



LA «FATICA NERA» DELLO SCRIVERE UNA LINGUA PER IL TEATRO DI BEPPE FENOGLIO

FRANCESCO GIARDINA BUSCEMI – *Università per stranieri di Siena*

Questo articolo ha come oggetto la lingua del teatro di Fenoglio, che comprende i testi de *La Voce della Tempesta*, *Serenate a Bretton Oaks* ed alcuni frammenti teatrali degli anni Sessanta. Oltre a fare da ipotesto ai grandi romanzi, il teatro fenogliano costituisce una fondamentale palestra di stile, in cui l'autore si cimenta per distanziarsi dai modelli letterari degli anni Trenta. Fenoglio cresce in un contesto linguistico dialettale, in cui la scuola rappresenta il principale contatto con l'italiano scritto. Il modello di lingua proposto dalle istituzioni scolastiche, tuttavia, è di matrice ottocentesca e letteraria, e viene probabilmente percepito come eccessivamente rigido dal giovane autore. Il teatro, nella sua rappresentazione dell'oralità, diventa perciò un'occasione decisiva per maturare un'espressività lontana dagli arbitrii della norma scolastica e letteraria dell'epoca. Per questo, da *La Voce nella Tempesta*, fino a *Serenate a Bretton Oaks*, per terminare con i frammenti del partigiano Nick, è possibile attestare un progressivo allentamento del modello scolastico ed una graduale affermazione dello stile, ricco di neologismi e di forme derivate, tipico della prosa dei romanzi. Il seguente contributo propone dunque un'analisi ed un'interpretazione di questo itinerario linguistico.

This paper explores the language and the style of Fenoglio's theatrical works. The analysis comprehends *La Voce nella Tempesta*, *Serenate a Bretton Oaks* and some unfinished fragments. The importance of Fenoglio's plays resides both in the thematic and linguistic influences they had on the later novels. However, if the manipulation of the content has already drawn the interest of the scholars, it is not possible to say the same for the stylistic process. This constitutes a fundamental laboratory where the author felt free of trying himself on a new language. Indeed, Fenoglio grew up in a dialectical context, where the school remained the main source of the Italian language. This means, linguistically speaking, that Fenoglio had to absorb the model of Manzoni and D'Annunzio before elaborating his own style. As my analyse will show, the plays present the influences of this literary past and, at the same time, the clear attempt of going beyond it. In fact, the author sees in the theatre the possibility of displaying a new language which is more fluid, sharp and colloquial. Thus, in this analysis it will be possible to discuss the steps which led the author from the prescription of the school to the polyphonic language of his latest works.

Dopo un periodo di relativo disinteresse, si è assistito ultimamente ad una progressiva¹ riabilitazione della drammaturgia di Fenoglio. Oltre che da un legittimo interesse filologico, questa riconsiderazione si fonda sulla ragguardevole somiglianza fra gli intrecci delle opere maggiori e quelle del teatro; è noto infatti come Fenoglio tendesse a lavorare su un numero abbastanza esiguo di nuclei tematici, sviscerandoli e ricomponendoli di volta in volta, per trarne la massima efficacia narrativa.² Lo stesso vale per il teatro: un classico esempio in merito è lo schema del triangolo amoroso che, presente in ben

¹ Dopo una prima edizione curata da Francesco De Nicola del 1974 (BEPPE FENOGLIO, *Teatro*, Torino, Einaudi 1974) l'interesse per il teatro di Beppe Fenoglio si è ridestato una decina di anni fa grazie all'edizione curata da Elisabetta Brozzi B. FENOGLIO, *Teatro*, Torino, Einaudi 2008. La prima monografia dedicata al tema, fondamentale per la stesura di questo lavoro, è invece dell'anno scorso (EMANUELE BROCCIO, *Tra amore e Resistenza. La drammaturgia di Beppe Fenoglio*, Bologna, Mulino 2018). L'edizione di riferimento per le pagine delle citazioni dal teatro è B. FENOGLIO, *Opere*, vol. III, Torino, Einaudi 1978, diretta da Maria Corti; d'ora in poi OP. III.

² Per il procedimento per nuclei tematici sempre riproposti e rianalizzati. Cfr. MARIA CORTI, *Beppe Fenoglio. Storia di un "continuum" narrativo*, Padova, Liviana Editrice 1980.

due *pièces*, sarà alla base del romanzo *Una Questione Privata*.³ Tuttavia, questo continuo rimaneggiamento non investe solo gli aspetti contenutistici ma riguarda anche la lingua dei drammi. Essa appare come una palestra dove il giovane scrittore si cimenta per raggiungere quella densità espressiva che la critica è solita attribuirgli. Proprio in quest'ottica di esperimento, duraturo e perseverante, ho approntato questa analisi linguistica, cercando di sondare i fenomeni caratteristici della scrittura drammatica di Fenoglio in un'ottica evolutiva e a confronto con le opere di narrativa.

Per introdurre la disamina delle varie *pièces* sono stati scelti alcuni spezzoni che sono stati di volta in volta scandagliati secondo i vari livelli del linguaggio. Per i rilevamenti sul lessico sono partito da un'analisi dei frammenti selezionati per poi passare al testo nella sua interezza. Per l'analisi sintattica, invece, i limiti di spazio hanno imposto un campionamento, che è stato effettuato tramite tre principali criteri. Il primo si basa sulla rappresentatività dei fenomeni presentati, sempre riscontrabili in quasi tutto il resto del testo. Il secondo si fonda sulla concentrazione dei fenomeni salienti, utile a rendere più sintetica e affidabile l'analisi e a poggiarla su forme simili ma declinate in modo diverso. L'ultimo parametro poggia sulla predilezione per passi che instaurano un rapporto di coerenza/incoerenza con quelli descritti dalla bibliografia sulla prosa di Fenoglio. Questo criterio mi è sembrato imprescindibile per discutere in modo più incisivo i nodi principali della parabola linguistica fenogliana, dalle opere maggiori a quelle meno conosciute.

1 LA VOCE NELLA TEMPESTA

Fenoglio si cimenta nel teatro, per la prima volta, nel 1947,⁴ con *La Voce nella Tempesta*. La *pièce*, mai pubblicata, costituisce un interessante caso di riadattamento teatrale del romanzo *Wuthering Heights* di Emily Brontë, in cui agiscono sottotraccia ulteriori suggestioni. Oltre alla lettura del romanzo, l'autore risente infatti della visione del film *La Voce nella Tempesta* di William Wyler del 1941 e, soprattutto, del riadattamento teatrale del marinaio-scrittore Adelchi Moltedo, pubblicato nel 1943 su *Il Dramma*.⁵ Questi modelli, in particolare, tendono ad asciugare la trama del romanzo di Brontë, concentrandosi sul solo triangolo amoroso Cathy-Edgar-Heathcliff senza prendere in considerazione la generazione successiva. Fenoglio, in questo senso, ri-

³ Il tema del triangolo amoroso, sviluppato ampiamente in *Una Questione Privata* è infatti al centro sia di *La Voce nella Tempesta* sia di *Serenate a Bretton Oaks*.

⁴ VERONICA PESCE, *Fra le letture di Fenoglio*, in «Italianistica», II, (2014), pp. 27 – 34. SELENE MARIA 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», II (2014), pp. 35 – 55, 36.

⁵ La rivisitazione del film di Wyler fatta da Moltedo ebbe in effetti un discreto successo. Nel 1942 infatti viene messa in scena presso il Teatro Nuovo di Milano. Sebbene la rappresentazione sembri riuscita, la figura di Moltedo quale traduttore non viene quasi menzionata. Da una breve ricerca si è scoperto che si tratta di un colonnello di porto di stanza a Palermo che collaborò con la rivista *Il Dramma*. Traduttore amatoriale, dunque, a cui viene assegnato *Il lutto si addice ad Elettra* di Eugene O'Neill nel 1941 e *Le Cime Tempestose* nel 1943. Cfr. FEDERICA MAZZOCCHI, SILVIO MEI e ARMANDO PETRINI, (a cura di), *Laboratorio di Lucio Ridenti: Cultura teatrale e mondo dell'arte in Il Dramma 1925-1973*, Atti del convegno, Torino, Accademia University Press 2015.

prende le modifiche di Wyler e Moltedo, imbastendo però una lingua propria, il più possibile espressiva ed incisiva.⁶

Partiamo dalla sintassi:

ELENA: Com'è stato, Cathy? Che ti ha detto?

