



GLI *ALTER EGO* DI FENOGLIO*

ALBERTO CASADEI – *Università di Pisa*

In questo contributo vengono messe a fuoco alcune caratteristiche dei testi fenoglioiani a partire già dagli *Appunti partigiani* e sino a quelli, spesso incompiuti, del 1962-63. Emergono varie costanti (ossia ‘nuclei di senso’ che tornano con alta frequenza), ma anche la tendenza a variazioni profonde della prospettiva adottata. Così, gli *alter ego* parziali o totali di Fenoglio assorbono di sicuro tratti biografici e storici, e tuttavia ne esibiscono pure altri molto diversi e finzionali, a seconda dell'*inventio* narrativa perseguita. Su questo aspetto vengono proposte considerazioni generali, però sempre a partire da alcuni esempi concreti, tratti in particolare dagli ultimi romanzi ma pure dai racconti fantastici (come *Il letterato Franz Laszlo Melas*) e da testi teatrali (come *Lo sbandato*, di solito indicato come *Solitudine*).

This paper focuses on some elements of Fenoglio's texts, from the *Appunti partigiani* to the lates, often unfinished, written in 1962-1963. Many constants (i.e., many “nuclei of sense” which are proposed with high frequency) are shown, as well as many changes of perspective. In this sense Fenoglio's partial or whole *alter egos* take on the author's biographic traits, while at the same time presente other, this time fictional, traits, on the basis of the desired narrative *inventio*. On this topic some general opinions are proposed, which stem from textual examples mostly taken from the last novels, from the fantastic short stories (as *Il letterato Franz Laszlo Melas*), and dramatic texts (as *Lo sbandato*, also known as *Solitudine*).

I.I

Possiamo innanzitutto porci una domanda: come ricostruire un percorso letterario che, al di là delle singole interpretazioni, sia in qualche misura rispettoso delle fasi dell'opera fenoglioiana, e insieme della sua vocazione profonda, dimostrata dal ritorno insistito su alcuni ‘nuclei di senso’ – la condizione della ‘malora’, la morte imminente, l'amore pervasivo e irrealizzabile, il desiderio di una verità indiscutibile, l'ironia o l'amarezza riguardo all'esito delle fatiche esistenziali?

Proviamo a ripartire dagli *Appunti partigiani* e cominciamo a valutare quali siano i tratti narrativi e stilistici che caratterizzano la prima prova fenoglioiana rispetto alle successive. La scelta di narrare l'esperienza resistenziale in prima persona negli *Appunti* corrisponde a una delle soluzioni più diffuse intorno al 1945-46,¹ ma in generale si trattava di resoconti cronachistici, con uso prevalente

* Questo contributo prosegue e integra alcuni miei precedenti, in particolare *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 141-210, e *Ritratto di Fenoglio da scrittore*, Pisa, Ets, 2015, ai quali va aggiunto *Fenoglio e i canoni della letteratura italiana del Novecento*, relazione presentata al Convegno di Torino *Al fuoco della controversia* (14-15 febbraio 2023), i cui Atti sono in corso di stampa.

¹ Come già notato da Calvino nella celebre premessa alla terza edizione del *Sentiero dei nidi di ragno*, edita nel 1964, e poi esaminato in dettaglio da G. FALASCHI, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 25-53.

del presente storico o del passato remoto, mentre la soluzione trovata da Fenoglio risulta diversa: raccontare gli eventi come se fossero in svolgimento.² Per l'autore, la coincidenza con il protagonista e narratore costituiva la prima garanzia della veridicità del racconto, all'insegna di valori condivisi ed esibiti (per esempio a favore del legame patria-terra Langa-combattenti). Per il lettore, conoscere senza filtri le azioni dei partigiani, dalle più basse e comiche sino a quelle drammatiche, come la fuga dal rastrellamento nazifascista del dicembre 1944 (peraltro raccontato con toni eroicomici), gli *Appunti* costituiscono un tramite efficace per entrare di fatto 'nel mezzo dell'azione'. In questa prima elaborazione, già molto rappresentativa, la letteratura svolge per Fenoglio il ruolo di ricreare il mondo partigiano *come se fosse presente e ancora attivo*. In effetti, più che di un resoconto si tratta di una narrazione in diretta e ciò risponde a una delle componenti essenziali del raccontare fenogliano, l'immediatezza, ma anche al suo bisogno di costruire una *storia* autonoma e compiuta, in questo caso ancora molto vicina all'effettivo susseguirsi degli eventi, poi sempre più 'ricreata'.

La ricerca letteraria canonica si esercita, in questo periodo, nella descrizione di un amore non corrisposto, eventualmente alla maniera di *Wuthering Heights*, e si condensa nelle prove teatrali (*La voce nella tempesta*, *Serenate a Bretton Oaks*) e nel misterioso ed enfaticissimo *Quaderno Bonalumi* che, al di là della problematica interpretazione, esibisce un'altra caratteristica poi in vario modo rintracciabile nelle opere fenogliane, l'assolutezza dei sentimenti, in specie dell'amore ideale: una dimensione di chiara ascendenza romantica, che sarà a lungo subordinata ad altre ma tornerà decisiva e in primo piano nell'ultimo capolavoro, *Una questione privata*.³

Questa fase embrionale viene superata presto (1948-49) da quella che conduce alla scrittura dei primi racconti e di *La paga del sabato*, e successivamente alle tappe decisive dei *Ventitre giorni* nel 1952 e della *Malora* nel 1954: e in questa si registra una convinta

² È interessante che sia riscontrabile anche un primo tentativo di scrittura al passato remoto, poi abbandonato: «Entrai nella stalla caldissima [...] Disse il contadino...» (cfr. B. FENOGLIO, *Appunti partigiani*, a cura di L. MONDO, Torino, Einaudi, 1994, p. 85).

³ Sul *Quaderno Bonalumi*, cfr. V. PESCE, "Nel ghiaccio e nella tenebra". *Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Ravenna, G. Pozzi, 2015, specie pp. 173 ss. In generale, riguardo alla formazione di Fenoglio una cartina di tornasole è costituita dalla lista delle letture liceali e del dopoguerra, dai grandi classici greco-latini ai romantici a d'Annunzio, attestate attraverso i prestiti bibliotecari ad Alba: si veda ancora EAD., *Fra le letture di Beppe Fenoglio*, in «Italianistica», 2, XLIII (2014), pp. 27-34. Quanto agli inglesi, ormai ampia la bibliografia analitica: da ricordare i precisi riscontri (anche in rapporto alle traduzioni circolanti) di J. MEDDEMEN, *Johnny liceale, militare, partigiano. Nove saggi per Beppe Fenoglio*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2013, specie pp. 191-233.

adesione ai modelli narrativi (neo)realistici, nella declinazione già più segnata da chiari influssi sia degli statunitensi, sia della tradizione verista-naturalista ottocentesca.⁴ Dal *continuum* degli *Appunti* emergono ora episodi compiuti e adatti a uno svolgimento nella misura del racconto, breve e poi lungo: tuttavia la focalizzazione ristretta della *Malora*, che tanto infastidirà Vittorini fra l'altro per la rinuncia a ogni tentativo di orientamento del lettore verso un'interpretazione del nudo e malo destino dei braccianti langaroli, costituisce uno sforzo coerente e di alta qualità stilistica, ulteriore rispetto agli esiti dei precedenti racconti della stessa area tematica.⁵

