

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

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

Fascicolo n. 28 / Issue no. 28

Dicembre 2023 / December 2023

Rivista fondata da / Journal founded by

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Direttori / Editors

Nicola Catelli (Università di Parma)

Corrado Confalonieri (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Francesca Borgo (University of St Andrews / Bibliotheca Hertziana)

Gabriele Bucci (Universität Basel)

Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Loredana Chines (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

Elena Fratto (Princeton University)

Luis Manuel Girón-Negrón (Harvard University)

Luca Graverini (Università di Siena)

Roberto Greci (Università di Parma)

Michele Guerra (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

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

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

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Katharina Natalia Piechocki (The University of British Columbia)

Eugenio Refini (New York University)

Matteo Residori (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Marco Rispoli (Università degli Studi di Padova)

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

Irene Romera Pintor (Universitat de València)

Emilio Russo (Sapienza Università di Roma)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università degli Studi di Milano)

Carlo Varotti (Università di Parma)

Enrica Zanin (Université de Strasbourg)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Giandamiano Bovi

Maria Elena Capitani

Simone Forlesi

Francesco Gallina

Arianna Giardini

Arianna Redaelli

Chiara Rolli

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

Daria Biagi (Sapienza Università di Roma)

Sandra Carapezza (Università degli Studi di Milano)

Davide Dalmas (Università di Torino)

Matilde Manara (Université de Strasbourg)

Rosanna Morace (Università degli Studi di Sassari)

Annalisa Perrotta (Sapienza Università di Roma)

Silvano Petrosino (Università Cattolica del Sacro Cuore)

Isotta Piazza (Università di Parma)

Fabio Pierangeli (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)

Selene Vatteroni (Scuola Superiore Meridionale)

Michela Venditti (Università di Napoli L'Orientale)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2023 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Fenoglio

CITAZIONE E AUTOCITAZIONE IN BEPPE FENOGLIO

a cura di Pasquale Guaragnella

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

MATERIALI / MATERIALS

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



VERONICA PESCE

AUTOCITAZIONE E INTERTESTUALITÀ INTERNA IN BEPPE FENOGLIO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Copyright © 2023

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