CATHY: [...] Edgar? Se non lo capivo dallo sguardo, dalla voce non capivo che mi amava fino a quel punto. Non ha la voce di Heathcliff, non ha gli occhi di Heathcliff, e neanche le mani.

ELENA: come puoi avere in mente le mani di Heathcliff? Quelle sporche mani?

CATHY: faccio male.

ELENA: Cathy!

CATHY: faccio male. Questo solo so: che io sono Heathcliff e Heathcliff è me. Non potrò avere gioia se Heathcliff soffrirà. E lui soffrirà sempre. (OP. III, p. 240)

Le frasi, come si vede, sono quasi tutte principali, con qualche concessione alla paratassi copulativa o per asindeto. L'ipotassi è assente o si esprime in forme semplificate e adeguate al parlato (il periodo ipotetico del terzo tipo realizzato con doppio imperfetto, una completiva e una dichiarativa). Questo fraseggiare franto, indotto da un'interpunzione ipertrofica, garantisce un'efficacia espressiva vicina ai tratti dell'oralità. Allo stesso tempo, tuttavia, la drammaticità, amplificata dai punti esclamativi e interrogativi, genera una tragicità di tipo alfieriano, concisa ed assoluta.⁷

Il periodo viene dunque modellato con una funzionalità bifronte: da un lato mima la stringatezza dell'oralità, dall'altro punta all'incisione e all'espressività. D'altronde, l'apparente opposizione dei due elementi, oralità e tragicità, non sembra così rilevante, visto che qui, a differenza di altrove, oralità non è sinonimo di trivialità.

Ad una sintassi così smaccatamente enfatica, tuttavia, si accompagna anche una forte tensione ellittica: le battute insomma sono stringate, ma decisamente drammatiche. Questa scelta, in una rappresentazione teatrale, significa affidare l'espressività della scena all'azione piuttosto che alle parole. Questa ipotesi è convalidata dalla ricchezza delle didascalie: esse ci suggeriscono che l'autore avesse in mente una *performance* attoriale ben precisa. La visualizza-

⁶ Sulla qualità letteraria del testo si sono espressi diversi critici, sottolineando l'enfasi retorica e la sua inadeguatezza al *medium* teatrale. Su questo si veda la postfazione di Francesco De Nicola in BEPPE FENOGLIO, *Teatro*, cit., p. 92; e E. BROCCIO, *Tra amore e Resistenza*, cit., p. 32. In disaccordo con le accuse di eccessiva enfaticità, l'unico studioso a esprimere un parere positivo è Boggione. VALTER BOGGIONE, *La sfortuna in favore*, Venezia, Marsilio 2014, p. 227. Quasi del tutto assenti giudizi linguistici sulle opere teatrali successive.

⁷ L'accostamento di Alfieri e Fenoglio, in relazione alla ricerca di una lingua propria intesa come conquista e lotta, viene fatto peraltro da Beccaria: GIANLUIGI BECCARIA, *Scrittori piemontesi in cerca di una lingua: il grande stile*, in *Piemonte e letteratura nel '900*, Atti del Convegno, Chieti, Edizioni Solfanelli, 1980, pp. 495 – 527. Sulla segmentazione del periodo si veda anche ELISABETTA SOLETTI, *Beppe Fenoglio*, Mursia, Milano 1987, p. 135.

zione scenica, come sottolinea lo stesso Calvino in una lettera a Vittorini,⁸ è peraltro un tratto saliente di tutta la produzione fenogliana.

A margine di questa frantumazione della frase, da rilevare è l'uso deviante delle preposizioni: ⁹ *cavallo di galoppo* (OP. III, p. 262); *c'è temporale in aria* (p. 234); *Heathcliff era tutto a sé* (p. 222.); *perdere d'affezione* (p. 253); *uscire di chiesa* (p. 242).

Questo fenomeno, pure non particolarmente ricorsivo, sembra comunque rilevante, visto che si tratta di un procedimento tipico della scrittura fenogliana. Infatti, fenomeni simili sono stati rilevati già da Soletti e Beccaria nei loro scandagli delle opere maggiori.¹⁰ In particolare, la modifica delle reggenze viene attribuita concordemente all'intervento carsico e non facilmente ravvisabile di modelli linguistici estranei, fra i quali spiccano l'inglese e il dialetto. In effetti, è proprio la derivazione molteplice di queste forme a rendere difficile l'individuazione di una coerenza.¹¹ Ma queste incongruenze, se si legano alla condizione sociolinguistica del giovane autore, fanno sorgere un altro dubbio. Ci si chiede qui, in particolare, se alcune delle forme evidenziate siano frutto, più che di una volontà espressiva, di una non perfetta padronanza delle reggenze dell'italiano. A proposito di questa domanda, a cui rispondere con certezza è difficile vista l'impossibilità di reperire dati sicuri sulla dialettologia e l'italofonia del contesto in cui è cresciuto Fenoglio, si cercherà di dare risposta nel corso dell'articolo, grazie ai dati che man mano si raccoglieranno.

Nel frattempo, basti osservare che anche nel lessico, pur genericamente medio, si assiste ad un'oscillazione fra forme basse ed alte, la cui compresenza non è sempre coerente.

In primo luogo, troviamo l'adozione di alcune parole ed espressioni fortemente connotate in senso popolare, come ad esempio:¹² *bastardo* «Ma un bastardo non ha nessun diritto!» (OP. III, p. 234 “volgare” in Cappuccini, s.v.); *buonanima* «Sono i figli del giudice di pace buonanima» (p. 222 “familiare” in Cappuccini s.v.); *cavarsi gli occhi* «Cosa vale che io ogni sera stia a cavarmi gli occhi sulla Bibbia?» (p. 234 “familiare” in Cappuccini s.v.); *crepare* «Sei tanto vecchio, e non crepi ancora.» (p. 235 “familiare” in Cappuccini, s.v.); *avere il proprio da fare* (p. 222 “familiare” in Cappuccini s.v.); *andarsene con il diavolo* (p. 245 “familiare” in Cappuccini s.v.); *marmocchio* «Un mar-

⁸Lettera dell'8 Novembre 1950 a Vittorini sulla *Paga del Sabato*. ITALO CALVINO, *Lettere. 1940-1985*, Milano, Mondadori 2000, p. 313. Oltre a questa prova evidente abbiamo anche numerosi studi sugli interessi cinematografici di Fenoglio.

⁹ Procedimento già sottolineato da E. SOLETTI, *Beppe Fenoglio*, cit., p. 130.

¹⁰G. BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli*, Chieti, Serra e Riva 1984, p. 56; e E. SOLETTI, *Beppe Fenoglio*, cit., p. 128.

¹¹ L'unico elemento ricorrente è la preferenza per le preposizioni semplici anche quando sono richieste quelle articolate. Questo è un tratto che avvicina la scrittura a quella del *Partigiano*: *Ibidem*.

