

*Echi catulliani negli Epigrammi di Beppe Fenoglio\**

**Abstract**

Nel *corpus* di Beppe Fenoglio, gli *Epigrammi* (1978, postumo) spiccano sia in quanto unica opera poetica originale d'autore e sia per l'instaurazione di un dialogo con la tradizione classica più esplicito e strutturante, a differenza del resto delle opere fenogliane in cui i riferimenti alla classicità grecolatina sono volutamente sporadici o dissimulati. L'indagine sulle fonti degli *Epigrammi* si è concentrata principalmente sull'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters e sugli *Epigrammaton libri* di Marziale; questo studio, pur riconoscendo il peso di tali modelli, intende ampliare il quadro delle influenze integrando tra le fonti anche il *Liber* di Catullo. In particolare, la presenza catulliana non si limita a un recupero stilistico e tematico, ma si intreccia in modo peculiare con la riduzione epigrammatica di temi fondamentali da *Una questione privata* (1964, postumo).

Within Beppe Fenoglio's *oeuvre*, *Epigrammi* (1978, posthumous) stands as a unique case, both as the author's only original poetic work and for its more explicit and structurally significant engagement with classical tradition. This contrasts with all the other Fenoglio's works, where references to antiquity are deliberately sporadic or concealed. The study of the sources of *Epigrammi* has primarily focused on Edgar Lee Masters' *Spoon River Anthology* and Martial's *Epigrammaton libri*; while acknowledging the significance of these models, this study seeks to broaden the scope of influences by incorporating Catullus' *Liber* among the sources. Notably, Catullus' presence goes beyond a mere stylistic and thematic recovery, intertwining in a distinctive way with the epigrammatic reduction of key passages from *Una questione privata* (1964, posthumous).

1. *La poesia epigrammatica di Beppe Fenoglio*

La seconda metà del Novecento donò all'epigramma italiano una stagione particolarmente creativa: la riproposizione di epigrafi poetiche, della mordacità e arguzia tipiche del

---

\* Questo contributo è tratto dalla ricerca che ho condotto al termine della triennale all'Università di Napoli Federico II. L'intento della tesi, intitolata *Echi catulliani e marzialiani negli Epigrammi di Beppe Fenoglio*, si basava sul ponderare le diverse risorse espressive offerte da Catullo e Marziale nell'apprendimento epigrammatico di Fenoglio. Marziale è stato indagato approfonditamente fin da subito in relazione agli *Epigrammi*, Catullo è stato sfiorato da una porzione minore della critica, che ha tuttavia disseminato una serie di interessanti intuizioni. A tal proposito, desidero ringraziare la mia relatrice Silvia Condorelli, senza le cui indicazioni non solo Catullo sarebbe stato escluso dalla ricerca dei riferimenti intertestuali, ma il lavoro tutto avrebbe perso di accuratezza: a lei va la mia gratitudine per aver reso più stimolante la ricerca. Vorrei inoltre esprimere la mia riconoscenza a Davide Di Falco per aver letto una bozza dell'articolo ormai quasi due anni fa, le sue correzioni mi hanno migliorato e decisamente aiutato. Ringrazio infine i revisori anonimi della rivista, dalle cui osservazioni il contributo ha beneficiato in termini di organizzazione e coerenza interna. La responsabilità di quanto scritto è unicamente mia.

genere, degli attacchi *ad personam*<sup>1</sup>, garantì il recupero e il rinnovamento delle sfaccettature offerte dal genere nell'arco di una lunga storia grecolatina<sup>2</sup>. La musa torna in voga e affascina anche il romanziere Beppe Fenoglio (1922-63) che nei mesi centrali del 1961 scelse l'epigrammatica per descrivere Alba, città in cui nacque e visse quasi fino alla fine dei suoi giorni. Gli *Epigrammi*<sup>3</sup> costituiscono un'anomalia sia all'interno della produzione dell'autore come unica opera poetica originale<sup>4</sup>, sia rispetto al panorama generale della rivitalizzazione epigrammatica: se gli epigrammisti coevi adattarono al proprio tempo lo spirito e le risorse espressive degli antecedenti classici, Fenoglio calò in maniera rigorosa il proprio tempo nel mondo rappresentato dai modelli latini canonici, Catullo e Marziale. Alba è ricreata e riformulata dalla paradossale convivenza tra gli elementi antichi e moderni, con uno sbilanciamento in favore dei primi che denuncia l'elemento fittizio. Da un lato, il filtro adottato maschera gli albesi in Tazio, Veientone e Sempronio, li presenta con indosso toghe e clamidi, muniti di schiavi che sorreggono ottofori e passano per il centro brulicante di matrone, gladiatori o parassiti in cerca di una cena; dall'altro, la contemporaneità si fa strada e irrompe nella realtà ricreata:

Passo al bar d'Eliodoro; lo schiavetto  
 Che mi pareva assunto di recente  
 Senza sbirciarmi: «Domine, il consueto?»  
 Ahimè, come la morte s'avvicina!  
 (E, XXVII)

Il nome del proprietario è atipico, il barista veste i panni dello schiavetto e approccia il cliente apostrofandolo: «Domine», ma la scena di vita quotidiana catturata è comune. Un barista che ricorda i gusti di un qualsiasi cliente abitudinario è effettivamente «consueto», è reso scontato dall'abitudine; ciò che non è «consueto» è la rivelazione istantanea scaturita dall'osservazione dell'esterno che, inevitabilmente, trova una forma adeguata nel *fulmen in clausola*. Come per ogni opera scritta da Fenoglio la scelta della forma sembra combinarsi con la scelta dell'argomento, se non addirittura precedere. In ogni caso, l'epigramma XXVII testimonia una svolta nel rapporto frastagliato dell'autore con l'eredità classica e specialmente latina. La morte si avvicina e sarebbe giunta nel giro di poco: Beppe Fenoglio torna a leggere Catullo e Marziale, gli autori latini che la censura di regime aveva reso attraente per quei versi ritenuti scomodi e pruriginosi. Il liceo e l'educazione scolastica sono temi caldamente registrati in *Primavera di bellezza* (1959) e *Il partigiano Johnny* (1968, postumo), poiché è anche grazie all'intercettazione degli stimoli offerti dai banchi di scuola e da professori come Leonardo Cocito e Pietro Chiodi che Fenoglio decise di percorrere le Langhe e unirsi ai partigiani<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Una panoramica sull'epigramma italiano è offerta dall'antologia curata da RUOZZI (2001).

<sup>2</sup> Per lo sviluppo del genere in ambito grecolatino, PUELMA (1997) ne tratteggia la storia focalizzandosi sul passaggio del termine dal codice linguistico e culturale greco a quello latino.

<sup>3</sup> Come per la maggior parte dell'opera fenogliana, gli *Epigrammi* sono stati pubblicati postumi, parzialmente nel 1974 in «Strumenti critici» a cura di Carla Maria Sanfilippo, poi integralmente nel 1978, sempre a cura di Sanfilippo nell'edizione critica delle opere di Fenoglio diretta da Maria Corti (FENOGLIO 1978, vol. 3). Per il presente studio gli *Epigrammi* sono letti dalla più recente edizione einaudiana curata da Gabriele Pedullà, la cui introduzione, *Amor de lonh*, ha il pregio non solo di aver inquadrato un'opera marginale a fronte dell'intero *corpus*, ma di aver anche sollecitato ulteriori ricerche sulla stessa.

