
FENOGLIO E LAWRENCE D’ARABIA

1. L’influenza del modello di Thomas Edward Lawrence – il famoso Lawrence d’Arabia – sulla narrativa partigiana di Fenoglio è stata riconosciuta da tempo, e diversi studi, anche recenti, hanno contribuito a meglio definirne i caratteri con nuove acquisizioni.¹ Ma, al di là del molto che è stato scritto, credo che qualcosa ancora si possa precisare ed aggiungere. Prima, però, è bene ricapitolare i riferimenti, impliciti ed espliciti, a Lawrence presenti nell’opera fenogliana, alcuni ben noti, ma mai considerati nella loro totalità, ai quali se ne aggiungeranno di nuovi. Li divideremo in tre categorie: le menzioni esplicite di Lawrence; le citazioni dirette desunte dalle sue opere; e le rielaborazioni da parte di Fenoglio di

¹ Si vedano B. Merry, *Fenoglio e la letteratura anglo-americana*, in “Nuovi Argomenti”, XX, 35-36, 1973, pp. 245-288; E. Saccone, *Fenoglio. I testi, l’opera*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 65-69; L. Bufano, *Il dilemma del reduce: “War can’t be put into a book”*, in Id., *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo, 1999, pp. 41-45; Id., *Le frontiere di Valdivilla*, in P. Negri, L. Bufano e P. Manca, *Il partigiano Fenoglio. Uno scrittore nella guerra civile*, Roma, Fandango, 2000, pp. 52-53; A. L. Santinelli, *La guerriglia nell’opera di Beppe Fenoglio e Lawrence d’Arabia: affinità tra i due autori*, in “Italianistica”, L, 2, 2021, pp. 107-119.

passi di Lawrence. La terza categoria richiede una certa cautela, in quanto alcune consonanze sono troppo generiche per essere spiegate certamente con l'imitazione di Lawrence o sono riconducibili anche ad altri modelli; d'altro canto, è ben possibile e anzi probabile che una comparazione attenta di due tra i più ampi *corpora* testuali del '900 possa portare a nuove, significative acquisizioni. Mi limiterò pertanto ai casi indiscutibili finora individuati.

2. Cominciamo dalle menzioni esplicite di Lawrence. La prima è presente nella nota XXX del cosiddetto *Diario*;² siamo dunque nel 1954:

“*Malory.*

M'ha sempre tentato la traduzione della *Morte d'Arthur*, ma non l'ho mai neppure incominciata. Ricordo che era il libro che Lawrence prendeva in mano nelle tregue della guerra nel deserto.”³

Giovanni Tesio, in una poco conosciuta, ma preziosa edizione commentata del testo,⁴ ha indicato come fonte del riferimento a Malory il capitolo XCIX dei *Sette pilastri della saggezza*, che nell'edizione inglese posseduta da Fenoglio (*Seven Pillars of Wisdom a triumph*, Cape, London, 1952) presenta in corrispondenza della pagina l'intestazione,⁵ quanto mai fenogliana, *Slaves of idea*. Non riporto ora il passaggio, ma lo farò più

² Per la numerazione delle note del *Diario*, facciamo riferimento all'edizione critica diretta da M. Corti, *Opere*, Torino, Einaudi, 1978, vol. III, pp. 201-213. Il testo sarà tuttavia citato dalla riedizione in appendice a *Tutti i racconti*, a cura di L. Bufano, Torino, Einaudi, 2007, che presenta alcune correzioni e integrazioni, ma non presenta numerazione.

³ B. Fenoglio, *Diario*, cit., p. 570.

⁴ Si veda Id., *Diario*, a cura di P. Gramaglia e L. Ugone, introduzione di G. Tesio, Murazzano, Centro Culturale Beppe Fenoglio, 2007.

⁵ Nell'edizione posseduta da Fenoglio (ma anche in altre edizioni dell'opera di Lawrence: si veda ad esempio T. E. Lawrence, *Seven Pillar of Wisdom*, Delhi, Oxford University Press, 1940), ciascuna pagina porta in alto un titolo che a volte cambia di pagina in pagina, a volte viene ripreso per due o (raramente) più pagine.

avanti, perché, per quanto non costituisca la fonte diretta, è importante ai fini del discorso che cercherò di svolgere. Scrive Tesio: “Sir Thomas Malory, l’autore della *Morte d’Arthur* (così scrive Fenoglio, ma il titolo corretto è *Morte Darthur*) famosa raccolta di leggende arturiane, che fu pubblicata nel 1485 da William Caxton. Un libro scritto al tramonto dell’età feudale in cui si traccia il più compiuto elogio dell’ideale cavalleresco”.⁶ In realtà, ai tempi di Fenoglio (e nella sua edizione dei *Seven Pillars*) il testo era abitualmente indicato come *Le Morte d’Arthur*: non si tratta dunque di un errore di citazione, ma del titolo consueto, non accademico. Si noti piuttosto il fatto che l’autore è indicato da Lawrence come Mallory, e da Fenoglio come Malory (che è la grafia corretta): fatto che testimonia come, se anche Fenoglio si avvicinò all’opera di Malory attraverso Lawrence, poi prese con essa autonoma familiarità. Lo testimonia del resto quel “m’ha sempre tentato”, al quale però è difficile attribuire un preciso significato in termini cronologici. È un’idea che Fenoglio nutre da anni? Oppure è un pensiero più recente, ma che lo ossessiona? Impossibile dare una risposta. Quel che si può dire con certezza, è che la notizia che Lawrence durante le pause della guerra leggeva Malory non proviene dal capitolo XCIX dei *Sette pilastri*, ma da altri due passaggi del libro. La *Morte d’Arthur* è la lettura che Lawrence fa in un primo momento durante due o tre giorni oziosi in un palazzo di Khartum (cap. XVI)⁷ e poi durante il periodo di maltempo trascorso nei pressi del Ghor in una piccola e malandata capanna di due stanze, insieme con altri ventisette compagni (capitolo LXXXVII).⁸ Un’ultima, piccola

⁶ B. Fenoglio, *Diario*, a cura di P. Gramaglia e L. Ugone, cit., p. 97.

⁷ Cfr. T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom a triumph*, Cape, London, 1952, p. 113.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 495: “In my saddle-bags was a *Morte d’Arthur*. It relieved my disgust. The men had only physical resources; and in the confined misery their tempers roughened”.

osservazione. Da *Le Morte d'Arthur* venne ricavato nel 1953 il soggetto del film *Knights of the Round Table*, diretto da Richard Thorpe, con Robert Taylor nei panni di Lancillotto, Ava Gardner in quelli di Ginevra e Mel Ferrer come re Artù. Il film fu presentato in concorso al Festival di Cannes nel 1954 e distribuito in Italia col titolo *I cavalieri della Tavola Rotonda* nel dicembre di quell'anno. La data di uscita non è nota: ma il visto della censura risale al 1° dicembre 1954, ed è verosimile che il film sia apparso nelle sale subito dopo. È possibile che anche in questo caso, come in altri già documentati, il recupero della memoria letteraria da parte di Fenoglio sia stato suscitato dalla novità cinematografica o dall'annuncio della sua prossima uscita.⁹ La nota VII del diario è posteriore al 9 agosto, probabilmente scritta verso la fine del mese, perché Fenoglio lamenta di non aver ancora letto recensioni alla *Malora*. Quella seguente alla XXII, non riprodotta nell'edizione Corti (*Amore*), si colloca ai “primi di settembre”. La XXXIII porta come titolo la data *18/8/1954*. Se le note sono in ordine cronologico (cosa tutt'altro che sicura, visto il carattere di “quaderno di lavoro”, quasi di “opera”, che Edoardo Borra rivendica al testo),¹⁰ Fenoglio potrebbe aver avuto notizia a ottobre dell'imminente uscita del film tratto da Malory; in caso contrario, la nota potrebbe risalire all'uscita del film nelle sale, a dicembre.

Il secondo riferimento a Lawrence si trova all'inizio dell'*Ur Partigiano Johnny*. Il protagonista è in preda alla parossistica attesa

⁹ Sulle relazioni tra il cinema e l'opera di Fenoglio è utile la tesi di E. Bosca, *La caméra stylo fenogliana*, relatore V. Boggione, Università degli Studi di Torino, anno accademico 2011-2012.

¹⁰ “Forse non dovremmo chiamare propriamente ‘diario’ – ormai però è consuetudine – questo quaderno scolastico [...]. Lui stesso [Fenoglio] gira intorno alla questione, per tutto lo spazio di queste pagine, ambiguamente” (B. Fenoglio, *Diario*, a cura di P. Gramaglia e L. Ugone, cit., p. 125).

dell'incontro con gli inglesi, “painfully anxious and pessimistic”, lacerato tra speranza e timore di restare deluso:

“Delusion was viciously ranging together with the 1 to 100 chance of meeting the dreamt perfection, the English just as Johnny expected, drawing them out from their history an men-gallery. Johnny shook his head in an impulsive and mad way made the escort look puzzledly at him. I must start with the lower standard, he thought, I'm a fool of the first water in wanting to meet men with something of Lawrence, and something of Raleigh and something of Gordon in them.”¹¹

La sequenza dei personaggi storici evocati merita una qualche attenzione. Come per l'elenco dei libri e delle canzoni citati in *Una questione privata*, anche in questo caso siamo di fronte a una scelta densa di implicazioni. Si tratta di tre uomini d'arme inglesi attivi in missioni all'estero, dunque adatti ad essere evocati come modello dei militari inglesi impegnati in Italia nell'ultima fase della seconda guerra mondiale. Tutti e tre sono stati protagonisti di episodi bellici irregolari, incentrati su difficili, quasi impossibili, tentativi di difesa delle città loro affidate e su operazioni di guerriglia. Il primo e l'ultimo non danno problemi: Lawrence è il sostenitore della rivolta araba contro l'occupazione turca; mentre Gordon (Charles George Gordon, soprannominato anche Gordon il Cinese, Gordon Pascià e Gordon di Khartoum) nel 1863 si pone alla guida di un piccolo esercito cinese contro i Taiping e poi negli anni Settanta lotta a più riprese in Africa contro la tratta degli schiavi. Entrambi, dunque, sono impegnati in azioni militari a sostegno di popolazioni straniere, nel corso di guerre che

¹¹ B. Fenoglio, *Ur Partigiano Johnny*, a cura di J. Meddemmen, traduzione di B. Merry, in Id., *Opere*, cit., vol. I, pp. 5-7: “Il disappunto stava iniquamente mescolandosi alla probabilità di cento contro uno che avrebbe finalmente incontrato la sognata perfezione, gli inglesi come lui se li aspettava, estrapolandoli dalla loro storia e galleria di eroi. Johnny scosse il capo in modo impulsivo e pazzo, e la scorta lo guardò incuriosita. ‘Devo abbassare le mie aspettative, – pensò, – sono uno sciocco di prima mano a voler incontrare uomini con qualcosa del calibro di Lawrence, o di Raleigh, o di Gordon’”.

più o meno direttamente si possono definire guerre civili, analoghe a quella combattuta dagli italiani con il sostegno delle truppe angloamericane. Decisamente più contraddittoria la figura di Walter Raleigh, animato non soltanto dal gusto dell'avventura, ma dal desiderio di un facile arricchimento a spese degli indigeni americani ed implicato in una congiura contro re Giacomo I. Può darsi che Fenoglio ammiri in lui l'impegno non coronato da successo per ritrovare i 117 coloni di Roanoke, abbandonati su un'isola straniera e alla mercé degli attacchi degli amerindi; ma più probabilmente a colpirlo sarà stato il binomio armi-lettere attivo anche nel caso di Lawrence (Raleigh è autore di una *History of the World*, del poema *Ocean to Cynthia* e di diverse liriche). Soprattutto, Raleigh, come Lawrence, è ricordato anche nelle pagine del *Diario*; si tratta, in questo caso, della nota XXVII, *Le cose sognate*: “Con Essex e Raleigh alla presa di Cadice dal mare. Entremos, entremos!”.¹² Il riferimento è qui “alla presa di Cadice (Cadiz nell'*Ur Partigiano*) avvenuta nel 1596 con il saccheggio della città da parte degli anglo-olandesi comandati dal Conte di Essex e dall'ammiraglio Charles Howard”.¹³ L'accostamento conferma lo stretto legame tra l'*Ur Partigiano Johnny* e il *Diario*, già rilevato da Tesio sulla base della ripresa dell'episodio dell'assedio di Cadice nell'abbozzo di romanzo:¹⁴ “A considerare i due diversi contesti in cui troviamo la citazione, s'avvalora la dipendenza del passo dell'*Ur Partigiano Johnny* dal *Diario*”.¹⁵ Sull'ordine di sequenza delle due opere non ci sono dubbi: ma, mi pare, i fili qui ricordati, che fanno pensare a uno svolgimento nel romanzo dei due cenni del *Diario*, inducono a pensare che l'*Ur Partigiano*

¹² Id., *Diario*, cit., p. 570.

¹³ G. Tesio, in B. Fenoglio, *Diario*, a cura di P. Gramaglia e L. Ugone, cit., p. 93.

¹⁴ Cfr. B. Fenoglio, *Ur Partigiano Johnny*, cit., pp. 362-363.

¹⁵ G. Tesio, in B. Fenoglio, *Diario*, a cura di P. Gramaglia e L. Ugone, cit., p. 93.

sia stato scritto non molto dopo il *Diario*. Nel 1955, insomma, proprio come ipotizzato per altra via da Dante Isella.¹⁶

Il terzo riferimento, infine, è presente in un testo anepigrafo pubblicato integralmente per la prima volta da Maria Antonietta Grignani¹⁷ e poi promosso, forse un po' frettolosamente, a racconto compiuto con il titolo *War can't be put into a book* da Luca Bufano,¹⁸ che ha però avuto il merito di dargli una certa notorietà e soprattutto di sottolinearne l'importanza nell'ambito dell'esperienza letteraria fenogliana per due, validissimi, aspetti: il racconto della battaglia di Valdivilla e la riflessione metaletteraria, incentrata sulla difficoltà di una narrativa bellica del tutto svincolata dall'ipoteca diaristica e capace di affrontare la questione della Resistenza da una prospettiva distaccata e superiore.¹⁹ Il testo non è databile; secondo Grignani, “l'unica indicazione sicura la forniscono i caratteri della macchina da scrivere, che è quella reperibile esclusivamente in testi tardi, degli anni Sessanta. [...] La prova, nel suo genere, è perentoria: di questi caratteri non si trova traccia in nessun dattiloscritto che risalga a periodi precedenti”.²⁰ Sempre Grignani pone in relazione il frammento con *Il Partigiano Johnny*: ma il riferimento alla villa di Fulvia Pagani “sulle prime balze della collina di Alba”²¹ istituisce un legame ben più evidente da un lato con alcuni frammenti di un romanzo epistolare più o

¹⁶ Cfr. D. Isella, *Itinerario fenogliano*, in B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 2001, p. 1503.

¹⁷ Cfr. B. Fenoglio, *Opere*, cit., vol. I, t. III, pp. 2281-2286. Ma i primi 9 §§ erano già stati resi noti da G. C. Ferretti con il titolo *Una pagina inedita* in *Scoperto un "Partigiano Johnny" tutto in inglese*, in “Rinascita”, XXX, 13, 1973, pp. 33-34.

¹⁸ Cfr. B. Fenoglio, *Tutti i racconti*, cit., pp. 146-151 (la nota al testo è a p. 581).

¹⁹ Si veda L. Bufano, *Il dilemma del reduce: "War can't be put into a book"*, cit.

²⁰ M. A. Grignani, *Nota al testo*, in B. Fenoglio, *Opere*, cit., vol. I, t. III, pp. 2279-2280.

²¹ Ivi, p. 2283.

meno coevo,²² dall'altro con l'incipit della seconda e della terza redazione di *Una questione privata*. Siamo dunque di fronte a una sorta di ponte tra il *Partigiano* e *Una questione privata*, sicuramente posteriore al 1960. L'anonimo narratore – un maturo insegnante di “lingua e letteratura inglese” amico di Fulvia – guarda un compagno molto più giovane, Jerry, un “ragazzo”, mentre scrive “su dei quadernetti scolastici”. È a questo punto che viene evocato Lawrence:

“Lo vedevo scrivere e non dubitavo che scriveva della guerra. Ricordo che quando me ne convinsi mi venne subito in mente una frase di Lawrence (quello buono, il colonnello):²³ ‘... to pick some flowers...’ ma conclusi che non potevo, proprio non potevo, ascriverglielo a frivolezza.”²⁴

La citazione proviene, come per primo ha segnalato Edoardo Saccone, dall'avvertenza dello stesso T. E. Lawrence, datata Cranwell, 15 agosto 1926, che precede non solo il testo dei *Seven Pillars*, ma anche gli indici e la prefazione di A. W. Lawrence nell'edizione posseduta da Fenoglio:

“It [il libro] does not pretend to be impartial. I was fighting for my hand, upon my own midden. Please take it as a personal narrative pieced out of memory. I could not make proper notes: indeed it would have been a breach of my duty to the Arabs if I had picked such flowers while they fought.”²⁵

Come rilevato dallo stesso Saccone, nel testo di Lawrence l'immagine “è chiaramente dispregiativa: *to pick such flowers* (la citazione

²² Editto in appendice a *Primavera di bellezza*: ivi, pp. 2084-2128. In realtà, almeno per alcuni di questi frammenti, l'appartenenza al progetto di romanzo epistolare mi sembra tutt'altro che sicura.

²³ Una convincente spiegazione della battuta è stata offerta da Anna Luisa Santinelli nel suo recente intervento al convegno torinese del centenario (*Per il centenario di Beppe Fenoglio (1922-1963)*. “Una parte per il tutto”, Torino-Alba, 14-17 febbraio 2023); gli atti sono previsti per l'inizio del prossimo anno.

²⁴ B. Fenoglio, *Opere*, cit., vol. I, t. III, p. 2281.

²⁵ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 9.

di Fenoglio è fatta, come spesso nei suoi testi, a memoria) sarebbe stato un lusso estetizzante, mentre ben altro era in gioco”.²⁶ Fenoglio riprende l’ironia dell’originale, nel momento in cui attribuisce all’ingenuo Jerry,²⁷ impegnato nel suo apprendistato di scrittore, un’ossessione di scrittura che coinvolge i momenti meno appropriati;²⁸ tuttavia l’impegno nella scrittura di Jerry non risponde a un lusso estetizzante, ma a un’intima, impellente necessità. In compenso, attraverso le parole del narratore autobiografico, Fenoglio sconfessa Lawrence per quanto concerne gli obiettivi che questi si prefigge: il difficile tentativo di mettere la guerra dentro a un libro comporta la necessità di distaccarsi dalla memorialistica e di distaccarsi dalla parzialità, pena il cadere in quel “genere di roba”, in quel “genere di letteratura” che tanto piacerà agli editori “per almeno una decina d’anni”, ma perderà poi rapidamente qualsiasi interesse. Jerry è certamente ingenuo, non possiede gli strumenti tecnici del fare letteratura, e rischia dunque di cadere nell’errore di Lawrence: ma è animato dall’incrollabile volontà di fare qualcosa che duri, che valga “sul piano artistico”;²⁹ per questo il narratore proprio non può ascrivergli a frivolezza il raccogliere fiori. Il nesso tra il testo fenogliano e la fonte è stringente, ma anche molto complesso e sfaccettato (e sarà una costante, come vedremo, del rapporto con Lawrence). Lawrence è nel contempo un modello (“quello buono”!) e un antimodello. Ancora un’osservazione, minima ma a mio parere significativa. La citazione di Lawrence, per quanto messa tra virgolette, non è letterale. Nei *Seven Pillars* abbiamo “I had picked such flowers”, in

²⁶ E. Saccone, *Fenoglio. I testi, l’opera*, cit., p. 66.

²⁷ Mi sembra tutt’altro che sicuro, come vuole A. L. Santinelli, *La guerriglia nell’opera di Beppe Fenoglio e Lawrence d’Arabia*, cit., p. 112, che la descrizione fisica di Jerry, assolutamente antierica, sia modellata su quella dello stesso Lawrence.

²⁸ Cfr. B. Fenoglio, *Opere*, cit., vol. I, t. III, p. 2281: “troppe volte l’avevo adocchiato a scrivere, freneticamente, seduto ai piedi d’un albero o appoggiato a un muricciolo; talvolta scriveva fino a buio, orientandosi verso l’ultima luce solare”.

²⁹ Ivi, p. 2283.

Fenoglio “to pick some flowers”. Non si tratta soltanto di adattare al contesto la forma verbale, volgendola all’infinito; c’è anche l’intervento sull’aggettivo indefinito. È possibile che Fenoglio citi a memoria, e dunque si sbagli, come sembra presupporre Saccone; ma è improbabile perché la stessa frase compare anche nell’*Ur Partigiano Johnny*, dove troviamo regolarmente *such* in luogo di *some*.³⁰ Allora il cambiamento sarà piuttosto deliberato, e risponderà a un duplice scopo: da un lato, staccare l’espressione dal contesto in cui si trovava all’origine (*tali* fiori, come sarebbero stati gli appunti presi nel bel mezzo della guerra); dall’altro, esaltarne la valenza ironica (ma di un’ironia misurata, non distruttiva come quella di Lawrence, che prima evoca il letame).

3. Il richiamo ai *flowers* ci consente il passaggio alla seconda categoria di riferimenti a Lawrence, costituita dalle citazioni dirette della sua opera. Quelle fino ad oggi note sono soltanto due. Cominciamo, naturalmente, da quella or ora ricordata dell’*Ur Partigiano Johnny*, tutt’altro che agevole da riconoscere per il lettore, dal momento che in questo caso non c’è alcun riferimento esplicito all’autore, anche se la fedeltà testuale è maggiore (ma non completa). A parlare è Johnny, che lancia i suoi strali polemici verso Marino, un partigiano dalle mani irrequiete e femminili:

“I personally know dozens of us picking up such flowers. – voyaging with a block just like yours, in their knapsacks.”³¹

³⁰ Cfr. Id., *Ur Partigiano Johnny*, cit., p. 243.

³¹ *Ibidem*. Ecco la traduzione del passo proposta da Merry a p. 242: “Io stesso conosco molti, di partigiani, che raccolgono un florilegio del genere, e viaggiano con un taccuino come il tuo nello zaino”.

Qui i taccuini, caratteristici di tanta narrativa resistenziale (*dozens of us*, dozzine di partigiani), occupano il posto dei quadernetti di Jerry (che erano in perfetto accordo con la sua età adolescenziale e la sua formazione scolastica). Ma il significato complessivo dell’episodio, con il rifiuto della memorialistica e del diario, è lo stesso. Soltanto, il tono sarcastico di Johnny sembra lasciar intravedere una fiducia da parte di Fenoglio nella letteratura (e nei propri mezzi) che l’almeno parziale sdoppiamento autobiografico presente nell’episodio di Jerry e l’ironia pietosa nei confronti dell’adolescente sembrano in parte mettere in discussione. Anche la forte rivendicazione del ruolo del narratore (*I personally*) sembra suggerita dal tono di Lawrence (*a personal narrative... I could not*). L’unico scostamento è rappresentato dall’introduzione della preposizione *up* dopo il verbo. Rilevato che *to pick* è più appropriato per i fiori che *to pick up*, mi sembra sinceramente difficile stabilire se siamo di fronte a una citazione a memoria, con l’inevitabile approssimazione, soprattutto nel caso di un testo in prosa, o a una scelta (che sarà volta allora a sottolineare l’intenzionalità didascalica dell’atto).

La seconda citazione è molto meno letterale, e difficilmente sarebbe stato possibile coglierla senza l’aiuto (deliberato o no) dello stesso autore; tant’è che solo di recente l’ha colta Anna Luisa Santinelli³² e l’ha di nuovo avanzata (senza riferimenti a Santinelli) nella mostra albese del centenario³³ il curatore, Luca Bufano. Siamo nel romanzo anepigrafo intitolato da Dante Isella *L’imboscata*. A parlare è l’aiutante maggiore Pan,

³² Cfr. A. L. Santinelli, *La guerriglia nell’opera di Beppe Fenoglio e Lawrence d’Arabia*, cit., pp. 112-113. La studiosa rileva che la medesima affermazione si trova anche nella voce *Guerriglia (Science of Guerrilla Warfare)* scritta da Lawrence per la XIV edizione dell’*Encyclopaedia Britannica* del 1929 (ora leggibile in *Guerriglia*, Roma, Stampa Alternativa, 2002, p. 18); ma è sufficiente la fonte costituita dai *Seven Pillars*.

³³ Cfr. *Canto le armi e l’uomo. 100 anni con Beppe Fenoglio*, Alba, Fondazione Ferrero, 15 ottobre 2022-8 gennaio 2023.

il solo nel comando di Nord ad essere contrario alla conquista di Valla (Alba):

“Ma la libertà costa cara. Sì, costa cara in ragazzini. E inoltre la libertà è un bene fisico, un bene di consumo per i vivi. Questo dove l’ho letto? Chi l’ha detto? Un inglese credo.”³⁴

Mi sembra molto improbabile che attraverso le parole di Pan Fenoglio voglia esprimere una reale incertezza circa la fonte che sta citando. Piuttosto, sta segnalando in maniera indiretta come la citazione non sia in tutto e per tutto fedele all’originale, visto che il personaggio a cui viene attribuita neppure ricorda dove l’abbia letta. Il testo di Lawrence è abbastanza diverso:

“In the last resort, we should be compelled to the desperate course of blood and the maxims of ‘murder war’, but as cheaply as could be for ourselves, since the Arabs fought for freedom, and that was a pleasure to be tasted only by a man alive. Posterity was a chilly thing to work for, no matter how much a man happened to love his own, or other people’s already-produced children.”³⁵

Siamo all’interno di un lungo discorso relativo alle varie tipologie di guerra (che muove addirittura da Clausewitz e Goltz) e alle caratteristiche specifiche della guerra presente. Lawrence si rende conto dell’impraticabilità nel mondo arabo della “modern war – absolute war”, predicata da Foch, in cui “two nations professing incompatible philosophies put them to the test of force”³⁶ e si affrontano in campo aperto con enorme spargimento di sangue. Gli “Efforts to to make [...] hate the enemy” agli inglesi producono solo il loro odio per il combattimento, e gli arabi stessi non odiano i turchi ma hanno un “aim [...] geographical: to

³⁴ B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 914.

³⁵ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 196.

³⁶ Ivi, p. 226.

extrude the Turk from all Arabic-speaking lands in Asia. Thier peace ideal of liberty could exercise itself only so”.³⁷ È a questo punto che si colloca la riflessione sulla guerra assassina e sul minor spargimento di sangue possibile. L’affinità con la riflessione di Pan è quanto mai evidente: del resto, la situazione dell’Italia occupata dall’ex alleato tedesco, dove la resistenza è sostenuta dagli angloamericani, è quanto mai simile a quella del mondo arabo controllato dalla Turchia e sostenuto nelle sue spinte indipendentiste dall’Inghilterra. Come Lawrence, Pan è convinto che prendere Valla è un errore, perché l’occupazione si concluderà con uno scontro in campo aperto tra duemila ragazzi inesperti e i “mangiatori di uomini” fascisti, un esercito di veterani sostenuto per di più da qualche compagnia tedesca. La soluzione non può essere la guerra alla Foch, ma la guerriglia. L’affinità, però, si ferma qui. Pan non ritiene affatto che la posterità e il pensiero dei figli, propri o altrui, siano una cosa vana: anzi, è il pensiero dei ragazzi che saranno sacrificati a spingerlo a quella valutazione. In questo passaggio almeno, la scelta di Lawrence è una scelta razionale, basata su criteri economicistici. Pan, nel citare Lawrence, esaspera questo aspetto per prenderne le distanze attraverso l’ironia: nella sua versione dell’autore inglese, la libertà non è più un piacere che possono gustare solo i vivi, ma addirittura “un bene di consumo per i vivi”. La sua scelta di rimandare i figli a dopo, perché solo in un mondo libero è eticamente ammissibile avere figli, sembra quasi una risposta al cinismo di Lawrence, che riduce i figli a un prodotto: “his own, or other people’s already-produced children”. L’intenzione di Pan, alla fine della guerra, di accogliere i figli, “I nostri e quelli degli altri”³⁸ (e siamo di fronte a una coincidenza alla lettera con il testo di Lawrence, non colta né da Santinelli

³⁷ Ivi, pp. 195-196.

³⁸ B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 916.

né da Bufano), è associata all'idea di una vita normale, ma serena, senza più la presenza del male e della violenza. È difficile dire quanto Pan esprima le posizioni di Fenoglio: a differenza del *Partigiano Johnny*, dove il protagonista esprime quasi sempre il punto di vista dell'autore, *L'imboscata* è un racconto polifonico, lo stesso Milton è presentato attraverso lo sguardo e le parole dei compagni, di Leo e di Matè; e comunque è un eroe feroce e crudele, non sovrapponibile perfettamente al suo autore, in quanto pensa si debbano ammazzare i fascisti "come un uomo ammazza una belva. La belva non ha diritto di ammazzare l'uomo che invece ha il dovere di ammazzare la bestia feroce".³⁹ Fenoglio si muove tra la ferocia di Milton e la *pietas* di Pan, che tuttavia non tiene conto di un aspetto fondamentale della situazione italiana, del tutto estraneo a quella del mondo arabo quale è tratteggiata da Lawrence. La guerra in Italia è prima di tutto una guerra civile. Gli italiani non odiano i tedeschi, come gli inglesi e gli arabi non odiano i turchi: vogliono soltanto respingerli dall'Italia, qualunque ne sia il prezzo. Ma partigiani e fascisti sono legati da un odio implacabile: nell'*Imboscata*, questo aspetto del conflitto emerge con la massima evidenza.

A queste due citazioni già segnalate (cui si aggiunge il passaggio relativo ai figli) ne vanno aggiunte almeno altre due. La prima ci riporta al *Diario*. Il capitolo CIII dei *Seven Pillars* presenta un unico titolo corrente (ed è cosa che capita soltanto un'altra volta): *Myself*.⁴⁰ *Myself* è il titolo anche della nota XXIV del *Diario* del 1954,⁴¹ assai vicina (presumibilmente anche dal punto di vista cronologico) alla XXX e alla XXVII che, direttamente o indirettamente, rinviano a Lawrence. Anzi, anche in assenza di altre coincidenze puntuali, non mi sembra impossibile

³⁹ Ivi, p. 948.

⁴⁰ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., pp. 579-584.

⁴¹ B. Fenoglio, *Diario*, cit., p. 571.

che la stessa scelta di intitolazione delle note, rappresentata da sostantivi astratti, nomi di luogo e di persona, indicazioni temporali, sia stata suggerita proprio dai titoli correnti dei *Seven Pillars: Syrian towns, Kurr, Siege of Medina, Organizing, In the night, Allenby, Bartholomew, Coming back, Prisoners*, ecc. La modalità del participio presente con valore sostantivale, molto comune in Lawrence, è documentata anche nel *Diario*, nel titolo della nota XXVI, *Ageing*. Altre due note, oltre alle due già ricordate, hanno titoli inglesi: *The end* (XIV) e *Peace* (XXVIII). Pur senza la pretesa di provare alcunché, non resisto alla tentazione di rilevare come alcuni titoli, per il lettore assiduo di Fenoglio, abbiano una suggestività estrema: *Morality of battle, Hot winds, Antics, An epic, Temptation resisted, The crisis, Winter comfort, Life again, Winter arrives*, e soprattutto *Hill-tops*.⁴² È quasi superfluo ricordare le "top-hills" su cui sale Johnny.⁴³ Tra l'altro, nella pagina in questione si legge questo passaggio:

"Our inactivity lasted only another moment; for, as we put our heads over the last ridge, a wind from the north-east took us in the teeth, with a cold so swift and biting that we gasped for breath and turned hurriedly back into shelter."⁴⁴

Ma torniamo a *Myself*. Il passo di diario di Fenoglio è giocato, come è noto, sulla contrapposizione tra i due sanguis; anche il capitolo di Lawrence è giocato sul contrasto, con l'intima lacerazione tra desiderio di onore e sprezzo dell'ambizione, bisogno di essere apprezzato e senso dell'uguaglianza, desiderio dell'altezza e compiacimento della degradazione. Ma le somiglianze finiscono qui: il procedere serrato del discorso fenogliano, la sua attitudine mitizzante, la precisione dei dettagli,

⁴² T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., pp. 28, 254, 285, 286, 312, 431, 448, 455, 480, 502.

⁴³ Cfr. B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 474.

⁴⁴ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 502.

sono in netto contrasto con l'effusione elencatoria di Lawrence, il minuto realismo psicologico, l'astrattezza dei suoi procedimenti descrittivi.

La seconda citazione è in un testo anepigrafo degli ultimi anni, che credo si possa datare alla tarda estate del 1962, il racconto pubblicato da Isella con il titolo *Ciao, old lion*.⁴⁵ "Old lion" è l'appellativo con cui un partigiano imborghesito, Jimmy, prigioniero del benessere materiale e del denaro, chiama per due volte (una all'inizio, l'altra alla fine del racconto) un antico compagno di lotta partigiana, Nick (uno degli ultimi alter ego di Fenoglio), con il quale si incontra casualmente dopo quasi vent'anni in un caffè di Alba. Il racconto e l'appellativo sono un tributo alla fedeltà di Nick ai valori della Resistenza, al suo rifiuto di integrarsi nella società italiana al tempo del *boom* economico. Nei *Seven Pillars* l'espressione compare due volte, entrambe con riferimento a Auda abu Tayi. La prima volta "old lion" è apposto al nome di Auda qualificandolo, quasi a mo' di soprannome, proprio come nel racconto di Fenoglio. Siamo nel capitolo LXXXIV:

"The Howeitats spread out along the cliffs to return the peasants' fire. This manner of going displeased Auda, the old lion, who raged that a mercenary village folk should dare to resist their secular masters, the Abu Tayi."⁴⁶

Nella seconda (cap. CXVII), indica lo spirito guerresco che a dispetto del trascorrere del tempo risorge nell'animo del personaggio:

"The old lion of battle walked in Auda's heart, and made him again our natural, inevitable leader. By a skilful turn he drove the Turks into bad ground and split their formation into three parts. [...] In a madness born of the horror of Tafas we killed and killed, even blowing in the heads of the fallen and of the animals; as though their death and running blood could slake our agony."⁴⁷

⁴⁵ Nell'edizione di Isella il titolo è *Ciao, old Lion*, con l'iniziale maiuscola del sostantivo; ho scelto di usare la minuscola, come nelle due occorrenze del sintagma nel testo del racconto.

⁴⁶ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 481.

⁴⁷ Ivi, pp. 653-654.

Lawrence presenta Auda abu Tayi come “the greatest fighting man in northern Arabia”,⁴⁸ sempre povero nonostante i bottini di innumerevoli incursioni di guerra, per la sua generosità e mancanza di attenzione al denaro, e del tutto indifferente al successo e al potere, al punto da ritirarsi nella propria tenda e rifiutare di seguire Lawrence nella conquista della penisola, con la conseguente necessità di adattarsi ai compromessi della politica. Nick, nel racconto fenogliano, al momento di separarsi da Jimmy che cincischia e finge di non trovare il portafoglio, paga lui il conto, per quanto molto meno agiato dell’amico; e laddove quest’ultimo vota Saragat, il “traditore del socialismo”, il simbolo di un’idea della politica basata sul compromesso e sulla centralità degli interessi economici, Nick vota per il tanto più coerente e intransigente Nenni. Se a ciò si aggiunge che Auda fu l’eroe della cosiddetta grande rivolta araba durante la prima guerra mondiale, animato da indomabile spirito patriottico, saranno ancora più evidenti l’affinità con la figura di Nick nel racconto e il procedimento di nobilitazione del personaggio che attraverso la ripresa di Lawrence Fenoglio attua. Anche l’evidente e singolare insistenza sulla “vistosa, anormale abbronzatura” di Nick⁴⁹ potrebbe forse spiegarsi così, a metà tra la suggestione esercitata dalla figura del beduino ribelle e l’iconografia del personaggio quale eroe di guerra.

4. Molto più rapidamente passo in rassegna le rielaborazioni sicure di passi di Lawrence da parte di Fenoglio. Partiamo dalla più antica, individuata per la prima volta da Bruce Merry già nel 1973.⁵⁰ Nel capitolo

⁴⁸ Ivi, p. 179.

⁴⁹ B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1377, e più avanti, a p. 1380: “Sei magnificamente abbronzato, sai?”.

⁵⁰ Cfr. B. Merry, *Fenoglio e la letteratura anglo-americana*, cit., p. 270.

XXXIII Lawrence, per sostenere la necessità di una guerra atipica, fatta di attacchi improvvisi e altrettanto rapide ritirate, usa le due immagini dell'influenza e del gas:

“And how would the Turks defend all that? No doubt by a trench line across the bottom, if we came like an army with banners; but suppose we were (as we might be) an influence, an idea, a thing intangible, invulnerable, without front or back, drifting about like a gas?”⁵¹

Il nesso, strettissimo, è con due passaggi, rispettivamente del *Partigiano Johnny* e dell'*Imboscata*, il secondo dipendente dal primo, il primo già richiamato da Merry, il secondo aggiunto da Santinelli (che tuttavia mostra di ignorare il precedente di Merry):⁵²

“Dobbiamo inapparire, agire e risparire, mai fermi sempre ubiquitous, e pochi e mai in divisa. [...] Dobbiamo dare la puntura alle spalle e svanire, polverizzarci e tornare alla carica alla stessa misteriosa maniera. I fascisti superstiti debbono avere l'impressione che i loro morti sono stati provocati da un albero, da una frana, da... un'influenza nell'aria, debbono impazzire e suicidarsi per non vederci mai.”⁵³

“Milton dice ancora che [...] bisogna ucciderli nelle maniere più barbine, più bastarde. In modo che quelli che la scampano non sappiano dir bene come sono morti i loro compagni, che alla fine credano li abbia uccisi una specie di influenza nell'aria. Così finiranno presto tutti pazzi.”⁵⁴

La ripresa dell'immagine sottolinea l'affinità della strategia. Mi pare importante segnalare, per il seguito del discorso, due dati: il primo è che nell'originale di Lawrence il passo si trova a stretto contatto con l'altro passaggio già ricordato relativo alla libertà come bene fruibile solo dai viventi; il secondo, che la ripresa di un'immagine di carattere metaforico si accompagna alla ripresa (o almeno al comune svolgimento) di un più

⁵¹ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., pp. 197-198.

⁵² Cfr. A. L. Santinelli, *La guerriglia nell'opera di Beppe Fenoglio e Lawrence d'Arabia*, cit., p. 115.

⁵³ B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 485-486.

⁵⁴ Ivi, pp. 947-948.

ampio discorso concettuale, relativo nel caso specifico alla necessità della guerriglia.

La seconda citazione occulta è stata riconosciuta solo di recente da Santinelli, che rinvia non più ai *Seven Pillars*, ma a una versione ridotta dell'opera edita nel 1927 con il titolo *Revolt in the Desert*:⁵⁵

“Gli abitanti di Sheikh Saad vennero timidamente a vedere l'esercito di Feisal, già cosa leggendaria di cui si sussurrava, ed ora nel loro villaggio, guidato da capi dai famosi o formidabili nomi: Talal, Nasir, Nuri, Auda.”⁵⁶

L'affinità con “la più selvaggia parata della storia moderna” (e, sia detto tra parentesi, *parade* è parola carissima a Lawrence),⁵⁷ descritta nei *Ventitre giorni*, è di assoluta evidenza:

”tutti, o quasi, portavano ricamato sul fazzoletto il nome di battaglia. La gente li leggeva come si leggono i numeri sulla schiena dei corridori ciclisti; lesse nomi romantici e formidabili, che andavano da Rolando a Dinamite.”⁵⁸

In realtà, non c'è nessun bisogno di richiamare *Rivolta nel deserto*, perché il passaggio compare anche, pari pari, nel capitolo CXVI dei *Seven Pillars*.⁵⁹ Ma Santinelli ricorda al proposito un'interessante notizia desunta

⁵⁵ Cfr. A. L. Santinelli, *La guerriglia nell'opera di Beppe Fenoglio e Lawrence d'Arabia*, cit., p. 117.

⁵⁶ T. E. Lawrence, *Rivolta nel deserto*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 334. Nell'edizione che Fenoglio avrebbe potuto consultare (Id., *La rivolta nel deserto*, Milano, Mondadori, 1935) il passo è a p. 371.

⁵⁷ Id., *Seven Pillars of Wisdom*, cit., pp. 27, 164, 205 e *passim*.

⁵⁸ B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 8.

⁵⁹ Cfr. T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 649: “The people of Sheikh Saad came shyly to look at Feisaf's army, which had been a whispered legendary thing, and was now in their village, led by renowned or formidable names – Talal, Nasir, Nuri, Auda”. Nonostante la vicinanza straordinaria tra il testo di Fenoglio e quello di Lawrence, mi sembra impossibile stabilire con certezza se Fenoglio abbia avuto sotto mano l'originale inglese o la traduzione di Cajumi.

da Mark Pietralunga,⁶⁰ secondo cui la traduzione italiana di *Rivolta nel deserto*, pubblicata nella collana Scie di Mondadori nel 1930, si troverebbe nella Biblioteca del Liceo classico Govone di Alba, frequentata da Fenoglio negli anni liceali e dopo. In realtà oggi nel catalogo (pienamente affidabile) di quella che ai tempi era la biblioteca degli insegnanti del Govone (il fondo bibliotecario oggi indicato genericamente come Biblioteca del Liceo classico Govone) non risulta presente nessuna opera di T. E. Lawrence. Una copia di *Rivolta nel deserto* si trova in una delle bibliotechine di classe, attualmente conservate nel corridoio del primo piano: ma si tratta dell'edizione, sempre mondadoriana, del 1966, nella collana I record; posteriore, dunque, addirittura alla morte di Fenoglio. Un'altra copia – non nell'edizione del 1930, ma nella quarta ristampa del 1935 – si trova invece alla Civica di Alba, con segnatura M 923 LAW. Sul frontespizio reca, accanto al timbro “Biblioteca Civica “G. Ferrero” – Alba”, l'altro timbro “Biblioteca Civica “M. Coppino” – Alba”. La Biblioteca Coppino, istituita agli inizi del Novecento, aveva sede ai tempi di Fenoglio nei locali del Liceo classico; nel 1960, venne divisa in due fondi separati: il fondo antico, che rimase alla biblioteca del Liceo, con preziose edizioni sette e ottocentesche; e il fondo moderno, che costituì il primo nucleo della nuova Biblioteca Ferrero. Il passaggio del volume nella biblioteca del Liceo è confermato dalla segnatura sul frontespizio U.VII.7, cancellata, che fa riferimento ai mobili numerati con lettera alfabetica ancora oggi ivi conservati: la grafia è molto simile a quella delle segnature che si trovano negli altri volumi dello stesso periodo. Il volume non presenta note di lettura né sottolineature.⁶¹ È verosimile che Pietralunga abbia visto questa

⁶⁰ Cfr. M. Pietralunga, *Beppe Fenoglio e la letteratura inglese. “L'esaltante fatica del traduttore”*, Torino, Allemandi, 1992, pp. 29-30.

⁶¹ Unica eccezione, tre punti esclamativi a matita sul margine sinistro, di dimensioni maggiori dal primo, esterno, all'ultimo, interno, a p. 376, accanto al

copia, ma abbia confuso la data del copyright con quella di pubblicazione. In ogni caso, è molto probabile che dalla fine degli anni Trenta-inizi degli anni Quaranta il libro fosse disponibile ad Alba, anche se è impossibile fissare una data precisa, perché i registri della Civica Coppino non esistono più.⁶²

5. Quali conclusioni è possibile trarre da questa rassegna? La prima è che Lawrence registra una presenza nell’opera di Fenoglio di gran lunga superiore a qualsiasi altro autore, a meno che non si voglia tener conto dei numerosi, ma piuttosto generici riferimenti all’epica omerica che sono stati segnalati nel corso degli anni. Ciò conferma la testimonianza di Lorenzo Mondo circa un iperbolico e addirittura eccessivo omaggio da parte di Fenoglio a Lawrence come “il più grande dopo Shakespeare”.⁶³ Ma possiamo provare a rispondere, almeno in maniera indiziaria, anche ad altre domande.

Quando Fenoglio ha letto Lawrence? L’impressione è che si tratti di una frequentazione che attraversi un po’ tutta la vita, ma si concentri in particolare in alcuni momenti. L’unica testimonianza antecedente il 1954 è costituita dalla ripresa – peraltro quasi letterale ed evidentissima – nei *Ventitre giorni*: siamo dunque prima del 1949. È probabile che fino a questo momento Fenoglio sia venuto in contatto con Lawrence solo attraverso il volume della Biblioteca Coppino, e dunque lo abbia conosciuto soltanto nella traduzione di Arrigo Cajumi di *Rivolta nel*

paragrafo che inizia “Infine lasciammo indietro”. Nel volume sono presenti anche alcune piegature del margine superiore, delle quali tuttavia nulla si può dire.

⁶² Ringrazio, per le informazioni relative alle biblioteche albesi, Piercarlo Rovera, ex dirigente dell’Istituto Superiore G. Govone, e Luca Berlinghieri, direttore della Biblioteca Civica di Alba; per l’aiuto nelle ricerche nella biblioteca e nelle bibliotechine del Liceo Classico di Alba, Adolfo Ricca.

⁶³ Il giudizio è riferito da L. Mondo, *L’“ingleis” delle Langhe*, in “La Fiera Letteraria”, XLIII, 28, 1968, p. 15.

deserto. Tra il 1954 del *Diario* e il 1955 dell'*Ur Partigiano Johnny* si raccoglie il maggior numero di citazioni di e da Lawrence. L'edizione dei *Seven Pillars* posseduta da Fenoglio, come già ricordato, è quella londinese del 1952: lo scrittore se la sarà procurata nel 1953 o nel 1954, e in quella circostanza avrà avuto finalmente l'occasione di leggere l'opera nella sua completezza e in lingua originale. Lo stimolo può essere venuto dal fatto che, sullo stesso numero di "Pesci rossi" sul quale esce il racconto *Il trucco*, firmato da Fenoglio con lo pseudonimo Giovanni Federico Biamonti, compare anche l'annuncio dell'uscita, per Bompiani, dei *Sette pilastri della saggezza*. Quello di Lawrence viene presentato come "uno dei più celebri libri moderni, un racconto epico e disperato, un testo d'alta sapienza morale e intellettuale".⁶⁴ Andrà collocata in questo periodo anche la traduzione di cui parla Bruce Merry,⁶⁵ sempre che la sua testimonianza sia attendibile; e la cosa mi sembra tutt'altro che certa, in quanto della notizia non è indicata alcuna fonte, nemmeno orale, e questo sarebbe il solo caso in cui un Fenoglio sfiduciato avrebbe dato alle fiamme una propria opera (una traduzione, per di più!). Siamo negli anni che immediatamente precedono la lunga gestazione del 'libro grosso' e Lawrence, come vedremo, potrebbe aver offerto lo stimolo e in parte gli strumenti letterari per trasformare i giovanili appunti partigiani nell'epopea di Johnny. Un paio di testimonianze, infine, si colloca negli ultimi anni di vita dell'autore (una con ogni probabilità nella tarda estate del 1962). Non è impossibile che Fenoglio sia stato indotto a riprendere in mano il libro o almeno a ripensarci dall'imminente uscita del film *Lawrence d'Arabia*, in cui il

⁶⁴ Così secondo l'annuncio che si legge in "Pesci rossi", XVIII, 11, novembre 1949.

⁶⁵ Cfr. B. Merry, *Fenoglio e la letteratura anglo-americana*, cit., p. 248. Di "tentativi di traduzione da parte del nostro apparentemente non sporadici" parla anche E. Saccone, *Fenoglio. I testi, l'opera*, cit., p. 67: ma sempre senza indicare fonti per la notizia.

personaggio era interpretato da Peter O’Toole. Il film fu proiettato a Londra solo a partire dal 10 dicembre 1962, e nelle sale italiane addirittura dal 6 giugno 1963, dunque dopo la morte dello scrittore; ma può darsi che la notizia avesse cominciato a circolare prima, anche se non sono riuscito a reperire documentazione al riguardo.

Come Fenoglio ha letto Lawrence? Di primo acchito l’impressione parrebbe essere quella di una lettura analitica, attenta a specifiche espressioni, soprattutto metafore: si pensi ai *flowers*, alla *influence*, all’*old lion*, alla *freedom* come *pleasure to be tasted only by a man alive*. In realtà si tratta di un’impressione fuorviante. Nella mia rassegna, ho sempre messo in evidenza il contesto in cui queste espressioni sono introdotte: e il contesto rivela senza il minimo dubbio che l’immagine è recuperata all’interno di una più ampia riflessione – sulla tecnica letteraria, sulla modalità della guerra, sul significato dell’eroismo, sulla libertà – che apparenta strettamente il testo di Lawrence e quello di Fenoglio. Del resto, quasi tutti i riferimenti metaletterari (ma anche musicali, cinematografici, ecc.) presenti nell’opera di Fenoglio sono sorretti da analogie di situazione o da un contesto narrativo o argomentativo comune, e funzionano da amplificatore logico o, più spesso, emotivo del discorso svolto dallo scrittore: si pensi anche soltanto a *Una questione privata*, alla citazione di Fogazzaro che evoca, dietro l’ambigua relazione tra Milton e Fulvia, l’altrettanto ambiguo rapporto tra Daniele ed Elena,⁶⁶ ai fantasmi di Morella e Ligeia che si stagliano alle spalle dell’evanescente Fulvia (ma lo stesso effetto produce anche la citazione di *Deep Purple*). Nel caso di Lawrence c’è, in più, un complesso tessuto di riprese e di prese di distanza, dove la citazione, diretta o allusiva, si accompagna a minime infedeltà di

⁶⁶ Su cui si vedano le belle pagine di A. Motta, *Storia di un motto d’amore e di amicizia. “Usque dum vivam et ultra”*, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 109-127.

citazione o traduzione, ironia, ambiguità: siamo di fronte a un dialogo, a un confronto che è anche di tipo concettuale. Il fatto che in diversi casi le memorie provengano dallo stesso capitolo dei *Seven Pillars* mi sembra da questo punto di vista significativo. Il tentativo di Santinelli di ricondurre i principi bellici enunciati nell'opera di Fenoglio alla teoria della guerriglia elaborata da Lawrence d'Arabia pecca forse un poco di esclusività e di astrattezza: molti aspetti della guerriglia sulle Langhe non hanno bisogno di Lawrence per trovare giustificazione e spiegazione, e lo scontro tra Nord e Pan circa la presa di Valla riflette senza dubbio in primo luogo una varietà di posizioni storicamente documentata all'interno dello schieramento partigiano, tra elementi del Regio esercito e giovani inesperti delle armi e provenienti dal mondo intellettuale, tra badogliani e garibaldini. Ma non c'è dubbio che il suo saggio abbia il merito di porre il discorso non soltanto, e non prioritariamente, in termini di memoria letteraria.