¹² Come riscontro dell'effettiva popolarità dei termini negli anni '40, si è fatto uso del dizionario, GIULIO CAPPUCINI, BRUNO MIGLIORINI, *Vocabolario della lingua italiana*, Torino, Paravia 1945 e del POLICARPO PETROCCHI, *Novo Dizionario della lingua italiana*, Milano, F.lli Treves 1931. Dal riscontro su questi due dizionari, infatti, è possibile rinvenire tratti più conservativi e più innovativi della lingua. Il dizionario Cappuccini - Migliorini, infatti, è corredato di un dettagliato commento ai lemmi in cui si specifica il registro (familiare, non comune, popolare, volgare, antico, letterario e altro). Il Petrocchi è stato utilizzato per la conferma e per la rilevanza nell'ambito dei toscanismi. Quando in questi due non vi era presente una marcatura, o non fosse menzionato il lemma, si è proceduto ad un riscontro sul (GDLI): SALVATORE BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet 1961.

mocchio lacerato e sporco, e nero» (p. 223 “familiare” in Cappuccini s.v.); *poltrone* «Ma tu, poltrone, non farti aspettare.» (p. 235 “familiare” in Cappuccini s.v.); *scomunicato* «Elena, cosa vuol dire questo scomunicato» (p. 235 usato “popolare” in GDLI s.v.);¹³ *sgobbare* (p. 237 “familiare” in Cappuccini s.v.).

Quando queste parole sono messe in bocca a personaggi di estrazione sociale bassa, l'intento mimetico sembra palese e riuscito.¹⁴ Diversamente, quando sono attribuite a personaggi tragici dal dettato elevato come Heathcliff, la stonatura è evidente. Si noti, inoltre, che l'ascendenza di questi termini non sembra connotata in senso regionale come poi avverrà nei romanzi e nei racconti langaroli.¹⁵ Anzi, si può ipotizzare che termini come *marmocchio* o *poltrone*, connotati in senso popolare ma pur sempre italiani, siano di origine libresca.

Un discorso a parte merita il personaggio di Giuseppe, servo di Heathcliff. Questo personaggio, in *Wuthering Heights*, presenta una grafia che non rispetta l'inglese *standard*,¹⁶ evidenziando così la sua ascendenza popolare. Fenoglio, contrariamente a Moltedo e Wyler che lo avevano eliminato, mantiene il suo personaggio ed anzi cerca di rappresentarlo in modo verosimile con una lingua fortemente connotata verso il basso. Si noti la quantità di ingiurie (*farabutto*, *selvaggio*, *pazzo*) e l'espressione *se l'è preso il demonio*.¹⁷

Ma se la tendenza verso il basso raggiunge il suo apice con Giuseppe, queste non sono le sole oscillazioni presenti. Infatti, accanto ai tratti popolari, come avevo anticipato, è possibile ravvisare una seconda direttrice che porta il lessico ad innalzarsi, seguendo un criterio di ricercatezza e di precisione.¹⁸ Abbiamo così: *landa* «Bambina, per te ho fatto tre miglia nella landa...» (OP. III, p. 276 “non comune” in Cappuccini s.v.); *raccattare*, usato come sinonimo di ‘raccolgere’ «Raccattala, vigliacco!» (p. 273 “toscanismo” Petrocchi, 1931, s.v.); *riveduto* «L'avete riveduta?» (p. 260 più ricercato di *rivisto*).

Questi esempi, per quanto limitati, spiccano nelle battute di un testo teatrale di registro genericamente medio. Questa oscillazione verso l'alto, che

¹³ Risulta in un certo senso addirittura fuori luogo se messo in relazione con la fede anglicana e non cattolica dell'originale inglese.

¹⁴ Giuseppe, Elena e Martin. Heathcliff, che pure viene mostrato come personaggio degradato, pronuncia, della lista stilata, solo *crepare*.

¹⁵ Questo dato sembra interessante perché denota un mantenimento di moduli scolastici e non dialettali, come avverrà in altre occasioni. Cfr. PIERA TOMASONI, *Suggerimenti dialettali nei racconti di Beppe Fenoglio*, in «Otto/Novecento», IV (1980), pp. 117 – 42 e E. SOLETTI, *Beppe Fenoglio*, cit., pp. 57 – 75. Questo dato è evidente nel mantenimento di forme vernacolari fiorentine quali ad esempio il pronome più il *si*: *noi si esce* (p. 88) o parole come *uscio* (p. 81). Sembra che dunque in quest'opera Fenoglio affidi a espressioni italiane o fiorentine, e non piemontesi, la coloritura popolare. Scelta in linea, peraltro, con alcuni scrittori particolarmente conservativi come Bacchelli, che ebbe notevole fortuna negli anni Trenta: cfr. MAURIZIO VITALE, *Il fiume reale: tradizione e modernità nella lingua del Mulino sul Po di Roberto Bacchelli*, Firenze, Nuova Italia, 1999.

¹⁶ Questo stesso procedimento sembra essere stato colto in Fenoglio nella *Primavera di Bellezza* in B. FENOGLIO, *Opere*, vol. I, cit., pp. 1554 – 1556. GRAEME TYTLER, *The presentation of Joseph in Wuthering Heights*, in «Brontë Studies», XLVIII (2018), pp. 188 – 197.

¹⁷ B. FENOGLIO, *Opere*, vol. III, cit., p. 247

¹⁸ Anche in questo caso la coloritura lievemente ricercata di questi termini è stata verificata sul dizionario Cappuccini - Migliorini già citato.

appare talora magniloquente o toscanizzante, può avere la sua genesi nello stesso fenomeno che ha dato vita alle improprietà di cui si è parlato sopra. Può essere, dunque, che sia la scarsa padronanza dell'italiano che porti Fenoglio ad usare forme ridondanti in contesti bassi e forme piane o addirittura popolari in un contesto elevato. La semplificazione della lingua a favore di uno «stile semplice», efficace nella rappresentazione della quotidianità,¹⁹ aveva appena iniziato a prendere piede nella lingua letteraria. Se si considera poi la marginalità di una città come Alba, in un contesto quasi certamente dialettale, si può supporre che l'italiano a disposizione di Fenoglio fosse, per larga parte, quello scolastico,²⁰ la lingua di D'Annunzio e di Manzoni. Come si diceva, è dunque la situazione sociolinguistica che può giustificare, in ultima battuta, le oscillazioni e la resa non sempre pertinente. Lo scrittore era infatti alla strenua ricerca di uno stile concreto e materico, lontano da ogni preziosismo; per trovarlo, però, era costretto ad allontanarsi dai terreni battuti della prosa scolastica, esplorando nuove modalità espressive. Questo, ovviamente, comportava il rischio di sbagliare o di suonare inappropriato e Fenoglio lo sapeva; anche per questo, forse, non diede mai alle stampe le traduzioni e le opere teatrali. È qui, però, in questi sbalzi di registro, così come nelle esagerazioni enfatiche, che emerge la sperimentazione del giovane scrittore, rivelando, insieme ad una patina arcaica e ad alcuni lasciti letterari, soluzioni nuove.²¹

Gli esiti più interessanti, in questo senso, si trovano nelle didascalie. Esse non dovevano sottostare ad una necessaria colloquialità e per questo presentano scelte significative: *immoto* «Appoggia il mento nei capelli di lei, poi risolleva il capo e sta immoto.» (OP. III, p. 283 “letterario” secondo il GDLI s.v.); *immobilmente*²² «Mentre Edgar, accasciato, disperatamente piange, Heathcliff, la sua morta tra le braccia, immobilmente fissa le Wuthering Heights.» (p. 284); *presago* (p. 283 “letterario” secondo il GDLI s.v.); *ritto* «È ritto: avviandosi.» (p. 278 “letterario” secondo il Cappuccini s.v.)

Sebbene anche qui abbiamo una tendenza verso l'alto, essa assume, nella storia linguistica fenogliana, tutto un altro significato. Come Beccaria, Soletti e Isella hanno rilevato nei loro studi, infatti, lo stile nel *Partigiano Johnny*, è alto ed epico, degno insomma di rappresentare l'epopea della resistenza. Il procedimento che conduce a questa lingua però non passa attraverso l'adozione di un solo codice linguistico. Questi studiosi mostrano bene come Fenoglio tenda a manipolare la lingua e ad immettervi dialettismi, neologismi,

¹⁹Per una storia del parlato nella storia della lingua del romanzo si veda ENRICO TESTA, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi 1997.