Tutte le citazioni sono indicate tramite la sigla E seguita dalle cifre romane che specificano l'epigramma, si rinvia alla legenda presente nei *Riferimenti bibliografici* per le altre opere citate in forma abbreviata.

<sup>4</sup> L'approccio alla poesia è tuttavia mediato in Fenoglio dalla lunga frequentazione con la poesia anglosassone e dalle traduzioni dall'inglese all'italiano, vd. *Quaderno di traduzioni* (FENOGLIO 2000).

<sup>5</sup> Leonardo Cocito (1914-1944) fu professore di letteratura di Fenoglio, morì durante l'eccidio di Pilone Virle; Pietro Chiodi (1915-1970), il professore di storia e filosofia che importò Heidegger in Italia

Alba e le Langhe sono lo sfondo prediletto delle opere di Fenoglio fin dall'esordio einaudiano de *I ventitré giorni della città di Alba* (1952), la raccolta di racconti incentrata sulla liberazione della città dall'occupazione fascista. Gli *Epigrammi* oltrepassano il momento della Resistenza per immortalare la cittadina piemontese nella fase di passaggio del *boom* economico. Mascherando i destinatari e il contesto cittadino, l'intento satirico è solo apparentemente depotenziato: dal travestimento si scorge la normalità e l'impatto è reso sonoro dal cozzo che svela che l'argomento siamo *noi* non gli *altri*, lontani personaggi ispirati ai soggetti immortalati da Marziale. Assimilare una cittadina di provincia alla capitale dell'Impero Romano sottintende e addita che alla base è maturato un processo di spersonalizzazione, il baratto della propria identità culturale per lo scimmiettamento delle dinamiche socioeconomiche di una qualsiasi grande città<sup>6</sup>.

Dal particolare dei cittadini, all'universale della città: il modello alla base è facilmente individuabile nell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, opera tradotta e consultata dall'anglofilo Fenoglio, non senza un pizzico d'invidia appuntato sul *Diario* del '54: «Certo si è che il camposanto di Murazzano mi ha fatto potentemente invidiare il grande spunto di E. L. Masters»<sup>7</sup>. Ma nel «libro di Alba»<sup>8</sup> il duplice, determinante, punto di osservazione adottato da Masters sarà puntualmente ribaltato: l'io narrante ripristina le redini della narrazione, inverandola nel commento istantaneo dal vivo: non affidandola alla rifrazione delle molteplici voci soggettive, non *sub specie mortis*. Se Masters si pone nel solco della tradizione palatina, Fenoglio rivendica apertamente come modello Marziale (*A Cinna, accademico, per un suo giudizio su questi epigrammi*, E LXIX), del quale ripropone l'*ethos* descrittivo: illuminare le crepe da cui scorgere la vera indole di uomini e donne, e diluire l'*indignatio* da loro provocata in un tagliente sarcasmo. Una volta scelto il modello è scelta la lingua, la *forma mentis* in cui calarsi. D'altronde, quando si ha a che fare con l'autore albese, l'attenzione alla lingua e allo stile è cruciale, essendo noto che romanzi come *Una questione privata* (1964, postumo) e *Il partigiano Johnny* (1968, postumo) nascono in lingua inglese per poi essere gradualmente tradotti in italiano attraverso diverse redazioni<sup>9</sup>; di conseguenza, poiché alla scelta di travestire Alba nella Roma imperiale deve corrispondere una lingua ugualmente in maschera, gli ipotesti classici permeano fortemente anche la resa stilistica<sup>10</sup>. La stilizzazione iperlatinizzante, condita da colloquialismi e disfemismi, innesca una voluta interferenza tra i registri linguistici e i piani temporali, corroborando il cortocircuito inscenato dal piano contenutistico<sup>11</sup>. Si tratta di un *modus operandi* particolarissimo che trova la sua ragione

---

traducendo *Essere e tempo*, ha dedicato al suo allievo uno dei ritratti più belli e puntuali dell'autore: *Fenoglio scrittore civile* (CHIODI 1965).

<sup>6</sup> Nell'intervista condotta da NEBIOLO (1962) e consultabile in FENOGLIO (2022, 227-31), l'autore ha apertamente dichiarato la sfiducia maturata nei confronti dello scenario socioculturale prospettato dal *boom* economico, denunciandone gli effetti narcotici percepiti a partire dalla propria realtà cittadina.

<sup>7</sup> FENOGLIO (2018, 566). Su Fenoglio traduttore di Masters, vd. MERLINI (2014).

<sup>8</sup> Sulla base di vari indizi sparsi nel *Diario* del '54 sul progetto d'autore di dedicare un libro ad Alba, PEDULLÀ (2005) propone in maniera molto convincente di considerare gli *Epigrammi* la realizzazione di quell'idea. Un altro modo per ponderare la tensione rappresentativa che Alba ha rappresentato per Fenoglio è rappresentato dai racconti, vd. FENOGLIO (2018), BUFANO (1999).

<sup>9</sup> L'inglese di Fenoglio è stato ribattezzato spiritosamente "fenglese" per sottolineare l'alto tasso di inventiva che lo connota; tuttavia, lo studio dell'italiano di Fenoglio condotto da ISELLA (1994) permette di ponderare l'arbitrarietà che tocca la propria lingua natia, denunciando che alla base della scrittura fenogliana agisca «un'idea di lingua plastica, malleabile a proprio talento» (p. 487).

<sup>10</sup> A tal proposito, anche la traduzione fortemente classicheggiante di LIPPARINI (1958), esemplare posseduto da Fenoglio, entra nell'alveo degli ipotesti degli *Epigrammi* per aver suggerito all'autore «gli elementi linguisticamente più irriducibili all'italiano contemporaneo» (PEDULLÀ 2005, XXXIII).

<sup>11</sup> Un'analisi stilistica e linguistica è stata delineata da SANFILIPPO (1975), per poi essere approfondita da DI FALCO (2023) specialmente in relazione all'ipotesto di LIPPARINI (1958).

nel vissuto biografico di Fenoglio, fin da giovane attratto dalla letteratura inglese e dalla cultura anglosassone, percepiti come un rifugio e un'alternativa da opporre all'officina culturale del fascismo: la predilezione è condivisa anche da ciascun *alter ego* dei romanzi e denunciata fin dai nomi dei protagonisti, Johnny e Milton<sup>12</sup>. Oscillare tra i due estremi espressivi, evitare un linguaggio piano, non scendere a compromessi con un'esposizione banale dei fatti: anche in questo si misura la «fatica nera»<sup>13</sup> che sempre accompagnò la penna di Fenoglio. La fatica è nera perché, oltre la scrittura, la lettura assume un ruolo di primo piano nell'ideazione. I libri di Fenoglio sono farciti di altri libri che collaborano ad illuminarne le storie. Negli *Epigrammi* Marziale è il volto dichiaratamente indossato dall'io poetico, tuttavia è una maschera che soddisfa limitatamente le intenzioni espressive dell'autore: l'esigenza di chiudere i conti in sospeso è soddisfatte dall'altro e precedente maestro del genere, Catullo<sup>14</sup>.