Ma c'è di più. Leggere da capo a fondo i *Seven Pillars of Wisdom* produce nel lettore che abbia familiarità con la narrativa fenogliana l'impressione di trovarsi in un territorio conosciuto. È un'impressione che è difficile da dimostrare in maniera obiettiva, con rimandi precisi e puntuali: si tratta di concordanze tematiche, di scelte narrative comuni, di improvvise accensioni paesaggistiche, di sintagmi di singolare pregnanza o anche di singoli termini, avverbi soprattutto, che assumono un'evidenza decisiva. Mi limito ad un solo esempio. Ho già ricordato come il titolo della nota di diario *Myself* provenga con ogni probabilità dal capitolo CIII dei *Seven Pillars*, e come entrambi i testi siano giocati sull'idea della lacerazione, del contrasto interiore, seppure in modalità molto diverse. Se noi leggiamo quel capitolo,⁶⁷ però, troviamo diversi altri fili che apparentano la

⁶⁷ Tutte le citazioni seguenti sono tratte da T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., pp. 579-580.

ricostruzione autobiografica di Lawrence con l'opera di Fenoglio. Lawrence ricorda “how, four years ago, I had meant to be a general and knighted, when thirty”: e viene naturale pensare alla passione di Fenoglio per Malory, all'investitura da cavaliere ricevuta da Johnny.⁶⁸ Il superamento “of crude ambition” da parte di Lawrence, che gli lascia il suo “craving for good repute among men”, richiama innumerevoli dichiarazioni analoghe di Fenoglio, in testi sia letterari sia non letterari (da alcune note del *Diario*, all'intervista poco prima della morte con Vittorio Riolfo, al funerale del nonno come è immaginato dal carrettiere Massimino nei *Penultimi*). L'autoritratto psicologico tracciato da Lawrence, con la sottovalutazione civettuola delle proprie doti, il fascino della storia romantica, la vergogna per il proprio aspetto fisico e il sentimento della propria diversità e solitudine,⁶⁹ potrebbe benissimo essere un autoritratto fenogliano, come quello di Milton in apertura di *Una questione privata*. Il “romantic tale”, in particolare, fa venire immediatamente in mente al lettore di Fenoglio la definizione data dallo stesso autore, nella lettera a Livio Garzanti dell'8 marzo 1960, di *Una questione privata* come “una nuova storia, individuale, un intreccio romantico”⁷⁰ (ma *romantico* con i suoi derivati è forma carissima a Fenoglio, a partire dal già ricordato passaggio dei *Ventitre giorni* con i “nomi romantici e formidabili”). La sensazione “of being out of depth” è caratteristica di molti personaggi

⁶⁸ Cfr. B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 473.

⁶⁹ “Any protestation of the truth from me was called modesty, self deprecation; and charming – for men were always fond to believe a romantic tale. It irritated me, this silly confusion of shyness, whidi was conduct, with modesty, which was a point of view. I was not modest, but ashamed of my awkwardness, of my physical envelope, and of my solitary unlikeness which made me no companion, but an acquaintance, compkte, angular, uncomfortable, as a crystal. With men I had a sense always of being out of depth. This led to daboration – the vice of amateurs tentative in their arts. As my war was overthought, because I was not a soldier, so my activity was overwrought, because I was not a man of action”.

⁷⁰ B. Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, a cura di L. Bufano, Torino, Einaudi, 2002, p. 133.

fenogliani: e nel caso di Sergio, il protagonista degli *Inizi del partigiano Raoul*, uno studente adolescente che si trova a disagio, del tutto fuori posto nel presidio di Castino, essa è in relazione, come nel testo di Lawrence, con il disgusto che deriva dal sentirsi ridotto tra i partigiani ad una condizione di vita elementare, animalesca (“the beastliness of living among the Arabs”, “Qui per resistere bisogna diventare una bestia!”).⁷¹ Ma si tratta di consonanze generiche, significative nel loro complesso, e tuttavia difficili da sostenere in maniera incontrovertibile nella loro singolarità.

Senza scendere in dettagli e in inutili confronti, è il caso, anche, delle colline percorse da profondi canali⁷² simili ai rittani delle Langhe, che forniscono un vantaggio naturale,⁷³ e della loro singolare bellezza;⁷⁴ della necessità per gli arabi di interrompere le operazioni belliche per l’arrivo dell’inverno, che induce Lawrence a sciogliere il gruppo radunatosi intorno a lui⁷⁵ (nella *Rivolta nel deserto* il capitolo XXIV si intitola *L’inverno ci blocca*);⁷⁶ degli *Immaterial factors* che condizionano la conduzione della guerra e delle *Tactical deductions* che se ne possono trarre;⁷⁷ della scelta di una guerra geografica basata sulla mobilità, sulla resistenza, sulla conoscenza del paese, nella quale la dispersione diventa una forza, mentre la presa di Medina (come quella di Alba), non potrebbe che riuscire insensata, perché si tratta di raggiungere l’obiettivo con il minor spreco di vittime;⁷⁸ dell’impostazione difensiva della guerra (che in Lawrence tuttavia è giudicata negativamente e attribuita ai turchi, “on the eternal

⁷¹ Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 50.

⁷² Cfr. T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 107.

⁷³ Cfr. *ivi*, p. 64.

⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 144.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, pp. 493-494.

⁷⁶ Cfr. Id., *La rivolta nel deserto*, cit., p. 254 e sgg.

⁷⁷ Cfr. *ivi*, pp. 198-199.

⁷⁸ Cfr. *ivi*, pp. 231-232.

difensive":⁷⁹ mentre l'"ettorica preferenza per la difensiva" di Johnny,⁸⁰ l'essere tagliato "soltanto per la difensiva" di Nick⁸¹ sono per Fenoglio caratteri positivi); dell'affascinante rappresentazione degli arabi come uomini a proprio agio solo negli estremi, che abitano i superlativi per scelta, dominati dalle contraddizioni ma mai disponibili a scendere a compromessi, inconsapevoli e imperturbabili del volo pindarico che pure compiono, oscillanti da asintoto a asintoto.⁸² E, a proposito di contraddizioni, chissà se quella tra le due razze della già ricordata nota di diario *Myself* (la "razza credente e mercantile, giudiziosissima e sempre insoddisfatta" della madre e quella "senza mestiere e senza religione, così imprudente, così innamorata di sé" del padre)⁸³ possa in qualche misura essere debitrice alla contrapposizione di Lawrence tra le "two races" dei francesi, dominati dalla ragione, e degli inglesi, annerbiati dalla radiosità essenziale delle cose.⁸⁴ Lo stesso discorso si deve fare per gli altri riscontri, pure puntuali, proposti da Bruce Merry:⁸⁵ certamente suggestivi, ma egualmente o ancora più generici rispetto a quelli sopra condotti.

L'impressione complessiva che sembra lecito desumere da questi dati è dunque quella di una conoscenza profonda, stratificata nel tempo e interiorizzata, che deriva dalla percezione da parte di Fenoglio di un'affinità elettiva con Lawrence: come se Lawrence fosse lo stimolo per il riconoscimento di sé, della peculiarità della propria esperienza umana e letteraria, o il prototipo ideale, il termine di confronto naturale di tanti dei suoi eroi resistenziali, a partire proprio da Johnny e da Milton. Poi questa

⁷⁹ Ivi, p. 564.

⁸⁰ Cfr. B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 461.

⁸¹ Cfr. ivi, p. 1002.

⁸² Cfr. T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 36.

⁸³ Cfr. B. Fenoglio, *Diario*, cit., p. 571.

⁸⁴ Cfr. T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p.136.

⁸⁵ Cfr. B. Merry, *Fenoglio e la letteratura anglo-americana*, cit., pp. 267-270.

conoscenza, che non ha neppure più bisogno del testo, si traduce di tanto in tanto in una citazione a memoria, o nella riapertura del libro per recuperarne uno specifico passaggio, ai fini di un dialogo, di un confronto serrato circa uno specifico aspetto della guerra di resistenza e della letteratura che la narra.

Qual è il Lawrence di Fenoglio? La domanda potrebbe apparire scontata, e per certi versi lo è, per chi sulla propria tomba vuole soltanto il suo nome, “le due date che sole contano, e la qualifica di scrittore e partigiano”:⁸⁶ il Lawrence insieme scrittore e combattente per la libertà degli arabi. Eppure, credo che a questa risposta qualcosa si possa, si debba aggiungere.

Torniamo un momento al passaggio dell’*Ur Partigiano Johnny* già ricordato a proposito dei “flowers” che tanti partigiani raccolgono nei loro taccuini. In opposizione alla letteratura diaristica, privata, di immediata testimonianza dell’esperienza personale, che tanto successo riscuote tra i partigiani, per Johnny l’opera definitiva sulla resistenza richiederà un distacco totale, addirittura generazionale: “The book of books on us will be written by a man is yet unborn, the woman will bear him in womb is not yet more than a baby now, growing in the midsts of our reports”.⁸⁷ Il risultato di questa rinuncia sarà una nuova Bibbia, un nuovo libro sacro, come suggeriscono sia l’immagine del libro di libri, sia quella della giovanissima donna che ne porterà in grembo l’autore, simile alla Vergine. Mi sembra notevole la consonanza con certe letture in chiave religiosa, quasi mistica, dell’opera di Lawrence, come quella di Cristina Campo.⁸⁸

⁸⁶ B. Fenoglio, *Diario*, cit., p. 564.

⁸⁷ Id., *Ur Partigiano Johnny*, cit., p. 243.

⁸⁸ Ringrazio per la segnalazione la collega Beatrice Manetti. Numerose le testimonianze del fascino esercitato da Lawrence su Cristina Campo: solo per ricordare le principali, la traduzione della dedica dei *Sette pilastri*, quella dell’epilogo, un passo de *Il flauto e il tappeto*, e soprattutto un lavoro per la Rai su Lawrence, del 1956.

Del resto il titolo, *Seven Pillars of Wisdom*, proviene dal libro dei *Proverbi*.⁸⁹ e colloca l’impegno politico in una dimensione di carattere religioso, come denuncia l’affermazione, contenuta nella poesia dedicatoria, di aver agito “to [...] earn Freedom, the seven pillared worthy house”,⁹⁰ “per conquistare la Libertà, la splendida casa dai sette pilastri”.⁹¹ Una delle ragioni della suggestione esercitata da Lawrence su Fenoglio, che da adolescente si è spesso sognato come un soldato di Cromwell “con la Bibbia nello zaino e il fucile a tracolla”,⁹² andrà cercata certamente nella miscela di motivi bellici e religiosi, nell’applicazione alla guerra di immagini di origine biblica, che caratterizza l’opera. Mi limito a due esempi. Nel capitolo XCIX la scelta della lotta resistenziale è presentata come una “conversion” ed è citato uno “shrine” (senza alcuna volontà di indicare una fonte diretta, non riesco a non ricordare che negli *Inizi del partigiano Raoul* in relazione all’arruolamento viene evocata la parabola evangelica degli operai).⁹³ Nel capitolo XXXIII c’è un accostamento tra la pace e il giorno del giudizio universale (“till peace or Doomsday showed them the futility of clinging to our window-pane”):⁹⁴ accostamento che compare anche in *Una questione privata* (“Verrà pure quel giorno”)⁹⁵ e

⁸⁹ Cfr. *Proverbi*, 9, 1: “Sapientia aedificavit sibi domum, excidit columnas septem”.

⁹⁰ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 7.

⁹¹ Cito non dall’edizione consueta, ma dalla bellissima traduzione di Cristina Campo: *La tigre assente*, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991, p. 101.

⁹² Secondo la nota testimonianza di P. Chiodi, *Fenoglio scrittore civile*, in “La Cultura”, III, 1965, pp. 1-7, oggi leggibile in appendice a B. Fenoglio, *Lettere*, cit., p. 198.

⁹³ Cfr. T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 559; B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 43. Mi riferisco al passaggio in cui Marco risponde a Raoul, addolorato per essersi arruolato troppo tardi tra i partigiani: “In quanto a esser tardi, non è mai troppo tardi, perché anche se finisse domani sei ancora in tempo per restarci ammazzato”.

⁹⁴ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 195.

⁹⁵ B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1097.

soprattutto, in una forma testuale più vicina a Lawrence, nel *Partigiano Johnny* (“– La primavera prossima. – Così come lo dici sembra più lontana del giorno del giudizio”).⁹⁶

Ma anche il binomio scrittore-partigiano merita un po’ più di attenzione. Lawrence non è soltanto il soldato che prima combatte per la causa della libertà araba e poi in veste di scrittore denuncia nelle sue pagine il cinismo delle potenze europee: è l’eroe impegnato nella sua stanza a leggere Omero e, a partire dal 1927, si dedica a tradurre l’*Odissea*, che pubblicherà con lo pseudonimo T. E. Shaw nel 1932. Pur senza postulare, naturalmente, nessun rapporto positivo, ma soltanto per dare un’idea di come verso la metà del secolo scorso si leggeva Lawrence e di come poteva leggerlo Fenoglio, cito un passaggio ancora di Cristina Campo:

“Subita nel cuore e nelle reni la passione che narrano, essi la contemplano ormai come i trapassati, che osservano limpidamente quel loro piccolo corpo dall’alto di una rarefatta, redenta compassione. Lawrence d’Arabia descrisse in questo modo le azioni atrocemente momentanee di uomini nel deserto, come se l’occhio della imperturbabile divinità contemplasse di nuovo il campo di Giosuè, la piana davanti a Troia.”⁹⁷

La Campo sottolinea dei *Sette pilastri* la dimensione postuma della narrazione, che libera dall’urgenza del sangue e della violenza l’esperienza bellica, per farne emerge l’intimo contenuto di pietà per le vittime; e fa di Lawrence un eroe biblico, un nuovo Omero. Ho dei dubbi che, per quanto concerne il primo aspetto, colga nel segno: mi pare anzi che l’assaporamento della violenza nella sua dimensione di gratuità sia uno degli aspetti più originali e inquietanti del libro. Ma quei caratteri sono

⁹⁶ Ivi, p. 807.

⁹⁷ C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, in Ead., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 123.

quelli che noi oggi riconosciamo nella narrativa di Fenoglio,⁹⁸ che per essi dunque qualcosa pure dovrà a Lawrence, sua lettura prediletta.

Da questo punto di vista, mi pare significativo rilevare come la maggior parte dei riferimenti a Lawrence e delle memorie lawrenciane si collochi all'interno di passaggi relativi alla tecnica militare o – in misura ancora maggiore – di carattere metaletterario. È il caso delle diverse note di diario richiamate, dell'*Ur partigiano Johnny*, del racconto *War can't be put into a book*, di *Ciao, old lion*. Il dato è ancora più rilevante, in quanto – com'è noto – le riflessioni di carattere metaletterario sono, nell'opera di Fenoglio, molto rare. Sembra quasi che Fenoglio, quando riflette sul binomio guerra-letteratura, sulle modalità attraverso le quali rappresentare sulla carta la propria esperienza nella guerra resistenziale, sia naturalmente spinto a far ricorso al modello di Lawrence, a confrontarsi con le sue scelte di scrittore.

6. È la necessaria premessa all'ultimo punto che intendo affrontare. Se Lawrence è stato letto da Fenoglio molto presto, nel periodo che intercorre tra i cosiddetti *Appunti partigiani* e i *Racconti della guerra civile*, dove per la prima volta se ne riconosce la presenza attiva, ed anche dopo è stato letto con particolare attenzione alle modalità di rappresentazione letteraria dell'esperienza bellica, è verosimile che la sua

⁹⁸ Per la contemplazione della vita da una condizione liminare e la dimensione postuma della narrazione, rimando al mio *La sfortuna in favore*, Venezia, Marsilio, 2011, e in particolare ai capitoli *La sfortuna in favore* e *Il narratore postumo*, pp. 11-50 e 165-197. Per la dimensione epica e biblica della narrativa fenogliana, mi limito a ricordare G. L. Beccaria, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Milano, Serra e Riva, 1984, e Id., *Il tempo grande: Beppe Fenoglio*, in *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 101-159; e G. Bárberi Squarotti, *Omero sulle colline: Fenoglio e la Resistenza*, in *Contadini e partigiani*, Atti del convegno storico di Asti-Nizza Monferrato (dicembre 1984), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1986, pp. 391-410, e Id., *L'eroe, la città, il fiume*, in *Beppe Fenoglio oggi*, Atti del convegno di San Salvatore Monferrato (22-24 settembre 1989), a cura di G. Ioli, Milano, Mursia, 1991, pp. 33-62.

influenza sia stata rilevante, forse decisiva, per il superamento della prosa almeno in parte ancora diaristica e autobiografica degli *Appunti* e la scelta di quella particolare modalità di racconto della Resistenza che ha fatto dire a Calvino che è stato proprio Fenoglio, “il più solitario di tutti” “a fare il romanzo che tutti” gli scrittori-partigiani avevano sognato.⁹⁹ Lo ha già implicitamente presupposto Luca Bufano, quando nella mostra albese del centenario ha collocato, accanto al ritratto di T. E. Lawrence pubblicato sul già ricordato numero 11 di “Pesci rossi” del novembre 1949, il passaggio di una lettera che recita:

“Record of fact or work of act? I had writing ambitions, they were to combine these two things. *The Seven Pillars* was an effort to make history an imaginative thing. I was my second try at dramatizing reality.”¹⁰⁰

Il problema è, anche in questo caso, quello di conciliare la narrazione obiettiva dei fatti con la volontà di fare opera d’arte, senza limitarsi a una testimonianza storica. Non abbiamo alcun riscontro di una lettura da parte di Fenoglio delle lettere di Lawrence, che pure uscirono in traduzione italiana da Longanesi già nel 1942. Ma anche senza questo ulteriore documento, è evidente quanto il problema gli fosse presente, quanto lo assillasse. Non ritorno sul racconto *War can’t be put into a book*, già eccellentemente analizzato dallo stesso Bufano. Mi soffermo su due passaggi dei *Seven Pillars* che per ragioni diverse difficilmente Fenoglio poteva non avere presenti.

⁹⁹ Cfr. I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1991, p. 1201.

¹⁰⁰ Ecco la traduzione italiana del passo esposta nella mostra: “Narrazione di fatti o opera d’arte? Quando avevo ambizioni di scrittore, volevo combinare questi due elementi. I *Seven Pillars* erano un tentativo di far della storia una cosa dell’immaginazione. Fu il mio secondo tentativo di drammatizzare la realtà”. Il riferimento, con un cenno alle implicazioni metaletterarie che riveste, era già in E. Saccone, *Fenoglio. I testi, l’opera*, cit., p. 67.

Il primo è quello, a cui già ho fatto riferimento di passaggio, in cui Lawrence cita Malory. Lo ha già ricordato Tesio,¹⁰¹ ma senza sottolinearne le implicazioni in riferimento all’idea fenogliana di letteratura. Siamo alla fine del capitolo XCIX. Dopo aver espresso il proprio disprezzo per il denaro, in particolare come mezzo di proselitismo in vista dell’impegno politico-militare, e celebrato il “bondage to the idea”, l’attaccamento all’idea dei combattenti arabi (il pensiero va da sé alla già ricordata nota del *Diario* in cui Fenoglio si presenta come “scrittore e partigiano” e polemizza contro “la nostra civiltà capitalistica”, fondata sul “credito goduto in banca”),¹⁰² Lawrence contrappone con amaro rimpianto le proprie ambizioni artistiche e il destino di uomo d’azione:

“I had had one craving all my life – for the power of self-expression in some imaginative form – but had been too diffuse ever to acquire a technique. At last accident, with perverted humour, in casting me as a man of action had given me place in the Arab Revolt, a theme ready and epic to a direct eye and hand, thus offering me an outlet in literature, the technique-less art. Whereupon I became excited only over mechanism. The epic mode was alien to me, as to my generation. Memory gave me no clue to the heroic, so that I could not feel such men as Auda in myself. He seemed fantastic as the hills of Rumm, old as Mallory.”¹⁰³

Auda – l’“old lion” che, come abbiamo visto, offre il soprannome ad uno degli ultimi alter ego di Fenoglio, Nick – presenta evidenti consonanze con gli eroi dello scrittore albese: è associato per via di suggestione fantastica alle colline, che qui sono quelle di Rumm; è antico come Malory, e il riferimento porta con sé l’idea di un passato sublime, segnato dalla nobiltà della scelta cavalleresca; si colloca naturalmente in una dimensione epica. Addirittura, rovesciata, l’espressione “I could not feel such men as Auda in myself”, sembra stagliarsi alle spalle della nota di diario *Myself*,

¹⁰¹ Cfr. B. Fenoglio, *Diario*, a cura di P. Gramaglia e L. Ugone, cit., p. 97.

¹⁰² Ivi, p. 564.

¹⁰³ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 565.

del culto di Fenoglio per gli antenati (“Io li sento tremendamente i vecchi Fenoglio”).¹⁰⁴ Tuttavia lo sforzo fenogliano di acquisire una tecnica, la sua ossessione perfezionistica per la pagina, che lo porta a continue riscritture, è antitetica alla definizione lawrenciana della letteratura come arte senza tecnica.

Il secondo passaggio, ancora più importante, è costituito dall'*Introductory chapter*, un testo nel quale Lawrence chiarisce al lettore l'occasione, i caratteri, gli scopi della propria opera. In questo caso, non ci sono rimandi testuali inequivocabili, a testimoniare l'attenzione di Fenoglio al passo: ma è inverosimile che uno scrittore alla ricerca del proprio stile, anzi, della propria strada, per usare l'immagine da lui stesso usata in relazione alla *Malora*, abbia sorvolato proprio su quel capitolo chiave. Il punto di partenza del discorso di Lawrence è costituito dal passaggio – che già abbiamo visto al centro anche della riflessione fenogliana – dagli appunti al libro:

“The story which follows was first written out [...] from notes jotted daily on the march, strengthened by some reports sent to my chiefs in Cairo. Afterwards, in the autumn of 1919, this first draft and some of the notes were lost.”¹⁰⁵

Forse pensare con Santinelli che la descrizione dell'aspetto fisico di Jerry nel racconto di Fenoglio sia un ritratto di Lawrence è un po' eccessivo: ma non c'è dubbio che le “notes” sono gli “appunti” di Jerry, anch'essi “jotted daily”, per quanto non durante la marcia, ma sfruttando ogni possibile momento di pausa. Ed altrettanto indubitabile, come ha mostrato Bufano,¹⁰⁶ è che gli appunti di Jerry sono stretti parenti degli

¹⁰⁴ B. Fenoglio, *Diario*, cit., p. 571.

¹⁰⁵ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 21.

¹⁰⁶ Cfr. L. Bufano, *Il dilemma del reduce: “War can't be put into a book”*, cit., p. 44.

appunti partigiani di Beppe. Se lo ricordo è soltanto per segnalare un piccolo dettaglio che mi pare sia passato fino ad oggi sotto silenzio; e cioè che la coincidenza si spinge fino alla veste del supporto scrittoria di Jerry quale è descritta da Fenoglio nel racconto: “I quadernetti erano sei, regolarmente e pesantemente numerati. Non c’erano disegni né schizzi. La scrittura era molto regolare e netta, e ciò mi stupì: [...] pareva il dettato in bella copia di uno scolaro dal polso fermo e instancabile”.¹⁰⁷ A parte il fatto che non si tratta di “quadernetti scolastici” ma di registri di contabilità, sembra la descrizione, fedelissima, dei taccuini (quelli superstiti sono soltanto quattro, e due mancano dell’etichetta con il numero: ma chissà quali saranno stati il numero e la veste originari). Ecco come li descrive il loro primo editore, Lorenzo Mondo: “Il testo autografo a penna, vergato con una grafia per lo più leggibilissima, ben lontana da quella impossibile e quasi stenografica del Fenoglio maturo, è affidata a taccuini color senape [...] con dorso di fettuccia bordeaux. [...] Erano [...] i registri di conto del padre, che teneva negozio di macellaio davanti al fianco della Cattedrale. C’è da chiedersi se Fenoglio se ne servisse come di una qualsiasi riserva di carta o non piuttosto per la loro maneggevolezza, per il formato tascabile. Come vedremo, la seconda ipotesi poteva rivelarsi anche troppo seducente”.¹⁰⁸ E ancora: “Sulla copertina c’è una etichetta bianca dal bordo blu. Soltanto due recano un’indicazione numerica”.¹⁰⁹ Non intendo certo mettere in discussione sulla base di un così labile accostamento l’ipotesi di dazione proposta da Mondo, che li fa risalire a dopo la fine della guerra, al 1946 (la sua ricostruzione continua a sembrarmi la più probabile, anche se certamente non la sola possibile): e rimettere, sulla base del modello di

¹⁰⁷ B. Fenoglio, *Opere*, cit., vol. I, t. III, p. 2286.

¹⁰⁸ Id., *Appunti partigiani 1944-1945*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1994, p. VII.

¹⁰⁹ Ivi, p. 83.

Jerry, i taccuini degli appunti partigiani nella tasca di Beppe, quando ancora era impegnato nella guerra. La *mise en abyme* da parte del Fenoglio maturo della propria storia (preistoria) di narratore non esclude affatto un margine di menzogna, di reinvenzione letteraria; anzi, forse, lo esige. Ma voglio invece sottolineare come il proposito di Lawrence di intercalare alla narrazione letteraria dei documenti storici si rifletta in qualche modo anche negli *Appunti partigiani*: ai quali Fenoglio aveva avuto l'intenzione, poi disattesa, di premettere il "Testo del Bando del Comando R.A.P. – Presidio di Alba – emesso in data 10 Novembre 1944".¹¹⁰ Siamo sempre all'interno dell'oscillazione lawrenciana tra diario e opera letteraria, tra cronaca e romanzo.

Anche le ragioni che Lawrence adduce per giustificare la propria scelta di fare non lavoro di cronista, ma di scrittore, ben potrebbero essere sottoscritte da Fenoglio:

"It seemed to me historically needful to reproduce the tale, as perhaps no one but myself in Feisal's army had thought of writing down at the time what we felt, what we hoped, what we tried."¹¹¹

La verità storica autentica, la necessità profonda di un'opera sulla guerra non risiede nei dati di cronaca, che possono tranquillamente essere modificati, più o meno consapevolmente (poco più avanti, Lawrence osserva che nel suo libro si sono insinuati "perhaps few actual mistakes [...] – except in details of dates or numbers –":¹¹² e vengono in mente gli errori di date e numeri segnalati a suo tempo da De Nicola).¹¹³ Risiede piuttosto nel tentativo di esprimere le speranze, le intenzioni, le aspettative,

¹¹⁰ Ivi, pp. VIII-IX.

¹¹¹ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 21.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Si veda F. De Nicola, *Fenoglio partigiano e scrittore*, Roma, Argileto, 1976.

i valori non di un singolo individuo, ma di un'intera generazione (si noti la contrapposizione forte tra “myself” e “we”): che è esattamente il modo in cui Claudio Pavone legge ed usa – spessissimo – i testi di Fenoglio nel suo libro celebre sulla moralità della Resistenza.¹¹⁴

Allo stesso modo, l'intenzione di Lawrence di variare liberamente i nomi dei personaggi, talvolta riproducendo i nomi reali, più spesso modificandoli, altre volte ancora chiamando con nomi diversi un medesimo personaggio,¹¹⁵ corrisponde perfettamente a quanto fa Fenoglio: si pensi soltanto agli innumerevoli e più o meno fedeli e puntuali racconti della battaglia di Valdivilla, dove l'amico Dario Scaglione è variamente rappresentato nelle vesti non solo di Tarzan, ma anche di Max (*Un altro muro*), di Matè (*L'erba brilla al sole*), di Jerry (*War can't be put into a book*), di altri. Così, il commosso omaggio tributato da Lawrence ai propri compagni, che trova espressione in un lungo elenco di nomi, nasce dallo stesso sentimento che spinge l'autore degli *Appunti partigiani* a dedicarli, in prima battuta, a Papà Pinin (Giovanni Balbo) e “Ai suoi duecentosettantanove ragazzi”,¹¹⁶ per quanto in questo caso si tratti – è bene ricordarlo – di una modalità ben documentata in tutta la narrativa resistenziale, da Nuto Revelli a Renata Viganò fino a Luigi Meneghello.

Decisamente più importante, e fertile di sviluppi decisivi nell'opera fenogliana, il rapporto tra la dimensione collettiva della guerra e l'esperienza individuale. Scrive Lawrence:

“In these pages the history is not of the Arab movement, but of me in it. It is a narrative of daily life, mean happenings, little people. Here are no lessons for the world,

¹¹⁴ Si veda C. Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

¹¹⁵ Cfr. T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 21: “Free use has been made of their names. Others still possess themselves, and here keep their secrecy. Sometimes one man carried various names”.

¹¹⁶ B. Fenoglio, *Appunti partigiani*, cit., p. 84.

no disclosures to shock peoples. It is filled with trivial things, partly that no one mistake for history the bones from which some day a man may make history, and partly for the pleasure it gave me to recall the fellowship of the revolt. We were fond together, because of the sweep of the open places, the taste of wide winds, the sunlight, and the hopes in which we worked. The morning freshness of the world-to-be intoxicated us. We were wrought up with ideas inexpressible and vaporous, but to be fought for.”¹¹⁷

Lawrence afferma di non voler fare una storia di stampo tradizionale, che esaurisca la materia affrontata nella sua totalità e rilevanza storico-politica: ma di voler raccontare le piccole storie proprie e dei propri compagni, in sé banali, insignificanti, ma esemplari dei sentimenti, dei moventi spirituali che li hanno spinti ad affrontare il rischio della morte, nella speranza di un futuro di libertà. La dialettica tra l'irrelevanza storica dei fatti rappresentati e la loro esemplarità etica ed esistenziale è un aspetto centrale della narrativa fenogliana: è la convinzione – espressa in maniera esplicita nel racconto *Ciao, old lion* – che la parte valga per il tutto.¹¹⁸ E mi sembra probabile che il modello di Lawrence sia stato decisivo per Fenoglio per prendere consapevolezza della possibilità di trasformare il privato, l'individuale, l'autobiografico, in una dimensione epica, assoluta, universalmente valida. È appena il caso di ricordare come anche il fascino degli spazi aperti, dei venti impetuosi, la sensazione di sperimentare una condizione di vita originaria e primitiva, di trovarsi di fronte a un'occasione di rinnovamento radicale del mondo, siano aspetti che devono aver affascinato Fenoglio. E la delusione per aver lavorato inutilmente “for a new heaven and a new earth”¹¹⁹ (ancora il linguaggio apocalittico!), con la vittoria finale del mondo di prima e di sempre, dominato dal cinismo, dal calcolo politico, dall'interesse economico, è lo stesso che si trova nei racconti fenogliani del dopoguerra. Allo stesso modo, Fenoglio

¹¹⁷ Ivi, p. 22.

¹¹⁸ Cfr. B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1381. All'argomento ho dedicato il mio intervento introduttivo al già ricordato convegno del centenario.

¹¹⁹ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 23.

condividerebbe certamente la volontà di Lawrence di rappresentare da un punto di vista del tutto diverso, inconsueto, rispetto alla vulgata abituale, le vicende belliche narrate.

Detto tutto questo, però, non si può dimenticare che il procedere analitico, generalizzante e astratto del discorso di Lawrence è lontanissimo dal vigore e dalla concretezza della scrittura fenogliana. Quello con lo scrittore inglese è, innanzi tutto, un dialogo, un confronto serrato, che non esclude differenze profonde e ben evidenti. Mi limito ad una, decisiva, per la quale si possono avanzare precisi riscontri testuali. La guerra vissuta da Lawrence, oltre che momento di fatica, di violenza, di contiguità con la morte, è l'occasione di una sospensione delle leggi politiche e morali, di assaporamento della vita nei suoi aspetti distruttivi:

“Gusts of cruelty, perversions, lusts ran lightly over the surface without troubling us; for the moral laws which had seemed to hedge about these silly accidents must be yet fainter words.”¹²⁰

Non che in Fenoglio non sia presente qualcosa di simile, soprattutto nell'*Imboscata*; ma Fenoglio non si sognerebbe mai di mettere in discussione le leggi morali. Lawrence, invece, riconosce nell'eccezionalità della situazione, nella lontananza dalla civile Europa, nell'abitudine stessa al sangue la giustificazione, anzi, più precisamente, la legittimazione (“licensed”) all'esercizio gratuito della violenza:

What now looks wanton or sadic seemed in the field inevitable, or just unimportant routine.

Blood was always on our hands: we were licensed to it. Wounding and killing seemed ephemeral pains, so very brief and sore was life with us.¹²¹

¹²⁰ Ivi, pp. 27-28.

¹²¹ Ivi, p. 29.

L'unica autorizzazione, per Fenoglio, ad usare la forza, è costituita dalla legittimità che deriva dall'intimo senso morale:

“nel momento in cui parti si senti investito – nor death itself would have been divestiture – in nome dell'autentico popolo d'Italia, ad opporsi in ogni modo al fascismo, a giudicare ed eseguire, a decidere militarmente e civilmente. Era inebriante tanta somma di potere, ma infinitamente più inebriante la coscienza dell'uso legittimo che ne avrebbe fatto.”¹²²

Poco più avanti, nei *Seven Pillars*, compare anche la rarissima forma *divestiture*.¹²³ Il contesto – significativo – è rappresentato dal carattere del beduino, e le due pagine hanno titoli molto fenogliani: *Virtue in simplicity* e *A god of negations*. Gli arabi sono disposti a fare a meno della civiltà e degli agi “to choose the things in which mankind had had no share or part”, a rinunciare agli oggetti materiali, alle comodità, “to achieve a personal liberty which haunted starvation and death”:¹²⁴ è l'aspirazione, se non la conquista, di tanti degli eroi di Fenoglio, pure tentati dai “comforts” della vita borghese. L'essenzialità della vita nel deserto non è dissimile dalla vita aspra sulle colline delle langhe, dall'esperienza della lotta resistenziale. Bruce Merry ha segnalato la somiglianza del passaggio in questione con un passo del Partigiano Johnny, e lo ha fatto proprio in virtù della “simile ricchezza di sfrenata inventività linguistica”, senza tuttavia rilevare la coincidenza lessicale, senza arrivare al segmento decisivo.¹²⁵

¹²² B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 473.

¹²³ Del termine sull'*Oxford English Dictionary*, se si eccettua l'accezione moderna di ambito economico ('disinvestimento'), si contano in tutto sei attestazioni, in due accezioni molto diverse rispetto all'uso fenogliano (e lawrenciano): 'deprivation of a possession or right' e 'putting off of clothing'.

¹²⁴ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 38.

¹²⁵ Ecco i due passi come li cita B. Merry, *Fenoglio e la letteratura anglo-americana*, cit., p. 268: “LAWRENCE: God was to him not anthropomorphic, not tangible, not moral nor ethical (...) but the being *αχρώματος, ασχημάτιστος, αναφής*. (*Seven Pillars*, vol. I, p. 39). FENOGLIO: Némega appariva come etilicamente eccitato,

"God was to him not anthropomorphic, not tangible, not moral nor ethical, nor concerned with the world or with him, not natural: but the being *αχρόματος, ασχημάτιστος, αναφής*, thus qualified not by divestiture but by investiture, a comprehending Being, the egg of all activity, with nature and matter just a glass reflecting Him."¹²⁶

La dipendenza è confermata dall'impostazione antitetica del discorso: *divestiture/investiture* nei *Seven Pillars*, *investito/divestiture* nel *Partigiano Johnny*. Uno dei passaggi più noti e più alti del *Partigiano* dipende quasi certamente da Lawrence: ma non per questo è meno fenogliano. In Lawrence, Fenoglio ha trovato sé stesso.

certo consumando un tradimento contro se stesso, un puritano di inibizioni lucide e folli, atabagico, sinalcolico, asimpaminico. (*ivi*, p. 64)".

¹²⁶ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, cit., p. 39.



VERONICA PESCE

AUTOCITAZIONE E INTERTESTUALITÀ INTERNA IN BEPPE FENOGLIO

“Un giorno o l’altro scriverò un racconto su quell’acqua verde. Un raccontino minimo. Un suicidio in quell’acqua verde. E senza dirne il motivo.” (PB I, pp. 1280-1281, par. 4)¹

All’inizio di *Primavera di bellezza* (prima redazione) Johnny si reca al fiume per studiare “le dispense di storia dell’arte”, ma presto la sua attenzione si sposta dalla pittura di Luca Signorelli al paesaggio. È l’acqua in particolare, descritta con ampiezza nei suoi colori e nei suoi riflessi

¹ Dove non diversamente specificato, tutte le citazioni si intendono tratte da B. Fenoglio, *Opere*, edizione critica diretta da M. Corti, Torino, Einaudi, 1978. Al termine di ogni passo è indicato il titolo o la sigla dell’opera, con l’eventuale numero relativo alla stesura, seguito dal/i numero/i di pagina e di paragrafo. Qui di seguito la legenda delle sigle: FR: *Frammenti di romanzo*, a cura di M. A. Grignani, ivi, vol. I, t. III; PB I: *Primavera di bellezza* (prima stesura), a cura di M. A. Grignani, ivi, vol. I, t. III; PJ I e PJ II: *Partigiano Johnny* (rispettivamente prima e seconda stesura), a cura di M. A. Grignani, ivi, vol. I, t. II; QB: *Quaderno Bonalumi*, a cura di P. Tomasoni, ivi, vol. III; QP III: *Una questione privata* (terza stesura), a cura di M. A. Grignani, ivi, vol. I, t. III. Sono indicati con il loro titolo per esteso i racconti, preceduti dalla sigla della raccolta nella quale appaiono in edizione critica (a cura di P. Tomasoni, ivi, vol. III): RGC: *Racconti della guerra civile*; VG: *I ventitre giorni della città di Alba*; GF: *Un giorno di fuoco*.

luminosi, ad attrarre l'attenzione del protagonista. In conclusione della particolareggiata sequenza descrittiva² troviamo il passo citato, che si configura come un caso emblematico, in bilico fra autocitazione e intratestualità, calato per di più in un complessivo gioco metaletterario: Fenoglio scriverà effettivamente – anzi, durante la redazione del ‘libro grosso’ ha già scritto – un racconto con le caratteristiche indicate (“Un raccontino minimo. Un suicidio in quell’acqua verde. E senza dirne il motivo”), intitolato proprio *L’acqua verde*, incluso dapprima nei *Ventitre giorni della città di Alba* e poi ricompreso nel ciclo parentale.³

Il riferimento all’acqua verde, sia pure non pienamente rubricabile quale autocitazione, va certamente distinto dal semplice riuso di materiali narrativi, peraltro assai frequente nella produzione fenogliana, in genere caratterizzata da un altissimo coefficiente di intratestualità, fatta di riprese più e meno strutturate, da minimi frammenti a più ampie sequenze che migrano con una certa facilità da un’opera all’altra. Mio intendimento è quello di passare in rassegna, senza pretese di esaustività, alcune di queste strette parentele testuali provando a individuare e, dove possibile, a distinguere le strategie autocitatorie dal semplice legame intertestuale fra opere diverse. Come ci insegnano i teorici della citazione, l’intertestualità e l’intratestualità non prevedono un’intenzionalità allusiva e men che meno

² La descrizione è a sua volta frutto di un riuso: ha infatti numerosi debiti intertestuali con analogha descrizione già contenuta nel *Quaderno Bonalumi*, così chiamato dal nome del suo proprietario (Giovanni Bonalumi) e forse primo esercizio narrativo dell’autore, pervenutoci mutilo, anepigrafo e di incerta datazione. Con l’eccezione di qualche brano pubblicato dallo stesso Bonalumi (G. Bonalumi, *Una scheda per Beppe Fenoglio*, in “Paragone”, XX, 238, 1969, pp. 105-115), il contenuto di questo quaderno è confluito integralmente solo in edizione critica (B. Fenoglio, *Opere*, cit., vol. III, pp. 173-196). Il *Quaderno*, di cui si tornerà a parlare in seguito, costituisce un ricco serbatoio di immagini al quale lo scrittore attinge abbondantemente in opere successive (si veda *infra*).

³ Cfr. rispettivamente B. Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba*, Torino, Einaudi, 1952, e Id., *Racconti del parentado*, pubblicati postumi in Id., *Un giorno di fuoco*, Milano, Garzanti, 1963.

presuppongono il riconoscimento di tale allusività nel lettore, aspetto che sta invece alla base della citazione, dove l'allusione deve essere esplicita e assommare tutti i tratti che secondo Antoine Compagnon caratterizzano appunto la citazione: "reconnaissance, compréhension, interprétation".⁴

Il caso richiamato in apertura è altamente significativo, se vogliamo anche per la sua ambiguità. Non abbiamo una ripresa letterale, se non circoscritta al titolo del racconto (*L'acqua verde*), peraltro non virgolettato né segnalato come titolo da scelte tipografiche; tuttavia, il frammento contiene con ogni evidenza un'allusione esplicita al testo già scritto e pubblicato (un'allusione che paradossalmente nessun lettore di Fenoglio ha potuto cogliere almeno fino al 1978, anno in cui l'edizione critica diretta da Maria Corti pubblica per la prima volta questa prima redazione di *Primavera di bellezza*).

L'interesse dell'esempio si accresce se l'interpretazione ci autorizza a sovrapporre personaggio e autore e a riconoscere la valenza decisiva e strategica che il paesaggio acquista nella scrittura fenogliana insieme con una fortissima componente metaletteraria.⁵ Tale componente è tuttavia un dato ricorrente ma non costante nella fitta trama di intratestualità che caratterizza tutta l'opera fenogliana, non solo quella narrativa.⁶ Ne costituisce un caso emblematico l'immagine prefissata della casa, isolata e

⁴ A. Compagnon, *La second main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

⁵ Mi permetto di rinviare al mio libro, V. Pesce, "Nel ghiaccio e nella tenebra". *Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Ravenna, Pozzi, 2015, in particolare alle pp. 69-83, dove ho approfondito questo aspetto. Peraltro, le ripetizioni in materia di elaborazione retorica e figurale degli elementi naturali, geo-meteorologici e paesaggistici in senso ampio costituiscono un aspetto quantitativamente e qualitativamente significativo.

⁶ Anche la produzione teatrale ha rivelato negli studi più recenti una fitta trama intertestuale che la lega ai grandi romanzi. Si veda S. M. Vatteroni, "Ma l'amore si fa ripensare": indagini testuali, proposta di datazione e percorsi tematici tra *La Voce nella Tempesta* e *Una Questione Privata*, in "Italianistica", XLIII, 2, 2014, pp. 35-55; E. Broccio, *Tra amore e Resistenza. La drammaturgia di Beppe Fenoglio*, Bologna, il Mulino, 2017.

malconcia, che ricorre in numerose opere, talvolta senza alcuna differenza, in altri casi con minime varianti, in altri casi ancora con sensibili differenze di contesto. Sofferamoci su quella che Elisabetta Soletti, in uno studio relativo all'invenzione metaforica fenogliana, ha chiamato "casa-megera".⁷

"Poi la zia disse che c'eravamo, che era là Cadilù, e io guardai alzando gli occhi e il cappello. Vidi una sola casa su tutta la nuda collina. *Bassa e storta*, era di pietre annerite dall'intemperie, coi tetti di lavagna caricati di sassi perché non li strappi il vento delle colline, *con un angolo tutto guastato da un antico incendio*, con un'unica finestra e da quella spioveva foraggio. Chi era l'uomo che di là dentro traeva la sua sposa? E quale poteva essere il pranzo nuziale che avremmo consumato fra quelle mura?" (VG, *Pioggia e la sposa*, p. 367, par. 25, corsivo mio)

"La casa di questo Cora non era nemmeno nella borgata ma sorgeva isolata sul davanti di un bosco. *Era bassa e storta come se si fosse ricevuta sul tetto una tremenda manata e non si fosse mai più riassetata*, aveva certe *finestrelle sghembe e slabbrate* e un ballatoio di *legno fradicio* e rattoppato con pezzi di latte da petrolio. L'unico *sorriso* lo mandava, quella casa, dalla parte di tetto rimessa a nuovo, ma faceva senso, come un *garofano rosso* infilato nei capelli di una *vecchia megera*." (GF, *Apprendista esattore*, p. 513, par. 3, corsivo mio)

"Alla prima svolta si fermarono, e la casa era proprio lì, nel bel mezzo di un prato che si attaccava al sentiero. *Era bassa e sbilenca come se si fosse ricevuta sul tetto una tremenda manata e non si fosse mai più riassetata: grigia del medesimo grigio* delle rocche del vallone, con *finestrelle slabbrate* e quasi tutte accecate da *assiti infraciditi per le intemperie*, con un ballatoio di legno anch'esso corrotto e rattoppato con latte da petrolio: il portichetto era mezzo diroccato e le macerie ammucciate intorno al tronco d'un fico selvatico; l'unico *sorriso* lo faceva, quella casa, dalla parte dei tetti rimessa a nuovo, ma faceva senso, come un *garofano rosso* infilato nei capelli di una *vecchia megera*." (GF, *Ferragosto*, p. 597, par. 44, corsivo mio)

"Nel buio la casa l'aveva trovata a tentoni, ma la conosceva a memoria. *Era bassa e sbilenca come se si fosse ricevuta sul tetto una tremenda manata e non si fosse mai più riassetata*. Era *grigia del medesimo grigio* del tufo del vallone, con *finestrelle slabbrate* e quasi tutte mascherate da *assiti fradici per le intemperie*, con un ballatoio di legno anch'esso marcio e rattoppato con parti di latte da petrolio. Un'ala era diroccata e le macerie si ammucciavano intorno al tronco di un ciliegio selvatico. L'unico *sorriso* lo faceva, quella casa, dalla parte del tetto rimessa a nuovo, ma faceva senso, come un *garofano rosso* infilato nei capelli di una *vecchia megera*." (QP III, p. 1998, par. 2, corsivo mio)

⁷ E. Soletti, *Paradigma della metafora in Fenoglio*, in "Sigma", IX, 3, 1976, p. 115.

L'immagine della casa così caratterizzata fa la sua prima apparizione nel racconto *Pioggia e la sposa*, incluso nei *Ventitre giorni*, ma qui la casa non è ancora "megera", ossia è ancora assente la similitudine tra la porzione del tetto rimessa a nuovo e il garofano nei capelli della vecchia. Possiamo anzi dire che l'immagine della casa bassa, sbilenca e annerita nasce a questa altezza⁸ e prende forma in un preciso contesto narrativo e descrittivo: il racconto è narrato dal punto di vista del bambino che, ospite in Langa della zia, in una terribile giornata di pioggia viene condotto a un matrimonio nella borgata di Cadilù. È probabilmente il toponimo (peraltro reale: la borgata ancora esiste vicino San Benedetto Belbo ed è oggi tappa del Parco letterario dedicato a Fenoglio) a evocare nella mente del ragazzo (e del lettore), pure per ragioni etimologiche e fonetiche, l'idea della 'casa del lupo' e, complici le terribili condizioni meteorologiche, a far scaturire la descrizione della casa. Se in *Pioggia e la sposa* troviamo la genesi di quest'immagine, essa si struttura invece in tutta la sua pienezza pure in termini di elaborazione retorica in altri tre testi: *Ferragosto*, *La novella dell'apprendista esattore* e *Una questione privata*, probabilmente composti in quest'ordine, accogliendo la cronologia stabilita da Dante Isella anche sulla base delle varianti di questi stessi passi.⁹

Forse non irrilevante il fatto che l'immagine abbia un referente reale, reso noto solo in tempi relativamente recenti, attraverso una fotografia di Aldo Agnelli pubblicata circa dieci anni fa: si tratta di un'immagine già

⁸ Il termine *ante quem* è l'inizio del 1952; cfr. B. Fenoglio, *Opere*, cit., vol. II, p. 621.

⁹ B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, nuova edizione accresciuta a cura di D. Isella, Einaudi, Torino, 2001, pp. 1747 e sgg. Per un autore che ha a lungo fatto accendere intensi dibattiti sulla genesi e la cronologia delle sue opere, la prassi dell'intratestualità ha spesso soccorso gli studiosi che hanno potuto definire testi e avantesti anche su base variantistica e stilistica.

apparsa nella copertina dell'edizione di *Un giorno di fuoco* curata da Dante Isella per gli Einaudi tascabili, e tuttavia mai pubblicata nel rispetto delle sue reali caratteristiche (nella prima stampa del volume la foto è scontornata e privata dello sfondo, nella successiva ristampa, recuperato lo sfondo, la foto risulta ritagliata). Solo in occasione della celebrazione che la città di Alba ha dedicato agli ottant'anni di Aldo Agnelli, amico di Beppe Fenoglio e suo fotografo quasi ufficiale – che dello scrittore di Alba ci ha lasciato di fatto una biografia per immagini, oltre a numerose testimonianze iconografiche della Langa –, ha visto la luce il volume fotografico *Vite da cani*, includendo, questa volta integralmente, la fotografia che ci mostra una cascina della Langa, bassa, grigia, ma con una porzione di tetto con ogni evidenza rimessa a nuovo.¹⁰ La foto è ovviamente in bianco e nero, ma non è necessaria troppa fantasia per immaginare che il rosso delle tegole nuove dovesse risaltare sul resto del tetto annerito dalle intemperie, suggerendo all'autore la felice immagine del garofano rosso nei capelli della vecchia megera.

Ora, quale funzione assolve nell'economia dell'opera di Fenoglio l'immagine della “casa-megera”? Elisabetta Soletti la lega per “tratti stilistici affini” alle immagini dell'uomo (e di quanto ha rapporto con lui) che ricorrono nell'opera, garantendo una certa distanza da parte dell'autore-narratore rispetto alla materia narrata.¹¹ Al di là di questo dato stilistico, la “casa-megera” per la verità non pare avere un valore aggiunto sul piano ermeneutico o narratologico. Ben altra funzione hanno altre case

¹⁰ Agnelli ricorda di aver scattato la foto a Cascina Andreana, nei pressi di San Benedetto Belbo, durante i sopralluoghi per il film tratto proprio dal racconto *Ferragosto*. Il ricordo di Agnelli sulla presenza in Langa del regista (verosimilmente Bettetini) permette di datare la foto alla primavera del 1962. Si veda A. Agnelli, *Vite da cani*, Alba, Edizioni Albesi MediaGranda, 2014, con nota di E. Borra (pagine non numerate).