²⁰Le grammatiche dell'epoca attestano ancora un modello fortemente manzoniano, con le oscillazioni ancora accettate, fra la quarantana e la ventisettana di cui dà conto Serianni nel capitolo *Le varianti fonomorfologiche dei 'Promessi Sposi' nel quadro dell'italiano dell'Ottocento*. in LUCÀ SERIANNI, *Saggi di Storia Linguistica Italiana*, Morano Editore, Napoli 1989, pp. 141-213. Come modello di grammatica per queste affermazioni si è preso LUIGI MORANDI, G. CAPPUCINI, *La grammatica italiana*, Milano, Paravia, 1934 che prescrive, in effetti, Manzoni e toscanismi (*noi si, vo, per/pel* ecc.) su cui si veda SILVIA DEMARTINI, *Grammatica e grammatiche in Italia nella metà del Novecento*, Firenze, Franco Cesati Editore 2014, pp. 123-125 e la bibliografia lì citata.

²¹Riguardo al rapporto di Fenoglio con l'italiano si veda anche DANTE ISELLA, *La lingua del Partigiano Johnny*, in B. FENOGLIO, *Romanzi e racconti*, Torino, Einaudi, 1992, pp. XI - XLIV; XIII - XVI.

²²Presente, anch'esso, in *Una Questione Privata*: B. FENOGLIO, *Opere*, vol. I, cit., p. 2007. Si veda in relazione all'interesse di Fenoglio per gli avverbi in *-mente*, D. ISELLA, *La lingua del Partigiano Johnny*, cit., p. XXV.

calchi dall'inglese, ed anche forme della tradizione letteraria. *Immoto e immobilmemente*, dunque, sono ripescate certo da un contesto scolastico, ma Fenoglio le riuserà nella loro accezione epica, come forme letterarie, per imbastire quello che Beccaria, sulla scorta del tempo grande di Bachtin, ha definito «grande stile».²³

2 SERENATE A BRETTON OAKS

Serenate a Bretton Oaks, databile al 1948 secondo Vatteroni e Brocci²⁴, presenta una trama molto simile a quella di *La Voce nella Tempesta*, in cui è presente un triangolo amoroso, questa volta raddoppiato, come in *Wuthering Heights*, su più generazioni. Joel Davies, maestro di scuola, è innamorato di Cathy, che però tutti si aspettano sposi Don Hallam, ricco borghese del paese. L'ambientazione è questa volta americana: il teatro delle vicende è un archetipo di paese simile a quello dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters o *Pittsburgh Ohio* di Sherwood Anderson. La lingua, come i temi, mostra varie assonanze con quella de *La Voce nella Tempesta*. Vediamo un esempio:

SYD Oh, Clem: gli argomenti son tanti. Mettiamo che tu parli di quelli che chiamano i continenti, dei popoli, di religione, delle tante religioni.

CLEM Ma io ne so ben poco di tutto ciò!

SYD Non conta, Clem. Tu immagina d'aver fatto prima tutti gli studi che bisognano, e d'averli fatti piuttosto bravamente. Dopodiché, pensa di far scuola...

CLEM Non ci ho mai pensato, Syd.

SYD Pensaci ora.

CLEM Ora? Hai tutta l'aria d'un maestro, Syd.

SYD Non deviare, Clem.

CLEM Ora più di prima! Che vuoi, Syd? Non so dirti...

SYD Io ci ho pensato, Clem, più d'una volta. E insegnare mi piacerebbe... non tutti i giorni, beninteso, e non proprio ai bambini. (OP. III, p. 153)²⁵

²³ G. BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli*, cit., pp. 83-85. Sullo stile di Fenoglio si veda anche VERONICA PESCE, «Nel ghiaccio e nella tenebra». *Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore 2017, pp. 129 - 155.

²⁴ E. BROCCIO, *Tra Amore e Resistenza*, cit., p. 39 - 40. S. M. VATTERONI, *Indagini testuali tra "La Voce nella Tempesta" e "Una Questione Privata"*, cit., pp. 35 - 55.

²⁵ Questa scansione iterata e cantilenante sembra ricordare certi dialoghi di *Uomini e No* o *Conversazioni in Sicilia*, testi che probabilmente Fenoglio aveva in mente in questi anni di apprendistato.

Questo passo mette in scena un tentativo da parte di due personaggi incolti, Syd padre di Cathy e Clem suo collega nel consiglio comunale, di costruire un discorso complesso e argomentativo. Nonostante la tipologia di discorso, le battute rimangono brevi, testimoniando una scarsa propensione per l'ipotassi da parte dei due personaggi popolari. Fenoglio tende a frammentare il discorso in brevi tronconi elencativi sorretti da una punteggiatura frequente, da forme iterate o dalla congiunzione *e*. D'altra parte i tratti rilevati in quest'ultimo esempio testimoniano la ricerca di una colloquialità bassa, quando non popolare, per esempio il *metti che*, il *che* indeclinato che induce l'uso transitivo del verbo *bisognare*, l'uso dell'avverbio *bravamente*.²⁶ Il discorso deduttivo di Syd, in effetti, risulta povero e costruito mediante un uso fortemente marcato della punteggiatura con valore tonale e non sintattico.

La mimesi dell'oralità passa attraverso forme ellittiche, tutte caricate sulle preposizioni come *son cose di dopo i quarant'anni* (OP. III, p. 113); *grande di cucito*²⁷ ('capace a cucire' p. 123); *nell'ora di tavola* (p. 150); *io so bene di che passo cammina* (p. 225); *non tremi di vedermi* (p. 181); *leggevi di marzo* ('leggevi a marzo' p. 203) che, seppur non diffusissime, aiutano a contraddistinguere personaggi e discorso.

Come ne *La Voce nella Tempesta*, dunque, la sintassi della frase e del periodo concorrono a conferire il piglio dell'oralità; è assente, se non in rari casi, l'altra funzione, speculare e derivabile da questa *brevitas*: la tragicità. Si può dire che il solo personaggio che ne faccia un uso sistematico sia lo sfortunato amante Joel Davies:

La notte, il mio agguato. Io so che non puoi essere tutta mia, durante il giorno. Lontano da te, guardo il cielo e soffro d'ogni sua luce, per godere poi dell'ombra che vi viene. E la sera, quando so che finalmente sei sola con te stessa, allora dico: ora è soltanto mia. (OP. III, p. 183)

Si notino le anafore di *dormire*, *pensare* e, in poliptoto, *mia*, *me*, e *te*, tutti tratti tipici di un'alferiana tensione emotiva che si scontra contro una realtà (il giorno) che nega la possibilità dell'amore. Sempre in chiave enfatica andrà letta la nominalizzazione della frase iniziale, spezzata dalla virgola (*La notte, il mio agguato*). Sempre la virgola, nella seconda frase (*Io so che non puoi essere tutta mia, durante il giorno*), procura la posticipazione marcata del sintagma preposizionale e sottolinea l'impossibilità di stare con l'amata di giorno, di fronte a tutti. La terza frase, tripartita dalla virgola, imposta prima la lontananza e si gioca tutta sull'effetto di essa sull'autore che di giorno soffre (*guardando il cielo e soffro d'ogni sua luce*) e di notte gioisce, con una preposizione finale che sembra indicare una finalità esistenziale (*per godere poi dell'ombra che vi viene*). La quarta frase si costruisce in parallelo alla precedente: grazie ad una virgola si separa la condizione esterna (*la sera*) dall'effetto che essa ha sull'autore (*quando so che finalmente sei sola con te stessa*). Dopodiché, tuttavia, si allunga l'attesa attraverso l'introduzione della principale (*allora dico*) e poi una oggettiva introdotta dai due punti (di nuovo la punteggiatura è preferita alle congiunzioni) che è il vero centro del discorso: *è soltanto mia*.

²⁶ Sulla preferenza degli avverbi in *-mente* si veda nota 27.