## 2. *Tracce del Liber catulliano: onomastica e variazione di nuclei tematici*

Per ipotizzare una connessione intertestuale tra il *Liber* di Catullo e gli *Epigrammi*, la prima strada da intraprendere, nonché l'unica finora intrapresa, è ricercarne le tracce nell'onomastica. Nel 1983 si tenne a Lecce un convegno promosso da Gino Rizzo per avanzare nuove possibilità critiche da un più attento vaglio filologico dell'opera complessiva di Fenoglio; in tale sede, Marziano Guglielminetti indagò gli *Epigrammi* in ottica comparatistica e propose un'estensione delle fonti che prescindessero da Marziale<sup>15</sup>. Oltre a richiami alle opere di Cicerone, Orazio e Giovenale, lo studioso suppose che due epigrammi, *A Arrio, che annuncia di aver fatto fortuna* (E LXXIV) e *A Cominio* (E LXXVII), denunciassero nei nomi dei protagonisti un legame con gli omologhi personaggi catulliani, l'Arrio del c. 84 e il Cominio del c. 108. L'Arrio catulliano, per risultare raffinato, ostenta una marcata pronuncia aspirata che lo cosparge di ridicolo, mentre il personaggio fenogliano è un vecchio compagno di scuola dall'attitudine predatoria, e l'autore non è stupito di fronte alla fortuna economica raggiunta dal compagno di scuola cresciuto; entrambi i personaggi, per quanto diversi, sono dei *parvenus*, di cui Catullo accentua la maldestra padronanza culturale, Fenoglio la spregiudicatezza necessaria per compiere la scalata sociale. Come per l'ipotesto marzialiano è proposta una variazione dei nuclei tematici presenti nell'antecedente<sup>16</sup>, operazione che nel caso di Cominio risulta più immediata: oltre al nome i due personaggi condividono la professione da oratore, ma il Cominio fenogliano è un fanfarone e merita un sorriso beffardo per la sua condotta, non certo l'aggressività riservata all'antecedente contro cui Catullo augura, impiegando la topica delle *dirae*, di essere disintegrato dagli animali più ferini per quella sua lingua *inimica bonorum*<sup>17</sup> (c. 108, 3). Tuttavia, il *Liber* ha offerto a Fenoglio dei banchi di prova per la variazione di nuclei tematici non basati unicamente sull'onomastica, come mostra l'epigramma CXXIX che, nonostante consti di un solo verso «Diecimila, Placidia<sup>18</sup>? Sì, ma a me», sembra ammiccare all'invettiva del c. 41 che esordisce proprio a causa di diecimila sesterzi: *Ameana puella defututa/ tota milia me decem poposcit* (vv. 1-2), la cifra

<sup>12</sup> Cf. CASADEI (2023) offre una disamina di ogni *alter-ego* parziale o totale di Fenoglio dimostrando che, nonostante presentino tratti biografici e storici, sono modellati a seconda del contesto narrativo a cui sono destinati.

<sup>13</sup> Il sintagma è stato pronunciato dall'autore stesso nell'intervista condotta da ACCROCCA (1960, 180-81), consultabile anche in FENOGLIO (2022, 213).

<sup>14</sup> Cf. FEDELI (2004) per l'adesione dello Marziale dichiarata alla poetica promulgata da Catullo.

<sup>15</sup> Vd. GUGLIELMINETTI (1984).

<sup>16</sup> Cf. SOLETTI (1987) per i nuclei tematici mutuati da Marziale.

<sup>17</sup> Sul giudizio riguardante l'oratore Cominio, cf. DELLA CORTE (1976, 23-31).

<sup>18</sup> Personaggio ricorsivo, nell'epigramma *A Placidia* è esasperata l'instinguibile libidine della donna: «A che s'aggira intorno alla palestra? / Partirono in tournée, ora fa un mese/ i gladiatori. Restane l'odore» (E LXXVIII).

richiesta dalla cortigiana di provincia risulta un compenso del tutto inadeguato per la sua prestazione, non essendo avvenente, mentalmente stabile e moralmente integra, abbinando al mestiere della prostituta quello della ladra; quindi, la conclusione inevitabile è che si tratti di una ragazza *imaginosa* (v. 8), soffre d'allucinazioni. Nell'epigramma CXXIX, Fenoglio riduce al nocciolo la polemica catulliana e ribalta la situazione con la pretesa di essere ricompensato, sfruttando al massimo la concentrazione espressiva tipicamente epigrammatica. Non solo: Catullo nel c. 103 richiama in causa una seconda volta i diecimila sesterzi reclamandoli dal *leno* Silone, così anche Fenoglio presenta un'ulteriore variazione sul tema e ripropone una contesa causata dalla stessa cifra in *Su Gellio e Licisca*: «Questa, dichiaro, è lite da pretore. / Sul costo della notte si è d'accordo: / diecimila: ma Gellio era persuaso/ toccarli lui, all'alba, da Licisca» (E CXLIII).

Dunque, una ricerca dei modelli basata sull'onomastica, come unico discriminante per il riconoscimento, risulta fuorviante o incompleta se non è suffragata da altri elementi probanti. La Maronilla fenogliana offre una calzante esemplificazione a riguardo:

A furia di nicchiare, cavillare,  
E di trovarmi brutto nell'insieme  
(«Stupendi hai gli occhi, anche la bocca bella.  
Finissime le mani, tuttavia  
Appari brutto complessivamente,»)  
Infine Maronilla m'ha insinuato  
Il sospetto che lei, la tutta bella,  
sia brutta e difettosa nella vulva. (E CXVII)

Il nome riattiva alla memoria la ricca, decrepita Maronilla marzialiana insistentemente corteggiata da Gemello, il cui interesse per una vecchia senza avvenenza risulterebbe assurdo se non celasse la bramosia di una lauta eredità: *Adeone pulchra est? Immo foedius nil est. / Quid ergo in illa petitur et placet? Tussit* (Mart., 1, 10, 3-4). Il rovesciamento della bellezza della protagonista trova un suggerimento nell'antecedente Marziale, ma l'epigramma è impreziosito da un'autocitazione che rielabora un passo di *Una questione privata*. Il riferimento intratestuale è marcato tipograficamente dalle virgolette uncinata e dalla virgola finale che, nonostante l'agrammaticalità, è posta per suggerire che il discorso prosegua non solo in un'altra sede, ma anche in maniera diversa dalla circostante come dimostra un'attenta analisi della rete di riferimenti imbastita dall'autore tra le sue opere<sup>19</sup>. L'immagine del protagonista del romanzo è imperniata sulla bruttezza dichiarando fin dall'inizio: «Milton era un brutto» (QP, p. 4); poco più avanti il giudizio di Fulvia ne corrobora l'immagine: «Sei brutto [...] Hai occhi stupendi, la bocca bella, una bellissima mano, ma complessivamente sei brutto», aggiungendo immediatamente una correzione poco convincente: «Ma non sei poi così brutto. Come fanno a dire che sei brutto? Lo dicono senza...senza riflettere» (QP, p. 5). Il ritratto tratteggiato nell'epigramma CXVII è identico, espresso questa volta in endecasillabi, oltre che da Maronilla. L'autocitazione instaura un'allusione riflessiva, innescando una messa a confronto intenzionale tra i due

---

<sup>19</sup> Un confronto tra l'epigramma in esame e il romanzo è stato proposto anche da DE NICOLA (1989, 145), e da PEDULLÀ (2005, XXII). Nel racconto *L'incontro*, presentato in appendice a FENOGLIO (2018), è presente un'ulteriore rielaborazione del passo che evidenzia le motivazioni sottostanti l'elogio *membratim*: «Ero alto e magro, con gambe cavalline e la schiena arcuata. Le ragazze che mi conoscevano si affrettavano a dirmi intelligente, e colto quasi a correzione di una verità taciuta ma inoppugnabile. A comprova di quanto ho detto, ricorderò che, non potendo minimamente lodare il complesso, elogiavano e straordinariamente, i dettagli: gli occhi, le mani, qualcuna anche la bocca».