Questa evoluzione, in qualche misura ben più personale rispetto alla *Paga*, *noir* a tratti potente e però sin troppo affine agli equivalenti hemingwayani (e non solo) nel descrivere il disagio dei reduci,⁶ subisce il contraccolpo del ritrovarsi in un contesto storico-critico che ne decreta con facilità l'arretratezza, peraltro non ingiustificata, se si ragiona in termini di un'ipotetica 'nuova fase': quest'ultima, va ribadito, risulta adesso caratterizzata sia da una grande libertà di manovra nella scelta di stili e temi, specie nella produzione sociologicamente più significativa, quella cinematografica;⁷ sia da un crescente sospetto riguardo alle scritture o prive di un'esplicita adesione a una poetica o non connotate da una sperimentaltà sul neo-italiano, senza 'afrodisiaci' dialettali.⁸

⁴ Oltre alla bibliografia citata in n. 1, si vedano almeno L. BUFANO, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo, 1999 e O. INNOCENTI, *La biblioteca inglese di Fenoglio*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2001 (peraltro incentrato su *Una questione privata*). Da citare, nel fascicolo speciale di «Italianistica», 2, XLIII (2014), i contributi di A. Borgarello, I. Duretto, D. Merlini, N. Siri, S. Vatteroni.

⁵ Non a caso, anche nelle varie ipotesi di riedizione complessiva dei suoi racconti langaroli *La malora* viene considerata da Fenoglio come una estensione omogenea: potremmo in effetti considerare il suo valore 'basico', nella dimensione pre-storica degli eventi e dei rapporti umani, che si presta a una lettura in forma di parabola. Per un'analisi articolata della *Malora*, si veda V. BOGGIONE, *La sfortuna in favore*. *Saggi su Fenoglio*, Venezia, Marsilio, 2011, specie pp. 51 ss.

⁶ Vanno ricordati film circolanti in Italia da qualche anno, come *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada, che già accentuavano le tinte cupe e raccontavano la facile caduta nel crimine da parte di molti reduci. Nella *Paga*, rispetto ai modelli già individuati (Hemingway, Steinbeck ecc.), emerge con forza non solo il tema della debolezza della figura paterna rispetto a quella materna, ma anche quello della giustificazione della vendetta nei confronti di chi non ha pagato a sufficienza durante il conflitto, a cominciare dagli ex-fascisti: prevale insomma il versante della violenza pronta a esplodere, poi tematizzato nell'*Imboscata*.

⁷ Basti pensare, nel 1954, al grande successo della *Strada* di Fellini che si avviava nella direzione di un tipo di 'realismo visionario', mentre *Senso* di Visconti, rivisitando i miti risorgimentali, trovava modo di sottolineare implicitamente una critica a ogni forma di bellicismo. Sul dibattito allora in atto, cfr. G. ARISTARCO, *Sciolti dal giuramento: il dibattito critico-ideologico sul cinema degli anni Cinquanta*, Bari, Dedalo, 1981 e L. BARATTONI, *Italian Post-Neorealist Cinema*, Edinburgh, Edinburgh U.P., 2012.

⁸ Sulle polemiche che si espliciteranno poi soprattutto nel 1955, si vedano almeno C. MUSCETTA, *Realismo, neorealismo, controrealismo*, Milano, Garzanti, 1976; G. RONCHINI, *Le questioni del canone e del realismo. Due casi: "Le terre del Sacramento" e "Metello"*, Reggio Emilia, Diabasis, 2007.

Sono dati ormai acquisiti. Ma se ci poniamo adesso su un piano di storia delle forme letterarie, al di là di tutti gli elementi contingenti, possiamo dire che i testi fenogliani del 1949-54 si collocano sul versante del ‘realismo ristretto’ ancora ben attivo al di là della specificità neorealistica.⁹ Il loro sfondo generico, già a partire dal 1945, è costituito da quelle opere che, partendo da una base documentario-biografica, e nell’immediato secondo dopoguerra spesso autobiografica, sviluppano una modalità narrativa priva di artifici temporali esibiti (quindi, sono narrazioni per lo più lineari e, soprattutto nei racconti, fortemente delimitate) e si orientano verso un uso essenziale dei mezzi stilistico-espressivi, rielaborando *in primis* i modelli statunitensi. A prescindere dall’ideologia dell’autore, questo approccio può benissimo avvicinare il Fenoglio di racconti e romanzi brevi sino al 1954 a scrittori quali, per fare un esempio ‘nella media’, il Cassola di *Fausto e Anna*, scritto anch’esso a partire dal 1949 e, si è detto, uscito nel ’52, più sbilanciato sul versante romanzesco ma complanare anche tematicamente con alcuni assunti fenogliani, compresa la rappresentazione di una Resistenza non immacolata.¹⁰ Si potrebbe allora affermare che è la qualità stilistica, in particolare grazie a una decisa e corposa immediatezza nel descrivere le azioni decisive,¹¹ a segnare lo stacco di questo Fenoglio rispetto alle medie del decennio postbellico.

1.2

Ma dalla metà degli anni Cinquanta, appunto per il contraccolpo psicologicamente fortissimo dovuto alla condanna vittoriniana del restringimento di campo narrativo (con l’esecrabile passo indietro dal neorealismo al neoverismo), Fenoglio di fatto punta, nel

⁹ Sulle categorie di realismo ‘ristretto’ e ‘allargato’ cfr. A. CASADEI, *Letteratura e controvalori*, Roma, Donzelli, 2014, pp. 39-89; e si veda anche T. TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo, 2022, specie pp. 52 ss. per la bibliografia recente.

¹⁰ Sulla travagliata vicenda editoriale del romanzo, anche a causa dei notevoli dubbi di Calvino, e sulle polemiche anche da esso suscitate, si veda la ristampa mondadoriana (Milano 2017) con premessa di E. Affinati e *Nota al testo* con ampia bibliografia a cura di A. Andreini, che non manca di segnalare le perplessità ideologiche di interpreti quali G. Manacorda e F. Fortini. Attualmente è la continua oscillazione tra punti di vista e modalità narrativa a risultare poco giustificata e a rendere quest’opera di Cassola nel complesso fuori equilibrio.

¹¹ Si pensi a una scena essenziale della *Malora* (ed. *Romanzi*, pp. 162-166): quando Agostino trova il cadavere impiccato di Costantino del Boscaccio, è come se l’intera natura fosse travolta da uno sconvolgimento abnorme, quasi fossimo entrati nel paesaggio dell’*Urlo* di Munch. In una vicenda scandita dal ritmo della natura e della vita agra da forzati della terra, in un certo senso è proprio il *darsi* la morte l’evento inatteso, quello che paradossalmente segna la possibilità di uscire dalla ‘malora’ come forza sovrastante. Sull’episodio, cfr. N. PALMIERI, *Beppe Fenoglio. La scrittura e il corpo*, Firenze, Le Lettere, 2012, specie pp. 56 ss.

campo della tematica resistenziale, a un ‘realismo allargato’ che gli consenta un autobiografismo non solo diaristico e ancorato a moduli nobili e universalizzanti, come l’epica storica, specie nelle pagine più intense del *Partigiano Johnny*, o il romanzesco amoroso, riattuito con intensità distruttiva in *Una questione privata*.¹² È la storia letteraria a individuare questi vertici, perché Fenoglio continua a impiegare anche le modalità precedenti, nei nuovi racconti così come nei tentativi di narrazione popolare collettiva, per esempio nell’incompiuto *Il paese* che s’interseca senz’altro con il grande sforzo del ‘libro grosso’. Vedremo meglio questo aspetto e altri connessi.