²⁷ Nel senso di «capace bene a cucire». La giustificazione qua è meno ovvia, forse è un errore nel padroneggiare l'italiano.

Tramite questi procedimenti di sovvertimento dell'ordine più piano e di un uso marcato della punteggiatura, le parole degli amanti (anche quelle di Joshua per Amy) sono più enfaticamente caratterizzate rispetto a quelle degli altri personaggi. Come per *La Voce nella Tempesta*, con Davies siamo di fronte ad un personaggio tragico, chiaro modello del Milton della *Questione Privata*, che quindi richiede una dialogicità disarmonica o, per restare nella metafora musicale, cromatica. La stessa anteposizione dell'aggettivo rispetto al nome, cifra della lingua epica dei romanzi,²⁸ riappare in molteplici punti del dramma: *intenerita irrequietezza* (OP. III, p. 212); *improvviso sospetto* (p. 225); *faticosa inflessibilità* (p. 216); *paurosa solitudine* (p. 147); *pronta memoria* (p. 223); *solitario bacio* (p. 180); *sommessa frenesia* (p. 184); *triste indulgenza* (p. 220); *immensa amarezza* (p. 180).

Ma se nel testo viene presentata una doppia tensione sintattica, in parte verso la semplicità colloquiale, in parte verso un'enfasi espressiva; per quanto riguarda gli aspetti lessicali prevale un dettato piuttosto piano. Da questa *medietas* emergono, come sporadici corrugamenti, alcune forme marcate di stampo popolare. Esse sono spesso di derivazione toscaneggiante: *celiare* (OP. III, p. 110 "toscano" secondo Cappuccini s.v., e in Petrocchi, 1931 s.v.); *diavoleria* (p. 121 "volgare" in Cappuccini s.v.); *garbare* (p. 164 "toscano" secondo Cappuccini s.v., e in Petrocchi, 1931, s.v.); *marmocchi* (p. 117 "popolare" in Cappuccini s.v.); *ripigliare* (p. 126 "popolare" in Cappuccini s.v.); *toccare 'stuzzicare'* (p. 110 etichettato come "familiare" in Cappuccini s.v.).²⁹

Di nuovo, perciò, ci troviamo di fronte ad un'infiltrazione di modelli inequivocabilmente scolastici, che agiscono attivamente nella lingua dello scrittore.³⁰ Prima dell'approdo al dialetto, la necessità di appropriarsi di un registro colloquiale efficace lo porta ad affidarsi a forme della tradizione letteraria.

L'ipotesi, come ne *La Voce nella Tempesta*, viene corroborata inoltre dalla tendenza opposta: il lessico elevato, talora espressamente letterario, è vario ed ampio. Si veda: *abbiuandosi* (OP. III, p. 116);³¹ *disanimare* (p. 155 "antico" in Cappuccini s.v.); *fastidiato* (p. 154);³² *immemore* (p. 204 "letterario" in Cappuccini s.v.); *meditabondo* (p. 105 "non comune" in Cappuccini s.v.); *rimembranze* (p. 124 "letterario" in Cappuccini s.v.); *ritto* (p. 107); *saputa* 'quella che sa' «non farmi la saputa» (p. 118 "antico" in Cappuccini s.v. e GDLI s.v.); *serotino* (p. 184 "letterario" in Cappuccini s.v., e GDLI s.v.); *soggiuardare* (p. 109 "letterario" in Cappuccini s.v.). Dello stesso tipo, peraltro, la foltissima

²⁸ G. BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli*, cit., p. 47 – 48. Un ultimo elemento da rilevare è che tali occorrenze sono quasi tutte nelle didascalie. Le didascalie, che Broccio afferma essere lunghe e sproporzionate al corpo del testo, sono in linea con quanto avviene in *La Voce nella Tempesta*, anche da un punto di vista stilistico. Come riconosce tutta quanta la critica, in effetti, esse presentano un'ampiezza di tipo cinematografico e agiscono sulla trama come le sezioni diegetiche di un romanzo. E. BROCCIO, *Tra amore e Resistenza*, cit., p. 55. V. BOGGIONE, *La sfortuna in favore*, cit., p. 229.

²⁹ Per la scelta dei vocabolari si veda nota a p. 56.

³⁰ Si noti, a margine, il dittongamento della forma bracciuolo (*Opere III*, p. 100) di derivazione manzoniana. Cfr. L. SERIANNI, *Le varianti fonomorfologiche dei 'Promessi Sposi' nel quadro dell'italiano dell'Ottocento*, cit., p. 210 e *passim*.

³¹ E. SOLETTI, *Beppe Fenoglio*, cit., p. 130. La forma, sebbene non marcata, è ricercata con la predilezione per le prefissazioni. Riguardo al concetto di ricercatezza di un termine per la sua complessità morfologica e la sua rarità si veda, M. VITALE, *Sul «fiume reale»*, cit., p. 90.

³² Si veda Soletti per la predilezione dei verbi denominali. E. SOLETTI, *Beppe Fenoglio* p. 129.

schiera di avverbi in *-mente*: *fanciullescamente* (p. 217), *immobilmente*³³ (p. 176), *strenuamente* (p. 101), *miserabilmente* (p. 220), *subitamente* (p. 104).

La stessa oscillazione fra alto e basso che abbiamo visto dunque per la sintassi, è presente, seppur su una base di medietà più diffusa, anche nel lessico. Anche le somiglianze con il precedente dramma sono tante, ricalcando le stesse modalità di appropriazione e riuso di materiali eterogenei. Rispetto a *La Voce nella Tempesta* però, qui appaiono più spunti e tracce di quelle scelte ardite e inusuali che caratterizzeranno la prosa successiva. In *Serenate* Fenoglio, non dovendo sottostare ai dettami di una trama già scritta, può indulgiare sui personaggi a lui più cari, cercando di rendere più frequenti le soluzioni devianti che più tardi contrassegneranno diffusamente la sua prosa.

3 ATTO UNICO

Atto Unico, databile ai primi anni Sessanta,³⁴ è una breve *pièce* che mette insieme le tematiche resistenziali con la storia d'amore. Per questo, come già gli altri testi, deve essere stata particolarmente importante nella costruzione di *Una Questione Privata*. Ambientata durante lo sbandamento, mostra le vicende che inducono il partigiano Bob ad attardarsi presso la casa di Lalla, sua amata prima della lotta partigiana. Da qui è costretto a fuggire per ricominciare la lotta resistenziale e per non rimanere legato a ricordi che gli impedirebbero di compiere il suo dovere.³⁵ Per procedere all'analisi della sintassi prendiamo come esempio le poche battute fra Lalla e la madre:

LALLA: Esattamente come si deve pensare, e parlare, quando si può.
Vorrei che morisse, mi farebbe un piacere infinito vederlo morire.

MADRE: Bambina mia...

LALLA: Sì, Sì. Prima anch'io pensavo che non erano tutti uguali, che bisognava fare delle distinzioni... Ma ora capisco che aveva ragione Roberto. (OP. III, p. 403)

Le frasi sono prevalentemente brevi e i casi di subordinazione sono quattro di cui tre completive ed una circostanziale: la prevalenza delle completive risponde alla necessità del contesto orale, come nelle opere analizzate in precedenza. La punteggiatura, ricca e differenziata, va nella stessa direzione, portando ad una frantumazione della frase in membri brevi, a rendere la concitazione del dialogo. I procedimenti di tensione sono implementati da una predilezione per l'anafora in senso enfatico (*vorrei che morisse, mi farebbe un piacere infinito vederlo morire*) che però si chiude in una conclusione asciutta, dal sapore ineluttabile (*Ma ora capisco che aveva ragione Roberto*). In una

³³ Di nuovo, come già ne *La Voce nella Tempesta* si attesta questa forma che sembra, per significato e forma, preferite al meno connotato *immobile*, emblematica delle scelte stilistiche fenogliane secondo i già citati Beccaria, Soletti e Isella.