contesti<sup>20</sup>. Pedullà valuta il *fulmen in clausola* come il risultato di un adattamento del passo in prosa alla *verve* misogina tipica del genere<sup>21</sup>, *verve* che tuttavia risparmia sistematicamente il personaggio di Fulvia, riconfermata l'intoccabile anche degli *Epigrammi*. L'io poetico trae dal personaggio di Milton non tanto l'inibizione verso la figura femminile, quanto l'imperterrita idealizzazione della stessa che interdice la possibilità di scagliarle contro *fulmina in clausola*. Da qui la necessità di una Maronilla, donna schermo che s'assume la responsabilità di quel giudizio che costerà una mordace risposta, se pronunciato da lei. D'altronde la netta distinzione tra le due era stata sancita da un precedente epigramma, intitolato *A Maronilla*:

La notte che mi avevi fermamente  
 Promessa ora disdici; sì prevalse  
 Il sospetto che teco slealmente  
 Mi giacerei, pensando Fulvia avere.  
 Che tu rompa o mantenga la promessa  
 Poco m'importa, ma assai che tu sappia:  
 A Fulvia mai farei cotanto torto. (E XXXI)

Un confronto tra le due donne è inammissibile, e l'accostamento con Fulvia risulterebbe pari a un insulto. A questo punto, giova una lettura del carme 43 di Catullo da svolgere in parallelo con gli epigrammi di Maronilla:

*Salve, nec minimo puella naso  
 nec bello pede nec nigris ocellis  
 nec longis digitis nec ore sicco  
 nec sane nimis elegante lingua,  
 decoctoris amica Formiani.  
 Ten provincia narrat esse bellam?  
 Tecum Lesbia nostra comparatur?  
 O saeclum insapiens et infacetum!*

La destinataria di questo pungente carme è nuovamente Ameana<sup>22</sup>, la *puella defututa* (c. 41, 1) ricordata sempre come la *decoctoris amica Formiani*, unico attributo non negato nella descrizione svolta insistentemente per litote. In virtù del confronto finale, è stato notato che il ritratto proposto non concerni direttamente Ameana, ma costituisca un elenco in negativo delle bellezze di Lesbia<sup>23</sup> cosicché la protratta negazione collabori alla dichiarazione di impareggiabilità tra le due, marcata dalla sconsolata apostrofe alla degenerazione dei tempi. Lo sdegno nasce dall'inimmaginabilità di un confronto, nucleo tematico sviluppato da Fenoglio e riadattato per la sua Fulvia scongiurando un accostamento a Maronilla. L'incipit della domanda, *Tecum Lesbia nostra comparatur?*, echeggia la forma pronominale comitativa «teco» (E XXXI, 3) che, oltre a essere perfettamente in linea con la patina arcaizzante adottata, rinsalda il legame con

<sup>20</sup> Sulle differenze tra allusione riflessiva e integrativa, vd. CONTE (1974, 40-44). Sull'intertestualità interna nello specifico fenogliano, cf. PESCE (2023).

<sup>21</sup> PEDULLÀ (2005, 22). A proposito del ciclo di epigrammi fenogliani ricondotti alla matrice misogina, in cui E XXXI rientra a dovere, RICCI (2023) commenta: «Il tono cambia, si fa amaro, sprezzante, e vagamente catulliano» (*Ivi*, 59). A livello stilistico è effettivamente vago il riferimento a Catullo: troppo forte è l'ipotesi seguito per la lingua, la traduzione da Marziale di Lipparini (cf. DI FALCO 2023), mentre è proprio la fedeltà al modello rappresentato da Catullo a divagare nell'appropriazione dello stesso, seguendo una serie di strategie che si spera risultino chiare alla fine di questo contributo.

<sup>22</sup> NEUDLING (1955, 3); DELLA CORTE (1976, 153-54).

<sup>23</sup> Sulla descrizione fisica di Lesbia e i suoi ritratti in negativo, cf. TRAINA (2021, 12) e RANKIN (1976).

l'antecedente. Inoltre, l'autocitazione dell'epigramma CXVII, «Stupendi hai gli occhi, anche la bocca bella. / Finissime le mani, tuttavia/ appari brutto complessivamente» (vv. 3-5) presenta una consonanza di ordine formale con il carme 43, ovvero la descrizione *membratim*, che nella letteratura antica collabora tendenzialmente con il ritratto a rovescio dei canoni di bellezza condivisi<sup>24</sup>. Le strategie sono diverse: la caricatura della figura di Ameana è ottenuta dall'assemblaggio di parti del corpo dalla bellezza rovesciata, mentre Fenoglio sofferma la sua attenzione su dettagli positivamente valutati per poi ribaltare il giudizio di valore. Tra l'altro, il commento di Maronilla appare molto vicino al parere espresso lapidariamente da Catullo riguardo a Quinzia nel carme 86, a cui è accordata la bellezza nei particolari e negata nel suo insieme: *haec ego sic singula confiteor. / Totum illud formosa nego* (c. 86, 2-3). Come nel carme 53, la descrizione di Quinzia è finalizzata a dichiarare l'indiscussa superiorità di Lesbia, *quae cum pulcherrima tota est, / tum omnibus una omnis surripuit Venere* (c. 86, 5-6): allo stesso modo, nel microcosmo degli *Epigrammi* Fulvia satura lo spazio concesso all'idealizzazione e strappa ogni possibilità di elogio agli altri personaggi. Inevitabile che Maronilla, presunta «tutta bella» (E CXVII, 7), debba subire un capovolgimento che insinua il sospetto di difetti presenti dove l'occhio non arriva.

### 3. *Da Una questione privata agli Epigrammi: la rifrazione di Fulvia in Lesbia e Clodia*

Tra tutti i personaggi degli *Epigrammi*, Fulvia si aggiudica il titolo di più ricorsivo appearing in ben quattordici componimenti. Tuttavia, oltre che per quantità, la figura si distingue specialmente per la qualità delle sue apparizioni, costantemente mediate dall'inconscio dove la donna si manifesta tramite ricordi, sogni o epifanie. Il paradigma non si discosta da *Una questione privata*, dove Fulvia accompagna ossessivamente il pensiero di Milton lungo tutta la trama, ma è davvero presente sulla scena solo tramite *flashback*. Nel passaggio tra codici, «la sostanza della donna resta della medesima consistenza dei fantasmi e dei sogni<sup>25</sup>»:

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

Se i primi due versi sembrano prospettare un incontro realmente avvenuto, la *correctio* introdotta dal terzo comincia a incrinare tale possibilità, completamente smentita nel verso conclusivo che riconduce l'avvenimento alla dimensione onirica. Se negli *Epigrammi* l'autore indulge nell'illusione della propria passione amorosa, l'imperativo rivolto a Morfeo di non replicare un sogno irrealizzabile, ma quantomeno consolatorio, è spiegato dalla logica soggiacente a *Una questione privata*: l'illusione di Milton è nutrita dal divario estetico e, di riflesso, intellettuale che lo separa da Fulvia. Nonostante sappia di non essere attraente come il suo amico/rivale Giorgio, è comunque convinto di riuscire a conquistarla grazie alla propria superiorità culturale; tuttavia, il suo limite è che, vivendo *nella e per la letteratura*<sup>26</sup>, non si accorge di aver ammantato la ragazza di qualità morali e intellettuali

<sup>24</sup> Cf. TRAINA (1997).

<sup>25</sup> ALFANO (2023, 92).