Intanto però consideriamo il cosiddetto *Diario* (ma sarebbe più adeguata l’etichetta di *Taccuino di appunti*) dell’agosto 1954. Seguendo l’utilissima edizione del 2007 con glosse di parenti, amici ed esperti, notiamo che, nello sviluppo molto divagante delle notazioni, compaiono impressioni e spunti narrativi, ma soprattutto riflessioni su *come* deve essere gestito un testo per ottenere un esito adeguato: ed è interessante anche una testimonianza di Ugo Cerato, collocata in calce al celebre appunto IX, *Ego Scriptor*, che lascia trapelare tutta l’amarrezza per l’insuccesso (presentito) della *Malora* («sono uno scrittore di quart’ordine»): ma in dichiarazioni polemiche, invece, Fenoglio sosteneva di non poter far parlare i contadini del Pavaglione come personaggi di autori antichi, Boccaccio o Poliziano o Guicciardini.¹³ Pienamente attendibile o meno, comunque questa testimonianza è in linea con l’idea specifica di ‘realismo ristretto’, fondato su una verosimiglianza linguistico-stilistica e quindi su una lingua orientata a fluidificare il racconto. Ciò non sarà rispettato nel *Partigiano Johnny*, che s’incentra sulle azioni del primo e completo (bisogna sottolinearlo) *alter ego* del partigiano Fenoglio dopo la sua autopresentazione in diretta negli *Appunti*.

Questo nuovo protagonista non si deve più muovere soltanto in un universo verosimile, e viceversa riceve un’investitura eroica grazie alla deformazione di secondo grado della lingua, dapprima incanalata nell’alveo generativo e generoso dell’idioletto inglese, poi in quello dell’assolutizzazione tramite aggettivi, avverbi, figure

¹² Di certo l’autobiografismo fenogliano è in questa fase sempre ‘ricreato’: su questo si può rinviare alla bibliografia esaminata in R. BIGAZZI, *Fenoglio*, Roma, Salerno Ed., 2011. Ma si tratterebbe di comprendere quale tipo di elaborazione narrativa viene adottata nell’*Erlebnis* o vita ‘rivissuta’, rispetto p.e. a modelli antichi o recenti di racconto di guerra a base esperienziale, come i capolavori tolstojani o *Per chi suona la campana*.

¹³ Cfr. B. FENOGLIO, *Diario*, a cura di P. GRAMAGLIA e L. UGONA, Murazzano, Centro Culturale “Beppe Fenoglio”, 2007, pp. 49 e 51.

retoriche che tendono a straniare il consueto scorrere dei rapporti umani, che resta ben testimoniato nei dialoghi. La rievocazione mirata di singoli eventi significativi è adesso diventata un'epica storica che propone non più resoconti riprodotti con codici condivisi ma *collages* di ricordi e di elementi aggiunti: si punta a un 'realismo allargato' che implica non il rispetto paralizzante del portato biografico, bensì la sua profonda reinterpretazione nei termini di una 'vita rivissuta nella consapevolezza della morte imminente'.¹⁴

In sostanza, con il suo 'libro grosso' Fenoglio si vuole collocare in un territorio a-romanzesco, cioè senza un intreccio di azioni appositamente ideato (e almeno in parte inventato), però non si limita a un autobiografismo retoricamente abbellito, come avviene in gran parte dei romanzi resistenziali. L'intervento di un protagonista *alter ego* deve comunque evitare il rischio di una lettura ingenua, quasi si trattasse esclusivamente di una tardiva testimonianza a oltre dieci anni dagli eventi. Essi certo s'impongono nella loro definitezza, ricreati e potenziati rispetto alla mera cronaca perché Johnny va incontro a un destino diverso da quello dell'autore. Per esempio, già nelle pagine terribili e desolate che rievocano il momento dell'armistizio, per fortuna rimaste intatte nel perturbato esito finale di *Primavera di bellezza* (cfr. *Romanzi*, pp. 266-298), l'eroe deve dapprima superare il sentimento di delusione per gli inganni ormai svelati e per l'opportunismo e l'amoralità di quasi tutti i commilitoni; poi deve lui stesso adattarsi e subire i colpi della sorte, cominciando a odiare profondamente nemici (per esempio il Maresciallo Graziani) che, in effetti, si sarebbero rivelati tali ben più avanti. Ma, nella ricostruzione 'assoluta' della parabola di un'esistenza determinata da una storia imprevedibile e onnivora, occorre che emergesse una condizione sperimentata (vera o fittizia non importa), l'umiliazione impotente, che avrebbe poi giustificato, prima di ogni ideologia, l'impegno moralmente profondo come combattente partigiano, al di là delle manchevolezze proprie e altrui.

In quest'ottica, la parabola di Johnny rappresentava pure la risposta a chi aveva visto, nel 'realismo ristretto' dei racconti, un'implicita dissacrazione della Resistenza; viceversa, dietro gli errori e le goliardie emergeva il nucleo autentico che portava l'*alter*

¹⁴ Su questi aspetti dell'elaborazione narrativa di Fenoglio, mi permetto di rinviare al mio *Ritratto di Fenoglio da scrittore*, cit. Si veda anche B. FENOGLIO, *Diario*, cit., p. 112, con riferimenti a valide riflessioni di Eugenio Corsini.

ego «a fare tutte le battaglie destinate»,¹⁵ ad accettare la morte come unico esito possibile, ma dopo aver combattuto sino al sacrificio, sino alla riduzione di ogni velleità personale di fronte all'unico obiettivo: riscattare ogni disonore, di sé e della patria, pur sapendo di non poter ottenere la gloria.

I.3

Il nuovo scacco subito tra il '58 e il '59, con la riduzione drastica del 'libro grosso' e la chiusura strozzata della parabola di Johnny, lascia spazio a un altro tipo di *alter ego*, il Milton dell'*Imboscata*, che unisce il risentimento profondo con la volontà di azione vendicativa, cui però si contrappongono di nuovo le bassezze e, in questo caso, i tradimenti di altri partigiani nonché l'astuzia e la forza dei nemici. Se vogliamo usare un paragone, potremmo parlare di una sorta di *noir* ad ambientazione bellica, fatto di voci diverse, spesso con stacchi netti tra capitolo e capitolo, e con un protagonista monocorde e in preda a una contingenza in questo caso soltanto assurda.¹⁶

I limiti del testo sono adesso evidenti, ma occorre forse questo passaggio per far concentrare Fenoglio su un *alter ego* che incarnasse non il sin troppo prevedibile desiderio di vendetta, bensì quello di sapere:¹⁷ la necessità di conoscere il senso degli incontri decisivi della propria vita, *in primis* quello dell'amore assoluto che ancora si potrebbe realizzare. Il Milton di *Una questione privata* è problematico perché dovrebbe essere in grado di decodificare i segni della propria esistenza ante-guerra, e invece la loro valenza va incontro a un dubbio imprevisto (l'amore già consumato o meno di Fulvia con Giorgio); ciò conduce a un'azione in effetti privata, ben diversa quindi da quelle di Johnny, tale da squilibrare ogni assetto del dover essere bellico, quasi appunto a indicare che l'assoluto non sta nella lotta bensì nella conquista dell'amore solo e soltanto per il singolo. In questo, l'epica si è completamente disciolta

¹⁵ B. FENOGLIO, *Romanzi*, Torino, Einaudi 2015, p. 432. D'ora in poi solo *Romanzi*.