³⁴ La datazione è incerta ma di certo posteriore al 1960, anno in cui Fenoglio comprò una macchina Olivetti con cui redasse il dattiloscritto che la tramanda. Tomasoni rileva questo carattere, confermato da tutti i critici successivi: B. FENOGLIO, *Opere*, vol. III, cit., p. 733.

³⁵ Evidenti i riferimenti al Milton dell'incipit de *Una Questione Privata*.

situazione linguistica molto simile a quelle già scandagliate, si nota una sostanziale differenza contestuale. Se nelle opere precedenti si assiste ad una sintassi spezzata quasi solo nei dialoghi fra amanti, qui l'enfasi sentimentale, grazie al referente della guerra, si tinge di caratteri epici e si diffonde su tutto il testo.

A questo punto, inoltre, non appaiono più forme eccessivamente letterarie o toscaneggianti (si rilevano ancora gli usi di formule del tipo *noi si* + verbo ma questa volta in chiave espressiva: *noi si tremava per Roberto*, OP. III, p. 399), e, contemporaneamente, si assiste ad una maggior produttività degli aspetti individuati nella lingua del romanzo. Si vedano i modi dire come:³⁶ *fare cagnara* (p. 410); *in quattro gatti* ('pochi' p. 411); *montarsi la testa* (p. 409); *paura blu* (calco dall'inglese 'blue fear' p. 238); *stare impalati* (p. 410). Si riscontrano poi formulazioni ellittiche e usi devianti delle preposizioni:³⁷ *A pranzo hai mangiato quasi niente*; (p. 402); *andarmene a buio* (p. 409); *andare in tavola* (p. 407); *C'era nessuno* (p. 407).

A testimoniare il carattere onnivoro che assume la lingua dello scrittore a questa altezza è presente una serie di termini caratteristici del *Partigiano*: *decampare* 'lasciare il campo' (p. 406, francesismo secondo GDLI s.v.); *inconvinco* (p. 417 neologismo assente da GDLI s.v.);³⁸ *rimbandare* 'ricostituire la banda partigiana', (p. 408 comunissimo nel *Partigiano*, neologismo assente da GDLI s.v.); *montanti* 'coloro che iniziano il turno di guardia' (vedi *smontanti* p. 410); *smontanti* «gli smontanti protestano per il ritardo» 'coloro che smettono di fare la guardia, che *smontano* dal posto di guardia' (p. 410 neologismo assente da GDLI s.v. medesima struttura morfologica di *sbandare* per cui si veda l'ultimo parte di questo lavoro);³⁹ *stanchissimamente* (p. 412); *tecnicizzare* 'rendere tecnica' «te l'ho chiesto per tecnicizzare una posizione geografica»⁴⁰ (p. 413).⁴¹

Seguendo la creatività linguistica del testo, bisogna citare l'influenza centrifuga dell'inglese che, oltre al calco *blue fear* > *paura blu*, lascia tracce in espressioni in inglese direttamente nel testo come: *almost to tear* (OP. III, p. 406); *crosses to* (p. 417); *distressed* (p. 410); *smart* (p. 397); *stuck to* (p. 397); *she staggers* (p. 405).

Tuttavia, sebbene l'influsso dell'inglese sia presente, non si può dire che esso agisca in chiave di autotraduzione, come nella prosa.⁴² La necessità della rappresentazione teatrale impone di operare una mimesi del parlato che frena

³⁶ Questo è un tratto tipico de *La Malora*, E. SOLETTI, *Beppe Fenoglio*, cit., p. 61.

³⁷ Tratto tipico della lingua fenogliana come ricorda Soletti in Ivi, p. 133.

³⁸ Forma modellata sull'inglese *unconvinced* con la tipica affissazione in *-in*.

³⁹ Ivi, p. XXXIV.

⁴⁰ Si noti il suffisso *-izzare*, in D. ISELLA, *La lingua del Partigiano Johnny*, cit., p. XXII. Si ricordi la spazializzazione geometrica e strutturata sulle necessità militari (V. PESCE, «*Nel ghiaccio e nella tenebra*», cit., pp. 121 – 129).

⁴¹ Da notare l'uso del superlativo e dell'avverbio in *-mente* è tipico della prosa di Fenoglio, oltre che per Isella, anche secondo Soletti: E. SOLETTI, *Beppe Fenoglio*, cit., p. 131.

⁴² MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *In margine al discorso inglese-italiano in Fenoglio: emergenza del destinatario*, in «Strumenti Critici», XXXVIII (1979), pp. 165 – 172. Ma anche EAD., *Virtualità del testo e ricerca della lingua da una stesura all'altra del «Partigiano Johnny»* in «Strumenti Critici», XXXVII (1978), pp. 275 – 331.

gli esiti più imprevedibili del romanzo che saranno peraltro presenti perlopiù nelle parti diegetiche.⁴³ Si constata perciò un registro che è una via di mezzo fra quello più piano di *Serenate a Bretton Oaks* e quello ricco e differenziato del *Partigiano Johnny*. Per quanto riguarda invece le oscillazioni letterarie, sembra che, una volta riassorbito l'influsso inibente della scuola, Fenoglio tenda a riusarne i moduli in modo indipendente ed originale, integrandoli con l'inglese ed il dialetto. La lingua prende ad agglutinarsi, farsi concisa e multiforme, assumendo alcuni dei suoi tratti più originali.

4 SOLITUDINE

Solitudine, databile nella versione licenziata dall'autore al 1963,⁴⁴ è, come *Atto Unico*, un dramma di argomento resistenziale. Fenoglio vi rappresenta le angosce del partigiano Califfo che, pur di parlare con qualcuno, si reca dalla sartina di Benevello. Qui, dopo esser stato scoperto dai nazifascisti, viene interrogato e fucilato. La *pièce* si chiude con Nick, compagno di Califfo, che si fa raccontare la vicenda dal mugnaio, commentando l'inesorabile destino del partigiano nella storia.

Per proporre uno scandaglio sulla lingua partiamo dal dialogo che Califfo, in preda alla solitudine, fa con sé stesso:

Sarebbe anche bene che dessi un'occhiata oltre il tufo. Ma chi ce la fa a scalare quei due metri di tufo ghiacciato? Come vedete, alle volte non si possono prender tutte le precauzioni del caso. Bisogna fidar nella fortuna. (pausa.) è che son debole. Non mangio da ieri mattina. E ieri mattina che ho poi mangiato? Un bicchiere di grappa, colmo raso. Questi contadini! Non hanno una pagnotta da darti, ma un bel bicchierone di grappa. Ho vissuto da ubriaco tutto ieri. (OP. III, p. 664)

Come si nota, il delirio innescato dalla solitudine viene reso attraverso un periodare frammentato, simile ad uno *stream of consciousness*. Si noti, in particolare, che sette frasi su dieci sono principali senza coordinate o subordinate dipendenti. Inoltre le prime tre presentano gradi di coordinazione e subordi-

⁴³ G. BECCARIA, *Scrittori Piemontesi in cerca di una lingua*, cit., p. 496.

⁴⁴ Sulla complessa storia editoriale de *La Solitudine* e le tre versioni si veda E. BROCCIO, *Il teatro di Beppe Fenoglio*, cit., p. 78; V. BOGGIONE, *La sfortuna in favore*, cit., p. 265, M. CORTI, *Beppe Fenoglio*, cit., p. 10. ALBERTO CASADEI, *Gli ultimi progetti di Fenoglio: il partigiano Nick fra narrativa e teatro*, in, «Italianistica», II (2014), pp. 161 – 168. La tesi di Casadei è ripresa da Broccio. In effetti le varianti e le correzioni tendono a specificare e a semplificare il linguaggio, rendendolo, come nota Boggione, più adatto ad essere recitato. Questo peraltro conferma l'ipotesi che nei testi teatrali degli anni Sessanta, alla tendenza plurilinguistica, Fenoglio opponesse l'esigenza della rappresentabilità. Per un'analisi delle correzioni, che spesso inducono il testo a variare da una stesura all'altra si veda l'apparato in B. FENOGLIO, *Opere*, vol. III, cit., p. 662 – 710.

nazione semplici che, comunque, non inficiano l'effetto spezzato della *pièce*. Concorre ad uno stesso effetto di agilità espressiva la frequenza dei punti fermi e delle virgole che atomizzano il ritmo frasale. Ma se questi tratti sono stati rilevati, in misura minore, anche nei precedenti drammi, in questo caso l'obiettivo stilistico non è la passionalità enfatica ma la rappresentazione diretta di un pensiero paranoico e scisso, peraltro attribuibile ad un personaggio di scarsa cultura.