<sup>26</sup> D'altronde, tra tutti i segnali alludenti a un rifiuto della ragazza, quello che scuote maggiormente il protagonista è la visione dei libri da lui regalati e lasciati dalla ragazza nella libreria prima della sua partenza: «La violenza della reazione di Milton è giustificata e facilmente comprensibile: attraverso la mediazione letteraria che è caratteristica permanente dei rapporti tra i due ragazzi, la biblioteca gli offre una volta per tutte uno spaccato sincero dei gusti e delle predilezioni di Fulvia, e perciò, conformemente al consueto codice interpretativo, dei suoi sentimenti. Tra i dimenticati e i sacrificati Milton ha appena

prive di un aggancio nella realtà esterna alla sua immaginazione. Fulvia non è altro che una sedicenne vanitosa e superficiale che predilige altri valori, come la superiorità estetica e sociale di Giorgio, eppure Milton, novello Orlando dei partigiani<sup>27</sup>, si rifiuta di cogliere i chiari segnali che denunciano il reale svolgimento dei fatti aggrappandosi disperatamente ai margini concessi dal dubbio, per poi abbandonare il proprio dovere di militante antifascista e cimentarsi nella forsennata ricerca personale di Giorgio, solo per scoprire cosa è accaduto esattamente tra i due. Milton non riuscirà mai a raggiungere la sua fonte di verità che, pur se palese, rimarrà frustrata, a differenza del suo avo letterario Orlando quando «allo spuntar della diurna fiamma/ lo tornò il suo destin sopra la fonte/ dove Medoro insculse l'epigramma» (OF, XXIII 129, 2-4), testimonianza inequivocabile della storia d'amore tra Angelica e Medoro. Il termine «epigramma» è adottato da Ariosto nella sua valenza etimologica, essendo la poesia d'amore incisa da Medoro effettivamente un'iscrizione; eppure, il malcapitato lettore l'avverte come «l'ingiuria sua» (OF, XXIII 129, 5), come se fosse stato scritto appositamente per colpirlo nel vivo. A questo punto, risulta quanto meno singolare che la verità tanto bramata da Milton appaia limpidamente cristallizzata in un epigramma intitolato *A Lesbia*:

E la racconti a me, e peggio a Gallo,  
Emulo mio in bruttezza, innamorato  
Vanamente di te, da sanguinare:  
«No, non conta nell'uomo la bellezza...»  
Ed al bello impassibile Pisone  
Bastò apparirti, per avverti, Lesbia. (E C)

Vero protagonista del componimento è il desiderio frustrato e competitivo: l'io poetico si trova in una posizione di esclusione insieme a un altro emarginato, Gallo, mentre il rivale più avvantaggiato, Pisone, ottiene l'amata senza sforzo. Oltre a un rispecchiamento tematico, l'epigramma riprende la determinazione e l'indeterminazione che nel romanzo accompagna le descrizioni di Giorgio e Milton: Giorgio, essendo *il* prescelto, è accompagnato quasi sempre dall'articolo determinativo che ne sottolinea la superiorità estetica («Giorgio era il più bel ragazzo di Alba ed anche il più ricco, ovviamente il più elegante», QP, p. 13; «Giorgio il bello», QP, p. 30), al contrario di Milton che, riconosciuto dalla custode e apostrofato come «l'amico della signorina», è immediatamente sminuito in «uno degli amici» (QP, p. 9)<sup>28</sup>. Allo stesso modo il poeta è solo uno degli amanti esclusi, e neanche il più malridotto se Gallo è così innamorato da sanguinare. In ogni caso, il dato più sorprendente di *A Lesbia* è che costituisce una rappresentazione lapidaria della dinamica innescata dal desiderio mimetico in *Una questione privata*, esprimendolo in sei versi che ne condensano l'essenza: l'inganno dell'illusione romantica, la rivalità con il modello vincente, la frustrazione di chi si scopre inadeguato rispetto all'arbitrarietà del desiderio altrui<sup>29</sup>. La menzogna romantica è finalmente arginata, perché nonostante Lesbia proclami «No, non conta nell'uomo la bellezza...», la realtà smentisce ironicamente questa frase:

---

riconosciuto sé stesso» (PEDULLÀ 2001, 27). Cf. anche VITALI (2016) per un compendio sull'alto tasso di letterarietà in tutta la produzione di Fenoglio.

<sup>27</sup> Il primo a suggerire la corrispondenza tra l'*Orlando furioso* e *Una questione privata* è stato, com'è noto, Italo Calvino nella famosa prefazione della riedizione de *Il sentiero dei nidi di ragno* (vd. CALVINO 1964). Le analogie suggerite dallo scrittore hanno fatto scuola negli studi fenogliani.

<sup>28</sup> TROVATO (2018, 160-64), analizza con grande lucidità questa dicotomia nel capitolo significativamente intitolato *Il bello e un brutto*.

<sup>29</sup> L'impostazione teorica dipende interamente da GIRARD (1961), non a caso CASADEI (2016) considera *Una questione privata* «la realizzazione perfetta dello schema del desiderio mimetico analizzato da René Girard sin da *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961)».

conta eccome, se Pisone, bello e impassibile come un dio, la ottiene senza dover fare nulla. Parimenti a Lesbia, in *Una questione privata* Fulvia sembra sfuggire alla logica delle grandi passioni interiori per piegarsi a un meccanismo legato all'apparenza e al potere sociale del desiderio. Senza voler ammettere a sé stesso che l'amore non è un duello diretto tra due persone, ma un gioco sociale in cui il desiderio dell'altro determina il proprio struggimento, Milton insegue imperterrita la sua menzogna romantica. L'autore sembra collaborare nel proteggere il personaggio eliminando lungo la strada del partigiano ogni possibilità di confronto rivelatore e definitivo; in realtà, il romanzo lascia intravedere tra le righe fin dall'inizio la verità romanzesca che, tuttavia, solo nel finale eserciterà un potere distruttivo. La demolizione personale causata dallo scontro con la verità rappresenta un proficuo parametro per valutare la distanza che separa Orlando da Milton: «Orlando cerca Angelica e trova la verità – la quale ha a che fare con la propria felicità – circa questa: una “verità romanzesca”, però, amara ma non tragica», invece «Milton cerca la verità circa Fulvia e Giorgio, dunque la verità del proprio rapporto con l'amata (e la realtà) e incontra la morte. La sua morte? Comunque, e certamente, di qualcosa forse anche più radicale: la morte della speranza, il disseccamento di ogni ragione di vita<sup>30</sup>». D'altronde, *nomen omen*: il Paradiso di Milton è irrimediabilmente perduto.

Tornando all'epigramma C, bisogna constatare che la scelta del nome Lesbia non si limita a collaborare al ricercato effetto classicheggiante, ma determina due corollari: Fulvia, legittima destinataria del componimento, è ancora una volta celata da un'altra maschera nel momento in cui la sua figura rischia di risultare incrinata; in secondo luogo, il nome Lesbia attiva immediatamente alla memoria la notissima Lesbia catulliana. Ripercorrendo la parabola tratteggiata nel *Liber*, Catullo nei suoi *carmina* oscilla tra l'adorazione e il risentimento nei confronti di una donna che sfugge al suo controllo, finché non crolla ogni illusione di fedeltà e di un amore assoluto<sup>31</sup>: Fenoglio crea un ponte con la fine di questa parabola amorosa e la manipola per adattarla al proprio *corpus*, cosicché tramite l'aggancio di un nome facilmente riconoscibile il lettore sia consapevole che il poeta non potrà essere il protagonista di una storia d'amore ideale, bensì il perdente di una guerra del desiderio che si ripete ciclicamente nella letteratura e nella vita, e acuitasi senza rimedio dall'età moderna in poi.