¹⁶ L'azione in effetti si sviluppa per una sequenza di agguati, tradimenti e trappole, quasi (è già stato notato) alla maniera di Marlowe nell'*Ebreo di Malta*, che Milton traduce (cfr. *Romanzi*, p. 834). Per un'analisi continuativa dei romanzi di Milton, cfr. M. Malavasi, *Di come un "canto di guerra" divenne un trattato "De amore": le fasi redazionali dell'ultimo romanzo di Fenoglio*, in *Riscritture d'autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali*, Atti del Convegno di Roma, Università "La Sapienza", 23 maggio 2013, a cura di S. Celani e P. Italia, Roma, Sapienza University Press, 2016, pp. 24-46.

¹⁷ Su questo punto specifico si tornerà più avanti. Si veda intanto, per un panorama delle interpretazioni in merito, V. PESCE, *op. cit.*, pp. 237-252.

nel romanzesco (con alcuni spunti ricavati da testi, come *Evelyn Hope* o *Tess dei d'Uberville*, esplicitamente citati).

È tuttavia Milton si comporta *anche* da partigiano, combatte per sapere, impazzisce in un contesto in cui i nemici, la donna forse traditrice e i fascisti, si fondono nella sua ricostruzione allucinata, sino alla frase «Fulvia, a momenti mi ammazzi!» (*Romanzi*, p. 1120), che implica la tremenda e decisiva sovrapposizione tra l'amore assoluto e la morte imminente. Questa è la parabola definitiva (purtroppo, non per volontà dell'autore) di un *alter ego* appositamente ricreato e rielaborato, intorno al 1960,¹⁸ per compiere un'indagine nel territorio della sofferenza per l'impossibilità di raggiungere il proprio oggetto del desiderio. Proprio perché 'assoluta',¹⁹ questa inchiesta non può sfociare in una chiusura banalizzante: almeno da questo punto di vista, è opportuno che il finale di *Una questione privata* rimanga aperto.

1.4

Fenoglio però non rinuncia, negli ultimi anni, a presentare anche altri tipi di personaggi, che riportino il singolo all'interno di un contesto collettivo, per esempio nelle narrazioni di comunità o di famiglia. Si dovrebbe intanto tornare a riflettere sull'ampio progetto del *Paese* e sulle vicende caratterizzanti delle figure delineate. Un buon esempio è quello di Sergio, accolto nella squadra di Augusto Manzo, campione italiano di pallone elastico, vero dio-padre venuto da Alba nel paesino dell'Alta Langa per visionarlo; ma la piccola impresa epica compiuta da Sergio, che viene selezionato, trova però un'immediata smentita nello spogliatoio, quando gli vengono rivelati tutti i problemi e i fastidi ai quali, come tutti i giocatori della squadra, anche lui andrà incontro: la promessa di un futuro radioso si rivela subito priva di fondamento, senza alcuna gloria in prospettiva.²⁰

¹⁸ Si veda G. PEDULLA, *La strada più lunga*, Roma, Donzelli, 2001, specie pp. 141 ss. (anche per un confronto in appendice fra le principali versioni del finale di *Una questione privata*). Per le revisioni d'autore attribuibili al 1961-62, si veda anche n. 25.

¹⁹ E tragico-sublime, come dimostrano i tratti terribili e distruttivi disseminati nella descrizione del paesaggio e nella sua interferenza con le vicende umane, ma anche la strutturazione stessa del racconto: cfr. L. MARCHESE, *Tragico e tragedia in "Una questione privata"*, in «Italianistica», 2, XLIII (2014), pp. 103-112. Sul sublime gestuale fenogliano, cfr. G. TURCHETTA, *La coazione al sublime nel Novecento letterario italiano: peripezie di una impossibile necessità*, in *Sublime e antisublime nella modernità*, a cura di M. PAINO e D. TOMASELLO, Pisa, Ets, 2014, pp. 117-138.

²⁰ Si veda B. FENOGLIO, *Il paese* III, ed. *Racconti*, pp. 360-371. Sul progetto, cfr. F. ROSSI, *Dal "Paese" ai "Racconti del parentado": riscrittura ed evoluzione stilistica nei racconti langaroli di Beppe Fenoglio*, in «Italianistica», XLIII, 2014, 2, pp. 65-85.

Oppure pensiamo ai numerosi racconti del parentado e alla piccola comunità che narra, in maniera basica ma immediata, quanto ha assunto il connotato della leggenda, a cominciare da *Un giorno di fuoco*. Oppure ancora, e sino ai mesi finali, ai *Penultimi*, in cui le vicende dei Fenoglio ai tempi della Grande guerra esibiscono ancora una volta destini semplici, per esempio quelli di amori non corrisposti.²¹ Al di là dei diversi esiti, emergono numerosi tratti in comune: trattando di sentimenti primordiali e azioni generate da pulsioni o risentimenti forti, Fenoglio segue prima di tutto alcuni suoi fantasmi, mentre resta in subordine la dimensione politico-sociale del presente.²²

Che la scrittura di Fenoglio sia ricca, soprattutto negli ultimi tre anni prima della morte, di personaggi che alludono alla parabola esistenziale dello scrittore in modi inediti (dopo l'epica, il romanzesco, ma anche il comico, l'epigrammatico, il leggendario e persino il fiabesco), lo possiamo poi riconoscere esaminando i caratteri di un quasi-*alter ego* questa volta di tipo fantastico (alla Poe), ossia il letterato di umili origini Franz Laszlo Melas.²³ Viene presentato come l'autore di *Racconti febbrili* (titolo che allude a quello accettato per la prima raccolta, *Racconti barbari*, poi corretto com'è noto per volere di Einaudi) ma anche di un poema, *La Guerra di Religione*, accolto tiepidamente e addirittura stroncato dall'anziano letterato di corte Kaslar: la decodifica '*Malora / Vittorini*' sembrerebbe facile, ma siccome il racconto dovrebbe risalire al 1959-60, e il titolo del poema sembra corrispondere meglio al libro grosso di Johnny, è opportuno riconoscere in controluce una somma di più delusioni riguardanti Fenoglio stesso. A dispetto di esse il quasi-*alter ego* Melas non solo ottiene almeno un'importante recensione, ma è in procinto di entrare negli ambienti più esclu-

²¹ Si veda il testo dei *Penultimi*, in *Romanzi*, pp. 1136, 1145-7 (quest'ultimo brano esibisce alcuni spunti narrativi analoghi a quelli che s'incontrano nella storia di Franz Laszlo Melas, su cui si veda *infra*).

²² Semmai, il giudizio sui comportamenti dei singoli nel contesto degli anni Sessanta è riservato agli *Epigrammi* (si veda l'edizione a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2005, specie pp. xxiii ss. per un inquadramento storico-letterario), da cui peraltro si evince soprattutto una componente etico-valutativa, non un quadro sociale largo: com'è noto, oltre a Marziale, Orazio e, forse, Belli, fra i modelli va citato un altro testo molto presente a Fenoglio, l'*Antologia di Spoon River* (in parte tradotta negli stessi anni), di cui, a parte pochi tratti specifici, viene ripresa la tendenza a porre in rilievo le contraddizioni fra quanto viene dichiarato e quanto viene in effetti fatto dai singoli. Emblematico in quest'ottica il discorso di Richard Bone: cfr. B. FENOGLIO, *Quaderno di traduzioni*, a cura di M. PIETRALUNGA, Torino, Einaudi, 2000, pp. 122 ss. Più avanti si esaminerà invece il caso di *Ciao, old Lion*, l'unico testo che rispecchia in breve ma con buona esattezza la società albese (e non solo) dei primi anni Sessanta, da leggersi con la pressoché contemporanea intervista concessa a Gino Nebiolo per la «Gazzetta del popolo» di Torino (9 ottobre 1962).