¹¹ E. Soletti, *Paradigma della metafora in Fenoglio*, cit., p. 115.

che appaiono nella narrazione fenogliana. Si pensi alla villetta in cui Johnny è rinchiuso come imboscato prima di unirsi all’“arcangelico regno” dei partigiani. Il protagonista, un combattente in forzata inattività, è in una condizione di inerzia coatta che è ugualmente spaziale e temporale: anche il tempo subisce la medesima condizione di chiusura, quasi di sospensione. La linea diacronica si ferma e l’intreccio si apre allo spazio memoriale, con un racconto retrospettivo di ciò che precede l’imboscamento e soprattutto delle occupazioni durante il medesimo, evidenziando quasi in *mise en abyme* lo scorrere lento delle ore nella percezione del personaggio. Situazione per molti versi analoga è riproposta in *Una questione privata* (prima stesura), dove Milton fa visita all’amico imboscato Giorgio Clerici, in uno *chalet* in collina, nei giorni immediatamente successivi all’8 settembre. I due, nello spazio chiuso, quasi asfittico, odorante di chiuso e di fumo, considerano la possibilità di non proseguire nell’imboscamento: la linea del tempo quasi si ferma, si dilata. È proprio lo spazio chiuso di per sé – casa, villa o villetta che sia – ad acquistare un ruolo specifico rispetto alla struttura narrativa e al significato delle vicende raccontate. Si pensi pure al primo capitolo della *Questione* e alla villa di Fulvia: l’ingresso di Milton nella casa e il colloquio con la custode portano ancora una volta a un’alterazione dell’ordine temporale, con il racconto per bocca della donna degli incontri fra Fulvia e Giorgio. Di particolare interesse su questo punto l’analisi di Orsetta Innocenti,¹² che, al netto della sua lettura etica della sosta del partigiano alla villa, aggiunge al già visto valore cronotopico¹³

¹² O. Innocenti, “*Il nostro ordine sentimentale*”: quando la storia diventa *romance*. *Lettura dei Frammenti di romanzo*, in “Testo”, XXIV, 45, 2003, p. 67.

¹³ Faccio ricorso alla celebre nozione bachtiniana, che, come noto, lega indissolubilmente il concetto di tempo a quello di spazio, ponendoli, nella categoria di cronotopo, alla base della strutturazione romanzesca, per classificare ed esaminare talune rappresentazioni dello spazio che implicano una temporalità e hanno una parte di rilievo nella costruzione narratologica. Anche per questo aspetto, rinvio a quanto già

della casa, un elemento assolutamente rilevante: il nesso con la letteratura. Quasi che al cronotopo della villa si sovrapponesse un non meglio definibile cronotopo della letteratura, visto che il riferimento letterario apre spesso a uno spazio immaginario e nel contempo a una dilatazione o sospensione del tempo, in modo del tutto analogo allo stesso cronotopo della casa. Ecco che, al pari della villa di Fulvia, altre ville con caratteristiche simili ricorrono nell'opera fenogliana: la villa di Orisio nei *Frammenti di romanzo*, dove sembrano non arrivare i rumori della battaglia e si può ascoltare *Over the rainbow*, *Rhapsody in blue* e altri motivi suonati nello stile di Charlie Kuhntz, oppure la villa dell'industriale enologico B. nel *Partigiano*, dove il tempo sembra essersi fermato, e il protagonista ne perde la cognizione, ascoltando la musica mentre fuori imperversa il conflitto. La sosta nella villa è certamente una pausa dal presente della storia e della guerra: uno spazio chiuso che contiene in sé un tempo differente da quello del resto della vicenda e ne interrompe la linea diacronica, oltre a marcare spesso lo scatto etico, la scelta di partecipazione.

Anche la primitiva idea di una casa bassa, storta e annerita che vediamo (non ancora "megera") in *Pioggia e la sposa* e che riappare simile pure in *Superino* pubblicato in "Palatina" nel 1962 – di nuovo senza il dato cromatico e la conseguente similitudine, ma con il medesimo accenno al tetto non racconciato, pur senza mostrare la funzione narratologica di cui si è detto a proposito di altre case –, si segnala per una maggiore integrazione nella vicenda, se non altro sul piano tematico: in entrambi i racconti la presenza rinforza il punto di vista del bambino di città, allo stesso tempo impaurito ed attratto verso la casa misteriosa:

approfondito nel mio V. Pesce, "Nel ghiaccio e nella tenebra". *Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, cit., in particolare alle pp. 85 e sgg.

“La sua casa era l’unica del paese nella quale non fossi ancora penetrato e, a parte la padrona, sarebbe bastata la sua stramba architettura e il suo incredibile stato di collasso a rendermela di gran lunga la più interessante di tutte. Gli spigoli erano storti e smangiati, i muri maestri rigonfi come se soffrissero d’idropisia. *Una parte del tetto aveva ceduto sotto il peso della neve e non era stata racconciata, quel vuoto appariva come un’oscena piaga che mettesse a nudo il cervello stesso, corrotto e pazzo, della casa.* I due piloncini dell’ingresso erano sbrecciati e pencolanti, alla mercé della prima raffica di vento. Ma il portone era nuovo e robusto, dipinto di un nero superbo e ostile, così come nuova, lucente e bene tesa era la rete metallica che recingeva il praticello dove vivevano i conigli della maestra, di cui si diceva che lei se ne cucinasse e mangiasse uno al giorno. Sebbene fosse magnificamente esposta a mezzogiorno, dalla casa emanava un puzzo di muffa e topi di cui non ho più annusato l’uguale, e che si spingeva ordinato e consistente per circa cinque metri da ogni parte, quasi a costruire intorno alla casa uno scatolone di fetore.” (GF, *Superino*, p. 492, par. 24)

La ripresa quasi letterale di questa sequenza, soprattutto della similitudine della megera, non pare trovare giustificazioni in termini di struttura narrativa né sul piano interpretativo. Siamo qui evidentemente in una zona grigia, sfumata, che pende più verso l’intratestualità che verso l’autocitazione. Certo l’immagine, proprio nella sua pervasiva iterazione, è altamente riconoscibile al lettore fenogliano, quasi configurandosi come firma d’autore, piccolo cammeo letterario.

I legami intratestuali possono avere diversa natura e diversa entità: si può andare da minime immagini, anche metaforiche, brevi frammenti che ricorrono nella scrittura fenogliana a differenti altezze cronologiche, a immagini più ampie (come quella appena esaminata), fino alla ripresa di veri e propri concetti che meritano un approfondimento maggiore. Per quanto riguarda le immagini più minute possiamo attingere a quel prezioso scrigno che è costituito dal già citato *Quaderno Bonalumi*, dove, in particolare in rapporto al paesaggio, si gettano le basi per le modalità rappresentative e di elaborazione retorica che verranno.

Partiamo dall’immagine della nube che pare “un’ala d’arcangelo” e che viene associata a una sensazione di felicità fisica, derivante da un bagno nel fiume. La sensazione e il contesto non mutano in *Primavera di*

bellezza, dove lo studente Johnny, venuto in riva al fiume a studiare, interrompe la lettura e si abbandona alla medesima felicità fisica data dall'acqua:

“[...] alzando canti al gran cielo per non guastare con sensazioni violente e repentine quell'incomparabile *felicità* fisica, videro in metà della volta, *un'unica nube* e strana di forma, candida, *affusolata e forte come un'ala d'arcangelo.*” (QB, p. 181, par. 19, corsivo mio)

“Sull'acqua correivano brividi di *felicità*, il cielo era d'un turchino granuloso, fregiato di *un'unica nube, affusolata e forte come l'ala d'un arcangelo*, i milioni di pietre del greto antistante l'isola cona barbagliavano come un selciato di diamanti.” (PB I, p. 1280, par. 2, corsivo mio)

In altri casi muta invece il contesto: la medesima immagine della scomparsa del sole per il sopraggiungere delle nubi e del temporale nasce come mera interpolazione paesaggistica, poche righe isolate, senza nessi con avvenimenti precisi, e viene ripresa in un momento intensamente drammatico, come può essere un attacco fascista alle linee partigiane:

“Nel bel *mezzo* del cielo *nubi caliginose* fecero chiostra poi massa; *una pozza di livida luce* segnava allora il punto del naufragio del sole.” (QB, p. 184, par. 27, corsivo mio)

“Masse compatte di *nere nubi* serravano al *centro* del cielo, dove *una pozza di livida luce* segnava il punto del naufragio del sole. Johnny prego che scroscia asse e attese l'esaudimento, ma il temporale abortiva sebbene il cielo si torcesse convulsamente nelle doglie.” (PJ I, p. 559, par. 16, corsivo mio)

Ben più complessi rispetto alle brevi immagini ora esaminate sono i concetti, magari con implicazioni di carattere politico, come la rivalità fra rossi e azzurri e il diverso grado di inimicizia dello schieramento partigiano *versus* fascisti e tedeschi. Fin dal primo ingresso di Johnny nei partigiani (in una brigata comunista) è evidente la distanza politica del personaggio (più che mai *alter ego* dell'autore) dall'ideologia della formazione di cui è

entrato a far parte: “I’m in the wrong sector of the right side” dirà fra sé Johnny dopo aver parlato con il partigiano Tito. E tuttavia, nonostante l’incomprensione o la non condivisione dell’ideologia, risalta, qui come altrove, una forma di altissimo rispetto per la lotta in sé, qualsiasi sia il colore politico della brigata di appartenenza:

“– Tu sei comunista, Tito? – Io no, – sbottò lui: – Io sono niente e sono tutto. Io sono soltanto contro i fascisti. Sono nella Stella Rossa perché la formazione che ho incocciata era rossa, il merito è loro d’averla organizzata e d’avermela presentata a me che tanto la cercavo, come finora non ho cercato niente altrettanto intensamente. Ma a cose finite, se sarò vivo, vengano a dirmi che sono comunista!” (PJ I, p. 446, par. 20)

Il medesimo concetto, con parole diverse e legato ora a un’immagine assai più icastica, ricorre nei *Frammenti di romanzo*, da cui l’autore estrasse (anche fisicamente) alcuni fogli per pubblicare il brano quale racconto autonomo con il titolo *Il padrone paga male*:¹⁴

“Non sono comunista e nemmeno lo diventerò. Ma se qualcuno, fossi anche tu, si azzardasse a ridere della mia stella rossa, io gli mangio il cuore crudo.” (GF, *Il padrone paga male*, p. 547, par. 11)

Talvolta il concetto prende la forma di un’immagine. Vediamone un esempio, ancora caratterizzato da forte implicazione politica, quale il caso del bivio (traduzione concreta e spazializzata di un concetto preciso) che costringe il partigiano a scegliere se proseguire nell’inseguimento di un fascista o di un tedesco. Quest’immagine è nata verosimilmente nel contesto di contesa politica fra rossi e azzurri, dunque il bivio impone la scelta se darsi all’inseguimento di un partigiano comunista disertore o di un fascista.

¹⁴ Pubblicato in “Il Caffè”, 7-8, 1959, pp. 18-22; cfr. B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1753.

“Guarda, Maté, che per me chi passa dalla Garibaldi ai badogliani è da fucilare alla pari di un criminale fascista. Attento, Maté, che *se io mi trovassi ad un bivio: dar dietro a un fascista o a un comunista disertore io mi metto alle calcagna del comunista disertore.*” (FR, p. 1593, par. 18, corsivo mio)

“*Se io mi trovassi ad un bivio. Inseguire un tedesco ferito, facile, soltanto più da finire, o inseguire un fascista sano ed intero, ancora pericoloso. Ebbene, io mi metterei dietro il fascista.*” (FR, p. 1638, par. 55, corsivo mio)

“– Io ti capisco, Ivan, – disse allora Sandor, – [...] Io coi tedeschi ce l’ho, è naturale che ce l’ho, per tante cose. Ma non c’è confronto con come ce l’ho coi fascisti. Io arrivo a dirti che ce l’ho soltanto coi fascisti. Per me sono loro la causa di tutto. Guarda, Ivan, *se io corressi dietro a un tedesco, e mi spuntasse da un’altra parte un fascista, stai certo che io lascio perdere il tedesco e mi ficco dietro al fascista.* E lo acchiappo, dovesse creparmi la milza. E tu faresti lo stesso.” (GF, *Golia*, p. 555, par. 28-29, corsivo mio)

Anche in questo caso la ripresa è quasi letterale. E l’allusione è tanto più esplicita nel momento in cui, addirittura all’interno della stessa opera, si riprendono le stesse parole, in due situazioni ben diverse: da un lato il risentimento di Némega, il commissario comunista, nei confronti di chi non condivide l’idea politica e cambia formazione; dall’altro l’odio di Milton contro i fascisti, a sua volta più feroce di quello contro i tedeschi. Di tutta evidenza la posizione di Milton/Fenoglio sull’oltranzismo ideologico garibaldino. Idea che si rafforza per contrapposizione nell’insistenza (di nuovo situata sul confine fra autocitazione e ricorrenza intratestuale) sul rispetto per la stella rossa da parte di partigiani non comunisti, quali Tito nel *Partigiano* e il cugino di Oscar in *Il padrone paga male* (si veda *supra*). Si tratta di punti importanti sul piano ideologico,¹⁵ che nell’insistita e quasi letterale ripetizione paiono rinforzarsi, costituire precisi punti fermi, riconoscibili.

¹⁵ Non sarà superfluo ricordare che pure l’ampia sequenza (qui non riportata proprio per ragioni di spazio) dedicata all’‘esamino’ sul comunismo, subito sia da Johnny all’inizio del *Partigiano* ad opera di Leonardo Cocito, sia dal già ricordato cugino di Oscar nei *Frammenti (Il padrone paga male)* ad opera del commissario Ferdi, si configura quale preciso prelievo testuale, portando i medesimi esempi e i medesimi ‘casi estremi’ nella vita del partigiano.

Sono ugualmente ripetute anche alcune sequenze legate alla violenza bellica, a circostanze di morti tragiche e desiderio di vendetta. Ricorre, per esempio, per ben tre volte l'immagine del partigiano impiccato a un gancio da macellaio e lasciato morire con lunga agonia:

“Proprio quando stavano per finirlo arrivarono i tedeschi e lo vollero loro. I fascisti glielo cedettero e i tedeschi *lo inganciarono per la gola*. [...] alzarono un palo alla testata del ponte e gli trapassarono il collo *con un gancio da macellaio*. [...] al comando della brigata si venne poi a sapere, io non so come, che *a morire Ferdi ci mise 56 minuti*.” (GF, *Il padrone paga male*, p. 547, par. 7, corsivo mio)

“[...] pensa a Marco, Dio Cristo, a Marco che l'hanno *impiccato col gancio da macellaio e ci ha messo un'ora a morire*.” (GF, *Golia*, p. 554, par. 26, corsivo mio)

Altra occorrenza in un caso legata a quella appena vista è il gesto del partigiano che dice di volersi lavare le mani in un catino pieno di sangue fascista per vendicare un compagno:

“Il tenente Biondo dal gradino accennava alla gente di accostarsi, invano, stava inchiodata al suo posto. Allora parlò, lui che riteneva sufficiente il suo amichevole gesto, e disse con la sua voce scolastica: – avvicinatevi, venite a vederlo il nostro Tito, vedere come l'hanno ammazzato. L'hanno ammazzato come voi i vostri conigli, – e ripeteva l'*approching wave*, ma invano. Solo il medico vuole andarci, ma non era in prima linea, e tentò invano di sgusciare fra il muro delle prime file, cementato, insensibilizzato dall'orrore. Sicché impiegò minuti ad aggirare la piazzetta e a spuntare alla chiesa vicino a Tito. Era molto miope, e dovette quasi inginocchiarsi su di lui, pareva cercar col naso più che col dito i varchi aperti. Fu allora che salì in cielo come un razzo *un urlo* che inorridì quanto Tito tutti. Era Polo, il partigiano contadino, che *nel bel mezzo* della piazzetta si era *inarcato sui ginocchi*, e si *rimboccava le maniche* e pendeva con la testa scarruffata su di un *immaginario catino*. – Hanno ammazzato Tito, che era il nostro compagno! *Voglio lavarmi nel loro sangue*. Voglio lavarmi fin qui, – indicava i *bicipiti* ed ora *si lavava*, con orribile *naturalzza*.” (PJ I, p. 493, par. 25, corsivo mio)

“[...] Milton si era già avventato fuori. Ma fuori cozzò in un'altra ressa. *Facevano cerchio* serrato intorno a Cobra il quale si era accuratamente *rimboccato le maniche* fin sui potenti *bicipiti* e ora *si curvava verso l'immaginario catino*. – Guardate, – diceva, – guardate tutti quel che farò se ammazzeranno Giorgio. Il mio amico, il mio compagno, il mio fratello Giorgio. Guardate. Il primo che beccherò... mi voglio lavar le mani nel suo sangue. Così –. E si curvava *sull'immaginario catino* e immergeva le mani e poi se le strofinava con una *cura* e una *morbidity* spaventevoli. – Così. E non solo le mani. Ma anche le braccia *voglio lavarmi nel suo sangue* –. E ripeteva l'operazione di prima sull'avambraccio e sul lacerto. Così. Guardate. Se ammazzano il mio fratello

Giorgio –. Parlava con la stessa morbidezza e nettezza con cui *si lavava*, ma in ultimo scoppiò in un *urlo* altissimo: – *voglio il loro sangue!* Voglio entrare nel loro sangue fino alle ascelleeeee!” (QP III, p. 1984, par. 36, corsivi mio)

“[...] scoprì Tarzan fino alla cintola. [...] l’hanno ammazzato come voi ammazzate i vostri conigli venite tutti a vedere come l’hanno ammazzato. Nessuno si mosse, soltanto il medico, ma non poteva passare, l’orrore aveva paralizzato la gente e tolto ogni senso fuorché la vista, e così si opponeva al medico compatta ed insensibile come un muro. Dovette aggirarla, ma gli ci vollero più di cinque minuti per arrivare allo scalino. Si chinò, poi posò un ginocchio a terra, era fortemente miope e perciò il suo naso sfiorava il petto di Tarzan, la gente da lontano accompagnava con gli occhi il suo dito nella minuziosa ricerca di tutti i buchi aperti dalla raffica. [...] Dall’altra parte s’alzò un *urlo* selvaggio [...] Era soltanto Polo. [...] S’era *chinato* sopra un *catino immaginario*, si *rimboccava le maniche* e gridava: – hanno ammazzato Tarzan che era nostro fratello! *Voglio lavarmi nel loro sangue!* – e immergeva le mani in quel catino e se le lavava con *cura e naturalezza*. Tocandosi i *bicipiti* urlò: – voglio lavarmi fin qui!” (GF, *Golia*, pp. 558-559, parr. 42-45, corsivi miei)

Non si tratta solo di vicinanza tematica (si narra esattamente il medesimo episodio, con minime varianti), ma di fatto tornano anche le stesse scelte lessicali, le stesse immagini,¹⁶ in un esercizio stilistico che va tecnicamente rubricato quale fenomeno di intertestualità, ma pare in qualche modo tendere all’autocitazione, considerando proprio la riproposizione letterale che i frammenti esaminati presentano, in un quadro generale che si va via via delineando e che certamente si connota più per le sue zone sfumate che per nette e perentorie distinzioni.

Almeno un caso evidente e pienamente riconoscibile di autocitazione è tuttavia individuabile nell’opera più nota di Beppe Fenoglio, *Il partigiano Johnny*. Si tratta della ripresa letterale e virgolettata, che figura nel *Partigiano*, di un preciso segmento testuale tratto dai *Ventitre giorni* e riferita all’episodio della presa di Alba, precisamente al momento in cui il

¹⁶ Si presti attenzione anche alla figura del medico che, ugualmente nel *Partigiano* e nel successivo racconto *Golia*, non riesce ad avvicinarsi al cadavere per una sorta di paralisi che ha colpito gli astanti e deve aggirare la piazza per avvicinarsi al corpo, che osserva infine molto da vicino a causa della forte miopia.

fiume Tanaro, cresciuto per le molte piogge, inizia a farsi temere quasi più dei fascisti. Mettiamo a confronto i due testi (la sequenza appare già nei *Racconti della guerra civile*, poi senza varianti nei *Ventitre giorni della città di Alba*, e infine nel *Partigiano* in entrambe le redazioni, con minime varianti):

“Ma verso la fine di Ottobre piovve in montagna e piovve in pianura, il fiume Tanaro parve rizzarsi in piedi tanto crebbe. La gente ci vide il dito di Dio, veniva in massa sugli argini nelle tregue di quel diluvio e studiava il livello delle acque consentendo col capo. Pioveva notte e giorno, le pattuglie notturne rientravano in caserma tossendo. Il fiume esagerò al punto *che si smise di aver paura della repubblica per cominciare ad averla di lui.*” (RGC, p. 11, par. 19; Vg, p. 232, par. 20, corsivo mio)

“Il sole non brillò più, seguì un’era di diluvio. Cadde la più grande pioggia nella memoria di Johnny: un liquido rullo compressore, pioggia nata grossa e costante, inarrestabile, che infradiciò le terre, gonfiò il fiume a un volume pauroso (*“la gente smise di aver paura dei fascisti e prese ad aver paura del fiume”*) e macerò le stesse pietre della città.” (PJ I, p. 664, par. 1, corsivo mio)

“Il sole non brillò più, seguì un’era di diluvio. Cadde la più grande pioggia nella memoria di Johnny: una pioggia nata grossa e pesante, inesauribile, che infradiciò la terra, gonfiò il fiume a un volume pauroso (*“la gente smise di aver paura dei fascisti e prese ad aver paura del fiume”*) e macerò le stesse pietre della città.” (PJ II, p. 1004, par. 1, corsivo mio)

Il caso è di particolare interesse e si distingue da quella zona grigia fino a questo momento constatata. Nell’ambito dello stesso episodio (l’occupazione partigiana di Alba), nella medesima circostanza (il timore per lo straripamento del Tanaro), Fenoglio si autocita, addirittura virgolettando le sue stesse parole. Il momento è letteralmente epico, anche nell’ulteriore gioco citatorio che questa volta rinvia al XXI libro dell’*Iliade*, nel quale il fiume Scamandro acquista un rilievo speciale: alla furia di Achille, rientrato in combattimento dopo la morte di Patroclo, risponde lo sdegno del fiume che si personifica, parla all’eroe, gli si rivolta contro, quasi lo travolge con le sue acque. Pare infatti verosimile che l’idea del fiume che cresce e si personifica, come un nemico in carne e d’ossa di cui è

legittimo aver più paura che dei nemici storici, abbia la sua fonte, o almeno il suo spunto, in questo passo omerico, tanto più davanti alla ripresa letterale “gonfiò il fiume” che ritroviamo sia nella traduzione di Vincenzo Monti, sia in quella di Rosa Calzecchi Onesti, entrambe note all’autore.¹⁷ La scoperta autocitazione, evidenziata pure dal segno diacritico, vuole forse enfatizzare al contempo sia uno dei momenti cruciali della memoria resistenziale fenogliana, e dunque della sua scrittura di argomento bellico, sia ancora l’elemento naturale, di paesaggio (qui il fiume), che sfida con modalità epiche il combattente partigiano.

Una riflessione è opportuna anche sul finale di *Una questione privata*. È infatti noto che la celeberrima sequenza della corsa finale di Milton derivi da un episodio del *Partigiano*, dove nella fuga, pur realistica, iniziata per sottrarsi ai nemici, già si insinua una valenza emblematica. La corsa, infatti, continua anche a pericolo ormai scampato, quasi come se Johnny volesse sfuggire al pensiero (divenuto ormai certezza nella sua mente) della morte dei suoi compagni Ettore e Pierre:

¹⁷ Cfr. rispettivamente V. Monti, *L’Iliade di Omero*, a cura di A. Bruni, Roma, Salerno, 2004, XXI, vv. 274-277 e 305-314: “[...] e più n’avria trafitti il valoroso, / se irato il fiume dai profondi gorgi / non levava in mortal forma la fronte / con questo grido: [...] / Il fiume allor si rabbuffò, gonfiossi, / intorbidossi, e furiando sciolse / a tutte l’onde il freno: urtò la stipa / dei cadaveri opposti, e li respinse, / mugghiando come tauro, alla pianura, / servati i vivi ed occultati in seno / a’ suoi vasti recessi. Orrenda intorno / al Pelide ruggia la torbid’onda, / e gli urtava lo scudo impetuosa, / sì ch’ei fermarsi non potea su i piedi”; e Omero, *Iliade*, versione di R. Calzecchi Onesti, presentazione di C. Pavese, con un saggio di P. Vidal-Naquet, Torino, Einaudi, 1991, XXI, vv. 211-217 e 233-242: “e ancora molti Pèoni Achille veloce uccideva, / se non gli avesse parlato, furente, il fiume gorgi profondi, / con viso umano gridando dalla profonda corrente: / [...] / Se il figlio di Crono t’ha dato di sterminare i Troiani, / spingili almeno lontano da me, fa scempio nella pianura / [...]’ / [...] ed ecco gli balzò in mezzo Achille forte con l’asta / gettandosi dalla ripa: furioso, allora, si gonfiò il fiume e sali, / eccitò e intorbido tutte l’onde, spinse i cadaveri / innumerevoli, ch’erano a mucchi fra l’onde, uccisi da Achille, / li gettò fuori, mugghiando come un toro, / sopra la riva, ma serbò i vivi fra le belle correnti, / li tenne nascosti nei grandi gorgi profondi. / Terribile intorno ad Achille si levò un torbido flutto, / e la corrente spingeva, scrosciando contro lo scudo; / non poteva star saldo”.

“Johnny correva, correva, le lontane *creste balenanti ai suoi occhi sgranati e quasi ciechi*, correva ed il fuoco diminuiva al suo udito, anche il clamore, spari e grida annegavano in una gora fra lui e loro. Correva, correva, o meglio volava, *corpo fatica e movimento vanificati*. Poi, ancora correndo, fra luoghi nuovi, inconoscibili ai suoi occhi appannati, *il cervello riprese attività*, ma non endogena, puramente ricettiva. *I pensieri vi entravano da fuori, colpivano la sua fronte come ciottoli da una fionda*. – Pierre ed Ettore sono morti. Ettore aveva il mal di ventre, non poteva correre come doveva. Li hanno uccisi. *Io sono vivo. Ma sono vivo? Sono solo, solo, solo e tutto è finito. Era conscio del silenzio e della solitudine e della sicurezza, ma ancora correva, non finiva di correre*, il suo cervello si era riannerito e la sua sensibilità fisica ritornò, ma solo per provare angoscia e sfinimento. Il cuore gli pulsava in posti sempre diversi e tutti assurdi, le ginocchia cedettero, vide nero e *crollò*.” (PJ II, pp. 1114-1115, parr. 19-21, corsivo mio)

Anche in *Una questione privata* la corsa è dapprima fuga per aver salva la vita: Milton, avvicinosi per l’ultima volta alla villa di Fulvia, si è imbattuto nei fascisti. Ma la durata della corsa medesima, che pare non avere fine, e la sua intensificazione si caricano di significati ulteriori. L’enfasi cinestetica diviene regolazione di un conto in sospeso con Fulvia, quasi liberazione dall’ossessione di Fulvia, in un crescendo iperbolico e iterativo della concitazione:

“Correva, sempre più veloce, più sciolto, col cuore che bussava, ma dall’esterno verso l’interno, come se smaniasse di riconquistare la sua sede. Correva come non aveva mai corso, come nessuno aveva mai corso, e *le creste* delle colline dirimpetto, annerite e sbavate dal diluvio, *balenavano* come vivo acciaio *ai suoi occhi sgranati e semiciechi*. Correva, e gli spari e gli urli scemavano, annegavano in un immenso, invalicabile stagno fra lui e i nemici. Correva ancora, ma senza contatto con la terra, *corpo, movimenti, respiro, fatica vanificati*. Poi, mentre ancora correva, in posti nuovi e irriconoscibili dalla sua vista svanita, *la mente riprese a funzionargli*. Ma *i pensieri venivano dal di fuori, lo colpivano in fronte come ciottoli scagliati da una fionda*. ‘Sono vivo. Fulvia. Sono solo. Fulvia, a momenti mi ammazzi!’ Non finiva di correre. La terra saliva sensibilmente [...] Correva, con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo. *Era perfettamente conscio della solitudine, del silenzio, della pace, ma ancora correva, facilmente, irresistibilmente*. Poi gli si parò davanti un bosco e Milton vi puntò dritto. Come entrò sotto gli alberi, questi parvero serrare e far muro e a un metro da quel muro *crollò*.”¹⁸ (QP III, pp. 2062-2063, parr. 16-19, corsivo mio)

¹⁸ L’importanza che l’autore attribuisce a quest’ultima sequenza si misura pure dall’esistenza di altre due differenti redazioni, leggibili in B. Fenoglio, *Opere*, cit., vol. I, pp. 2263-2273: “Correva ad occhi spalancati, vedendo appena qualcosa della terra e nulla del cielo. Era perfettamente conscio della solitudine, del silenzio e del cessato

Non è mia intenzione entrare nel dibattito sulla conclusione del romanzo, ma mi preme insistere, proprio nella chiave di lettura qui prescelta, sul valore che la sequenza assume come ripresa intratestuale, più che di autonoma conclusione. Non è certo privo di significato che l'autore decida di chiudere il testo con una corsa che fin dall'origine (nel *Partigiano*) è tutto meno che una rappresentazione realistica di una fuga, presentandosi piuttosto come resa dei conti del protagonista con le proprie ossessioni e le proprie paure.

L'ultimo spunto per questa mia riflessione su intratestualità e autocitazione nell'opera fenogliana viene dal racconto *Ciao, old lion* e mi è stato sollecitato da un'interessantissima comunicazione tenuta da Valter Boggione all'Accademia di Scienze e Lettere di Torino in occasione del recente convegno fenogliano *Al fuoco della controversia* (14-16 febbraio 2023). Leggendo il racconto postumo¹⁹ quale testamento autoriale, scritto con tutta probabilità con piena coscienza della morte ormai imminente,²⁰ lo studioso ha concentrato la sua attenzione sulle singole tessere che compongono il racconto, di fatto una riproposizione di personaggi,

pericolo, ma ancora correva, facilmente, irresistibilmente. Gli si parò davanti un bosco, al<la> cima di un versante, e Milton vi puntò, correndo quasi fosse discesa. Come entrò sotto gli alberi, vide i tronchi asserrarsi e fargli muro dinnanzi e a un metro da quel muro crollò” [c1]; “Correva con gli occhi sgranati, vedendo appena qualcosa della terra e niente del cielo. Era perfettamente conscio della solitudine, del silenzio e della pace, ma ancora correva, facilmente, irresistibilmente anche ad un comando della sua volontà. Gli si parò davanti un bosco, dalla mezzacosta al ciglione, e Milton vi puntò con tutte le forze. Come entrò sotto i primi alberi, i tronchi parvero serrare e far muro e a un metro da quel muro crollò” [c2].

¹⁹ Il racconto è stato pubblicato per la prima volta in edizione critica (B. Fenoglio, *Opere*, cit., vol. III, pp. 117-124), ancora privo del titolo, successivamente attribuito da Dante Isella (cfr. B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1363-1370).

²⁰ A questo dato biografico Valter Boggione imputa l'altrimenti inspiegabile errore di datazione della battaglia di Valdivilla, nel racconto retrodatata volutamente di due anni (dunque addirittura collocata prima dell'8 settembre, con apparente incoerenza storica) per far coincidere la presunta data della morte dell'autore con il ventennale della battaglia.

situazioni, avvenimenti già propri di Johnny/Milton/Fenoglio. Qualche esempio: il protagonista di cui sappiamo solo il nome di battaglia (Nick, pseudonimo già apparso in alcuni testi teatrali) ha le spalle spioventi e conosce benissimo l'inglese, esattamente come l'autore e i suoi più datati *alter ego*; l'altro ex partigiano (nome di battaglia Jimmy) si chiama all'anagrafe Guido Clerico, che richiama con tutta evidenza il nome di Giorgio Clerici, già vera identità del primo Milton nei *Frammenti di romanzo*, poi rivale in amore del secondo e più celebre Milton nella *Questione*; anche Fulvia è in qualche modo evocata, attraverso le sue immancabili trecce trasferite qui alla (futura) moglie di Jimmy nel ricordo di Nick. Ma i tratti più salienti sono senz'altro quelli legati ai ricordi partigiani: la battaglia di Valdivilla, la marcia ai nove all'ora, la raffica che fulminò Set alle 12.15, la necessità di ritornare a piedi "sulle colline che furono nostre" e precisamente al bivio di Manera, "non proprio il bivio, ma quella strada che dal bivio parte per la collina alta verso Mango", vicinissimo cioè a Cascina di Langa, il luogo più emblematico di tutta la narrativa fenogliana, come già si evince fin dagli *Appunti partigiani*:

"Chi non conosce, chi non è mai stato a Cascina della Langa, vuol dire che di queste Langhe lui non può parlare. [...] ci verrò da solo, a piedi, una volta all'anno, un giorno qualsiasi d'inverno, e cercherò di riprovare quel freddo, di fare pressappoco le cose e i passi e i pensieri che devo aver fatti in un'eguale giornata dell'inverno 44-45. [...] Ogni inverno ci verrò, come a un anniversario, fino a quando sarò così vecchio e stanco da dubitare per un momento che un giorno da queste parti io vi abbia tanto camminato e combattuto. E questo m'avvertirà che il prossimo inverno non potrò risalire a toccare i muri della vecchia Langa e riconoscer la cuccia che fu della lupa.

Sùbito dietro Cascina della Langa corre la strada che da bivio Manera sale e scende fino a Mango, la strada che io ho fatto iersera da Mango in su. Poco più d'una mulattiera, ma è la grande linea interna del nostro fronte delle Langhe Orientali, la pista che noi abbiamo battuta piede dopo piede."²¹

²¹ B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1427.

Un racconto testamentario, dunque, composto come un *puzzle* di richiami e citazioni, per rendere l'ultimo, postremo omaggio alla Resistenza intera e alla sua trasfigurazione letteraria: Nick andrà in un laico pellegrinaggio (rigorosamente a piedi) a Cascina di Langa, così come l'autore, scrivendo il racconto, compie un ultimo pellegrinaggio metaletterario attraverso i *loci* più significativi della sua scrittura resistenziale.

Pur nella non esaustività, anzi, nell'assoluta parzialità della rassegna proposta, è possibile avanzare ipotesi sulle ragioni di questo costante migrare, talvolta in modo ossessivo, di situazioni, immagini, sequenze brevi ma strutturate fra opere diverse? Certo la prassi fenogliana pone alcuni problemi di definizione. Una distinzione netta fra vera e propria autocitazione e intratestualità non è sempre possibile in Fenoglio. Come già sosteneva Giorgio Pasquali, comprendendo la citazione (a differenza della reminiscenza e dell'imitazione) nella più ampia categoria di allusione,²² è indispensabile che la citazione stessa sia colta dal lettore; diversamente il testo non produce l'effetto voluto. E va da sé che deve essere ugualmente riconoscibile l'intenzionalità da parte dello scrittore e in ultima istanza il significato che attraverso la citazione si vuole aggiungere al testo. Come afferma Jacomuzzi, il procedimento della citazione non è circoscrivibile al piano retorico e stilistico ma chiama in causa l'esercizio ermeneutico.²³ Fenoglio, nelle sue frequenti ripetizioni, allude certo con consapevolezza al già scritto. Ma se le virgolette relative all'ingrossamento del Tanaro danno un segnale chiaro al lettore, se l'allusione esplicita al racconto *L'acqua*

²² G. Pasquali, *Arte allusiva*, in "L'Italia che scrive", XXV, 1942, pp. 185-187, poi in Id., *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1951, pp. 11-20.

²³ A. Jacomuzzi, *La citazione come procedimento letterario*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984, pp. 4-5.

verde contenuta in *Primavera di bellezza* dimostra un'evidente intenzionalità e una potenziale riconoscibilità da parte dell'autore, per altre immagini e situazioni non possiamo definire un preciso grado di riconoscibilità della fonte, tanto più per l'opera fenogliana, dai contorni spesso magmatici fra edito e inedito, con una gamma di stadi elaborativi intermedi che vanno dall'abbozzo al testo più rifinito, come è naturale che sia l'opera di un autore che non ha potuto vedere pubblicata in vita larga parte della sua produzione.

E tuttavia, l'insistenza con cui ricorrono talune immagini, unita alla probabile autoreferenzialità di tali procedimenti iterativi, evoca quanto meno un'intenzionalità metaletteraria – un tratto che, se anche non sconfina nella vera e propria autocitazione, comporta in ogni caso un costante ricorso alla scrittura pregressa. Viene così a determinarsi un'articolata trama intertestuale, trama che, già analizzata dagli studiosi in termini di ricerca delle fonti e sotto una pluralità di punti di vista, meriterebbe forse ulteriori indagini proprio in relazione alla dimensione dell'intertestualità interna.



GIANCARLO ALFANO

**CONDANNATI AL PARADISO TERRESTRE.
BEPPE FENOGLIO TRA HOPKINS
E MARZIALE**

1. *L'arcangelico regno della Pace*

“Poetare per Hopkins è una maniera, la maniera di pregare, il suo unico possibile mezzo d’espressione nel suo dialogo con Dio, l’intimo strumento per meglio vivere e per più soffrire la sua fede. Per questo Hopkins è così radiante, così bianco, tanto che al suo confronto ci appaiono complessi e torbidi spiriti che, prima di conoscere lui, consideravamo arcangelici: e diciamo Keats e Shelley.” (QT, p. 262)¹

¹ Cito i testi fenoglianici da B. Fenoglio, *Opere*, edizione critica diretta da M. Corti, Torino, Einaudi, 1978, rispettando le sigle in uso: *Primavera di bellezza*, a cura di M. A. Grignani, ivi, vol. I, t. III (distinguo la prima dalla seconda redazione con le usuali sigle PB I e PB II); *Il Partigiano Johnny*, sempre a cura di M. A. Grignani, si legge ivi nel vol. I, t. II (anche qui distingo prima e seconda redazione con le sigle PJ I e PJ II); *l'Ur Partigiano Johnny*, a cura di J. Meddemmen, traduzione a fronte di B. Merry, ivi, vol. I, t. I, è siglato UrPJ; *Una questione privata*, a cura di M. A. Grignani, ivi nel vol. I, t. III (e distingo le tre redazioni in QP I, QP II e QP III). Tengo inoltre presente B. Fenoglio, *Diario*, a cura di P. Tomasoni, in *Opere*, cit., vol. III. Per le traduzioni utilizzo: B. Fenoglio, *Quaderno di traduzioni*, a cura di M. Pietralunga, Torino, Einaudi, 2000 (sigla: QT). Leggo infine gli epigrammi (che siglo E) nella recente edizione di B. Fenoglio, *Epigrammi*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi,

È l'ottobre del 1951 quando Beppe Fenoglio scrive la breve introduzione alle sue traduzioni di alcune liriche di Gerald Manley Hopkins. L'incontro col gesuita anglosassone potrebbe apparire strano per un uomo che usciva dalla guerra partigiana: da una parte una meditazione verrebbe da dire spinoziana sulla Natura come dimensione autentica di Dio ("La natura è di Dio creazione ed aspetto", ribadisce Fenoglio parlando del poeta), dall'altra l'esperienza del sangue e dello scontro fratricida, mentre forse è già iniziato il faticoso progetto del *Partigiano Johnny*. Eppure proprio la presenza del paesaggio e più in generale della natura come dimensione in cui il partigiano è immerso potrebbe far pensare a un incontro, da questo punto di vista, privilegiato. Lo stesso "libro grande", o quel che ne resta, è pervaso infatti da una fitta presenza della dimensione naturale: le colline, i boschi e i rittani, e poi il vento e la pioggia e la neve sono gli elementi che caratterizzano la vita partigiana, che anzi ne determinano le azioni, i momenti e i movimenti. Per non parlare dell'erba, contro la quale si è schiacciati, e con la quale il combattente troppo spesso finisce col confondersi. Basterà ricordare che già nella prima redazione in inglese del *Partigiano* l'erba delle Langhe si carica di una dimensione funebre ulteriore che trapela con grande chiarezza nella formula sintetica dell'"avello-grass" (UrPJ, p. 117).

Se l'erba è una tomba, un luogo in cui trovare riposo, la Storia dal canto suo viene ricondotta a Natura, ridotta alla dimensione primigenia del confronto tra elementi per infine placarsi in una pace che non sarà quella condizionata dalla politica o dagli interessi collettivi o anche semplicemente dall'esito militare del conflitto, distensione in uno spazio primevo e assoluto qual è per esempio quello descritto nella prima

2005. Tutte le citazioni sono a testo con la sigla seguita dal rinvio in cifre arabe alla pagina corrispondente; nel caso degli epigrammi, alla sigla segue il rinvio all'epigramma in cifre romane.

redazione in 'italiano' del *Partigiano Johnny*: “pace e crepuscolo, e il ghiaccio spegnentesi glowing desgracedly and drearily. Ma pace” (PJ I, p. 882). E *Peace* cantava appunto il poeta britannico in alcuni versi che lo scrittore Fenoglio si sarebbe ritrovato a recitare, lo racconta egli stesso in un frammento del suo *Diario*, “sdraiato nel verde”: “ma questi brandelli di pace son povera pace. Qual pura pace tollera / allarmi di guerra, le spaventevoli guerre, la morte di se stessa?”.² Nella bellezza cangiante del creato (*Pied Beauty* s'intitola un altro componimento di Hopkins), dentro uno spazio atmosferico che rivela la sua trasfigurazione divina (*The Blessed Virgin Compared to the Air We Breathe*) l'uomo della guerra (cioè proveniente dalla guerra) che nel 1951 traduce Hopkins e che nel 1954, sdraiato sul prato declama quei versi, si riconduce così a quel Johnny che è uomo *nella* guerra (cioè abitante la guerra) e che alla guerra è destinato a rimanere fissato.³

C'è un ulteriore aspetto della breve citazione iniziale che, illuminando il rapporto tra il gesuita ottocentesco e lo scrittore albese, ci può introdurre a una riflessione sull'esperienza letteraria di Fenoglio, ed è l'emersione di quell'inusuale aggettivo “arcangelico”. Se prima di conoscere Hopkins, dice il traduttore, consideravamo “arcangelici” Shelley e Keats, una volta conosciuto, è lui ad apparirci tale, cioè, credo legittimo parafrasare, è lui a risultare ‘sublime’, a occupare per noi il vertice, il sommo grado dell'espressione poetica. Credo vada ritenuto sintomatico il fatto che lo stesso aggettivo ricorra in tutt'altro contesto ma nel medesimo torno d'anni per connotare il mondo della Resistenza, e più precisamente lo

² Cfr. *Diario*, cit., p. 210, frammento intitolato, appunto, *Pace*. Il testo di Hopkins è tradotto in QT, pp. 12-13.

³ Per questa categoria, cfr. S. Finzi, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Bari, Dedalo, 1989 e V. Finzi Ghisi, *I saggi (1968-1998)*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1999, nonché la riflessione tipologico-culturale di G. Frasca, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra mediale*, Genova, Costa & Nolan, 1996.

spazio delle Langhe al di là delle colline che circondano Alba. Se questo spazio viene appunto definito l'“arcangelico regno dei partigiani” (PB I, p. 431), ciò vuol dire che l'esperienza del partigianato è esperienza somma, sublime, imparagonabile con le altre. Forse non si potrà considerare questo insolito elativo come uno di quei *clic* espressivi che Leo Spitzer considerava potenti forme rivelatrici dello stile di un autore, ma certo non ne va sottovalutato il peso ideologico e insieme poetico: alla “vita eccezionale, vale a dire autentica, diversa, non banale”⁴ che è la vita partigiana deve corrispondere uno stile sublime, una forma narrativa gerarchicamente superiore rispetto alla dispersione banalizzante del quotidiano romanzesco. E dunque, se “Poetare per Hopkins è una maniera”, ossia una forma del proprio rapporto col divino – inteso come forma del dispiegamento della realtà nel suo complesso –, allo stesso modo scrivere sarà per Fenoglio una *maniera*. La maniera della fedeltà a un mondo assoluto, staccato dal confronto con la vita nel suo andamento ordinario. La scrittura narrativa fenogliana, dai *Ventitre giorni della città di Alba* (1952) fino a *Una questione privata* (1964, postumo), passando per il grande progetto del *Partigiano Johnny* (1968, postumo), indipendentemente dalle pur palesi variazioni stilistiche e di struttura compositiva, presenta infatti un comune progetto discorsivo: rappresentare il soggetto nel suo rapporto con la scelta; che è quanto a dire rappresentare la dimensione problematica della vita autentica.

Che quest'espressione ci conduca nei dintorni dell'esistenzialismo, e che dunque qui il critico debba cedere il passo al filosofo non impedisce però di ricordare che professore di Fenoglio al liceo e poi figura di riferimento per lui ancora nei decenni successivi fu Pietro Chiodi, studioso appunto dell'esistenzialismo (di Kierkegaard in particolare) nonché

⁴ E. Saccone, *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988, p. 187.

traduttore di *Essere e tempo* di Martin Heidegger. Se questo rapporto fu forse ininfluenza nello sviluppo della scrittura fenogliana (ma in questa direzione vi sarebbe forse ancora da indagare), resta il fatto che lo stesso Chiodi dedicò a *Fenoglio scrittore civile* un saggio pubblicato nel gennaio del 1965 sulla rivista "La cultura". In quelle pagine il filosofo piemontese scriveva che "il 'racconto' non poteva avere per [Fenoglio] il significato della liberazione, della catarsi. Raccontare divenne invece rivivere e far-presente, far-vedere, denunciare". Osservazione cruciale, che poco oltre ribadiva aggiungendo che "Fenoglio fu uno scrittore civile perché fece vedere il tragico come interiorizzazione della 'necessitudo', cioè come destino di una generazione che dovette assumere incolpevole una inesorabile eredità di colpa".⁵ La colpa ereditata dalla Storia, dal Fascismo, causa scatenante dell'infezione che ha colpito cose, città, persone, istituzioni ("Hanno infettato anche l'esercito", PJ I, p. 1279; Alba "non è più lei, non è più nostra, è solo più un agglomerato appestato e prostituito", QP I, p. 1811; e si potrebbe continuare), significa in un primo momento la condanna a vivere una vita inautentica, falsificata e degradata, in un secondo momento la necessità di assumere questa vita come la forma della propria esistenza. Solo la sospensione prodotta dall'eccezionalità della scelta permette di sottrarsi a quella forma, e così entrare nell' "arcangelico regno" che è il mondo del presente assoluto, cioè di quella modalità temporale sciolta da ogni relazione di continuità col passato e col futuro.⁶ Come quel passato epico che, stante la celebre lezione di Michail Bachtin, è un passato assiologico in quanto appunto "assoluto", così da diventare un

⁵ P. Chiodi, *Fenoglio scrittore civile* [1965], in B. Fenoglio, *Lettere. 1940-1962*, a cura di L. Bufano, Torino, Einaudi, 2002, pp. 197-202, in part. p. 201.

⁶ Mi permetto di rinviare a G. Alfano, *Presente assoluto e campo della scrittura nel "Partigiano Johnny" di Beppe Fenoglio*, in "Testo", XXIV, 2003, pp. 9-38.

puro deposito del valore non sottoponibile a giudizio,⁷ in modo non difforme il presente del mondo partigiano viene trattato nella narrativa fenogliana quale pura dimensione del valore, in quanto tale incommensurabile col passato del fascismo e con ogni eventuale futuro post-bellico.

Al di fuori di quello specifico spazio-tempo costituito dall'“arcangelico regno” vi è la vita ordinaria, la quale, si diceva appena sopra, non soltanto è la dimensione in cui si è costretti a vivere, ma è anche il supporto strutturale dell'esistenza, appunto la sua *forma*, che il soggetto non può che assumere in modo consapevole. Vivere consapevolmente una vita inautentica non significa però vivere nell'inautentico e basta, ma sospendere ogni apparato immaginario che accompagni la falsificazione del mondo. Proprio per questo è necessario, come gran parte degli studiosi hanno osservato, che Johnny muoia,⁸ perché un partigiano non può tornare a casa, pena lo strazio di ritrovarsi in un mondo irredento che per struttura ricorda al soggetto la sua stessa natura corrotta.

La guerra, insomma, non redime. Al contrario di ogni ideologia della fortificazione e del superamento dei limiti fino a un irrazionalistico e mitologico fondersi con la battaglia, Fenoglio ha scelto – passando per un quindicennio di riscritture – di fissare la dimensione ineguagliabile della guerra partigiana in quanto luogo dell'origine irrimediabilmente perduta: non per un caso, viene da pensare, Johnny si muta in Milton, se è vero che il ‘Paradiso perduto’ è quello dell'“ambito atavico” delle colline da cui provengono ‘i Fenoglio’, dov'è cioè riposta l'origine della famiglia dello scrittore. Origine biografica e origine collettiva hanno insomma le

⁷ M. Bachtin, *Epos e romanzo* [1938], in Id., *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-482.

⁸ Anche qui sono costretto a rinviare a Giancarlo Alfano, *Johnny (non) deve morire. Su filologia e critica del “Partigiano Johnny”*, in “AOQU”, II, 2, 2021, *La morte dell'eroe*, a cura di M. Comelli e F. Tomasi, pp. 247-261.

medesime coordinate: in uno spazio altrove, dal quale, una volta raggiunto, non è più possibile ritornare.

Ed è per questo che, come affermava Pietro Chiodi, il racconto non svolge alcuna funzione catartica in Fenoglio (in senso strutturale, come *plot*, e in senso personale, come sfogo). La partecipazione alla guerra partigiana e il suo inestricabile esser macchiata dalla causa fascista – come a dire che senza Fascismo non ci sarebbe stata nessuna Resistenza e che dunque questa dipende logicamente da quello – fanno sì che l'uomo che torna dalla guerra non possa liberarsi dalla necessità di falsificare quella stessa esperienza per fingerla 'autentica', fondativa, laddove essa è invece 'assoluta', e dunque sciolta da ogni contatto col prima e col dopo, come rivela con grande efficacia la formula fenogliana che rimanda "le cose di prima a dopo, a dopo" (QP II, p. 1837). Secondo la mistificazione di cui si è detto, invece, la vita autentica fonderebbe quella inautentica, così che alla scelta come momento eccezionale, come svolta esistenziale di un soggetto farebbe seguito il ritorno dell'identico, e la fondazione della nuova comunità si risolverebbe nella rinnovata perpetuazione della 'peste'.

Al contrario, Fenoglio resta fedele a quella dimensione eccezionale staccandola da ogni presente possibile, da ogni attualità: ed è in questo che consiste la natura 'civile' della sua scrittura, ossia nel fatto che egli abbia assunto singolarmente il destino di colpa della sua generazione (la generazione nata e giunta alla maturità sotto il Fascismo) e che quel destino abbia scelto di rappresentare nella sua scrittura attraverso l'adibizione di un *continuum* narrativo⁹ che è l'*analogon* formale o meglio proprio la messa in forma di una condizione storica specifica.

⁹ L'espressione viene da un titolo di M. Corti, *Beppe Fenoglio. Storia di un "continuum" narrativo*, Padova, Liviana, 1980; l'accezione con cui la uso non coincide tuttavia con l'intenzione della grande studiosa.