Infine, potrebbe sembrare una sottolineatura oziosa, ma Fulvia è un criptonimo al pari di Lesbia, come sancito dalle regole non scritte della poesia d'amore che, secolarmente, costella la letteratura di nomi schermo. Seguendo con grande disciplina le regole autoimpostesi, Fenoglio ha reso Fulvia l'oggetto del desiderio di diversi *alter-ego* e, nel caso degli *Epigrammi*, la donna rimane sospesa in un'atmosfera idealizzata e idealizzante nonostante il desiderio non possa mai essere soddisfatto: quel criptonimo è stato sacralizzato a tal punto da non poter mai essere danneggiato. Dove compare è possibile riformulare e ricreare il proprio spazio d'amore in poesia; d'altro canto, l'autore sembra suggerire che, quando muore un amore, la necessità del criptonimo decade: questo suggerimento è svolto appropriandosi ancora una volta della parabola amorosa di Catullo nell'epigramma intitolato, non a caso, *A Clodia*<sup>32</sup>:

---

<sup>30</sup> SACCONI (1988, 139).

<sup>31</sup> DELLA CORTE (1976, 261-315), dedica il capitolo *Lesbia illa, illa Lesbia* alla delineazione delle fasi che scandirono il rapporto tra Lesbia e Catullo per ricostruire tutte le tappe che dal *carme* 51 conducono al definitivo *discidium* del *carme* 11.

<sup>32</sup> Grazie alla testimonianza di Apuleio (*Apol.* 10) e Sidonio Apollinare (*Epist.* 2, 10) è stato possibile individuare l'identità di Lesbia con Clodia, sorella del tribuno Clodio Pulcro e moglie di Quinto Metello Celere, cf. NEUDLING (1955, 98-99).

Le brulle braccia tienimi  
 Discoste. Di Prosérpina l'aspetto,  
 Ma non l'autorità, ti riconosco. (E V)

L'intenzione dell'epigramma è detronizzare la donna chiamata in causa che, affascinante come la regina degli Inferi, non ha più alcuna autorevolezza. Le «brulle braccia» trovano un referente nel famoso, avvelenato, carne 11 che sancisce la fine dell'amore del poeta nei confronti della donna, cui si limita a destinare i *non bona dicta* (c. 11, 16): il fascino della maliarda ha terminato di esercitare il suo potere e le braccia le si sono inaridite mentre tentava di alimentare quel forsennato abbraccio in grado di legare mostruosamente a sé trecento amanti (c. 11, 17-18: *Cum suis vivat valeatque moechis,/quos simul complexa tenet trecentos*; dove il predicato *tenet* potrebbe essere stato tradotto, e volto alla seconda persona singolare, in «cingi»). Clodia dalle brulle braccia è protagonista di un altro epigramma, in cui Fenoglio fa girare vorticosamente le lancette dell'orologio presentandola presumibilmente anziana e sola:

È tardi, Clodia. Con le brulle braccia  
 Un canterano cingi, non un maschio. (E CXXXII)

Le braccia ormai non reggono più numerosi amanti, cingono un canterano. Due le possibili ipotesi di lettura: se si intende il canterano nel suo specifico significato di cassetiera per la biancheria intima, allora l'allusione sarebbe all'insaziabile voluttà della donna, che ormai può permettersi di maneggiare solo la sua vecchia *lingerie* e non più uomini in carne e ossa; se invece il termine è inteso più genericamente come cassetiera, si potrebbe azzardare una diversa conclusione basata su un passo di, ancora una volta, *Una questione privata*. Fulvia, affascinata dalle lettere dedicatele da Milton, chiede al ragazzo di continuare a scrivergliele e, con una certa vanità, si proietta nel futuro: «Sai che farò la prima volta che andrò a Torino? Comprerò un cofanetto per conservarci le tue lettere. Le conserverò tutte e mai nessuno le vedrà. Forse le mie nipoti, quando avranno la mia età» (QP, p. 6). Al pari di Maronilla e di Lesbia, Clodia diventerebbe un nuovo, indispensabile filtro per riuscire a rivolgere a Fulvia una degna stoccata finale, avvertendola che nel corso del tempo «il cofanetto» delle lettere, con l'apporto di racconti e romanzi, e ora di epigrammi, si è ingrossato a tal punto da strabordare e da depositarne il contenuto in «un canterano», unica eredità di un amore mai vissuto – se non in tutte le sue forme ragionate e finzionali. Se così fosse, l'esordio «È tardi» si tingerebbe di accenti amaramente autoironici per chi, come Fenoglio, ha vissuto *nella e per la* letteratura.

#### 4. I molteplici cortocircuiti temporali e un saldo arcipelago elegiaco

È stato evidenziato come per il futuro partigiano il rifiuto del fascismo procedesse di pari passo con il rifiuto della cultura classica<sup>33</sup>, non bandita tuttavia dall'universo immaginifico del partigiano fattosi scrittore: nei romanzi i barlumi di classicità (dalla citazione alle allusioni a livello macrostrutturale) entrano in problematica collisione con la retorica di regime che, distorcendo e svuotando di complessità, ridusse la nostra eredità culturale a strumento di legittimazione ideologica. Quest'aspetto della produzione fenogliana meriterebbe un approfondimento apposito che indaghi opera per opera le modalità di integrazione dell'elemento classico. Per il momento, basti constatare che gli *Epigrammi*, opera più sfacciatamente debitrice alla letteratura latina, esprimono il rapporto travagliato con la classicità tramite il parossismo, manifestando un intento parodico e demistificatore

<sup>33</sup> PEDULLÀ (2005, XI-XVI).

nei confronti della propaganda di regime. Eppure, volendo rappresentare il contesto storico successivo alla fine della Seconda guerra mondiale, Fenoglio innesca il cortocircuito temporale più pericoloso sovrapponendo il tempo di prima della guerra al tempo del dopo, sancendo una forma di sopravvivenza del fascismo e una forma di vanificazione del successo della Resistenza. Tuttavia, lungi dall'attuare un ripensamento rispetto ai romanzi resistenziali, un coerente progetto discorsivo attraversa tutta l'opera fenogliana: se l'esperienza partigiana è un evento eccezionale degno di una narrazione epica, tutto ciò che avviene prima o dopo sarà inevitabilmente degradato appena ricade nella monotonia della vita ordinaria. Condannare Johnny e Milton alla morte equivale a consacrarli partigiani *in aeternum* ed evitar loro l'eventualità di una corruzione nella vita mondana<sup>34</sup>; allo stesso modo la costante ricerca fenogliana di una forma adeguata a restituire luci e ombre della Resistenza equivale a saldare il debito contratto con quell'esperienza eccezionale e a professare tra le righe fedeltà verso una dimensione assoluta dell'esistenza – nel senso etimologico del termine, sciolta dai vincoli, in tal caso dell'ordinario. Gabriele Pedullà valuta questa dicotomia nei termini di un mondo della commedia che ingloba il mondo tragico, e dunque sublime, della lotta antifascista<sup>35</sup>; Giancarlo Alfano come l'alternarsi della vita autentica che concede all'individuo di esercitare la propria capacità di scelta, alla vita inautentica in cui quella stessa possibilità è interdotta<sup>36</sup>: l'epigrammatica ha svelato a Beppe Fenoglio una forma di rappresentazione consona alla dimensione condizionata del vivere, sopra la quale l'io poetico si erge a entità giudicante, nonostante la consapevolezza dell'impossibilità di impattare concretamente su Alba: comica per il carnevalesco alternarsi tra passato e presente, dominata dalla vita inautentica che ne ingabbia gli abitanti nell'incapacità di liquidare i propri vizi.