²³ Cfr. *Il letterato Franz Laszlo Melas*, in B. FENOGLIO, *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi 2015 (d'ora in avanti *Racconti*), pp. 533-554, e anche pp. 592-594 per le caratteristiche del testo, edito per la prima volta nel 2003.

sivi dell'immaginario regno centroeuropeo in cui vive, avendo avuto un invito dai principi Lazarsky, e in particolare dalla baronessa che sembra attenderlo con ansia.²⁴

Al di là delle letture a chiave, è interessante il fatto che il racconto, pur partendo da moduli alla Poe, si svolga poi lungo un percorso con oppositori e aiutanti, come nei più tipici sviluppi fiabeschi, e tuttavia introduca un ulteriore elemento tipico del fantastico, la morte di un personaggio secondo modalità ambigue e soprannaturali. È qui il caso del traghettatore Hans, il quale avrebbe voluto ricevere l'amore di una *midinette*, la sartina Milka, che invece lo considera solo un fratello e rivela questo sentimento proprio in presenza di Franz, fra l'altro ridendo in modo feroce e volgare, mentre poi giura al letterato che non lo avrebbe mai dimenticato. I tratti fondativi dell'amore assoluto si rintracciano persino in questo episodio in parte allucinato, e però è la conclusione del testo a riportarci ancora una volta nell'alveo delle ossessioni, in questo caso davvero prossime a quelle di *Una questione privata*.

Hans si confronta con Franz, sostenendo di aver ricevuto colpi mortali proprio quando Milka aveva pronunciato le sue frasi più crude riguardo al loro (im)possibile amore, e desidera morire, dopo aver avuto conferme dal letterato, suo doppio: «Oh non abbiate paura di uccidermi! – disse Hans. – Non sarete certo voi ad uccidermi! Dio, quanto presumete, signor Melas! Milka mi uc-

²⁴ La decodifica è ancora una volta incerta e però, trattandosi di un racconto fortemente allusivo se non a chiave, una proposta andrà fatta. Forse l'ipotesi più calzante è quella di riconoscere nella baronessa Lazarsky Anna Banti, che con Roberto Longhi aveva avanzato la candidatura al Premio Strega di *Prima vera di bellezza*, cui poi Fenoglio avrebbe dovuto rinunciare (ma così non fece, come scrisse a Citati in una lettera della prima settimana del giugno 1959: si veda B. FENOGLIO, *Lettere*, a cura di L. BUFA-NO, Torino, Einaudi, 2022, pp. 128 s.). Questa decodifica, oltre ad adattarsi al contesto e alla cronologia del racconto, renderebbe anche più chiaro il perché Melas-Fenoglio considerasse questa condiscendenza come la vera garanzia del suo ingresso nel settore più elevato dell'ambiente letterario italiano.

cide. Lei sola ha la potenza di portarmi la morte».²⁵ E in effetti Hans poi muore dissanguato e sprofonda nell'acqua nera del fiume, mentre Franz, che pare così essersi liberato di un'angoscia che condivideva con questo deuteragonista sfortunato, riesce a trovare almeno una momentanea accoglienza presso i Lazarsky (ma non va dimenticato che il racconto è di certo incompiuto). Il singolare intreccio di allusioni autobiografiche e di soluzione inquietante-fantastica dell'angoscia amorosa, con evidenti connotazioni che sfociano, in un ambito psicanalitico, serve ancora una volta a riconoscere, dentro gli stili e i generi praticati, i fantasmi e i nuclei di senso ricorrenti e ossessivi nell'immaginario fenogliano.

I.5

Gli ultimi tentativi di rielaborazione delle esperienze resistenziali si manifestano all'insegna della polifonia, con gruppi di personaggi spesso impegnati in poche azioni, ma esiste un ulteriore *alter ego*, Nick, che svolge nei vari contesti un ruolo più o meno rilevato, a volte di semplice testimone a volte di organizzatore. Le tracce dei progetti rimasti incompiuti sono numerose,²⁶ ma quel che va sottolineato è che riconducono a varie forme (romanzi epistolari, atti unici o scene teatrali collegate, testi ibridi narrativo-drammatici) che appaiono come incessanti tentativi di arrivare a un *quid* ancora inespresso. E colpisce che scene e sequenze si possano colorare di implicazioni diverse, come quando, nell'atto unico che si legge con il titolo di *Solitudine* ma con ogni probabilità

²⁵ Cfr. *Racconti*, pp. 552 s. Facile la connessione con la già ricordata ultima esclamazione (mentale) di Milton: «Fulvia, a momenti mi ammazzi!» (ed. *Romanzi*, p. 1120). Va notato che *Una questione privata*, pur scritta e rielaborata nel 1960 (le redazioni QP1 e QP2, secondo l'edizione critica diretta da M. Corti, Torino, Einaudi, 1978, I.3), ebbe di sicuro un'ulteriore revisione prima della stampa postuma (1963), in cantiere tra la fine del 1961 e l'inizio del '62 (come testimoniano anche le lettere ad Attilio Bertolucci e a Livio Garzanti, rispettivamente del 21 novembre e 16 dicembre 1961). Dopo un controllo delle riproduzioni digitalizzate dei dattiloscritti, consultate presso il "Centro studi Beppe Fenoglio" di Alba (ringrazio Bianca Roagna per il prezioso aiuto), posso intanto segnalare che QP2 mostra con evidenza i segni della profonda rielaborazione, p.e. di tutti i capitoli iniziali, come già noto (ma alcune varianti, di difficile lettura, andranno riconsiderate); in fogli databili al 1961-62, e siglati nell'edizione critica come Appendice c1-c2 (si vedano le pp. 2263-73 del volume I.3, cit.), si colgono poi le fasi di revisione di un capitolo che è indicato come XIV, quindi in una versione non ancora definitiva (fra l'altro, nell'esclamazione di Milton, troviamo la variante «mi uccidi» al posto di «mi ammazzi», più vicina al testo del racconto, «Milka mi uccide»). Di sicuro, è esistita una redazione "2bis" (in 14 capitoli), seguita poi da una "2ter" che dovrebbe essere stata quella adottata per la stampa (siglata di solito QP3), anche se, com'è noto, non si ha nessun dattiloscritto superstite relativo a questa fase. Ma il fatto che il finale dell'opera, già nel 1961-62, si avviasse a un suo assestamento, con il crollo di Milton nel bosco che diventa, da provvisorio, definitivo, è accertabile grazie appunto a questi materiali, senz'altro da riesaminare sistematicamente (lo farà Luca Bufano, col quale ho potuto proficuamente dialogare in merito).

²⁶ Per la situazione testuale si veda A. CASADEI, *Gli ultimi progetti di Fenoglio: il partigiano Nick tra narrativa e teatro*, in «Italianistica», 2, XLIII (2014), pp. 161-168. Per l'interpretazione, cfr. E. BROCCIO, *Tra amore e Resistenza. La drammaturgia di Beppe Fenoglio*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 73-114, specie 105 ss.

va invece inteso come *Lo sbandato*, Sceriffo racconti di una sua fuga da un numero elevato di fascisti riprendendo quella finale di Milton ma all'insegna dell'invenzione se non della falsificazione (sul problema si tornerà più avanti).