Essere sopravvissuti significa dunque sì, come ha ricordato Gabriele Pedullà, poter raccontare a partire da quel “silenzio dei defunti”, che solo “consente di fondare la scrittura umana proprio nel confronto non rinunciatorio con l’elemento menzognero del linguaggio”,¹⁰ ma significa anche dover commerciare con quei medesimi defunti, non poterli più esorcizzare perché, al contrario, si è costretti a incorporarli. Al di fuori di ogni orizzonte heideggeriano, potremmo insomma dire che qui scrivere è vivere per la morte, cioè per mezzo e in funzione della morte: il coro dei defunti sepolti sotto l’“avello-grass” si stringe nella scrittura singolare di chi s’impegna a incarnare un destino collettivo. Scrivere è insomma, come s’è detto prima, una *maniera* singolare, il modo di Fenoglio per gestire la disappartenenza all’origine nel momento stesso in cui si rappresenta l’origine come frutto di una scelta che non può che esser vissuta nella sua irrimediabile absolutezza e che proprio per questo non garantisce in nessun modo, anzi smentisce, la continuità degli effetti (diciamo di ‘autenticità’) nella vita successiva di chi ha *scelto*. Essere partigiano, si potrebbe anche dire, significa non esser mai ‘stato’ partigiano: ancora una volta la *scelta* si colloca in una dimensione temporale assoluta, e pertanto improduttiva, sottratta a ogni capitalizzazione possibile.

Questo insieme di caratteri fa sì che il mondo partigiano sia un mondo imparagonabile con la vita ordinaria, cui non può che corrispondere uno *stilus sublimis*. Anche quando il tema partigiano viene filtrato attraverso la dimensione sentimentale – ossia ‘privata’ – dell’individuo, per esempio quella inerente alla rivalità amorosa, esso non si configura mai nella forma dell’elegia. Ed è interessante ricordare che per il Northrop Frye di *Anatomia della critica* il modo tragico e quello ironico sono vischiosamente apparentati. Se infatti l’“archetipo dell’ironia inevitabile è

¹⁰ G. Pedullà, *Amor de lohn*, in B. Fenoglio, *Epigrammi*, cit., p. XXIX.

Adamo, natura umana condannata a morte”,¹¹ allora è chiaro perché il mondo partigiano sia al tempo stesso assoluto e non fondativo: i morti partigiani sono sempre e per sempre dentro quel mondo, quelli che vi sono sopravvissuti sono invece condannati a morirvi fuori, nel mondo dove non si è scelto di stare.

Essere condannati al paradiso perduto, significa essere rovesciati in un presente ordinario dove non vi è più nulla da scegliere, in una dimensione dunque propriamente infera, perché fissata in caratteri non evolutivi e in gesti coattamente ripetitivi. La sublime dimensione ironica della colpa ineluttabile dell'uomo, dove per un morso ci si giocò l'albero e addirittura tutto il giardino, si stinge in un quotidiano fatto di abitudini il cui *stilus* corrispondente non può che essere quello 'comico'. La commedia è del resto, teste Cicerone, *speculum consuetudinis*, uno specchio forse pure deformante per mobilitare tra concavità e convessità la caricatura dell'ottuso quotidiano, ma comunque fedele nel riproporre la condanna della replica. Al presente assoluto della vita partigiana, che è puro fluire nell'azione e rifluire nella natura, si contrappone allora il presente della vita ordinaria, che è pura ripetizione, assoggettamento alla legge statica delle forme sociali e comportamentali.¹²

Alla pienezza tragica della vita partigiana si contrappone insomma la mancanza comica della vita al di fuori della guerra. Mentre alla prima corrisponde il corpo glorioso degli eroi, splendidi in quella loro barbarie, provvisoria ma pure affidata alla permanenza dell'istante, alla seconda corrisponde il corpo stento, opaco, di chi è destinato alla replica. Lo dimostra un passaggio splendido della prima versione, in inglese, del *Partigiano Johnny*, lì dove la giovane partigiana soprannominata Dea, che

¹¹ N. Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* [1957], Torino, Einaudi, 1967, p. 57.

¹² G. Pedullà, *Amor de lohn*, cit., p. XXI.

si è mantenuta vergine nel pieno del conflitto, dichiara che per farsi deflorare non può aspettare la fine della guerra, giacché non può sopportare l'idea di concedersi a un uomo "sorted from the war": "for such a man would have been inevitably decayed, the moment itself it sorted from the war" (UrPJ, p. 293), perché infatti 'un tale uomo risulterebbe inevitabilmente decaduto nel momento stesso in cui uscisse dalla guerra'. Si badi bene, neanche qui è legittimo leggere una qualche forma di rivendicazione mitologica della guerra: la questione in gioco non riguarda infatti l'esercizio della violenza, ma l'appartenenza o meno a una dimensione edenica che implica sì la consapevolezza della condizione ironica inevitabile dell'essere umano ma che proprio per questo lo rende degno dello splendore del tragico: la necessità.¹³ Ecco, in questo senso credo si possa affermare che Fenoglio riscatta il termine 'edenico' dalla dimensione elegiaca; al contrario l'Eden, il Paradiso terrestre, la 'condizione originaria' sono per lo scrittore albese espressioni 'mitologiche' della struttura condizione tragica dell'uomo, cui è impedita ogni possibilità della *scelta*.

2. *Nell'al di qua*

Il discorso può trovare una prima controprova proprio restando nell'ambito sdrucchiolevole della sessualità. Leggiamo l'epigramma indirizzato *Alla vergine Galla* (E, XV):

"Mormora Galla 'L'uomo destinato
A deflorarmi dovrà aver questi occhi,

¹³ Sul rapporto tra autenticità e sentimento di "ebrezza che deriva dal mettere a repentaglio la propria vita" cfr. R. Bodei, *Segni di distinzione*, introduzione a T. W. Adorno, *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca* [1964], traduzione di P. Lauro, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. XL.

Così le braccia, tanto di coscia e...
Smetti di delirar, vergine Galla,
Il gioco stringe. Porgi il capo e lascia
Ti si bendino gli occhi. È moscacieca.”

Al sogno virgineo ma non casto di Galla, che in quanto dispiegamento della fantasia erotica è tra le modalità prime della vita inautentica come vita della ripetizione (qui infatti anche l'atto primo del congiungimento carnale iniziatico, in apparenza non derivato da alcun atto precedente, è ridotto alla ripetizione della immaginazione), si contrappone la crudezza del gioco dove si piglia, o si è pigliati, dal primo che capita. Se Dea – per esser più chiari – può affermare che l'uomo uscito dalla guerra risulterà per questo solo fatto decaduto, una volta fuori della guerra, inevitabilmente tutti gli uomini, e tutte le donne, sono oramai già decaduti, e in quanto tali fungibili. Ma Dea e Galla si distinguono anche perché, mentre la seconda si lascia andare al delirio visionario, la prima vede invece con chiarezza ciò che è destinato a succedere: la deflorazione non sarà per lei un atto fondativo, ma un evento racchiuso nel mondo eccezionale del partigianato. Nel mondo del dopo, una volta tornati a casa dalla guerra, fare l'amore sarà il solito rito ripetitivo edulcorato da immagini affettive o pulsionali. Come altrimenti sospetta Johnny, una volta usciti dalla guerra, ci saranno soltanto le famiglie (PJ I, p. 844).

L'esperienza epigrammatica di Fenoglio, tutta compattamente racchiusa intorno al 1961, rappresenta bene il secondo polo della contrapposizione che si è delineata sin qui, il polo cioè del mondo uscito dalla guerra e pertanto inevitabilmente decaduto, fatto polveroso, ordinario: reso infernale da quella sua ripetitività cui è impedita anche la redenzione del crimine d'eccezione. Un mondo connotato dalla dispersione degli eventi e, qui Heidegger è utile, dalla chiacchiera, dal *coquettieren* che consente di sciogliere l'esistenza in aneddoto; come fa per esempio quella

“Domizia” che sebbene “si diede a cinquecento, / Barbari non esclusi, mimi e schiavi / A titol d’onestà, di redenzione / L’essersi allega sempre rifiutata / A Claudio che l’amò tutta la vita” (E, XXIV). Lo stile del chiacchiericcio mondano consente così alla dama viziosa di difendersi con un sofisma dall’accusa di leggerezza, contrapponendo alla quantità delle concessioni la qualità del diniego, ma inevitabilmente confermando la legge della ripetizione, ossia della caricatura.

Torniamo per questa via alla questione degli *stili*, tragico e comico, e dei generi corrispondenti. Mentre nel breve romanzo *La paga del sabato*, risalente agli anni 1950-1951 (ma pubblicato postumo nel 1969), veniva siglata nelle forme analitiche della narrazione la difficoltà se non impossibilità del reinserimento del partigiano nella vita quotidiana e il suo conseguente decadere a ‘delinquente’ ordinario (con uno schema che avvicina il protagonista Ettore al verghiano ’Ntoni), dieci anni dopo Fenoglio condensa la magniloquenza diciamo per brevità neorealista (ma in realtà, come accade per tanti prodotti di quella stagione, espressionista) nella sinteticità strutturale dell’epigramma, con breve quadretto descrittivo iniziale e rovesciamento arguto nella *pointe* conclusiva. Nell’arco di dieci anni lo scrittore ha insomma deciso di sottrarre ogni grandezza al partigiano che viva al di fuori della guerra, sia pure la grandezza diminuita della prospettiva sentimentale centrale (gli scontri di Ettore coi genitori sono il segno della sua grandezza come personaggio, che ne fanno quasi più un inetto che un reduce), azzerando, dal punto di vista morale, insieme a quell’ex partigiano (che intanto avrà compiuto quasi quarant’anni), l’intera società che lo circonda.

Dal mondo “arcangelico” e dunque paradisiaco dell’epoca partigiana, quando i tempi sono sospesi e i luoghi sono quelli genealogici del sangue, della “linea paterna” (PJ I, p. 419), e insomma quelli dell’“ambito atavico” (PJ I, p. 438), si è così proiettati nel mondo infero dei legami sociali

quotidiani, in uno spettro limitato di gesti e comportamenti sempre, come si è detto, ripetuti. Di conseguenze la forma della rappresentazione non potrà che appuntarsi sui vizi individuali assurti a forma definitiva del soggetto. L'inclinazione al bere ("Se un'ultima taverna è in riva a Stige / Ei non avrà di che pagar Caronte", E, IX), la millanteria ("Credete a me, Cepione con le donne / Non compisce al momento, ma compisce / L'indoman, quando a noi ne riferisce", E, XXVIII), la dabbenaggine ("Tutte stolte, le donne, e sciagurate / Tutte proclami. Dunque vuoi che intenda / Che tutte ti cedettero, Vatinio", E, LXV), la fatuità ("Conviene, Quinzio, che corrosi e neri / Abbia tu i denti. Se li avessi belli, / Sorrideresti pure ai funerali", E, XCIV), l'autocompiacimento ("Se vuoi ti senta, turati le orecchie / la succhian tutta loro la tua voce", E, CIII). Nella galleria epigrammatica di Fenoglio si susseguono i tipi di una società tanto generica quanto generalizzabile: si tratta infatti della condizione umana una volta che le sia stata sottratta l'eccezionalità della scelta. Quei vizi che nel mondo dei partigiani pure esistono, ma che risultano per così dire sospesi nello stato di eccezione in cui tutti vengono a trovarsi, quando le leggi ordinarie non valgono più, quando non più contano i vincoli, le affinità e le simpatie del mondo 'di prima', ebbene quei vizi tornano adesso a caratterizzare gli individui.

Verrebbe anzi da osservare che, se l'ingresso nella vita partigiana è siglato da quel battesimo che consiste nell'imposizione di un nome nuovo che ognuno sceglie per sé (semmai cavandolo fuori dal proprio immaginario letterario), il ritorno nella vita ordinaria significa riprendere gli abiti del consorzio civile, in cui non possono vivere né Tarzan né Milton, ma solo Ettore, o Giorgio, Michele. Ma questo regresso significa anche tornare in un mondo di conoscenze e aderenze, dunque in un mondo ristretto, in una 'società ristretta' per usare un concetto leopardiano: una piccola società di provincia in cui in fin dei conti tutti si conoscono. Da

questo punto di vista potrebbe avere ragione il più recente curatore degli *Epigrammi* nel sospettare che in questa raccolta di versi si possa identificare quel libro su Alba cui Fenoglio aveva pensato sin dalla metà degli anni Cinquanta;¹⁴ a patto che non lo s'intenda come un libro a chiave, beninteso, ma come la rappresentazione compiuta di una condizione esistenziale che è prima di ogni altra cosa una condizione sociale. Un 'romanzo' d'ambiente, potremmo allora forse considerare questa raccolta di 144 epigrammi, in cui è appunto un ristretto numero di situazioni e condizioni a esser rappresentato. Lo stesso recupero di Marziale quale modello formale rimanda del resto a una società come quella della Roma imperiale che, sebbene più ampia dal banale punto di vista quantitativo, risulta del pari chiusa entro una costipata ritualità mondana fatta di occasioni festive e di pettegolezzi.¹⁵ Dunque ancora il *coquettieren* come sigla della vita inautentica, quella che si può vivere nel piccolo circuito dei rapporti personali diretti.

È inoltre importante non sottovalutare una conseguenza derivata dalla scelta di Fenoglio – analizzato con acume da Pedullà – di operare un fitto travestimento in panni latini di ambienti e personaggi che animano i suoi componimenti epigrammatici. In questi epigrammi troviamo un mondo di provincia abitato da Domizia e Claudio e Veientone, in cui l'olio delle lucerne si misura a onces e i pagamenti avvengono in nummi e sesterzi, dove non ci si affaccia dal balcone ma dai rostri e dove s'indossano toghe e calzari mentre ci si sposta in ottoforo: che si tratti di una Alba *en travesti*, oppure di una parodia del genere cinematografico del *peplum* per raffigurare l'Italia del *boom* economico, in ogni caso il

¹⁴ Cfr. G. Pedullà, *Amor de lohn*, cit., *passim* e soprattutto p. XXIII.

¹⁵ Il riferimento al poeta latino è esplicito nell'epigramma *A Cinna, accademico*, per un suo giudizio su questi epigrammi: “Qualcuno è buono, gli altri non malvagi: / Non mai protervi, amabili talora; / Ma sanno forse, tutti, di Marziale' / Forse tu, Cinna, non fosti allattato?” (E, LXIX).

maquillage classicheggiante funge da catalizzatore per una descrizione della società contemporanea in cui il singolo vizio volta per volta denunciato non è altro che un modo per fornire una dimensione tipizzata della soggettività. Ne sortisce un'ambizione al catalogo, peraltro esplicitata dallo stesso autore nel testo dedicato *A Varo e Eutropio, botanici*:

“È vero
Fate spallucce sul lavoro mio?
Eppur siamo colleghi, a ben vedere:
Schedate voi le piante, io gli umani.” (E, LXXXIII)

Se la catalogazione, la schedatura degli esemplari tipizzanti non può che tendere alla saturazione, come ancora ha osservato Pedullà,¹⁶ questo non vuole dire però che il compito che Fenoglio si è prefissato sia di rappresentare compiutamente un ambiente reale, sia pure l'amata Alba. L'insieme dei tipi, invece: è questo che si può ambire di completare. Salvo esser ricacciato nella realtà per così dire referenziale:

“Stanco d'epigrammare, d'aggre-dire
I vizi soli, non mai le persone,
Mi sono ubriacato e poi a Papio
Sul naso un pugno ho dato in pieno foro.” (E, CXL)

Il limite della rappresentazione qui segnalato implica che la mascherata anticheggiante non può corrispondere a una satira dei costumi di un ambiente reale, ma è condannata a restare la descrizione generica di un mondo genericamente degradato.

Meno generica è invece proprio la funzione del codice, la scelta del modello. Prendere come guida Marziale significa infatti forse anche realizzare un'operazione demistificante nei riguardi della splendida ma

¹⁶ G. Pedullà, *Amor de lohn*, cit., p. XXIII, parla di “aspirazione alla compiutezza”.

fatua e immorale Roma del I secolo dopo Cristo, così da aggredire per via indiretta la proiezione sublimatrice a basso prezzo dell'Italia fascista sognantesi proiettata verso un destino imperiale.

Prendere come guida formale il poeta latino Marziale significa però soprattutto scegliere un modello 'liceale', e dunque nazionale. Come il turpiloquio o l'invito a cena rimandano a un *liber* di Catullo consumato per metà in aula e per l'altra metà in affannose compulsazioni clandestine, così il triste catalogo dei *turpia* – matrone adultere, millantatori, giocatori d'azzardo e goccioloni che si lasciano ingannare in mille modi – risale direttamente alla memoria scolastica del Ventennio. La stessa iperstilizzazione della versione italiana di Marziale realizzata da Giuseppe Lipparini nel 1940, che Fenoglio possedette e lesse nella ristampa del 1958,¹⁷ è l'indice appunto dell'intenzione di marcare il codice, di sottolinearne la funzione comunicativa principale, che è a mio avviso quella di creare un comune ambito di riferimento linguistico e concettuale tra autore e lettore, e più precisamente ancora di ricreare una dimensione liceale entro la quale i due poli della comunicazione letteraria possano riconoscersi. Ed è per questo che Fenoglio calca la mano sul pedale parodico della versione italiana: non avrebbe infatti senso tirare la gara con il latino, se non fosse che questo può essere trattato come appunto *una lingua da tradurre*, cioè proprio una lingua che esiste esclusivamente in funzione dell'esercizio grammaticale di riverbalizzazione. Da qui sortisce anche l'impressione di una lingua italiana rifatta sul latino, perché – appunto come ogni versione liceale – la lingua antica produce effetti di superficie soprattutto sull'andamento sintattico (anche lo studente che sappia usare bene il vocabolario non riesce a liberarsi di quella patina

¹⁷ Ivi, p. XXX (per le notizie sull'edizione Lipparini) e XXXI (per l'osservazione che "Fenoglio estremizza l'impronta classicista della versione di Lipparini: iperlatinizza").

d'antico dovuta alle bizzarre torsioni del *cum* col congiuntivo o del participio congiunto dentro le maglie della lingua italiana). Del resto, Giuseppe Lipparini, annotatore e traduttore di classici italiani e latini, fu anche autore di grammatiche per le scuole e di fortunate antologie di lettura per i ginnasi, le medie inferiori e gl'istituti magistrali.

Attraverso, il codice epigrammatico Fenoglio giunge così a crearsi una seconda 'maniera', una maniera epigrammatica appunto, che non varrà più come forma della fedeltà a un mondo assoluto, ma al contrario come forma dell'immersione dentro la vita còlta nel suo andamento ordinario: non più la scelta, ma il dispiegamento dell'inautentico. Quest'atmosfera di aule scolastiche, questo grigiore delle mattinate con gli appelli e le interrogazioni crea infine un corto-circuito temporale, sicché dal tempo di dopo la guerra, nel quale manifestamente questo 'libro' è immerso, si è risospinti indietro all'epoca del liceo, come a dire che gli *Epigrammi* si ricongiungono all'indietro con *Primavera di bellezza*, e più precisamente con la sezione di quel romanzo ambientata nella classe di liceo, quando il protagonista è dunque ancora ad Alba, prima di iscriversi all'Università a Torino, prima di essere richiamato nell'esercito, fare il corso ufficiali ed essere infine trasferito a Roma per fare infine esperienza dell'otto settembre.

Al di là di una generica parodia della magniloquenza fascista in genere e in ispecie romana, la descrizione della vita studentesca, divisa tra le lezioni mattutine, le esercitazioni del NUF e il servizio all'UMPA, risponde allo stesso criterio dello smascheramento dell'ipocrisia diffusa che, come la peste di cui si è detto in principio, finisce coll'infettare tutto e tutti, anche quei giovani che, prima da studenti poi da militari effettivi, pure si provano a boicottare le occasioni più vuote e appariscenti della quotidiana organizzazione dittatoriale. Il tempo di dopo, di dopo la guerra e di dopo il Fascismo viene così a sovrapporsi al tempo di prima, quello di

prima della guerra ma soprattutto quello di quando c'era il Fascismo: una sovrapposizione che minaccia di destituire di senso tutta l'esperienza partigiana. Che anzi di fatto svuota quell'esperienza, risucchiando chi l'ha vissuta dentro la cinghia dell'inerzia quotidiana: come Furio, che “Nella guerra che fu [...] / Sei Teutoni in mezz'ora fece” e che oggi s'inchina, o anzi con iperstilizzazione ‘s'inclina’, a *Lucullo imprenditore* (E, CVIII).

Tra quel tempo di prima in cui il “presente era opaco e miserabile come le impannate cartacee oscuranti le finestre delle case popolari” (PB I, p. 1382), e il tempo di dopo, dove non resta più che il cinismo di chi consiglia *A Flacco, moralista demoralizzato*: “Fa' come me, che da gran tempo tengo / Per vergini le donne che non hanno / ancora partorito” (E, LI); tra la retorica fascista e l'ottimismo della ricostruzione opulenta si consuma ogni spazio in cui possa realizzarsi l'eccezione della scelta, si chiude definitivamente il mondo paradisiaco del presente assoluto, che in quanto tale, appunto, mostra di non fondar nulla, di non poter essere il momento originario di una svolta individuale e collettiva.

Di fronte a una simile continuità sentimentale e comportamentale, il soggetto si erge ad autorità giudicante: atteggiamento che però, abbiamo già visto, non eccede i limiti della genericità, giacché non può che limitarsi al catalogo dei vizi. Se la scrittura epigrammatica si configura come un'attività improduttiva, sottratta al regime monetario e all'interesse economico,¹⁸ essa è tuttavia un'attività riconosciuta, sia dal punto di vista dell'eccezionalità dell'autore, tanto che Crasso l'usuraio potrebbe fargli credito sulla base del numero presuntivo di epigrammi da lui realizzati in futuro (E, LIII), sia dal punto di vista del gioco di società, tanto che un tale Memmio può adombrarsi del fatto che l'autore tardi “ad accoccargli / Un

¹⁸ Cfr. E, XIV. Si tenga conto che, com'era prevedibile, l'avidità è insieme all'immoralità sessuale il vizio percentualmente più condannato: le sono dedicati ben 17 dei 144 epigrammi.

epigramma” arrivando addirittura a togliergli “il saluto” (E, LXVI). Altro che esercitare una funzione di governo morale delle coscienze, la poesia si rivela così un esercizio vuoto: un gioco di società, di una società che, più o meno, è stata tutta in gioventù allo stesso liceo; un gioco che, per riuscire bene, dev’esser giocato con delle regole che tutti possano comprendere. La crisi della funzione della poesia e del poeta giunge così al suo culmine: se già da tempo è passata la stagione dei poeti-vate che incarnano i sentimenti della nazione dirigendone il corso, a questo punto non è nemmeno più possibile rifugiarsi nel chiuso ‘ermetico’ dell’eccezionalità culturale, e neppure ergere la soggettività lirica a prisma di una sensibilità epocale, la condivisa condizione post-bellica.

La maniera epigrammatica fenogliana in quanto forma del rapporto col mondo dell’inautentico inteso come mondo in cui non è data *scelta*, e dunque come mondo del presente ordinario si completa infine con la creazione, verrebbe da dire artificiale, di uno spazio alternativo perché eccezionale e dunque depositario del valore. Questo spazio è, canonicamente, lo spazio dell’amore. Alla figura del poeta corrisponde così la figura della donna amata, che è per statuto, cioè nel rispetto delle regole di questo genere letterario, una donna assente, un fantasma, anzi *il* fantasma, quello che attraversa l’intera produzione fenogliana sotto il nome di Fulvia.¹⁹

Che sia una figura letteraria, un mero fantasma di carta (e del resto, il protagonista di *Una questione privata* progetterà di tradurre la *Morella* di Edgar Allan Poe, e cioè uno dei racconti più esplicitamente dedicati all’ossessionante ritorno del fantasma, proprio a beneficio della sua Fulvia) basterà a segnalarlo il fatto che il protagonista s’innamorò della donna,

¹⁹ Si veda al riguardo G. Pedullà, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2001.

ossia, nei termini iperstilizzati del testo, conobbe una “Venere [...] nuova”, insieme pura e sensuale, quando “‘Ahi!’ Fulvia gemette, / ‘Un’ape cattivissima m’ha punta’” (E, VII). Se abbiamo visto che l’opera resistenziale di Fenoglio libera la dimensione dell’Eden da ogni connotazione elegiaca, è invece qui, nel mondo grigio dell’ordinario, che la favola pastorale – se è vero che l’episodio ricalca un *topos* antico, la cui variante più diffusa si legge anche in *Aminta* (vv. 441 e sgg.) – torna a reclamare i propri diritti, ammantando l’attrazione sessuale con la sensualità della falsa innocenza. Sebbene Fulvia non esista al di fuori di questa scena iniziale, non a caso collocata in apertura di libro, ella tuttavia – e ancora una volta canonicamente – satura l’intero spazio del desiderio. Andando a teatro il poeta sarà dunque distratto per tutta la durata dello spettacolo se in platea siederà “Un’ignota fanciulla somigliante, / Nei sopraccigli, a Fulvia” (E, XLIX); oppure, sapendo che l’amata è a Roma, egli, ascoltando una descrizione della capitale, si sentirà vivere “tra il Tebro e il Palatino” pur trovandosi fisicamente “oltre Eridàno” (E, LXX). E insomma, anche nel caso che si volesse ascrivere alla serie di Fulvia l’epigramma CXIV, intitolato *Non partire*, che è l’unico dove sembra di dover supporre una comunicazione diretta tra poeta e amata, la sostanza della donna resta della medesima consistenza dei fantasmi e dei sogni. Come ribadisce l’ultimo dei componimenti a lei dedicati:

“Alfin ci riunivamo Fulvia ed io,
Giovani come allora, un po’ più saggi,
Ma di Fulvia apparivo assai più bello.
Morfeo non mi replichi un tal sogno.” (E, CXXV)

Nel codice epigrammatico s’inserisce così un altro codice, diciamo elegiaco, che, mentre rispetta alcune *contraintes* del primo, e soprattutto la tendenza all’arguzia conclusiva, contribuisce a irrobustire la dimensione

iperstilizzata, propriamente manierista di questa seconda maniera fenogliana. Il gioco sul codice, che consiste in una costruzione linguistica posticcia ma necessaria, ottenuta battendo sul pedale dell'exasperazione del travestimento classicheggiante e dell'assolutizzazione del fulcro sentimentale, risulta insomma come la forma per rappresentare il mondo del dopo. Il quale è null'altro che una ripresentazione del mondo di prima. In questo mondo qua, nell'infero al di qua.



GINO RUOZZI

IMBOSCADE

Il tema dell'imboscata è ricorrente nella letteratura della Resistenza. In particolare in quella di Fenoglio. L'imboscata è un'operazione militare compiuta da gruppi, non una manovra da esercito. Organizzata da compagini che possono essere sempre più piccole fino ad assottigliarsi e ridursi a una persona sola, come è per Milton nell'omonimo romanzo *L'imboscata* (titolo 'imposto' dall'editore critico Dante Isella):¹ un'imboscata finita nel peggiore dei modi, con Milton stramazzone morto nel fiume, 'rafficato' nella schiena dal soldato fascista Reggiani. Eppure Milton sembrava averla preparata bene, con un preventivo sopralluogo per esaminare "metro per metro il campo della sua imboscata" (*L'imboscata*, 21).² Ma non è bastato, perché "finirà in una controimboscata e salterà crivellato di colpi nel Tanaro".³

¹ B. Fenoglio, *L'imboscata*, nuova edizione, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 2001, p. 200.

² Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, p. 981.

³ L. Mondo, *Il poema del 'tradimento'*, in Id., *Questi piemontesi. Profili di scrittori italiani tra Otto e Novecento*, a cura di M. Masoero, Firenze, Olschki, 2015, p. 158.

L'imboscata è un'impresa tipicamente partigiana, da piccolo distaccamento o solitaria.

Nel trittico partigiano costituito dal *Sentiero dei nidi di ragno* di Calvino (1947), dalla *Casa in collina* di Pavese (1948) e dai racconti e romanzi di Fenoglio l'imboscata è presente in modo determinante. In realtà nel *Sentiero dei nidi di ragno* si parla di "battaglia". Siamo nei capitoli X e XI. È la battaglia combattuta tra una brigata di partigiani e un'autocolonna di tedeschi al passo della Mezzaluna: "sanguinosa" e "terminata con una ritirata: ma non è stata una battaglia perduta". L'attacco partigiano è stato sferrato all'uscita di una gola e alcuni dei camion tedeschi sono stati bruciati e ridotti a "rottami neri". Alla seguente e pronta reazione tedesca il comandante Ferriera "decide di far abbandonare alla brigata la zona che ormai può trasformarsi in una trappola".⁴ Dell'imboscata di città, fatta dai *gap*, ha invece tutte le caratteristiche l'agguato mortale a Pelle, il giovane fascista collezionista di armi, "il più cattivo di tutti", giustiziato mentre torna "a casa sua" da un gruppo di "uomini in impermeabile". A sparare è infine probabilmente uno solo, protetto dall'anonimato, come esige il protocollo della "segretezza": "E uno di loro, non si sa chi, ha sparato" (XI).⁵ E uomo da imboscate "è il Cugino, il grande, dolce e spietato Cugino" (XI), il «grande mago, col mitra e il berrettino di lana», "l'omone" delle solitarie e risolutive "visite" notturne (XII).⁶

Il racconto dell'imboscata è forse il passaggio più importante della *Casa in collina* di Pavese, secondo quadro del dittico *Prima che il gallo canti*. Alla fine del capitolo XXI lo scrittore parla di "battaglia"; nel capitolo XXII precisa parlando di "agguato" partigiano nel quale "non uno

⁴ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, prefazione di J. Starobinski, vol. I, Milano, Mondadori, 2005, p. 125.

⁵ Ivi, pp. 129-130.

⁶ Ivi, pp. 132, 144, 147.

dei neri s'era salvato".⁷ Sono "i morti sconosciuti, i morti repubblicini" dello scandalo Pavese, "questi che mi hanno svegliato" e infine portato a dire che "ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione" (XXIII).⁸ *La casa in collina* è un romanzo di disincantato realismo, un'amara e penetrante epifania per sé stesso e per gli altri. Senza eroismi, né bellici né famigliari; e la constatazione di un'irrimediabile solitudine. Del romanzo Lorenzo Mondo ha scritto di "una specie di coro a voce sola, che racconta, con una intonazione ferma, arrochita appena dalla malinconia, la storia del suo alter ego Corrado".⁹

Ai casi personali dell'esistenza si aggiungono i generali dati biografici; per gli scrittori nati prima della Grande Guerra, che hanno vissuto la palude del fascismo e, per stare al titolo del racconto di Brancati, la 'noia del '937' (1945), il superamento della Seconda Guerra mondiale è vissuto spesso con scetticismo, senza la "spavalda allegria" additata da Calvino nella *Prefazione* al *Sentiero dei nidi di ragno* del 1964.¹⁰ Così è per Flaiano e il suo *Tempo di uccidere* (1947), chiuso da un premonitore "fiato velenoso".¹¹ Non c'è fiducia nelle sorti magnifiche e progressive dell'Italia e del mondo. Con dovute significative eccezioni, come quelle di Vittorini e di Mario Sturani, l'amico fraterno di Pavese e comandante partigiano, con il quale dopo la guerra ci fu però un paralizzante raffreddamento. La generazione degli anni Venti vive invece il dopoguerra in una prospettiva tendenzialmente positiva, nell'ottica di un cambiamento reale dal prima al

⁷ C. Pavese, *Prima che il gallo canti*, a cura di L. Nay e C. Tavella, Milano, Rizzoli, 2021, pp. 343 e 345.

⁸ Ivi, p. 354.

⁹ L. Mondo, *Quell'antico ragazzo*, Milano, Guanda, 2021, p. 156.

¹⁰ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1185.

¹¹ E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, in Id., *Opere 1947-1972*, a cura di M. Corti e A. Longoni, Milano, Bompiani, 1990, p. 255.

dopo, dallo stato monarchico e fascista alla repubblica, al primo effettivo democratico suffragio universale del 1946.

In *Una questione privata* le imboscate più importanti sono due, la prima collettiva, la seconda personale. Quella collettiva è nel capitolo VIII e risalta ancora di più perché è “la prima volta che azzurri e rossi avevano combattuto insieme”. L’agguato è alla fanteria di un battaglione del reggimento di Alba. Non senza contrasti operativi tra garibaldini e badogliani, i partigiani decidono di attendere l’arrivo dei fascisti in paese e soltanto allora scatenare l’agguato. “Si era rimasti d’accordo di riceverli dentro il paese e non dare nel frattempo il più piccolo segno di vita”. I partigiani guardano “i fascisti arrancare. Una parte saliva per la strada, l’altra tagliava per campi e prati”. Appostati li aspettano e il primo che arriva è “un sergente grande e grosso, con una barba a spazzola”. È il comandante di distaccamento Hombre il primo ad aprire il fuoco: “Hombre si sporse appena e lo rafficcò dall’angolo. Non al corpo, alla testa mirò, e si vide volar via mezzo cranio e l’elmetto di quel sergente”. È l’inizio della battaglia, perché “la raffica di Hombre diede il segno del fuoco generale”. L’imboscata è riuscita, i “fascisti non spararono che qualche colpo, erano troppo sbalorditi”.¹²

L’imboscata personale è quella che Milton compie nei confronti del sergente fascista che frequenta un’amante (“una sarta”) e che vuole catturare per fare lo scambio con Giorgio Clerici. È il capitolo X. Milton striscia “verso il termine dell’acacieto, fluido e silenzioso come un serpente. La sincronia era perfetta, la dislocazione ideale, nel senso che Milton strisciando anticipava di cinque secondi il sergente il quale marciava”. Al momento opportuno Milton balza fuori e gli pianta la pistola

¹² B. Fenoglio, *Una questione privata*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2006, pp. 69-70.

nella schiena. Lo cattura e gli impone di mettere le mani dietro la nuca. Iniziano così il tragitto verso il comando fascista con l'intenzione di concretizzare lo scambio. Ma le speranze di Milton si infrangono contro il maldestro tentativo di fuga del sergente: “– No! – aveva gridato Milton, ma la Colt sparò, come se fosse stato il grido ad azionare il grilletto”.¹³ L'uccisione del soldato fascista azzerava la possibilità del riscatto.

Nella prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno* Calvino definisce *Una questione privata* «un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*».¹⁴ Le imboscate sono fatte di inseguimenti e attese. Ma Milton insegue e cerca ossessivamente soprattutto una verità che non vuole accettare. A differenza di Orlando che la scoprirà e impazzirà, Fenoglio risparmia però a Milton il verdetto finale. L'«amorosa inchiesta» del partigiano, esemplata sull'inizio nel nono canto del *Furioso*, non viene risolta. O quanto meno Milton non se ne vuole rendere conto, mentre il lettore lo capisce fin dal principio.

Milton si comporta come Orlando: “Il fatto è che più niente m'importa. Di colpo, più niente. La guerra, la libertà, i compagni, i nemici. Solo più quella verità” (III).¹⁵ Pensieri rubati al più celebre dei paladini, dalla prima ottava del canto nono:

“Che non può far d'un cor ch'abbia soggetto
 questo crudele e traditore Amore,
 poi ch'ad Orlando può levar del petto
 la tanta fè che debbe al suo signore?
 Già savio e pieno fu d'ogni rispetto,
 e de la santa Chiesa difensore:
 or per un vano amor, poco del zio,

¹³ Ivi, pp. 90-98.

¹⁴ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1202.

¹⁵ B. Fenoglio, *Una questione privata*, cit., p. 24.

e di sé poco, e men cura di Dio.”¹⁶

Orlando lascia tutto, abbandona la grande storia di Carlo Magno e della guerra tra cristiani e saraceni per inoltrarsi nel ginepraio della propria “amorosa inchiesta” (IX, 7, v. 6), del tutto compreso e giustificato dall’autore, che così esprime la propria condivisione nella seconda ottava del canto:

“Ma l’escuso io pur troppo, e mi rallegro
nel mio difetto aver compagno tale;
ch’anch’io sono al mio ben languido et egro,
sano e gagliardo a seguitare il male.”¹⁷

Orlando e Milton vanno entrambi all’inseguimento del “vano amore”, come afferma anche Matteo Maria Boiardo sospendendo il proprio poema (*L’inamoramento de Orlando*, III, ix, 26, v. 5).

Milton ha bisogno di sapere che l’amore tra Fulvia e Giorgio “non è vero”: “Ho tanto bisogno che non sia vero”. “Avrebbe rinunciato a tutto per quella verità, tra quella verità e l’intelligenza del creato avrebbe optato per la prima”.¹⁸ Come Orlando anche Milton cerca in tutti i modi di nascondersi la verità e di rimandarne e scongiurarne la rivelazione; ma come al paladino, “Poco gli giova usar fraude a se stesso” (XXIII, 118, v. 1).

L’“amorosa inchiesta” cade nel mezzo di una guerra mondiale, sia per Orlando sia per Milton. Il che accentua ancora di più l’urgenza della questione e ribadisce l’immedicabile debolezza umana. Anche di fronte ai grandi eventi della storia, anzi proprio dentro i grandi eventi, si manifesta

¹⁶ L. Ariosto, *Orlando furioso*, commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, indici di P. Floriani, Milano, Rizzoli, 2021, IX, 1.

¹⁷ Ivi, IX, 2, vv. 1-4.

¹⁸ B. Fenoglio, *Una questione privata*, cit., pp. 25-26.

una volta di più il primato dell'universo personale e l'ingerenza decisiva delle questioni private. Singolare quanto Calvino sottolinei l'autenticità del racconto di Fenoglio, asserendo che nelle pagine e nelle articolazioni di *Una questione privata* "c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta", "un libro di parole precise e vere".¹⁹ Evidentemente si è così, inclini a farsi mettere in crisi dai problemi personali; come Renzo Tramaglino, che dopo avere superato le drammatiche e picaresche traversie della storia e del romanzo, dopo avere finalmente sposato Lucia Mondella, si lascia irretire dalle pungenti e maliziose chiacchiere di paese. Se ne stupisce Manzoni stesso che dopo avere accompagnato da buon padre narratore il figlio irascibile e incauto per trentotto capitoli, dopo averlo salvato dalle insurrezioni popolari e dalla peste, lo vede soccombere davanti ai velenosi pettegolezzi dei "molti i quali credevan forse che" Lucia "dovesse avere i capelli proprio d'oro, e le gote proprio di rosa, e due occhi l'uno più bello dell'altro, e che so io?". Dopo tanta "aspettativa" s'attendevano "qualcosa di meglio. Cos'è poi? Una contadina come tant'altre [...] e ci furon fin di quelli che la trovavan brutta affatto". Tutto il castello della gratificazione di Renzo crolla, il paradiso è perduto e la felicità tanto cercata e tanto sognata svanisce. Anzi, citando l'addio di 'Ntoni alla casa del nespolo, "dacchè son qui la minestra mi è andata tutta in veleno".²⁰ "E vedete un poco", conclude allora Manzoni, "come alle volte una corbelleria basta a decidere dello stato d'un uomo per tutta la vita".²¹

E che altro è se non una maligna "corbelleria" quella della custode spiona della villa di Fulvia che allude chiaramente alla preferenza della

¹⁹ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1202.

²⁰ G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di G. Carnazzi, Milano, Rizzoli, 2007, p. 305.

²¹ A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro, G. Alfano, M. Palumbo e M. Viscardi, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 1112-1113.

“signorina” per il “signorino Clerici”? Che lei (sempre la custode) con Milton poteva sentirsi tranquilla ma con Giorgio no, “mi fece inquietare e anche arrabbiare”. Per Milton è una terribile rasoia. E Milton si lascia ferire, quanto più profondamente possibile. Perché, come aveva detto l’arguto e autorevolissimo Manzoni, il problema non è quello di pensarle le cose ma di riferirle. C’è una bella differenza. Perché finché “nessuno le andava a dir sul viso a Renzo, queste cose; così non c’era gran male fin lì. Chi lo fece il male, furon certi tali che gliene rapportarono: e Renzo, che volete? ne fu tocco sul vivo”.²²

Allo stesso modo e forse ancora di più pure Milton “fu tocco sul vivo” da quelle insinuanti “corbellerie”, fino alla tagliente domanda finale della custode: “E... è certo che alla fine vincerete voi?”. Milton risponde senza indugi e con sicurezza “È certo”: ma il colore del viso lo tradisce, “è smorto”. E forse in un solo illuminante istante egli capisce che l’interrogazione non si riferiva alla guerra tra partigiani e fascisti ma a quella tra lui e Giorgio. E fugge via di corsa. Ma ormai non c’è scampo, è caduto a capo “fitto” nell’imboscata e non se ne rialzerà più, fino al “crollò” conclusivo e definitivo.²³

²² Ivi, p. 1112.

²³ B. Fenoglio, *Una questione privata*, cit., pp. 18 e 129; il termine “fitto” è preso dalla lettera di Fenoglio a Livio Garzanti dell’8 marzo 1960: “Mi saltò in mente una nuova storia, individuale, un intreccio romantico, non già *sullo sfondo* della guerra civile in Italia, ma *nel fitto* di detta guerra” (B. Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, a cura di L. Bufano, Torino, Einaudi, 2002, p. 133).



ELVIO GUAGNINI

**PARTIGIANI E ANTIRETORICA
(FENOGLIO-CALVINO).**

OMAGGIO SEGRETO O CITAZIONE IMPLICITA?

I ventitre giorni della città di Alba escono da Einaudi nel 1952 dopo un laborioso scambio di lettere e qualche incontro redazionale. A seguire con grande interesse e attenzione le mosse e le scelte di Fenoglio è soprattutto – accanto al responsabile della collana I gettoni, Elio Vittorini – Italo Calvino. Il racconto eponimo, che apre la serie dei testi pubblicati, presenta nell'*incipit* una rappresentazione memorabile e citatissima: quella dei partigiani che entrano in Alba dopo che i fascisti ne sono usciti, e danno vita a un'esperienza di governo destinata a durare per un periodo breve, quello indicato nel titolo. Perciò, l'*incipit* del racconto eponimo diventa anche l'*incipit* del libro. E l'*incipit* – si sa – è quello che dà l'intonazione, il ritmo, definisce la fisionomia del libro.

La presentazione editoriale di un'opera articolata e complessa come *L'incipit e la tradizione letteraria italiana* definiva assai bene la questione fin dalla quarta di copertina: "L'*incipit* è luogo testuale decisivo per le

indicazioni che disvela sull'opera: esso ne può anticipare il contenuto e annunciare le scelte stilistiche. *L'incipit* costituisce un capitolo importante dell'*ars rhetorica*: si tratta di un difficile problema, non solo formale, in cui ogni scrittore s'involge, dovendolo risolvere".¹

In apertura a uno dei saggi contenuti in quest'opera, io stesso ponevo un problema: "Che cos'è un *incipit*? Le 'prime parole', oppure una sequenza più ampia, quando questa abbia una sua omogeneità per cui non è possibile contenere l' 'inizio' in un frammento ma è necessario considerare un intero segmento nel quale si condensa un senso più ampio?".² Era una domanda retorica, perché l'*incipit* è la proposizione di un tema o di una prospettiva che poi vengono sviluppati nel séguito dell'opera.

E, allora, l'*incipit* dei *Ventitre giorni della città di Alba* non è solo la lapidaria espressione d'inizio ("Alba la presero in duemila il 10 ottobre e la persero in duecento il 2 novembre dell'anno 1944": distacco e cronaca)³ ma l'intera parte iniziale che rappresenta l'abbandono della città da parte dei "repubblicani" e l'arrivo in città, e la sfilata, delle truppe partigiane. Sicché, al lettore, rimane impressa nella mente l'immagine memorabile di quella sfilata, "la più selvagge parata della storia moderna".⁴ Con la presentazione dei partigiani che, finora, nessuno ad Alba aveva visto se non "uno o due con le mani legate col fildiferro e il muso macellato, ma erano solo uno o

¹ Cfr. *L'incipit e la tradizione letteraria italiana*, 4 voll., a cura di P. Guaragnella, R. Abbaticchio, S. De Toma e G. De Marinis Gallo, Lecce, Pensa Multimedia, 2010-2013.

² E. Guagnini, *Italo Svevo, "Una vita"*, in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana*, vol. 4, *Il Novecento*, a cura di P. Guaragnella e S. De Toma, Lecce, Pensa Multimedia, 2011, p. 593.

³ B. Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba* (1952), in Id., *Opere*, edizione critica diretta da M. Corti, vol. II, *Racconti della guerra civile – La paga del sabato – I ventitre giorni della città di Alba – La malora – Un giorno di fuoco*, a cura di P. Tomasoni, Torino, Einaudi, 1978, p. 227.

⁴ Ivi, p. 228.

due”.⁵ Certo: anche questo un dato di cronaca, ma di una cronaca che sottolinea la violenza del nemico. Contrapposta alla “miglior forma”⁶ in cui i partigiani si presentano (e sono tanti).

La pagina sulla parata è indimenticabile: “solamente di divise ce n’era per cento carnevali. Fece un’impressione senza pari quel partigiano semplice che passò rivestito dell’uniforme di gala di colonnello cogli alamari neri e le bande gialle e intorno alla vita il cinturone rosso dei pompieri col grosso gancio. Sfilarono i badogliani con sulle spalle il fazzoletto azzurro e i garibaldini col fazzoletto rosso e tutti, o quasi, portavano ricamato sul fazzoletto il nome di battaglia. La gente li leggeva come si leggono i numeri sulla schiena dei corridori ciclisti; lesse nomi romantici e formidabili che andavano da Rolando a Dinamite”.⁷ È il primo incontro degli albesi con i protagonisti della resistenza armata, salvo – come si è detto – con i prigionieri destinati alla fucilazione. Un incontro rappresentato con ironia, disincanto, distanza critica; bilanciato da quella notazione precedente, relativa ai partigiani catturati, destinati alla morte, che crea un contrasto con il senso di festa quasi carnevalesca della sfilata in Alba liberata. Dunque, un primo incontro.

Anche nell’altra opera prima, di pochi anni precedente, *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, c’è un primo incontro con i partigiani: quello di Pin che – accompagnato dal Cugino, un personaggio un po’ strano e misterioso di quella formazione – arriva al reparto del Dritto: “una fila di uomini sta salendo. Ma son uomini diversi da tutti gli altri visti fin allora: uomini colorati, luccicanti, barbuti, armati fino ai denti. Hanno le divise più strane, sombrero, elmi, giubbe di pelo, torsi nudi, sciarpe rosse, pezzi di

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

divise di tutti gli eserciti, ed armi tutte diverse e tutte sconosciute”.⁸ L’unica variante di questo testo, che ho citato secondo la nuova edizione del 1964 – quella con la celebre prefazione d’autore⁹ e con alcuni ritocchi al testo –, rispetto alla prima del 1947, riguarda l’espressione “divise da fascista” che viene sostituita con “pezzi di divise di tutti gli eserciti”.

Certo, la formulazione è diversa ma l’idea è la stessa (del resto, nella realtà, i partigiani combinavano spesso divise con elementi diversi di vestiario) soprattutto nell’immagine delle “divise più strane” di Calvino, identificate – in Fenoglio – in quella del “partigiano semplice” che combinava una divisa da colonnello di artiglieria con il cinturone dei pompieri. Due ‘parate’, in situazioni diverse, ma con tratti affini. E, anche nel caso di Calvino, si tratta del primo incontro (“Pin ha sempre desiderato di vedere dei partigiani. Ora sta a bocca aperta in mezzo allo spiazzo davanti al casolare e non può fissare l’attenzione su uno che ne arrivano altri due o tre, tutti diversi e bardati d’armi e di nastri di mitraglia”).¹⁰ Primo incontro, come in Fenoglio.

Immagini presenti nella memoria, un’idea e figure materiali di una varietà pittoresca, che Fenoglio poi sviluppa a suo modo e in forma originale. Forse un omaggio allo scrittore che lo aveva considerato con benevolenza e si era adoperato per inserirlo nel catalogo di Einaudi, come testimoniano le lettere scambiate tra i due.¹¹ Immagini riprese, suggerimenti raccolti forse anche in segno di ammirazione e di omaggio. Come avviene anche in musica, con motivi citati, anche solo accennati e

⁸ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, prefazione di J. Starobinski, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, p. 65.

⁹ La prefazione si legge ora ivi, pp. 1185-1204.

¹⁰ Ivi, p. 64.

¹¹ Cfr. B. Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, a cura di L. Bufano, Torino, Einaudi, 2002 e poi, con l’acquisto di dieci nuovi testi, 2022 (in seguito si citerà da quest’ultima edizione).

poi sviluppati in altri motivi e variazioni. Segnali di un rapporto forte. Che si fonda, particolarmente, nella volontà di offrire una rappresentazione antiretorica del mondo resistenziale.

Con Calvino, Fenoglio aveva avuto subito un bel rapporto, un rapporto in cui Calvino aveva sempre mostrato attenzione, rispetto, fiducia, interesse vero nei confronti delle qualità dello scrittore: “Dei [racconti] partigiani mi piace moltissimo – scriveva Calvino a Fenoglio il 6 marzo 1951 – *I ventitré* [sic] *giorni della città di Alba*, moltissimo”.¹² Sicché, se i *Ventitre giorni della città di Alba* escono, è merito – oltre che di Vittorini, che avrebbe voluto intitolare il libro *Racconti barbari* – di Calvino, che ne era stato lettore accurato e suggeritore efficace di eventuali interventi. Quindi, tra i due, ci fu un rapporto franco, di stima e di amicizia – rapporto che, forse, era anche testimoniato da questa immagine della “selvaggia parata”, probabilmente suggerita dal passo citato di Calvino. Il quale, con il *Sentiero dei nidi di ragno* del 1947, aveva prodotto uno splendido testo che andava controcorrente, che era un discorso sulla Resistenza ma insieme una rappresentazione antiretorica della stessa. Un libro che – nella sua terza sua edizione, uscita nel 1954 e conforme alla prima per quanto riguarda il testo – era arricchito, in copertina, da un disegno di taglio espressionistico di Giuseppe Zigaina e riprendeva, per la presentazione, le parole dell’autore: “era un movimentato racconto ‘picaresco’ con molta asprezza e una sempre presente vena di felicità avventurosa e di fiducia nell’uomo”.¹³

Nonostante i diversi punti che segnano la differenza tra queste due prove dei due scrittori, ve ne sono altri che segnano affinità e contiguità.

Nel *Sentiero*, attraverso gli occhi di Pin, viene letto un incontro con il mondo partigiano, emblemizzato *anche* da un reparto scalcinato,

¹² Ivi, p. 32.

¹³ I. Calvino, *Prefazione 1964 al “Sentiero dei nidi di ragno”*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 1207.

abborracciato, mal comandato, luogo di isolamento di personaggi un po' strani e marginali. Che, però, hanno piena coscienza della situazione e sono disposti a battersi per obiettivi comuni, in attesa di essere anche meglio utilizzati secondo quelle prospettive che vengono discusse tra il comandante Ferriera e il commissario Kim nell'importante capitolo IX del romanzo.

Nei *Ventitre giorni della città di Alba*, l'esperienza è di una occupazione (certamente oggetto anche di disaccordo tra le componenti partigiane) realizzata con entusiasmo ma, forse, non ben concertata e sostenuta. Ciò che nulla toglie, però, alla partecipazione umana, in termini di coraggio e di sostegno all'impresa: si pensi al valore dei difensori di Alba nelle ultime ore di difesa; alla signora anziana che esce dalla porta, piangendo, e vede i partigiani che si stanno ritirando e dice "bravo a tutti";¹⁴ e infine ai fascisti entrati in Alba, subentrando ai partigiani, che vanno "personalmente a suonarsi le campane",¹⁵ non come quando i partigiani erano entrati e le campane di tutta la città di Alba li salutavano (anche il *Sentiero* peraltro si chiude con una nota di amicizia e di solidarietà).