Fenoglio eredita da Marziale lo sguardo disincantato dell'«intellettuale che si confronta con una società per tanti aspetti ostile ai suoi bisogni e refrattaria ai suoi messaggi»<sup>37</sup>, senza tuttavia esibire esclusivamente una prospettiva caustica e realistica. La disillusione predominante trova un contrappunto nella creazione di uno spazio saldamente ancorato all'illusione, e «questo spazio è, canonicamente, lo spazio dell'amore»<sup>38</sup>: lo squallido *mare magnum* in cui sguazzano gli albesi è frammentato da un arcipelago elegiaco dominato dall'apparizione di Fulvia, la figura femminile che aleggia in tutta la produzione fenogliana. Dunque, l'io poetico nell'osservazione cinica dell'ambiente circostante è mosso prevalentemente da una spinta centrifuga, senza esimersi dall'assecondare la spinta centripeta che lo conduce a fare i conti con la propria interiorità, per quanto fittizia: tant'è che basterà notare «in platea/ un'ignota fanciulla somigliante, / nei sopraccigli, a Fulvia» (E XLIX, 1-3) per distoglierlo irrimediabilmente dallo spettacolo teatrale, oppure sarà sufficiente soffermare l'attenzione su un *flaminare* per essere scaraventato indietro nel tempo e realizzare che «son dieci anni/ che non accendo sigaretta a Fulvia» (E XC, 3-4). Nell'assolutizzazione del fulcro amoroso l'autore assume e perpetua il punto di vista di Milton, il protagonista di *Una questione privata* pronto ad abbandonare la chiamata alle armi collettiva pur di sapere se Fulvia ha realmente preferito l'amico Giorgio a lui. La modulazione di quest'alternativo volto poetico è condizionata da due fattori: da un lato l'evocazione della donna trascina con sé echi e frammenti del romanzo, dall'altro la riduzione epigrammatica degli stessi trova in Catullo un mediatore ideale per il passaggio

---

<sup>34</sup> L'argomento è fortemente ribadito in ALFANO (2021); in relazione agli *Epigrammi* vd. PEDULLÀ (2005, XVII-XXII).

<sup>35</sup> PEDULLÀ (2005, XXVII).

<sup>36</sup> ALFANO (2023, 78-79).

<sup>37</sup> CITRONI (1993, 291).

<sup>38</sup> ALFANO (2023, 91).

tra i codici. Suggestiva da questo punto di vista la proposta di Giuseppe Solaro riguardante l'epigramma *Su Tanusio*<sup>39</sup>:

Per viver come fa, dormendo sempre,  
Deve certo saper da buona fonte  
Che sono in Ade veglie a non finire. (E LXVII)

Il lungo sonno della morte potrebbe essere accostato ai lungi, pedanti, annali di Volusio: *Annales Volusi, cacata charta* (c. 36, 1). Al Tanusio fenogliano spettano «veglie a non finire» come a Volusio infinite carte da riempire di spicciole minuzie. La concentrazione espressiva, la *brevitas* per Fenoglio sono cifre distintive, nella scrittura e nella vita: «Ahimé, come la morte s'avvicina!», appuntava lapidariamente alla soglia dei quarant'anni. Per quanto riguarda la scrittura epigrammatica nello specifico, l'autore ha dimostrato di aver recepito la lezione dei maestri contemplando ed esercitandosi anche nella composizione di *epigrammata longa*: perché l'epigramma, per risultare efficace, non esige sintesi e concisione forzata ma incisività in ogni sua componente<sup>40</sup>.

Un'ultima osservazione per concludere. Il modello del *Liber* catulliano negli *Epigrammi* è presente anche fuori dallo spazio dedicato all'amore, ma non è un caso che sia evocato in combinazione con *Una questione privata*: Catullo è il poeta che corredò l'epigramma del «valore di affermazione provocatoria della dignità della dimensione *privata* (corsivo mio)»<sup>41</sup>. La trasposizione del privato è il terreno comune dove s'incontrano i due autori, pur tuttavia con le dovute differenze: per Catullo implica la rivendicazione che la propria esperienza concreta possa essere riferita in poesia senza ricorrere a rappresentazioni stereotipiche, e in virtù dell'immissione dell'elemento personale è possibile ricostruire tasselli della vita del Veronese altrimenti sconosciuti<sup>42</sup>; per Fenoglio si attivano una serie di complicazioni. L'opera fenogliana è da sempre attanagliata dalla tentazione di essere letta alla stregua di una biografia d'autore, nonostante la costante trasformazione e rielaborazione dell'esperienza personale denunci l'assenza di un autentico patto autobiografico con il lettore<sup>43</sup> e l'alto tasso di letterarietà a cui sono esposti i protagonisti fenogliani, tant'è che Johnny percepisce sé stesso «come un uomo non fatto di carne e di sangue, ma fatto come un compensato di fibre di fogli di libro» (PJ, p. 46). Il privato trasposto da Fenoglio non consiste nel riportare fedelmente la realtà autobiografica, ma viene deliberatamente manipolato e trasfigurato in una dimensione letteraria autonoma

<sup>39</sup> SOLARO (2018), la cui proposta espressa nel paragrafo finale, *Postilla: Catullo, Seneca e il Tanusio* (Ivi, 1112), basata su uno slittamento del modello onomastico dal Tanusio senecano al Volusio catulliano, era stata intuita, ma non parimenti approfondita da GUGLIELMINETTI (1984, 151-52).

<sup>40</sup> L'*epigramma longum* più noto di Fenoglio è esposto, con i dovuti tagli, sulla copertina dell'edizione einaudiana (*Tazio che evade l'imposta di famiglia*, E CXXXV). Per un inquadramento dell'*epigramma longum*, risulta molto proficua la categoria di *dominante epigrammatica* elaborata da MERLI (1993).

<sup>41</sup> CITRONI (1993, 289).

<sup>42</sup> L'elemento biografico da estrapolare dal *Liber* costituisce una *vexata quaestio* per la critica catulliana: da un polo in cui i *carmina* assumo il ruolo di testimonianze biografiche (DE BENEDETTI 2021), al polo opposto che nega tale lettura (RADICI COLACE 1992), è possibile collocare al centro la bilanciata posizione di FO (2018, XII-XVI): «E dunque il vecchio schema, vituperato [...] con l'etichetta spregiativa di 'biografico', a mio parere conserva ancora qualcosa di utile, laddove, sfruttandolo con le note cautele, lo si intende come un tentativo di non concedere ad altri percorsi di sbrigliata immaginazione critica uno spazio di gran lunga maggiore (e, non si sa perché ritenuto a priori maggiormente legittimato), rispetto a ciò che i dati del testo, pur nella loro povertà, ci richiamano a considerare» (pp. XIII-XIV).

<sup>43</sup> Si fa ovviamente riferimento alla distinzione avanzata da LEJEUNE (1975) tra patto autobiografico, che stipula una professione di verità da parte dell'autore, e patto di finzione, che svincola l'autore del romanzo dalla professione di verità; per l'elemento autobiografico in Fenoglio può risultare produttiva la categoria di *autobiofiction* sviluppata da CASTELLANA (2019, 67-75).

che, pur nella finzione, assume un'identità ben precisa: ed è questa identità ad entrare in contatto con la poesia e la figura di Catullo.