Ma è appunto a Nick che viene riservata una funzione di importanza decisiva, nel racconto testamentario *Ciao, old Lion*, in cui per l'ultima volta, e da un'angolazione ancora variata, viene rievocato lo scontro a fuoco di Valdivilla. Decisivo il breve dialogo fra Jimmy e Nick:

- Io non ho mai capito, - disse adagio Jimmy, - come quella raffica prese Set e non te. Era per te, quella raffica, tutta per te. Non ho mai capito come l'hai schivata. Non dirmi che l'hai vista.
- Non l'ho vista, - disse Nick. - Ma l'ho sentita. L'ho sentita nascere.²⁷

La raffica che avrebbe dovuto colpire Nick anziché Set, la raffica che avrebbe trasformato Nick in Johnny, che avrebbe deciso un altro destino 'reale' su chi doveva morire sul campo di battaglia (nella vita, Beppe al posto di Set e Tarzan), è stata schivata ma richiede una giustificazione. Perché una o più vite se ne sono andate invece di quella di Nick, e bisogna scrivere per tentare di comprendere questa realtà: proprio qui, anche a livello simbolico, si ferma la scrittura fenogliana.

2.1

Tentiamo ancora un'altra via di approfondimento, questa volta tenendo conto di tutti gli elementi sinora delineati, ma partendo da un primo esame riservato alle modalità dell'*inventio* riguardo a un caso esemplare.²⁸ È infatti ben noto che sono numerosissimi nelle opere di Fenoglio gli episodi o le scene identici quanto a referente, che però vengono variati per il punto di vista o per alcuni dettagli, oppure cambiano registro e valutazione (da positivo a negativo, da euforico a disforico ecc.).²⁹ Ma è interessante rilevare

²⁷ Cfr. *Racconti*, p. 500. Per un'analisi, cfr. ancora l'articolo citato in n. 26. Si noti che nel testo teatrale attualmente noto come *Atto unico*, Nick incarna l'impegno partigiano a oltranza, in questo equivalente al Johnny del terribile inverno 1944-45, e insieme sorta di super-io per il meno intransigente Bob, molto più simile al Max di *Un altro muro*: eppure anche lui portatore di una componente ineliminabile quasi da "pazzo", e di fatto coinvolto sino in fondo nella lotta (si veda il dialogo con Lalla in B. FENOGLIO, *Teatro*, a cura di E. BROZZI, Torino, Einaudi, 2008, pp. 256-260, specie l'intensissima confessione di pp. 258 ss.).

²⁸ Sul problema dell'analisi dell'*inventio* e sulla questione dei 'nuclei di senso' veicolati dalle arti cfr. A. CASADEI, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore, 2018, pp. 97 ss.

²⁹ Su ciò si veda A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 141 ss.

che singole notazioni, magari in origine circoscritte a uno specifico contesto, vengano poi connesse in un'intera sequenza, in un racconto o addirittura nelle fondamenta di un intero romanzo. Osserviamo per esempio alcuni semi generativi di *Una questione privata*.

Si può partire dal fatidico 1954 e dal *Concetto informatore nuovi tales*:

La vita ci dà in sorte una cosa sola: *una donna*, un campo, un [...] *che diventa tutto noi stessi. La carichiamo d'un possesso tanto più forte quante più sono le cose che ci sono negate*. Chi tocca o porta via la cosa che è noi, ci uccide, ma non tanto in fretta che non si uccida anche lui.³⁰

Il possesso è necessario per poter esistere, ma si prevede anche la negazione di questo possesso, magari a causa di un avversario aggressivo. E una donna o una ragazza 'data in sorte' (ma non posseduta) comincia a delinearsi nella stesura del libro grosso: è la Fulvia che emerge e però non fa in tempo a diventare un oggetto del desiderio nei capitoli iniziali della prima redazione di *Primavera di bellezza*.³¹ Questa Fulvia appare ancora come una figura complementare, non isolata in villa ma inserita nel contesto liceale e adolescenziale, e però è un personaggio forte, che annuncia il nome-splendore e compie gesti semplici e conturbanti, come in una sinopia ancora non dotata di tutte le sue implicazioni e però ben delineata.

Ma, in un passo non molto citato e tuttavia fondamentale, cronologicamente non molto lontano dalla pre-epifania di Fulvia, ecco cosa pensa il medico Durante nel primo capitolo superstite del *Paese*:

Un uomo non può uscir di vita col dubbio contro queste cose [le questioni fondamentali]. Un uomo dovrebbe sapere queste cose nel momento in cui gli è privata la vita. L'aldilà serve forse a questo: è una visione completa, ma non di Dio e degli angeli e compagnia bella, si disse, *ma la chiarificazione di ciò che ti importava e che nella vita ti è*

³⁰ Si veda B. FENOGLIO, *Diario*, cit., XL, p. 118 (c.vi miei), dove si trova anche un commento di Giovanni Tesio relativo al possibile rapporto con *Una questione privata*.

³¹ Oltre che nell'edizione critica, si può leggere questa parte in B. FENOGLIO, *Il libro di Johnny*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2015, pp. 73 s. Ma lo spunto diventa più dettagliato in un ulteriore frammento, edito solo postumo e intitolato *L'incontro*, ancora incentrato sui presupposti dell'istantanea infatuazione: si veda *Racconti*, pp. 573-6 (specie 576: Fulvia «era nata per una cosa sola, pensavo e tremavo», ossia far innamorare il protagonista). Si vedano anche le note informative di Bufano, ivi, p. 595.

*rimasto oscuro: quanti uomini amò la ragazza che tu amavi, e come e quando...*³²

Ecco il rovello di sapere tutto quando si muore, o anche quando si è ‘moribondo’: ed è una condizione più importante rispetto alla visione del divino. Si può facilmente perdere ogni controllo razionale: e in questo senso un ulteriore spunto, quasi alla fine del libro grosso (prima versione), è quello che ci propone un Johnny che ormai si ritiene ‘pazzo’ e che parla già alla Milton, benché per motivi ancora esclusivamente bellici:

Che me ne importa delle armi? Non sono più un partigiano, avrei dovuto smettere il giorno che i fascisti mi fecero correre fino a Trezzo d’un fiato. Da allora non sono stato altro che un pazzo. Non sono più un partigiano, nessuno lo è più, sono un mendicante armato ed ora la faccio finita...³³

2.2

Quando questi elementi ancora sparsi si aggregano in una storia precisa, l’evento che spinge a conoscere la veridicità o l’inganno del proprio amore assoluto *mentre* la guerra collettiva è in pieno svolgimento, tanti altri spunti narrativi possono essere convocati,³⁴ e finalmente, dopo molti tentativi in altre direzioni, si arriva a una vicenda che riesce a sintetizzare proprio i ‘nuclei di senso’ decisivi nell’immaginario dell’autore.

La storia dell’*alter ego* Milton non rientra più nel ‘realismo ristretto’ della guerra resistenziale, ormai interamente ricreata, con i suoi tratti caratterizzanti, in un mondo possibile che vede al centro il combattente ossessionato e folle: la sua lotta a oltranza si colloca nell’ambito del sublime, contro il terribile della natura-paesaggio e contro il terribile della propria deformazione mentale della realtà. La sua azione non è più segnata, come per Johnny nella

³² Cfr. *Il paese I, Racconti*, p. 346, c.v.o mio (e si considerino i riferimenti paolini individuati da V. BOGGIONE, *La sfortuna...*, cit., p. 45). Ma, sempre da questa sezione, si veda anche il dialogo tra Gino e Jeanne sulla sua bellezza a vent’anni e sul fatto che lei viene salvata dal ricordo di lui: “la ragazza che eri è morta, è morta anche in te e per te, e sarà definitivamente crepata il giorno in cui morirò” (p. 340: notevoli le somiglianze con l’azione proclamata, ma in stile tragico-romantico, da Milton a favore di Fulvia: *Romanzi*, p. 1117). E Jeanne dovrà comunque render conto, al Supremo, del suo aver rifiutato Gino.