Del resto, Calvino avrebbe contribuito a seguire con interesse l'itinerario di Fenoglio scrittore e – nella nuova edizione del *Sentiero*, quella del 1964 – avrebbe stabilito, nella prefazione già ricordata, una specie di collegamento ideale tra il *Sentiero* e *Una questione privata* in un percorso verso un libro sulla Resistenza che la rappresentasse veramente "proprio così com'era, di dentro e di fuori":¹⁶ "'tutta' come spirito",¹⁷ aveva scritto anni prima.

¹⁴ B. Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba*, cit., p. 241.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ I. Calvino, *Prefazione 1964 al "Sentiero dei nidi di ragno"*, cit., p. 1202.

Nella prefazione del 1964 al *Sentiero*, Calvino aveva riversato su Fenoglio alcune delle lodi che Pavese aveva rivolto al *Sentiero*, adattandole. Ma anche delineando, implicitamente, un progetto che avrebbe potuto essere pure il suo. Tanto che considerava la *Questione privata* di Fenoglio come il “coronamento” di un lavoro cominciato da lui (nel *Sentiero*) e al quale Fenoglio aveva dato “un senso”.¹⁸ Sicché ora la stagione gli sembrava compiuta e dava finalmente “certezza” di essere “esistita: la stagione che va dal *Sentiero* a *Una questione privata*”.¹⁹ L’itinerario di una stagione di ricerca, ma anche quello di una amicizia e di una reciproca attenzione critica e ammirazione.

Questi legami, forse, saranno testimoniati anche dall’omaggio implicito di cui si diceva: un’immagine, un tema, raccolti e rilanciati. Del resto, presenti (come interesse) nei testi partigiani di Fenoglio nell’attenzione alle divise, dagli *Appunti partigiani 1944-1945* (“Sono malissimo vestiti, con una profusione di stelle rosse sul bavero e sulla bustina, ma hanno armi di infinita varietà”)²⁰; alle tante notazioni che leggiamo nel *Partigiano Johnny* a proposito – per esempio - delle differenze tra il grigioverde del Regio Esercito e quello dei repubblicani, della varietà di *mises* dei partigiani, delle divise inglesi. Ma questo sarebbe un altro, interessante, tema di ricerca.

¹⁷ Id., *La letteratura italiana sulla Resistenza* (1949), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1995, p. 1492. Nell’articolo qui citato, apparso originariamente nel luglio 1949 in “Il Movimento di liberazione in Italia”, Calvino aveva affrontato senza risposta (anzi con risposta negativa: quel libro mancava) la questione dell’esistenza di un libro capace di dare una rappresentazione autentica della Resistenza.

¹⁸ Id., *Prefazione 1964 al “Sentiero dei nidi di ragno”*, cit., p. 1202.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ B. Fenoglio, *Appunti partigiani 1944-1945*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, p. 17.

MATERIALI / MATERIALS



ANNA CAROCCI

**MIGRAZIONI FIABESCHE:
DAL “MAMBRIANO” A BASILE**

Racconti cavallereschi e racconti fiabeschi sono caratterizzati da un legame ben più profondo della presenza di molteplici punti di contatto e di somiglianza. Si può parlare di un vero e proprio rapporto di consanguineità. Ad accomunarli, infatti, è in primo luogo una componente strutturante, tanto forte da sembrare quasi genetica: siamo davanti a due universi formati da un numero limitato di tessere narrative, assemblabili in un numero pressoché illimitato di combinazioni. È il tratto alla base di tutti gli studi sul genere fiabesco, dal sistema di personaggi e funzioni teorizzato da Propp nella *Morfologia della fiaba* all'indice dei tipi e dei motivi di AArne-Thompson, che tuttora costituiscono il punto di partenza per la classificazione e lo studio delle fiabe; ma è anche una caratteristica basilare e immediatamente riconoscibile del racconto cavalleresco, che mette in atto consapevoli e compiute strategie seriali, sfruttando il piacere del pubblico per il 'noto' (e quindi il ritorno degli stessi eroi in nuove avventure, oppure l'apparizione di eroi nuovi – ma magari figli o fratelli di quelli già

conosciuti – in contesti familiari), e che, in forma orale o scritta, si struttura e diffonde per puntate successive costruite su parametri ricorrenti, come fanno oggi le fiction televisive. E infatti il legame tra racconto fiabesco e racconto cavalleresco è stato riconosciuto, indipendentemente, sia dallo stesso Propp, che sottolinea come quello dei romanzi cavallereschi sia “probabilmente [...] un genere che va riportato esso stesso alla fiaba”,¹ sia da Italo Calvino:

“Il cantare – ricordiamo *Liombruno*, *Gismirante*, *l’Istoria di tre giovani disperati e di tre fate* – ha una sua storia, diversa da quella della fiaba, ma le due storie s’attraversano: il cantare trae dalla fiaba i suoi motivi e a sua volta modella la fiaba nella sua forma.”²

Calvino fa riferimento ai cantari fiabeschi arturiani, fonte diretta di alcune delle sue fiabe, ma un discorso analogo è applicabile all’intero universo cavalleresco, compresi i lunghi e complessi poemi di ambientazione carolingia:³ da un lato, i meccanismi narrativi fondamentali delle fiabe (dalla strategia combinatoria alla scansione a tappe o prove successive, dall’indifferenza per la caratterizzazione psicologica dei personaggi alla particolare commistione di irreali e quotidiano delle ambientazioni) sembrano assimilati dalla produzione cavalleresca;

¹ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966 [1928], p. 107. La prima traduzione inglese della *Morfologia* è del 1958, due anni dopo le *Fiabe italiane*.

² I. Calvino, *Introduzione*, in *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1956, p. XLI.

³ Come per molti settori di rinnovamento della tradizione, il discrimine si può indicare nel poema di Boiardo, dove, da un lato, arriva a maturità il processo di contaminazione tra materia cavalleresca carolingia e arturiana, con un netto amplificarsi delle potenzialità magico-meravigliose del racconto, e dall’altro la trama principale si fa anche contenitore di narrazioni di secondo livello, particolarmente adatte a veicolare contenuti fiabeschi. Cfr. D. Delcorno Branca, *L’inchiesta di Orlando. Il Furioso e la tradizione romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2022, pp. 154-156, e, sul rapporto tra mondo cavalleresco e fiabesco, C. Donà, *Cantari, fiabe e filologi*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, a cura di M. Picone e L. Rubini, Atti del convegno internazionale (Zurigo, 23-25 giugno 2005), Firenze, Olschki, 2007, pp. 147-170.

dall'altro, è proprio in questa produzione (tanto e più che nella novellistica) che i motivi fiabeschi fanno le loro prime apparizioni, molto prima di assumere una forma specifica con la nascita della fiaba letteraria nelle opere di Straparola e Basile. Anche perché universo cavalleresco e universo fiabesco sono imparentati anche da un altro tratto caratterizzante: il fatto che la quasi totalità delle loro storie è stata, in tutto o in parte, nella stessa forma o in forma diversa, già raccontata. Siamo insomma sempre davanti a narrazioni di rinarrazioni – o, se guardiamo alle storie codificate per iscritto, a scritture di riscritture.⁴

È questo doppio filo – il progressivo affiorare della fiaba nei testi cavallereschi e la tendenza alla riscrittura come tratto caratterizzante dei due generi – che ci si propone di seguire in queste pagine attraverso l'analisi di un caso specifico: il percorso che tocca in sorte a due delle otto novelle del *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara. Composto a cavallo tra Quattro e Cinquecento tra la corte di Mantova e quella di Ferrara, nello stesso ambiente e nell'intervallo cronologico che separa Boiardo e Ariosto, questo poema costituisce un caso particolarmente interessante della nuova fisionomia che il romanzo cavalleresco va assumendo dopo l'*Inamoramento de Orlando* e della sua apertura a suggestioni e generi diversi.⁵ tra questi – lo notava già Benedetto Croce nominando il

⁴ In apertura di *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 2016 [1967], p. 8, Stith Thompson scrive: “All’opposto del novelliere moderno, che cerca l’originalità della trama e del trattamento, il narratore [popolare] ripone tutta la sua ambizione nel saper trasmettere bene ciò che ha ricevuto da altri”.

⁵ Sul *Mambriano* (Ferrara, Mazzocchi, 1509) il rimando obbligato è ai molti contributi di J. E. Everson; tra i più significativi *Bibliografia del Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1994; *Il Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara fra tradizione cavalleresca e mondo estense*, in *L’uno e l’altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 153-173; *Sconvolgere gli stereotipi: la caratterizzazione del traditore e della donna guerriera nel Mambriano*, in *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, Actes du colloque international [Bordeaux, 17-18 ottobre 2003], réunis par J.-L. Nardonne, Toulouse, Université de Toulous-Le Mirail, 2006, pp. 165-182. Si vedano poi le

Mambriano tra i principali antecedenti del *Cunto de li cunti* – proprio il racconto di stampo fiabesco.⁶

1. *Premessa: il corpus novellistico del Mambriano*

Tra le tante innovazioni che Boiardo immette nel poema cavalleresco, la presenza di racconti di secondo grado è una delle più evidenti e, a differenza di altre novità, è facilmente imitabile. Nessuno dei suoi epigoni manca infatti di inserire nel proprio poema almeno una novella; ma, prima del *Furioso*, il *Mambriano* è l'unico a presentare un vero e proprio *corpus* novellistico: la narrazione principale è interrotta e variata da una molteplicità di racconti metadiegetici, tra cui ben otto novelle,⁷ che non si limitano a una passiva ripresa della lezione boiardesca ma rispondono a criteri organici e originali, e costituiscono infatti la parte del poema che nel corso del tempo ha riscosso il maggior interesse e anche il maggior successo presso la critica.⁸ Gli studi recenti si sono concentrati

monografie di E. Martini, *Un romanzo di crisi. Il Mambriano del Cieco da Ferrara*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, e A. Carocci, *Stile d'autore. Forme e funzioni del Mambriano*, Roma, Viella, 2021, cui si rimanda per ulteriore bibliografia. Tutte le citazioni provengono dall'edizione critica del poema in preparazione per le cure di Jane E. Everson, Annalisa Perrotta e Anna Carocci (Roma, Bites).

⁶ B. Croce, *Introduzione*, in G. Basile, *Lo cunto de li cunti (Il Pentamerone)*, Napoli, s.n., 1891, p. XCVI: “Non già che, prima di lui [Basile], la materia delle fiabe non fosse passata sotto la penna dei letterati. Varie [...], per esempio, se ne ritrovano nel *Mambriano* del Cieco da Ferrara”.

⁷ Sulla pluralità di racconti metadiegetici nel *Mambriano*, “insieme di cui le novelle fanno ‘semplicemente’ parte”, si veda A. Izzo, *Appunti su novelle e discorso diretto nel Mambriano*, in “Versants”, 59, 2, 2012, pp. 49-66.

⁸ In età moderna, la pubblicazione delle novelle ha addirittura preceduto quella del poema: *Le novelle del Mambriano*, prefazione e note di Nico Schileo, Lanciano, Carabba, 1917 (mentre l'edizione del poema, curata da Giuseppe Rua, è del 1926); per analisi complessive (le più antiche delle quali insistono proprio sulle novelle come unica parte godibile del poema) cfr. G. Rua, *Novelle del Cieco da Ferrara*, esposte e illustrate da Giuseppe Rua, Torino, Loescher, 1888; L. Di Francia, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924, I, pp. 567-576; R. Brusciagli, *La novella e il romanzo*, in *Storia della letteratura italiana. Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 839-842; E.

soprattutto sui rapporti con la narrazione di primo grado: le modalità con cui le novelle partecipano alla gestione dell'*entrelacement* che governa le fila del racconto; il contesto in cui sono ambientate le narrazioni di secondo grado, con i suoi ampi margini di sovrapposibilità con la realtà contemporanea; le figure dei narratori, in genere narratori professionisti, alter-ego del poeta; la funzione delle novelle, costantemente in linea con il principio del *docere delectando*; e infine il contenuto spiccatamente erotico dei racconti, in apparente contrasto con il tono morale predominante nel poema.⁹ Di contro la questione delle fonti e, più ancora, quella della successiva vita di questi racconti, su cui ci si concentrerà in queste pagine, sono state esaminate dagli infaticabili studi eruditi a cavallo tra Otto e Novecento¹⁰ e da allora, con poche eccezioni, riprese solo per accenni.¹¹

Collocate proprio al centro del *corpus* novellistico del *Mambriano*, le due novelle che si esamineranno occupano una posizione di spicco perché rispetto alle loro sorelle si fanno tramite di un messaggio di forte e,

Martini, *Un romanzo di crisi*, cit., pp. 187-258; A. Carocci, *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'Innamoramento de Orlando (1483-1521)*, Manziana, Vecchiarelli, 2018, pp. 457-473.

⁹ Oltre ai già citati lavori di Brusciagli, Carocci, Izzo e Martini si vedano D. Fratani, *L'érotisme dans les nouvelles du “Mambriano”*, in *Au pays d'éros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1988, pp. 11-52; R. Girardi, *Racconti in movimento e ‘specchi di virtù’: schede per l'Innamorato e per il Mambriano*, in Id., *Auctor in fabula. Idee e pratiche del racconto inserito fra '300 e '500*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 115-156.

¹⁰ Punto di riferimento essenziale è il primo lavoro che Giuseppe Rua dedica al poema (*Novelle*, cit.), individuando la maggior parte delle riscritture citate; ma si veda anche S. Prato, *Le novelle del “Mambriano” esposte ed illustrate da Giuseppe Rua*, in “*Zeitschrift für Volkskunde*”, II, 1889, pp. 3-13.

¹¹ Tra le eccezioni il caso più importante è il lavoro di Everson sulla prima novella del *Mambriano*, la quale ha anche conosciuto una circolazione a stampa autonoma: J. E. Everson, “*Fare il becco all'oca*”: *novella per dramma*, in *Writers and Performers in Italian Drama from the Time of Dante to Pirandello. Essays in Honour of G. H. McWilliam*, edited by J. R. Dashwood and J. E. Everson, Lampeter-Lewiston, N.Y., Edwin Mellen, 1991, pp. 53-74, ed Ead., *Fare il becco all'oca: Mozart e il “Mambriano” di Francesco Cieco da Ferrara*, in “*Italianistica*”, XXV, 1, 1996, pp. 65-81; cfr. anche R. Brusciagli, *La novella e il romanzo*, cit. Sulle stampe delle singole novelle cfr. invece J. E. Everson, *Bibliografia del Mambriano*, cit., pp. 235-283.

soprattutto, esplicita utilità morale. E infatti non sono raccontate da narratori professionisti ma da narratori estemporanei, personaggi descritti come individui di grande intelligenza e rigore etico, che mettono la propria abilità oratoria al servizio di uno specifico destinatario.

La quarta novella (*Mambriano*, XV, 82-XVI, 100) è opera di Carminiano, nobile e anziano pagano che già alla sua prima apparizione nel poema era ricorso alla narrazione metadiegetica per consigliare il proprio signore;¹² in questo caso il suo scopo è dissuadere il vecchio imperatore Pinamonte dall'amore per la donna guerriera Bradamante – un amore che, unendo vecchiaia e gioventù, è considerato contro natura. Ed ecco quindi la novella del vecchio innamorato: Agrisippo, giurista ateniese stimato da tutti ma ormai in là con gli anni, commette la follia di volere in sposa la giovane e bellissima Lipomena, ne diventa appassionatamente geloso e la rinchiude in una torre a picco sul mare. Punito dagli dei per aver colpito un delfino che nel fuggire ha quasi travolto il carro di Nettuno, Filomense, pari a lei per giovinezza e bellezza, vede Lipomena alla finestra e si ammala per amore. Viene in suo soccorso la madre, che escogita un trucco per farlo penetrare nella torre e congiungere con Lipomena: fingendo che il figlio sia andato in pellegrinaggio, la madre affida ad Agrisippo un forziere in cui dichiara di aver riposto i suoi beni e in cui invece è nascosto il giovane. Dopo qualche tempo Agrisippo, sospettando un tradimento, costringe Lipomena a sottoporsi alla prova della verità, ma Filomense escogita uno stratagemma per salvare l'amante: travestito da pazzo, la abbraccia pubblicamente, e la donna può quindi dichiarare in piena verità di essere stata toccata solo dal proprio marito e dal pazzo. Agrisippo viene

¹² Petrarchescamente presentato come un cavaliere “canuto e bianco” (*Mambriano*, III, 16, v. 1), Carminiano aveva cercato di indirizzare sulla retta via il proprio signore Mambriano con due apologhi di derivazione classica (III, 17-31 e 81-86).

imprigionato nella sua stessa torre e muore di rabbia, e i due giovani si sposano.

La quinta novella (*Mambriano*, XXI, 31-XXIII, 10) è narrata per dissuadere Carandina dal suicidio: bellissima pagana esperta di arti magiche, Carandina è stata ingannata dal mago cristiano Malagigi, abbandonata dall'amato Rinaldo e costretta a concedersi ai desideri di un pirata. La storia che le viene raccontata è quella della sposa dimenticata. Il re d'Egitto Aristomede è malato di lebbra, e i medici gli indicano come unico rimedio di bagnarsi nel sangue di un giovane di nobili origini: viene quindi catturato il principe di Siracusa Lodorico. Di lui si innamora la figlia di Aristomede, Filena, educata alle arti magiche dalla madre, che non esita a dare battaglia ai suoi stessi genitori per salvare la vita dell'innamorato (una variante del tema di Medea); in punto di morte, la madre di Filena lancia una maledizione: al primo bacio che riceverà da un'altra donna, Lodorico dimenticherà la sua sposa. La maledizione puntualmente si avvera: non appena tornato in patria e baciato dalla propria madre, il giovane si dimentica di Filena ed è addirittura sul punto di sposarsi di nuovo. Giunta a sua volta a Siracusa, Filena ricorre alla magia per beffare tre nobili che si sono invaghiti di lei e desiderano pagarla per una notte d'amore (e che costringe invece a trascorrere la notte, rispettivamente, nel vano tentativo di pettinarsi i capelli, spegnere un lume e chiudere la porta); convocata a corte per rispondere delle proprie azioni, racconta tutta la sua storia, ottiene l'approvazione del re e con un anello magico fa rinsavire Lodorico.

Artefice della novella è una delle damigelle di Carandina, un personaggio che con il racconto assolve la propria funzione all'interno del poema (dove non comparirà più) ma che, come Carminiano, è dotata di un'identità morale che va al di là della sua funzione di narratrice. Proprio come Carminiano, infatti, viene descritta non come una *performer* abituale

ma come la classica figura della saggia consigliera:¹³ una “favorita” di Carandina che, non appena vede la sua signora allontanarsi dalle compagne, ne intuisce le intenzioni e la segue “per potere ai bisogni sovenirli” (XXI, 11, v. 8).

Come si vede, in entrambi i casi la caratterizzazione dei narratori e soprattutto l’esplicita sovrapposibilità tra la situazione dei narratori delle novelle e quella dei loro protagonisti crea un rapporto diretto tra narrazione di primo e di secondo grado: siamo davanti a due *exempla*, negativo nel primo caso, positivo nel secondo.¹⁴ Pinamonte è un vecchio che, come il vecchio geloso del racconto, ha tutto da perdere (sul piano dell’onore e perfino della vita) dall’amore per una giovane; Carandina, come Filena, si è vista sottrarre il proprio compagno a causa dell’intervento delle arti magiche, ma, a differenza della protagonista della novella, nella sua situazione di difficoltà ha commesso l’errore di non rimanere salda ai propri principi di virtù morale: ora deve ispirarsi all’esempio di Filena per non lasciarsi sopraffare dalla disperazione e giungere al lieto fine.¹⁵ Inevitabilmente, la presenza di un rapporto tra narrazione di primo e secondo grado si perde nel momento in cui le novelle vengono estrapolate dal loro contesto e diventano oggetto di riscritture autonome; eppure, come si cercherà di dimostrare, in almeno un caso il gioco tra i diversi piani del racconto tornerà a riaffiorare.

¹³ Nel seguito di Carandina c’è un’altra damigella deputata alla narrazione per mestiere: di lei si dice che “havea sempre una tasca / piena” di storie (XXV, 7, vv.1-2), e racconta altre due novelle in momenti diversi del poema.

¹⁴ In entrambi i casi il narratorio viene ammonito a ‘specchiarsi’ nella storia: cfr. XVI, 97, v. 1, e XXI, 28, vv. 7-8.

¹⁵ Se si sposta lo sguardo sulle vicende dei due personaggi narratori nel seguito del *Mambriano*, si può vedere che l’opposizione negativo/positivo continua: Pinamonte non presta ascolto all’*exemplum* negativo che gli viene dipinto, persiste nell’amore per Bradamante e si copre di ridicolo (a riabilitare il personaggio servirà una fine gloriosa e una conversione in punto di morte); Carandina si lascia ispirare dalla novella di Filena per cambiare atteggiamento e perviene a un matrimonio felice, per quanto non con Rinaldo.

2. *Scritture di riscritture: la novella del vecchio innamorato*

Si è detto che nell'universo cavalleresco (come in quello fiabesco) riprese, ripetizioni e ricicli non sono difetti ma tratti imprescindibili, e che, anche per questo, sono poche le storie che si possono dire interamente 'nuove': quasi tutte sono osservabili anche come rinarrazioni – totali o parziali, in forma più o meno riconoscibile – di una storia già raccontata. L'originalità della nuova versione è spesso apprezzabile proprio a partire dagli adattamenti e dagli scarti rispetto alle versioni precedenti; ma va anche detto che, in quest'universo fitto di tessere formulari e motivi ricorrenti, parlare con eccessiva sicurezza di 'fonti' significa addentrarsi in un terreno scivoloso e anche infido, e che spesso si può dire solo di trovarsi di fronte all'ampia circolazione di determinati motivi o a variazioni sul tema.

Le novelle del *Mambriano* non fanno eccezione: ad esempio la prima (*Mambriano*, II, 43-118) ricorda da vicino la novella IX, 2 del *Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino: un giovane, per vincere la sfida lanciategli dal re (pena la testa) di introdursi in un giardino inaccessibile e unirsi alla principessa che vi è custodita, riesce a raggiungere lo scopo nascondendosi all'interno di una grande scultura cava a forma d'uccello. Nel *Pecorone* l'uccello-contenitore è un'aquila d'oro; l'originalità del Cieco consiste nel sostituire all'aquila la statua di un'oca “Fatta d'un legno staggionato e secco, / ogni parte havea l'oca infora il becco” (III, 69, vv. 7-8) e nel declinare la sua novella in modo che risulti la spiegazione del proverbio *s'è fatto il becco a l'oca*, che ancora nell'Ottocento era usato per indicare il felice compimento di un'impresa.

Le novelle del vecchio innamorato e della sposa dimenticata sono un buon terreno d'analisi di questo fenomeno perché costituiscono una coppia di casi molto diversi: non dalla prospettiva dell'autore, per il livello di

originalità della rielaborazione (sono entrambi racconti fortemente originali), ma dalla prospettiva dei lettori, perché si pongono ai due estremi della scala della riconoscibilità delle fonti. Che sono tante e molto scoperte nella quarta novella, assai più sotterranee nella quinta. Della sposa dimenticata, infatti, si può individuare la probabile o plausibile discendenza solo di alcune tessere: la scena dei medici che consigliano al re malato di lebbra di bagnarsi nel sangue di un giovane può provenire dalla storia dell'imperatore Costantino nei *Reali di Francia*,¹⁶ l'atteggiamento calmo e fermo di Filena quando viene chiamata a giudizio dal re di Siracusa, padre dello sposo smemorato, ricorda quello di tante eroine della novellistica, in primo luogo decameroniane, che sanno difendere il proprio operato in nome dell'amore.¹⁷ Per il resto, questa novella – tanto lunga e complessa da sembrare quasi un doppio racconto – sembrerebbe attribuibile all'inventiva del Cieco; senonché, se si guarda all'universo fiabesco di Otto e Novecento, ci si rende conto che la stessa storia conosce una circolazione amplissima, a livello non solo italiano ma anche europeo: un dato che fa pensare a un racconto largamente diffuso già alla fine del Quattrocento, di cui la novella del Cieco è probabilmente la prima trasposizione letteraria.

Diverso è il caso della novella del vecchio innamorato, per la quale ci troviamo davanti addirittura a una sovrabbondanza di possibili ipotesi

¹⁶ A. da Barberino, *I reali di Francia*, introduzione di A. Roncaglia, note di F. Beggiano, s.l., Casa del Libro, 1987, libro I, cap. 1, p. 6: come il re della novella del *Mambriano*, Costantino, ammalato di lebbra, “come disperato comandò a' medici che lo guarissero o che li farebbe tutti morire” e loro gli suggeriscono di prendere “il sangue di sette fanciulli vergini di un anno”; a differenza del re del *Mambriano*, però, Costantino, sentendo il pianto delle madri, decide di rinunciare alla cura. Lo stesso episodio è riportato in *Pecorone*, XVII, 2, che il Cieco dimostra di conoscere. Cfr. G. Rua, *Novelle*, cit., p. 91, e P. Rajna, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Bologna, Romagnoli, 1872, pp. 91-92.

¹⁷ Filena non impallidisce ma risponde alle accuse del re dando prova di grande abilità retorica: è lo stesso atteggiamento di molte eroine decameroniane, tra cui spicca madonna Filippa in *Decameron*, VI, 7, ma anche della novellistica cinquecentesca, come la Violante di Bandello (*Novelle*, I, 42).

del *Mambriano*, sia a livello di singole tessere che dell'intera struttura narrativa, e per la quale è quindi possibile esaminare da un lato il bacino cui il Cieco ha attinto e dall'altro la personale impronta che ha dato alla sua narrazione.

Per la prima parte della novella, il motivo della fanciulla rinchiusa in una torre dal marito geloso è alla base di uno dei racconti del *Libro dei Sette Savi* e – più vicino al *Mambriano* – della novella di Leodilla nell'*Inamoramento de Orlando*, che a sua volta si ispira appunto ai *Sette Savi*.¹⁸ Alcuni dettagli della narrazione del Cieco – la descrizione dell'impenetrabile torre in riva al mare, a cui il marito è l'unico a poter avere accesso, e dell'uomo geloso perfino delle mosche – sembrano rimandare direttamente al testo boiardesco;¹⁹ di contro, comune con i *Sette Savi* (e in particolare con la versione in ottava rima pubblicata a suo tempo da Pio Rajna) è il particolare dell'unica finestra in posizione inaccessibile e il fatto che il colpo di fulmine del giovane avvenga dopo una visione casuale della fanciulla, nella sola occasione in cui essa può esporsi agli occhi del mondo esterno (mentre in Boiardo i due giovani erano innamorati da prima del matrimonio della donna).²⁰

¹⁸ *Inamoramento de Orlando*, I, xxi, 49-69 e xxii, 10-55; sul rapporto con i *Sette Savi* cfr. M. M. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commenti di A. Tissoni Benvenuti, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, vol. II, p. 734.

¹⁹ Per la descrizione della torre cfr. *Inamoramento de Orlando*, I, xxii, 14 e *Mambriano*, XV, 92; per la mosca cfr. *Inamoramento de Orlando*, I, xxii, 17 e *Mambriano*, XV, 91. Il vecchio marito del *Mambriano* è geloso anche dei raggi del sole: anche questa è una possibile ripresa boiardesca da un'altra novella che ruota intorno al tema della gelosia, quella di Doristella: cfr. *Inamoramento de Orlando*, II, xxvi, 32 e *Mambriano*, XV, 90.

²⁰ *Storia di Stefano, figliuolo d'un imperatore di Roma: versione in ottava rima del libro dei sette savi*, pubblicata per la prima volta da Pio Rajna, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1880, canto X. Per la descrizione della finestra cfr. X, 2, vv. 3-4: “In questa tore fenestra non lustrava, / se no una sopra del teto molto ferata”; in *Mambriano*, XV, 95 la torre ha tre finestre “alte e ingabbiate” ma “de le tre le doe tenea chiavate / sempre mai da la sera alla matina”.

La seconda parte della novella del Cieco – il modo in cui la fanciulla riesce a sfuggire al marito geloso – si discosta nettamente da Boiardo e dai *Sette savi*, ma chiama in causa un altro motivo noto, di origine romanzesca: l'obbligo della prova della verità, l'amante che si traveste da pazzo e abbraccia pubblicamente la donna, e quindi la dichiarazione veritiera della fanciulla secondo cui “da quel pazo infuora e il *suo* marito, / altro non c'è che *la* toccasse mai” (XVI, 82, vv. 2-3) sono del tutto simili allo stratagemma cui ricorrono Tristano e Isotta quando, per volontà del marito, il re Marco, la donna deve sottoporsi al giudizio di Dio.

Le singole tessere della storia, dunque, sono preesistenti alla stesura del *Mambriano*; ma non solo: a circolare a fine Quattrocento è addirittura l'intera novella, completa in tutti i suoi passaggi. È quanto testimoniato dal manoscritto C 43, conservato presso la Biblioteca Augusta di Perugia e databile alla seconda metà del XV secolo, che, in aggiunta alla vita in versi di Eufrosina d'Alessandria e di una variegata casistica di lirica tre-quattrocentesca, contiene anche un buon saggio di produzione popolare in ottava rima: tra questi, insieme a cantari già noti, due racconti in versi sul tema della gelosia, di cui il primo esordisce “Per cortesia ciascuno geloso / odir me vegna con aliegra faccia”.²¹ La concordanza di questa novella con quella del Cieco è stata segnalata per la prima volta dallo studioso di folklore Stanislao Prato nella sua recensione al libro di Rua; ma, sommersa tra i mille altri riferimenti a racconti moderni e antichi, dialettali ed europei che l'erudito condensa nello spazio di poche pagine, non è stata esaminata nel dettaglio nemmeno da quanti si sono occupati specificamente delle

²¹ Il testo in analisi, di 47 ottave, è alle cc. 120v-125r. Sul ms. C 43, codice cartaceo di 227 carte, cfr. la tesi di dottorato di A. Marchesini, *Il manoscritto C43 della biblioteca comunale Augusta di Perugia*, Università degli Studi di Genova, anno accademico 2009/2010, che contiene un'attenta analisi di tutti i testi del manoscritto e la trascrizione semi-diplomatica dei testi inediti.

novelle del *Mambriano*.²² Costituisce invece un esempio significativo di come una storia possa essere insieme vecchia e nuova – già circolante eppure originale.

Nella novella perugina, la torre affacciata sul mare in cui il marito geloso rinchiude la moglie, la visione casuale della donna da parte di un cavaliere durante una battuta di pesca, il successivo mal d’amore, lo stratagemma per entrare nella torre rinchiuso in un forziere e poi quello per superare la prova della verità sono gli stessi del *Mambriano*; ma il manoscritto si discosta dalla storia del poema in una serie di dettagli, tutti significativi alla luce del messaggio morale che il Cieco affida alla propria narrazione.

In primo luogo, nel manoscritto il geloso non è un anziano giurista d’Atene ma un “merchatante genoese” di cui non si specifica l’età: al di là dell’ambientazione più vicina (Genova, scelta perché città marittima e di commerci, e probabilmente anche perché i suoi abitanti hanno fama di essere particolarmente gelosi) e meno esemplare (Atene, città simbolo dell’equilibrio e della saggezza), l’uomo si distingue soltanto per la sua ricchezza; Agrisippo, protagonista della novella del *Mambriano*, è invece sì “ricchissimo” ma soprattutto caratterizzato da una posizione di grande prestigio sociale, “quasi il primo fra gli atheniesi, / homo togato e in cause ellegantissimo”, cui i suoi concittadini sono soliti rivolgersi per avere consiglio (XV, 88, vv. 1-3). È uno dei modi con cui il Cieco fa emergere la degradazione di chi si abbandona alle follie dell’amore, perdendo la stima altrui e il proprio onore. La differenza più consistente tra le due narrazioni in ottave consiste però senz’altro nell’identità dell’aiutante che suggerisce

²² Cfr. S. Prato, *Le novelle*, cit., pp. 8-9; la segnalazione di Prato è menzionata ma non sviluppata in G. Rua, *Intorno alle Piacevoli Notti dello Straparola*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, XV, 1890, pp. 111-151 e XVI, 1890, pp. 218-283 (in part. 236-237), e in G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, 2 voll., Roma, Salerno, 2000, vol. II, p. 263. Tutte le citazioni provengono da questa edizione.

al cavaliere come introdursi all'interno della torre: nel *Mambriano* si tratta della madre, che, come spesso fanno nella novellistica le donne di una certa età (madri o nutrici), mette la propria astuzia al servizio dei giovani; nel manoscritto perugino è invece nientemeno che la moglie del cavaliere. Vedendo il marito prostrato da un terribile dolore, la moglie lo supplica (come la madre nel *Mambriano*) di raccontargliene le cause: “hora me di el vero, oh signior mio / che aver nom puo' miglior medicho che io” (9, vv.7-8); e, alla confessione del marito del suo amore per la fanciulla reclusa, risponde da “vera amicha” che si adopererà perché “In vostre braçe ve la farà nuda” (11, v. 1 e v. 8).

La moglie svolge un ruolo ancora più attivo della madre nella versione del Cieco, perché è sempre lei, e non il cavaliere, a ideare lo stratagemma che permette alla sua rivale di superare la prova della verità – che nel manoscritto, con un debito più scoperto nei confronti della tradizione arturiana, non è una pietra sorvegliata da un leone ma una sorta di Bocca della Verità romana, definita *petron di Merlino*. L'assunzione del ruolo di aiutante da parte della moglie si spiega con l'economia della novella, che è, come si sottolinea fin dall'incipit, una storia di ammonimento ai gelosi: schierata dalla parte del marito e mai preda della gelosia, la sposa del cavaliere è un assoluto contraltare del mercante genovese. Dal punto di vista narrativo, il risultato è che la storia d'amore rappresenta solo una parentesi nella vita dei due giovani che, dopo la fine della situazione di pericolo, ritornano alle rispettive vite matrimoniali (anche se non prima che il geloso abbia ricevuto una buona bastonatura dai fratelli della moglie), mentre nel *Mambriano* Agrisippo muore prigioniero della sua stessa torre e i due amanti si possono unire in matrimonio.

Che conoscesse o meno la versione riportata nel manoscritto perugino (e il testo non suggerisce indizi di una conoscenza diretta), è chiaro che il Cieco riprende e riscrive una storia nota; lo fa però con uno

scopo preciso, e le macro-varianti che introduce si spiegano proprio con la volontà di rifunzionalizzare il racconto. Tutti gli ipotesti (il racconto del *Libro dei Sette Savi*, la novella boiardesca, la versione del racconto riportata dal ms. C 43, anche la storia di Tristano e Isotta) ruotano intorno alla condanna della gelosia, alla base delle sventure che il geloso di turno attira su di sé; nel *Mambriano* invece la gelosia non è il principale oggetto di biasimo ma un suo effetto collaterale: l'accento si sposta sulla vecchiaia, causa di un amore innaturale e quindi anche inevitabilmente geloso. Lo spunto, è evidente, viene dalla novella boiardesca di Leodilla; ma nell'*Inamoramento* la vecchiaia è un dato accessorio rispetto alla gelosia, che serve in primo luogo per spiegare il contrasto tra i due pretendenti (crudelmente evidenziato dal chiasmo che li descrive come “Ordauro il biondo e il vecchio Folderico”, *Inamoramento de Orlando*, I, xxi, 51, v. 6), e tra l'altro non impedisce al vecchio di usare le sue virtù (l'astuzia e l'intelligenza) per guadagnarsi la sposa.²³ Nel *Cieco*, invece, la vecchiaia diventa il centro assoluto della novella, che infatti si apre proprio con la descrizione di Agrisippo – una descrizione più che dettagliata, basata sui canoni della *vituperatio* e dell'iperbole peggiorativa, che fa dell'uomo un emblema di tutti gli aspetti più degradati e perfino orrifici della decadenza senile:

“Mancato gli era il natural calore,
El naso già se gli apressava al mento,
Le spalle havea incurvate, e il suo colore
Era continuamente macilento,
E col fiato sonava a tutte l'hore
Il corno e mai non gli mancava il vento;
Sempre alla bocca havea bavose schiume

²³ Dovendo battere Leodilla nella corsa per averla in moglie, Folderico si dimostra capace di ovviare alle mancanze della vecchiaia e di saper sfruttare il punto debole della donna (l'avidità) per vincere la sfida, con un trucco che rimanda direttamente al mito di Atalanta: cfr. *Inamoramento de Orlando*, I, xxi, 55-67.

E con gli occhiali apena vedea lume.

Tosse, doglie de fianchi, natte e gotte,
 Catari, mal di milza e di polmone
 Il combatteano sempre il dì e la notte,
 Tal ch'anchor me ne vien compassione.
 Le gambe havea piagate e le man rotte,
 E stando in questa asperrima pregione
 D'affanni, se invaghì d'una fanciulla
 Quale era apena uscita de la culla.” (XV, 86-87)

Come se non bastasse, lungi dall'acuire l'ingegno, l'amore senile porta Agrisippo a perdere le qualità che fino a quel momento lo avevano contraddistinto – e che erano in linea con la sua età – e a decadere dalla posizione che si era conquistato:

“Costui, che agli altri solea porger prima
 Consigli in la città maturi e gravi,
 Divenne guardian d'una fanciulla
 E tutta la sua guardia al fin fu nulla.” (XV, 94, vv. 5-8)

Non può sfuggire la ripresa della rima boiardesca *nulla : fanciulla*, alla base di tutto il messaggio morale del Cieco: l'amore, forza vitale che in Boiardo supera tutte le altre ma spinge anche i cavalieri a compiere imprese eccezionali e ricoprirsi di gloria, diventa una pericolosa causa di deviazione, ridicolo e rovina; a maggior ragione, poi, quando è contro natura come l'amore senile.²⁴ E infatti, mentre la conclusione degli ipotesti era un invito a non cedere alla gelosia, nel *Mambriano* la novella si chiude con un esplicito ammonimento al narratario Pinamonte a rinsavire dalla sua passione:

²⁴ È la rima della celebre esclamazione di Orlando quando si innamora di Angelica: “Io che stimava tutto il mondo nulla, / santia arme vinto son da una fanciulla”, *Inamoramento de Orlando*, I, i, 30, vv. 7-8. Il Cieco la usa anche in II, 40 e in IV, 51, sempre in contesti che mostrano gli effetti negativi della passione amorosa: in merito mi permetto di rimandare ad A. Carocci, *Stile d'autore*, cit., pp. 164-169.

“Spècchiati in questo exempio, o Pinamonte,
E considra l’età de Bradiamante. [...]

La natura del vecchio è tanto sciocca
Che l’ardir cresce quando el poter manca,
E tal ciancie si lascia uscir di bocca
Che l’auditor se ne vergogna e stanca.” (XVI, 97, vv. 1-2 e 98, vv. 1-4)

3. *La riscrittura in prosa di Celio Malespini*

Se, come dimostra il caso del vecchio innamorato, il Cieco riprende storie già circolanti e le integra in modo funzionale all’interno della narrazione, dopo la *princeps* del *Mambriano* avviene anche il processo inverso: l’estrpolazione delle novelle e la loro riscrittura da parte di altri scrittori – con la costante conseguenza di troncarsi qualsiasi rapporto con il poema e ancor di più con il suo autore.

È un fenomeno che investe tutte le novelle del poema, ma che riguarda in modo particolarmente marcato proprio la quarta e la quinta, il cui percorso di riscrittura, pur per lo più autonomo, si può osservare in parallelo alla luce del rapporto con l’universo fiabesco. Il punto comune di questo percorso – anche se non il primo passo in ordine cronologico – è la loro presenza, a un secolo esatto dalla pubblicazione del *Mambriano*, nel *Ducento novelle* di Celio Malespini, stampato a Venezia nel 1609 ma a quel che sembra composto proprio a Mantova tra la fine del XVI e l’inizio del XVII secolo.²⁵

Avventuriero del mondo letterario e di quello reale, Malespini è una figura romanzesca, celebre per aver dato avvio alla storia delle stampe non

²⁵ C. Malespini, *Ducento novelle del Signor Celio Malespini nelle quali si raccontano diversi Avvenimenti così lieti, come mesti & stravaganti. Con tanta copia di sentenze gravi, di scherzi, e motti, che non meno sono profittevoli nella pratica del vivere humano*, Venezia, Al Segno dell’Italia, 1609.

autorizzate della *Gerusalemme liberata*²⁶ e per la sua lunga carriera di falsario da uno stato all'altro d'Italia, che, dopo arresti, processi e fughe, culmina in una formale richiesta di assunzione al doge e al Consiglio dei Dieci di Venezia per “contrafare tutte le sorti di lettere di qual si voglia huomo del mondo”.²⁷ La petizione che Malespini rivolge ai massimi organi della Repubblica – e che sarà respinta quasi all'unanimità – si apre come la classica perorazione del letterato sull'impegno profuso per ottenere benefici privati e pubblici (“ha cercato con ogni diligenza, studio et arte tutte le vie et modi possibili d'investigare anch'esso qualche nuova inventione, per la quale egli potesse giovare al publico, et conquistarne gloria et premio appresso di qualche Principe”), e continua poi come una vera e propria rivendicazione del potere delle lettere: ha scelto la “professione del scrivere” perché con essa “tutto il mondo se governa et rege”. Lettere però, come si capisce subito dopo, in senso tecnico: parole scritte che – se sono realizzate tanto bene da sembrare autentiche – “si possono usare in beneficio publico” per consolidare gli stati e distruggerne i nemici. La petizione si conclude con un puntuale elenco degli scopi raggiungibili attraverso l'opera di un abile falsario (*Capitoli per li quali succintamente si declara, in che altrui si possa servire di questa scienza et virtù*): tra gli altri, accedere a fortezze inespugnabili, ottenere denari, soldati o beni alimentari, truccare le elezioni, seminare discordia tra i nemici, far saltare i trattati di alleanza... una sorta di *credo* di Margutte, presentato però con assoluta serietà e corredato con la precisa richiesta di compenso di ottocento ducati l'anno.

²⁶ *Il Goffredo di m. Torquato Tasso. Nuovamente dato in luce*, Venezia, Domenico Cavalcalupo, a istanza di Marc'Antonio Malaspina, 1580.

²⁷ La petizione di Malespini, datata 19 agosto 1579, è conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia (Consiglio dei X, Reg.º Secreto n. 12, c. 15) e si può leggere per intero in G. E. Saltini, *Di Celio Malespini ultimo novelliere italiano in prosa del secolo XVI*, in “Archivio storico italiano”, XIII, 1894, pp. 35-80, doc. 3, pp. 71-74.

Non stupisce certo che la produzione letteraria di questo orgoglioso rivendicatore della professione di falsario non sia completamente originale: accanto a storie di sua invenzione (che in genere ruotano intorno a un protagonista pseudo-autobiografico), in quasi la metà del *Ducento novelle* Malaspini riscrive estratti di altre opere, tra cui spiccano la raccolta quattrocentesca francese *Cent nouvelles nouvelles*, testi di Anton Francesco Doni e svariate novelle del *Mambriano*. Gli studiosi di primo Novecento hanno gridato al plagio – ma in realtà, com'è noto, il concetto stesso di plagio è specificamente moderno, ed è più giusto dire che

“si può cogliere nell'opera, accanto al proposito [...] di far incetta di materiali altrui sconosciuti o poco noti, un'esigenza di *variatio*, soddisfatta col mutare continuamente temi del narrare e luoghi dell'azione, così che al lettore possa essere offerto un panorama narrativo interessante perché, più che nuovo, mutevole.”²⁸

A conferma di questa esigenza di *variatio*, le novelle riprese dal *Mambriano* non sono riportate di seguito, ma distribuite tra la prima e la seconda parte della raccolta, a lunghi intervalli di distanza.²⁹ Al tempo stesso va detto che ci troviamo davanti a una riscrittura in prosa vicinissima all'originale, quasi una parafrasi verso per verso: gli occasionali cambiamenti – a parte i tagli indispensabili per estrapolare i racconti di

²⁸ B. Porcelli, *Struttura e lingua. Le novelle del Malespini e altra letteratura fra Cinque e Seicento*, Napoli, Loffredo, 1995, p. 14; di “impudenti plagi non confessati” parla L. Di Francia, *Malespini, Celio*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Treccani, 1934, e cfr. anche Id., *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924-1925, vol. II, pp. 154-68. Si vedano inoltre R. Lencioni Novelli, *Codice novellistico e meccanismi di trasformazione nelle “Ducento novelle” di Celio Malespini*, in *Scritture di Scritture. Testi, generi, modelli del Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 325-336, e R. Brusca, *La novella e il romanzo*, cit., pp. 879-880. Sul plagio come concetto moderno rimando a *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998.

²⁹ Le novelle del Cieco riscritte da Malaspini sono: novella 4, il vecchio innamorato (*Ducento novelle* I, 98); novella 5, la sposa dimenticata (ivi II, 5); novella 6, la gara delle tre mogli (ivi II, 95); novella 8, la storia di Orio (ivi I, 56); a esse si può aggiungere la novella 2, i ‘qui pro quo’, che però è desunta anche dalle *Cent nouvelles nouvelles*. Si veda in proposito G. Rua, *Novelle*, cit.

secondo grado dalla trama principale del poema – si spiegano quasi tutti o come errori di comprensione, probabilmente dovuti alla fretta della trascrizione,³⁰ oppure con la volontà di semplificare il testo originale.³¹ Le modifiche attribuibili a precise scelte del riscrittore sono poche, e mi limito a segnalarne una per novella. La prima si deve a motivi contingenti, relativi alla realtà storica di Malespini: quando Filomense deve simulare la propria partenza per poi beffare il vecchio geloso, la madre gli suggerisce di dichiarare “ch’avotato ti sei a Macometto” e che si vuole recare al suo tempio per fargli dono di una “statua d’argento” (XVI, 31, vv. 3 e 8); Malespini, fortemente anti-musulmano, mantiene il riferimento al pellegrinaggio e al dono della statua, ma elimina quello a Maometto, limitandosi a far dire a Filomense di aver fatto voto di “gire in habito

³⁰ Ad esempio, in apertura della novella della sposa dimenticata, il re lebbroso si rivolge ai pirati che devono andare in cerca del giovane da sacrificare con una riflessione sulla differenza tra “cari amici” e “fidi servitori” da un lato e “adulatori” dall’altro, che vengono meno nei momenti di crisi (tema molto caro al Cieco): “Gli cari amici e i fidi servitori / son sempre nel bisogno discernuti / perfettamente dagli adulatori, / i quali soglion, vedendo caduti / giù de le liete piante i frutti e i fiori / e ’l florido giardin mutato in bosco, / dir all’amico: ‘Più non ti conosco’. // Adesso vedrò io che mi vuol bene [...]” (*Mambriano*, XXI, 40-41); Malespini altera completamente il senso: “Amici, che nel bisogno siete stati perfettamente lontani da gli adulatori, hora io vederò quale di voi mi ami”. Alla disattenzione del riscrittore andranno attribuiti anche i cambiamenti nei nomi dei protagonisti, riportati correttamente nel titolo ma modificati nel testo.

³¹ Ad esempio, Malespini elimina espressioni di sapore proverbiale, facendole cadere del tutto o sostituendole con la loro spiegazione: sulla damigella di Filena si dice che “Né mai cessò questa *madonna Berta* / de giunger legne al foco, come è usanza / de le roffiane, ché ognun di costoro [i tre pretendenti] / *celebrò un giorno a San Gian Boccadoro*” (*Mambriano*, XXII, 33, corsivo mio); Malespini elimina il soprannome della damigella (“*madonna Berta*”, nome generico della donna del popolo che inteso come nome comune significa ‘beffa’) e parafrasa l’ultimo verso con “gli indusse a pagar tutti molti scudi”. Altre volte Malespini esplicita le motivazioni delle azioni dei personaggi: riprendendo il riferimento del *Mambriano* alla ricchezza e al prestigio sociale di Agrisippo, Malespini specifica che i parenti accettano il matrimonio vista la fama di giurista del vecchio “sperando eglino con il mezo di huomo tale di essere difesi, e custoditi”.

pellegrino a visitare qualche lontano luogo di Athene”.³² La seconda modifica, nella novella della sposa dimenticata, è meno immediatamente comprensibile, e sembra rispondere alla volontà di Malespini di non indulgere eccessivamente nella descrizione delle arti magiche di Filena (intorno a cui però ruota di fatto l’intero racconto): nel *Mambriano* la barca su cui lei e lo sposo salgono è fatta per magia, e quindi “Imbarcati che furno, i naviganti / tirorno incontinente su la vela / e, ciò fatto, sparirno tutti quanti / in men che non si spenge una candela” (XXI, 73, vv. 1-4), provocando lo sbalordimento di Lodorico; nella riscrittura, a stupire il giovane non è la scomparsa dei marinai ma l’incredibile velocità dell’imbarcazione: “Dove è mai [...] il Castello, che non guardi dianzi ci era a fronte? O quanto noi l’habbiamo perduto di vista”.

È chiaro che una simile operazione di riscrittura, pur non alterando la lettera delle novelle, ne altera lo spirito, e, dal momento che non sottopone il testo ad alcuna ricodificazione, rimane piuttosto sterile; anche dal punto di vista della fortuna successiva dei racconti la strada del *Ducento novelle* non ha seguito, perché, a differenza di quanto accade per le altre due novelle del *Mambriano* usate da Malespini, le riprese successive sembrano rifarsi direttamente al poema.³³ Da un diverso punto di vista, tuttavia, l’operazione di Malespini mette in evidenza alcune costanti nella storia della riscrittura delle novelle del Cieco: da una parte, il fascino che sanno riscuotere anche su lettori occasionali, e che è alla base della loro

³² L’ostilità di Malespini – da leggere alla luce del rigido clima contro-riformistico del secondo Cinquecento e delle reiterate guerre e continue tensioni con l’Impero Ottomano – trova forma esplicita in uno dei suoi *Capitoli* sull’arte del falsario: “Si può finalmente mettere in rovina et diffidenza tutti i Bassà et altri Signori grandi, che servono al Gran Turco [...] (et in questa specie molto volentieri mi vi adoprei in beneficio prima di Dio et poi di questo felicissimo Dominio)”.

³³ Diverso è il caso della sesta e dell’ottava novella che, via Malespini, potrebbero essere arrivate rispettivamente a Tirso de Molina (*Cigarrales de Toledo*, 1624) e Juan Timoneda (*Patrañuelo*, 1597): cfr. G. Rua, *Novelle*, cit., pp. 112-115 e 142-144.

‘rivendibilità’ al di fuori del poema; dall’altra, la loro facile estrazione dal testo di partenza, molto più semplice, naturalmente, che per i celebri e riconoscibilissimi racconti di secondo grado di Boiardo o Ariosto.

