

# 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 Bucci (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

## 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



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)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cito i testi fenogliani 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?”.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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

---

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

<sup>3</sup> 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”<sup>4</sup> 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

---

<sup>4</sup> 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”.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> Come quel passato epico che, stante la celebre lezione di Michail Bachtin, è un passato assiologico in quanto appunto “assoluto”, così da diventare un

---

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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,<sup>7</sup> 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,<sup>8</sup> 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

---

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

<sup>8</sup> 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* narrativo<sup>9</sup> che è l'*analogon* formale o meglio proprio la messa in forma di una condizione storica specifica.

---

<sup>9</sup> 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”,<sup>10</sup> 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

---

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

Adamo, natura umana condannata a morte”,<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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

---

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

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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,

---

<sup>13</sup> 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;<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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

---

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

<sup>15</sup> 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,<sup>16</sup> 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'aggreire  
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

---

<sup>16</sup> 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,<sup>17</sup> 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

---

<sup>17</sup> 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,<sup>18</sup> 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

---

<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

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,

---

<sup>19</sup> 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.

Copyright © 2023

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /  
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*