In questa direzione si vedano le solite formazioni idiomatiche più o meno codificate: *il cuore se n'è andato per i fatti suoi* (OP. III, p. 665); *mandar giù 'mangiare'* (p. 665); *fare il diavolo a quattro* (p. 667); le riorganizzazioni frasali e il ben noto uso deviante delle preposizioni e degli articoli:⁴⁵ *Bella non è* (focalizzazione sull'aggettivo, *Opere III*, p. 664); *essere in Alba* (p. 679); *Non potevo nasconderli meglio, pistola e pugnale* (p. 665); *può pagarsi l'extra a borsa nera* ('con la borsa nera' p. 665).

Questi tratti, insieme alla sintassi franta, sono i più rilevanti e deformanti, anche perché frequenti ed omogeneamente distribuiti nel testo.

Anche il lessico segue le considerazioni fatte per *Atto Unico* presentandosi, generalmente, piuttosto piano. Occasionalmente, comunque, intervengono forme che tendono verso il basso (*culo*, p. 667, abbiamo anche *balordo* ad esempio p. 664, *cretino*, o *fott...*, con i puntini a testo, a p. 674). Allo stesso modo sono presenti formazioni ricercate che compaiono quasi sempre nelle didascalie (l'unica nel dialogato è *rivoltellare*): *ammantellati* (forma morfologicamente ricercata secondo GDLI s.v.); *arrovesciata* (come *ammantellati* p. 673); *erculeo*⁴⁶ (p. 679 "letterario" secondo il GDLI s.v.); *parossisticamente* (p. 669); *occhieggiare* (di nuovo forma ricercata p. 660); *rivoltellare* (p. 667 neologismo assente da GDLI s.v.).

Accanto a queste rade fluttuazioni, abbiamo poi qualche parola inglese (*with shuffling feet* p. 681) e un calco sulle forme in *-ing* al participio presente (*lavorante* p. 671).⁴⁷ In ogni caso, le forme ricercate agiscono solo da un punto di vista espressivo e non appaiono più come inopportuni lasciti scolastici ormai superati ed inglobati in una tessitura più coerente. Come nel dramma precedente, dunque, pur senza raggiungere l'estremizzazione della prosa del *Partigiano*, si ritrovano quasi tutte specificità della prosa fenogliana.

5 FRAMMENTI TEATRALI RESISTENZIALI

Il catalogo dei testi teatrali resistenziali resterebbe incompleto senza far riferimento ai frammenti che Tomasoni, la curatrice dell'edizione delle *Opere* diretta da Maria Corti, pone in appendice a *Solitudine*. Si tratta in particolare di cinque prologhi, databili agli anni Sessanta,⁴⁸ chiamati con le lettere da [a] ad [e], che presentano alcune scene sempre di ambientazione resistenziale. Da un punto di vista stilistico e linguistico, trattandosi di testi scritti nello stesso periodo, i prologhi presentano caratteristiche estremamente simili agli

⁴⁵ La cui presenza nel *Partigiano* è già stata ampiamente discussa. E. SOLETTI, *Beppe Fenoglio*, cit., p. 128, 134.

⁴⁶ Forma letteraria particolarmente importante in Fenoglio perché ripresa dal *Partigiano* ed essenziale nella caratterizzazione della dimensione epica di cui il partigiano è partecipe.

⁴⁷ D. ISELLA, *La lingua del Partigiano Johnny*, cit., p. XXXII.

⁴⁸ A. CASADEI, *Gli ultimi progetti di Fenoglio: il partigiano Nick fra narrativa e teatro*, cit., p. 161.

altri testi teatrali degli anni '60. Il prologo [e], intitolato da Brozzi, *Io Sparo*, è il più corposo. Viene messo in scena un dialogo fra il partigiano Perez, un tabaccaio e un mugnaio. I tre discutono la necessità della guerra, nonostante la devastazione che produce. Si veda, per introdurre l'analisi, questo campione:⁴⁹

PEREZ: Mi dispiace. Vorrei potervi accontentare in tutto, a mia volta. Ma io domani sparo.

TABACCAIO: Così, eh, senza nessuna probabilità... tanto per sparare...

PEREZ: No, tabaccaio. Per finire la guerra. Non ti meravigliare, e ascoltami. Se io domani non sparo, io non avrò più l'animo di ricominciare dopo. Ma se domani sparo, io arrivo dritto alla fine della guerra, perché non avrò smesso mai. (OP. III, p. 728)

Come si nota da questo breve passo, la sintassi è franta e secca, segmentata nelle principali, con qualche avversativa ed una sola subordinata. L'eroe «etorico»⁵⁰ Perez, nelle sue riflessioni sul tragico destino del partigiano, non può che essere rappresentato con un dettato laconico e, in definitiva, alto. Le formazioni paradiomatiche di carattere popolare sono infatti assenti in Perez ma abbondano nelle battute degli altri personaggi: *arrivare a catafascio* (OP. III, p. 293); *alzare i tacchi* (p. 294); *ci saranno addosso* (p. 291); *voi siete delle lingue di ferro 'non parlate'* (p. 290); *il colpo d'ago delle nostre donne 'l'abilità di cucire delle nostre donne'* (p. 728); *li avremmo aspettati [...] con gli occhi un po' bassi e le braccia larghe 'accogliendoli (braccia larghe) umilmente (occhi bassi)'* (p. 730).⁵¹

Ad un contrasto ideologico fra la necessità del paese, devastato dalla guerra, e la necessità della libertà, seguita da Perez, corrisponde un uso della lingua polarizzato fra il popolare e il tragico.

Il lessico, a differenza della sintassi, rimane piuttosto uniforme e piano.⁵² Questa diffusa medietà,⁵³ qui come altrove, è la prova che Fenoglio ha preferito, nelle battute teatrali, delle forme comuni, non rispondenti alle caratteristiche della diegesi romanzesca.

I prologhi [b] [c] e [d] hanno le stesse caratteristiche di [e]. Si notino in particolare alcune forme accostabili a quelle che abbiamo visto in *Io Sparo: il maldidenti ai polpacci* (OP. III, p. 713); *ho il cervello assiderato* (p. 717); *mi si secca l'anima* (p. 716).

Oppure, di carattere metaforico: *i cappelli di ferro 'i fascisti'* (p. 718); *mi pare proprio che mi sfili davanti un esercito di anime del Purgatorio* (p. 717 si

⁴⁹ Gli esempi sono tratti da tutti e tre i prologhi ma, per la maggior consistenza, ho tratto il testo per l'analisi della sintassi dal primo prologo.

⁵⁰ Termine usato da Elisabetta Brozzi nella sua prefazione: B. FENOGLIO, *Teatro*, cit., p. 18.

⁵¹ Simili a quelle de *La Malora*: E. SOLETTI, *Beppe Fenoglio*, cit., p. 69.

⁵² Unica occorrenza connotata in senso popolare è *scervellare* p. 293.

⁵³ Come forme inglesi abbiamo solo *chiavated boys* (OP. III, p. 726). Negli altri prologhi resiste solo *hand-clapping* (p. 304).

noti il campo semantico ultraterreno, come in *Io sparo*); *vedrai sulle creste spuntare tanti elmetti come tanti funghi* (p. 716) Questa metafora è ripresa dal *Partigiano Johnny*, (*Opere I*, cit., p. 480).