4. *Il vecchio innamorato: altre riscritture*

La riscrittura di Malespini è il primo caso noto di riscrittura della novella della sposa dimenticata; viceversa, la novella del vecchio innamorato conosce immediatamente un successo e una circolazione che vanno anche oltre quelli del *Mambriano* nella sua interezza – o almeno, si muovono in direzioni diverse. Nel libro settimo del *Baldus* Folengo sfrutta tessere sia della novella sia della vicenda che le fa da cornice (l’amore senile di Pinamonte) per l’episodio del vecchio Tognazzo innamorato di Berta: l’intera sequenza della beffa che Berta e Cingar giocano a Tognazzo convincendolo a ballare con l’amata con l’intraprendenza di un giovane e facendolo coprire di ridicolo, e il successivo lamento del vecchio, riprendono l’analoga scena del ballo di Pinamonte e Bradamante; ma la descrizione di Tognazzo è direttamente ispirata a quella di Agrisippo in apertura della novella:

“nasum barbozzo taccatum smerdolat ungis,
qui colat et cornu sofiat, porrisque gravatur.
Bucca tumet, longaeque cadunt in pectora bavae,
quas quandoque boves videas effundere vecchios.
Non habet hic alium specchium quo semet adocchiet,
quo semet faciat bellum, sed ad albia currit,
in quibus est solitus vaccas beberare pienas.”³⁴

³⁴ T. Folengo, *Baldus*, a cura di M. Chiesa, Torino, Utet, 1997, VII, vv. 183-189; cfr. G. Rua, *Novelle*, cit., p. 68, n. 1. Si confrontino questi versi con *Mambriano*, XV, 86-87; per la scena del ballo cfr. *Mambriano*, XVII, 15-24 e *Baldus*, VII, vv. 300-328. Nel testo di Folengo troviamo riferimenti anche alla prima e alla terza novella del *Mambriano*.

Non di molto successiva, e ancora più interessante, è la ripresa della novella del vecchio innamorato in un testo in qualche modo emblematico delle potenzialità narrative insite nella tecnica della riscrittura: i *Comptes amoureux* della pseudo Jeanne Flore, pubblicati a Lione intorno al 1540, che, in una cornice di stampo decameroniano virata esclusivamente al femminile, ripropongono temi e motivi letterari noti in una nuova veste, con un “duplice intento didattico”: mostrare “la necessità di onorare le leggi di Amore assecondandolo, e, al contempo, sviluppare una dura requisitoria contro i matrimoni mal assortiti, celebrando invece l’unione felice tra i giovani amanti”.³⁵ Accanto a testi classici (*Metamorfosi*, *Eneide*) e romanzi francesi (il *Roman de la Rose*, *l’Isaïe le Triste*), i *Comptes* ricorrono a un nutrito sostrato di tradizione letteraria italiana: non solo il *Decameron*, ma anche testi tardo quattrocenteschi come il *Libro del Peregrino* e *l’Hypnerotomachia Poliphili*.³⁶ Proprio il Mambriano, però, costituisce la loro fonte principale e più immediatamente riconoscibile: in primo luogo con la novella del vecchio innamorato, riscritta e rielaborata nel *Compte premier*, e in secondo luogo con la ripresa di varie ottave provenienti da passi del poema tra loro irrelati (tra cui la novella della sposa dimenticata), che non si configurano come la riscrittura di un singolo episodio ma, sommandosi e integrandosi ad altre fonti, vanno a comporsi in un nuovo racconto.³⁷ Se a questo si aggiunge una forte ripresa anche

³⁵ M. Campanini, *Al confine dei generi. Rifrazioni romanzesche nei Comptes amoureux*, in *Romans de la Renaissance*, atti della giornata di studi (Verona, 14 dicembre 2012), a cura di Daniele Speziari, in “Sidera”, 2, 2018, p. 2.

³⁶ Cfr. G. Rua, *Di alcune fonti italiane di un vecchio libro francese: i Comptes Amoureux de Madame Jeanne Flore*, in “La biblioteca delle scuole italiane”, V, 1892, pp. 6-10. Una Tavola degli ipotesti dettagliata e aggiornata è presente in M. Campanini, *L’immagine riflessa. La rifrazione dei modelli nei “Comptes amoureux” di Jeanne Flore. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Venezia, Supernova, 2012, pp. 217-220, cui si rimanda anche in generale per l’analisi dell’intertestualità nella pseudo Jeanne Flore.

³⁷ Per l’analisi delle riprese dal *Mambriano*, in particolare nel *Compte premier*, rimando all’analisi di Campanini in *L’immagine riflessa*, cit., e in *Al confine dei generi*,

dall'*Inamoramento de Orlando*, ma non dall'*Orlando furioso*, sembra di poter ipotizzare che l'autore dei *Comptes* possedesse una conoscenza diretta della cultura cavalleresca ferrarese prima della sua ricodificazione ad opera di Ariosto;³⁸ un fatto che, sia detto per inciso, mostra l'impatto che non solo Boiardo ma anche il Cieco avrebbero potuto avere se non fossero stati immediatamente immersi nella magnifica e ingombrantissima ombra del *Furioso*.

Il *Compte premier* di Jeanne Flore si configura come una riscrittura della novella del Cieco in termini boiardeschi: da un lato per l'amplificazione degli elementi romanzeschi (il nome parlante della fortezza in cui viene rinchiusa la fanciulla, Chasteau Jaloux, difesa da una triplice cinta muraria sorvegliata da un gigante, un leone e un drago, oppure lo scontro che il giovane cavaliere deve sostenere per amore, mentre nel *Mambriano*, come è stato notato, quella che viene messa in atto è una guerra di astuzia); dall'altro lato, con un completo ribaltamento della visione del Cieco, per la rappresentazione dell'amore come forza potente ma anche positiva, gioiosa e salvifica. Lo si vede bene nella scena dell'innamoramento del cavaliere: anche nei *Comptes*, come nel *Mambriano*, l'amore scocca per volere degli dei; ma quella che nel racconto del Cieco era la punizione per un'involontaria mancanza di

cit., limitandomi ad alcune considerazioni in rapporto alla generale storia della fortuna della novella di Agrisippo.

³⁸ La maggior parte delle riprese boiardesche provengono da *Inamoramento de Orlando* II, xxv-xxvi, alla base del *Compte sixiesme*. Campanini identifica un solo luogo che potrebbe invece rimandare all'*Orlando furioso*: il cavaliere armato di una mazza infuocata, come lo Sdegno che viene in soccorso a Rinaldo (cfr. *Compte premier*, righe 562-569, e *Orlando furioso*, XLII, 53-54). Tuttavia, rispetto al variegato panorama di armi incredibili (comprese le armi infuocate) di cui sono dotati i protagonisti dei romanzi cavallereschi, questo singolo particolare non mi sembra necessariamente probante di un legame diretto col *Furioso*, anche perché il contesto delle due scene è diverso; l'assenza di altri contatti evidenti spinge a chiedersi, più in generale, se la pseudo Jeanne Flore conoscesse effettivamente il poema ariostesco (opera che si sarebbe prestata a una ripresa molto più estesa).

rispetto di Filomense nei *Comptes* diventa un gesto di pietà – per cui Venere, rispondendo ai lamenti e alle preghiere della fanciulla reclusa, intercede in suo favore presso il figlio Cupido e fa sì che lui, con le sue frecce, provochi l’innamoramento tra i due giovani. Di contro, bisogna dire che, sia tra gli ipotesti che tra le riscritture della storia del vecchio innamorato, Jeanne Flore è il solo caso in cui viene messo l’accento su quello che per il Cieco è il punto fondamentale: la condanna dell’amore in tarda età. Come sottolinea Magda Campanini, la descrizione di Pyralius, il vecchio dei *Comptes*, è una versione amplificata e perfino più ripugnante di quella di Agrisippo, e la sua rappresentazione è resa ancora più impietosa dalla descrizione speculare della “bellezza del corpo giovane, femminile e maschile”, della moglie e del suo amante.³⁹

5. *Il vecchio innamorato: la storia di Ermione Glaucio ateniese*

Come si è detto in apertura di queste pagine, la storia della riscrittura della quarta e quinta novella del Cieco ha il suo momento più importante nei due testi fondativi del genere fiabesco: *Le piacevoli notti* e *Lo cunto de li cunti*. È un tratto che distingue la storia di queste novelle da tutte le altre del poema, e un punto di comunanza assai più forte della loro presenza nella raccolta di Malespini. In entrambi i casi, siamo davanti a un *unicum*: non ci sono altre novelle del *Mambriano* né, più in generale, novelle estrapolate dai maggiori poemi cavallereschi che siano oggetto di riscrittura nell’una o nell’altra opera, anche se entrambe, e il *Cunto* soprattutto, testimoniano l’enorme successo e la diffusa conoscenza delle storie di cavalleria attraverso la ricorrente presenza di nomi, fatti e proverbi ispirati

³⁹ M. Campanini, *L’immagine riflessa*, cit., p. 83.

a questo mondo;⁴⁰ in entrambi i casi, inoltre, alcuni dettagli testuali fanno propendere per una conoscenza diretta del Cieco da parte di Straparola e Basile. Eppure, nonostante tutti questi punti in comune, la natura della riscrittura e il tipo di ricodificazione cui è sottoposto il testo di partenza risultano molto diversi.

La versione del vecchio innamorato di Straparola occupa la seconda favola della quarta notte.⁴¹ Siamo nel primo volume delle *Piacevoli notti*, edito nel 1550, in cui fa la sua più prepotente comparsa quello che in seguito sarà riconosciuto come un nuovo genere letterario: perché, prendendo in prestito le belle parole di Renzo Bragantini, tratto costante di Straparola è la “non armonizzata mistione di elementi propriamente novellistici [...] e di componenti spiccatamente fiabesche: o meglio, la compresenza di una sequenza stilistica di tradizione novellistica e di un’organizzazione dello spazio e del tempo, di una scansione ritmica di ambito prettamente fiabesco”; ed è appunto nelle *Piacevoli notti* che, all’interno di un impianto scopertamente decameroniano, trovano la loro prima attestazione nota fiabe destinate a diventare vere icone del genere, come il gatto con gli stivali, il re porco, l’augellin belverde.⁴² A differenza

⁴⁰ In Straparola il debito è in primo luogo onomastico e toponomastico: compaiono i nomi di Doralice e Brunello, Salardo, Tebaldo, Danebruno; ma non mancano riferimenti più precisi, ad esempio “come Gano di Maganza lo fece squartare” (*Le piacevoli notti* I, iv, 39). Ricchissima la situazione in Basile, per cui si rimanda al paragrafo successivo.

⁴¹ Favola in quanto *fabula*, storia, uno dei lemmi usati già da Boccaccio per definire i suoi racconti; com’è noto, la parola *fiaba* è attestata fin dal Duecento, ma non per definire un genere letterario: tra i suoi significati originari c’è anzi quello di ‘fandonia’; nonostante alcune sporadiche eccezioni (la più significativa delle quali è senz’altro costituita dalle *Fiabe teatrali* di Gozzi), è solo nell’Ottocento che si comincia a usare con costanza il termine per indicare il racconto fantastico.

⁴² R. Bragantini, *La magia e la regola*, in Id., *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l’avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 79-80. Su Straparola come fondatore o codificatore del fiabesco letterario si vedano almeno G. Mazzacurati, *La narrativa di Giovan Francesco Straparola e l’ideologia del fiabesco*, ora in Id., *All’ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a*

dell'operazione che effettuerà più tardi Malespini, quella di Straparola non è una parafrasi della novella del Cieco ma una riscrittura che sottopone il testo a un vero processo di ripensamento, anche attraverso l'azione di altri modelli letterari: in primo luogo il *Decameron*, imprescindibile punto di riferimento per tutta la tradizione della narrativa breve.⁴³

Straparola comincia modificando i nomi dei suoi protagonisti, che riprende comunque dalla tradizione letteraria e innanzitutto cavalleresca: il vecchio marito si chiama Erminione, come un sovrano saraceno del *Morgante* e prima ancora dei *Reali di Francia*; la donna diventa Filenia, nome quasi identico a quello della protagonista di un'altra novella del *Mambriano*, ma attestato anche in vari testi teatrali cinque-seicenteschi; e l'amante (qui non più un cavaliere ma uno scolare) risponde al mitologico nome di Ippolito. L'ambientazione è la stessa del *Mambriano* – la città di Atene, in un passato indeterminato ma non remoto. Proprio qui però si comincia a vedere il cambiamento cui la riscrittura sottopone la storia del Cieco, che, contrariamente a quanto potremmo aspettarci, nelle mani di Straparola diventa – per ricorrere a categorie moderne – assai meno fiabesca e più novellistica. Alla geografia vaga e indeterminata del racconto nel *Mambriano* si sostituisce la presenza di specifici (anche se non sempre identificabili) toponimi: il giovane innamorato prima si reca in viaggio a Candia, città di Creta, e poi dice di dover andare nella non meglio identificata Frenna; il marito geloso è costretto ad assentarsi perché è “ad

Bandello, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 151-189; M. Petrini, *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, Udine 1983, pp. 153-165; D. Pirovano, *Introduzione* a G. F. Straparola, *Le Piacevoli notti*, cit.; R. B. Bottigheimer, *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002; S. Carapezza, *La fiaba in cornice di Giovan Francesco Straparola*, in Ead., *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, Led, 2011, pp. 123-156.

⁴³ La fitta presenza di sintagmi e tessere decameroniane è puntualmente sottolineata dalle note di Pirovano.

uno luogo addimandato porto Pireo, lontano per spazio de venti stadi dalla città di Atene, per assettare certe liti e differenze che tra' cittadini e quelli del contado vertivano" (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 12). Nel *Mambriano*, il luogo di reclusione della fanciulla è una fiabesca torre a strapiombo sul mare, con le mura "grosse a meraviglia", "in tanta alteza / che mai vista non fu simil forteza", e l'accesso ostruito da "trentadui usci dal fondo alla cima" (*Mambriano*, XV, 91-92) di cui il marito è l'unico a possedere le chiavi; qui diventa semplicemente "un'alta torre del suo palazzo", che non viene costruita *ad hoc* come conseguenza della gelosia ma esiste già. Anche la scena dell'innamoramento è diversa, e più simile alla novella boiardesca di Leodilla: non un colpo di fulmine determinato dal volere divino ma una condizione pregressa, per cui il giovane "lungo tempo vagheggiata l'aveva" e, dopo un periodo trascorso lontano, "ritornato ad Atene trovò Filenia che maritata era" (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 6).

Proseguendo nel raffronto tra i testi, viene a cadere la figura dell'aiutante nella persona della madre: è lo stesso giovane a ideare lo stratagemma per penetrare nella torre e raggiungere l'innamorata. Rinchiuso nel forziere, Ippolito sente Filenia maledire il matrimonio, in un passo che inverte i celebri versi petrarcheschi di *Rerum vulgarium fragmenta* 61, *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno*, e che costituisce uno dei casi di diretta ripresa testuale dal Cieco:⁴⁴

“Sia maledetto el giorno, el punto e l’hora
 Che per vui mi fu posto anello in dito!
 Sian maledetti i miei fratelli anchora
 Che mi denno per moglie a tal marito!
 Sia maledetto el mar che non divora
 La tor dove sto dentro e ’l circuito
 Che la sostiene e tutte le persone

⁴⁴ Come nota Pirovano, Straparola ricorre allo stesso “controcanto ironico” di Petrarca in II, iv, 15 e nel sonetto XXXIII, v. 9.

Che ne parlorno e che ne fu cagione.” (*Mambriano*, XVI, 69)

“[...] la bella donna gemere, rammaricarsi e piangere maladicendo la sua dura sorte e l’ora e ’l punto che ella si maritò in colui che era distruttore della sua persona [...]” (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 13)

Manca l’innamoramento per figura della donna, che nel *Mambriano* si invaghisce del giovane prima ancora che lui esca dal nascondiglio, solo contemplando il suo ritratto sul forziere, e tutta la parte erotica del racconto viene riscritta all’insegna della semplificazione e della riduzione: la notte d’amore tra i due è descritta semplicemente con la dichiarazione che la sposa “tutta quella notte giacque con esso lui [Ippolito] in amorosi ragionamenti” (*Le piacevoli notti*, II, iv, 15), senza le metafore equestri e belliche che – secondo una prassi diffusa nella letteratura cavalleresca – caratterizzano la scena nel poema, in cui Filomense si presenta a Lipomena dicendole:

“Prova che differenza è da un leggista
Vecchio a un cavallier giovane e venusto.
Tu trovarai che l’un sa porre in lista
Testi de legge e falsar quel ch’è iusto;
E l’altro intrare in giostra, allegro in vista,
Con l’hasta in resta animoso e robusto,
E volgere a ogni mano el suo cavallo,
Correr sovente e non dar colpo in fallo’.

Colei, ch’havea provato il vecchio assai,
Deliberò col giovane affrontarsi,
E quivi mitigar gli aspri suoi guai
E del tempo perduto restaurarsi.
E s’alcun cavallier acquistò mai
Honore in giostra per bene operarsi,
Philomense fu desso, a non dire ciancie,
Che in men d’un hora roppe quatro lanciae.” (XVI, 61-62)

Anche la scena del rientro del vecchio è sintetizzata, perché Straparola ha eliminato il particolare dei trentadue usci chiusi a chiave, che

il Cieco sfrutta a fini comici: svegliata dal rumore del marito che cominciava a disserrare la torre,

“[...] la dama disse: ‘O sire,
Non ti pigliar di tal cosa pensiere.
Trentadui usci anchor vi son d’aprire,
Sì che tu pòi, come bon cavaliere,
Sicuramente la giostra expedire
E poi ritrarte salvo nel forciera’.
Costui, per satisfare alla sua mancia,
Spronò el cavallo e corse un’altra lancia.” (XVI, 65)

Viceversa, ripreso e perfino amplificato è il motivo che induce il marito a sospettare il tradimento: le tracce degli sputi del cavaliere sulla parete della camera da letto.

“[Agrisippo] cominciò a voltarse
Con gli occhi intorno e talmente gli apria
Che vide, anchor che ’l loco fosse oscuro,
Quanti spudaci eran sopra quel muro.

E perché eran più alti de l’usato,
Chiamò la moglie e disse: ‘Ahi! bruta vacca,
Negar non pòi che non m’habbi ingannato!’” (*Mambriano*, XVI, 75, vv. 5-8 e 76, vv. 1-2, corsivo mio)

“[...] standosi messere Erminione nel letto una mattina con la moglie più del solito a giacere, se li rappresentorno *nel pariete innanzi a gli occhi certi sputi che erano assai alti e lontani molto da lui*. Onde acceso dalla gran gelosia che egli aveva [...] si voltò contra la moglie e con turbata faccia le disse: – Di cui son quei sputi sì alti? Quelli non son sputi di me, io mai non gli sputai, certo che tradito mi hai.” (*Le piacevoli notti*, II, iv, 18, corsivo mio)

Si tratta di un particolare realistico e quotidiano che, ai nostri occhi di moderni, è quanto di più fuor di luogo in un talamo nuziale, e che collega direttamente il testo del Cieco a quello di Straparola perché, a mia conoscenza, è assente in tutte le altre versioni note della storia: nel manoscritto perugino il marito è insospettito da una figura dipinta sul muro,

mentre nella novella di Boiardo i due amanti mettono in atto la loro beffa prima di poter essere sorpresi. Inoltre, quella che nel *Mambriano* è solo la causa concreta del momento di svolta della narrazione per Straparola diventa l'occasione della *vituperatio* del corpo senile, che mancava in apertura della *favola*: di tutti i difetti fisici elencati dal Cieco, Straparola si concentra sulla salivazione, definendo fin dall'inizio Erminione un “bavoso e isdentato vecchio” (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 6); invece di mettere alla prova la moglie chiedendole di pareggiare gli sputi in altezza, come avviene nel poema, qui è il vecchio stesso a compiere la prova, con conseguenze disastrose:

“volendo isperimentare se tant'alto poteva sputare, ora tossendo e ora raccagnando, si afforciava col sputo di aggiungere al segno, ma in vano si affaticava, perciò che lo sputo tornava indietro e sopra il viso li cadeva, e tutto lo impiastracciava. Avendo questo il povero vecchio più volte isperimentato, sempre a peggior condizione si ritrovava.” (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 20)

Va detto che questo è il solo punto in cui si insiste con tanta ostentazione sul tema della vecchiaia: per il resto, allontanandosi dal Cieco e allineandosi con i suoi potenziali ipotesti, fin dall'incipit Straparola mette la sua *favola* sotto il segno delle storie contro la gelosia, e non dell'ammonimento a non amare in tarda età: “Non sarebbe, graziose donne, al mondo stato il più dolce, il più dilettevole né 'l più felice che trovarsi in servitù d'Amore, se non fusse l'amaro frutto della subita gelosia...” (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 2); e in conclusione viene ribadito che Erminione paga il giusto prezzo della sua “rabbiosa gelosia” (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 27).

La seconda parte della storia è del tutto equivalente nei due testi: l'imposizione della prova della verità alla moglie, lo stratagemma dell'amante travestito da pazzo che la abbraccia per strada (dove, in entrambe le versioni, si sono riversati tutti gli abitanti della città), la

ritorsione della punizione sul vecchio, che muore in prigionia, permettendo ai due amanti di sposarsi. L'elemento di divergenza più vistoso è costituito dalla pietra della verità, sorvegliata da un leone nel *Mambriano*, che nelle *Piacevoli notti* diventa una "colonna rossa, sopra la quale giaceva un serpe", con un dettaglio descrittivo forse dovuto all'influenza del *petrone vermiglio* della tradizione arturiana, che obbliga chiunque lo tocchi a dire la verità:

"Saper dovete che in quella citade
 Era una pietra dove se giurava,
 La quale havea in sé molta claritade
 E un leon consecrato la guardava.
 Se 'l giurante dicea la veritade,
 Questo leone non lo molestava;
 Ma chi da quella si fosse partito
 Giurando, dal leone era ingiotito." (*Mambriano*, XVI, 78)

"Era in Atene un statuto in somma osservanza, che ciascaduna donna di adulterio dal marito accusata fusse posta a' piedi della colonna rossa, sopra la quale giaceva un serpe; indi se le dava il giuramento, se fusse vero che l'adulterio avesse commesso. E giurato che ella aveva, erale di necessità che la mano in bocca del serpe ponesse, e se la donna il falso giurato aveva, subito il serpe la mano dal braccio le spiccava, altrimenti rimaneva illesa." (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 22)

In caso di riconosciuta colpevolezza, l'esito della prova è comunque la pena di morte: nel *Mambriano* lo spergiuro è divorato dal leone, nelle *Piacevoli notti* i magistrati della città eseguono la condanna dopo la sentenza del serpente; ma, in linea con l'impostazione più fortemente misogina che caratterizza tanta narrativa breve del Cinquecento, nella *favola* di Straparola la prova è riservata esclusivamente alle donne accusate di adulterio. Questo determina la differente declinazione di un altro particolare, e cioè la diversa forma che assume la vigliaccheria del marito: nel *Mambriano*, egli rifiuta di sottoporsi alla prova dopo la moglie, ammettendo così implicitamente di essere a sua volta colpevole di

tradimento; nelle *Piacevoli notti*, con chiara interferenza decameroniana, è tentato di farsi giustizia con le proprie mani ma sceglie di ricorrere alle vie legali per “il timore di se stesso”, come Rinaldo de’ Pugliesi.⁴⁵ In entrambe le versioni, la moglie, riconosciuta innocente, avrebbe il potere di far condannare a morte il marito, e si limita invece a farlo imprigionare: nella versione di Straparola in una generica prigione; in quella del Cieco, con più marcato contrappasso, nella stessa torre in cui aveva segregato Lipomena, dove è costretto ad assistere ai suoi amori con il giovane amante, inevitabile conseguenza dell’essersi opposto alle leggi della natura.

6. *La sposa dimenticata: Rosella e La palomma*

Se nelle *Piacevoli notti* il mondo cavalleresco è un sostrato ben identificabile, la situazione appare molto più ricca e variegata nel *Cunto de li cunti*, in cui personaggi dei poemi vengono evocati di continuo. Costituiscono un termine di paragone costante per la forza e l’aggressività: “c’averria fatto sorreiere n’Orlanno” (I, 1); “non la cedarrìa manco a Gradasso” (*La cappella*, v. 194); “che non cede mollica a Rodomonte / che sta da toccia a toccia co n’Orlanno” (*La tintura*, vv. 115-116); e si vedano anche passi più elaborati, come “Lo quale, vedenzo lo terzo male servizio, le scappaie la pazienza e dato de mano a no tutaro lo frusciaie de bona manera, che fece chiù de Rodamonte” (III, 5).⁴⁶ Ricorrono nei proverbi e nei modi di dire, come “A passo a passo, deceva Gradasso!” (IV, 3), e in

⁴⁵ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam, testo critico e nota al testo a cura di M. Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, VI, 7: “se non fosse che di se medesimo dubitava” (p. 1010).

⁴⁶ “E questo, vedendo il terzo cattivo servizio, perse la pazienza e afferrato un bastone lo consumò alla meglio, ne fece più di Rodomonte”, pp. 542-543; si cita qui e in seguito da G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. Rak, Milano, Garzanti, 1998.

espressioni reiterate quali “Tu parle da Orlando”, per indicare un modo di parlare coraggioso,⁴⁷ o “pre vida de Lanfusa”, che riprende il giuramento sulla testa della propria madre fatto da Ferrau nell’*Orlando furioso*.⁴⁸ Ma sono anche chiamati in causa come riferimenti immediatamente riconoscibili e comprensibili per rappresentare situazioni non belliche né cavalleresche: ad esempio, il pianto di una fanciulla portata via in mare contro la sua volontà è descritto come “fare l’Alimpia a la reverza, perché se chella se lamentale lassata ’ncoppa a no scuoglio chesta se lamentale che lassava li scuoglie”.⁴⁹ Eppure, nonostante questa evidente confidenza con la letteratura epico-cavalleresca (confidenza dell’autore, ma che l’autore dà per scontata anche nel suo pubblico), il *Mambriano* è l’unico poema che abbia una diretta filiazione narrativa ne *Lo cunto de li cunti* – dove, addirittura, la novella della sposa dimenticata è riscritta in due diversi cunti.

La più puntuale e consistente riscrittura della storia del Cieco è quella di *Rosella*, “nono passatempo della terza giornata”, raccontata da “Ciommetella zellosa” (Ciommetella la tignosa). Anche in questo caso, come per Straparola, è l’ambientazione a dare il ‘tono’ al racconto – e porta immediatamente in una direzione opposta a quella delle *Piacevoli notti*: non di riduzione ma di amplificazione degli elementi fantastici.

“Colei incominciò: ‘Madonna, io lessi,
Prima ch’io me partissi de l’Egytto,
Dil re Aristomede i danni expressi
E quanto fusse in sua vecchiezza afflitto.
Costui havea tyranneggiando oppressi
Gran tempo i nostri Egypti a torto e a dritto;
Ma love, non men iusto che piatoso,

⁴⁷ Ad esempio V, apertura; V, 8; e cfr. anche “se portaie da Orlando”, III, 5.

⁴⁸ *La coppella*, v. 69; V 5; V 8; e cfr. *Orlando furioso*, I, 14.

⁴⁹ IV, 9, pp. 822-823: “cominciò a fare l’Olimpia alla rovescia perché se quella si era lamentata per essere stata abbandonata su uno scoglio, questa si lamentava perché abbandonava lo scoglio”. Il riferimento è ovviamente ad Olimpia abbandonata da Bireno in *Orlando furioso*, X, 25-33.

Il fece diventar tutto leproso’.” (*Mambriano*, XXI, 31)

“Ma, toccanno a Ciommetella de dire lo suio, parlale de sta manera: “Non pò morire bene chi male vive e si quarcuno scappa da sta settenza è cuorvo ianco, perché chi semmena luoglio non pò metere grano e chi chianta tutomaglie non pò raccogliere vruoccole spicate. [...] Era na vota no Gran Turco, lo quale avenno la lebbra non ce trovava remmedio nesciuno...”⁵⁰ (*Lo cunto de li cunti*, III, 9, corsivo mio)

Entrambe le storie si presentano come racconti recitati, ma Basile introduce quelle che, per noi lettori di oggi, sono pietre di volta dell’universo fiabesco: l’ampio ricorso a un linguaggio formulare e proverbialeggiante (che in Basile si dilata per accumulo e per associazione, creando il suo particolarissimo stile popolar-barocco), l’astrazione temporale (c’era una volta) e l’indeterminatezza spaziale. Il re malato, che nel *Mambriano* ha un nome (Aristomede), un regno (l’Egitto) e una capitale specifici (verrà detto pochi versi più avanti che risiede a Menfi, “cità principale / de tutto Egitto”), nel *Cunto* diventa semplicemente il Gran Turco; e allo stesso modo il giovane preso prigioniero perché il re si bagni nel suo sangue non proviene più da Siracusa, come nel *Mambriano*, ma da una località fittizia dal nome parlante: Fonte Chiaro. Si tratta di vere e proprie coordinate, che avvisano il lettore che si è attraversata una frontiera: non siamo più nel regno del racconto (in prosa o in versi, più o meno intessuto di elementi fantastici) ma in quello del fiabesco – un regno senz’altro limitrofo, ricco di elementi riconoscibili (molti tratti del fiabesco si possono in effetti vedere come amplificazioni del cavalleresco), ma che

⁵⁰ “Ma, toccando a Ciommetella raccontare il suo racconto, parlò così: ‘Non può morir bene chi vive male e se qualcuno sfugge a questa regola è un corvo bianco, perché chi semina luglio non può raccogliere grano e chi pianta titimalo non può raccogliere broccoli in fiore. [...] C’era una volta un Gran Turco, che aveva la lebbra e non trovava nessun rimedio...’”

risponde a regole proprie.⁵¹ Anche per questo tra la novella del *Mambriano* e la sua riscrittura fiabesca è possibile un tipo di raffronto per blocchi di narrazione, meno dettagliato di quello effettuato nel caso di Straparola: perché, se la successione dei fatti è pressoché identica, il diverso ritmo della fiaba ricodifica il racconto, conferendogli un andamento molto più rapido e sfrondandolo dalla maggior parte dei discorsi diretti e da tutti i particolari psicologici e morali. Prendo a titolo d'esempio la scena d'apertura, la convocazione dei medici da parte del re lebbroso: nel *Mambriano*, il lungo dialogo tra Aristomede e i dottori del suo regno (XXI, 33-39) serve da un lato a mettere in risalto l'irragionevolezza delle richieste di un sovrano ingiusto e il pericolo che rappresentano (perché Aristomede non esita né a minacciare di morte i medici né a mettere in atto il rimedio che gli viene esplicitamente presentato come "crudele e inhumano"), dall'altro a volgere in parodia i limiti dell'arte medica; nel *Cunto*, tutto questo è ridotto a poche righe: i medici presentano la cura del bagno di sangue consapevoli che si tratta di un inganno, non spinti dalla paura ma semplicemente "pe se levare da collo lo stimolo de sto malato co proponere na cosa 'mpossibile", e il Gran Turco si affretta a far salpare la sua flotta in cerca della giusta vittima.

Simili sfrondamenti e accelerazioni di ritmo sono presenti a ogni passaggio della narrazione: il periodo di prigionia dorata del giovane è

⁵¹ Sul confine – penetrabile ma ben delineato – tra fantastico e fiabesco mi limito a rimandare a M. Petrini, *La fiaba di magia*, cit., p. 169: "bisogna fare grande attenzione a non confondere il 'fiabesco' con il 'fantastico': essendo il primo la testimonianza di una concezione del mondo autosufficiente e completa, sopravvissuta attraverso le infinite trasformazioni storiche nelle sue strutture portanti [...], caratterizzata da una sostanziale epicità di impianto, e da un significativo sostanziale 'ottimismo' nelle sue conclusioni, mentre il 'fantastico' è un'invenzione mediata, [...] legata all'elaborazione individuale, non frutto di una creazione collettiva"; anche l'eroe del racconto fiabesco e di quello fantastico (e quindi anche romanzesco) appartengono a tipologie differenti: il primo è destinato al lieto fine, il secondo è "un predestinato, un prescelto, il suo compito non è una semplice ricerca, ma molto spesso una espiazione, e il finale è spesso tragico" (p. 132).

ambientato in un unico spazio, “no bello giardino” dove la primavera regna eterna, mentre nel *Mambriano* implica la messa in scena di un finto idillio cortigiano, con giostre e tornei di cui il giovane risulta sempre vincitore e poi uno spostamento da Menfi alla residenza estiva di Monte Florido (XXI, 49-53 e 58-61); il dialogo tra gli innamorati in cui viene svelato l’inganno del re e progettata la fuga (XXI, 62-68) è ridotto a due sole battute, senza alcun accenno alla paura del giovane o alla richiesta della fanciulla di essere presa in moglie prima di lasciare il proprio regno. I particolari pratici della fuga, però, sono identici: la ragazza dà al giovane una spada magica e gli dice di correre alla barca dove sarà accolto con tutti gli onori; ricorre poi alle sue arti per far cadere la madre addormentata grazie a una scritta magica (un “breve” nel *Mambriano*, “percanto a na carta” nel *Cunto*) che nasconde tra le vesti materne; sottrae alcune “gioie” al tesoro di famiglia e si precipita alla barca, che subito salpa.⁵²

La sequenza successiva, con la scoperta della fuga, la lotta, la mutilazione della madre e la maledizione scagliata in punto di morte, si presenta insieme come del tutto coincidente e profondamente diversa. La violenza fisica è all’ordine del giorno sia nel genere cavalleresco sia in quello fiabesco: tanto eccessiva e spettacolarizzata quanto irreali; a rendere violenta la scena del *Mambriano* è soprattutto la caratterizzazione psicologica: la furia della madre, che ha voluto rendere sua figlia più sapiente e versata nelle arti magiche di lei e ora assiste alla sua ribellione; la freddezza con cui la figlia istruisce l’innamorato su come liberarsi dell’assalitrice, senza preoccuparsi “se mal glien’interviene” (XI, 89, v. 5). Nel *Cunto* tutti i sentimenti e le motivazioni dei personaggi vengono fatti

⁵² Nel *Mambriano* la fanciulla apre un forziere “colmo di gioie e tante ne pigliava / quanto al bisogno suo facea mestiere” (XXI, 72, vv. 4-5), nel *Cunto* prende “na mappata de gioie”. Per l’incantesimo (il *breve* è un amuleto contenente una scritta) cfr. *Mambriano*, XXI, 71.

cadere, e rimangono solo le azioni fisiche; di contro, vengono amplificati gli elementi fantastici: la barca della madre, che nel *Mambriano* è semplicemente creata per magia “simigliante / a quella de Philena”, diventa una fronda d’albero che, gettata in mare, si trasforma in una “felucca sottile”; la madre si muove invisibile, ma la figlia, con le sue arti magiche, ne indovina l’arrivo imminente; e, dopo la moglie, muore anche il Gran Turco, senz’altra motivazione se non perché si lascia cadere “drinto a lo maro de la disperazione”. La somma di tutti questi cambiamenti crea due scene molto diverse; eppure, al loro interno, si può riscontrare una vera e propria rete di micro-riprese testuali, che collegano direttamente il testo di Basile a quello del Cieco – tanto più che alcune di esse, come la “tirata di naso”, non sono presenti nella riscrittura di Malespini, cronologicamente antecedente al *Cunto*: si cerca di svegliare la madre dal suo sonno magico chiamandola e “tirandola pel naso” / “pe tirate de naso”; alle damigelle viene ordinato di spogliarla, e “apena via levata / la prima vesta” / “levatole la gonnella”, l’incantesimo viene meno e la madre si rende conto del tradimento della figlia (“Ben s’accorse [...] che la figlia / l’havea tradita” / “se scetatte gridando: Ohimé, ca la traditora de figliata”); grazie alla magia la fanciulla percepisce la “ruina” / “roina” che sta piombando su di loro; la madre cerca di legare la sua barca a quella dei fuggitivi con “una catena” / “catene con li grance” e reagisce al taglio delle mani “forte stridendo” / “iettanno strille”. A tutte queste occorrenze va aggiunta almeno l’espressione “Credenose arrobare panno franzese”, usata nella seconda parte del cunto per indicare l’illusione di concludere facilmente un buon affare, e che reitera parola per parola un verso di un’altra novella del *Mambriano* (“Credendosi robbar lana francesca”, VII, 47, v. 4).

La morte della madre-strega segna la fine della prima parte del racconto; la seconda consiste nell’avverarsi della maledizione e nello stratagemma che permette alla fanciulla di riconquistare l’amore dello

sposo smemorato, giocando una beffa a tre nobili corteggiatori. Ancora una volta, Basile fa cadere tutte le motivazioni morali alla base del comportamento dei personaggi (la Filena del *Mambriano* dichiara esplicitamente di voler punire l'amore sensuale dei tre nobili, disposti a pagare per una notte di passione) e si concentra sulle azioni. Gli incantesimi usati per beffare i pretendenti sono gli stessi del *Mambriano*, e si basano su tre gesti quotidiani che precedono la notte, ma nel *Cunto* vengono disposti in una climax di avvicinamento all'oggetto del desiderio: al primo innamorato viene chiesto di chiudere la porta, al secondo di spegnere il lume, al terzo di pettinare i capelli della fanciulla (mentre nel *Mambriano*, con minor sensualità e maggior comicità, doveva pettinare i propri capelli); tutti e tre passano la notte in una fatica di Sisifo, tentando invano di adempiere il loro incarico, e all'alba se ne devono andare scornati. Convocata dal re per rispondere delle proprie azioni, la fanciulla “già non si scolora” / “senza cagnarse niente de colore”, racconta la sua storia, fa riconoscere al re la correttezza del proprio comportamento e svela l'identità dello sposo; e a questo punto, con l'aiuto di un anello magico, rompe la maledizione.

In questo intreccio perfettamente sovrapponibile, l'unica tessera radicalmente differente è la tipologia della maledizione lanciata dalla madre: nel *Mambriano*, il giovane principe è destinato a dimenticare la sua sposa al primo bacio che riceve; nel *Cunto*, al primo passo che posa sulla propria terra. La sostituzione di questa tessera narrativa da parte di Basile sorprende, perché la narrazione si indebolisce; e infatti la maggior parte delle versioni della fiaba circolanti in Europa tra Otto e Novecento segue la declinazione del *Mambriano*. Ma la tessera del bacio della dimenticanza (identificato come motivo D 2004.2 dell'indice Aarne-Thompson) non viene completamente abbandonata da Basile: torna nel *cunto* della *Palomma* (II, 7, la colomba), costruita sull'assemblaggio di tutta una serie

di motivi noti, e che infatti può essere ricondotta ad almeno quattro tipi dell'indice AArne-Thompson: la fanciulla è tenuta rinchiusa in una torre inaccessibile dalla madre orca (ATU 310, *The Maiden in the Tower*); aiuta il giovane che, preso prigioniero, deve compiere delle prove impossibili se non vuole essere divorato e poi fugge con lui (ATU 313, *The Girl as Helper in the Hero's Flight*); viene dimenticata (ATU 313C, *The Forgotten Fiancée*); riesce a far tornare la memoria al principe grazie allo stratagemma di un animale parlante, una colomba, che racconta tutta la sua storia (ATU 408, *The three oranges*). A richiamare il *Mambriano* non è soltanto la maledizione lanciata da una madre dotata di poteri magici contro la figlia che l'ha battuta sul suo stesso terreno, tradendo la propria per mettere in salvo un uomo straniero, per cui "lo primmo vaso che recevesse lo 'nammorato suo se scordasse d'essa", ma anche altri dettagli: in entrambe le narrazioni, per aver modo di accogliere la fanciulla nella propria casa con tutti gli onori, il giovane la lascia ad aspettarlo in un locale pubblico, un'osteria, dove la giovane riceve cortese accoglienza; arriva a casa armato delle miglior intenzioni, ma la madre lo abbraccia e lo bacia, attivando la maledizione senza che lui ne abbia alcuna colpa; e infine, avendo dimenticato la propria innamorata, il giovane accetta la proposta materna di prendere moglie, per cui la scena dell'agnizione avviene nel pieno dei preparativi per il nuovo matrimonio.

Entrambe queste riscritture totali o parziali della novella del *Mambriano* affidano il loro scioglimento al racconto intradiegetico, che ripercorre i fatti già noti al pubblico a beneficio di un pubblico nuovo – quello interno alla storia. Si tratta di una narrazione di terzo grado che, già nella novella del Cieco, fa grande affidamento non solo sulla veridicità di ciò che si dice ma sull'abilità retorica della narratrice (la sposa dimenticata nel *Mambriano* e in *Rosella*, la colomba nell'altro cunto): essa deve commuovere ma anche persuadere, ottenendo il consenso non solo del

principe smemorato ma anche della sua famiglia; solo così, infatti, si potrà arrivare a un reale riconoscimento della sposa dimenticata e assicurare il lieto fine. Né bisogna trascurare il fatto che nel *Cunto* il racconto della propria storia “in terza persona” – all’interno del racconto stesso, e senza specificare l’identità di tutti i protagonisti fino al momento dell’agnizione finale – ha un ruolo determinante, perché anticipa il motivo alla base dell’intera cornice e del suo rapporto con le singole narrazioni: il ‘cunto de li cunti’, il ‘racconto dei racconti’, è infatti proprio quello della protagonista della cornice, Zoza, a sua volta una sorta di sposa dimenticata, che ha visto un’altra donna godere al suo posto dei risultati delle sue fatiche, e che, come Rosella e Filena prima di lei, provoca lo scioglimento della vicenda narrando la propria storia.⁵³ Ecco quindi che – unico tra tutti i riscrittori – Basile riprende l’esistenza di un certo tipo di rapporto tra racconto di primo e secondo grado, che non sono più interamente scissi tra loro (come nei *Comptes*, in Straparola o in Malespini, dove la cornice, sempre presente, è però completamente irrelata rispetto ai racconti) ma vanno a istituire un rapporto di reciproco e in parte deformante rispecchiamento.

7. In chiusura

Il filo che si è seguito in questo lavoro è quello del Cieco riscrittore e poi, a sua volta, riscritto. Lo si è applicato a due novelle cui l’autore sembra dare particolare importanza – per la loro funzione esplicitamente morale, la descrizione dei narratori, il ruolo di primo piano che i personaggi narratori svolgono nella trama del poema – ma, entro certi limiti, lo stesso

⁵³ Nel suo *Indice delle fiabe popolari italiane di magia*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2000, infatti, Renato Aprile classifica insieme il tipo AT 313 (la sposa dimenticata) e AT 408 (la sposa sostituita), in cui rientra appunto la vicenda di Zoza.

procedimento sarebbe stato valido anche per gli altri racconti del *Mambriano*, tutti nati in parte dalla ripresa di tessere o motivi noti che vengono riplasmati e ripensati in un racconto originale e tutti, a loro volta, oggetto di riscritture. A interessarmi, in effetti, era proprio l'universalità del fenomeno – il fatto cioè che siamo davanti a un tratto caratterizzante non del singolo autore ma piuttosto dei due generi letterari, strettamente imparentati, che costituiscono il punto di partenza e di arrivo del percorso: il racconto cavalleresco e quello fiabesco.

Attraverso l'analisi condotta da un lato si è evidenziato, si spera, il modo in cui il Cieco si confronta con delle tessere narrative preesistenti e in alcuni casi anche molto note, creando un racconto non solo originale ma fortemente finalizzato, che sa sfruttare gli strumenti più vari (dall'ironia al doppio senso, dalla suspense al pathos) per affascinare il pubblico e convincerlo della bontà della propria tesi; dall'altro lato si è anche cercato di mostrare il modo in cui un racconto si modifica con il modificarsi del suo genere di appartenenza, e quindi quando, abbandonando la narrazione cavalleresca, trasmigra nella raccolta di novelle (come il *Ducento novelle* di Malespini o, prima ancora, i *Comptes amoureux* della pseudo Jeanne Flore), nella raccolta 'ibrida' novellistico-fiabesca (*Le piacevoli notti* di Straparola) e infine in un testo che, pur presentandosi formalmente come una raccolta di racconti, è a tutti gli effetti la prima espressione compiuta di un altro genere letterario (il *Cunto* di Basile). È anche un modo per vedere il lento affiorare della fiaba dal magma dei generi letterari limitrofi – un ambito di studi camaleontico ma estremamente fascinoso, in cui questo lavoro vorrebbe essere un primo passo. Mi sembra si possa dire che la riscrittura in senso fiabesco di un racconto avvenga in primo luogo attraverso la concorrenza di tre fattori: l'atmosfera, determinata ad esempio dall'ambientazione più vaga e remota (Siracusa che diventa Fonte Chiaro in Basile) e dalla presenza o dall'assenza di determinati particolari

descrittivi, che nel caso della novella sono prosaici e quotidiani (i segni degli sputi che permettono al vecchio geloso di scoprire il tradimento, un elemento sottolineato da Straparola, che invece elimina altri particolari meno concreti) e nella fiaba diventano esornativi o basati sulla ripetizione numerica (le tre prove degli innamorati respinti, che Basile modifica e riordina in modo da creare una *climax* di avvicinamento al corpo della donna); il ritmo, che nelle fiaba acquista velocità crescente (mentre la riscrittura in prosa di Malespini permette di vedere come lo stesso racconto, una volta privato dalla struttura scorrevole dell’ottava, si faccia farraginoso e ripetitivo); e infine – in collegamento con la rapidità del ritmo – il disdegno per la logica, compresa la logica psicologica che dovrebbe sorreggere le azioni dei personaggi o esplicitarne pensieri e motivazioni.

Questo processo di adattamento e di ‘migrazione’ da un genere all’altro permette anche di attirare l’attenzione, in chiusura, su un ultimo aspetto, ovvero l’incredibile resilienza del racconto fiabesco. Da questo punto di vista, la riscrittura delle due novelle del Cieco nelle *Piacevoli notti* e nel *Cunto* è un caso esemplare: entrambi i testi costituiscono un punto di arrivo nella storia delle novelle, ma per motivi opposti. Straparola sceglie di dare alla sua versione del vecchio innamorato un’impostazione ancor più nettamente novellistica di quella dell’originale: altrettanto facilmente avrebbe potuto invece darle un’impostazione fiabesca, visto che il tema di partenza è molto vicino a quello del notissimo tipo ATU 310, *The Maiden in the Tower*, alla base di Raperonzolo o della Bella Addormentata. Il suo rappresenta l’ultimo atto nella vita di questo racconto, di cui, a quanto sembra, non ci sono versioni successive. Al contrario, la riscrittura di Basile costituisce probabilmente non il punto di partenza (perché credo si possa dare per scontata una circolazione pregressa e parallela della storia) ma di certo il primo ‘affioramento’ letterario del racconto della sposa dimenticata: ormai entrata esplicitamente nel regno del fiabesco, è una

storia che vive costantemente di nuova vita riproponendosi in moltissime versioni sempre riconoscibili ma mai identiche, dentro e fuori l'Europa, nella cosiddetta tradizione popolare e in quella letteraria.⁵⁴ Tra le varianti,⁵⁵ un elemento di dettaglio ma che costituisce una testimonianza concreta della vitalità del racconto fiabesco è costituito proprio dal bacio della dimenticanza, causa scatenante della maledizione: Giuseppe Rua, nel ripercorrere le attestazioni di questa storia, sottolinea che si tratta sempre di un avvenimento che “tocca il giovane nei suoi più cari affetti” ed è quindi percepito come inevitabile (perché inevitabile, nelle fiabe, è l'avverarsi delle maledizioni), ma che cambia a seconda dei luoghi e delle loro tradizioni.⁵⁶ Ecco quindi che nel nord Europa il bacio è spesso animale, le feste e le leccate del cane fedele al padrone che finalmente è tornato; nella penisola italiana, in linea con tanti stereotipi, è invece il bacio della madre (o in alcuni casi della nonna). In questo modo la fiaba torna a essere – come è già nel *Mambriano* – non solo un racconto sull'ingegno femminile, ma anche sullo scontro tra generazioni, in cui i figli devono combattere e lottare più o meno violentemente contro i padri se vogliono conquistare il lieto fine.⁵⁷

⁵⁴ Cfr. R. Aprile, *Indice*, cit., vol. I, pp. 211-286. A eccezione di Basile, tutte le versioni identificate da Aprile sono otto-novecentesche, distribuite principalmente nell'Italia meridionale e lungo la costa adriatica; un caso particolarmente vicino è la siciliana *Storia di Filiricu ed Epomata*, oggi in L. Gonzenbach, *Fiabe siciliane*, tradotte da L. Rubini e rilette da V. Consolo, introduzione e note di L. Rubini, Roma, Donzelli, 2019, n. 55.

⁵⁵ Spesso, ad esempio, la situazione iniziale è diversa: non un re ammalato che prende prigioniero un giovane principe (come nel *Mambriano* e nel *Cunto*) ma una coppia di sposi che – per vari motivi – promette il figlio a un orco o al diavolo: cfr. M. Petrini, *La fiaba di magia*, cit., p. 145. Anche la descrizione della fuga distingue Cieco e Basile dalle altre versioni, dove in genere per sfuggire agli inseguitori i fuggitivi si trasformano in vari elementi naturali.

⁵⁶ G. Rua, *Novelle*, cit., pp. 96-97.

⁵⁷ Lo scontro generazionale caratterizza anche la prima parte del racconto: nel Cieco e in Basile per la lotta tra la madre e la figlia, nelle altre versioni per la consegna del figlio a un essere maligno da parte dei genitori (cfr. la nota 55).



KRISTINA LANDA

**LE CITAZIONI DI DOSTOEVSKIJ NEGLI STUDI
DANTESCHI DEL SIMBOLISMO RUSSO:
IL CASO DI DMITRIJ MEREŽKOVSKIJ**

1. *Introduzione*

Thomas Mann, nella sua *Antologia russa*, sostiene: “Se Tolstoj è il Michelangelo dell’Oriente, Dostoevskij lo potremo chiamare il Dante di quel mondo. Egli visitò l’inferno... possiamo forse dubitarne, dopo di aver letto lo straziante sogno che fa Rodion Raskolnikov prima di uccidere la vecchia usuraia?”¹

Tale affermazione è soltanto uno dei molteplici esempi in cui la figura di Dostoevskij viene affiancata, seppure solo a livello retorico, a quella di Dante nel pensiero di uno scrittore europeo. Tra gli altri va citato

¹ T. Mann, *Antologia russa*, in *Scritti minori*, traduzione di I. Alighiero Chiusano, L. Mazzucchetti, E. Pocar e A. Rossi, Milano, Mondadori, 1958, pp. 829-841, qui p. 838; edizione originale T. Mann, *Russische Anthologie*, in Id., *Rede und Antwort*, Berlin, S. Fischer, 1922.

anche Oswald Spengler, secondo il quale “i tratti più veri”² di Dostoevskij “nei *Fratelli Karamazov* raggiungono una profondità religiosa che trova l’eguale soltanto in Dante”.³

Infine, Romano Guardini, nel libro *Il mondo religioso di Dostoevskij*, nota che la freddezza che a causa della paura rende invulnerabile Stavrogin fa pensare al ghiaccio in cui sono immersi i peccatori più sofferenti dell’Inferno dantesco.⁴

Anche i letterati russi, a partire dai contemporanei dello scrittore, uniscono spesso questi due nomi, mettendo la poetica dei romanzi dostoevskiani a confronto con quella dell’*Inferno*. In particolare, Ivan Turgenev, in una lettera allo stesso Dostoevskij, definisce una delle scene del romanzo autobiografico *Memorie da una casa di morti* come “tipicamente dantesca”,⁵ mentre Aleksandr Hercen, nell’articolo *Novaja faza v russkoj literature* (*La nuova fase nella letteratura russa*), paragona

² O. Spengler, *Prussianesimo e socialismo*, traduzione di C. Sandrelli, Padova, Edizioni di Ar, 1994, p. 113 (edizione originale Id., *Preussentum und Sozialismus*, München, C. H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung, 1933).