³³ Il passo si legge nel capitolo XXXVII (seconda parte): cfr. B. FENOGLIO, *Il libro di Johnny*, cit., pp. 714 s.

³⁴ Per esempio, la volontà di catturare un nemico per scambiare un prigioniero (cfr. *PJ*, cap. 35: *Romanzi*, p. 773), comunque un *topos* ad alta frequenza, o la percezione dell’accerchiamento dei fascisti e della morte inevitabile (ivi, p. 764). In generale, come è stato più volte notato, gli ultimi capitoli del *PJ* nella seconda redazione sono fra quelli che forniscono più spunti ai vari progetti del 1961-62.

seconda parte del libro grosso, dalla morte in quanto condizione penetrata nell'agire, persino nei momenti delle vittorie, bensì dalla spinta a giocare una 'partita di verità' *prima* della morte, e solo nella fuga finale *dalla* morte si rivelerà l'unica certezza possibile: la follia amorosa si è unita a quella bellica, riducendo l'eroe a morto-in-vita.

Così si chiude la versione dell'*alter ego* Milton. Ma, nel 1962, la sequenza dell'incontro con i nemici seguito dalla corsa folle della *Questione* trova un *pendant* piuttosto preciso nella più limitata, e forse falsa, scena analoga raccontata da Sceriffo a Rita nel testo teatrale già menzionato, l'atto unico di solito intitolato *Solitudine*, ma più probabilmente *Lo sbandato*:

Sceriffo: Facevo un po' di pattuglia per mio conto.

Rita: Già, dovete stare molto attenti ora che siete sbandati.

S.: Stavo più che attento, ma il guaio è che mi sono spuntati dietro da tutt'altra parte.

R.: Chi?

S.: Chi? I soldati!

R.: Oh che scema! E quanti erano?

S.: Cinque o sei, forse dieci. Di preciso non so, perché l'intrico degli alberi mi confondeva la visuale e poi perché mica mi sono fermato a contarli bene.

R.: È scappato?

S.: Uno contro almeno sei, e con la sola pistola... avessi avuto lo sten, forse...

R.: Macché, ha fatto benissimo a scappare. E loro?

S.: M'hanno gridato: "Arrenditi", ma io ho avuto i riflessi pronti e già correvo come un treno.

R.: Voglio ben credere.

S.: Non è mica tanto detto, non è poi così semplice. Vede, signorina: "Arrenditi!" è un grido che fa gelare il sangue. A tutti, nessuno escluso [...] Io sono rimasto in folle per un attimo ma poi ho ingranato la marcia, e che marcia!

R.: E quelli?

S.: Dietro.

R.: Sparandole?

S.: Come no? Certe raffiche corte ma avvelenate, che tranciavano come stecchini dei rami grossi due volte questo mio braccio.

R.: Ieri mattina? È strano che non si sia sentita fin qui, se è stata una tale sparatoria.

S.: Non s'è sentita? Ma era sull'altro versante. E poi è successo nel bosco, e il bosco è fenomenale come imprigiona i rumori.

R. E poi?

S. E poi li ho perduti. Io correvo ai sessanta all'ora. Avevo solo il terrore di un intoppo qualsiasi sulla strada [...].

R. E lo strappo quando se l'è fatto?

S. Quando? Nel pieno che mi sparavano. A un certo momento ho distinto una raffica fra tutte le altre e mi son detto: “Questa porta il mio indirizzo giusto e completo”, - son cose che si sentono, sa? perlomeno noi vecchi partigiani le sentiamo – e allora ho scartato e scartando son finito contro quel famoso ramo dalle spine lunghe un dito e affilate come pugnali. La raffica è passata e io ho fatto per ributtarmi sulla strada, ma mi sono sentito impigliato.³⁵

La narrazione degli eventi è soggetta a molti dubbi, non solo per quanto affermato da Rita (la sparatoria a poca distanza e tuttavia stranamente non udibile), ma perché il lettore-spettatore sa che lo strappo nel giubbotto di Sceriffo, portato a riparare alla sartina di Benevello, è in effetti dovuto a un suo taglio volontario (cfr. ed. Brozzi, p. 272), non alle spine affilate di un ramo in cui si sarebbe impigliato. Di fatto, viene qui messo in scena il tipo del partigiano millantatore, già evocato negli *Appunti partigiani*, ma l'azione compiuta sembra davvero simile a quella conclusiva di Milton, sia pure con un esito diverso. Inoltre, lo scampare alla raffica mortale per averla ‘sentita’ è qui indicato come un merito da ‘vecchio partigiano’, mentre invece, come abbiamo visto, è il Nick di *Ciao, old Lion* a ribadire che il suo essere scampato a Valdivilla è dovuto solo a un'azione istintiva, appunto lo scansarsi per aver sentito nascere il colpo destinato a lui e invece arrivato ad altri al suo posto. Sceriffo, nell'atto unico, viene infine catturato e condannato dai fascisti con un inganno, quasi che dovesse andare incontro a una punizione. Al di là degli aspetti interpretativi specifici, risulta evidente che, nel 1962, Fenoglio torna più volte e in più modi sul nucleo narrativo ‘pericolo estremo-morte evitata o incontrata’, con diversi gradi di partecipazione emotiva e sempre all'insegna della potenza del racconto, che può far cambiare colore e aspetto al proprio vissuto e ai cosiddetti fatti storici.

L'intera opera di Fenoglio, a prescindere dal livello di compiutezza dei singoli testi, si può in effetti configurare come una gran-

³⁵ Si cita dal testo proposto in B. FENOGLIO, *Teatro*, cit., pp. 278-81 (e cfr. pp. 322 s.; le parti che qui interessano non hanno subito modifiche redazionali nella versione edita il 10 febbraio 1963). Il brano contiene un'altra serie di *topoi* fenogliani di lunga durata, a cominciare dalla reazione alla minaccia paralizzante dovuta al grido «arrenditi» che può togliere forza anche ai migliori: l'archetipo si trova nel finale del cap. 7 degli *Appunti partigiani*, dove si viene a sapere che il partigiano Cervellino non è riuscito a sfuggire ai nemici che gli hanno appunto intimato di arrendersi (ed. 1994, cit., p. 78). Ma di fughe o azioni iniziate dopo una momentanea paralisi se ne incontrano in vari passi: è notevole, per le somiglianze puntuali, soprattutto con il finale della seconda redazione del *Partigiano Johnny*, quella di Jack nella chiusa del cap. 13 dell'*Imboscata* (*Romanzi*, pp. 915 s.; ma una situazione simile si ritrova anche nel cap. 6, ivi, p. 863). Quanto a una fuga completa, e di fatto del tutto simile a quella di Milton (cfr. *Romanzi*, pp. 118 ss.) benché narrata con diversa focalizzazione, si veda la redazione finale di *Superino* (in «Palatina», 23-24, luglio-dicembre 1962, pp. 5-19), ed. *Racconti*, specie pp. 264-266. Difficile comunque stabilire la cronologia esatta di questi vari episodi, data la progressiva revisione di *Una questione privata* dopo il 1960 (per i problemi aperti, cfr. n. 25).