Tali formazioni, come si nota da questa breve cernita, afferiscono spesso ad un campo semantico popolare. Di simile derivazione si possono notare le oscillazioni lessicali, leggermente più accentuate di quanto non capitino in *Io sparo*: *culo* (p. 722); *crepare* usato come ‘morire’ (p. 721); *pescare* ‘prendere’ «t’ho pescato» (p. 722); *lazzarone* (p. 722); *bastardo* (p. 718); *sce-mo* (p. 718).

La caratterizzazione triviale di alcune di queste parole si giustifica, rispetto a *Io sparo*, nel contesto più popolare in cui sono presentati i personaggi. Allo stesso modo, ma in segno opposto, nel frammento [a] di carattere più narrativo, si notano forme ricercate, come *enucleare* (p. 711). Sebbene non sia possibile, vista la brevità dei frammenti, spingerci oltre una semplice rilevazione, appare interessante la continuità fra questi testi, *Atto Unico* e *Solitudine*. Il teatro resistenziale conferma la sua distanza sia rispetto ai drammi giovanili, sia rispetto al grande stile dei romanzi, rappresentando una sorta di anello di congiunzione nell’evoluzione stilistica di Fenoglio.

VI CONCLUSIONI

Come si è visto, le rilevazioni fatte in questo breve itinerario riprendono in larga parte quanto già detto da diversi critici sulla lingua di Fenoglio. Di fronte alla necessità di rendere il dialogo teatrale svelto e spontaneo, troviamo qui, come nei romanzi successivi, ellissi, calchi sul dialetto, espressioni colloquiali e perfino qualche forma modellata sull’inglese. Niente di nuovo sotto il sole, dunque, se non fosse per alcune anomalie. Esse sono però degne di nota perché, oltre ad aggiungere tasselli all’apprendistato linguistico dello scrittore, aiutano a problematizzare il concetto, a volte cristallizzato, di grande stile. I toscanismi, ad esempio, presenti qui e non nella prosa, suggeriscono, un’eredità manzoniana o addirittura dannunziana. Bisogna dire, a ragion veduta, che il rifiuto per le forme dannunziane e manzoniane, giustamente attribuito allo scrittore, non è innato né totale. In effetti queste ascendenze portano a due esiti: uno genericamente toscaneggiante ed un schiettamente arcaizzante ed aulico. Questi due esiti, nella parabola dell’autore, avranno un destino molto diverso. Se le forme toscane, soprattutto quelle popolari (*garbare*, *celiare*), saranno cassate e sostituite eventualmente dai calchi sul dialetto, le seconde resteranno produttive (*immoto*, *immobilmente*, *soggiuadare* ad esempio). Qui, d’altronde, sta il lavoro di Fenoglio, mirabile proprio perché frutto di ripensamenti ed errori: egli libera, decontestualizzandola, l’eredità letteraria ottocentesca e la rende adatta, insieme ad una miriade di altri codici, a rendere l’impresa della Resistenza epica e, appunto, letteraria.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BATTAGLIA, SALVATORE, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet 1961.
- BECCARIA, GIANLUIGI, *La guerra e gli asfodeli*, Chieti, Serra e Riva 1984.
- ID., *Scrittori piemontesi in cerca di una lingua: il grande stile*, in *Piemonte e letteratura nel '900*, Atti del Convegno, Chieti, Edizioni Solfanelli 1980, pp. 495 – 527.
- FENOGLIO, BEPPE, *Opere*, dirette da Maria Corti, Torino, Einaudi 1978.
- ID., *Teatro*, prefazione di Elisabetta Brozzi, Torino, Einaudi 2008.
- ID., *Teatro*, postfazione di Francesco De Nicola, Torino, Einaudi 1974.
- BIAGI, DARIA, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet 2022.
- BOGGIONE, VALTER, *La sfortuna in favore*, Venezia, Marsilio 2014.
- BROCCIO, EMANUELE, *Tra amore e Resistenza. La drammaturgia di Beppe Fenoglio*, Bologna, Mulino 2018.
- CALVINO, ITALO, *Lettere. 1940-1985*, Milano, Mondadori 2000.
- CAPPUCCINI, GIULIO, MIGLIORINI, BRUNO, *Vocabolario della lingua italiana*, Torino, Paravia 1945.
- CASADEI, ALBERTO, *Gli ultimi progetti di Fenoglio: il partigiano Nick fra narrativa e teatro*, in «Italianistica», II (2014), pp. 161 – 168.
- CORTI, MARIA, *Beppe Fenoglio. Storia di un "continuum" narrativo*, Padova, Liviana Editrice 1980.
- DE NICOLA, FRANCESCO, *Postfazione*, in BEPPE FENOGLIO, *Teatro*, Torino, Einaudi 1974.
- DEMARTINI, SILVIA, *Grammatica e grammatiche in Italia nella metà del Novecento*, Firenze, Franco Cesati Editore 2014.
- GRIGNANI, MARIA ANTONIETTA, *In margine al discorso inglese-italiano in Fenoglio: emergenza del destinatario*, in «Strumenti Critici», XXXVIII (1979), pp. 165 – 172.
- EAD., *Virtualità del testo e ricerca della lingua da una stesura all'altra del «Partigiano Johnny»* in «Strumenti Critici», XXXVII (1978), pp. 275 – 331.
- ISELLA, DANTE, *La lingua del Partigiano Johnny*, in BEPPE FENOGLIO, *Romanzi e racconti*, Torino, Einaudi 1992, pp. XI – XLIV.
- MAZZOCCHI, FEDERICA, MEL, SILVIO e PETRINI, ARMANDO, (a cura di), *Laboratorio di Lucio Ridenti: Cultura teatrale e mondo dell'arte in Il Dramma 1925-1973*, Atti del convegno, Torino, Accademia University Press 2015.
- PESCE, VERONICA, *Fra le letture di Fenoglio*, in «Italianistica», II (2014), pp. 27 – 34.
- EAD., «*Nel ghiaccio e nella tenebra*». *Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore 2017.
- PETROCCHI, POLICARPO, *Novo Dizionario della lingua italiana*, Milano, F.lli Treves 1931.
- SERIANNI, LUCA, *Saggi di Storia Linguistica Italiana*, Morano Editore, Napoli 1989.
- SOLETTI, ELISABETTA, *Beppe Fenoglio*, Mursia, Milano 1987.
- TESTA, ENRICO, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi 1997.
- TOMASONI, PIERA, *Suggerimenti dialettali nei racconti di Beppe Fenoglio*, in «Otto/Novecento», IV, (1980), pp. 117 – 42.

- TYTLER, GRAEME, *The presentation of Josphe in Wuthering Heights*, in «Brontë Studies», XLVIII (2018), pp. 188 – 197.
- VATTERONI, SELENE MARIA, “*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», II (2014), pp. 35 – 55.
- VITALE, MAURIZIO, *Il fiume reale: tradizione e modernità nella lingua del Mulino sul Po di Roberto Bacchelli*, Firenze, Nuova Italia 1999.



PAROLE CHIAVE

Beppe Fenoglio; Lingua e stile; teatro; toscanismi



NOTIZIE DELL’AUTORE

Francesco Giardina Buscemi è dottorando presso l’Università per stranieri di Siena. Ha svolto un internship di digitalizzazione e revisione de “*The Finnegans Wake notebooks at Buffalo*” per l’Antwerp Centre for Digital Humanities and Literary Criticism, presso l’Università di Anversa. Attualmente è dottorando presso l’Università per Stranieri di Siena con un progetto sull’influenza stilistica delle traduzioni di *Americana* sul romanzo degli anni Quaranta.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FRANCESCO GIARDINA BUSCEMI, *La fatica dello scrivere*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 19 (2023)

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.