³ Ibidem.

⁴ R. Guardini, *Il mondo religioso di Dostoevskij*, Brescia, Morcelliana, 1968, p. 96. Per un collegamento tra Dante e Dostoevskij nel pensiero di Guardini si veda K. Korbella, *Romano Guardini, čitatel’ Dante i Dostoevskogo*, in “Dostoevskij i mirovaja kul’tura. Filologičeskij žurnal”, VII, 3, 2019, pp. 210-226.

⁵ I. Turgenev, *Pis’mo F.M. Dostoevskomu. 26 dekabnja 1861 (7 janvarja 1862)*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Moskva, Nauka, 1987, vol. IV, p. 394. Il romanzo, tra l’altro, è tra le opere di Dostoevskij più paragonate all’*Inferno* dantesco anche dagli studiosi. Su tali associazioni si vedano M. Kurgan, *Dantovskaja koncepcija ada v tvorčeskoj percepcii F.M. Dostoevskogo*, in “Imagologija i komparativistika”, I, 2015, pp. 160-176; E. Safronova, *Metafizičeskij dantovskij kod v “Zapiskach iz Mertvogo doma” F. M. Dostoevskogo*, in “Filologija i čelovek”, II, 2013, pp. 73-83; T. Kasatkina, *Avtorskaja pozicija v proizvedenijah Dostoevskogo*, in “Voprosy literatury”, I, 2008, pp. 196-226, consultabile sul sito <https://voplit.ru/article/avtorskaya-pozitsiya-v-proizvedenijah-dostoevskogo>; E. Akel’kina, *Dante i Dostoevskij (k voprosu o principach organizacii povestvovanija v “Božestvennoj komedii” pri sozdanii “Zapisok iz Mertvogo doma”)*, in *Problemy metoda i žanra*, a cura di V. Kanunova, Tomsk, Izd-vo Tomskogo un-ta, 1983, vol. IX, pp. 240-250.

l'intero romanzo a "le parole di colore oscuro"⁶ scritte sopra la porta dell'Inferno.⁷

I letterati dell'Ottocento, tuttavia, solitamente non vanno oltre simili confronti generici. Una dimensione più profonda delle opere di Dostoevskij viene riscoperta soltanto dagli autori russi del primo Novecento, nel periodo di straordinaria fioritura della cultura russa noto come Secolo d'argento. Gli intellettuali a cavallo tra XIX e XX secolo riflettono sull'etica indipendente dalla fede, sulla ribellione dell'uomo contro Dio, sui sosia speculari e diabolici dell'anima umana, e infine sulla tragedia intesa come principio ontologico dell'essere creato. Il primo esempio di tale riflessione è rappresentato dai *Tre Discorsi in Memoria di Fedor Michajlovič Dostoevskij* di Vladimir Solov'ev, fondatore della filosofia religiosa russa di fine Ottocento.⁸ Nel rivalutare alcuni principi della religione ortodossa, i pensatori cristiani di inizio secolo in Russia mettono in discussione i concetti di giudizio universale, Inferno e Paradiso, scorgendo in alcuni personaggi di Dostoevskij l'anticipazione di una nuova coscienza religiosa.

Nel definire il ruolo di Dostoevskij nella rinascita teologica di quegli anni Konstantin Isupov nota che "Dostoevskij delinea le gerarchie del peccato e della ricompensa, mostra le nuove profondità abissali della colpa e persino la struttura della loro corrispondenza alla misura di sofferenza

⁶ Hercen cita le parole dantesche nella propria traduzione letterale; qui viene citata la versione originale tratta dall'*Inferno*, III, 10. Qui e di seguito tutte le citazioni della *Commedia* di Dante in italiano vengono riportate secondo l'edizione canonica a cura di Giorgio Petrocchi: D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Firenze, Le Lettere, 1994, 4 voll., consultabile sul sito <https://www.danteonline.it>.

⁷ A. Hercen, *Novaja faza v russkoj literature*, in Id., *Sobranie sočinenij*, 30 voll., Moskva, AN SSSR, 1959, vol. XVIII, p. 219.

⁸ Sull'interesse verso queste problematiche nella lettura simbolista di Dostoevskij si veda K. Isupov, *Sud'by klassičeskogo nasledija i filosofsko-éстетičeskaja kul'tura Serebrjanogo veka*, Sankt-Peterburg, RHGA, 2010, pp. 104-159.

morale esattamente come fa Dante nella *Commedia*".⁹ Un altro tratto comune ai due autori molto consono alle ricerche spirituali del primo Novecento è la volontà di rivelare al lettore il significato trascendente dei fatti della vita umana. Come nota Tat'jana Kasatkina, nelle opere dello scrittore russo "attraverso il velo sottile (seppure assai compatto) dei personaggi e degli eventi delle loro vite, attraverso le cose esistenti ed effimere, al lettore vengono rivelati i sembianti eterni e l'essere eterno";¹⁰ ogni istante della loro vita "altro non è che l'ingresso nell'eternità".¹¹ In questo senso Dostoevskij appare particolarmente affine all'Alighieri se ricordiamo che anche nella *Commedia* "lo storico e il contingente non sono più [...] effimeri e caduchi, e quindi trascurabili, ma oltre di loro, o meglio dentro di loro, sta la loro realtà eterna, che li fa comunque preziosi".¹²

Insieme all'interesse verso gli aspetti metafisici delle opere dostoevskiane, nel Secolo d'argento cresce anche quello verso la *Commedia* e la *Vita Nova*, soprattutto nella cerchia dei poeti simbolisti. Nella sua fase iniziale il simbolismo russo è stato vicino al movimento estetico francese, ma già verso gli ultimi anni dell'Ottocento al suo interno si costituisce un gruppo di letterati che tenta di sviluppare una corrente basata su principi religiosi. Con questa variante di simbolismo torna di moda il concetto di poeta *vate*, o meglio teurgo capace di trasformare per mezzo della propria arte la realtà del mondo corrotto. Influenzati da Solov'ev, i simbolisti usano la figura di Dante come modello di maestro spirituale considerando i motivi e le immagini della *Commedia* e della *Vita*

⁹ Ivi, p. 149.

¹⁰ T. Kasatkina, *Avtorskaja pozicija v proizvedenijach Dostoevskogo*, cit., consultabile sul sito <https://voplit.ru/article/avtorskaya-pozitsiya-v-proizvedenijah-dostoevskogo>.

¹¹ Ibidem.

¹² A. M. Chiavacci Leonardi, *Introduzione alla Commedia*, in D. Alighieri, *Commedia. Inferno*, Bologna, Zanichelli, 1999, p. 12.

Nova come elementi di un codice esoterico destinato a pochi eletti e reso strumento di sviluppo della loro teoresi poetica.¹³

Al contempo, secondo Konstantin Isupov, “la nuova epoca cerca di identificare anche le proprie modalità di pensiero (la logica, diversi tipi di discorso e il pathos) ‘attraverso Dostoevskij’, o meglio, attraverso la maniera della sua ‘scrittura’ e la natura della coscienza del personaggio”.¹⁴

Considerando dunque che sia Dante sia Dostoevskij offrono ai letterati russi del primo Novecento una sorta di codice ermeneutico funzionale a definire le proprie questioni estetiche e filosofiche, è di particolare importanza individuare eventuali associazioni tra questi due nomi nella riflessione simbolista. Il discorso su tali associazioni sarebbe molto complesso,¹⁵ pertanto in questa sede propongo di analizzare solo le citazioni di Dostoevskij usate per interpretare la *Commedia* nel libro di Dmitrij Merežkovskij dedicato a Dante (1938).¹⁶ Sembra significativo il

¹³ Cfr. P. Davidson, *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's Perception of Dante*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 15; L. Silard, *Dantov kod ruskogo simbolizma*, in Ead., *Germetizm i germenevtika*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2002, pp. 163-167.

¹⁴ K. Isupov, *Sud'by klassičeskogo nasledija i filosofsko-éstičeskaja kul'tura Serebrjanogo veka*, cit., p. 133.

¹⁵ Questo tema è già stato affrontato in alcuni studi, tra cui in particolare K. Isupov, *Metafizika Dostoevskogo*, Moskva, Sankt-Peterburg, Centr gumanitarnych inicijativ, 2016; A. Šiškin, *Vjačeslav Ivanov i otkrytie Dostoevskogo v XX veke*, in V. Ivanov, *Dostoevskij. Tragedija. Mif. Mistika*, a cura di A. Šiškin e O. Fetisenko, Sankt-Peterburg, Puškinskij dom, 2021, pp. 266-281; D. Farafonova, “*Diverse voci fanno dolci note*”. La “*polifonia creaturale*” fra Dante e Dostoevskij, in “*Strumenti critici*”, XXXVII, 2, 2022, pp. 281-302.

¹⁶ D. Merežkovskij, *Dante*, traduzione di R. Küfferle, Bologna, Zanichelli, 1938. La mia indagine si ispira all'intervento di G. Giuliano “*Il più grande simbolista*”: *Dante nell'opera di Dmitrij Merežkovskij*, letto al convegno “*La varia fortuna di Dante in Italia e in Europa*” tenutosi presso l'Università per Stranieri di Perugia il 26 novembre 2021, ora in corso di pubblicazione: G. Giuliano, “*Il più grande simbolista*”: *Dante nell'opera di Dmitrij Merežkovskij*, in *Atti del convegno scientifico internazionale “La varia fortuna di Dante in Italia e in Europa” 24-26 novembre 2021*, Alessandria, Edizioni dell'Orso. L'intervento richiama l'attenzione al tema dell'*Inferno* dantesco e del suo rapporto con *I fratelli Karamazov* nella lettura di Merežkovskij che tento di approfondire in questo contributo.

fatto che Merežkovskij non riprenda il tradizionale confronto tra *Commedia* e *Memorie da una casa di morti*, ma si rivolga ad altre opere, immagini e/o concetti. Scopo di questo articolo è mostrare come le citazioni dostoevskiane diventino per Merežkovskij strumento funzionale all'interpretazione dell'*Inferno* dantesco alla luce della sua concezione della libertà spirituale dell'uomo e della dottrina dell'apocatastasi.

2. Amore e lussuria tra padre Zosima e Dmitrij Karamazov

A Dmitrij Merežkovskij (1865-1941), poeta e autore di trattati filosofici e religiosi, appartengono diversi studi su Dostoevskij apparsi negli anni prerivoluzionari, tra cui il lavoro fondamentale in due volumi *L. Tolstoj i Dostoevskij* (1900-1902) in cui viene proposta un'analisi contrastiva della biografia e dell'arte dei due scrittori.¹⁷ Nel 1906 esce il suo saggio *Prorok russkoj revoljucii* nel quale, pur rilevando il valore escatologico delle opere dostoevskiane, biasima lo scrittore per la sua posizione sociale, politica e religiosa.¹⁸ Per quanto riguarda gli anni dell'emigrazione, sebbene in questo periodo il poeta russo non abbia prodotto alcun contributo importante su Dostoevskij, da singole

¹⁷ D. Merežkovskij, *L. Tolstoj i Dostoevskij*, Moskva, Nauka, 2000. Per la traduzione italiana (in forma ridotta) si veda Id., *Tolstòj e Dostojevskij. Vita – Creazione – Religione*, traduzione dal russo di A. Polledro, Bari, Laterza, 1947; le citazioni, ove possibile, verranno riportate a partire da questa edizione. Anche i romanzi di Merežkovskij hanno risentito molto dell'influenza di Dostoevskij; si veda su questo O. Bogdanova, *Pod sozvezdiem Dostoevskogo*, Moskva, Intrada, 2008, in particolare la parte dedicata al romanzo *Antichrist. Petr i Aleksej*, pp. 207-222.

¹⁸ D. Merežkovskij, *Prorok ruskoj revoljucii: K jubileju Dostoevskogo*, Moskva, M. V. Pirožkov, 1906. L'uso delle citazioni di Dostoevskij in questo saggio è stato peraltro aspramente criticato da Vjačeslav Ivanov che rimproverava a Merežkovskij l'alterazione del pensiero dostoevskiano, in particolare per le affermazioni 'arbitrarie' sul ruolo 'fondamentale' dell'autocrazia nella società russa e sull'identificazione dell'autocrazia nell'ortodossia e nella 'verità divina' presenti, per Merežkovskij, nella riflessione dostoevskiana. Cfr. V. Ivanov, *Lik i ličiny Rossii*, in Id., *Sobranie sočinenij*, 4 voll., Bruxelles, Foyer chrétien, 1987, vol. IV, p. 474.

osservazioni sparse nei suoi testi si deduce lo stesso orientamento di pensiero proposto nel libro. Merežkovskij, infatti, torna a considerare i contenuti metafisici delle opere dostoevskiane, rinunciando alla critica delle posizioni sociali dello scrittore.¹⁹ Nella complessa riflessione di Merežkovskij già analizzata dagli studiosi²⁰ è per noi importante ricordare la sua idea sul conflitto interiore di Dostoevskij, dilaniato tra le proprie intuizioni profetiche e artistiche da un lato e le convinzioni razionali dall'altro. Il concetto di scissione tra l'ipostasi divina e umana nei personaggi dostoevskiani non si risolve nei romanzi; se ne profetizza, tuttavia, secondo la visione apocalittica di Merežkovskij, un'armoniosa sintesi futura. Il concetto di libertà totale dell'individuo (che prevede anche l'esperienza del peccato) viene inteso, invece, come indispensabile premessa della rinascita spirituale.

Anche se le influenze dantesche, come quelle dostoevskiane, si possono rintracciare in diverse sue opere, l'esposizione più matura e compiuta delle idee di Merežkovskij sul messaggio della *Commedia* si ritrova nel suo libro *Dante*. L'interesse di Merežkovskij per l'Alighieri è determinato sia dalla comune esperienza dell'esilio sia dal suo interesse verso i maestri spirituali della storia dell'umanità. A differenza di altri simbolisti russi il poeta conosce l'italiano e legge Dante in originale.

Il libro, finanziato dal governo mussoliniano ed edito la prima volta nel 1938 in lingua italiana, appartiene allo stesso genere critico-biografico in cui erano stati scritti i due volumi su Tolstoj e Dostoevskij.²¹ Sebbene si

¹⁹ Cfr. V. A. Keldyš, *F. M. Dostoevskij v kritike Merežkovskogo*, in *D. S. Merežkovskij. Mysl' i slovo*, a cura di V. Keldyš, Moskva, Nasledie, 1999, p. 220.

²⁰ Ivi, pp. 207-223; cfr. E. Andrušenko, *Tajnovidenie Merežkovskogo*, in *D. Merežkovskij, L. Tolstoj i Dostoevskij*, cit., pp. 481-528; N. Koptelova, *Roman F.M. Dostoevskogo "Brat'ja Karamazovy" v interpretacii D.S. Merežkovskogo*, in "Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova", II, 2012, pp. 131-134.

²¹ Sul libro si vedano N. Caprioglio e G. Spindel, *Dmitrij Merežkovskij e Dante Alighieri*, cit., pp. 344-347; V. Polonskij, *Russkij Dante konca XIX – pervoj poloviny XX*

collochi nel contesto delle ricerche religiose di Merežkovskij del suo ultimo periodo, la prospettiva concettuale della lettura della *Commedia*, in particolare dell'*Inferno*, proposta in questo libro viene in realtà anticipata già agli albori della sua attività letteraria.

Nel 1885 sulla rivista “Severnyj vestnik” il ventenne simbolista pubblica, infatti, il poemetto *Frančesca da Rimini*,²² dove la visione romantica di Dante poeta della passione amorosa radicata nella ricezione russa dell'Ottocento²³ viene integrata da un elemento nuovo, ossia dall'idea di trasformazione dell'*Inferno* nel *Paradiso* grazie all'onnipotenza del vero amore.

Come rilevato da Giuseppina Giuliano, in questo testo, che in realtà rappresenta più che una traduzione una libera rielaborazione dei versi 82-142 del V canto, Francesca

v.: *opyty recepcii i interpretacii klassiki do i posle revoljucionnogo poroga*, in “Literaturovedčeskij žurnal”, XXXVII, 2015, pp. 111-130. Sul contesto storico-letterario del libro si vedano, in particolare, T. Pachmuss, *D.S. Merezhkovsky in exile: The master of the genre of biographie romance*, New York, Peter Lang, 1990; M. L. Doderò Costa, *O knige Merežkovskogo Dante*, in *D.S. Merežkovskij, Mysl' i slovo*, a cura di V. Keldyš, Moskva, Nasledie, 1999, pp. 84-88; A. Nikoljukin, *Dva biografičeskich romana D.S. Merežkovskogo*, in D. Merežkovskij, *Dante. Napoleon*, Moskva, Respublika, 2000, pp. 3-10; V. Polonskij, *K probleme 'hristianskogo koda' v tvorčestve D.S. Merežkovskogo perioda émigracii (1920–1930-e gody)*, in “Problemy istoričeskoj poétiki”, VII, 2005, pp. 562-575.

²² D. Merežkovskij, *Frančeska da Rimini*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, 24 voll., Moskva, Sytin, 1914, vol. XXII, pp. 91-92. Nello stesso anno, tra l'altro, muore Dmitrij Min, autore della traduzione integrale della *Commedia* considerata la migliore prima della pubblicazione di quella di Michail Lozinskij nel 1945, nonché del commento più approfondito al poema tra tutti i commenti a Dante mai apparsi in Russia. Cfr. sulla storia di questa traduzione: K. Landa, *Le traduzioni di Dante nella Russia dell'Ottocento: dagli esperimenti formali alla scoperta del messaggio civile della “Commedia”*, in *Dante fra Italia ed Europa nell'Ottocento*, Atti dei Seminari Internazionali Per Dante verso il '21. Milano, novembre 2018 – luglio 2020, a cura di S. Brambilla e L. Mazzoni, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2021, pp. 252-263.

²³ Si veda K. Landa, “*Božestvennaja Komedija*” v *zerkalach russkih perevodov. K istorii recepcii dantovskogo tvorčestva v Rossii*, Sankt-Peterburg, RHGA, 2020, pp. 17-97.

“rivolge parole di sfida a Dio, dicendo che gli angeli del Paradiso piangono d’invidia nell’osservare quel sentimento a loro precluso che unisce i due amanti giù nel buio dell’Inferno, che Inferno non è, dice Merežkovskij attraverso Francesca, ma Paradiso, perché se il Creatore avesse voluto davvero punirli li avrebbe separati anziché lasciarli eternamente insieme:

La morte è nulla, nulla per noi la tomba
e non ci spiace il Paradiso perduto,
l’amore le pene ha mutato in Paradiso.

Ci invidiano gli angeli guardando
dall’azzurro all’Ade oscuro le nostre lacrime,
in segreto piangono la loro vita senza amore.

Oh, che ci minacci pure il Creatore
ogni pena è più dolce di un bacio,
ogni carbone scintilla come rosa.”²⁴

Nel brano citato l’unione di Paolo e Francesca “più che la punizione per una colpa comune, appare la dimostrazione di un amore eterno, ostacolato dalla sorte terrena, ma privo di colpevolezza”.²⁵

La stessa interpretazione del canto viene ripresa dal simbolista cinquantatré anni dopo, ma ormai viene integrata da argomentazioni e giustificazioni ispirate in particolare ai testi di Dostoevskij. Il libro è suddiviso in due parti di cui la prima è dedicata alla biografia dell’Alighieri e la seconda all’interpretazione delle sue opere in chiave mistica e religiosa. Nel capitolo *La demolizione dell’Inferno*, collocato nella seconda parte, Merežkovskij sviluppa così il tema dell’amore dei due dannati:

“nella ‘bufera infernale che mai non resta’ le ombre allacciate dei due amanti uccisi, di Paolo e Francesca, si librano così leggere che sembra non li trascini la bufera, ma essi stessi spontaneamente volino là dove li trae la forza dell’amore, i cui saldi legami nemmeno l’Inferno ha potuto spezzare. Laggiù, sulla terra, si sono amati in tal

²⁴ G. Giuliano, *“Il più grande simbolista”: Dante nell’opera di Dmitrij Merežkovskij*, cit. La traduzione italiana dei versi citati è di Giuseppina Giuliano.

²⁵ N. Caprioglio e G. Spendel, *Dmitrij Merežkovskij e Dante Alighieri, in Dantismo russo e cornice europea. Atti dei convegni di Alghero-Gressoney (1987)*, a cura di E. Guidubaldi, Firenze, Olschki, 1989, vol. I, p. 348. Cfr. su questo anche M. L. Doderò Costa, *O knige Merežkovskogo Dante*, cit., p. 83.

modo che anche qui, nell'Inferno, rimangono inseparabili per sempre. 'Quello che Dio ha congiunto, l'uomo non lo separi', né Dio lo separerà. [...] In queste parole: 'ancor non m'abbandona' c'è il trionfo dell'eterno amore sui tormenti eterni dell'Inferno: l'amore più forte della morte, più forte dell'Inferno. [...] Dante piange forse non solo di pietà, ma anche di estasi, perché sente a un tratto, comprende, se non nella mente, nel cuore, che non c'è nulla di più bello, di più puro, di più santo di un simile amore, né sulla terra, né forse in cielo.'²⁶

Questa riflessione può essere ricollegata al capitolo precedente, *Esiste l'Inferno?*, in cui Merežkovskij, nel rispondere alla domanda posta nel titolo, cita le parole di padre Zosima, personaggio del romanzo di Dostoevskij *I fratelli Karamazov*.²⁷ Secondo padre Zosima, l'Inferno "È soffrire perché non si può più amare".²⁸ Dal momento che questo personaggio di Dostoevskij rappresenta sia nel romanzo sia nella lettura di Merežkovskij un modello positivo della fede cristiana e un'indubbia autorità spirituale,²⁹ la citazione delle sue parole funge da giustificazione solida del peccato di Paolo e Francesca che, secondo il poeta russo, vincono l'Inferno con la forza del loro amore.

In tal modo, come già nel poemetto giovanile, il simbolista capovolge l'interpretazione canonica del poema dantesco rifiutando di prendere in considerazione il fatto che "gli uomini dell'inferno sono ciò che essi vogliono essere, ad essi resta ciò che scelsero, vale a dire se stessi; privati cioè – per il loro stesso rifiuto – del fine divino a cui erano destinati,

²⁶ D. Merežkovskij, *Dante*, traduzione di R. Küfferle, a cura di V. Rossi, Verona, Fiorini, 2017, pp. 302-303. Qui e di seguito la traduzione italiana del libro viene riportata secondo questa edizione.

²⁷ I paralleli tra il tema dell'*Inferno* nel poemetto giovanile e nel libro *Dante*, nonché tra la descrizione del canto V e il discorso di Zosima è stato individuato da G. Giuliano, "Il più grande simbolista": *Dante nell'opera di Dmitrij Merežkovskij*, cit.

²⁸ Riporto il testo del romanzo qui e di seguito nella traduzione di C. Zonghetti: F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, traduzione di C. Zonghetti, Torino, Einaudi, 2020, p. 443; cfr. la traduzione nell'edizione italiana di Merežkovskij: "la sofferenza di non poter più amare", in D. Merežkovskij, *Dante*, cit., p. 283.

²⁹ Cfr. F. Dostoevskij, *Pis'mo Dostoevskogo F. M. – Ljubimovu N. A.* 11 junja 1879, in Id., *Sobranie sočinenij*, 15 voll., Sankt-Peterburg, Nauka, 1996, vol. XV, p. 582; D. Merežkovskij, *Tolstòj e Dostojevskij. Vita – Creazione – Religione*, cit., p. 296.

e quindi della felicità”.³⁰ Nell’economia della prima cantica le pene dei dannati, infatti, non possono essere superate o vinte in nessun modo, poiché la passione rivolta a un oggetto sbagliato, di cui i peccatori non si sono pentiti in vita, altro non è che un oltraggio recato dall’uomo a Dio e all’intero ordine del Creato; pertanto la colpa non può “essere purificata dall’ardore della passione” come vorrebbero i romantici.³¹ Per citare ancora Chiavacci Leonardi, “questo amore che qui domina, e che ha travolto Francesca, non è, come già egli [Dante] avverte nel *Convivio*, e come si spiegherà nei canti centrali del *Purgatorio*, quello che può condurre l’uomo alla vera felicità bensì alla morte”.³²

Dal testo di Merežkovskij sembra, al contrario, che un valore indiscutibile sia rappresentato dall’esperienza dell’Eros in sé, e le parole sull’amore-compassione verso il prossimo, “amore che agisce e che fa”,³³ ossia la *caritas* nella tradizione cristiana, possono essere riferite anche a un peccato mortale, a patto che la tensione erotica dei peccatori sia sufficientemente intensa e fedele. Tuttavia, sarebbe riduttivo limitare tale ‘relativismo’ etico, alieno a Dante, a un semplice retaggio della visione romantica della *Commedia*. L’idea di Merežkovskij s’inserisce appieno nel pensiero del simbolismo russo che scorge nell’esperienza dell’Eros una premessa indispensabile del cammino di iniziazione mistica.³⁴ S’inserisce inoltre nella dottrina del nuovo cristianesimo sviluppata dallo stesso

³⁰ A. M. Chiavacci Leonardi, *La prima cantica*, in D. Alighieri, *Commedia. Inferno*, cit., p. 21.

³¹ U. Foscolo, *Discorso sul testo della “Commedia” di Dante*, in Id., *Opere*, 2 voll., a cura di G. Bezzola, Milano, Rizzoli, 1956, vol. II, pp. 913-929.

³² A. M. Chiavacci Leonardi, *L’amore cortese*, in D. Alighieri, *Commedia. Inferno*, cit., pp. 98-99; sul concetto di amore in Dante si veda G. Favati, *Amore*, in *Enciclopedia Dantesca*, a cura di U. Bosco, Roma, Treccani, 1970, pp. 221-236.

³³ F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit., p. 80.

³⁴ P. Davidson, *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist’s Perception of Dante*, cit., pp. 129-130; S. Averincev, *Sud’ba i vest’ Osipa Mandel’shtama*, in *Averincev i Mandel’shtam. Stat’i i materialy*, a cura di P. Nerler e D. Mamedova, Moskva, RGGU, 2011, p. 63.

Merežkovskij che implica, come si vedrà più avanti, la condanna dell'amore ascetico e puramente spirituale predicato dai pensatori medievali.

L'amore tra Paolo e Francesca, giustificato dalle parole di padre Zosima, è considerato dal poeta russo come una concupiscenza carnale trasfigurata dal divino spirito in un amore integro e beato. Di una concupiscenza non trasfigurata si parla invece nella prima parte del libro nel capitolo *La lonza*, in cui, nel commentare i versi 33-34 del canto I dell'*Inferno*, il simbolista analizza l'immagine della prima delle tre fiere incontrate da Dante protagonista. Concordando questa volta con molti commentatori che interpretano la lonza come allegoria della lussuria,³⁵ Merežkovskij sostiene che tale vizio sia uno di quelli principali dello stesso Dante autore del poema (identificato nel libro con Dante protagonista), che per tutta la vita avrebbe sofferto per una duplice attrazione verso il sublime amore spirituale e la bassa passione carnale.³⁶ Merežkovskij giudica severamente tutti gli amori terreni di Dante considerandoli come tradimenti del suo unico vero sentimento verso Beatrice. Una passione relativa ad altre donne, non illuminata dalla luce della grazia, è quella in cui “il dio dell'Amore costruisce ponti ormai non più tra la terra e il cielo, ma tra la terra e l'inferno”.³⁷

Per illustrare la tensione psicologica e spirituale dell'Alighieri tra questi due poli, Merežkovskij si rivolge al personaggio di Dmitrij, il maggiore dei fratelli Karamazov, ossessionato dal vizio della concupiscenza. Nel romanzo Dmitrij si autodefinisce come uno di quei

³⁵ Cfr. *L'Ottimo Commento* (1333), *Inferno*, I, 31-33; G. Boccaccio (1373-1375), *Inferno*, I, 31-60; Francesco da Buti (1385-1395), *Inferno I*, 31-42; T. Casini e S. A. Barbi (1921), *Inferno I*, 32; G. A. Scartazzini e G. Vandelli (1929), *Inferno*, I, 32-33, consultabili al sito <https://dante.dartmouth.edu/>.

³⁶ Cfr. D. Merežkovskij, *Dante*, cit., p. 110.

³⁷ *Ibidem*.

“vermicel”³⁸ ai quali “Dio ha dato il ‘diletto’ [della concupiscenza]”.³⁹ L’amore di Dmitrij verso Grušen’ka trasforma il vizio nella virtù dell’Eros capace di trasfigurare spiritualmente la materia dell’intero Creato. L’unica via di salvezza accessibile per Karamazov, dunque, si rivela quella dell’amore per la sua diletta; l’unico suo fine costituisce la Bellezza, ma la Bellezza è duplice, e come tale può avere anche un sosia perverso, una larva oscura che è capace di indurci in tentazione.⁴⁰

Merežkovskij vede in Karamazov “il fratello spirituale di Dante o l’anima sua ‘migrata’ dal XIII al XIX secolo”,⁴¹ senza tracciare distinzioni tra autore e personaggio, ossia identificando i sentimenti di Dmitrij con quelli dello stesso Dostoevskij, esattamente come fa con l’esperienza emotiva e spirituale di Dante protagonista e con quella di Dante autore della *Commedia*. Pertanto, Dostoevskij, come Karamazov, risulta da questo paragone ‘anima gemella’ dell’Alighieri; il simbolista giunge persino a descrivere il carattere di Dante attraverso le parole di Dmitrij:

“Io non posso tollerare che un uomo, anche di cuore elevato, e di mente superiore, cominci dall’ideale della Madonna, e finisca con quello di Sodoma. È ancora più pauroso lo stato di colui che, con l’ideale di Sodoma nell’anima, non nega nemmeno l’ideale della Madonna, e il suo cuore ne arde, ne arde in verità, come negli innocenti anni giovanili. No, è troppo capace l’uomo; io lo restringerei. Ciò che alla mente si presenta come una vergogna, al cuore sembra sempre una bellezza. Qui le sponde s’incontrano, qui tutte le contraddizioni coesistono.”⁴²

³⁸ F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, p. 152.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Cfr. N. Losskij, *Dostoevskij i ego hristianskoe miroponimanie*, New York, Izdatel’stvo im. Čechova, 1953, pp. 208-209. Polemizzando con tale punto di vista, Tat’jana Kasatkina osserva che qui non si tratta di due Bellezze oggettivamente esistenti bensì di due diversi modi di contemplare l’unica Bellezza da parte dei soggetti. Si veda T. Kasatkina, *Svjaščennoe v povsednevnom: dvusostavnyj obraz v proizvedenijach F. M. Dostoevskogo*, Moskva, IMLI RAN, 2015, pp. 466-473.

⁴¹ D. Merežkovskij, *Dante*, cit., p. 111.

⁴² Ivi, pp. 111-112; cfr. la traduzione italiana dello stesso brano di Zonghetti: “Non posso sopportare che qualcuno che magari ha cuore e mente superiori ai miei, inizi eleggendo a suo ideale la Madonna e finisca con Sodoma. Ancora peggio è che, con Sodoma nel cuore, costui non neghi la Madonna e anzi quell’ideale gli accenda il

Nota l'autore nel commentare il brano: "In questa 'confessione del cuore ardente' di Dmitrij Karamazov non avrebbe Dante riconosciuto la propria anima?"⁴³

Infatti, come l'ideale della Bellezza può essere tradito, per autoinganno, dal personaggio dostoevskiano, così l'ideale di Beatrice viene tradito più volte dallo stesso Dante. Tuttavia, nella visione di Merežkovskij, non è la lussuria di per sé che scatena questa serie di tradimenti, bensì il difetto dell'etica medievale dell'amore cortese che impone all'uomo di rinunciare all'amore carnale. La 'falsa' morale ascetica, che fa pensare alla morale tolstoiana criticata aspramente da Merežkovskij già nei volumi su Tolstoj e Dostoevskij, spingerebbe l'Alighieri a rinunciare a ciò che nel libro *Dante* viene ritenuto come l'unico modo di salvezza accessibile al protagonista (così come a Dmitrij Karamazov), ossia quello erotico. Il poeta russo giunge così a una conclusione paradossale: l'amore tra Dante e Beatrice rappresenterebbe per loro due l'unica realtà eterna, pertanto il peccato dantesco della lussuria sarebbe dovuto al rifiuto dell'Alighieri di imitare il modello di Paolo e Francesca nel suo rapporto con Beatrice, portando quest'ultimo a compimento carnale.⁴⁴

cuore, e infatti davvero glielo accende come negli anni immacolati della gioventù. No, vasto è l'uomo, troppo vasto, io lo restringerei... [...] Perché ciò che per la mente è vergogna, per il cuore è bellezza pura. [...] Lì le rive si congiungono, lì le contraddizioni convivono." (F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit., p. 152).

⁴³ D. Merežkovskij, *Dante*, cit., p. 112.

⁴⁴ Cfr. M. L. Doderò Costa, *O knige Merežkovskogo Dante*, cit., p. 85; V. Polonskij, *Russkij Dante konca XIX – pervoj poloviny XX v.: opyty recepcii i interpretacii klassiki do i posle revoljucionnogo poroga*, cit., p. 122.

3. *La demolizione dell'Inferno*

Il rapporto conflittuale tra amore e lussuria costituisce, nell'interpretazione di Merežkovskij, soltanto uno degli aspetti del conflitto intrinseco all'anima del poeta fiorentino dilaniata tra sacro e profano, tra Cristo e Anticristo, tra dogmi ecclesiastici e libertà spirituale.⁴⁵ Già molto prima del simbolista russo Karl Witte, filologo e studioso dei testi danteschi, aveva intravisto in Dante una lotta interiore simile a quella di Faust o di Manfred, tra la fede cristiana dei padri e i dubbi dell'uomo moderno.⁴⁶ Eppure Merežkovskij attribuisce al supplizio interiore del suo protagonista un significato del tutto diverso; lo colloca nella prospettiva delle sue ricerche religiose seguendo la stessa linea che aveva già tracciato nei volumi del 1902-1903 parlando della divisione interiore nell'anima di Dostoevskij.

Nel libro *Dante*, ispirato alla dottrina di Giocchino da Fiore, si rispecchiano le idee di Merežkovskij sulla storia dell'umanità come processo di evoluzione spirituale suddiviso in tre fasi: 1) la prima corrisponde al regno del Padre (era dell'Antico Testamento, mondo della carne), 2) la seconda al regno del Figlio (era del Nuovo Testamento, ossia dello spirito, mondo cristiano), 3) e infine la terza (l'era del Terzo Testamento), che ancora non si è compiuta, al regno dello Spirito, frutto dell'unione del Padre e del Figlio realizzata attraverso lo Spirito che rappresenta il principio femminile.⁴⁷ Nella visione escatologica di Merežkovskij, il dualismo tra Padre e Figlio, tra carne e spirito, dovrà essere risolto in un'armoniosa sintesi del Terzo regno, beatitudine celeste

⁴⁵ Cfr. D. Merežkovskij, *Dante*, cit., pp. 354-363.

⁴⁶ Cfr. K. Landa, "Božestvennaja Komedija" v zerkalach russkich perevodov. *K istorii recepcii dantovskogo tvorčestva v Rossii*, cit., p. 201.

⁴⁷ Cfr. N. Caprioglio e G. Spendel, *Dmitrij Merežkovskij e Dante Alighieri*, cit., pp. 343-344.

integrata da quella terrena, o delizia terrena santificata dalla beatitudine celeste. Nel libro *Dante* il primo presagio del Terzo regno nella storia umana viene raffigurato dall'amore di Dante verso Beatrice.

L'Alighieri, profeta della nuova umanità, con il suo poema tenterebbe dunque di superare la scissione tragica tra terra e cielo, tra mondo sensibile e sovransensibile e, in ultima analisi, tra Dio e l'uomo. In tale impresa egli si vede costretto ad affrontare diversi ostacoli, a partire dal conflitto tra tradizione e tensione verso la nuova sintesi religiosa che divide in due la stessa anima dell'Alighieri.⁴⁸ Inoltre, quest'ultimo “sente di avere, se non contro, certo non a favore, tutte le forze che agiscono nella società (chiesa, stato, ‘cultura’)”,⁴⁹ in parte come lo stesso Merežkovskij che sfida la tradizione con la sua dottrina.

Partendo da questa premessa, si può ipotizzare che la citazione di padre Zosima, un ideale cristiano “che benedice anziché maledire”,⁵⁰ e che anche nel lavoro del 1902-1903 rappresenta il cristianesimo della gioia del Creato opposto a quello della pura ascesi,⁵¹ nel capitolo *La demolizione dell'Inferno* diventi per Merežkovskij un modo per mostrare l'opposizione di Dante al presunto dogmatismo e oscurantismo del Secondo regno.

La citazione, infatti, può essere interpretata non solo come giustificazione dell'amore tra i due lussuriosi, ma anche come punto di partenza per mettere in discussione l'eternità delle pene infernali:

⁴⁸ Cfr. V. Polonskij, *Russkij Dante konca XIX – pervoj poloviny XX v.: opyty recepcii i interpretacii klassiki do i posle revoljucionnogo poroga*, cit., p. 129.

⁴⁹ D. Merežkovskij, *Dante*, cit., p. 347.

⁵⁰ V. Rozanov, *V temnyh religioznyh lučah*, in Id., *Sobranie sočinenij*, 30 voll., a cura di A. Nikoljukin, Moskva, Respublika, 1994, vol. III, p. 13.

⁵¹ Cfr. D. Merežkovskij, *Tolstoj e Dostojevskij*, pp. 363-365 (nell'edizione italiana non è riportato il paragone che l'autore traccia tra le parole di benedizione di padre Zosima e il *Cantico delle creature* di San Francesco d'Assisi, con cui mette in rilievo la gioia della vita comune ai percorsi cristiani di entrambi); N. Berdjaev, *Filosofija svobodnogo duha*, Moskva, Respublika, 1994, p. 408; cfr. l'edizione italiana N. Berdjaev, *Filosofia dello spirito libero*, a cura di G. Riconda, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1997.

“Che cos’è l’Inferno? La sofferenza di non poter più amare. Una volta, nell’infinita esistenza, fu data a un essere spirituale, alla sua apparizione sulla terra, la facoltà di potersi dire: ‘Io sono e amo’. Ebbene? Esso ripudiò il dono inestimabile, non amò e rimase insensibile. Un simile essere, già uscito da questa terra, vede anch’egli il seno di Abramo e contempla il Paradiso, e può salire fino a Dio, ma è appunto questo che lo tormenta: salire a Dio senza senz’aver amato, e trovarsi con quelli che hanno amato, lui che ha trascurato il loro amore.”⁵²

Nel commentare le parole di Zosima, Merežkovskij formula le proprie idee sulla finitezza dell’Inferno sia per Dante sia per l’intera umanità:

“Questa esperienza religiosa di padre Zosima, nei *Fratelli Karamazov*, e forse dello stesso Dostoevskij, coincide con l’esperienza dell’Inferno dantesco. Si può rifiutare del tutto l’esistenza di una vita d’oltretomba, ma, avendola ammessa, non si può non ammettere anche il fatto che quello ch’è cominciato quaggiù, nel tempo, continui nell’eternità. Se nella vita terrena la più grande beatitudine è amare, e la perdita dell’amore è la più grande sofferenza, tanto più lo sarà nella vita eterna, quando vedremo ormai faccia a faccia il principio di ogni vita: l’Amore. Ciò significa appunto: chi ama sa che l’amore è la più grande beatitudine, il Paradiso; e la perdita dell’amore è il più grande tormento, l’Inferno. [...] Che l’Inferno esista è indubitabile; ma è forse altrettanto indubitabile che i tormenti dell’Inferno siano eterni? [...] Con la parola ‘eterno’ si designa non la durata dei tormenti, ma la loro *qualità*. ‘Ti assicuro, non ne uscirai [dalla prigione] finché non avrai pagato fino all’ultimo spicciolo’ [*Luca* 12, 59].

Vuol dire che un giorno tutto sarà stato pagato, e la reclusione nel carcere dell’Inferno finirà.”⁵³

⁵² D. Merežkovskij, *Dante*, cit., p. 283. Cfr. la traduzione di Zonghetti: “‘Che cos’è l’inferno?’ E mi rispondo: ‘È soffrire perché non si può più amare’. Un tempo, in quell’infinito che non poteva essere misurato né nel tempo né nello spazio, a una qualche creatura dotata di spirito venne concessa, al suo apparire su questa terra, la possibilità di dire a sé stessa: ‘Io sono e io amo’. Una volta e solo una le fu concesso un istante di amore operoso, vivo, e per questo essa ottenne una vita terrena e con essa tempi e scadenze; e che ne è stato? La creatura felice rifiutò quel dono inestimabile, lo disdegnò, non le piacque, lo guardò beffarda, restò impassibile. Una volta lasciata questa terra, quella creatura conoscerà il seno di Abramo e con Abramo parlerà, come ci dice la parabola del ricco e di Lazzaro, e contemplerà anche il paradiso e potrà ascendere anche al Signore, magari, ma qui sta la sua sofferenza: ascenderà al Signore lei che non l’ha amato, e lei che ha spregiato l’amore avrà a che fare con chi l’amore l’ha amato”. Cfr. F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit., pp. 443-444.

⁵³ D. Merežkovskij, *Dante*, cit., pp. 283-284.

Tale giudizio trae origine dall'antica dottrina dell'apocatastasi che nega la natura eterna dell'Inferno e proclama la salvezza universale. Le radici di questa dottrina, molto diffusa nell'ambiente russo filosofico e religioso a cavallo tra Otto e Novecento, si possono rintracciare negli scritti di Origene di Alessandria, condannato dalla Chiesa per eresia, ma anche in quelli di san Gregorio di Nissa, entrambi menzionati dal poeta russo.⁵⁴

Nel capitolo *La demolizione dell'Inferno* Merežkovskij si riferisce direttamente a Origene sottolineando la possibilità di salvezza per tutte le creature, persino quelle condannate all'Inferno:

“La bontà di Dio riporterà *tutte le creature* a un inizio e a una fine, poiché *tutti* i caduti possono innalzarsi (non solo nel tempo, ma anche nell'eternità) dai gradini più bassi del male a quelli più alti del bene”, insegna Origene. [...] La Chiesa condannò Origene, ma santi così grandi come Sant'Ambrogio di Milano e San Gregorio di Nissa accolsero la sua dottrina sulla fine dell'Inferno.”⁵⁵

Sebbene Merežkovskij non citi il testo di san Gregorio (menzionato però nella nota bibliografica al capitolo), si può facilmente immaginare quanto fosse ispirato dal seguente brano del *Grande discorso catechetico*, XXVI, 35, 40:

“Poiché, infatti, la morte si fu accostata alla vita e la tenebra alla luce e la corruzione alla incorruttibilità, l'elemento peggiore è cancellato ed è condotto al non essere e ne consegue un vantaggio per colui che è purificato da questi mali.”⁵⁶

⁵⁴ Cfr. A. Gačeva, *Apokatastasis v russkoj religiozno-filosofskoj mysli poslednej treti XIX – pervoj treti XX v. Stat'ja pervaja: F.M. Dostoesvkij, N.F. Fedorov, V.S. Solov'ev*, in “Vestnik RGGU”, I, 11, 2018, pp. 24-37; D. Merežkovskij, *Dante*, cit., p. 309.

⁵⁵ *Ibidem*. Cfr. Origene, *I Principi*, III, 1, 21: “Riteniamo perciò possibile che l'anima, che più volte abbiamo detto immortale ed eterna, attraverso spazi infiniti e innumerevoli e diversi tempi, o si degradi dalla sommità del bene al più profondo del male, o venga reintegrata dal male più profondo al bene più alto” (Origene, *I Principi*, traduzione di M. Simonetti, Torino, Utet, 1968, p. 404).

⁵⁶ S. Gregorio, *Grande discorso catechetico*, a cura di C. Moreschini, in Id., *Opere di Gregorio di Nissa*, Torino, Utet, 1992, p. 181; cfr. il commento di Moreschini alla stessa pagina: “Si accenna qui ad alcuni problemi che saranno ampiamente trattati ne *L'anima e la resurrezione*: l'apocatastasi; il valore educativo, e non punitivo, dei

O dal seguente, tratto dall'*Anima e la resurrezione*:

“Infatti, al male che si sarà trovato in ciascuno di noi sarà commisurata senza dubbio anche la durata della cura di cui abbiamo bisogno. La cura dell’anima dovrebbe consistere nella purificazione dal male; ma questo risultato non si potrebbe raggiungere senza una condizione di dolore, come è stato esaminato nei ragionamenti precedenti [...].

Dunque, allorquando da quello che è nutritivo sarà stato strappato via e sarà stato distrutto tutto ciò che è bastardo ed estraneo; quando il fuoco avrà consumato l’elemento che è contro natura ed è stato consegnato al fuoco eterno, allora fiorirà la natura anche di costoro [semi buoni avviluppati da germogli contro natura], e maturerà fino a produrre il suo frutto grazie alle cure di cui ho parlato. Esso riprenderà una buona volta dopo lunghi giri di anni la forma comune a tutti gli uomini, quella di cui all’inizio eravamo stati rivestiti per volere divino.”⁵⁷

Nella versione di Merežkovskij, Dante, accennando, attraverso le immagini poetiche, alla temporaneità delle pene infernali, si muove nel solco dei padri della Chiesa dei primi secoli del Cristianesimo. Come sostiene lo stesso Merežkovskij, “Dante scopre il mistero dell’apocatastasi primo tra i laici”.⁵⁸

È interessante confrontare questa opinione di Merežkovskij con il parere su Dante del filosofo Nikolaj Berdjaev che sempre negli anni Trenta, nel libro *O naznačenii človeka* [*Sulla destinazione dell’uomo*], nega l’Inferno come dimensione ontologica e lo considera come uno stato temporaneo interiore dell’uomo rinchiuso nei limiti della propria soggettività. Nell’interpretare l’Inferno in prospettiva esistenzialista e personalista, Berdjaev insiste sulla tesi secondo cui “Non solo tutti i defunti devono essere salvati dalla morte e risuscitati ma tutti devono essere anche

tormenti infernali; la non eternità delle pene dell’aldilà. [...] L’eternità della pena, del resto, non ha giustificazione alcuna, in quanto il male è limitato, e quindi è destinato a finire”.

⁵⁷ S. Gregorio, *L’anima e la risurrezione*, a cura di C. Moreschini, in Id., *Opere di Gregorio di Nissa*, Torino, Utet, 1992, pp. 481-485.

⁵⁸ D. Merežkovskij, *Dante*, cit., p. 309.

liberati dall'inferno, portati via dall'inferno".⁵⁹ Confutando l'idea che l'uomo abbia bisogno di temere il luogo delle eterne pene per ottenere la salvezza, Berdjaev considera Dante come un difensore consapevole della posizione scolastica e oscurantista:

“La giustificazione dell'inferno sulla base della giustizia che si rileva in san Tommaso e in Dante è quella più ripugnante e meno fondata tra tutte. L'inferno non può essere definito dialetticamente attraverso la giustizia ma solo attraverso la libertà. [...] Negli scritti di autori come sant'Agostino e Dante è presente il *pathos* della divisione che prepara il terreno per l'inferno. Ma combattere l'inferno non significa smettere di combattere il male bensì, al contrario, portare a termine la battaglia. Il problema è capire se l'inferno sia davvero un bene come viene sostenuto da difensori 'buoni' dell'inferno.”⁶⁰

Tale lettura è basata indubbiamente sulla definizione data all'Inferno nel III canto della prima cantica:

“Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non eterne, e io eterno duro.
Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.” (*Inferno*, III, vv. 4-9)

A differenza di Berdjaev, Merežkovskij, pur riconoscendo che “Dante vuol essere ‘un cattolico osservante’”,⁶¹ sostiene il carattere rivoluzionario della sua visione dell'Inferno:

“Se Dante non pensa ciò con la mente, lo sente col cuore. [...] Da chiunque sia stato creato l'Inferno, da Dio o dal diavolo, è giusta anche qui, nell'Inferno, la rivolta dell'anima umana contro la violenza, nel nome della libertà. [...] L'Inferno sarà

⁵⁹ N. Berdjaev, *O naznačenii čeloveka. Opyt paradoksal'noj étiki*, Paris, Sovemennye zapiski-sklad Ymca-Press, 1931, pp. 301-302.

⁶⁰ Ivi, pp. 287-288.

⁶¹ D. Merežkovskij, *Dante*, cit., p. 308.

demolito dal miracolo dell'eterno Amore: per aver compreso questo, forse anche Dante si salvò.”⁶²

La vittoria sull'Inferno è per lui totale e non appartiene solo ai cuori degli innamorati; i peccatori lo vincono già nel momento in cui si ribellano contro la violenza imposta dalla 'giustizia' divina e realizzano il proprio diritto alla libertà interiore. Nella coppia di Paolo e Francesca l'autore scorge l'esempio più convincente del trionfo sopra le pene infernali, poiché il loro esempio dimostra meglio di qualunque altro il mistero dell'amore.

Per conoscere questo mistero, che per Merežkovskij costituisce il principio dell'apocatastasi, Dante stesso è costretto a discendere negli inferi condividendo le pene dell'umanità in una sorta di espiazione mistica.⁶³ Proprio per questo motivo non solo le parole di padre Zosima, ma anche il paragone con il peccatore Dmitrij Karamazov acquisiscono un peso rilevante nell'economia del suo libro. Oltre a illustrare la presunta scissione all'interno dell'anima dantesca, il paragone con Dmitrij dimostra come Dante, similmente ai peggiori peccatori, sia 'ossessionato' dai suoi 'vizi': "non può, non vuole, non dev'essere un santo; egli deve sollevare dietro a sé verso il cielo tutto il peso della terra peccatrice".⁶⁴ L'Inferno, anziché essere oggetto di un'osservazione distaccata, appare una realtà ben presente nella sua vita; l'Alighieri prova una compassione straziante verso i dannati poiché è capace di comprenderli profondamente a causa dell'ambivalenza della propria anima martoriata; egli stesso ha bisogno di sperimentare il peccato e conoscere la sofferenza in prima persona sia per il rinnovo della propria anima sia per la salvezza delle anime dei suoi lettori:

⁶² Cfr. D. Merežkovskij, *Dante*, cit., pp. 301-307.