de ricostruzione di scenari collettivi (familiari, comunitari, bellissimi...) in cui i personaggi e gli *alter ego* dell'autore, parziali (come Raoul, Ettore, Franz Laszlo Melas, Jerry...) o integrali (da Beppe a Johnny a Milton a Nick sino al Charlie di *La grande pioggia*), devono interagire sulla base di schemi fissi, condizioni ossessive, scopi in apparenza determinati dal destino, dalla malora, dalla contingenza incontrollabile. E in questa grande narrazione assumono ovviamente un rilievo alto anche personaggi che rivelano aspetti che, grazie a un gioco di sponda, fanno comprendere comportamenti collaterali: possono essere 'doppi' e rivali, come Palmò, Giorgio, Jimmy (o equivalenti), oppure personaggi che compiono ciò che gli *alter ego* non hanno avuto il coraggio di fare (Costantino del Boscaccio, Superino, i tentati dal 'gorgo'...) o rivelano di non aver fatto (il protagonista-narratore di *Nella valle di San Benedetto*, Sceriffo di *Solitudine* o meglio *Lo sbandato*...).

Così i confini tra avvenuto e non avvenuto progressivamente si sciolgono nelle varie ricostruzioni, per esempio dell'episodio-trauma perenne di Valdivilla, o più in generale di come sono andate le cose a partire dall'armistizio dell'8 settembre: l'isolamento assoluto di Johnny in quel momento, che corrisponda o meno alla cronaca effettiva, corrisponde in ogni caso alla condizione che il soldato-senza-guerra sa di vivere nella rivisitazione degli eventi quando ormai è chiaro, all'autore, il loro esito personale e sociale. Per Fenoglio, alla fine, appare indubitabile che è la letteratura a consentire la possibilità di *conquistare* una vita vera.³⁶

³⁶ In effetti, se l'essere inglesi in un'epoca fascista era il segnale di una volontà di distinguersi, che non è stata soddisfatta nella vita reale, nonostante l'impresa resistenziale (e la sua narrazione euforica negli *Appunti partigiani*), essa viene messa in pratica sempre più nelle opere, specialmente dal progetto del 'libro grosso' in poi. Per un riferimento a Carlyle in questa prospettiva, si veda A. CASADEI, *Ritratto...*, cit., pp. 13-7. E si veda anche un'affermazione del 1960: «Considero la letteratura come lo strumento migliore che io abbia per giustificarmi» (citata in *Romanzi*, p. LXVIII). Per ulteriori considerazioni, di carattere storico-critico, rinvio al contributo *Fenoglio e i canoni della letteratura italiana del Novecento*, in c.s. negli Atti del Convegno *Beppe Fenoglio: al fuoco della controversia* (Torino, 14-15 febbraio 2023).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARISTARCO, GUIDO, *Sciolti dal giuramento: il dibattito critico-ideologico sul cinema degli anni Cinquanta*, Bari, Dedalo 1981.
- BARATTONI, LUCA, *Italian Post-Neorealist Cinema*, Edinburgh, Edinburgh U.P. 2012.
- BIGAZZI, ROBERTO, *Fenoglio*, Roma, Salerno ed. 2011.
- BROCCIO, EMANUELE, *Tra amore e Resistenza. La drammaturgia di Beppe Fenoglio*, Bologna, il Mulino 2017.
- CASADEI, ALBERTO, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino 2007.
- ID., *Letteratura e controvalori*, Roma, Donzelli 2014.
- ID., *Gli ultimi progetti di Fenoglio: il partigiano Nick tra narrativa e teatro*, in «Italianistica», 2, XLIII (2014), pp. 161-168.
- ID., *Ritratto di Fenoglio da scrittore*, Pisa, Ets 2015.
- ID., *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore 2018.
- BOGGIONE, VALTER, *La sfortuna in favore. Saggi su Fenoglio*, Venezia, Marsilio 2011.
- BUFANO, LUCA, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo 1999.
- FALASCHI, GIORGIO, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi 1976.
- FENOGLIO, BEPPE, *Appunti partigiani*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi 1994.
- ID., *Diario*, a cura di P. GRAMAGLIA e L. UGONA, Murazzano, Centro Culturale “Beppe Fenoglio” 2007.
- ID., *Teatro*, a cura di E. BROZZI, Torino, Einaudi 2008.
- ID., *Il libro di Johnny*, a cura di G. PEDULLÀ, Torino, Einaudi 2015.
- ID., *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi 2015.
- ID., *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi 2015.
- ID., *Lettere*, a cura di L. BUFANO, Torino, Einaudi 2022.
- INNOCENTI, ORSETTA, *La biblioteca inglese di Fenoglio*, Manziana (Roma), Vecchiarelli 2001.
- MALAVASI, MASSIMILIANO, *Di come un “canto di guerra” divenne un trattato “De amore”: le fasi redazionali dell’ultimo romanzo di Fenoglio*, in *Riscritture d’autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali. Atti del Convegno di Roma, Università “La Sapienza”, 23 maggio 2013*, a cura di S. Celani e P. Italia, Roma, Sapienza U. P. 2016.
- MARCHESE, LORENZO, *Tragico e tragedia in “Una questione privata”*, in «Italianistica», 2, XLIII (2014), pp. 103-112.
- MEDDEMSEN, JOHN, *Johnny liceale, militare, partigiano. Nove saggi per Beppe Fenoglio*, Milano, Arcipelago Edizioni 2013.
- MUSCETTA, CARLO, *Realismo, neorealismo, controrealismo*, Milano, Garzanti 1976.
- PEDULLÀ, GABRIELE, *La strada più lunga*, Roma, Donzelli 2001.
- PESCE, VERONICA, *Fra le letture di Beppe Fenoglio*, in «Italianistica», 2, XLIII (2014), pp. 27-34.
- EAD., *“Nel ghiaccio e nella tenebra”. Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Ravenna, G. Pozzi 2015.
- RONCHINI, GIOVANNI, *Le questioni del canone e del realismo. Due casi: “Le terre del Sacramento” e “Metello”*, Reggio Emilia, Diabasis 2007.

- ROSSI, FEDERICO, *Dal "Paese" ai "Racconti del parentado": riscrittura ed evoluzione stilistica nei racconti langaroli di Beppe Fenoglio*, in «Italianistica», 2, XLIII (2014), pp. 65-85.
- TORACCA, TIZIANO, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo 2022.
- TURCHETTA, GIANNI, *La coazione al sublime nel Novecento letterario italiano: peripezie di una impossibile necessità*, in *Sublime e antisublime nella modernità*, a cura di M. PAINO e D. TOMASELLO, Pisa, Ets 2014, pp. 117-138.



PAROLE CHIAVE

Beppe Fenoglio; alter ego; autobiografia; nuclei di senso



NOTIZIE DELL'AUTORE

Alberto Casadei è Ordinario di Letteratura italiana all'Università di Pisa. Si è occupato di testi dal Tre al Cinquecento (Dante, Ariosto, Machiavelli ecc.), nonché di poesia e narrativa contemporanee, anche in una prospettiva comparatistica e teorica. Fra i suoi ultimi studi, *Ritratto di Fenoglio da scrittori* (Ets 2015), *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia* (il Saggiatore 2018), *Dante oltre l'allegoria* (Longo 2021).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALBERTO CASADEI, *Gli alter ego di Fenoglio*, 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](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/); 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.