*Riferimenti bibliografici*

*Opere citate in forma abbreviata*

*E*

B. Fenoglio, *Epigrammi*, G. Pedullà (a cura di), Torino 2005.

*OF*

L. Ariosto, *Orlando furioso*, E. Bigi (commento), C. Zampese (a cura di), Milano 2020.

*PJ*

B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, Torino 1994.

*QP*

B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino 2006.

*Altre opere*

ACCROCCA 1960

E. F. Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia.

ALFANO 2021

G. Alfano, *Johnny (non) deve morire. Su filologia e critica del Partigiano Johnny*, in M. Comelli e F. Tomasi (a cura di), *La morte dell'eroe*, «AOQU» II, 2, 247-63.

ALFANO 2023

G. Alfano, *Condannati al paradiso terrestre. Beppe Fenoglio tra Hopkins e Marziale*, in P. Guaragnella (a cura di), *Speciale Fenoglio, citazione e autocitazione in Beppe Fenoglio*, «Parole rubate» XXVIII, 73-93.

BUFANO 1999

L. Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna.

CALVINO 1964

I. Calvino, *Presentazione*, in ID., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino.

CASADEI 2016

A. Casadei, *Beppe Fenoglio e la morte imminente*, in V. Boggione – E. Borra (a cura di), *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013, Atti del convegno di studi*, Savigliano, 49-70.

CASADEI 2023

A. Casadei, *Gli alter-ego di Fenoglio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» XIX, 1-19.

CASTELLANA 2019

R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma.

CITRONI 1993

M. Citroni, *L'autobiografia nella satira e nell'epigramma latino*, in G. Arrichetti – R. Montanari (a cura di), *La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario, Atti del Convegno, Pisa, 16-17 maggio 1991*, Pisa, 275-92.

CHIODI 1965

P. Chiodi, *Fenoglio scrittore civile*, «La cultura», III, 1-7.

CONTE 1974

G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino.

DE BENEDETTI 2021

R. De Benedetti, *Il romanzo di Catullo*, Milano.

DE NICOLA 1989

F. De Nicola, *Introduzione a Fenoglio*, Roma.

DELLA CORTE 1976

F. Della Corte, *Personaggi catulliani*, Firenze.

DI FALCO 2023

D. Di Falco, «Hai, dicono, la bocca come il culo». *Sulla lingua e lo stile degli Epigrammi di Beppe Fenoglio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» XIX, 1-21.

FEDELI 2004

P. Fedeli, *Marziale Catulliano*, «Humanitas» LVI, 161-89.

FENOGLIO 1978

B. Fenoglio, *Opere*, M. Corti (a cura di), Torino.

FENOGLIO 2000

B. Fenoglio, *Quaderno di traduzioni*, M. Pietralunga (a cura di), Torino.

FENOGLIO 2018

B. Fenoglio, *Tutti i racconti*, L. Bufano (a cura di), Torino.

FENOGLIO 2022

B. Fenoglio, *Lettere, 1940-1962*, L. Bufano (a cura di), Torino.

FO 2018

A. Fo, *Introduzione*, in Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, ID (a cura di), Torino, VII-LXV.

GIRARD 1961

R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris (trad. it. Milano 2021).

GUGLIELMINETTI 1984

M. Guglielminetti, *Gli «Epigrammi» di Beppe Fenoglio*, in G. Rizzo (a cura di), *Fenoglio a Lecce*, Firenze, 149-54.

ISELLA 1994

D. Isella, *La lingua del «Partigiano Johnny»*, in B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, Torino, 481-513.

LIPPARINI 1958

G. Lipparini (a cura di), M. V. Marziale, *Gli Epigrammi, testo latino e versione poetica di Giuseppe Lipparini*, Bologna.

LEJEUNE 1975

P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris (trad. it Bologna 1986).

MERLI 1993

E. Merli, *Vetustilla nova nupta: libertà vigilata e volontà epigrammatica in Marziale 3, 93, con qualche osservazione sugli epigrammi lunghi*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» XXX, 109-25.

MERLINI 2014

D. Merlini, *Le traduzioni di Beppe Fenoglio dall'Antologia di Spoon River: una palestra di stile*, in «Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana» XLIII, 2, 153-59.

NEBIOLO 1962

G. Nebiolo, *Questa è la città «depressa»*, in «Gazzetta del Popolo», 9 ottobre 1962, Torino.

NEUDLING 1955

C. L. Neudling, *A prosopography to Catullus*, in G. F. Else (ed.), *Iowa studies in classical philology*, XII, Oxford.

PEDULLÀ 2001

G. Pedullà, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma.

PEDULLÀ 2005

G. Pedullà, *Amor de lonh*, in B. Fenoglio, *Epigrammi*, G. Pedullà (a cura di), Torino, V-XXXVIII.

PESCE 2023

V. Pesce, *Autocitazione e intertestualità interna in Beppe Fenoglio*, in P. Guaragnella (a cura di), *Speciale Fenoglio, citazione e autocitazione in Beppe Fenoglio*, «Parole rubate» XXVIII, 51-71.

PUELMA 1997

M. Puelma, *Epigramma: osservazioni sulla storia di un termine greco-latino*, «Maia» XLIX, 189-213.

RADICI COLACE 1992

P. Radici Colace, *Mittente-messaggio-destinatario in Catullo tra autobiografia e problematica dell'interpretazione*, in G. Arrighetti – R. Montanari (a cura di), *La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario, Atti del Convegno, Pisa, 16-17 maggio 1991*, Pisa.

RANKIN 1976

H. D. Rankin, *Catullus and the 'Beauty' of Lesbia (Poems 43, 86 and 51)*, in «Latomus» XXXV, 1, 3-11.

RICCI 2023

Barbara Ricci, *Memoria dell'antico Fenoglio 'attraversa' Marziale*, «Fillide» XXVII, 52-61.

RUOZZI 2001

G. Ruozi (a cura di), *Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, Torino.

SACCONI 1988

E. Saccone, *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino.

SANFILIPPO 1975

C. M. Sanfilippo, *Le direzioni stilistiche nel tessuto formale degli Epigrammi di Beppe Fenoglio*, «Strumenti critici» XXVIII.

SOLARO 2018

G. Solaro, *Cesare, Clodia e quell'eterno tormento*, «Paideia» LXXIII, 1107-14.

SOLETTI 1987

E. Soletti, *Beppe Fenoglio*, in G. Getto (a cura di), *Civiltà Letteraria del Novecento, Profili- Saggi- Testi*, Milano.

TRAINA 1997

A. Traina, *Il ritratto a rovescio della bella donna (a proposito di un epigramma di Filodemo, AP V 132)*, «Maia» XLIX, 99-106.

TRAINA 2021

A. Traina, *Introduzione: la poesia degli affetti*, in Catullo, *I Canti*, A. Traina (introduzione e note) e E. Mandruzzato (traduzione), Milano, 5-45.

TROVATO 2018

S. Trovato, *A chi nel mar per tanta via m'ha scorto. La fortuna di Ariosto nell'Italia contemporanea*, Roma.

VITALI 2016

G. Vitali, *Il mélange privato della questione letteraria nei testi di Beppe Fenoglio*, in A. M. Morace – A. Giannanti (a cura di), *La letteratura della letteratura, Atti del XV Convegno Internazionale della MOD, 12-15 giugno 2013*, «MOD» LVI, 275-86.