⁶³ Ivi, pp. 285-286.

⁶⁴ Ivi, p. 299.

“Io cammino e non so se sia capitato nel fetore e nell’onta, oppure nella luce e nella gioia. E quando mi accadeva d’immergermi nella più profonda vergogna della corruzione, io recitavo sempre questo inno a Cerere. (Dante recita l’inno a Beatrice). Mi correggeva esso? Mai! Poiché, se precipito nell’abisso, lo faccio a capofitto, e sono anzi contento di precipitare in una posa così umiliante. Ed ecco che, proprio in questa vergogna, io comincio l’inno’ Oppure al contrario: prima l’inno, e poi giù ‘a capofitto’.

Forse, anche in questa confessione del suo gemello, Dmitrij Karamazov, o dello stesso Dostoevskij, Dante avrebbe riconosciuto la propria anima. Forse è innegabile che, senza queste due esperienze interiori affini e opposte – quella sotterranea e quella celeste – egli non avrebbe creato la *Divina Commedia*. Ciò è veramente terribile; e ancora più terribile è che gli fosse necessario, per salvar sé e gli altri, perdersi a tal punto in queste esperienze interiori del male.”⁶⁵

Il principio di necessità della sofferenza per la purificazione dell’anima appartiene già ai misteri eleusini;⁶⁶ lo stesso principio si applica all’ambito estetico nella *Poetica* di Aristotele, dove si afferma che le passioni vengono purificate attraverso la sofferenza e la paura durante la catarsi; in questo caso “la conoscenza proviene dalla sofferenza; e sempre la sofferenza fornisce la conoscenza. È evidente che tale formula sia adatta sia all’arte tragica che agli altri ambiti della vita”.⁶⁷ Ma in Merežkovskij l’esperienza del male e della sofferenza che ne consegue nell’anima dell’individuo acquisisce una rilevanza escatologica. Infatti, già nel libro su Tolstoj e Dostoevskij il simbolista afferma che

“la rivelazione nell’individuo viene spesso preceduta dall’autoaffermazione individualista nell’ultima fase. Solo dopo aver raggiunto l’ultimo limite, la totale libertà di compiere gli atti più ignobili, e dopo aver esaurito fino in fondo le proprie qualità egocentriche pur avendo mantenuto il proprio potenziale personale, l’essere umano può rinascere.”⁶⁸

⁶⁵ Ivi, p. 114.

⁶⁶ Cfr. C. Riedweg, *Mysterienterminologie bei Platon, Philon und Klemens von Alexandrien*, Berlin-New York, De Gruyter, 1987, pp. 125-127;

⁶⁷ R. Bird, *Katarsis – matezis – praktis: mističeskaja triada v estetike Vjačeslava Ivanova*, in “Europa Orientalis”, XXI, 1, pp. 294-295.

⁶⁸ V. A. Keldyš, F. M. Dostoevskij v kritike Merežkovskogo, cit., p. 212.

Per Merežkovskij, “nell’estrema profondità della distruzione e del caos vi sono una nuova coscienza e armonia; nell’estrema profondità della blasfemia vi è una nuova religione; [...] il male non ha come ultimo fine il male ma un bene nuovo e supremo”.⁶⁹ In tale ottica, Dmitrij Karamazov, tra gli altri personaggi di Dostoevskij, appare persino più vicino del principe Myškin all’ultima rivelazione della nuova verità religiosa, che si realizza appunto attraverso lo scontro tra i due opposti, tra la Bellezza e Sodoma. La religione ascetica dovrà essere sostituita con questa sintesi preannunciata da alcune immagini del romanzo dostoevskiano come l’invito di Zosima a “baciare la terra”,⁷⁰ simbolo che sta per significare anche l’accettazione delle delizie della carne. Merežkovskij scrive che il nuovo cristianesimo non implica la rinuncia al “grembo sempre lussurioso”⁷¹ della madre terra, bensì al contrario ripacifica il cielo con questo grembo santificandolo; “In questo contatto è racchiusa l’essenza, se non del cristianesimo storico, della dottrina di Cristo”.⁷²

Qui si ritrova il punto d’incontro tra l’esperienza spirituale di Dmitrij Karamazov e l’insegnamento di padre Zosima; la speculazione sul carattere salvifico della discesa nell’abisso tenebroso (modello Dmitrij) si lega a quella sul carattere temporaneo di quest’ultimo (modello Zosima) per proclamare la vittoria definitiva dell’amore, celeste e terreno insieme. L’impiego delle citazioni di Karamazov e Zosima nel libro su Dante permette a Merežkovskij di rendere l’Alighieri complice dello scrittore russo a livello etico ed estetico, sia nell’esperienza metafisica e psicologica del peccato sia nella presunta annunciazione del Terzo regno.

⁶⁹ D. Merežkovskij, *L. Tolstoj i Dostoevskij*, cit., p. 362. Nell’edizione italiana questa frase è omessa, pertanto riporto qui la mia traduzione dal russo.

⁷⁰ Ivi, p. 366.

⁷¹ Ivi, p. 352. Nell’edizione italiana questa frase è omessa, pertanto riporto qui la mia traduzione dal russo.

⁷² Ivi, p. 368.



GIORGIA TESTA

FORME DELL'INTERTESTO POETICO IN *GLAS*

Publicato nel 1974, e tradotto in italiano da Bompiani nel 2006, *Glas* è un testo che continua a darsi come radicalmente *déroutant* e a proporsi come esempio, come caso pratico, della porosità derridiana tra letteratura e filosofia. La complessità si presenta al lettore immediatamente, attraverso l'atipicità della scrittura e della struttura testuale: la pagina si articola su due colonne, indipendenti e al contempo profondamente rispondenti. A sinistra (colonna A), una lettura di Hegel;¹ a destra (colonna B), un testo su Jean Genet. La scelta dei due autori non è casuale, e anzi, rappresenta plasticamente il metodo della decostruzione di Jacques Derrida: il sistema assoluto hegeliano, il sistema senza scarti, senza resti, che s'intende completo e perfetto, viene fatto esplodere da Derrida attraverso la giustapposizione del testo di Genet, che incarna invece tutto ciò che non è riducibile e riconducibile a un sistema finito.

Il sapere assoluto, oggettivo, proposto da Georg Wilhelm Friedrich Hegel nella prima colonna, non viene smentito dall'argomentazione derridiana, ma dalla presenza – pura e immediata – del testo letterario,

¹ Rimandiamo, per l'analisi della riflessione su Hegel, a S. Critchley, *A Commentary upon Derrida's reading of Hegel in Glas*, in S. De Barnett, *Hegel after Derrida*, London-New York, Routledge, 1998.

particolare e singolare, di Jean Genet, esempio di una pratica estetica che si fonda, come vedremo, sull'oscillazione semantica, e sul perpetuo rinnovo di sé. Del sistema teleologico della compiutezza, rappresentato dal testo hegeliano sulla colonna A, Derrida suona dunque il *glas*, la campana a morto, e lo fa con Genet e con l'infinita possibilità dell'intertesto.

Derrida aveva già praticato la struttura a pagina doppia in *La double séance*,² giustapponendo un breve testo di Stéphane Mallarmé e un testo di Platone, e in *Tympan*,³ dove il filosofo rilegge alcuni passi di Michel Leiris associandoli alla propria scrittura. La modulazione binaria del testo ha, in Derrida, una ragion d'essere profonda, cioè quella del movimento continuo dello sguardo del lettore e della significazione dei testi che compongono la pagina. Attraverso la presenza simultanea di più pratiche letterarie, di più estratti testuali, il lettore si scopre capace di stabilire e di *scovare* la pluralità dei significati, così come la rete di senso che circola liberamente sulla pagina, da un brano all'altro, da un autore all'altro. È attraverso questo prisma che occorre comprendere la presenza contemporanea di Hegel e di Genet: il significato della decostruzione del sistema hegeliano non si dà nell'argomentazione, ma nell'associazione immediata, intuitiva, che il lettore opera sorvolando i due testi. La resistenza di Genet alla risoluzione hegeliana – e dunque l'invalidità della proposta del filosofo – non si presenta nella forma di un'arringa concettuale, ma di un quadro testuale che mette in luce, esponendole, le fragilità del discorso sistemico.

Il lettore, sebbene padrone del destino della significazione, si trova, come ha suggerito Sarah Kofman, *écœuré*⁴ dal testo, e questo perché esso si allontana da qualsiasi forma di ordine e di gerarchia. *Glas* mette in scena il

² J. Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, trad. it. *La disseminazione*, a cura di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 1989.

³ J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, trad. it. *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Torino, Einaudi, 1997.

⁴ S. Kofman, *Lectures de Derrida*, Paris, Galilée, 1984, p. 140.

rifiuto derridiano dell'organizzazione teologica della scrittura, trovando nella sola struttura interna della scrittura la ragione di quest'ultima. In altre parole, sono i rapporti intrattenuti tra le parole, tra le lettere, a dare senso al discorso, e a permettere, nella loro essenziale, sfuggente pluralità, la possibilità della significazione autonoma e permanente.

In questo campo aperto di letture, ci concentreremo qui sul problema della citazione letteraria, riflettendo intorno alla presenza dei rimandi intertestuali nella colonna di destra. È Genet che fa *esplodere* Hegel, e uno dei dispositivi attraverso i quali Derrida rappresenta l'impossibilità di un sistema concluso è quello della citazione, dell'intertexto, realtà letteraria che rimanda a un *altrove* assente che, tuttavia, modula e struttura la presenza del testo. Assenza che parassita la realtà, la citazione è, in Derrida, uno strumento di rimessa in discussione della categoria dell'essere-testo, dell'Opera chiusa. Vedremo quindi come Derrida si serva del richiamo intertestuale – formale e letterario – per dare al suo discorso su Genet le marche di un testo mai finito, mai *perfectus*, atto dunque a negare, a decostruire, il sistema hegeliano.

1. *La citazione nella forma*

All'interno di questo perimetro teorico, la citazione si pone come un dispositivo ambiguo. Matteo Bonazzi ha affermato che l'imitazione e la ripetizione del gesto della scrittura sono pratiche ammesse da Derrida: “il pensiero si pratica e in tal senso pratica già una scrittura, ne ripete, ancor prima di pensarlo, il gesto e si istruisce nella sua imitazione”.⁵ Da una parte, l'atto di citare rinvia a una precedente scrittura che serve da modello

⁵ M. Bonazzi, *Il Libro e la scrittura. Tra Hegel e Derrida*, Milano, Mimesis, 2004, p. 151.

per l'esplicitazione di un tema o di un'idea. Ma potrebbe darsi, questa caratteristica della prassi della scrittura, come una debolezza del suo sistema, poiché la scrittura dovrebbe potersi spogliare di qualsiasi antecedente ed archetipo.⁶ Dall'altra parte, tuttavia, la citazione permette una libera circolazione dei testi, inserendo nello spazio della pagina una pluralità di scritture e di significazioni, atte a favorire quella che Derrida chiama 'l'erranza empirica' del segno. È attraverso questo secondo concetto ermeneutico che intendiamo rileggere la presenza dei rimandi intertestuali in *Glas*: l'opera derridiana rappresenta un campo semantico aperto, uno spazio bianco dove segno e significato stabiliscono un dialogo fecondo, attivando diversi livelli citazionali.

Un primo campo intertestuale è quello della *forma*. Abbiamo già evocato la possibilità di annoverare *Glas* tra le opere derridiane che si strutturano secondo una logica binaria; tuttavia, l'idea di una pagina 'divisa', che permette alle due colonne di comunicare tra loro pur mantenendo una separazione visiva (separazione che Silvano Facioni ha qualificato come "impossibilità di un'autoconsistenza che [...] permetterebbe la presa sintetica"⁷ del doppio tema Genet-Hegel), risale agli esperimenti letterari di diversi autori che Derrida *cita formalmente*.

In primo luogo, l'autore che riveste il ruolo di 'soggetto' del testo – Jean Genet – aveva pubblicato nel 1967 su "Tel Quel" un'opera realizzata su due colonne, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*. Il debito di Derrida è evidente, a

⁶ J. Derrida, *Margini della filosofia*, cit., p. 33: "La problematica della scrittura si apre con la messa in questione del valore di *arché*. [...] Tutto nel tracciato della 'différance' è strategico e avventuroso. Strategico perché nessuna verità trascendente e presente fuori dal campo della scrittura può comandare teologicamente la totalità del campo. Avventuroso perché questa strategia non è [...] un *telos*".

⁷ S. Facioni, "Il segreto segreto". *Derrida lettore del giovane Hegel*, in *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, a cura di P. D'Alessandro e A. Potestio, Milano, Led, 2008, p. 166.

maggior ragione se il modello formale diviene l'oggetto dell'indagine di *Glas*.

Nella struttura della pagina derridiana,⁸ fatta di 'getti' di scrittura, di elementi isolati, di reti semantiche da identificare, si ritrovano inoltre quegli spazi vuoti, quei margini che, nella teoria di Derrida, rappresentano la possibilità di un 'bianco intellettuale' a cui l'intelligenza del lettore dia significato. Come sottolinea Francesca Manzari, la spaziatura del testo è il sintomo della presenza di una seconda citazione formale, quella che rinvia agli ultimi lavori di Mallarmé. Nello scheletro stesso di *Glas*, è infatti visibile il modello del *Coup de dés* mallarmeano: il rapporto con la pagina, con la sintassi e con l'espressione che supera la forma tradizionale, derivano assai chiaramente dall'ultimo componimento del maestro simbolista. "La structure spatialisée" afferma Manzari "[...] conduit [...] à considérer que le texte s'inscrit dans l'héritage mallarméen".⁹ Effettivamente, nella *Grammatologie* si legge che "una fenomenologia della scrittura è impossibile. Nessuna intuizione può compiersi là dove 'i bianchi assumono effettivamente una importanza'",¹⁰ citazione esplicita alla prefazione del *Coup de dés* redatta da Mallarmé per la prima edizione del poema. La stessa citazione è ripetuta da Derrida in un'intervista con Henri Ronse: il filosofo ribadisce chiaramente la necessità di spazi vuoti, di elementi di biancore testuale, "come si sa per lo meno da Mallarmé in poi,

⁸ Struttura che, come ha giustamente sottolineato Paolo D'Alessandro, gioca il ruolo di una 'cornice': la struttura diventa "forma e stile di una rappresentazione concettuale, che può acquistare senso solo quando accade l'evento della lettura" (P. D'Alessandro, *Oltre Derrida. Per un'etica della lettura*, in *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, cit., p. 19).

⁹ F. Manzari, *Écriture derridienne: entre langage des rêves et critique littéraire*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 244.

¹⁰ J. Derrida, *De la grammatologie*, trad. it. *Della Grammatologia*, a cura di R. Balzarotti et al., Milano, Jaca Book, 1998, p. 99.

‘assumono importanza’ in ogni testo”.¹¹ Sempre nella *Grammatologie* si legge ancora che “la spaziatura come scrittura è il divenir-assente e il divenir-inconscio del soggetto”:¹² ciò significa che il bianco rappresenta il momento in cui il soggetto che legge si trova davanti a un codice innato – *incosciente*, scrive Derrida – che permette l’intuizione capace di federare, semanticamente, le differenti parti del campo testuale. La spaziatura derridiana è dunque, secondo Rocco Ronchi, una messa in scena dell’operazione della decostruzione: “la spaziatura è così, per Derrida, il segno dell’agire stesso del tempo, che non è una cornice degli eventi, ma il loro stesso accadere, la loro stessa produzione. *Espacement, temporisation* e riflessione sono fatti della stessa pasta”.¹³

La presenza mallarmeana nella struttura di *Glas* è stata evidenziata anche da Yves Bourdier, che però vede non nel *Coup de dés* ma nei *brouillons* del *Tombeau d’Anatole* il modello dell’opera derridiana.¹⁴ Scritto in morte del secondogenito Anatole, il *Tombeau* è un testo che presenta una profonda componente di giustapposizione e di dispersione: la natura dolorosa del lutto, così come la difficoltà che il poeta vive nella redazione delle note disordinate che interrogano la malattia del bambino e la sofferenza dei genitori, permettono una struttura testuale frammentata, incerta, indecisa. Ciò che risulta è una meditazione sull’assurdità della morte del figlio che non può che esprimersi attraverso l’assurdità di un testo agonizzante e scomposto, dove presente, passato e futuro si

¹¹ Id., *Positions*, trad. it. *Posizioni: colloqui con Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta e Lucette Finas*, a cura di G. Sertoli, Verona, Bertani, 1975, p. 43.

¹² Id., *Della Grammatologia*, cit., p. 100.

¹³ R. Ronchi, *La fallacia decostruzionista e il destino della filosofia*, in “Studi di estetica”, a. XLVI, s. IV, 2/2018, p. 111.

¹⁴ Y. Boudier, *Lire les poèmes après Mallarmé (la rencontre du visible et du lisible)*, in *Contre Mallarmé, Contre-attaque, contrepoin, contretemps*, textes réunis par T. Roger, in “Revue des Sciences Humaines”, 340, 4/2020, pp. 111-122.

confondono nella complessità dell'elaborazione paterna del lutto. Di seguito, un esempio della struttura del *Tombeau*, le cui bozze sono state pubblicate da Jean-Pierre Richard:

“mort n’est prière
 de mère
 rien — jouant
 mort
 ⟨remèdes⟩ elle
 «que l’enfant
 ne sache
 pas
 —
 et père en profite”¹⁵

La possibilità di leggere le due colonne come un solo testo, contemporaneamente denso di senso e laconico, si unisce all’opzione della lettura frammentata: “mort n’est / rien / remèdes”; “prière / de mère”; “jouant / mort”; “que l’enfant / ne sache pas”; “et père en profite”. Questa doppia possibilità rinvia precisamente all’anfibia lettura di *Glas*, vale a dire quella che si sofferma su una delle due colonne conservando la libertà di muoversi da un punto all’altro della pagina.

Oltre al modello genetiano e mallarmeano, si può intravedere nella struttura della pagina di *Glas* un terzo antecedente, che s’inscrive nella tradizione poetica del maestro della rue de Rome: sono le *Notes et Digressions* e l’*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* di Paul Valéry, scritti che accostano all’argomentazione letteraria la meditazione personale.¹⁶ A titolo di esempio, si veda la prima pagina dell’*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*: sulla colonna di sinistra, Valéry scrive che

¹⁵ S. Mallarmé, *Pour un tombeau d’Anatole*, introduction et notes par J.-P. Richard, Paris, Seuil, 1961, p. 78.

¹⁶ Ringrazio Luca Bevilacqua per avermi indicato questa ipotesi critica.

“Il reste d’un homme ce que donnent à songer son nom, et les œuvres qui font de ce nom un signe d’admiration, de haine ou d’indifférence”; sulla colonna di destra: “L’embarras de devoir écrire sur un grand sujet me contraignit à considérer le problème et à l’énoncer avant que de mettre à le résoudre”.¹⁷ Lo scarto critico tra le due parti della pagina è evidente, poiché un’argomentazione logica e impersonale si sviluppa da un lato, e dall’altro le conseguenze personali della meditazione sono messe in luce.

Derrida conosce bene Valéry, ed è possibile ipotizzare una filiazione cosciente tra il filosofo e l’autore de *La jeune Parque*. In *Qual Quelle*, Derrida fa proprio l’esempio di Valéry per descrivere il processo automatico e plurale della scrittura:

“Valéry si interessava a questa capacità di rigenerazione. Egli pensava che ciò – la possibilità per un testo di dar(si) parecchi tempi e parecchia vite – (si) calcoli. Dico ciò che si calcoli: una tale astuzia non può macchinarsi, puramente e semplicemente, nel cervello di un autore, salvo a porre quest’ultimo come un ragno un po’ perso nell’angolo della sua tela, in disparte. La tela diviene assai presto indifferente all’animale-fonte che può benissimo morire senza neanche aver compreso quello che è successo. Molto tempo dopo, altri animali verranno di nuovo ad impigliarsi nei fili e, per uscirsene, speculeranno sul senso primo di una tessitura, cioè di una trappola testuale la cui economia può sempre essere abbandonata a se stessa. È questa che viene chiamata la scrittura.”¹⁸

Valéry diventa così il modello di un testo che si dà “parecchi tempi e parecchie vite”, che si presenta quindi come un oggetto indipendente, svincolato dalle pretese del proprio autore; è assolutamente legittimo, dunque, leggere in *Glas* la volontà di Derrida di mettere in scena la tela di Valéry, cioè un’opera che si affranca dall’autore per vivere nell’esperienza

¹⁷ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in Id., *Œuvres*, t. I, introduction biographique par A. Rouart-Valéry, édition établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, 2004, p. 1153.

¹⁸ J. Derrida, *Margini della filosofia*, cit., pp. 357-358.

particolare delle future letture. Silvia Capodivacca ha giustamente osservato che

“Affermare che ogni discorso non solo è *per* il pubblico (che, pur nella sua indeterminatezza, rimane sempre il referente virtuale di qualsivoglia messaggio), ma addirittura *del* pubblico, che tende ad appropriarsene interpretandolo di volta in volta, significa depauperare fino a rendere vana ogni proposta *dell'autore*, irrevocabilmente privata di una significazione che sia insieme propria e universale: il linguaggio non appartiene più allo scrittore, il quale non autografa l'opera in sé, bensì 'solo' l'atto di invio della stessa.”¹⁹

Per concludere questa prima parte sulla citazione formale, faremo qualche osservazione teorica intorno all'approccio del filosofo ai testi-altri che compongono la rete di modelli di *Glas*. Abbiamo visto come la struttura derridiana non sia prettamente originale: la composizione a doppia colonna trova degli antecedenti in autori che Derrida conosce e commenta – e potremmo pensare anche al testo biblico, al quale il filosofo consacra una parte consistente della propria riflessione – e potremmo interrogarci sulla natura del debito contratto da Derrida nel momento in cui viene redatto *Glas*, opera che ha come vocazione quella della libertà dall'archetipo e dalla forma sistemica. In effetti, *Glas* si pone come “matrice dentata”,²⁰ dispositivo che ‘scava’ dentro al testo per estrarre una forma pura di significazione. In altre parole: solo il Testo in sé può rivelare il proprio interesse e il proprio senso. Non è questione, per Derrida, di utilizzare, nella decrittazione della scrittura, null'altro strumento ermeneutico, compresa una certa intertestualità tematica (come il filosofo sostiene con forza ne *La dissémination*, refutando la dottrina della scuola di

¹⁹ S. Capodivacca, *Un altro nome dell'impossibile. Alterità e linguaggio in alcuni luoghi di Jacques Derrida*, in “Iride”, 3, 2006, p. 518.

²⁰ J. Derrida, *Glas*, trad. it. *Glas*, a cura di S. Facioni, Milano, Bompiani, 2006, p. 229.

Ginevra e i procedimenti critici di Jean-Pierre Richard²¹). Tuttavia, ci sembra chiaro che Derrida abbia praticato una scrittura che porta i segni di modelli esterni – Mallarmé, Genet, Valéry – non per darsi delle patenti archetipali (il che, dopotutto, corrisponderebbe a stabilire una gerarchia di valore letterario), ma per permettere un dialogo circolare tra autori che, come il filosofo, si servono della pagina come uno spazio libero e quasi anarchico. È in questo senso che bisogna leggere l'intenzione strutturale di *Glas*: come un omaggio alla volontà di creare un super-Testo che oltrepassi i limiti del solo *Glas*, creando un *réseau* di scritture comunicanti attraverso un sistema aperto di rinvii formali. Più vaga e implicita della citazione testuale, e per questo meno codificata, la citazione strutturale permette a Derrida di sottrarsi alle regole dell'intertestualità tematica, e di creare un meccanismo di relazione fondato sull'allusione e la suggestione.

2. *La citazione nel testo*

La seconda modalità di studio dell'approccio derridiano alla citazione è quella del richiamo testuale evidente, vale a dire quello intertestuale. L'intertestualità è il concetto che, a partire dalle riflessioni sorte intorno ai lavori di Tel Quel²² fino alle descrizioni di Michel Riffaterre e di Gérard Genette,²³ ipotizza la presenza spettrale e operativa di una traccia di sottotesti all'interno delle opere letterarie.

Ci interesseremo qui alle modalità descrittive di Riffaterre, particolarmente significative per il 'caso Derrida'. Il critico franco-americano definisce l'intertestualità come “la perception, par le lecteur, de

²¹ Id., *La doppia seduta*, in *La disseminazione*, cit., pp. 199-372.

²² Si veda, a titolo di esempio, l'analisi di Julia Kristeva in Groupe Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, pp. 298-331.

²³ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie".²⁴ A volte, la percezione della presenza dell'intertexto è aleatoria, dovuta alla memoria o alle singole competenze letterarie, e questo comporta, secondo Riffaterre, al piacere amplificato della scoperta inattesa; in altri casi, alcune opere – ed è il caso di *Glas* – fanno del processo intertestuale la sola regola della decrittazione e il solo imperativo di lettura.²⁵ Il tessuto delle evocazioni "gouverne le déchiffrement du message",²⁶ essendo un elemento-chiave dell'interpretazione. Così, il lettore non può ignorare il sistema di rinvii che compone, struttura e orienta la significazione dell'opera, trovandosi, in qualche modo, invischiato nella tela testuale. E in effetti, *Glas* non può che fondarsi sulla reciprocità e sull'interazione profonda tra le colonne Hegel-Genet, e sulla presenza delle citazioni di Mallarmé, di Poe (e della Bibbia, di Sartre, di Bataille...), poiché, come si è detto, il lavoro letterario di Derrida si fonda sulla libera circolazione tra il Testo e i suoi margini, tra gli spazi argomentativi e le oscure, onnipresenti inserzioni che, tuttavia, partecipano al progetto semantico. Caterina Resta ha sottolineato quanto, in Derrida, la Letteratura sia in effetti il luogo privilegiato dell'esposizione – evidente e silenziosa – della circolarità delle voci: la Letteratura "dice, senza tuttavia rivelare",²⁷ affrancandosi così dal giogo della spiegazione, e permettendo tuttavia l'espressione del senso.

Tra le infinite possibilità intertestuali contenute in *Glas*, quelle poetiche sono tra le più significative, poiché esse rappresentano quella compenetrazione, così cara a Derrida, tra scrittura filosofica e lavoro

²⁴ M. Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, in "La Pensée", 215, 1980, p. 4.

²⁵ "L'elemento del contagio, la circolazione infinita dell'equivalenza generale riconduce ogni frase, ogni parola, ogni moncone di scrittura [...] all'altro": J. Derrida, *Glas*, cit., p. 7.

²⁶ M. Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, cit., p. 5.

²⁷ C. Resta, *La passione dell'impossibile. Saggi su Jacques Derrida*, Genova, Il Melangolo, 2016, p. 35.

poetico.²⁸ Il filosofo ha scritto, d'altronde, che la *praxis* poetica, rispetto alle altre attività letterarie, riveste un ruolo più importante: “la poésie, sommet du bel art comme espèce de l’art, pousse à son extrême, en haut de la hiérarchie, la liberté de jeu qui s’annonce dans l’imagination productive”.²⁹ È tuttavia importante sottolineare che un ruolo di prim’ordine è giocato, nella struttura ermeneutica del testo, dagli studi critici di Sartre e dal rapporto umano e intellettuale che Derrida ha intrattenuto con l’autore de *L’Être et le Néant*.

Nel dedalo di frammenti testuali presenti in *Glas*, un autore – già rilevante per ciò che riguarda l’importanza del modello formale della sua opera – si demarca: Mallarmé, le cui citazioni sono numerose, e caratterizzate da diversi *enjeux*. In primo luogo, l’idea che percorre e attraversa il testo di *Glas*, idea titanica, onnipresente, è quella del *resto*. Alle soglie di *Glas*, Derrida si domanda: “che resta del sapere assoluto? della storia, della filosofia [...], della linguistica, della poetica?”.³⁰ Cosa resta da spiegare, dunque, di Jean Genet? In altre parole, Derrida si domanda che cosa resiste, una volta esclusi tutti gli elementi esteriori al testo e alla possibilità di interpretarlo solamente attraverso la sua struttura. C’è qualcosa che rimane, ed è questo scarto irriducibile che giustifica la logica della contrapposizione Hegel/sapere assoluto-Genet. “Il resto è indicibile”.³¹ ciò che resiste alla definizione non può essere detto,

²⁸ Ricordiamo l’importante riflessione derridiana contenuta in J. Derrida, *Che cos’è la poesia*, in Id., *Points de suspension. Entretiens, choisis et présentés par E. Weber*, Paris, Galilée, 1992.

²⁹ J. Derrida, *Economimesis*, in S. Agancinski et al., *Mimesis des articulations*, Paris, Flammarion, 1975, p. 62.

³⁰ Questa citazione si trova in una pagina non numerata inserita all’interno del volume, su indicazioni dell’autore.

³¹ J. Derrida, *Glas*, cit., p. 8.

esplicitato col metodo della tradizione.³² Il resto è e non è, si dà e si ritrae. E questa idea, per Derrida, è erede di una teoria mallarmeana: in *Feu la cendre*, testo derridiano che esplora il resto nella sua forma di cenere, Mallarmé appare più volte come un archetipo incosciente, o come l'eroe della non presenza. Nel prologo, Derrida scrive che, quindici anni prima della pubblicazione del testo, una frase gli tornava ossessivamente in mente: *il y a là cendre*. Affascinato dal suono misterioso delle parole, Derrida aveva meditato in maniera ossessiva, testarda, questa frase, che non sembrava designare nulla, ma che sarebbe diventata, più tardi, il soggetto di *Ciò che resta del fuoco (Feu la cendre)*: “leggevo, rileggevo; era così semplice ma capivo benissimo che non c'ero per nulla: senza attendere me, la frase si ritirava verso il suo segreto”.³³ È impossibile non leggere in questo oscillare dello spirito l'illusione suggestiva del *Démon de l'analogie* di Mallarmé,³⁴ e l'ipnosi magnetica provocata, nel poeta e nel filosofo, da sillabe all'apparenza senza importanza, ma che attraverso la rivelazione di un senso segreto permettono un'epifania di linguaggio. Come la *Pénultième* suggeriva a Mallarmé il vuoto musicale – il *nul*, contenuto anche nella parola stessa –, e come il ventre scavato di un liuto fa riferimento al silenzio poetico, ciò che la frase che ossessiona Derrida tenta di comunicare è una verità che oltrepassa il senso grammaticale delle parole: non la cenere, ma c'è là, Cenere. Là, dove? Dove prima esisteva un

³² Cristina De Peretti e Paco Vidarte hanno sintetizzato così la resistenza del resto derridiano: questo sarebbe “irréductible à l'ontologie” (C. De Peretti-P. Vidarte, *La cendre et autres restes*, in *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, sous la direction de M. Lisse, Paris, Galilée, 1996, p. 306).

³³ J. Derrida, *Feu la cendre*, trad. it. *Ciò che resta del fuoco*, a cura di S. Agosti, Milano, SE, 2000, p. 21.

³⁴ *Le Démon de l'analogie* è un testo che tratta di un'esperienza singolare del poeta che, affascinato dal suono di una frase apparentemente priva di senso (“La Pénultième est morte”), erra per Parigi fino ad arrivare davanti alla vetrina di un liutaio. Si veda S. Mallarmé, *Le Démon de l'analogie*, in Id., *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard, t. II, pp. 86-89.

fuoco.³⁵ La cenere è memoria di un fuoco estinto: “Puro, è la parola. Richiama un fuoco, ed ecco che, vi è la cenere, prende posto facendo posto, per lasciar intendere: nulla avrà avuto luogo se non il luogo. Vi è la cenere: vi è il luogo”.³⁶ In questo passaggio, Mallarmé è evocato esplicitamente attraverso il rinvio al *Coup de dés*, la cui proposizione finale è “Rien n’aura eu lieu que le lieu”.³⁷ La presenza della cenere permette così il sorgere della *non presenza* del fuoco che l’ha generata, così come la sparizione del protagonista del *Coup de dés* permette la possibilità *in absentia* del colpo ideale iscritto nelle stelle.

La presenza del resto, dunque, è uno spettro mallarmeano, e *Glas*, si diceva, è un’opera su ciò che rimane una volta scartata la possibilità dell’approccio sistemico hegeliano. Qual è la natura del resto in *Glas*? Come si concretizza la sopravvivenza della cenere? “E se tutto il lavoro di galeotto si fosse esaurito nell’emettere [...] *GL*”.³⁸ Secondo Derrida, queste due lettere (GL) sono l’elemento irriducibile, non sistematizzabile, di Genet. In altre parole, Derrida vuole mostrare che l’opera di Jean Genet non è il risultato di una situazione esterna alla letteratura (scelta esistenziale, storica, psicologica...), ma che essa è la conseguenza testuale della sillaba GL. L’obiettivo del filosofo, in *Glas*, sarà quello di esplicitare tutte le possibilità semantiche di GL, attraverso delle giustapposizioni simboliche, fonologiche, analogiche. GL deriva dal nome della madre

³⁵ In francese, *Feu la cendre* è traducibile con “Fuoco la cenere”, ma anche con “La fu cenere”.

³⁶ J. Derrida, *Ciò che resta del fuoco*, cit., p. 21.

³⁷ S. Mallarmé, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 385. Questa proposizione è, nell’interpretazione di Derrida, la messa in scena poetica di quella che si chiamerà “la chiusura della rappresentazione” (dal titolo del saggio su Antonin Artaud: J. Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in Id., *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967).

³⁸ J. Derrida, *Glas*, cit., p. 137, corsivo nostro.

dell'autore (Gabrielle) e dal soprannome di Genet (Jean Gallien³⁹). Così, l'esperienza umana e l'esperienza letteraria non vengono più gerarchizzate in un sistema consecutivo (la prima all'origine della seconda), ma, piuttosto, congiunte a livello testuale. Diremo così che Derrida suona *le glas* (la campana a morto) dell'autore in quanto presenza fisica, in quanto concetto monolitico, da comprendere e spiegare attraverso dei dati esterni. E, in Derrida, "glas" è, ancora una volta, una citazione mallarmeana.

L'influenza di Mallarmé è qui fieramente esposta: Derrida cita integralmente il poema *Aumône*, componimento mallarmeano che riprende, a partire dalla prima strofa, l'asse maggiore dell'opera del filosofo: "Prends ce sac, Mendiant! tu ne cajolas / Sénile nourrisson d'une tétine avare/ Afin de pièce à pièce en égoutter ton *glas*".⁴⁰ È possibile individuare la differenza grafica della citazione: il poema di Mallarmé è riprodotto attraverso una dimensione tipografica due volte più piccola rispetto all'argomentazione principale, che tratta di Genet, e più fine, anche, della dimensione utilizzata per le inserzioni, le parentesi e i commenti di Derrida intorno alla sua stessa analisi. Se consideriamo le parentesi come delle sotto-riflessioni che si aggiungono all'argomentazione principale – segnalate dalla diversa dimensione –, la dimensione ridotta della lunga citazione mallarmeana ci mostra la natura 'sepolta', nascosta, del richiamo poetico, che potrebbe rinviare a un rimosso letterario, oppure a un archetipo che sorge dalle profondità dell'inconscio argomentativo derridiano. La presentazione tipografica della citazione è dunque un tema che, lungi dall'essere marginale, permetterebbe, a livello dell'osservazione, del colpo d'occhio, una significazione ulteriore.

³⁹ Ivi, p. 12.

⁴⁰ S. Mallarmé, *Aumône*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 16. J. Derrida, *Glas*, cit., p. 171, corsivo nostro.

Occorre soffermarsi su questa pluralità grafica che, a sua volta, deve essere letta come un omaggio, come una citazione. Nella già menzionata prefazione del *Coup de dés*, Mallarmé scrive che le differenti dimensioni tipografiche del poema, così come la presenza degli spazi bianchi, permette di “accélérer tantôt et [...] ralentir le mouvement, le scandant, l’intimant même selon une vision simultanée de la Page: celle-ci prise pour unité comme l’est autre part le Vers ou ligne parfaite”.⁴¹ Così, come nel *Coup de dés* la presenza delle diverse dimensioni grafiche permette la visione immediata della copresenza delle significazioni del poema, in *Glas* la citazione di *Aumône* rinvia alla coesistenza dei messaggi. La proposta derridiana è una fruizione globale del testo che rimarchi la necessità di una visione complessiva, e di un’interpretazione che si faccia su una pluralità di piani ermeneutici. La citazione – tipograficamente ridotta – diventa così il dispositivo che espone un elemento significante, ma parzialmente rimosso. Potremmo avanzare un’ipotesi: poiché l’esposizione dei processi di rimozione è l’elemento che caratterizza la decostruzione, il filosofo si serve di un dato rimosso per mettere in luce la rimozione senza dissimularla. In questo modo, il lettore si accorge della rimozione attraverso l’immediatezza precosciente della visione tipografica, senza razionalizzarla.

Inoltre, la presenza, alla fine della prima strofa del poema mallarmeano, della parola “glas” sembra promuovere la possibilità di leggere in *Aumône* una citazione anacronistica al testo derridiano: sarebbe Mallarmé, dunque, che cita Derrida. Al netto dell’interesse ucronico della citazione, è interessante sottolineare l’ampiezza filosofica e interpretativa del problema della circolazione letteraria in Derrida: parafrasando Roland

⁴¹ Id., *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, cit., p. 392.

Barthes, il linguaggio non è mai innocente,⁴² e Derrida rende 'colpevole' qualsiasi richiamo intertestuale.

Dopo aver citato *Aumône*, Derrida percorre rapidamente la storia della composizione del poema, enumerandone versioni e varianti. Ma voler decifrare il testo "lettera per lettera, sillaba per sillaba, parola per parola, verso per verso, in tutti i sensi, nella sua forma generale, nel suo rapporto al *corpus* mallarmeano, alla lingua francese",⁴³ che cosa permetterebbe, in ultima analisi? Qual è l'interesse, per un filosofo che rifiuta l'approccio genetico e filologico della letteratura, di esporre la storia della composizione del poema di Mallarmé? Potremmo rispondere che Derrida procede nello studio delle differenti versioni di *Aumône* per sottolineare come "ogni versione lavori anche su un'altra versione".⁴⁴ Le varianti, le bozze, le tappe di composizione dialogano tra loro, confermando la teoria derridiana secondo la quale non si può uscire dallo spazio interpretativo del testo. Così, le ricorrenze di "glas" e del suo suono si muovono tra le varianti, caricandosi di sfumature semantiche, arricchendo la lettura del poema di Mallarmé e di *Glas*.

Seguendo la stessa logica, le traduzioni fanno parte della catena significativa, poiché esse aggiungono alla versione originale un nuovo sistema di lingue e di referenze. È per questa ragione che Derrida cita *Cloches*,⁴⁵ la traduzione mallarmeana di *The Bells* di Edgar Allan Poe; secondo il filosofo, questa traduzione non può che lavorare nell'economia generale delle campane a morto (*glas*) che diventano campane (*cloches*), attraverso una risonanza e una eco di suoni cristallini che passa da testo

⁴² R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 17.

⁴³ J. Derrida, *Glas*, cit., p. 170.

⁴⁴ Ivi, p. 173.

⁴⁵ Ivi, p. 175.

all'altro, dimenticando l'autore, mettendo in luce solamente l'operazione autonoma delle parole.

“La somiglianza [delle parole] si ricostituisce, si sovraimpone o sovrimprime attraverso e grazie a strutture differenziali e redazionali”⁴⁶ che fanno parte del gioco del testo, in una intertestualità senza fine che, non essendo conseguenza di una exteriorità biografica, può avere senso per qualsiasi lettore. Così, con l'esempio dell'operatività delle parole in *Aumône*, nelle sue versioni precedenti e della traduzione mallarmeana del poema di Poe, Derrida elimina l'autore dalla scena del testo, non lasciando che il GL, particella che risuona nelle campane e nelle agglomerazioni sonore che si ritrovano in *The Bells*: kl (*tinkle*), cl (*clash, clang*)...

Ma Derrida non si ferma alla traduzione di Mallarmé: per rendere la sua proposta ermeneutica più solida, il filosofo cita altri traduttori di Poe, poiché “il tintinnare argentino delle campane nell'aria ghiacciata della notte, nel poema di Edgar Allan Poe, viene espresso nella traduzione ungherese, tedesca e italiana del poema”.⁴⁷ È in questo luogo del testo che Derrida cita qualche linea delle diverse traduzioni di *The Bells* (quella di Mihály Babits, di Theodor Etzel e di Francesco Olivero), mostrando la persistenza, anche nelle versioni straniere, dei suoni “argentini” che sembrano essere consustanziali al testo e alle campane: ng, nk, nt, nd.

Alla linea successiva, Derrida cita brevemente *Les Mots anglais*, opera pedagogica di Mallarmé destinata all'apprendimento della lingua inglese. In quest'opera, il poeta, con uno sforzo di schematizzazione, traccia il profilo sensibile delle lettere che compongono i lessemi, concentrandosi sugli effetti sonori prodotti dalle sillabe. Mallarmé tenta quindi di trovare una corrispondenza profonda tra il significato e il

⁴⁶ Ivi, p. 174.

⁴⁷ Ivi, p. 179.

significante: per esempio, *house* e *husband* troverebbero l'origine della loro similarità letterale nell'idea dell'uomo a capo della casa. Derrida si serve di quest'opera per poterla utilizzare come esempio della natura "cratilea"⁴⁸ della lingua, citando ciò che Mallarmé scrive a proposito delle lettere G e L:

"G (non essendo la lettera con cui comincia il maggior numero di parole) ha la sua importanza, dal momento che significa prima di tutto un'aspirazione semplice, verso un punto in cui si dirige lo spirito: che tale gutturale, sempre dura in quanto prima lettera, sia seguita da una vocale o da una consonante. Aggiungete che il desiderio, come soddisfatto da L, esprime con tale liquida gioia, luce, ecc., e che dall'idea di scivolamento si passa anche a quella di un accrescimento, attraverso la spinta vegetale, o in ogni altro modo."⁴⁹

Derrida si fonda quindi sulla teoria mallarmeana di *Les Mots anglais* per tracciare la rete di significazioni che dipenderebbero dalle stesse lettere, dai suoni delle sillabe e dalla giustapposizione dei segni. La lettera gutturale G è una lettera dura, mentre la liquida L rimanda a una gioia luminosa, quasi vegetale. Il risultato è, nell'argomentazione proposta da *Glas*, che la profonda differenza delle lettere G e L (vale a dire l'«essenza» testuale di Genet) permette l'oscillazione semantica di GL, evidenziata dall'enumerazione analogica dei significati:⁵⁰ *gluant, glacé, glotte; lait, vomis, sperme; pierre, tombe, grotte. Galalithe* (pietra di latte); *Aigle*⁵¹ (aquila)-*Hegel; Glyphe*.⁵²

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, pp. 179-180; S. Mallarmé, *Les Mots anglais*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. II, p. 986.

⁵⁰ Difficilmente traducibile in italiano, poiché fondata sulla suggestione sonora delle parole e delle lettere.

⁵¹ J. Derrida, *Glas*, cit., p. 46, colonna A: "Comincia qui il discorso leggendario dell'aquila e delle due colonne".

⁵² J. Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002, p. 59: "Glyphe veut dire coup".

La forza della significazione multipla di GL distrugge la pretesa dell'esistenza individuale di un tema identificabile definito dal testo:

“GL strappa il corpo, il sesso, la voce e la scrittura alla logica della coscienza e della rappresentazione che dirigeva i dibattiti [...] GL sottolinea anche in sé [...] il taglio angolare dell'opposizione, la schisi differenziale e lo scorrere continuo della coppia, la distinzione e l'unità copulante.”⁵³

Al di là delle possibilità di interpretazione di GL, ciò che importa sottolineare è il modo in cui la citazione opera all'interno del testo. Abbiamo indicato l'origine mallarmeana della riflessione su GL, e vorremmo proporre una seconda riflessione circa questa sillaba, così efficace nel *réseau* derridiano. Una delle significazioni possibili di GL rinvia allo spazio sonoro della gola (*glotte*), metafora, in Derrida, del vuoto che inghiotte la nozione tradizionale dell'autore. Anche in questo caso, l'esperienza di Mallarmé è all'origine dell'approccio derridiano. In *Mallarmé, par Jacques Derrida*, il filosofo, tracciando il ritratto del poeta, ne commenta così la morte:

“Sans doute aurait-il fallu parler aussi de Stéphane Mallarmé. De son œuvre, de sa pensée, de son inconscient et de ses thèmes [...]. De sa vie, d'abord, de ses deuils et de ses dépressions, de son enseignement, de ses déplacements, d'Anatole et de Méry, de ses amis, des salons littéraires, etc. *Jusqu'au spasme, final, de la glotte.*”⁵⁴

Mallarmé muore di uno spasmo della laringe, e questo movimento involontario diviene, per Derrida, il meccanismo che inghiotte definitivamente la vita e l'opera del poeta, riducendole al silenzio e al puro *Néant* che ne avevano caratterizzato il lavoro estetico. Malattia mortale, lo spasmo della laringe, della *glotte*, determina l'essenza testuale di Mallarmé,

⁵³ J. Derrida, *Glas*, cit., p. 262.

⁵⁴ J. Derrida, *Mallarmé, par Jacques Derrida*, in Id., *Tableau de la littérature française*, Paris, Gallimard, 1974, p. 379, corsivo nostro.

poiché essa renderebbe coerente il poeta con la sua meditazione sulla crisi dell'attività poetica. Allo stesso modo, la *glotte* di Genet sarebbe un prolungamento dell'essenza testuale dell'autore, poiché essa è diretta conseguenza del nome e dell'attività letteraria del romanziere.⁵⁵ Il movimento della gola – in Mallarmé e Genet – radicalizza quindi l'esperienza poetica attraverso la morte: la fine di Mallarmé corrisponde al suono GL, fondamentale per comprendere la complessità della vita di Genet.

Vorremmo concludere queste riflessioni sulle citazioni poetiche in *Glas* con un fragile rinvio intertestuale che infittisce il mistero del testo derridiano. Alla pagina 132, Derrida scrive, riferendosi alla flessibilità emotiva di un personaggio di Genet: “si attorciglia in se stesso, *E tu lenta ginestra*”.⁵⁶ È una citazione esplicita della *Ginestra* di Leopardi. Siccome il rapporto tra Derrida e il poeta di Recanati non è stato, ad oggi, studiato e commentato, tentiamo qui di avanzare un'ipotesi di lettura. La presenza del poema di Leopardi non si spiega che attraverso l'interesse del soggetto ‘apparente’ della composizione, cioè la ginestra (*genêt*, omofono di Genet). Ma, a livello tematico, nulla, in *Glas*, rimanda al significato della poesia di Leopardi, alla metafora della volontà dell'accettazione del destino violento e ineluttabile. Si tratta, per Derrida, di appropriarsi del nome italiano del *genêt*, che diventa parte della rete semantica di Jean Genet.⁵⁷

⁵⁵ È sufficiente leggere i romanzi di Genet o gli esempi proposti da Derrida per rendersi conto dell'abbondanza di rinvii all'attività sessuale e alla presenza di orifizi di vario genere.

⁵⁶ J. Derrida, *Glas*, cit., p. 132. G. Leopardi, *La Ginestra o il fiore del deserto*, in Id., *Canti*, a cura di N. Gallo e C. Garboli, Torino, Einaudi, 2016, p. 285.

⁵⁷ Sottolineiamo che il “fiore” è in *Glas* una presenza preponderante. Rimandiamo all'articolo di J. Simont, *Bel effet d'où jaillissent les roses... (à propos du Saint Genet de Sartre et de Glas de Derrida)*, in “Les Temps Modernes”, 44, 510, 1989, pp. 113-137.

Per un lettore francofono non specialista di Leopardi, “*E tu lenta ginestra*” non significa nulla; tuttavia, la citazione opera all’interno della scrittura, permettendo il piacere inedito e privato nel momento in cui si scopre il mosaico semantico cesellato da Derrida, lo stesso piacere che sorge alla lettura della pagina 249: “Mettiamo qui la questione del feticcio” scrive Derrida, “Problema di/dello stile. *Del pasticciaccio, direbbe Gadda*”,⁵⁸ prima di continuare l’analisi dei romanzi di Genet senza tornare su Gadda. Che cosa possiamo pensare di questa bizzarra citazione dello stile dell’autore de *La cognizione del dolore*? Siamo di fronte a un richiamo allo stile di Gadda, alla sperimentazione linguistica del romanziere, o di fronte a una citazione riformulata del titolo del *Pasticciaccio*?⁵⁹ *Pastiche*, pasticciaccio: lo stile di Derrida non è un pastiche, ma una confusione che può, come diceva Sarah Kofman, spaventare e nauseare il lettore. Tuttavia, è un pasticciaccio sapiente, poiché il filosofo si serve di due autori che hanno fatto della riflessione intorno al soggetto e alla sua complessità il cuore della loro produzione letteraria. Ed è innegabile che la rete semantica e intertestuale proposta da Derrida crei una “conseguenza emotiva” che si avvicina al piacere, al brivido intellettuale, nel momento in cui si scopre una nuova citazione, un richiamo che non era stato scorto e che attendeva di essere rivelato.

Così, queste prime note sull’intertestualità poetica in *Glas* possono comporre un perimetro eterogeneo: da una parte, si ritrovano citazioni *produttive* a livello semantico (i rimandi a Mallarmé e a Poe), citazioni che arricchiscono la riflessione di Derrida partecipando all’argomentazione

⁵⁸ J. Derrida, *Glas*, cit., p. 249, corsivo nostro. Il traduttore italiano rende *pastiche* con *pasticciaccio*, inserendosi direttamente nel solco gaddiano.

⁵⁹ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957. Sul rapporto Gadda-Derrida, segnaliamo le note di G. Stellardi, *Gadda: miseria e grandezza della letteratura*, Firenze, Cesati, 2006, il quale scrive a p. 95: “Gadda come Derrida si rifiuta al sistema, alla totalizzazione logocentrica”.

teorica; dall'altra, citazioni che potremmo definire *decorative*, ornamentali, come quella di Leopardi e quella di Gadda, vengono inserite nel testo per permettere al lettore di comprendere emotivamente l'importanza della circolazione intertestuale.

Questo si aggiunge alla riflessione intorno alla citazione formale, che non esplicita la sua origine, ma che si presenta come una modalità di dialogo tra le opere che hanno fatto della pagina doppia un dispositivo autonomo di significazione. In conclusione, potremmo quindi affermare che, nel Derrida di *Glas*, la citazione lavora come uno strumento fondamentale nell'esposizione della logica argomentativa fondata sul dialogo testuale, che si tratti di una citazione rivendicata o nascosta. Sta dopotutto al lettore, come pensava Riffaterre, scoprire la presenza dei richiami per mettere in movimento il piacere critico dell'intertestualità.

Publicato *online*, Dicembre 2023 / Published online, December 2023

Copyright © 2023

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archivarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell'autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall'autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.